

Földes Györgyi

TEST – SZÖVEG – TEST

Testrepresentációk és a Másik
szépirodalmi alkotásokban



FÖLDES GYÖRGYI

Test – szöveg – test

Testreprezentációk és a Másik
szépirodalmi alkotásokban

KALLIGRAM

2018



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

© Földes Györgyi, 2018

ISBN ISBN 978-963-468-066-6

Tartalom

Előszó.....	7
-------------	---

I. A testírás és a Másik

Szövegek, testek, szövegtestek (A testíráselmélet irányjai).....	11
Barthes és a korporalitás	74
Corpus alienum	86

II. A valahanyadik nem

Tehéntekintet az életfilozófia tükrében (A nő mint Másik Szabó Dezső szövegeiben).....	151
„Hogy engem lássál nézd meg kedves a kertet” (A női én és a metafizikai én Lesznai Anna lírájában)	164
Don/na Juan/na (A hasonmás drámapoétikája)	194
Törvényen belül, törvényen kívül: határátlépések (Galgóczi Erzsébet: <i>Törvényen belül</i>)	217
Szövegbe rejtett harmadik nem (Rakovszky Zsuzsa: V. S.)	231
Múlt, test, metafora (Darvasi László történelmi regényei)	250

III. A transznacionalitás női aspektusai

Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság (Földes Jolán és Agota Kristof)	263
Transznacionális női terek (Eva Almassy)	275
Transznacionalitás, boszorkányság és hibriditás (Marie NDiaye regényeiben)	285

IV. A zsidó Másik

A Másik utazása (Spiró György: <i>Fogság</i>)	299
Másod- és harmadgenerációs holokauszttrauma feminista vetületben (Marianne Hirsch – Turi Tímea, Csobánka Zsuzsa, Clara Royer) .	313

Előszó

Van-e test szöveg nélkül, van-e szöveg test nélkül? Miként íródik bele a testről való tudásunk (irodalmi) szövegeinkbe, miképp alakítják az (irodalmi) szövegek a testről való tudásunkat? Hol a test a szövegben, hol a szerző teste a szövegben, és hol a másik/a Másik teste? Ki a szöveg Másikja? Az elmúlt tíz évben – más-más aspektusból, mindig más szerzőt vizsgálva – igyekeztem körüljárni ezeket a kérdéseket, vissza-visszatértem hozzájuk.

A jelen kötetet tematikus alapon válogattam össze, azokból a tanulmányaimból, előadásaimból, ahol ezt a problematikát boncolgattam különböző aspektusokból. Nem kronológiai rendbe soroltam őket, tehát nem rajzolnak ki egy gondolkodási-fejlődési ívet – tematikus fejezetekben közlöm őket, lábjegyzetben megjelölve az eredeti megjelenési helyet és időt. Néhány helyen az önisméltések miatt módosítottam az eredeti cikkeken (ezeket a változtatásokat is feltüntettem a publikálási hivatkozásban), természetesen számot vetve annak elkerülhetetlenségével is, hogy bizonyos értelemben mégiscsak maradnom kellett egy adott elméleti keretben. Reményeim szerint – bár persze műfaja továbbra is tematikus tanulmánykötet – a könyvet ezért folyamatosan, folytatólagosan is lehet olvasni, egyetlen szöveggént.

Szeretném megköszönni a *Corpus alienum* csoportnak (Rákai Orsolya, Jablonczay Tímea, Schein Gábor, Deczki Sarolta, Horváth Györgyi, Széplaky Gerda, Földvári József), hogy számos esetben velük dolgozhattam, velük gondolkodhattam, nélkülük ez a könyv egészen biztosan nem olyan lenne, amilyenné végül összeállt.

Földes Györgyi



I.

A testírás és a Másik



Szövegek, testek, szövegtestek

A testíráselmélet irányjai¹

A test és a szöveg kapcsolatának rendkívül komplex, multidimenziós voltát talán a probléma teoretikus végiggondolása és a vonatkozó testírás [body writing, écriture du corps]-szakirodalom ismerete nélkül is sejteni lehet. Komplex ez a viszony már csak azért is, mert a két tényező – mint a pingpongjátékban a felek – oda-vissza passzolja egymásnak a labdát, folytonosan meghatározza (megírja) a másik helyzetét (elhelyezkedését, pozícióját), mint játékosok nem is igen léteznek egymás nélkül. A szöveg írja a testet, a test írja a szöveget, sőt, továbbmenve, egyes elméletek szerint a szöveg is test, a test is szöveg.

A kapcsolat már csak azért sem elvitatható, hiszen az már talán közhely, hogy független, objektív testkép nem létezik, a test mindig valamilyen diskurzusba vagy narratívába íródik bele, s mint ilyen nyelvi konstrukció.² A test diszkurzív voltának hangsúlyozásával viszont az is világos, hogy nem csupán nyelviségére kell fókuszálnunk, hanem

¹ A tanulmány a Helikon 2011/1–2. *Testírás* című számában jelent meg, az itt olvasható szöveg annak egy módosított, kiegészített változata. A korporális narratológiai alfejezetbe beékeltem *A test a szövegben. Korporális narratológia – klasszikus narratológia* című előadászövegemnek egy jelentős részét. Előadva: 2016. január 12-én, az MTA BTK ITI *Irodalomelmélet, narratológia, szövegértelmezés* című konferenciáján. A fenomenológia testfelfogásáról bővebben a Helikon lapszámában esett szó.

² A kettő, diskurzus és narratíva között természetesen nem teljes az egyezés, mint arra Borgos Anna is felhívja a figyelmet: az előbbi „értékeket, nézőpontokat, meggyőződéseket, ideológiákat tükröz, és ezen keresztül formálja is a tárgyat, amiről szól”. „Utalhat minden állítás általános körére, állítások kijelölt csoportjára – pl. szexualitás, femininitás stb. – vagy azokra a szabályozott gyakorlatokra, struktúrákra, amelyek az állítások magyarázatául szolgálnak (Mills, 1997)”, továbbá Foucault hatására a kultúraelméletben mint az adott történelmi és (inter)diszciplináris kontextusban megjelenő tudásoknak, intézményeknek, hatalmi viszonyoknak a rendszere jelenik meg. Az utóbbi viszont nem annyira az ideológikus aspektusokról szól, hanem szövegszerveződési módzatokról, az elbeszélés strukturális-kompozíciós elveiről, mintázatairól, még ha amúgy szokás is beszélni „a történelem vagy az identitás narratív műveleteiről”. BORGOS ANNA: Naiv testelméletek. A testtel kapcsolatos népszerű diskurzusok alakulása és jellemzői. In: CSABAI MÁRTA-ERŐS FERENC (Szerk.): *Test-beszédek: köznapi, és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest, Új Mandátum, 2002, 21–45.

arra is, hogy egy tágabb értelemben vett társadalmi térben megjelenő képződménynek is tekinthető, azaz szociológiai és szociálpszichológiai terminussal élve szociális (vagy kulturális) reprezentáció. Baudrillard meghatározása szerint a test kulturális tény, hiszen bármely kultúrában a testtel való kapcsolat tükrözni képes a dolgokhoz való viszonyulások rendszerét, annak szerveződési módját, továbbá a szociális viszonyokat is (mint látni fogjuk, a posztmodern társadalomban a test például fogyasztói tárgyként viselkedik).³ Ezekhez az aspektusokhoz adódik hozzá, illetve azokat egészíti ki – gazdagítja, keresztezi (olykor ellentmondva) – az orvosi, szexuális, pszichoanalitikus, illetve filozófiai megközelítés, legfőképpen pedig az önmagában is komplex, interdiszciplináris modern kultúratudomány, ezen belül többek között a gender studies, a média szerepének vizsgálata stb.

A test tehát többféle módon létezik: biológiai entitásként, pszicho-szexuális konstrukcióként, kulturális termékként – gyakran egyszerre.

Objektív, autonóm megítélés még csak olyan látszólagosan egyértelmű esetekben sem lehetséges, mint hogy például számot kell-e vetni a létezésével, vagy hogy pontosan mi is a neme. Baudrillard említett írásában például arra mutat rá, hogy míg évszázadokon keresztül azt próbálták az emberek fejébe sulykolni, hogy valójában nincs testük (mely igyekezet persze részben sikertelen maradt), ma a reklámokban, a női és divatlapokban, a tömegkultúrában folytonosan és ellentmondást nem tűrően saját testük létezésére figyelmeztetik őket. Sőt, még a férfi-nő oppozíció is kultúrafüggő: noha a tisztán vett biológiai nemek megléte és szembeállíthatósága evidenciának tűnhet, korántsem az. Mint Thomas Laqueur *A testet öltött nem* című könyvében rámutat, az antik és a középkori orvostudomány által kialakított (alapvetően Galénosz nézeteit továbbvivő) hagyomány nyomán a nőt igen sokáig egyfajta tökéletlen, alacsonyabb rendű hímnemű egyednek tekintették, mivel úgy gondolták, hogy ugyanolyan nemi szervekkel rendelkezik, mint a férfi, csak nála ezek – a megfelelő mértékű testi hő hiányában – belül rekedtek a testében. Ez az izomorfikus anatómiai modell eredményezte egyfelől a biológiai értelemben vett egyet-

³ JEAN BAUDRILLARD: The Finest Consumer Object: The Body. In: *Uő: The Consumer Society: Myths and Structures*. London, State Sage, 1998. Eredeti: *Uő: La société de consommation*. Paris, Denoël, 1970.

len nem koncepcióját, ami viszont másfelől a nő társadalmi alávetésének is indokául szolgált.⁴

Arra jelen írásban nincs lehetőség, hogy bemutassuk, mennyire eltérő és milyen változatos testképpel rendelkeztek az emberek a civilizáció különböző korszakaiban, ezt amúgy is megtette már Borgos Anna kiváló tanulmányában, amelyben összeszedett történeti összefoglalást adott e témáról a görög testfelfogástól egészen a mai elméletekig.⁵ Ez utóbbiak tárgyalásával érdemes kezdenünk tehát, és még itt sincs könnyű dolgunk: a posztmodern testfelfogások – még ha vannak is jellegzetes vonásaik – igen változatos képet mutatnak. A posztmodern gondolkodásban ugyanis eleve mintha kétféle felfogás létezne a tekintetben, hogy megkérdőjelezzük vagy állítjuk test és szellem egységét. A különböző elképzelésekben egyfelől mintha még mindig a dualizmus lenne tetten érhető, amely eredeztethető Platón és Arisztotelész filozófiájából is, de legfőképp a karteziánus filozófiából, mely egy gondolkodó, pontszerű énbé helyezte a szellemet, és leválasztotta hordozójáról. Sokan viszont – és ez a szemlélet talán dominánsnak tűnik – elégtelennek tartanak minden ilyesféle redukcionizmust. A dualista szemlélet egyik oldalról az agykutató Detlef Linke által funkcionálizmusnak nevezett felfogásban érvényesül, amelynek a fő törekvése egyféle *dekarnáció*, *testetlenítés*; ez pedig – mint Tillmann József is rámutat – a modernitás bizonyos metakultúráihoz kötődik, ahhoz a háromhoz, amely Edward A. Tiryakian szerint „a civilizációs változások dinamikájában különös jelentőséggel bír, [s] jobb híján így nevezhető: keresztény, gnosztikus, pogány”. A dematerializálás, dekarnáció végső, legszélsőségebb – így tulajdonképpen a gnosztikus szemlélet örökösének tekinthető – változata a komputerdiskurzus. Akárcsak a gnosztikus értekezéseknek, apokrif iratoknak a szerzői, a manicheisták, vagy éppen a buddhisták, ennek a szemléletnek a hívei is – többek között a robotikával foglalkozó Hans Moravec,⁶ *Neuromance* című művében a cybertér fogalmát megteremtő író, William Gibson vagy Peter Weibel művész és kurátor, az európai technodiskurzus legfontosabb művelője – elutasítják az anyagi vilá-

⁴ THOMAS LAQUEUR: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Budapest, Új Mandátum, 2002.

⁵ BORGOS ANNA: „Testkép-képek”. Áttekintés a fogalom filozófiai és pszichológiai értelmezéséről. In: CSABAI-ERŐS (Szerk.): *Test-beszédek*. 46–60.

⁶ Vö. pl. HANS MORAVEC: *Pigs in Cyberspace*. = <http://www.cni.org/pub/LITA/Think/Moravec.html>

got, távol akarják tartani magukat a materiától, s szilárdan hisznek abban, hogy valamiképpen – a virtuális pénzpiac mintájára – egyszer valóban létezni fog egy olyan cybervilág, egy olyan mátrix, ahol az ember ténylegesen megszabadulhat a saját testétől.⁷

Szemmel láthatólag ugyanezt a test/szellem elválasztást hajtják végre, csak éppen a másik oldaláról, a testet (a külső tekintetek elé helyezett, nagyon sokszor mediatizált, de mindenképpen eltárgyasított testet) előtérbe helyező gyakorlatok, a testápolás, a fitnesskultúra, különösképpen pedig a plasztikai sebészet. Simon Penny, digitális művész és teoretikus ezt a szétválasztást így fogalmazta meg: „a testet mint egy szabható ruhadarabot szemléljük, mely jóakarató kozmetikai változtatásoknak vagy a kozmetikai sebészet rosszindulatú beavatkozásainak van kitéve, zsírleszívás vagy mellmagnagyobbítás végezhető rajta, a test eltárgyasítását mutatja. Ez csak a test és a szellem karteziánus szétválasztása nyomán válhatott lehetővé.”⁸

Noha mindketten a test eltárgyasulásáról beszélnek, Simon Penny véleményét tovább árnyalja Baudrillard *La société de consommation* (A fogyasztói társadalom) című, 1976-os könyve, amely szerint a test egészen különös státuszt élvez. Egyfelől ugyan a francia szerző is a test eltárgyasulásáról beszél, az ugyanis – hiszen közel ezeréves puritanizmus után a fizikai és szexuális felszabadítás szellemében mindenütt (többnyire rendkívül mediatizáltan) jelenlévővé vált – a fogyasztói társadalomban homológoknak mutatkozik a tárgyakkal, a dolgokkal: fogyasztói tárgyként jelenik meg, még ha a legfinomabbként és legértékesebbként is. Másrésről viszont a tőkeként és fétisként csodált test a lélektől is átvesz számos morális és ideológiai funkciót. A megváltás tárgya: a testért való nárcisztikus rajongás valójában egyfajta befektetés, hiszen társadalmi státusz formájába fordulhat át, amely a megdicsőülés, a kegyelem állapotához vezet; továbbá elkövethetjük vele szemben a mulasztás bűnét is, a vallásos áldozás elhanyagolását (mely véteknek büntetés, azaz zsarolás, alávetettség, sérelmek lehetnek a következményei). Következésképp Baudrillard a test kultuszát nem szembeállítja a lélek kultuszával, hanem kifejezetten örökösének véli,

⁷ TILLMANN JÓZSEF: Távkeretek. A test denaturálása. = <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkeretek/test.html>

⁸ Idézi: TILLMANN JÓZSEF: Távkeretek. A test denaturálása. = <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkeretek/test.html>. Vö. még Orlan „testművészete” (Body Art), bár a francia képzőművész ezt a jelenséget mintegy újraírja plasztikai operációival. <http://www.orlan.net/>

s azt állítja, hogy a test a fogyasztói kultúrában ideaként, absztrakcióként is felfogható, csakúgy, mint a funkcionális bútorok. (Egész pontosan: nem „húsként” értelmezi, mint a vallásos felfogásban, hanem materialitásában, vagy másképp: látható idealitásában vett nárcisztikus kultusztárgyként vagy társadalmi rituálék és taktikák elemeként.)

Ezzel párhuzamosan azonban – és ez az irányzat legalább annyira meghatározó a modern és posztmodern szemlélet számára – létezik a testnek egyfajta nyitott, monista felfogása is, amely szerint a humán energiák, képességek és tudatállapotok a testen, s gyakran elsősorban a testen keresztül kapnak formát. Ennek a gondolatnak egyik megalapozója a fenomenológia, amely a szubjektumot primér módon testi, nemmel rendelkező, érzékelő és érzelmekkel bíró létezőként határozza meg, test és lélek egymásba fonódását, kiazmusát állítja: ekképpen azok kétértelműek, noha egybe nem esnek; a másik pedig a pszichoanalízis, Freud, Lacan, Melanie Klein elméletei. A kognitív pszichológia és nyelvészet ugyanígy test és tudat (továbbá test és nyelv) összeforrottságáról beszél, ám ezzel az irányzattal jelenleg csak említés szintjén tudunk foglalkozni. Csupán utalni tudunk egyes megállapításaira, például Lakoff és Johnson tételére, miszerint: „Az értelem nem testnélküli, mint ahogy azt a hagyomány széleskörűen állítja, hanem az agyunkból, a testünkéből, a testi tapasztalataink természetéből következik. Nem éppen értelmetlen és magától értetődő kijelenteni azt, hogy a gondolkodáshoz a testünkre is szükségünk van, sőt, nagyon is meglepő állítás, hogy a gondolkodás szerkezete éppen a testiességünk [embodiment] részleteiből következik. Ugyanazok az idegi és kognitív mechanizmusok teszik lehetővé, hogy érzékeljünk és mozogjunk, amelyek segítenek megalkotni fogalmi rendszereinket és gondolkodásmódjainkat. Így aztán a gondolkodás megértéséhez szükségünk van arra, hogy megértsük vizuális és motoros rendszerünk részleteit és neurális kötéseink általános mechanizmusát.”⁹ Ezen álláspont szerint az esetek többségében a világ tényei számunkra a megértés imaginatív struktúráiba – azaz szkémába, metaforába, metonímiába és a mentális képzeletbe – épülnek bele, melyeknek a struktúrája ráadásul az emberi testtől, nevezetesen perceptuális képességeinktől és mozgási készségeinktől, nem pedig a külső világtól függenek.⁹

⁹ GEORGE LAKOFF–MARK JOHNSON: *Philosophy in the Flesh*. Chicago, University of Chicago Press, 1999, 4.

Mindenesetre a fenomenológia, legfőként Merleau-Ponty filozófiája áthatja a posztmodern hozzáállást: egyik jeles követője, Elisabeth Grosz szintén a dualista felfogás ellenében nyilatkozik meg, rámutatva arra, hogy mindenféle redukcionizmusnak gátat kell jelentenie a test és a szellem között ténylegesen létező interakciók, a korporalitás valós komplexitásának feltérképezése számára (mint ahogy a racionalizmus és idealizmus, illetve az empirizmus és materializmus terminológiáját is inkompatibilissé teszi egymás számára).¹⁰ Voltaképpen Merleau-Ponty hatása alatt Möbiusz-szalaghoz hasonlítja a tudat és a test kapcsolatát, melyet interkonstituenciának nevez: hiszen azok egymásba hajlanak, inverzívek.

Másik példája ennek a hatásnak Foucault utópikus testképzeleése,¹¹ ez ugyanis szintén ehhez a testet kinyitó, mégis mindig szigorúan a test modelljén belül maradó személethez köthető. Az utópiában – amely egy hely nélküli hely – a nem kielégítő, sőt, olykor frusztráló saját test helyett egy „test nélküli testünk” lenne, amely „szép, tiszta, átlátszó, fényes, gyors, erejét tekintve kolosszális, tartamát tekintve végtelen, szabad, láthatatlan, védett, s mindig átszellemült”. A test utópiája ekképpen az eredeti, materiális test látszólagos megtagadásán és átszellemítésén alapul. Ilyenek az időnek ellenálló múmiák, a halotti maszkok, a sírok, hiszen ezek a testet dologszerűen szilárddá, istenszerűen örökkévalóvá teszik. Másfelől ebben az utópiában a lélek is megsemmisíteni látszik a szennyes, romlott és romlékony testet. A szem tükrén kitekintő, az álomban bezártságából tovaillanó, a halálban a túlélésre képes lélek voltaképpen nem más, mint a megtisztított, erényes, mozgékony, fényes test, mely „sima, kasztrált és gömbölyű, mint egy szappanbuborék”. Ez a test egyszerre nyitott a külvilág felé, másfelől zárt, átlátszatlan; olykor igenis léteznek a másik tekintete számára (hiszen lakhelye a fej két „ablakával” látható). Azt hinnénk, csak mesebeli tündérek és szellemek találkozhatnak vele, de nem: a cselekedeteken keresztül megnyilvánuló – ekképpen fizikaivá, testivé váló – intenciók lehetővé teszik az átjárást hozzá. S bár könnyűnek, súlytalan-nak érzem, a fájdalom elnehezítheti, petrifikálja, dologgá változtathatja.

¹⁰ ELISABETH GROSZ: Refiguring Bodies. (Vö. Uő: *Volatile Bodies*. Bloomington, Indiana University Press, 1994). In: MIRIAM FRASER–MONICA GRECO (Eds.): *The Body. A Reader*. London, New York, Routledge, 2005, 43–46.

¹¹ MICHEL FOUCAULT: Le corps utopique. Conférence radiophonique du 7 décembre, France Culture. = <http://margheritabalzerani.blogspot.com/2010/03/ghost-in-shell-naissance-de-motoko.html>.

Innentől kezdve pedig világos: a testtől elvonatkoztatható lélek fogalma megdőlt, az utópiának – annak a vágynak tehát, hogy érthetlenné és áthatolhatóvá, nyitottá és zárttá, láthatóvá és láthatatlanná, dologgá és életté váljak – nincs szüksége efféle fogalmakra, mint ahogy varázslatra és a megszabadító halálra sem: elegendő, hogy *nem-test*, vagy másképp *egy-test (uncorps)*¹² legyek. Minden olyan utópiában, ahol kitérni próbálok a testem elől, valójában mindig azt használom fel modellként, csakis abból tudok kiindulni, és szükségszerűen vissza is térek hozzá. Vagyis éppen megfordítva áll a dolog: a testem egy utópikus pont, egy utópikus mag, a világ közepe, ahonnan beszélek, gondolkodom, képzelődöm, sőt, az is, ahol az általam fantáziált utópiákban megszűnnek a dolgok létezni. „A házam a Nap Városa, nem bír hellyel, de belőle futnak ki és ragyognak fel a lehetséges, valós vagy utópikus helyek.” (A drogot használók, megszállottak módjára, akiknek a teste ebben a vágyban paradicsom és pokol, megváltás és szenvedés lesz egyszerre). A fizikai szerelem (a holttest és a tükörkép mellett) képes az utópia megszüntetésére, a másik tekintete és érintése az, ami kétségbe vonja a test utópikus voltát, lezárja, sűrűvé teszi – testi önmagamat elfogadtatja és megerősítetteti velem.

A hétköznapi, leginkább a fogyasztói szemléletől áthatott, amúgy pedig gyakran a patriarchális hatalmi erők által irányított közegben – amely egészen felértékeli a testet – a beteg, a fogyatékos, a megnyomorodott testnek nincs helye, marginalizálódik, idegenné válik, nem létezik direkt folytonosság közte és a „normalitás” között (szemben például a bahtyini karneváli kultúrával). Ennek persze az is oka, hogy az ipusztuális és posztindusztuális társadalmakban a test értéke attól a szemponttól is függ, hogy mennyiben tud részt venni a termelésben, mennyiben tekinthető munkaerőnek. Pontosabban, mint jelenség mégis jelentőséggel bírhat. Pszichológiai-pszichoanalitikus tekintetben ugyanis (mint Lennard J. Davis tanulmánya élénk tárja kulturális analízis és pszichoanalitikus elemzések alapján) a fogyatékos test bizonyos értelemben alapot teremt a „normális” test fogalmának megkonstruálása számára: a fogyatékoság olyan negatív helyet jelent, amelyet a test (a „normális”, azaz a „valódi” test) nem foglalhat el. Davis innentől kezdve a fogyatékoságot a szemlélő alany érzékelő mezőjének zavaraként mutatja meg – hiszen ellentmond azon elvárások-

¹² A franciában az „un” lehet fosztóképző vagy – természetesen különírva – határozatlan névelő is. (F. Gy.)

nak, amelyek meghatározzák, milyennek kell a testnek látszania, érződnie és hangzania –, és ez szorongást, fenyegetettségérzést kelt fel az ún. „normális” szubjektumban. (Davis lacanista magyarázata szerint ennek végső soron az az oka, hogy a fogyatékoság a self törekenységére emlékeztet, hiszen a test korai, fragmentált, a self megszületésével elnyomott tapasztalatát kelti ismét életre.)¹³

A szorongást, rettegést, undort kiváltó Másikat a szociálpszichológia más esetekben mint abjekt-Másikat különbözteti meg, melynek megjelölését, létezésre kényszerítését, kizárását a társas tevékenységekből és priviligiumokból Kristeva, Weiss, Judith Butler, illetve Magyarországon Kende Anna ugyancsak egyfajta identitásvédő stratégiának írja le: ez is arra irányulna ugyanis, hogy elhárítsuk az önmagunktól való elidegenedésnek és saját magunk megvetésének fenyegetését. Ezen interpretáció szerint a testképünket fenyegető tárgyakat, az abjektet¹⁴ felismerjük a másokban vagy belevetítjük: ilyenek lehetnek például a test melléktermékei, a rátapadt szenny, de a testhatárokat problematizáló testrészhány is stb.¹⁴ A szorongást, félelmet – és egyben megvetést, kirekesztést, elnyomást is – kiváltó „abnormális” és abjektált test természetesen nemcsak a fogyatékoság vagy az ápolatlanság fogalmával társulhat, hanem – kultúrától függetlenül persze – egyszerűen csak más népcsoporthoz, etnikumhoz tartozó – más bőrszínű, más testi sajátosságokat mutató – egyénekhez is. Ezek elutasítása lehet zsigeri, fizikai, de jelentkezhet csupán a dialógusképtelenség szintjén történő idegenségérzet formájában is (az Idegen fogalmá-

¹³ LENNARD J. DAVIS: Visualizing the Disabled Body: The Classical Nude and the Fragmented Torso. In: MIRIAM FRASER–MONICA GRECO (eds.): *The Body: A Reader*. 167–81.

¹⁴ „Az abjekt az, amitől undorodsz. (...) egy nagyon erős érzés, amely egyszerre szomatikus és szimbolikus. Mindenekelőtt valamilyen külső, magunktól eltávolítandó rossz elleni reakcióról van szó, de ezzel a rosszal kapcsolatban az az érzésünk, hogy belülről fog minket megmételyezni.” (BARUCH–SERRANO [eds.]: Julia Kristeva, Summer. In: *Women analyze women: In France, England, and the United States*. New York University Press, 1988, 129–48. Idézi: KENDE ANNA: „Sikertelen” testek, testükkel megjelölt csoportok. In: CSABAI–ERŐS (Szerk.): *Test-beszédek*, 150–185. Ez utóbbi szemszögből fókuszált például az MTA Pszichológiai Intézetében a testről szóló köznapi és tudományos diskurzusokat vizsgáló többéves kutatási projekt is a Másik előítéletes testrepresentációjának a fogalmára: „más egyéneknek és csoportoknak bizonyos testi, fizikai tulajdonságai, illetve e tulajdonságok észlelése és attribúciója miként és milyen mértékben szolgálhat averzió, becsmérlés, elutasítás kiindulópontjává, diszkriminációs szándékok kinyilvánításának alapjává; más szavakkal, miként konstruálódik az elutasított, a testi megjelenése folytán elvetendő, elkülönítendő, „abjektálandó” „Másik”. Vö. Uo., 11.

val ebben a kontextusban foglalkozik a társadalomtudomány területén a xenológia is).¹⁵ Judith Butler éppen az abjekció társadalmi rendszerben való működését vizsgálja, azt, hogy a társadalmi rendszer margóján lévő *külső* oldal, a kulturálisan konstituált, marginalizált *másik* miként lesz negativizált, elnyomott referencia ahhoz, hogy a *belül lévők* pozitív, normatív jelentést tulajdoníthassanak maguknak. Butler éppen a homoszexuálisokról beszél,¹⁶ de az abjekt lehet fogyatékkal élő, cigány, sőt egyszerűen nő is stb., sőt Kristeva – és egyáltalán, a francia posztstrukturalista feminizmus – szerint a Nő egyértelműen a patriarchális kultúra abjekt-Másikjának számít.¹⁷

Test és narratív identitás

Ez utóbbiból talán kezd körvonalazódni, hogy a test narratív természetéhez nemcsak az tartozik hozzá, hogy egy adott történelmi-társadalmi környezetben milyen tudományos és hétköznapi diskurzusokban jelenik meg a test, és ezen közegben milyen testképpel rendelkeznek általában az emberek, hanem az is, hogy miként járul hozzá saját testképe az ember személyes identitásához, hiszen ennek realizációja nyelvi úton, narratív közvetítéssel zajlik. A test és a személyes identitás problémájával természetesen legfőképpen pszichológiai művek foglalkoznak, melyek egy része pszichoanalitikus, más részük szociálpszichológiai megközelítésű, illetve ezeket a területeket próbálják ötvözni valamiképp (Magyarországon talán a legkiemelkedőbb, mert legátfogóbb jellegű munka Csabai Márta és Erős Ferenc *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei* című kötete), ám én jelen írásomban ennek a témának az iroda-

¹⁵ Érdeemes rámutatni, hogy bár a Másikat és az Idegent számos esetben egyenértékű szinonimaként használják, használatuk kontextusfüggően eltérő ítéletről is árulkodhat: a Másik a filozófiai diskurzusban – leginkább Merleau-Ponty fenomenológiai alteritás-elméletében – pozitív tényező, amennyiben az Én mindig dialógushelyzetben áll vele s az ő idegenségével, továbbá állandó feleletadóként mintegy alá is rendelődik neki.

¹⁶ JUDITH BUTLER: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Budapest, ÚMK, 2005, 17.

¹⁷ Joel-Peter Witkin fotói is gyakran efféle abjekt-testeket örökítenek meg: <http://www.edelmangallery.com/artists/artists/o-z/joel-peter-witkin.html>

lommal (a poétikával, a narratológiával) való kapcsolódási pontjait emelém ki, főként a testírásról szóló részeket.¹⁸

Éppen a fent említett Judith Butler szerint az identitás kívülről formálódik, mert Austin beszédaktus-elméletét felhasználó (feminista) érvelése szerint a testet és vele együtt a nemet, továbbá az ezek nyomán kialakuló szubjektumot egy társadalmilag és repetitíven előadott perlokúciós diszkurzus valósítja meg (vagyis, amely a mondás aktusa által valósítja meg, amit mond). Másfelől megközelíthetjük az identitás kérdését a (saját) elbeszélte életösszefüggés felől is, hiszen az élettörténet problémája – a látszat ellenére – nem a nyelven kívülre vezet minket, nem az érzékek és a tiszta intuíció közvetlenségéhez kell folyamodnunk, hanem rendelkezünk egy olyan sajátos nyelvi közvetítéssel, amely hozzátartozik az élettörténethez: az elbeszélte beszédmóddal.¹⁹ Mindehhez elsőként a már fentebb említett magyar szerzőpáros által is hivatkozott Thomas Luckmann, legfőképpen pedig Paul Ricoeur elgondolásait érdemes felvonultatni. A személyes identitás Luckmann szerint az emberi faj életformájához tartozik. Az, hogy ember vagyok, egyfelől azt is jelenti, hogy emberi testem van, de azt is, hogy önmagamat személyként tételezem, és hogy más emberekkel személyközi kapcsolatokat létesítek: rendelkezem személyes identitással, illetve létrejön szociális identitásom is, amely hozzátartozik az előbbihez. A személyes identitás mint életforma Luckmann szerint egyrészt az evolúciós folyamat analitikusan különféle dimenzióinak kölcsönhatása révén jött létre, amelyek közé a test anatómiai és fiziológiai evolúcióját, az egyéni tudat fejlődését, a társadalmi szerveződés individualizált formáinak kialakulását sorolhatjuk, illetve az is szükséges hozzá, hogy az egyén is eltávolodjék énjének „itt és most” történő pozicionálásától, változó környezetét tipikus dolgok világának, az egymást követő eseményeket pedig tipikus események történetének fogja fel. Márpedig – és itt már Ricoeurnek a narratív identitással kapcsolatos írásait eleveníthetjük fel²⁰ –

¹⁸ CSABAI–ERŐS: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest, Jószyveg, 2000.

¹⁹ PAUL RICŰR: A narratív azonosság. (Ford. Seregi Tamás) In: LÁSZLÓ JÁNOS–THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Narratívák* 5. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001, 15–26.

²⁰ PAUL RICŰR: Uo., 15–25. (PAUL RICŰR: *L'identité narrative* = *Revue des Sciences Humaines*, 1991, 221., 35–47.), Uő: *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990. A narratív identitásnak más szakirodalmát is ajánlhatjuk, többek között Ricoeurrel előtt már Alasdair MacIntyre megalapozta a fogalmat, az ő követői például David Carr és Charles

a történetiség és világszerűség úgy tartozik hozzá az identitáshoz, hogy azt valójában egyszerre két ellentétes elv alakítja: nem kell állandónak, ugyanazon módon létezőnek (*idem*-identitásnak) lennie, önmagunkkal azonosnak (azaz *ipse*-identitásúak) lehetünk úgy is, hogy a velünk történetek, jellembeli, meggyőződésbeli változásaink egy koherens történet keretében elbeszélhetők: ez a fajta *ipszeitás* narratív identitásnak is nevezhető. Személyiségünk e két aspektusát nem egy éles vonal szeli ketté, összefonódik, az *idem*-identitás anyagából építkezik az *ipszeitás* (máshol: ömagaság) is, csak éppen állandó reflexió tárgyává teszi. A test problematikájában mindennek annyiban van szerepe, hogy végiggondolandó, mennyiben kapcsolható be az identitás kontextusának vizsgálatába. Egyfelől világos, hogy egyfajta antinómiába kell ütköznünk ezen a szinten: az egyént (s a tőle elidegeníthetetlen testet) jelölő, mindenkoron azonos név használata mintha maga után vonná egy ilyen változhatatlan mag létezését, de a testi és lelki változások ellentmondanak ennek.

Csabai Márta és Erős Ferenc úgy oldja fel mindezt, hogy a testet alapvetően az *idem*-identitás részeként jelölik meg: hiszen mindig ugyanaz marad egész életünk során mint a sajátunk, mint megváltoztathatatlanul hozzánk tartozó (a név felcímkézi egy egész életre), ám be is vonódik az élettörténetbe, a naturális közvetlenség átadja helyét a reflexív tudatosságnak, ekként egy szimbolikus univerzum részévé is válik. Más vélekedések szerint – lásd Claude Esturgie olvasatát – az egyén testi érzéseihez szorosan kapcsolódnak vágyai, képzelete és álmai, márpedig ezek mind belépnek az identitásnak nevezett konstrukciós játékba. Ez a próbálkozás, még ha valamilyen állandóságérzet elérésére is irányul, valójában csak „egy zavaros, törekeny, mozgó homeosztázis”²¹ Még az illető neme is – Esturgie elemzéseinek ez a tétje, erről lásd később – csak egy oldala ennek az állandóan mozgásban lévő szerveződésnek.

Taylor. Tengelyi Lászlónak a fenomenológiába átvetett elméletével megint csak nem kívántam foglalkozni, mert az ismét csak egy másik – noha a testi összefüggésekkel szoros kapcsolatban álló – irányba visz el bennünket. Vö. TENGELYI LÁSZLÓ: *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest, Atlantisz, 1998. Uő: *The Wild Region in Life-History*. (Transl. Géza Kállay) Evanston, Illinois, Northwestern University, 2004.

²¹ CLAUDE ESTURGIE: *Le genre en question ou questions de genre: de Pierre Molinier à Pedro Almodovar*. Paris, Léo Scheer, 2008, 26.

Korporális narratológia – korporális hermeneutika?

Visszatérve a Ricœur által ténylegesen elmondottakhoz: ő a narratív identitást kérdését máshonnan, az irodalmi hermeneutika oldaláról, az olvasó énjének megkonstruálása felől közelíti meg. Elgondolásai első szinten nyilvánvalóan tényleges irodalmi textusokat érintenek, ám ezzel az ipszeítással foglalkozó narratív módszerrel végső soron már túllép a narratológia szűk keretein: a fő tét itt már az, hogy mennyiben járulhat hozzá a történet poétikája az énnel kapcsolatos problematikához: a „narratív közvetítés az önmegértés jelleget hangsúlyozza, a fiktív személyiség azonosságának olvasó általi elsajátítása ezen interpretáció kitüntetett jellege lesz”. A filozófus alaptétele tehát az, hogy önmagunk azonosításának folyamatába (vagy az én újraírásába) mindig belopózik valaki más: reális síkon a történetíráson, irreális síkon a fiktív elbeszéléseken keresztül, vagy ahogy Rimbaud állította: *Je est un autre* (Az én az valaki más).

Ami pedig konkrétan a test írását illeti, kétségtelen, hogy az efféle narratív szövegekben testük a szereplőknek, a hősöknek szokott lenni, márpedig nekik (*ipse*-identitásuknak) átvitt értelemben kapcsolatban kell állniuk az olvasó, sőt a szerző *ipse*ítésével is. Ehhez a francia filozófusnak két fontos alapvető kikötést kell tennie: egyfelől alapvető elvként fogadja el az indifferenciát az elbeszélés személyét illetően: „Az elbeszélőművészet az emberi megismerés tekintetében főként a harmadik személy elsőbbségét erősíti meg. A hős valaki, akiről beszélünk. Ebben az értelemben a valomásnak és az önéletrajznak, amely az előbbiből származik, nincs különleges előjoga, s többé már nincs különleges előjoga a következtetések rendszerén belül.”²² Vagyis az is közömbös, hogy a számunkra éppen érdekes szereplő narrátori helyzetben van-e, vagy sem, s ez a narrátor esetleg valamilyen szinten azonosítható-e az implikált szerzővel. Ricœur másfelől a történetbeli személyiség fogalmának egy másik aspektusát olyasmiben jelöli meg, ami megtámogathatja a személynek mint olyannak a meghatározását is, s ami ráadásul erősen determinált a testiségétől is: „minden esetben kijelenthető, hogy a szereplővel kapcsolatban egy testről is szó van, amennyiben a test olyan dolog, ami beavatkozik a dolgok folyásába, és ott változásokat okoz. Ezenkívül fizikai és pszichikai predikátumok hordozója, mivel cselekedetei lehetővé teszik, hogy viselkedésfor-

²² RICŌEUR: A narratív azonosság, 21.

mákat írjunk le, s intenciókra és mozgásokra következtethessünk. Végül pedig és legfőképpen, léteznek pszichikai események, valamint a személyiség bizonyos létállapotai is, melyek *self-ascribable* vagy *other-ascribable* létmódúak.” A hermeneutikai kettős olvasás a pszichét illetően megfigyelés és introspekció útján zajlik, s egyfajta önépítést valósít meg: „honnan ismerjük meg a féltékenység rejtett ösvényeit, a gyűlölet fortélyait és a vágy különböző fajtáit, ha nem a költői művek által teremtett személyektől, az pedig már nem is olyan fontos, hogy első vagy harmadik személyben vannak-e megírva.”²³ Pszichénk kincseinek jelentős hányadát a narrátorok és a szereplők kitalálói által elvégzett lélekelemző munkának köszönhetjük. (Hogy megérthessük, miképpen hathatnak az irodalmi művekben megjelenő érzések valóságos érzelmekre, egy pillanatra kitérhetünk arra az állításra is, amelyet Ricoeur *Az élő metaforában* összegezve az irodalmi művekről tesz: azok az elsődleges referenciát felfüggesztve egy másodlagos, költői referenciát teremtenek. A metafora – s általában a költői, az irodalmi nyelv mint olyan – nem elégszik meg annyival, hogy felfüggeszse a valóságot, de a jelentést a valóság felől is megnyitja, nemcsak a képzelet felől: legfeljebb ez a valóság nem a közvetlenül megtapasztalt, természeti valóság, hanem egy mélyebb, voltaképpen megalapozottabb realitásra utal.)

Norman N. Holland *Egység identitás szöveg én* című tanulmányában voltaképpen hasonló olvasói önépítésről beszél, melyhez a következő stratégiát rendel: „Az átfogó elv a következő: az identitás újratерemti önmagát, vagy, másképpen fogalmazva, a stílus – értve ez alatt a személyiségstílust – megteremti önmagát. Azaz, miközben olvasunk, mindannyian arra használjuk fel az irodalmi művet, hogy vele önmagunkat szimbolizáljunk, végső soron pedig megismételjük. A szövegen keresztül dolgozzuk ki önnön jellemző vágy- és adaptációmintáinkat. Kölcsönhatásban vagyunk a művel: egyfelől azt tesszük saját pszichés ökonómiák részévé, másfelől önmagunk válunk, természetesen saját értelmezésünk kontextusában, az irodalmi mű részévé.” Holland egyébként – mint tanulmánya címe is mutatja – négytényezős konstrukcióban gondolkodik, amelynek két-két eleme oximorikus ellentétben áll egymással: az egység és az identitás mintha azonosságra utalna, az én és a szöveg a változásra. „Az egység úgy aránylik az identitáshoz, mint a szöveg az énhez.” Majd, némileg

²³ Uo.

átalakítva az egyenletet ehhez, az általa elfogadhatónak tűnő megállapításhoz jut el, amely egyszerűsége – bár ő nem használja magát a fogalmat – voltaképpen a narratív identitás elvének felel meg: „Az identitás az az egység, amelyet akkor pillanthatok meg az énben, ha úgy tekintem, mint szöveget.”²⁴ Holland egyébként Heinz Lichtensteinhez is fordul e tekintetben, s rajta keresztül konstatálja, hogy valamely személy „karakterét” vagy „személyiségét” úgy szoktunk meghatározni, hogy egy állandót vonatkoztatunk el „valamely individuum teljes élete során mutatott testi és magatartásbeli transzformációinak végtelen sorozatából” (ami pedig, mint láttuk is, egy szöveggé felfogott énnel kapcsolatban realizálható).²⁵

Korporális narratológia – klasszikus narratológia

Néhány évtizede a posztklasszikus narratológiák megszületésének lehetünk tanúi: a transzmediális vagy interdiszciplináris narratológiáé, továbbá a kontextuális narratológiáé, amelyhez a korporális narratológiát is sorolhatjuk. Ebben az írásban ezt szeretném röviden felvázolni, ám – ha a korporális narratológiát ténylegesen szövegalkotói eljárások elemzésére óhajtjuk használni – érdemes végiggondolni azt is, hogy az eredetileg areferenciálisként elgondolt klasszikus narratológia egyes jelentős eredményei, ide értve az orosz formalizmust és a strukturalista elméletek fogalmait is, miképpen alkalmazhatók a narratológia ezen irányzatában (hang, autoritás, narratív szituációk, fokalizáció, tér és idő stb.).

Daniel Punday, aki elsőként hozott létre egy koherens korporális narratológiai rendszert, többször hivatkozik arra, hogy szinte az egész narratológiai hagyományból hiányzik a test mint olyan – egyrészt a klasszikus vonalat követő munkákból (azaz Bal, Chatman, Martin írásaiból), másrészt a szintézist létrehozni akaró művekből, Scholes, Kellog, Stanzel, Coste elméleteiből.²⁶ Ezekben a test egy üres hely, legfeljebb az élettelen

²⁴ NORMAN N. HOLLAND: Egység identitás szöveg én. (Ford. Török Attila.) In: KISS ATTILA–KOVÁCS SÁNDOR–ODORICS FERENC (Szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, 1996, 283–304.

²⁵ Vö. még: ODORICS FERENC: A narratív identitás topológiája. In: RÁKAI ORSOLYA–Z. KOVÁCS ZOLTÁN (Szerk.): *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban.* Szeged, Gondolat–Pompeji, 2003, 69–77.

²⁶ MIEKE BAL: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed. Toronto, University of Toronto Press, 1997; SEYMOUR CHATMAN: *Story and Discourse. Narrative*

tárgyakkal azonos szinten léteznek, a formalisták és a strukturalisták egyfajta testetlenségben gondolják el a narratív szövegek szereplőit. E hiány oka Gerald Prince formulájával ragadható meg a leginkább, vagyis hogy a klasszikus narratológia a »hogyan?« kérdést helyezi előnybe a »mi?« kérdéssel szemben: nem a történetre helyezi a hangsúlyt, hanem arra, hogy ez a történet miként van elbeszélve. Másrészről ezen munkák általános nyelvészeti megközelítéséből, szövegimmanens, areferenciális voltából is következik a test negligálása: a francia strukturalizmus megszületésére nagy hatással volt például Saussure jelölői kapcsolat fogalma, Jakobsontól a *szintagmatikus* és a *paradigmatikus* megkülönböztetés, és Benvenistétől a *discours* és *parole* megkülönböztetés, mint ahogy Chomsky néhány fogalma is. Barthes pedig (voltaképpen Genette-tel együtt) strukturálisan egy hosszú mondatnak tekinti az elbeszélést, s bár elismeri, eredeti és gyakran fontos jelölői is vannak, azért igei kategóriákat tulajdonít neki (idő, aspektus, mód, személy); míg Greimas tipológiája pedig a szereplők sokaságát a nyelvtani elemzés alapfunkcióival azonosítja.²⁷ A szereplő tehát egy »papírlény«, ahogy Barthes mondja az *Introduction à l'analyse structurale*-ban, az orosz formalisták (pl. Propp) funkciónak tekintik, a 60-as évek strukturalistái aktánsnak (lásd Greimas aktánsmodelljét),²⁸ s Philippe Hamon bizonyos értelemben radikálisnak nevezhető könyve is szemiológiai státuszt tulajdonít neki: kettősen artikulált morfémának mondja.²⁹ S egy szélsőségesnek számító álláspont Tomasevszkijtől: »A hős egyáltalán nem szükséges a történethez. A történet mint motívumrendszer teljesen jól megvan a hős és jellemző tulajdonságai nélkül is.« (T. L., 296).

Igaz, Hamon szereplőfogalma egy másik, a leírásról szóló kötetében (*Du Descriptif*) már kicsit közelebb kerül a testiséghez: tudniillik, amikor a szerző azt vizsgálja, hol található meg a szereplő a regényben. Véleménye, hogy egyszerre van meg és nincs meg a tulajdonnevekben, az elneve-

Structure in Fiction and Film. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1978; WALLACE MARTIN: *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1986; ROBERT SCHOLES–ROBERT KELLOG: *The Nature of Narrative*. London, Oxford University Press, 1966; E. K. STANZEL: *A Theory of Narrative*. Trans. Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; DIDIER COSTE: *Narrative as Communication*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

²⁷ Vö. BERTHELOT, 8.

²⁸ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

²⁹ HAMON, 1977, 115. sq. Cf. BERTHELOT, 8.

zésekben, a bemutató körülírásokban és a névmások, portrék, cselekvések, megnyilatkozások paradigmájában. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy a szereplő létezése elhelyezhető a szöveg terében: ez egy szöveggel körülhatárolt tér lenne, ámde át is lépi a szöveg határait. Egy olyan tér, ahol a szereplő rendelkezik testtel, amely átlépni képes a létezését adó szavakat.³⁰

Az 1980-as évek második felében és az 1990-as évek elején a testtel kapcsolatos kutatások virágkorukat élték, de szinte csak a materiális testhez találtak elméleteket (gyönyör, felületek, zónák és technikák), melyeket aztán a posztumán és a virtuális testfelfogások felé vittek tovább – ámde ezek szinte soha nem épültek össze a kortárs narratológiai elméletekkel.³¹

A korporális narratológiát Francis Berthelot 1997-es könyve alapozta meg, a *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, amely – tiszteletben tartva a strukturalizmus néhány alapelvét is – meg is kívánja haladni azt, egyszerre szerves és narratológiai nézőpontot is érvényesíteni enged. A test itt a tapasztalat, a megélt helye lesz, és kétféle feszültség kapcsolódik hozzá: belső feszültségek (a szereplő az élménnyel kapcsolatban) és külső feszültségek, amelyek a hőst szembeállítják a környezetével. A szereplő a történetben e feszültségek szerint helyezkedik el, ezek alakítják a tetteit és a cselekményt. Berthelot a regény kifejezésformáit veszi szemügyre (leírás, narráció, dialógus), a test ugyanis ezekben található meg szétszórva. Berthelot ilyesféle, viszonylag egyszerű szempontok alapján halad: csoporthoz tartozó/individualizáló, részletes/kevésbé részletes, szépség/csúfság, a test a térben, mozgó/mozdulatlan test, mitikussá váló testrészt; és ezeket a szinteket különíti el egymástól: a szó szoros értelmében vett leírás, a szereplőre vonatkozó ítéletek, az elemek szimbolikus értéke, kimondott és ki nem mondott érzetek.

A korporális narratológia (vagy program) alapvető művének azonban Daniel Punday *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* [2003] című könyvét tekinthetjük, amelyet jelen kerek között csak nagyon röviden van módom összefoglalni.

A hagyományos narratológiákkal szemben, amelyek a szereplőt nyelvi jelenségeként írják le, Punday a testiességet teszi meg narratológiai elem-

³⁰ PHILIPPE HAMON: *Du Descriptif*. Paris, Hachette Supérieure, 1993, 105. Idézi még: FRANCIS BERTHELOT: *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, 8.

³¹ PUNDAY, 3.

zései fókuszának, mert ennek hiánya véleménye szerint fontos aspektusok elvesztésével jár. Hangsúlyozza, hogy a testet elsősorban egységében kell kezelnünk, s legfeljebb csak azután a klasszikus narratológiák által favorizált, kontrasztokra épülő sémákba elhelyezni. Feltevése szerint bár a test mindig egy jelrendszerbe illeszkedik, ám túl is mutat a szövegen, kulturális és tematikus hatásokat is megőriz, szociológiai és antropológiai kerekre is rámutat, valamint a szerző személyisége is befolyásolja némiképp.

Azt kutatva, miként válnak a testek a történetek összetevőivé, egy korporális narratológiai módszert dolgoz ki, elősegítve, hogy a test mint olyan is hozzájárulhasson a narratív szövegekről való beszédmódjaink és elemzéseink elmélyítéséhez – ehhez pedig olyan fogalmakat jár körbe, mint „lehetséges világok”, szereplőtípológia, fikcionális tér, narratív autoritás és narratíva.

Punday szerint a test segíthet minket, hogy elmesélhessünk bizonyos történeteket, de abban is, hogy ezen történetek jelentőségét érzékeltethessük, és hogy képessé váljunk az olvasási tapasztalat leírására, ami részéről egyszerre mutat narratológiai és hermeneutikai szemléletre is. (Megközelítése elválaszthatatlan a fenomenológiai látásmódtól, főként Merleau-Ponty vagy Elizabeth Grosz elméleteitől is, elvetve a test és a tudat dichotómiájának elvét: egyfajta testiesítésről, megtestesülésről beszél [embodiment], amely egy testi szubjektivitást és egy pszichikai korporalitást is jelent.) Egyik fő kérdése, hogy miképpen közvetít a testiesítés trópusa szerző–olvasó között: a testnek több funkciója is lehet a szövegben az olvasóra tett hatás megerősítésére: megalapozhat egyfajta nyers naturalizmust, a narratív vágnak formát adhat, elrendezheti a teret. A befogadás folyamatának végiggondolásakor figyelmet szentel a testi atmoszférának is, amelyen keresztül az egész művet megéljük, és amely az olvasó, a szöveg és az olvasó között kapcsolatot létesít.

A következő fókuszpontokra utalnék még a könyvből: egyik legfontosabb a fikcionális világ kérdése: miként konstruál meg a narráció „egy világot”, s hogyan befolyásolják az emberi test értelmezési módozatai a mű által bemutatott fiktív világokat. A jellemzés, szereplőépítés folyamata: miként íródik bele a test a szövegbe, s milyen feltételek között nyilvánulhat meg a test az olvasó számára jelentéssel bíró tárgyként? Ennek megfelelően Punday megkülönböztet „kiválasztott” – jellemző és szelektív erővel bíró – testeket, olyan szereplőket, akik tehát elkülönülnek a többi szereplőtől és a tárgyaktól. Ezek szemantikai és szomatikus értelemben jelöltek

(mint fajjal, nemmel, egészséggel stb. rendelkezők), olvashatók, egyediségüknél fogva kiemelkednek az „általános” testek közül, mely utóbbiak viszont ezekhez képest konceptuális modellnek tűnnek; feladatuk, hogy a szereplők között közvetítsenek, és a befogadás, az értelmezés számára nyújtsanak fogódzót.

A testek egyébként elkülönülhetnek egymástól szociális értelemben is: egy rasszista elbeszélésben a bőrszín utalhat az értelmi képességekre vagy a jellem erkölcsi erejére, s ekképpen a szereplők nemcsak individuálisan, hanem csoportként is el vannak választva egymástól.

Punday a narratív autoritásnak is figyelmet szentel: szerinte a narratív szövegekben többféle testesítő, testrepresentációs módszer működik: létezik olyan, amely a szereplőket érzelmi azonosulás útján igyekszik kontasztba helyezni (olyan fizikai tulajdonságokat rendel a hősökhez, amelyek erkölcsi jellemzőkre is utalni látszanak); vagy valamely szereplői csoport fizikai tulajdonságait privilegizálhatja, mely gesztusa például kárára válhat éppen a Másik testi reprezentációjának is.

A könyv egy fontos csomópontja a tér és az elrendezés. Suzanne Langer „virtuális tér”-elmélete alapján Punday érdemesnek találja a narratív szöveget a térben való mozgások tekintetében megnézni, mivel a test közvetlen viszonyban áll a narratív tér megkonstruáltságával is. A test jelentését az elbeszélésben gyakran az határozza meg, hogy a pozíciója egyéb tárgyakhoz kötött, vagy hogy a térben való elhelyezkedése fontos információkkal szolgál a szóban forgó társadalmi térrel kapcsolatban vagy a domináns csoport ideológiáit és értékrendszerét illetően. Virginia Woolf *A világitótorony* című regényében a nők és férfiak térbelileg különülnek el (például a tárgyakra és helyzetekre való reakcióik alapján); s mintha Mrs. Ramsay egy fehér referencia lenne a férjéhez viszonyítva, akinek nagyon erős a jelenléte, kitölti a teret. A térről szóló fejezetben Punday nem csak a konkrét és valós helyváltoztatásokról beszél, de olyan imaginatív és perceptív tájakról is, ahol utazásokat tesznek a szereplők. Marie-Laure Ryan, aki a narratív szövegek leírására és elemzésére a virtuális világgal kapcsolatos metaforákat és nyelvet használja fel, utal arra, hogy a szövegek olykor nem megvalósuló lehetőségekre, követelt/előírt feltételekre, óhajtott állapotokra vonatkoznak, s így ezek a »világok« elkülönülnek a szövegek aktuális világtól.³²

³² MARIE-LAURE RYAN: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloo-

Ámde, bár Punday nem támaszkodik a francia strukturalizmus eredményeire – mert nem beszél hangról, fokalizációról, ráadásul nagyon ritkán mutat rá a kapcsolatra test és aktánsok/funkciók között, s nem igyekszik alkalmazni a narratológusok által kidolgozott nyelvészeti és textuális eszközöket sem –, a narratológia történetének két nagy korszaka, a klasszikus és a posztklasszikus mégsem választható szét teljesen tisztán. Vannak olyan illesztési pontok is köztük, amelyek lehetővé teszik néhány ún. klasszikus eszköz alkalmazását a szereplők vizsgálatában, testrepresentációjuk elemzésében is, és annak átgondolását, miként alkalmazhatók ezek a módszerek fikciós és nem-fikciós szövegekre, főként olyan területeken, amelyekben ez a módszertan és annak vizsgálata, hogy hogyan működnek ezek a testrepresentációk a narratívákban, revelatív lehet: a posztkolonializmusra, a xenológiára, a transznacionalizmusra, a genderelméletekre stb.

1. Tapasztalatiság

Mint említettük, az egyik törésvonal a klasszikus narratológia és ezen irodalomtudományos irányzatok között az előbbi szövegimmanens, areferenciális jellege. Ezt próbálja Punday áthidalni a lehetséges világok elméletével s annak talán legfontosabb hozadékával, a világok közötti (trans-world) identitás tézisével. Punday szerint: „A lehetséges világok logikája szerinti gondolkodás abból a feltevésből ered, hogy minden feltevés – kivéve a szándékosan megváltoztatottak – ugyanaz marad. Ebben a lehetséges világban a tárgyak nagy része világok közötti (trans-world) identitással bír – vagyis ugyanolyanok a való és a lehetséges világban is.”³³ A narratív fikcióra vonatkoztatva ez úgy néz ki, hogy bár például a regényben a kapcsolat fiktív és való világ között természetesen sokkal összetettebb ennél, általában elfogadjuk, hogy a való világ „tényei”, feltételei ebben az alternatív világban változatlanul maradnak, kivéve, amennyiben maga a történet közvetlenül, szándékoltan is érinti ezeket a tényeket.” Egy másik, a két rendszert összekapcsoló elképzelés lehet a maga konstrukcionista és kognitív irányultságával Monika Fludernik „tapasztalatiság”-fogalma

mington, Indiana University Press, 1991, 32.

³³ PUNDAY: *l. m.*, 21.

is, amit az osztrák narratológus 1996-ban vezetett be először *Towards a 'Natural' Narratology* (Egy „természetes” narratológia felé) című könyvében, s amely a posztklasszikus narratológiák kulcskifejezésévé vált, bár néhány, Monika Fludernik „természetes” narratológiájának alapvonásait elfogadó kutató még tovább árnyalta. Így definiálta: „a való életre vonatkozó tapasztalatok kvázi-mimetikus felidézése”.³⁴ A tapasztalatiság kifejezés azokra a módozatokra utal, amelyekkel a narratíva az olvasóknak a tapasztalatban való jártasságát, valamely jelenségnek közeli ismeretét érinti bizonyos ’természetes’ kognitív jellemzőkön keresztül,³⁵ pontosabban ezeknek a kognitív képességeknek a testiességét (embodiment), az intencionális cselekvés megértését, a temporalitás percepcióját és a tapasztalat érzelmi értékelését. Fludernik narratívadefiníciójának gyökere ez a kognitív módon megalapozott kapcsolat emberi tapasztalat és az emberi tapasztalat – szemiotikai jellegű – reprezentációi között: minden olyan szöveg, amely előtérbe helyezi ezeket a jellemzőket, elbeszélésnek tekinthető, ha viszont oldalvágányra helyezi, akkor gyenge vagy zéró narrativitással bír, mivel hiányzik belőle a tapasztalatiság dinamikája.

Ezen „kétlakiság” tudatában egyébként talán nem is véletlen, hogy Monika Fludernik egy szereplőközpontú elbeszélésdefiniációt kínál: „Narratíván/elbeszélésen a lehetséges világ ábrázolását értjük nyelvi vagy vizuális médium segítségével, amelynek a középpontjában egy vagy több antropomorfi jellegű szereplő áll, aki az egzisztenciáját tekintve időben és térben le van horgonyozva és aki (nagyreszt) célirányos cselekvéseket végez (cselekvés és cselekményszerkezet). Ezeknek a főszereplőknek a tapasztalataira épül az elbeszélés, s ez teszi lehetővé az olvasók számára, hogy elmerüljenek egy másik világba és a főszereplők életébe.”³⁶ Bár Fludernik szerint az időkeret mindig a szereplők részéről végbemenő cselekvéssorozatok eredményeképp alakul ki (vagyis ebben a tekintetben valójában ágensben gondolkodik), de rögtön tisztázza: ha valaki testiesíti az emberi

³⁴ MONIKA FLUDERNIK: *Towards a 'Natural' Narratology*, London: Routledge, 1996, 12. Erről a témáról lásd még: *the living handbook of narratology*, experientiality szócikk, szerző: Marco Caracciolo, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality>.

³⁵ MONIKA FLUDERNIK: *Natural Narratology and Cognitive Parameters*. D. HERMAN (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Studies*, Stanford, CSLI Publications, 2003, 243–267. Idézi még: Caracciolo, *Experientiality, the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/print/102>

³⁶ MONIKA FLUDERNIK: *An Introduction to Narratology* (2006 [2009])

tulajdonságokat, s ekként tekint a szereplőkre, akkor a számára azok cselekvései egzisztenciális megalapozásukat jelenti, és az elrendezést (setting) dinamikusnak fogja leírni, olyasféle környezetként, amelyik magában foglalja az eseményeket és a fejleményeket.

2. Feminista narratológia

Talán a feminista irodalomkritikában történik meg először a váltás, még egy hosszas referenciális szemléletű szakasz után: Susan Lanser programtanulmányában,³⁷ majd könyvében (*Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*)³⁸ annak igényét fogalmazza meg, hogy a gender is a narratológia fontos elemévé tegyük (rá egyébként Punday sokat hivatkozik, csak több ponton kritikával illeti). A mi szempontunkból ez több felől is érdekes lehet: a társadalmi nem – noha a nemeket a gender nem biológiailag határozza meg – mégiscsak a test(koncepció) által is formált képződmény, ráadásul Lanser számára is felvetődik a referenciális-areferenciális, kontextualizáló-immanensen szövegszerű (nyelvészeti) látszólag feloldhatatlan dilemmája, ámde a szerző itt mégsem korporális szempontok alapján foglalkozik a nőiség (a szerző nőiségének) textualizálódásával, koncepciójában megmarad egyfelől a társadalmi identitás elsőbbsége, illetve a nyelv dominanciája: a genette-i hangot, ezen belül is a szerzői hangot teszi meg könyve kiinduló fogalmának, vagyis azt tanulmányozza, hogy néhány kanonikussá vált nőíró milyen textuális stratégiákat alkalmaz a hegemon hatalmi – a nyugati irodalomban jellemzően a jól képzett, *fehér, heteroszexuális férfiak*nak biztosított – pozícióknak automatikusan fenntartott diszkurzív autoritás megszerzésére, illetve, ezzel egyidejűleg, az ellenük irányuló szubverzív fellépésre. (A narratív autoritás egyik fő eleme ugyanis Lanser szerint, hogy a narrátori státusz megfelel a domináns társadalmi hatalomnak, viszont a narrátori autoritás szövegi stratégiákhoz van kötve, amelyet a társadalmilag

³⁷ SUSAN L. LANSER: Egy feminista narratológia felé (1986). (Ford. Gyuris Norbert.) In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTRUD–SÁRI LÁSZLÓ, Bp., Osiris, 2002, 520–537.

³⁸ SUSAN S. LANSER: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1992.

nem elismert írók is kisajátíthatnak maguknak. Ezek a kisajátítások azonban visszafelé is elsülhetnek, ezért a nem-hegemón íróknak és narrátoroknak esetleg harcolniuk kell a kényes egyensúlyért a megfelelésre törekvés és a domináns retorikai gyakorlat szubvertálása között.)

Lanser tehát ennek a feloldására találja a „hangot”, de nem tisztán abban az értelemben, ahogy a feministák, illetve a másik oldalról a narratológusok értik a fogalmat. A feministák az e világhoz tartozó vagy fikcionális, nőközpontú álláspontot elfoglaló személyek és csoportok magatartására utalnak, s olyan irodalmi szereplőkről beszélnek, akik a patriarchális nyomást „hangjuk megtalálásával” próbálják kivédeni, függetlenül attól, hogy ez a hang megjelenik-e textuálisan. Amikor azonban a narratológusok beszélnek hangról, általában a formális struktúrát tekintik fontosnak, és nem nézik az ezekhez a speciális narratív praxisokhoz kapcsolódó ideológiákat, társadalmi-politikai implikációkat – mintha az irodalmi történések teljesen autonómnak mutatkoznának az emberi történelemtől. Lanser számára az azonban elképzelhető, hogy a „hang” e két megközelítése konvergáljon egymás felé egy olyan jelenségben, amelyet ő a Mihail Bahtyin által szociológikus poétikának nevezett jelenséghez köt: „a narratív hang, amely a társadalmi pozíció és az irodalmi gyakorlat találkozásánál helyezkedik el, megtestesíti azon társadalmi, gazdasági, gazdasági és irodalmi feltételeket is, amelyek között született (...) fenn tartom, hogy nem az esszenciális tulajdonságok vagy az elszigetelt esztétikai szabályok határozzák meg sem a narratív struktúrákat és sem a női írást, hanem azok az összetett és állandóan változó konvenciók, amelyek már magukban is a szerző, az olvasó és a szöveg implikálta hatalmi kapcsolatok között és által jönnek létre (faj, nem, osztály, nemzetiség, képzettség, szexualitás és családi állapot, amelyek interakcióba lépnek egymással az adott társadalmi formáción belül.)”³⁹

Susan Lanser állítása szerint az általa az első részben vizsgált kanonikussá vált írónők (Jane Austin, George Eliot, Virginia Woolf, Toni Morrison) olyan autorizált/szerzői hangot konstruálnak meg, amely beleillik, de ellene is szegül koruk és lakóhelyük narratív és társadalmi szokásainak, s ezt az autorizált (szerzői) hang sajátos használatával érik el – amely szemben áll a személyes, Lanser által ebből a szempontból kevésbé sike-

³⁹ Uo., 5.

resnek ítélt hanggal. (A hang harmadik típusa a közösségi, erről is ejt szót, ám voltaképpen ez elég ritka jelenség.)

Véleménye szerint a szerzői hang (re)produkálja a szerzőség struktúrális és funkcionális helyzetét, mert ha a megkülönböztetés az (implikált) szerző és nyilvános, heterodiegetikus narrátor között nincs a szövegben jelezve, az olvasók hajlamosak lesznek a szerzőt a narrátorral, a hallgatót pedig magukkal azonosítani. Lanser a női érdekvényesítő narráció lehetőségeit tehát éppen nem a visszatükröző narráció oldaláról véli megvalósíthatónak, azt túl személyesnek tartja. Talán legfontosabb megállapítása (és itt szembehelyezkedik másokkal, egyfelől az előítéletekkel a nők „csevegő”, szubjektív stílusát illetően, másfelől talán a francia posztfeministák „écriture féminine-ről” alkotott elképzeléseivel is), hogy a személyes hang nőírók számára kevésbé előnyös, mivel egy szerzői narrátor a tudás és az ítélet szélesebb körű hatalmával rendelkezik, míg a személyes narrátor csak a saját személyes tapasztalatait tudja értelmezni, és ehhez sokkal korlátozottabb érvényesség járul (itt voltaképpen a Stanzeltől vett előbbi tételünket is megfordíthatjuk, épp nem a reflector/visszatükröző szereplő/mód/hang alkalmas erre a fajta váltásra, hanem az auktoriális [szerzői] – igaz, ez nem testiesítés, de mégis egy olyan stratégia, amely a test által adott szituációra felel). Visszatérve: másfelől a személyes hang azt a lehetőséget sem adja meg, hogy valaki egy nemsemleges maszk mögé bújjék, vagy hogy a nem kérdését távol tartsa magától: azaz nem menekülhet egy általános hang kvázi hímnemébe. Egy személyes női narrátor az olvasói ellenállást kockáztatja, ha „a mondás aktusa, vagy az általa elmondott történet, vagy ha a mondás által megkonstruált én” átlépi az „elfogadható” nőiség határait, transzgresszívnek mutatkozik, ráadásul megerősíti azt a közhelyként elfogadható tételt, miszerint a női írás intuitív lenne.

Susan Lansernek a maskulin hatalmi instanciák kijátszására és felforgatására törekvő, egyfajta maskkként használt (lásd: Bhabha) hangot, azaz narratori stratégiákat vizsgáló, alapvetően genette-i ihletésű írása mindamellettt igen távol áll attól, hogy korporális narratológia legyen, a testtel mint olyannal sem a befogadás szintjén, sem a cselekmény (a szereplő) szintjén nem foglalkozik, s nyilván a szerzőével is csak annyiban, amennyiben társadalmi identitását meghatározva közvetve meghatározza a szerzői vagy személyes narratori hangot.

A korporális narratológia találkozása a pszichoanalízissel

A pszichoanalízis kitüntetetten a testről beszél, ez az a tudományág, amely voltaképpen centrális módon beszél testrepresentációkról, és a test előbbségét állította az egyén fejlődését és kapcsolatait tekintve. Mindig arra fókuszált, hogy miképpen töri át a test a verbális nyelvet és más rendszereket: a gesztusokat, a szimptomatikus tetteket, a gyermekjáték-konstrukciókat és -rajzokat és a vizuális művészeteket. Freud már a korai munkáitól egészen a késői Erősz és Thanatosz-teóriáig a testtel kapcsolatosan alakította ki elméleteit. A test visszafajtott, szisztematikusan kódolt reprezentációit vette szemügyre, többféle aspektusból vizsgálódva: az erotikáéból, a kulturális artifaktumok felől, az álmokból, érzékenységekből, félelmekből stb.: a test vágyait álmokban kívánta leleplezni, a self fájdalmait testi tünetekben, merthogy a fájdalom gyakran nem tud nyelvíleg megnyilvánulni.

Nála a testkép különösen befogadó, hiszen a testi szimptomákban külső és belső, múlt és jelen kontrollálhatatlanul egymásba csúszik. Borgos Anna Elizabeth Grosz elemzése nyomán arra is rámutat, hogy Freud nézetei ellentmondásosak, egyfelől a testet nem tekinti természetesen adottnak, pszichés és társadalmi-kulturális jelentésekkel ruházza fel, másrészt viszont determinisztikus és normatív előfeltételei vannak, különösen a női testre nézve. Freud és Lacan egyaránt két komplementer folyamathoz köti az egoalakulást a primér nárcizmus (illetve a tükörstádium) során, ez pedig egyfelől a mások (az anya) képével való azonosulás, illetve a saját test libidinózus impulzusai. Freud *Az ősvalami és én*ben ezt így fogalmazza meg: „Az ember saját testéből és elsősorban annak felületéről egyidejűleg külső és belső érzékelések indulhatnak ki. Ezt a felületet az ember úgy látja, akár valami más tárgyat, amely azonban számára kétféle tapintási érzettel szolgál, amelyek közül az egyik a belső észleléssel lehet egyenlő (...) Az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek.”⁴⁰

Lacannak a fenomenológiából és strukturalista nyelvészetből táplálkozó szemlélete nemcsak az énejlődés tekintetében szán nagy szerepet a testnek, hanem a „szimbolikus rendbe” és a nyelvbe való belépésben is.

⁴⁰ SIGMUND FREUD: *Az ősvalami és én*. (Ford. Hollós István, Dukes Géza.) Budapest, Hatágu Síp, 1991, 29–30. Idézi: BORGOS ANNA: „Testkép-képek”, 57.

Eszerint a csecsemő hathónapos koráig – bár már kikerülve az anyával való teljes fúzióból – testi érzéleteit tekintve még töredezett, kaotikus, nem koordinált és diszkomfort érzésekkel telített. Nincs egységes énképe, nem érzékeli teste határait, „nem különült el számára külső és belső, én és másik, aktív és passzív. Ezt követi az úgynevezett tükörstádium, vagyis a test külső képének introjekciója, a test jelentésének belsővé tett képe, ami a kisbaba számára illuzórikus egységet, teljességet, totális testképet és annak uralmát sugallja (mígnem a nyolchónapos kori szorongás időszakában megtörik). Ez a nyilvánvalóan még nyelv előtti stádium egyébként libidinózus kapcsolatot jelent a testképpel, de vágya nem a szimbólumon, a nyelven, a megnevezésen keresztül valósul meg, hanem csak a másikon keresztül, imaginárius módon (ez az imaginárius rend). Amikor pedig 15–18 hónapos kor körül megkezdődik a nyelvvelsajátítás, amelynek alapvető kezdeti gesztusa a nemet mondás: a gyerek, utánozva az anyát, nemet mondói pozícióba akar kerülni, de ehhez el kell ismernie a szimbolikus apai törvényt. Ez az ödipális szakasz kezdete is, az apa már nem a fallikus anya attribútuma, hanem a fallosz birtokosa, s egyben az anya vágyának a gyerek melletti másik tárgya: aki emiatt szorongani kezd, mely félelmeit mélyebb értelemben a szimbolikus rendhez, a nyelvhez köthetjük.⁴¹

Freud és Lacan elmélete több ponton alapvetően eltér egymástól, az egyik kardinális differencia köztük a tudattalan kérdése: Freud felfogásában a tudattalan a nyelv működésbe lépése előtt is létezik, Lacannál a nyelvvel egy időben jelenik meg. A bécsi professzornál a tudattalan ösztönös reprezentációk tömegével azonos, a francia pszichoanalitikusnál annak eredménye, hogy a nyelv strukturálja a vágyat. De a szó nem hoz kielégülést, nem ragadja meg a lényegét: a vágy ugyan rálel valamire, egy jelentéssel rendelkező jelöltre, de ez csak látszólagos ráतालálás, valójában félrevisz, a megnevezett ténylegesen nincs megnevezve. A tudattalan itt, a nyelv és a vágy között megnyíló résben tör ki.⁴²

A szubjektum szóhasználatára hatással van a tudattalan, s míg ő azt gondolja, hogy egyértelműen beszél, retorikája tele van képes beszéd-

⁴¹ A freudi és lacani pszichoanalitikus elméleteket Borgos Anna tömör, lényegi összefoglalója alapján mutattam be. Vö: BORGOS ANNA: „Testkép-képek”. Áttekintés a fogalom filozófiai és pszichológiai értelmezéséről. In: CSABAI MÁRTA–ERŐS FERENC (Szerk.): *Testbeszéd*, 46–60.

⁴² LACAN, 1977, 264. Vö. még: ELIZABETH WRIGHT: *Modern pszichoanalitikus kritika. Bevezetés az irodalomelméletbe*, 174–175.

del, amit Freud sűrítésnek és eltolásnak, Lacan – éppen Freudra, továbbá Saussure-re és Jakobsonra támaszkodva – metaforának és metonímiának nevez. S ezek ténylegesen rokon fogalmak: a metafora hasonlóságon alapszik, összhangban a sűrítéssel (ahol az egyik elemet a másikhoz hasonlósága alapján társítjuk), míg a metonímia és az eltolás (amikor az elemet a hozzá legközelebb esővel kapcsoljuk össze) az érintkezésen. A metonímiában az én nem ismeri fel a szavai közötti kapcsolatláncot, így végtelem jelölőláncot hoz létre kielégülést keresve (Lacan ezt hiánynak nevezi), a metaforában pedig egy felületi réteg fed el a tudattalant. Ahogy Elizabeth Whright fogalmaz, „Lacan számára – kissé eltúlozva a dolgot – minden szó freudi nyelvbotlás, akár felismerjük, akár nem, mert a tudattalan akkor is jelen van, ha nem ismerjük fel.”⁴³ A lacani irodalomkritika elsősorban a *vágy struktúráira* figyel, amelyeket tehát egy jelölőlánc határoz meg.

A Yale-en, majd Princetonban összehasonlító irodalomtudományt tanító Peter Brooks is feladatként jelöli ki magának *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* című munkájában, hogy miként és miért úgy képzeltek, szimbolizáltak a testet, ahogyan, miféle jelentést lehet tulajdonítani a testnek. Sőt, hogy miért lettek a testrepresentációk a jelölés kulcsai a modern – itt: a 18. századtól íródott – narratívákban. Azok ugyanis szemmel láthatólag a test szemiotizációját hajtják végre, ami együtt jár a történet szomatizációjával: a test jelentések forrása és helye, a történetek nem elmondhatók anélkül, hogy a testet a narratív jelentések elsődleges vehikulumává ne tennénk. Ez a nagyon markáns nézőpont annak is köszönhető amúgy, hogy – miként arról még szót ejtünk a későbbiekben – a szerző, mint elég sokan amúgy a testrepresentációkkal foglalkozó tanulmányírók közül, a pszichoanalízist teszi meg irodalmi elemzéseinek alapjául, meggyőződése szerint a pszichikus és az irodalmi folyamatoknak meg kell világítaniuk egymást. Egyébként azért is lehet a pszichoanalízist és az irodalmi kritikát egymáshoz közelíteni, mert a transzindividális szimbolikus rend, a jelek rendszere a nyelvet is magában foglalja, márpedig Brooks szerint e kényszer alatt jönnek létre fikcióink is (ehhez Lacan Freud-olvasata ad neki fogódzót). A pszichoanalízis továbbá arra is képes, hogy megteremtse a testértést meghatározó ide-oda ingázást az igazi és a fantáziált test között: hiszen az egyrészt kulturálisan meghatározott,

⁴³ Uo., 175.

másfelől van benne valami látszólag nyelven kívül álló, amelyet a nyelv mégiscsak igyekszik megjelölni és beletestiesülni. Mint tudjuk, ez a megközelítés legfőképpen a szexualitásában megragadott testet veszi célba, de korántsem csak a genitáliák érdeklik, sőt nem is csak a fizikai értelemben felfogott test, hanem a szexuális létezésként felfogott self fogalma, a fantáziáknak és szimbolizációknak az a komplexuma, amely nagyban meghatározza az identitást. (Másik könyvében, a *Reading for the Plot*ban – amely szintén a pszichoanalízis módszerét ötvözi a formalizmus eredményeivel és részben a derridai dekonstrukcióval – nem a testiség megjelenése képezi a centrális magot, hanem a cselekmény interpretálási módozatai, ám benne Brooks mégis azt írja, hogy a lélektan eme ága alkalmas arra is, hogy megmutassa: a narratív művészet a múlt felidézése, amely az emlékezet és a vágyak dinamikáján keresztül megy végbe; továbbá, minthogy a nyelvi jelek – speciálisan a narratív jelek – megértésére irányul, a szövegelemzést oly módon segíti, hogy annak hatására a szövegből kirajzolódhasson az azt alkotó rendszer, a belső energiák és feszültségek, kényszerek, ellenállások és vágyak rendszere.)

Ismert tény, hogy a szociokulturális test konstrukció, ideológiai termék, ugyanakkor hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a fizikai test prekulturális vagy prenyelvi természetű, például, hogy a gyönyör vagy a fájdalom a nyelven kívül helyezkedik el. A test ekként olykor a nyelvből való kiesésként jelentkezne, az infantilis, preszimbolikus térhez való visszatérésként. A kettő között azonban nem húzódik éles határ, elválaszthatatlan szakadék. Ennek egyfelől az az oka, hogy Freud, Melanie Klein, Jacques Lacan elméletei szerint a szimbolikus rend konstrukciójának (ideértve a beszédet, a játékot, az emberi nyelv egész rendszerét) a test részei, az érzetek és a percepciók az első építőkövei, vagyis a legkidolgozottabb szimbolikus struktúrák és diszkurzív szisztémák is végső soron a testi érzetektől származnak. A sajátágosan megélt korai (és szükségszerűen korporeális) tapasztalatok, noha eredetileg a preödipális, preszimbolikus térhez tartoznak, alapvetőek lehetnek a szimbolikus rend számára is: szépen átfordulnak abba a minden szublimáció és képesség kialakításához szükséges állapotba, mely a dolgok szimbolikus azonosítása révén jön létre. Elég például arra utalni, hogy Ferenczi Sándor szerint a csecsemő minden környező tárgyban a saját testrészeit és működésüket ismeri fel, vagy hogy Melanie Klein koncepciójában az anya melle a gyermek számára mekkora jelentőségű epizmológiai impulzust képvisel. A *Reading for the Plot*ban

ezt az ide-oda kapcsolódást vagy legalábbis feszültségként jelen lévő viszonyulást test és nyelv között Brooks ekképpen fejt ki: „(...) A test szolgálatja számunkra az építőelemeket a szimbolizációhoz, és végső soron magához a nyelvhez is, mely aztán eltávolít minket a testtől, de mindig egyfajta feszültségben, mely emlékeztet minket, hogy az észnek és a nyelvnek fel is kéne fednie a testet mint másságot, mely valamiképpen megelőzi ezek pusztá létét is (...) a test egyszerre kulturális koncepció és annak a másíkja, valami nyelven kívüli, amit a nyelv megpróbál megjelölni, és ugyanakkor be is ágyazódni...”⁴⁴

A test szemmel láthatólag – de csak első szinten – idegen tehát a belőle származó konstrukciók számára, ám – minthogy reprezentálva van a nyelvben – az emberi szemantikus és szemiotikus projekt része is. Vagyis Brooks – a posztstrukturalizmus egyik meghatározó vonulatát követve – lingvisztikai elemeket is beépít ebbe a pszichoanalitikus modellbe: márpedig ha a szimbolikus struktúrák, diszkurzív rendszerek jelrendszerek, akkor kettős természetűnek kell lenniük. El is vezetnek minket a testtől, de távolodásuk ambivalens: a testnek jelekkel való ábrázolása egyfelől igyekszik ottlétőnek mutatni azt, de mindig hiányának kontextusában, hiszen a nyelvi jel használata implikálja annak a dolognak a hiányát, ami helyett áll.

Ha pedig kifejezetten irodalmi szövegekkel foglalkozunk, azt is látnunk kell, hogy azok a narratív szövegek, amelyekben a test központi szerepet kap, kifejezetten arról az erőfeszítésről árulkodnak, hogy miként próbál a test valamiképpen behatolni a nyelv birodalmába: hiszen egyfolytában annak a történetét mesélik, hogy miképpen kerül át a test jelentésbe. Ezek a textusok így azokat a módokat dramatizálják, ahogyan a test bennük alapvető jelentést hordozó tényezővé válhat, vagy másképp: hogyan foglalják magukba, testesítik meg a jelentést. A *Body Work* egy másik pontján Brooks is idézi az S/Z azon – szerinte – enigmatikus kijelentését, hogy a szimbolikus mezőt egyetlen tárgy foglalja le, és az a test. Itt mi a problematikusan ítélt pont magyarázatába nem megyünk bele,⁴⁵ a lényeg számunkra az, hogy ezen Barthes-idézet kapcsán Brooks megint csak egyik

⁴⁴ PETER BROOKS: *Reading for the Plot*. xii-xiii. Idézi még: KALMÁR GYÖRGY: *Szöveg és vágy. Pszichoanalízis-irodalom-dekonstrukció*. Budapest, Anonymus, 2002, 81.

⁴⁵ Nyilván arról van szó, hogy Brooks némileg félreérti vagy félremagyarázza Barthes-ot, ő pszichoanalitikai értelemben beszél szimbolikusról, a francia teoretikus pedig valószínűleg nem.

kedvelt témájához jut el, a narratív textus és a test közötti – pszichoanalitikus megközelítéssel jól megfogható – szoros kapcsolathoz. Szerinte ugyanis Barthes itt arra szándékozott rámutatni, hogy a test a szimbolizmus elsődleges forrása, és hogy az irodalom, mint szimbólumokból álló képződmény, reprezentációi által visszairányít a saját forrásához, pontosabban mindahhoz, amit azok végső soron reprezentálnak, s a szimbolikus mező és a test egyfelé visznek el, a jelentés irányába. A szöveg önreprezentációja (mely reprezentáció azt mutatja meg, mi a szöveg, és mint ilyen mit csinál) a testtel kapcsolatosan megy végbe, és értelmezés közben sem teszünk mást, mint hogy a szövegbe próbáljuk áttenni a testet.

Csak egy ilyen példát említsünk a Brooks által felhozottak közül, az *Odüsszeiát*, méghozzá azt az epizódot, amikor a dajka a főhőst egy gyermekkori baleset nyomáról ismeri fel: a sebhelyek, stigmák a testen olyan, a beazonosításhoz vezető – és ekképpen az identitást megteremtő – jelek [mark] lesznek, amelyek nyelvi jelölőként viselkednek. A lenyomat a testet a jelölői folyamat részévé teszi: ha a test jelöl, akkor az is láthatóvá lesz, ahogy átmegy írásba, s irodalmi vagy általában véve narratív testté lesz, amelyben a jel beíródása egy történettől függ, vagy éppen megalkotja azt.

Persze – mint Brooks rámutat – az irodalmi test sokféle formában létező, történetileg-műfajilag meghatározott jelenség: az irodalmi test változatainak tüzetes áttekintését egészen a kezdetekig vissza lehetne vezetni, és számos típusával számolni kell. Van heroikus, szent, szenvedő és tragikus test (ezek közül az utolsó az utóbbi hármat kombinálja), létezik karneváli, pornografikus, haldokló test, de Brooksot – valószínűleg már pszichoanalitikus érdeklődése okán is – az erotikus test mint olyan foglalkoztatja a leginkább, a vágy tárgya (amit ő szinte evidens módon a női testtel azonosít). A vágyra azonban nem csupán szexuálisként gondol, hanem összehozza episztemológiai értelmével, a tudásvágygal is. Példa erre a Don Juan-mítosz, amelyben a szélsőséges hódítási kedv sem csupán az állandó szexuális kielégülést célozza, és nem is csak nők sorának elcsábítására törekszik, hanem a libertinusnak, az egyházellenes gondolkodónak azon kettős igyekezetét tükrözi, hogy tudjon, és hogy bebizonyítsa: nincs olyan tudás, ami nem birtokolható. (A fentiek értelmében mellesleg az is világossá válik – s erre már Kalmár György hívja fel a figyelmet a másik könyv kapcsán – hogy az alapvetően lázadó, már-már anarchista don juan-i s általában a libertinus életprogram végső soron arra is választ ad, hogy a testiség előtérbe helyezésével megvalósíthatóvá válik egy

végösséig vitt szabadságeszmény is: „A test az a dolog, amely örökké el-
lentéte és ellenzéke marad mindenféle társadalmi normának, szabá-
lynak és korlátozásnak. Megtagad minden, a szimbolikus által neki kiszá-
bott helyet és jelentést, azoktól elkülönbözök, és örökké a korlátok áthá-
gásával fenyeget. Így a test a szabadság örök forrása lesz. Ha tehát egy
szövegvilágban meg akarjuk változtatni a szimbolikus rendet, legegysze-
rűbb a testhez fordulnunk, mint a Törvény és a kultúra rögzített jelenté-
seinek fő tagadójához. Ez a pont, ahol a szimbolikus megragadható.”⁴⁶)
De térjünk vissza az episztemológiai aspektusra. Brooks argumentációja
szerint a modern narratív irodalomban az egyik fő cselekménymotivá-
ció, hogy a szereplő egy testet kíván – persze többnyire valaki másét, de
néha az is előfordul, hogy valamiképpen a sajátját –, márpedig ez azt is
jelenti, hogy számára ez a test megistenül, kielégülést, hatalmat és jelen-
tést hordoz magában; az olvasás szintjén pedig a test után való vágyako-
zás, azaz a test tudása utáni sóvárgás, annak akarata, hogy felfedje titkait,
azonosítódik azzal a vággyal, hogy uralja a szöveg szimbolikus rendsze-
rét, kezében tartsa az ismeret kulcsát, átlássa a jelentés létesülésének fo-
lyamatát: az élet rejtélyébe való behatolást érinti, a másik máságának va-
ló alárendelődésen keresztül az önmegértést, az identitás megteremtését.
Brooks a Freuddal párhuzamba emelt Georges Bataille azon véleményét
idézi, miszerint az önmagát sajnálatosan diszkontinuusnak tekintő mo-
dern ember az erotikán keresztül igyekszik – ha időlegesen is – másokkal
egyfajta folytonosságot teremteni a maga számára. A „*la mise à nu*”, az-
az a meztelenre vetkőzés a másiknak való magaaátadáson keresztül a sa-
ját zárt, diszkontinuus létének pillanatnyi megszüntetésére törekszik, s ez
nem kevesebb, mint az élet igenlése a halál felé vezető úton.

Peter Brooks Derridára hivatkozik a *Reading for the Plot* előszavá-
ban, amikor a formalizmuson túlmenő, de annak eredményeit felhasználó,
pszichoanalitikus és – tegyük hozzá: mérsékelten – dekonstrukciós
megközelítésű könyvének módszertanát vezeti fel: a forma akkor bővöl
el bennünket, ha már nincs lehetőségünk arra, hogy az erőt önmagából
értsük meg. Brooks szerint ugyan az közel sem biztos, hogy ez az erő va-
lóban teljes egészében megérthető (ezt amúgy Derrida sem állította), de
az valószínűleg megvalósítható, hogy felismerjük helyét a narratívában,
és valamiképpen beszéljünk dinamikus műveletként végrehajtott olvasá-

⁴⁶ KALMÁR GYÖRGY, *I. m.*, 80–81.

sunk tapasztalatairól; illetve hogy egyszerre szüntessük meg és formáljuk meg a jelentéshordozónak tekintett időt, amely egyszerre bizonyul az energia és a forma függvényének.

S ezt összeolvashatjuk azzal, amit a „narratív vággyal” kapcsolatban fejt ki a későbbiekben, némileg Barthes hatása alatt: a cselekmény az olvasó hatáskörébe tartozik, és az ő teljesítményében – a narratíva interpretációjában – a jelentésalkotó folyamatot működteti, a „jelentés szenvedélyének” kulcsösszetevojét adja. A cselekmény olvasása a vágy egy formája, amely átvezet minket a szövegen, és egyben túl is lendít minket rajta. A narratíva ekképpen kétarcú jelenség: maga is beszél a vágyról, merthogy sokszor egy vágy történetét meséli el, s bennünk is vágyat kelt, hogy megadja a jelentés dinamikáját (a vágyat itt persze a szexuális vágyat is tartalmazó, de annál szélesebb hatókörű freudi Erószként kell értenünk, hiszen az képes az organikus szubsztanciákat nagyobb egységekbe integrálni). Brooks egyik jellemző példája a 19. századi karrierregény, amelyben az érvényesülni kívánó, ambiciózus hősök, eme „vágyó gépek” jelenléte alkotja meg és tartja fenn a narratívát oly módon, hogy a selfet egy elképzelt vágy különböző forgatókönyveken keresztül vetíti ki a világba.

Kérchy Anna nagyívű, a testtudományokat áttekinteni és talán Magyarországon meghonosítani is szándékozó munkájában⁴⁷ arra a belátásra jut – részben jogosan – hogy a korporális narratológia eme két alapműve, Punday és Brooks munkái hiányérzetet hagynak az olvasóban, mert túlságosan analitikusan és tematikus szempontokkal közelítenek a szövegekhez, az ábrázolt testek titkait akarják kifürkészni, és nem jutnak el addig a pontig, „amikor a diszkurzív destabilizáció csúcspontján maga a narratíva vetkőzne ki valóban önmagából.” Brooks és Punday a szemiotizációt és a szomatizációt nem vonatkoztatják el a szerzői intenciótól: a textusba foglalt (oly gyakran vágyott) test megértése a szöveg megértését segíti elő, olvasni annyit tesz, mint magunkévá tenni a testet és a hozzá – direkt vagy indirekt módon – társított jelentésképzést (s nem a spontán jelentéslétesülést). De ne legyünk igazságtalanok: szerintem teoretikusan Brooks ennél többet ígér, hiszen az elméleti bevezetőben egy destabilizáló – noha alapvetően a szimbolikus rend létrejöttéhez kötő, ám annak paradox körülményeit kiaknázó – a jelölő-jelölt viszonyában csúszásokat

⁴⁷ KÉRCHY ANNA: Tapogatózások. A test elméletének alakzatai = Apertúra, 2009/2., <http://uj.apertura.hu/2009/tel/kerchy-2/>

megvalósító, az identitást felforgatni kívánó metódust dolgoz ki. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy aztán a konkrét – egyébként ettől függetlenül revelatív – elemzéseiben mégis a szerzői szándékra apelláló és erősen maskulin perspektívából kiinduló elemzéseket produkál. A még ennyire sem szubverzív Punday-könyv pedig tényleg csakis olvassa a szöveget, nem írja, és különösen nem újraírja, ám ennek ellenére roppant fontos pragmatikus szempontokat vet fel, remekül használható, adekvát és pertinens megközelítési módszereket ajánl a különböző korszakokban keletkezett szövegek interpretálásához.

Martin Gliserman – aki maga is gyakorló pszichoanalitikus, s a Rutgers Egyetem angol tanszékének professzora – *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text* című könyvében⁴⁸ szintén a pszichoanalízis és az általános grammatika eredményeit ötvözve kívánja vizsgálni, milyen kibogozhatatlanul fűződik bele a test a narratíva nyelvébe, hogyan alkotja meg a test saját reprezentációját az irodalmi szövegben, s az milyen „üzeneteket” (értsd: kódokat) hordoz ezáltal, illetve milyen szerepet játszanak a nyelvjátékok a lét legfontosabb központjainak integrálásában. A legfőbb különbség közte és Brooks között (azon túl, hogy itt az erotikus vágy jelentősége bizonyos tanulmányokban – érthető módon például éppen a *Robinson Crusoe*-t tárgyalóban – talán némileg háttérbe szorul) a szerzői intenció szerepének a kérdése, mert Gliserman könyve ennek lényegesebben kevesebb hatáskört tulajdonít, mint az előbbieken tárgyalt művek.

A szerző a nyelv és a test közötti bonyolult viszonyt angolul egy szójáték segítségével is megfogalmazza: „Language is Embodied end Embedded in the Body, and the Body is Embodied and Embedded in Language.” Ennek a szétszálazhatatlan kötődésnek – mind az egyed, mind az emberiség szintjén – anatómiai-fiziológiai okai is vannak, minthogy a hangzó nyelv ténylegesen fizikai, korporális tevékenység, számos szerv részt vesz a beszédtevékenységben, ezáltal a gyakorolt nyelv – mint energia és mint mozgás – fizikai aktivitás, amely ráadásul genetikusan is beépült: a nyelvi képesség testi képesség is egyben. Ez a Humboldt nézeteivel párhuzamba állítható koncepció is oda vezet, hogy, miként a szerző fogalmaz, test és nyelv között „alapvető és megalapozó, szimbiotikus és szinergikus” kapcsolatokat találunk.

⁴⁸ MARTIN GLISERMAN: *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text*. Gainesville (Fla), University Press of Florida, 1996.

Meggyőződése, hogy egy irodalmi textusban megtalálható test – jelen meg explicit módon, vagy csak utaljanak rá – mintegy maga tudja bizonyítani a szöveg irodalmiságát, s ezt teheti személyes variációkban megjelenő szimbólumokon, „mozgást, dimenziót, feszültséget vagy stabilitást jelölő struktúrákon”, „próteuszi” átváltozásokon keresztül is. A regény „egy preverbális, ő-s-gender, nem verbális és/vagy nem verbalizált zsigeri tapasztalatot mutat meg, s közben egy bonyolult, szimbolikus, interperszonális interakciót fejt ki valamilyen komplex elrendezésben, amely átível időn és téren.”⁴⁹ Az elemzés egyik fontos vetülete Gliserman szerint, hogy – a *body studies* területét kiszélesítve – a szöveg testére is összpontosítsunk: a szintakszist (a mondatokat, bekezdéseket, fejezeteket) testi gesztusként fogjuk fel, olyanként, mint ami a vágy és a kétségbeesés formáját követve jelenik meg: mindez egyfajta termékeny redundanciát eredményez, amiből a test teljesebb jelentése bontakozhat ki. (Barthes és Gliserman elmélete – mint látni fogjuk – számos párhuzamot hordoz, s már itt is megmutatkozik egy alapvető hasonlóság. Bár az amerikai teoretikusknál nemcsak a vágy, hanem a kétségbeesés, a trauma is alakíthatja a szövegeket, jellegüket tekintve rokon jelenségekről beszélhetünk: ha nagyon nagy vonalakban nézzük Gliserman elméletét, azt is mondhatjuk, ő olyan episztemológiai, illetve felszabadító, a szimbolikus rendet felforgató fontosságot tulajdonít a traumának, mint Barthes – és voltaképpen Brooks is – a vágnak: az erősz textusba íródásának lehetőségét sem vitatja, ám hangsúlyozza, hogy minden narratív szöveg a trauma történetét és leágazásait beszéli el, s az benne és általa képes a korlátok, tiltások lebontására, leás a hétköznapi diskurzus mélyére, s az azt követő fájdalom feloldja a „könnyűnek” bizonyuló koncepciókat.)

Gliserman tehát hangsúlyozza, hogy a szöveg testéről beszélve nem metaforát használ: a regényben – értsd: a narratív szövegben – a testi megjelenés hasonlóképpen mutatható ki, mint ahogyan a DNS a borostyánkőben. Az irodalom (ezen belül is a narratív szövegek) képesek rá, hogy *par excellence* módon megmutassák, hogy a test vitális, mélyen struktúrált jelenléte a nyelv egyik központi jelensége. A regénybe – mint egyszerre imaginatív és tapasztalati (interperszonális, intraperszonális, szociális, pszichológiai, történeti) alkotásba – a szerzői aláírással együtt mintegy a test is beleíródik. „A szóban forgó regényíró által megkonstruált egyé-

⁴⁹ GLISERMAN: *I. m.*, 3.

ni leképezés az író testének nyomait tartalmazza – szükségleteket, vágyakat, félelmeket, történeteket –, amely tükrözi a miénket is, vagy lehetővé teszi a számunkra, hogy visszatükröződjünk rajtuk; ahogy Baudelaire mondta, »mon semblable, mon frère«.»⁵⁰ Itt megint csak határozott rokonság fedezhető fel Barthes és Gliserman koncepciója között, hiszen mindkettő ugyanezt a szerzői aláírással a szövegbe íródó jelenséget nevezi az író stílusának, csak az amerikai szerző megközelítése analitikusabb ebből a szempontból. Nála Noam Chomsky általános nyelvészeti megfontolásai – illetve az ezeket az irodalmi stílussal összehozó Richard Ohmann felfedezései – segítik a szöveg testének új dimenziókban láttatását, a testi gesztusokként megjelenő textuális jelenségek pszichoanalitikai analizisét: azaz, összegzően a stílus („a stílus a személyiség”, a „stílus a test”, a „stílus a test nyelvi kifejeződése”) elemzését. A stílus – mivel a test általában nem fejezhető ki manifeszt módon az explicite a szereplőkről szóló narratívában – voltaképpen azonos az író szintaktikai és szemantikai konstrukciós magatartásával, s ennek feltárására Gliserman Chomsky *Mondattani szerkezetek (Syntactic Structures)* és *Aspects of the Theory of Syntax* című, a nyelvi mélyszerkezeteket feltáró munkáiból két szignifikánsnak számító elemet emel ki, a rekurziót és a disztinktív sajátosságokat. A rekurzió azt mutatja meg, hogy a főneveknél és igéknél milyen egyéb mondatok ékelődnek be az egyes mondatokba, amely szintaktikai minták a szerző szintaktikai magatartásmódját mint egyfajta szerzői aláírást tárják elénk. A többirányú és dinamikus mondatformák – pontosabban, az ezeket létrehozó kifejezések és mondatalkotó csoportok – azt tükrözik, miképpen tartja és engedi ki a test a feszültséget, és mennyi feszültséget képes még tolerálni. A diszkurzív sajátosságok analízise az individuális szemantikai formák – és az általuk a szövegben kirajzolt szemantikai háló – feltérképezésében nyújthat mankót. A narrációtól elvonatkoztatott minden szemantikai elem disztinktív valóságkomplexumnak tekinthető, egyfajta *on/off* disztinktíócsoportnak, s például ezekkel a párokkal írható le: *+/- élettelség*, *+/- emberi*, *+/- absztrakció* stb. Ezt a testi jelleg kiültöztetésénél is felhasználhatjuk (*+/- test*), amely disztinktív vonás igencsak testinek tüntetheti fel az olyan igéket, mint az „eszik”, „néz”, „lát”, még ha látszólag absztrakt módon is vannak értve; s ugyanaz a testi jellegzetesség lesz képes egy látszólag „testfüggetlen” tárgyat korporális jellegzetességé-

⁵⁰ GLISERMAN: *I. m. 2.*

gekkel összehozni: Gliserman alapján John Cleland *Memoirs of a Woman of Pleasure* című művében a „kard” szó is a +/- test sajátosságokkal írható le, s ezt tovább göngyöltvén, a többi disztinktív vonás figyelembevételével a következőkre juthatunk: + kemény, + behatólól, + test, + genitális, + hímneműhöz tartozó, vagyis: „fallosz.” „Ha ráébredünk, hogy a szöveg felszíne alatt milyen széles információhálózat rejlik deskriptív szabályok formájában, az azt jelenti, hogy felismerjük, hogy a pszichoanalitikus elrendezésben (diskurzus 1) az átvitel-ellenátvitel mátrix felfedezése (ennek vagy annak a viszonyinak a története) azt is jelenti, hogy ezzel a diskurzussal egy másikat is szállítunk a szövegbe.”⁵¹

A mondat hologrammatikus, többdimenziós, amely tulajdonság rokonítható azzal a jelenséggel, amit Freud a gondolkozásban adott momentumok túldetermináltságának, Lacan pedig a jelölői/jelölt kapcsolat elcsúszásának nevez (tudniillik, hogy a jelöltekhez kapcsolható tudattalan ellenállása, önálló rendként való fellépése a gondolatainkat, reakcióinkat preformáló nyelv, a jelölők világával szemben azt eredményezi, hogy ez utóbbi nem lesz stabillá, illetve, hogy a jelölő nem a jelöltre ad választ).

A gyakorlatban Gliserman néhány – prózapoétikailag igencsak különböző – regény elemzésére tesz kísérletet: a *Robinson Croscoe*-t, a *Jane Eyre*-t, Virginia Woolf-tól *A világtótoronyt* és David Bradley *Chaneyville Incident* című művét analizálja (ténylegesen így tesz, a lélekbúvár szemével analizál). Defoe regényében az evés és a táplálék, míg Brontë-nél a szem, a nézés, a tekintet lesznek a központi motívumok, s ezek különböző szemantikai szegmentumainak jelenlétét (pl. az evés tekintetében: a bekebelezés, körbe való belefoglalás) vizsgálja a szókinccs és a szintakszis generatív elemzésének és pszichoanalitikai belátások fényében (bár, tegyük hozzá, a bevezetőben emlegetett Chomsky-féle metódusnak talán nem minden lehetőségét aknázza ki). *A világtótoronyban* a genitáliák kerültek a fókuszba, Gliserman azonban nem a szókinccs statisztikailag egyszerűen kimutatható, sőt sok esetben könnyen észrevehető dominanciájából indul ki, hanem rögtön szintaktikai jellegzetességekből. A regényben tipikusan férfi és női struktúrákat és mozgásokat fedezhetünk fel: előbbiek az előrenyúlás, a behatólás, a szúrás, a betörés, belemerülés, utóbbiak a közép, centrum, bezárás, elrejtett, életkör, boltozat, hasadék, titok, lepecsételt stb., s ebből következően a megalapozó mondatszerkezet a „va-

⁵¹ GLISERMAN: *I. m.*, 7.

lami valami másnak a középpontjában” van. A regény voltaképpen valamiféle női erőfitogtatás: a női centrum védelmező, körülvevő, körülölelő, tápláló és alkotói képességével hivalkodik, hogy a selfet (másokét, adott esetben férfiakét) egy mélyebb szintjére tudja segíteni, és ott gondoskodik róla, segíteni újraalakulását. Ezt a hatalmat Gliserman Woolf saját életének alakulásával, fájdalmaival, belső (küzdemeivel) hozza párhuzamba, s azt mutatja meg, miként biztosítják ezek az ijesztő, megrázó, szét-tördelő, bénító pillanatok az alapformát a metamorfózison átesett Woolf mintájához, ahhoz, hogy hogyan fordul át sebezhető testből, lelki érzékenységből egy esztétikai egészbe, „egyféle vízióba.”⁵²

*Szubverzív testírás, első fázis:
Barthes és a posztstrukturalista feminizmus*

Már idéztük Kérchy Anna Punday és Brooks korporális narratológiájával szembeni fenntartásait. Azt kell mondanunk, hogy azok alapvetően egy olyan – az eddigieknél talán kicsit progresszívebb és szubverzívebb – irodalmi szövegízlésre és egy olyan olvasási stratégiára alapozódnak, amelyek inkább az ezután tárgyalt műveket jellemzik majd. Sőt, ennél tovább is mehetünk: a Kérchy Anna által leírtak remekül összefoglalják a bemutatandó szövegek közös metszetét. „Olvasatomban azon a problematikán túl, hogy a szemiotizált test hogyan hoz létre jelentést, még sokkal nagyobb kihívás annak vizsgálata, hogy a textust szomatizálva hogyan fejtí fel a jelentéseket, hogyan bolygatja-bujtja fel a szimbolikus reprezentációt korporealitásának szövegbe keretezhetetlen, túlcsonduló üledékével. A szöveg szomatizációja a textuális törésekben és hézagokban, a narratív botlásokban, túlírásokban és vakfoltokban vagy a különféle költői figurákban, trópusokban és retorikai manőverekben érhető tetten. Az érzékekre ható, szenzoriális részletgazdagság, az élénken szimulált oralitás, a megtestesült hang vagy az öngerjesztő mágikus (szó)képvilágban az átvitt értelem túlbujjánzása vagy a metaforák sorozatos szó szerinti megvalósulása is mind narratív motorként funkcionáló testiséget hívhatnak életre. (Mindez a test-szövegtevékenység a szerzői intenciótól függetle-

⁵² GLISERMAN: *I. m.*, 149.

nül, sőt annak dacára is felszínre kerülhet – már amennyiben az olvasó hajlandó vagy képes aktiválni a test ezen *másik* szövegét).⁵³

Ennek a fajta ízlésnek az egyik „ősképviseelője” Barthes, aki majd minden szövegében szinte megrögzött meggyőződésről tesz tanúbizonyságot a szövegalkotó és -befogadó tevékenységek korporális meghatározottságával kapcsolatban. Az *írás nulla fokában* a forma három dimenzióját (az írást, a nyelvet és a stílust) különbözteti meg, melyekből az utóbbi kettő az irodalmon kívül, illetve túl található módozatokat képviseli. A szélső határként, a pusztán csak emberi horizontként tekintett nyelvvel szemben a stílus (a képek, az előadásmód, a szókincs, a nagy nyelvi témák együttese) valami egészen zsigeriből, ösztönösből nő ki, vagy, hogy utaljunk az éppen a barthes-i teória által megalapozott posztstrukturalista elméletekre, inkább arról a köztes területről, ahol a preszimbolikus átfordult szimbolikusba: „a testéből, a múltjából”, „az író testébe zárt emlékből”, „a szerző személyes és titkos mitológiájából, a beszéd hipofiziséből merít, ahol a dolgok és a szavak első ízben kapcsolódnak párba.” „A stílus egy ismeretlen és titkos test dekoratív hangja, szükségszerűségként működik, mintha a növényi típusú fejlődés során csak egy vak és makacs metamorfózis végpontja lenne, amely a test és a világ határán létrejövő infranyelvből indult ki”,⁵⁴ lágyabb és keményebb alakzatokba sűríti össze a nyelvidegen valóságfragmentumokat.

Barthes szerint az olvasás tárgyainak és szintjeinek az elemzését a Vágy járja át, forgatja fel, teszi impertinenssé, sőt perverzé (ezzel a gondolatával minden bizonnyal hatott is az időben utána munkálkodó Brooksra). Itt Barthes ezen szélsőséges kifejezései becsaphatnak, hiszen szerinte mindez nem teszi vaddá, spontánná az olvasást, nem emeli ki a struktúra uralma alól, azon belül működik: e felforgatás a kizáró ítéletek, kategóriák megszüntetésével, a látszólagos logikátlanságnak, a nyelvek keveredésének, elfogadásával egyenértékű. A szöveg erotikus öröme egyszerre jelenti az olvasóét és az íróét, Barthes ebben az értelemben nem különbözteti meg a textus alanyát és tárgyát.⁵⁵ (Amúgy a szöveg is vágyik az olvasóra, ami-

⁵³ KÉRCZY ANNA: Tapogatózások. A test elméletének alakzatai. = Apertúra, 2009/tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>.

⁵⁴ ROLAND BARTHES: Az írás nulla foka. (Ford. Romhányi Török Gábor.) In: Uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996, 9.

⁵⁵ Itt most nem az írható, ill. olvasható szöveg szembeállításáról van szó.

nek bizonyítéka az írás, „a nyelv örömeinek tudománya, kámaszutrája”,⁵⁶ ráadásul az olvasás egyik nagy kalandja a három közül, hogy vezérfonalul szolgál az írás vágya számára, alkotásra ösztönöz: a fogyasztás a termelés vágyaként tér vissza, s nem csak a hivatásos irodalomroknál.)⁵⁷ A szóban forgó (öröm)szerzőre mintegy jellemző is az (öröm)technika módozata, vagyis az, hogy miként visz bele (öröm)szövegébe az olvasás számára örömet okozó hasadásokat: Sade például össze nem illő kódok keverésével, Flaubert a beszéd megszakításával, kilyuggatásával. Ezt az éles vonalú törést, textuális folytonossághiányt Barthes szintén egy korporális metaforával világítja meg: a testnek is az a legerotikusabb helye, ahol a ruha szét-nyílik, s kivillan a bőr, mindez „az előtűnés-eltűnés színjátéka.”⁵⁴ (Kalmár György figyelmet érdemlő interpretációja szerint ez a megvillantó technika – melynek célja a Vágy fenntartása, hiszen a teljes megmutatás, a lemeztelenítés megölné azt – metonimikus vagy szinekdochikus szerkezetű, a *pars pro toto* elvén működik.) Barthes egy másik helyen szintén az erotikus testet azonosítja a szöveggel, pontosabban az örömszöveggel, azzal, amit a pusztán analitikus, logikus, grammatikus interpretációra törekvő tudományosság ellenében mi teremtünk meg szubverzív olvasásunk során: „Úgy tetszik, hogy a szövegről szólva az arab tudósok ezt a csodálatos kifejezést használják: az *a bizonyos test*. Melyik? Több testünk is van: az anatómusok és filozófusok testfogalma, az, amelyet a tudomány lát vagy elbeszél: ez a grammatikusok, a kommentátorok, a filológusok szövege (ez a fenotextus). De van egy gyönyörtestünk is, amely kizárólag az erotikus kapcsolatokban létezik, és semmi köze az előzőhöz: ez másfajta metszet, másfajta megnevezés; ugyanúgy a szövegnél: az csak a nyelv tüzeinek lezáratlan listája (ezeké az élő tüzeké, fel-felvillanó fényeké, ezeké a kósza sugaraké, melyek úgy oszlanak el a szövegben, mint a magok.) (...) A szövegnek emberi formája van, a szöveg egy alak, a test anagrammája? Igen, de csak az erotikus értelemben vett testünké. A szöveg öröme nemigen redukálható grammatikus (feno-textuális) működésre, ahogy a test sem redukálható a fiziológiai szükségletekre.”⁵⁸

⁵⁶ BARTHES, ROLAND: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, Osiris, 1998, 77.

⁵⁷ *Az olvasásról*, (Ford. Babarczy Eszter.) 63–64.

⁵⁸ *A szöveg öröme*, (Ford. Mihancsik Zsófia.) 83–84.

Az olvasás amúgy fizikai értelemben is testi, hiszen mozdulatok együttese kötődik hozzá,⁵⁹ továbbá olyan direkt érzelmek vannak benne jelen – elragadtatás, üresség, fájdalom, vágyakozás –, amelyeket Barthes a test eredendő nyugtalanságainak nevez;⁶⁰ arról nem is beszélve, hogy – egy Proust-részletre hivatkozva – metonimikusan az analitással, az üritéssel hozza összefüggésbe.⁶¹

Séllei Nóra nagyon lényeglátóan – Jacobus és Mary Eagleton oppozícióira hivatkozva – a szövegekre vonatkozó feminista elméleteket két nagy csoportra osztja, aszerint, hogy mit tekintenek kutatásaik fő céljának. Az úgynevezett humanista koncepciók vizsgálódásainak középpontjában a *textus szexualitása* [the sexuality of the text] áll, az a kérdés, hogy mennyire van jelen a (szövegen kívül is jelen lévő) nemiség a szövegben. Míg a szövegközpontú, azaz „a jelek (többek között a nemi jelek) jelentését a szöveg belüli játéknak, szemiózishoz, a jelentésadás folyamatának tulajdonító irodalomfelfogás a *szexus textualitására* [the textuality of the sex] koncentrál, azaz eszerint a nemi jelölők maguk a szövegben jönnek létre, nem mimetikusán tükrözik a valóságot, hanem a nyelvi és nem nyelvi jelölőgyakorlatokban konstruálódnak.”⁶² (Voltaképpen Kérchy Anna már említett Punday- és Brooks-kritikája is ebből a szembeállításból fakad, pontosabban abból a tényből, hogy a korporális narratológia az ő megvalósításukban – sőt, valószínűleg saját lényegénél fogva – csak az előbbi problematikával képes érdemileg foglalkozni.)

A feminizmus tekintetében összességében elmondhatjuk, hogy azok a másik típus által esszencializmussal, sőt ideologikussággal vádolt elméletek tartozhatnak az első csoportba, amelyek egyfajta „differencializmusban” gondolkodnak (ez többek között Françoise Collin terminusa, akinek más-különben osztályozását, kronológiáját nem tudjuk teljes egészében átvenni, de az általa használt „différence”, „différance”, „indifférence” terminusok revelatív erővel bírnak).⁶³

⁵⁹ *Az olvasásról*, 58.

⁶⁰ *Az olvasásról*, 62.

⁶¹ Uo.

⁶² VÖ. SÉLLEI NÓRA: *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 78.

⁶³ FRANÇOISE COLLIN: *Féminisme – Les théories*. = <http://geographica.danslamarge.com/Le-feminisme.html>.

Olyan „összövegek” is a feminizmus ezen szárnyához sorolhatók, mint Virginia Woolf *Saját szoba* című munkája vagy Simone de Beauvoir *A második nem* című nagy hatású könyve. Bár a testíráshoz konkrétan nem kötődik, a francia filozófusnő humanista – a posztmodern megelőző, az integer szubjektumban és annak szabadságában hívő – koncepciója azért lehet érdekes a szempontunkból, mert az ő nőiségfogalma – ellentétben a közhiedelemmel – nem csupán társadalmi megalapozottságú, hanem erőteljesen a korporális sajátosságokra épül. Mint Joó Mária felhívja rá a figyelmet,⁶⁴ Beauvoir számára a szex és a gender elválaszthatatlannak tűnt fel. Nemcsak azt állította, hogy „az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik”,⁶⁵ hanem ezzel egyidejűleg a szexualitást koextenzívnek minősítette a léttel.⁶⁶ A női testi tapasztalat nála centrális jelentőségű, s szubjektumfelfogása is meglehetősen modernnek számít: alapvetően Merleau-Ponty, s ennél talán kicsit kevésbé Sartre hatását mutatja: „testünk nem azonos avval a tárggyal, amelyet a természettudomány leír, hanem a hozzá fűződő élményeink összessége”,⁶⁷ „nem a természet (biológiai adottságok) határozzák meg a nőt, hanem ő maga azáltal, hogy testét érzelmi és érzelmei útján magává éli”,⁶⁸ „A test nem dolog, hanem helyzet: kapcsolatunk és a külvilág között, vázlata projektumainknak”,⁶⁹ „[t]estünk az az eszköz, mellyel birtokba veszi a világot.”⁷⁰ Más kérdés, hogy bár a férfi sem tudja teljesen a magáénak a testét, a nőnek gyakrabban kell átélnie ezt az érzést, mert azt a faj reprodukciója hatalmában tartja (igaz, mégsem determinálja végleg, vagyis nem jelenti biológiai végzetét). A nőt ezen kívül – vagy részben ebből eredően – a társadalmi normák, tabuk és törvények tartják bilincsbbe, testét is ezeknek alávetetten kell megélnie: s mint feleségnek, családanyának (az önmagát lényeginek, autonómnak tekintő

⁶⁴ JOÓ MÁRIA: Beauvoir és/vagy Foucault? A humanista feminizmus esélye. In: SÉLLEI NÓRA (Szerk.): *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 58–76.

⁶⁵ SIMONE DE BEAUVOIR: *A második nem*. (Ford. Görög Livia–Somló Vera.) Budapest, Gondolat, 1969, 1971, 197.

⁶⁶ Uo., 61

⁶⁷ Uo., 60.

⁶⁸ Uo., 60.

⁶⁹ Uo., 56.

⁷⁰ Uo., 54.

férfi mellett létező Másikként) léte immanenciáját meghaladva, transzcendenciára törekedve kell szabadságra törnie.

Ennél jobban köthető a testírás témaköréhez Virginia Wolf említett könyve és azon kritikája, amelyet egy Dorothy Richardson nevű kortársának tudatfolyamregény-ciklusáról írt, hiszen ezekben az írásokban az általa nőinek aposztrofált verbális képességeket pszichológiai sajátosságokkal véli alátámaszthatónak. Eszerint létezne a női nemnek egy olyan „pszichológiai mondata”, melyet „az írók olyan nő elméjének a leírására szokták használni, aki nem is büszke arra, de nem is fél attól, amire saját neme pszichológiájában rábukkanhat”;⁷¹ s ez gyökeresen különbözik a férfétől: „annyira különbözik a férfi gondolatának a súlya, irama, üteme [a nőétől], hogy nem csenhet el tőle sikeresen semmit, ami lényegbevágó” (*Saját szoba*, 107.) „[E]gyetlen közönségesen használatos mondat sem alkalmas az ő céljaira” (108.). A női mondat ezek szerint az eddig megszokott (férfi)mondat széttördelése után létrehozott rugalmasabb szerkezetű nyelvi egység lenne, amelyen keresztül eddig kevésbé vagy egyáltalán nem artikulált tartalmak jelenhetnének meg. Ez az elképzelés – mint látni fogjuk – valóban rokon Hélène Cixous-éval, aki hasonlóképpen a nyitott, áradó mondatot felelteti meg a nők pszichikai struktúrájának, azaz a Lacan pszichoanalitikus modelljében a szimbolikus előtti, az imaginárius szakasznak megfeleltethető állapotnak. De – mint arra Séllei Nóra is figyelmeztet – már Woolfnál is kérdéses az eredet kérdése, tudniillik hogy valóban és direkt módon valamilyen női pszichikai elv jelenhetne meg ezekben a szövegekben. Problematikus ugyanis, hogy a megnyilatkozó nem végső eredete saját szövegének, egyfelől, mert nem egy általa produkált szöveg tevődik közvetlenül a papírra, az „írók” indirekt módon adnak a szájába bár spontánnak ható, de teoretikusan kigondolt, hozzáillőnek ítélt megnyilatkozásokat, másfelől meg – s erre Séllei Nóra is rámutat – Woolf retorikailag dramatizálja is az olvasó/hallgató viszonyát. Inentől kezdve a jelentésadás és értelmezés aktív szerepét sokkal inkább a látszólagos befogadó játssza, nem pedig a megszólalás alanya, a szöveg beszélője számtalan alanya szóródik szét.⁷² Mellesleg ezt az esszencialista,

⁷¹ VIRGINIA WOOLF: Romance and the Heart. = *The Nation and the Athenaeum*, May 19, 192. <http://xroads.virginia.edu/~CLASS/workshop97/gribbin/romance.html>. Idézi még: SÉLLEI NÓRA: Mért félünk a farkastól?, 49.

⁷² Uo., 51–52.

a feminitást mint olyat a szövegben kimutatni akaró tendenciát ettől teljesen eltérő szemléletű tanulmányokban is ki lehet mutatni, például Susan S. Lanser *Egy feminista narratológia felé* című, már említett cikkében.

A differencialisták egy másik fontos csoportja az a vonal, amely a hagyományos pszichoanalízissel vitatkozva és némileg Melanie Klein téziseire hivatkozva azt állítja, hogy az emberiség két teljesen különböző modalitásra oszlik, s közülük az egyik ki volt szolgáltatva, alá volt vetve a másiknak: a történelem folyamán a fallikus típus világhoz való viszonya dominált, azaz a dominanciára alapozott, a hierarchikus szemlélet; a másik pedig az az eddig figyelembe sem vett létmód lenne, amelyet az anyai melegség jellemez a leginkább, s amely most egy új alternatívát kínál. Ezen irányzat – mint Françoise Collin is megjegyzi összegzésében – alapvetően „francia feminizmusként” ismert, de folytatásra talált egyéb országokban is, főként Amerikában és Olaszországban, például Carol Gilligan „care” (gondoskodás)-elméletében. Az irány egyik legjelentősebb képviselője Luce Irigaray, akinek egyik legfontosabb gesztusa visszautasítani a korai Lacan azon elgondolását, hogy mindkét nem egyetlen jelölőhöz (a fallikushoz) képest határozódik meg negatív és pozitív tekintetben, tudniillik, hogy rendelkezik-e vele, vagy sem; majd ajánl egy női megfelelőt is mellé, a vulva egymáshoz érő két ajkát, és vele az autoerotizmust. Bár ez az elmélet nem oldja fel teljesen a bináris oppozíciót női és férfi elv között, de megszünteti egyfelől a maskulin domananciáját (pontosabban ellentétes hierarchiát állít fel a kettő között, és a nőit egy önmagának elégséges elvvé emeli); másrészt a nőit nem statikusként egynek, hanem egyfajta állandó elkülönöződést, mozgást biztosító kettőnek tekinti: „A nő folytonosan »magához nyúl« anélkül, hogy ezt bárki is megtilthatná neki, mivel szexusát két folytonosan érintkező ajak alkotja. Ekképpen eredendő kettősséget hordoz magában, e két – egymást stimuláló – felet azonban nem lehet egymástól elkülöníteni (...) Megnyilatkozásaiban – legalábbis olyankor, amikor önmagát meri adni – a nő ismét és ismét magához nyúl. Alighogy leválaszt magáról néhány futó megjegyzést, egy féltitkot, egy elharapott mondatot, visszatér hozzá, de csak azért, hogy az öröm vagy a fájdalom újabb útjainak keresésére induljon.”⁷³ Vagyis – állíthatjuk Toril Moi véle-

⁷³ LUCE IRIGARAY: *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Minuit, 1977, 24., 28–29. Vö. még erről: TORIL MOI: Feminista irodalomkritika. (Ford: Beck András.) In: ANN JEFFERSON–DAVID ROBEY (Szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Budapest, Osiris, 1995, 232–253.

kedését osztva és némileg Collin ítéletével szemben – amit Irigaray a női írásról és eredetéről, és a feloldódó női szubjektumról mond, az voltaképpen – az általa felsorolt tulajdonságokat tekintve – sokban megfeleltethető a Cixous és Kristeva által teoretizált dekonstrukciós törekvéseknek. A nő szétáradó szexualitása a vulva két ajkáról, a libidinális energiák sokasága kifejezhetetlen a férfidiskurzus identitást igénylő állításaiban. A nő testén mindenhol erogén zónák, „nemi szervek” találhatóak, ekképpen végtelenül más önmagában. „Kétségkívül ez az oka annak, amiért ingatag kedélyűnek, összezavartnak, érthetetlennek, szeszélyesnek nevezik – nem említve a nyelvét, melyben a nő minden irányba elkalandozik és melyben a férfi képtelen bármilyen értéket is találni. Az ellentmondásos szavak egy kissé örültnek tűnnek az ész logikája számára, és a férfi nem hallja őket, mert ő előre gyártott elemekből, előzetesen elkészített kódokból építi fel a nyelvét. A nő a kijelentéseiben – már amikor meg mer szólalni – folyamatosan kijavítja magát.” (Irigay: *Ce sexe qui n'en est pas un*).⁷⁴ Toril Moi szerint Irigaray ugyan néha a mimikri pozícióját veszi fel, tudniillik akkor, amikor a filozófiai diskurzust beszéli (például doktori disszertációjában), hiszen ekkor imitálnia kell a férfiak nyelvét; de az kétségtelen, hogy legfontosabb műveiben nála is létrejön egy mitikus, preszimbolikus nyelv, amelyet fluiditás, szétáradás, sokszoroság jellemez. Ez a mitikusság viszont az ideologikusság, az ahistorizmus, a (biológiai) esszencializmus gyanújába keverheti, amennyiben a női diskurzusra jellemző heterogén, sokoldalú, cseppfolyós erő csupán éppen a női genitáliák morfológiáján alapul, csak ez biztosítja létét – még ha annak alakját ugyancsak a kettősség jellemzi. Monique Plaza ezt a kritikát a Questions Féministes-be írott cikkében fogalmazza meg: „Mindazok a létezőmódok, melyeket az ideológia az Örök Nőiség részeként kényszerített rá a nőkre, s amelyeket Luce Irigaray is az elnyomás folyamánaként tekintett volna, most a nő lényegként, a nő létezőeként jelenik meg nála. A nő végül is nem áll másból, mint nemi szervének anatómiájából – két folytonosan egymáshoz simuló szeméremajakból. Szegény nők.”⁷⁵

⁷⁴ Idézi még: ANN ROSALIND JONES: A test írása: A L'Écriture féminine megértése felé. (Ford. Gyuris Norbert.) In: BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény.* Budapest, Osiris, 2002, 491–502.

⁷⁵ Idézi: TORIL MOI, 251. Monique Plaza támadásai Luce Irigaray ellen: Pouvoir phallo-

A másik feminista pozíció, amelyet Collin posztmodernistának vagy eldönthetetlennek nevez, kisebb részt Deleuze-től és Foucault-tól, nagyobb részt Derridától kölcsönzi teoretikus kiindulópontját. Derrida ugyanis – mikor visszautasítja a fallikus jelölő kitüntetett státuszát – a Heidegger által kifejtett logocentrizmus-kritikát kapcsolja össze a fallogocentrizmus bírálatával, és így megalkotja a fallogocentrizmus fogalmát azon hozzáállást illetően, amely szerinte az egész nyugati metafizikai tradíciót jellemzi. Ő – noha nem tagadja, hogy reálisan két nem létezik – a kettő közötti különbséget nem duálisan képzei el: a *différance* (elkülönböződés), vagyis az állandóan mozgásban levő különbség azonosíthatatlanná teszi a két pólust. Mikor Derrida „nőinek” minősíti ezt az eldönthetetlen helyzetet, vagy amikor Blanchot nyomán kimondja, hogy ő maga is nő, nyilván metaforikusan jár el: a nőies egy létmód és egy gondolkozási beállítottság, amely nem annyira a harcban, mint a játékban találja meg a helyét. (Collin szerint Derrida hatása nem annyira a francia feminizmusban, hanem inkább az amerikai egyetemi tudományosságban érvényesül, noha később kerülőúton a szexualitások és a nemek eldönthetlenségét kimondó *queer*-elmélet és a Judith Butler életművéből kölcsönző homoszexuális mozgalom tevékenysége nyomán visszajutott Franciaországba is.)

Mindebből az értékelésből úgy tűnik, Collin egyáltalán nem tartja jelentősnek a Kristeva és Cixous fémjelezte francia posztstrukturalista feminizmust, holott abban éppen Derrida elvei érvényesülnek (más kérdés, hogy ehhez az irányzathoz tartozó amerikai képviselőket sem említ meg, például Susan Suleimant).⁷⁶ Pedig Cixous és Kristeva elévülhetetlen érdemeket szerzett annak kimondásában, hogy ki kell lépni a nyugati civilizációkat átható patriarchális bináris oppozícióból, amelynek mind-egyike a női/férfi szembeállításra megy vissza (Derrida: természet/történelem, természet/művészet, természet/szellem, szenvedély/aktivitás; Cixous: passzivitás/aktivitás, hold/nap, természet/kultúra, éjszaka/nap-

morphique et psychologie de la femme. = *Questions féministes*, n° 1, 1977. Illetve Uő: La même mère. = *Questions féministes*, n° 7, 1980.

⁷⁶ „(...) ne csak az egyes számon jusson túl, vagyis azon a számon, amely meghatározza a test és az én egységét, hanem a kettes számon is, mely a különbözőséget, az ellentéteket, a cserét határozza meg”; „a kettes számon túl a végtelen bonyolultsága van (...) a narratívák szédítő sokasága.” SUSAN SULEIMAN: (Re)writing the Body. The Politics of Female Eroticism. In: Uő (Szerk.): *The Female Body in Western Culture*. Cambridge, Harvard University, 1986, 240.

pal, érzelmek/fej, érzékeny/értelmes, pátosz/logosz).⁷⁷ Ezt a megsokszorozott „különbözőség” szabad játékaival lehet kiváltani, úgy a szexualitás, mint a nyelv terén, és ezen az alapon kell létrehozni egy női írást. (Más kérdés, hogy Toril Moi még Cixous-t is mitologikusnak, vagyis ideologikusnak tartja annyiban, amennyiben a női testet per definitionem alternatív és szubverzív kreativitás forrásának tekinti [119–123], még ha jelentős eredményének is tartja, hogy a szexualitás és a textualitás új lehetőségeit tárta fel.)⁷⁸

Cixous *A medúza nevetésében* éppen a *différance* programját határozza meg: „Ahhoz, hogy elismerjük: írni annyit tesz, mint dolgozni a »köztesben«, vallatni az »azonos« és a »más« folyamatát, ami nélkül semmi sem létezik, szétbontani a halál munkáját, ahhoz mindenekelőtt akarni kell a kettő és a kettők, az egyik és a másik együttesét anélkül, hogy belemerevednének a harc és elutasítás váltogatásába vagy az elpusztítás egyéb formáiba. De mindezt úgy, hogy a két különböző szubjektum közötti folytonos cserét a végtelenségig dinamizálnák, anélkül, hogy ismernék egymást és csak a másik eleven partjából indulnának ki: többszörös és kimeríthetetlen útvonal ez, találkozások és változások millióival az azonosból a másikba és a közöttebe, olyan út, amelyből a nő a formáit meríti (és a férfi is a sajátjait, de ez az ő másik története) (...) Ha a nő mindig a férfi diszkurzusában létezett, mint jelölő, mindig az ellentétes jelölőhöz utasítva, amely megsemmisíti speciális energiáját, elhallgattatja vagy megfullasztja az olyannyira különböző hangjait, itt az ideje, hogy a nő át helyezze ezt a »-ban«-t, hogy felrobbantsa, megfordítsa és elfoglalja, a magáévá tegye, úgy, hogy megértse, a saját szájába vegye, fogaival megharapja a nyelvét, ideje, hogy feltaláljon egy nyelvet azért, hogy beléhatolhasson. És meglátod majd, milyen ügyesen fel tud törni ebből a »-ban«-ból, ahol idáig szunnyadt, az ajkakig, melyet tajtékával eláraszt.” Ez a Lacan által preödipálisnak, Imagináriusnak nevezett állapot amúgy biszexuális (vagyis nemsemleges, még ha nem is neutrális) pszichológiai értelemben, s csak ezt követi a szubjektum kialakulása a fallikus-paternális identifikáció révén, ezzel együtt pedig a patriarchális szimbolikus rendbe (a nyelvbe) való átlépés. Ez a fázis azért élhető meg inkább a női tudattalan (es)

⁷⁷ HÉLÈNE CIXOUS–CATHERINE CLÉMENT: *La jeune née*. Paris, Union générale d'éditions, 1975., 115–116. Idézi: TORIL MOI, 241.

⁷⁸ Idézi még: SÉLLEI NÓRA: Mért félünk a farkastól?, 79.

sajátjaként, a nőiség tereként, mert az anyához való viszony, az anyával való (akkor már csak részleges) egységélmény elsődlegességéhez kötődik (vö. Lacan, Melanie Klein): ezért is írja Cixous, hogy a nőnek fehér tintával, anyatejjel kell írnia. Ezen kívül Freud szerint a legnagyobb gyermekkori lelki trauma az anya péniszhiányára való rádöbbenés, amelynek látán mintegy „kővé válik” a gyermek, s ez a kővé válás a kasztrációs félelmet is tükrözi. Innen is a Cixous-programírás címe, a (gúnyosan) nevető – a kasztrálással fenyegető – medúzafej. Mint Zsák Judit felhívja rá a figyelmet doktori disszertációjában, az *écriture féminine* sok férfiban olyan félelmet, szorongást kelt, mint a freudi medúzafej-értelmezésben a kasztrálással fenyegető fallikus anya nemi szerve: a nőiséget kifejező szövegek arra a veszélyre figyelmeztetik őket, hogy a nő megszűnt megszerezhető és behatolásra termett „fekete kontinensnek” lenni, s hatalomra tör. Cixous számára a női írás valóban eszköz a nőt alárendelő politikai, társadalmi, kulturális rend megdöntésére, és ténylegesen segíti a nőt abban, hogy autonóm, cselekvő szubjektummá válhasson a társadalomban.⁷⁹

A Cixous-féle női írás, bár a fenti pszichoanalitikus fogalmakat metaforikusan használja, valóban testírás igyekszik lenni: „A nőiségről a nőknek majdnem mindent meg kell még írniuk: a szexualitásukról, vagyis a végtelen és változó összetettségről, erotizációjukról, testük földrajzának apró-hatalmas, ragyogó izzásairól, nem a sorsról, hanem az ösztönök, utazások, átkelések, előrejutások, hirtelen és lassú ébredések kalandjáról, egy valaha félenk, ám hamarosan felbukkanó zóna felfedezéseiről. Ha majd a nő engedi, darabokra zúzva az igát és a cenzúrárt, hogy teste, ezer és egy tüzeesség forrása, megfogalmazza a jelentések bőségét, melyek minden irányban átszelik, bizony több nyelvet fog majd a jó öreg anyanyelv egy csapásra megszólaltatni. (...) A nőnek a testével kell írnia, hogy feltalálja a bevehetetlen nyelvet, amely áttöri az elrekesztéseket, osztályokat és retorikákat, utasításokat és szabályokat, hogy elsüllyessze, áttörje, leküzdje a legvégsőig fenntartott diszkurzust, azt is beleértve, amelyik csak nevet azon, hogy ki kell mondania: »csönd«, s amely, megcélozván a lehetetlent, hirtelen megtorpan a »lehetetlen« szó előtt, és úgy írja le, hogy »vége«.”⁸⁰

⁷⁹ ZSÁK JUDIT: A pszichoanalitikus elméletek hatása a társadalmi nem és a női szubjektum felfogására – különös tekintettel Hélène Cixous munkásságára. (Tézisek.) = http://pszichologia.pte.hu/files/tiny_mce/doktori/2010-Zsak%20Judit.pdf

⁸⁰ HÉLÈNE CIXOUS: A medúza nevetése (Ford. Kádár Krisztina.) In: Kis Attila Attila-Kovács Sándor-Odorics Ferenc (Szerk.): *Testes könyv II.*, Szeged, JATE, 357–380.

Ezen részletből az is kiderül, hogy a Cixous-féle beszéd mód felforgató stilisztikáját tekintve amúgy igencsak hasonlít az Irigaray-féle, még ha a mögé állított koncepciót tekintve talán jobban a bináris oppozíciók ki-játszására törekszik is. Kristeva szemiotikusnak nevezi a preödipális fejlődési fázisból visszamaradt nyelvet. A szimbolikus rendbe egyelőre nem belépett gyermek, az infáns még nem tud beszélni, a nyelvvel élni, de testét olyan, nagyrészt szervezetlen ösztönkésztetések hálózák be, amelyeknek ritmikus alakzatát egyféle, jelentést még nem hordozó nyelvnek is tarthatjuk, s amelyeknek bele kell tördelődnie a szimbolikus fázisba, de nyomai – mint egyfajta hajtó-késztető pressziók – felfedezhetők a nyelven belül, az intonációban, a nyelv testi és materiális minőségeiben, az esetleges ellentmondásokban, értelmetlenségekben, szakadásokban, hiányokban. Mint azt már láttuk is, a preödipális szakasz elvileg még nemsemleges, vagyis egyáltalán nem kizárólag a nőknek a nyelve – ám szorosan kapcsolódik az anyai testhez való viszonyhoz, ezért talán inkább a nők sajátja. Ezért is lehetséges, hogy Kristeva irodalomról beszélve inkább férfírókhoz, általa forradalmi, avantgárdnak tartott alkotókhoz (Joyce, Céline, Artaud, Mallarmé, Lautréamont) társítja a szemiotikus beszéd módot, még akkor is, ha Virginia Wolf is hasonló stílusban alkotott. (Ez a bi- vagy talán inkább interszexuális írásmód egyébként nemcsak a női/férfi ellentétet zavarja meg, hanem általában képes a „beállt” társadalmakat fenntartó bináris oppozíciók – helyes/helytelen, normális/deviáns, tekintély/engedelmesség – dekonstruálására.)

Terry Eagleton így jellemzi a szemiotikai írásmódot: „(...) a »normális« nyelv viszonylag biztos jelentéseit kikezdi és szétbomlasztja az a jelentés-folyam, amely a nyelvi jelet annak szélső határáig hajtja, megbecsüli annak tonális, ritmikai és materiális tulajdonságait, s a tudattalan késztetések olyan játékát indítja meg, amely a társadalmilag elfogadott jelentések szétszabdolásával fenyeget. A szemiotikai folyékony és plurális, valamiféle kéjes teremtőkészség, a pontos jelentésen túlradó szertelenség, az ilyen jelek elpusztításának vagy tagadásának szadisztikus élvezete.”⁸¹ Minthogy pedig nem jöhet létre tökéletes azonosság jelölő és jelölt között, az identitás nem megalapozható, így a nemi identitás sem. S mint ilyen, azután

⁸¹ TERRY EAGLETON: *A fenomenológiától a pszichoanalízisig.* (Ford. Szili József.) Budapest, Helikon–Universitas, 2000, 163.

megzavarja az olvasót is, ellentmondásba keveri, nem hagyja, hogy mindig ugyanazon alany helyzetét vegye fel (Kristeva a szemiotikus írásmódot időnként a Platóntól átvett és átértelmezett *khórával* társítja, hiszen az is egyfajta határhelyzetet jelöl: abban a pillanatban, hogy megnevezik, rögzítik, elillan, de e rögzítésen kívül nem léteznek.)

Kristeva Lacantól is ihletett szemiotikus írásmódja annyiban testírás, hogy valami homályos érzetet mégis felelevenít az élet azon korszakából, amikor a gyermeknek még más volt a viszonya a saját testével (ez valójában a tükörstádium időszaka), és annak ritmusos mozgását viszi át a nyelvbe; de nem „női írás” esszencialista értelemben, nem a női testet „írja át”. (Sőt: mint arra Kristeva egyes írásai is utalnak – a *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*⁸² és az *Histoires d'amour* – az aszimbolizáció okaiként is megjelölhető fallikus anyaképzet és a fallikus idealizáció a nő szülő erejétől való félelemből jönnek létre, valójában a női test megölését eredményezik.) Ha már feministának tekintjük, akkor is azt kell mondanunk, Kristeva pozicionális feminizmuskonceptiót alkotott meg, amely szerint a femininitás nem más, mint álláspont, s mindig az, amit a patriarchális szimbolikus rend éppen marginalizál. (Mint hogy a marginális mindig az éppen elfoglalt helyzethez viszonyítva definiálódik, a nők a szimbolikus rendhez képest határszéli pozícióban vannak, azaz a férfiak és a káosz között lévő limbust képviselik: vagyis nincsenek se kívül, se belül, egyszerre ismerősök és ismeretlenek, hol tiszták és szűziesek, hol a sötétség és a romlás démonjai.)⁶⁹ Ebben az értelemben viszont bizonyos férfiak is marginalizálhatók a szimbolikus rendhez képest, erre ad példát Kristeva az általa avangárdnak tekintett művészek elemzésével.⁸³

Az anyaság ettől függetlenül Kristevánál is megjelenik, méghozzá meglehetősen bonyolult összefüggésben, mint azt Miglena Nikolcsina jelzi. Egyrészt diszciplináris helyzetét tekintve, hiszen az anyafigurát és az anya-

⁸² „Az archaikus anyától való félelem lényegében annak szülő erejétől való félelmet jelenti. Az apai ágon való rokonság annak terhét veszi a vállára, hogy megpróbálja e félelmet leküzdzeni.” JULIA KRISTEVA: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980, 92. „A fallikus hatalom – szimbolikus hatalom értelemben, amely úrrá lesz a férfiúi szexuális teljesítmény csapdáján –, röviden szólva az archaikus anyai hatalom kisajátításával kezdődik. (...) A fallikus idealizáció a kivégzett női test piederstáljára épül. Uő: *Histoires d'amour*. Paris, Gallimard, 1983, 97. Idézi: MIGLENA NIKOLCSINA: *Jelentés és anyagyilkosság. Virginia Woolf Julia Kristeva olvasatában*. Budapest, Balassi, 2004, 22.⁶⁹ Vö. még: TORIL MOI, 244.

⁸³ Vö. még TORIL MOI, 243.

ságproblémát Kristeva különböző műveiben számos tudományág – nyelvészet, költészet, pszichoanalízis, szemiotika, episztemológia, metafizika, antropológia, művészettörténet, vallás és politikai eszmék – kereszteződésében tárgyalja.⁸⁴ Másrészt használatát tekintve: hol elméletként hozza elő, bizonyos meglepő fogalmak átértelmezésénél (többek között Platon *khórájának* az átírásakor, a szubjektum-objektum dichotómiájának megkérdőjelezésekor); hol az anya elvesztését beszéli el, amely ekképpen a beszélő, mindenkor gyászoló, ezért alkotó személyiség sorsát alakítja alapvetően; hol a szemiotikait illetően, amely úgy csempészi be az anyát, mint átmetszését az elméletnek, illetve a fikciónak, amely szétzilálja és szétdarabolja a jelentéseket, vagy éppen felépíti, teremti őket: akár a zenei ritmus vagy az áradó színek vagy éppen a tánc.⁸⁵ Harmadrészt a nemét illetően: az anyaság (a szülés) itt is egyfelől az abszolút nőiség, az anya örök testével való egyesülés, másfelől viszont a szubjektumból való kilépés, a szimbolikus renddel azonosított nyelv előtti ösztönélethez való visszatérés metaforája lesz: a kettő egyféle homoszexualitásban összeegyeztethető.

„Az anyag kényszerítő ereje, a faj emlékezetének görcse, a fajú, mely ösztetapad, szétválík, hogy továbbörökítse magát, jegyek sorozata, melyek kizárólagos jelentése az örök visszatérés az élet-halál biológiai ciklusához. Hogyan beszélhetne ez a nyelv előtti, ábrázolhatatlan emlékezet? (...) Ez a kitörés az eredendő elfojtás határai közül képzetszerűen úgy is megélhető, mint a nő-anya találkozása a saját anyja testével: mindig ugyanazzal az ösztön-Anya-Mesterrel, a pszichózis úrnőjével, a biológia alányával, amelyre azonban egy nő már csak azért is szenvedélyesen vágyakozik, minthogy pénisz híján nincs módja rá, hogy beléhatoljon, amire egy férfi minden további nélkül képes, mikor magáévá teszi asszonyát. Szülés közben a nő anyjával érintkezik, az anyjává válik, ő lesz az, egyazon kontinuitást alkotják, elkülönülve is: így valósul meg az anyaság homoszexuális oldala, melynek révén egy asszony a lehető legközelebb kerül ösztönéletének emlékezetéhez, egyszersmind nyitottabbá válik pszichózisára, következőképpen határozottabban tagadja a társadalmi szimbolikát.”⁸⁶

⁸⁴ MIGLENA NIKOLCSINA, 13.

⁸⁵ *Uo.*, 16.

⁸⁶ JULIA KRISTEVA: Az anyaságról. = *Magyar Lettre Internationale*, 1997 nyár, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre25/24kris.htm>.

Az anyai test azonban a szimbolikus társadalmi rendszerben csak az értelmző hím testéhez képest létezhet, hasonulnia kell a fallikus követelményekhez. Az anya identitását a „törvényhozó”, a „nyelvész” és a „pszichoanalitikus” visszafejlődésre kényszeríti: szubjektuma legfeljebb egyfajta határhelyzetben létezhet – hasonlóan a Kristeva által mégiscsak felértékelt költői nyelvvél: „A művészet nyelve, másként és sokkal közelebről, ugyancsak az anyaság gyönyörének másik aspektusát követi: azt az eredendő elfojtásba hajló szublimálást, amely az anya testében működik, amely határhelyzetének következménye, és amely akár tudtán kívül is létrejön. A művész, a jelek és a ritmusok, az ábrázolás és a fény, a szimbolikus és a szemiotikus kereszteződésében, arról a helyről beszél, ahol az anya nincs ott, ahol az anya nem tud beszélni. Azt a pontot jelöli meg, ami benne, az anyában, a test gyönyörét jelenti. Ugyanezen esztétikai gyakorlat létezése teszi nyilvánvalóvá azt a tényt, hogy az Anya mint alany csak ámtítás; mint ahogy a nyelv költőinek nevezett dimenziójának kétségbevonása elhittette az Anya létét, és ebből következően egy transzcendenciáét. Hiszen a művész – az értelem és a nem-értelem, az ábrázolás és a különbözőségekkel való játék szimbiózisa, valamint az anyával való azonosulása révén (fetiszizmus vagy incesztus?) – belehelyezi a nyelvbe saját specifikus gyönyörét, tanúsítva ezzel, hogy az anya szűrőjén át a tudattalan rögzíti a faj biológiai és társadalmi programozottsága közti ütközést. Azaz, az esztétikai gyakorlat a jel másodlagos, teremtő elfojtásán keresztül eljut a biológiai sorozat és a faj törvényeinek eredendő, teremtő elfojtságáig.”

A *Le langage de la révolution poétique* című könyvben,⁸⁷ amelyben Kristeva legfőképpen Mallarmé és Lautréamont szövegeit elemzi, voltaképpen azt mutatja ki, hogy a szimbolista költészet – amelyet irodalomtörténeti szempontból egyfajta határnak, paradigmaváltásnak tekint – mely pontokon képes átlépni ebbe a preszemiotikus *chorába*. Kristeva egyik meghatározó példája a szemiotikus *chora* kiteljesítésére tehát Mallarmé, akinek *Crise de vers* [A vers válsága] című szövege amúgy ezen váltás egyik nagy állomásának számít. Ebben a francia költő a hagyományos verseléssel (leginkább az alexandrinussal) való számvetés igényét mondja ki: ha nem is teljesen szakítani akarna vele, automatikus használatát feltétlenül átgondolandónak tartja, s célként mondja ki egy olyan versbeszéd megalkotását, amely során vibrálva tűnnek el a tények, hogy megszülethes-

⁸⁷ JULIA KRISTEVA: *Le langage de la révolution poétique*. Paris, Seuil, 1974.

sen belőlük a tiszta fogalom. Így egy olyan, több hangból álló verssor jön létre, amely egy új, totális, a nyelv számára idegen és elbűvölésre is képes szót teremt – állítja Mallarmé –, amely képes eltörölni a nyelvi önkényesség okozta véletleneket. Mallarmé esztétikája szerint a költőnek ki kell engednie a gyeplőt a kezéből, a szavak természetes áramlására kell hagyatkoznia. Kristeva is szembeállítja a tudatelőtesből keletkezett metrikus sémákat, amelyeket a nyelvi rendszer határoz meg, és a szemiotikus szerkezetet, amely viszont közvetlenebbül hozzá van kapcsolva a tudattalan pulzáló részeihez (ehhez hozzájárulnak például az ismétlések, alliterációk, bizonyos mással- és magánhangzócsoportok tudatos ritmikus alkalmazásai is). A fonémák (vagy hangcsoportok) és a szemantikai értékek között létesülő kombinatorika a prozódiai séma egy komplementer eszköztárát adja. És ugyanígy, a mallarméi poétika részét képezi a hagyományos mondat szerkezet felrobbantása: a szintaxis ugyan a szimbolikus normativitás legszilárdabb területét képezi, ám a pulzionális negativitásnak még ezt is sikerült elérnie. Bár nem rombolja le, de újraszervezi, „egy konstellációt”, egy új csillagjegyet hoz létre: a szemiotikus szerkezetet, amelynek kompozíciója a lenyomata a szimbolizáció által szabadon hagyott pulzionális behatolásnak.

Amikor Mary Eagleton sorra vette a francia posztstrukturalista feministákat, azaz az Irigaray–Cixous–Kristeva hármast – és még hozzájuk társította mindazon szerzőket (például a Yale-en tanító Soshana Feldmant), akik valamilyen módon Derrida vagy Barthes elméleteit alkalmazták a maguk feminista irodalomértésében – arra a következtetésre jutott (bár már ő is Alice Jardine megállapítását idézve), hogy ezekben az esetekben a nő s vele együtt a női test diskurzusbba kerülése meglehetősen sajátosan történik. Nem egy tárgyat vagy egy dolgot hoz létre, hanem egy horizontot, amely felé maga a folyamat halad: egy günémát, amely „az olvasás eredménye: a nő-mint-effektus, mely soha nincs rögzítve és nincs identitása.”⁸⁸ Mindazonáltal a kultúra másikja is, s valószínűleg leginkább ekként azonosítódik a nőivel: „annak az újbóli megtestesülése/beillesztése [reincorporation] és újrafogalmazása, ami a mesternarratívák saját »nem tudása«, ami mellett elsiklottak, amiben elmerültek. Ez az önmaguk másikja majdnem mindig egyfajta »tér« (mely felett a narratíva el-

⁸⁸ MARY EAGLETON: *Feminis Literary Theory. A Reader.* 10-11., Idézi még: SÉLLEI NÓRA: Mért félünk a farkastól?, 82.

vesztette az irányítást), ezt a teret pedig nőiesként, nőként kódolták. Ez az a folyamat, amely jelen elemzés középpontjában áll: a nőnek és a nőiesnek olyan igékké való alakulása, melyek a jelenleg legitimációs válságban lévő narratívák belsejében helyezkednek el.⁸⁹

*Szubverzív testírás, második fázis:
Semleges és más testek*

Françoise Collin állítása szerint a 2000-es évektől kezdve ezek a Derridától, legfőképpen pedig a homoszexuális problematikától inspirált irányzatok annyiban változtak, hogy a „différance”, az elkülönbözőződés, a (nemi) identitás bizonytalanságának, mozgásának elve helyett egyre inkább az indifferenciára, a közömbösségre, a nemi értelemben vett neutralitásra építenek a nem és a nemi orientációk tekintetében is, olyannyira, hogy a morfológiai különbségeket is semmibe veszik. Mint rámutat, Rouche kutatásaiban – igaz, ezúttal a nemek társadalmi és ontológiai egyenlőségét alátámasztandó – az ókor és a középkor után ismét visszajutott a férfi és a nő biológiai hasonlóságának gondolatához. A *différance* mozgás volt, az eldönthetelenség viszont státusz: Collin itt Sabine Prokhoris *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question* című könyvére gondol elsősorban, de felidézi a *queer*-mozgalmat is.

Bár hasonló tendencia tagadhatatlanul kirajzolódik az ezredfordulón, néhány esetben azért pontosítani lehet Collin megállapításait: talán érdemes ezt az irányzatot kicsit kiszélesíteni, s nem csupán női és férfi elv hasonlóságát, egybemosását, a nemek iránti közömbösséget kritériumnak tekinteni, hanem a semlegességet (és vele együtt a semleges test fogalmát) kibővíteni transznemű, hibrid vagy szerv nélküli testekkel – különösen, hogy ezek mindegyikét társítják valamilyen adekvát írásmóddal vagy szövegi létezéssel. (Ezek esetében is a szexus, a nem textualitásáról van szó, bárha ennek érdekes – olykor imaginárius – válfajait is tárják az olvasó elé.) Így viszont már sokkal korábbra, a 80-as évek elejére-közepére tehetjük a korszakhatárt, de azt is csak annak tudatában, hogy az elv előzményei már sokkal előbb, a huszadik század első felétől megjelentek, márpedig lám, pontosan azoknál a modernista szerzőknél, akiknek a neve már

⁸⁹ ALICE JARDINE, idézi: SÉLLEI NÓRA, 83.

előkerült más kontextusban is, többnyire a posztstrukturalista feministák emlegették őket referenciaként. Artaud *Héliogabale*-ja vagy a szerv nélküli testről szóló verse. Woolf *Orlando* című regénye ilyen bizonytalan szexualitású testeket textualizál, s a téma azután a posztmodern már idézett „klasszikusainál is” előkerül: Foucault-nál (Herculine Barbier), Barthes-nál pedig a Balzactól kölcsönzött Zambinella alakjában.

Persze az elméletek sok mindent kölcsönöznek a közelmúlt teoretikusaitól is, felveszik az általuk elejtett fonalat. Claude Esturgie *Le genre en question ou questions de genre* című könyve például⁹⁰, melyben az orvos szerző viszonylag újnak számító szexoanalitikus módszerét fejti ki, Freud és Lacan kritikus folytatásán túl ugyanis éppen Ricœur narratív identitáselméletére, Derrida *différance*-fogalmára és Judith Butler performatív genderteóriájára támaszkodva mondja ki, hogy a nem mint olyan ingtag, efemer, körülményfüggő és állandóan mozgásban lévő állapot, és rájuk alapozva mozdítja ki helyéről a férfi-női oppozíciót (Deleuze-re és Guattarira nem hivatkozik, de mint egy kritikusa is megállapítja,⁹¹ nyugodtan megtehetné, hiszen szemléletének alapvető elemei a vágy és a folyamatatos valamivé válás [devenir].)

Ez a nézetkomplexum valóban mintegy elvi alapvetésül is szolgálhat a *queer*-mozgalom számára, amely a posztstrukturalista, dekonstrukciós módszerekkel igyekeztek a társadalmi nem és a szexuális irányultság konstruktivista olvasatát adni. Mint az általában ismeretes, az angolul szokatlant jelentő *queer* szó utalhat a szexuális irányultságra, azaz a homoszexualitásra, biszexualitásra, de vonatkozathatják a bizonytalan nemi identitásúakra (transgender) is. Az ide köthető elméletek egy része (például David M. Halperin, Jeffrey Weeks írásai) – bevallottan vagy nem – Foucault alapvető, háromkötetes munkájára alapoznak, amikor kimondják, a homoszexualitás mostani jelentésében a modernség terméke. *A szexualitás történetének* egyik legfontosabb tétele ugyanis, hogy bár a saját nemük iránt érdeklődő egyének mindig is léteztek, ám a homoszexuális kategóriája – azaz egy embercsoport, Foucault szóhasználatával egy „faj” megnevezése – a 19. század második felében, egy adott összefüggésrend-

⁹⁰ CLAUDE ESTURGIE: *Le genre en question ou questions de genre: de Pierre Molinier à Pedro Almodovar*. Paris, Léo Scheer, 2008.

⁹¹ DENISE MEDICO: Une sexoanalyse constructiviste? Quelques réflexions à partir de l'ouvrage de Claude Esturgie *Le genre en question ou questions du genre* = *revue. sexoanalyse.com/revue/numero3/ comptesrendus_Medico.html*

szerben alakulhatott ki. A *queer*-elméletek – bár néhányan tagadják feminista jellegüket – több ponton kereszteződnek a feminizmussal, legkiválóbb teoretikusai feministák, állítja Annamarie Jagose,⁹² aki a következő, nemcsak női nevekből álló névsort vonultatja fel: Judith Butler, Douglas Crimp, Teresa de Lauretis, Jonathan Dollimore, Diana Fuss, Jonathan Goldberg, David Halperin, Mandy Merck, Eve Kosofsky Sedgwick, Valerie Traub és Jeffrey Weeks. Talán legismertebb képviselőjük a már többször citált Judith Butler, akinek *Problémás nem: feminizmus és az identitás felforgatása és Jelentős testek: a „szexus” diszkurzív korlátairól* című könyvei, az azokban megfogalmazott (feminista) performatív teória referenciául szolgált a *queer*-diskurzus számára. Mint arról már szó esett, első szinten azokról az állítólagos véleményekről, egy egész társadalom (vagy annak fallocentrikus hatalmi tényezői) által repetitíven hangoztatott ítéletekről beszélhetünk e témában, amelyek a női tulajdonságokat érintik, mintegy preformálják azokat, normákat írnak elő a nők számára. Márpedig ez nemcsak a gender értelemben vett nem tekintetében van így Butler szerint, hanem igaz az addig biológiai nemhez tartozónak gondolt, azaz a testi attribútumokra is: a *sex*, a test is már mindig *gender*. A test nem egy továbbbonthatatlan, adott egész, hanem társadalmi és kulturális diskurzusban létezik, annak (az amúgy a nyelvben megvalósuló) szokásai, vélekedései, értékrendje határozzák meg mibenlétét, ezek adnak körvonalat az anyagi értelemben vett test számára. S minthogy a heteroszexuális diskurzus törvényszerűen kizárólag férfi és női testeket teremt, másfajta lehetőségnek még a létrejöttére sem ad lehetőséget, illetve azoknak csak negatív lenyomatuk jöhet létre a külső periférián, hogy abjektként mintegy körvonalat, létalapot szolgáltatassanak az amúgy számukat tekintve nem is oly kevés többi kivetett lény számára, akik ily módon sem tényleges testtel, sem nemmel, sem szubjektummal nem rendelkezhetnek. Judith Butler alaptézisei: „(1) a testek anyagiségének olyan újrafogalmazása, mely azt a hatalom dinamikájának megvalósulásaként fogja fel, ahol a test anyagiséga elválaszthatatlan a test materializálódását s annak szignifikációját vezérlő regulatív normáktól; (2) a performatívnak egy olyan felfogása, mely a diskurzusnak azt az ismétlődő hatalmát jelöli, amely létrehozza az általa szabályozott és létrehozott jelenségeket; (3) az a felfogás, mely szerint a „szexus” többé nem testi adottság, melyre a nem konstrukcióját

⁹² ANNAMARIE JAGOSE: *Bevezetés a queer-elméletbe*. Budapest, Új Mandátum, 2003, 113.

mesterséges úton ráerőszakolják, hanem egyfajta kulturális norma, mely a testek materializálását vezérli; (4) annak a folyamatnak az újragondolása, amely során egy adott testi norma alakot ölt, elsajátítódik, de szigorúan véve nem *a szubjektum által*, mert a szubjektum, a beszélő „én” éppen azáltal jön létre, hogy átesik valamely nem elsajátításának eme folyamatán; (5) a nemfelvétel eme folyamatának összekötése az *identifikáció* kérdésével, és azokkal a diszkurzív eszközökkel, melyek révén a heteroszexualitás parancsa bizonyos szexuális identifikációkat lehetővé tesz, míg másokat kizár és/vagy nem ismer el.⁹³

Az alább bemutatandó elméleti szövegeket talán leginkább az tartja össze, hogy ezen, a társadalom által elvileg marginalizálандónak, a külső perifériára szorítандónak vélt testeket textualizálva mintegy önmaguk javára fordítják őket, vagy éppen csak egyfajta metaforául használva a textus szexusát hozzák létre; vagy – s látni fogjuk, a két esetet csak egy nagyon kis árnyalat választja majd el – a csak a fikcióban létezhető (hibrid vagy szerv nélküli) testek virtuális valóságát fenntartás nélkül elfogadva gyakorlatilag ugyanezt a lépést teszik meg.

Barthes *S/Z* című könyvéről – amelyben egy kasztrált, női ruhában lépő énekesről szóló Balzac-novellát elemez, a *Sarrasine*-t – e kötet más szövegében esik szó,⁹⁴ ezért itt nem térek ki rá részleteiben. Úgy gondolom mindenesetre, a *Sarrasine* minden bizonnyal egy reprezentatív darab Barthes szemében, s nemcsak azért, mert plurális olvasásra alkalmas textus, hanem azért is, mert benne a szimbolikus mezőt szervező szubverzív test metaforaként használható fel a francia teoretikus szövegfogalmához, mely befogadása, olvasása során dekonstruálódik, tükörszilánkokra esik, szóródik szét.

A Judith Butler-féle amerikai feminista irányzathoz csatlakozott transzszexuális Sandy Stone *The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto* című szövege⁹⁵ úgyszintén – egy helyütt amúgy Derridára is hivatkozva – a hagyományos kétnemű struktúrák működésképtelenségét kívánja bebizonyítani. Ő onnan indul ki, hogy átoperált emberek önéletírá-

⁹³ JUDITH BUTLER: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Budapest, ÚMK, 2005, 16–17.

⁹⁴ Lásd: Barthes és a korporalitás, jelen kötet, 74–86.

⁹⁵ SANDY STONE: *The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto*. In: KATIE CONBOY–NADIA MEDINA–SARAH ATANBURY: *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York, Columbia University Press, 1997, 337–360.

sait alapvetően pszichológiai szempontból elemezve kimutatja, hogy a transzszexuálisok hosszútávon csakis akkor képesek autentikus és harmonikus viszonyok kialakítására, ha – nem bedőlve a kezdeti euforikus „férfivá lettem”, „nővé lettem”-élménynek és totalizáló, monisztikus identitásra vágyva – felvállalják teljes történetüket, és nem mondanak le a „fizikai és szubjektív intertextualitásról.” „A vágy régi formáinak felbontása, amelyet a transzszexuális test számos disszonanciája magában foglal, nem egy redukálhatatlan másságot, hanem másságok miriádját teremt meg, amelynek előre nem látott egymásmellettségeire [juxtapositions] az bizonyul érvényesnek, amit Donna Harraway a szörnyek ígéréteinek nevezett – olyan fizikai tulajdonságok, amelyek folyamatosan változtatják alakjukat, és minden lehetséges ábrázolás kereteinek túllépését alapozzák meg.”⁹⁶ A transzszexuális a harmadik (meg a negyedik, ötödik stb.) nem, egy olyan kreatúra, amely tudatosan vállalja hibrid voltát. Bár Sandy Stone eredetileg hangmérnök – előbb egy lesbikus feminista lemezkiadó munkatársa, majd több Media Art-projektben vett részt – kifejezetten színházi performance-okat is létrehozott. Ezek egyike az Eve Ensler művétől inspirált *Újvagina monológok*, amelynek stílusát szerzője *transvocality*nek nevezte: ezt a beszédmódot ő hozta létre, hogy a neovagináról, erről a sebészileg létrehozott, posztmodern konstrukcióról szólhasson, arról ugyanis, bár megkérdőjelezhetetlenül kötődik a testi realitáshoz és ténylegesen megélt tapasztalatokhoz is, eddig csak orvosi-jogi technológiai diskurzus volt képes beszélni.⁹⁷

Sandy Stone fentebb a doktori disszertációját vezető tanára, a vele egy jó ideig közös projektekben is együtt dolgozó – amúgy biológus – Donna Harraway szövegére utalt, a *Kiborg-kiáltvány. Technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években* című munkára,⁹⁸ amely a kiborgot – gép és élő szervezet utópisztikus hibridjét – viszi színre, s általa testesíti meg a poszt- vagy marginális kultúrhelyzetet. Harraway szerint a kiborg, amely mindnyájan vagyunk elméleti és gyártási háttérrel, lehetővé teszi a politikai feminizmus céljainak beteljesítését: ugyanis a társadalmi való-

⁹⁶ Uo., 354.

⁹⁷ <http://sandystone.com>

⁹⁸ DONNA HARRAWAY: Kiborg-kiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. (Ford. Bocsor Péter.) In: BÓKAY ANTAL–VILCSÉK BÉLA–SZAMOSI GERTUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 503–519.

ság konstrukció, olyan fikció, amely megváltoztatja a világot, s a nők felszabadításának az alapja, „hogy az elnyomás és ezáltal a lehetőség tudatos-sága, a képzelet által megragadhatóvá váljon.” „A kiborg a *gender* utáni világ teremtménye: nincs köze sem biszexualitáshoz, a preödipális szimbiózis-hoz, az el nem idegenedett munkához vagy az organikus teljesség egyéb csábításaihoz, amelyek egy magasabb egység érdekében végleg kisajátítják a részek minden hatalmát. A kiborgnak bizonyos tekintetben nincs a nyugati értelemben vett eredettörténete.” Elmossa a testi és a nem testi között a határt, láthatatlan és mindenütt jelen való, egyszerre oppozicionális és haladja meg a dualista gondolkodást, a régi hierarchikus uralmi viszonyokból egy új, amúgy ijesztő uralmi hálózatba vezet, amelyet (annyi más között) a következők jellemeznek: élő szervezet helyett biotikus öszszetevő, a szexuális szerepben való organikus szakosodás helyett az optimális genetikai stratégiák, ész helyett mesterséges intelligencia, szaporodás helyett másolódás (máshol Harraway arról beszél, hogy a reprodukció helyett a kiborgoknak a regenerálódáshoz, a struktúra és funkció újrakialakításához kell folyamodniuk, még ha az olykor sérüléshez, torz testhez is vezethet: miként a szalamandrák újránövő lába lehet szörnyeteg, dupla, de éppen erőteljes is.) Ha pedig kifejezetten az írás kérdéséhez vezető jellegzetességeket keresünk: reprezentáció helyett szimuláció, burzsoá regény és realizmus helyett sci-fi és posztmodern, mélység és integritás helyett felület és határ, továbbá Freud helyett még mindig Lacan.

A kiborg írásmód eleve szubverzív: nem egészen a posztstrukturalista feminizmus módján az, azon túllép, ám számos vonásukban mégis hasonlítanak. Harraway metaforikusan úgy fogalmaz, „az írás a Kívülről a Nővért állítja, s nem az írásba esés előtti nőt, akire az Ember (Man) fallogocentrikus családjának szüksége van”, s a kiborgpolitika harc a nyelvért és a kommunikáció ellen, az egyedüli, minden jelentést lefordító kód – a fallogocentrizmus fő dogmája – ellen. Másfelől viszont a szennyezéshez és a zajhoz, állat és gép törvénytelen fúzióihoz ragaszkodó kibergopolitika már nem hisz a preödipális állapot édeniségében, és nem álmodik „közös nyelvről vagy hajdani együttéléstről, amely védelmet ígér az ellenséges, a maszkulin »szeparáció« ellen: „olyan szövegek játéka vagyunk beírva, amelynek nincsen véglegesen kitüntetett olvasata vagy megváltástörténete”, ezért aztán nem is kell tisztaságból, anyai gondoskodásból levezetnünk a törekvéseinket. A fenti irányvonalak egyik legfőbb képviselője, a *par excellence* kiborg a színes bőrű nő, az abszolút marginalitás: egy

olyan erőteljes szubjektivitás, aki Audre „biomitográfija”, a *Zami* szerint kívülálló identitások fúzióiban és komplex politikai-történeti rétegeiben szintetizálódik (a *Kívülálló Nővér* is Audre Lorde esszéjének a címe [Sister Outsider]). A másik példa erre a színes női írásmódra Malinche – az azték származású nő, Cortes élettársa és tolmácsa – történetének újramondása, mégpedig Cherríe Moraga *Loving in the War Years* című könyvében, amelynek egy fejezete a történetmondó szereplő és maga a szerző nyelvét is ilyen eredet nélküli és (részben) hibrid nyelvnek mutatja. A szöveg „olyan személy identitását térképezi fel, aki sosem tudott az eredeti nyelvén, sosem telepedett meg a kultúra kertjében, törvényes heteroszexualitásban, ezért nem is alapozhatja az identitását mítoszra vagy az ártatlanság elvesztésére, és a természetes, anyai vagy apai névhez való jogra. Moraga írása, az a tény, hogy elsőosztályú írástudó, ugyanolyan erőszakként jelenik meg költészetében, mint az, hogy Malinche mesterien tette magáévá a hódítók nyelvét – olyan erőszakként, törvénytelen termelésként, amely lehetővé tette a túlélést. Moraga nyelve nem »teljes«; öntudatosan van összeragasztva a két hódító nyelvből: angol–spanyol kiméra. Mégis éppen ez a szörnyszülött, amely nem tart igényt az eredeti, erőszak előtti nyelvre, hozza létre a színes nők erotikus, kompetens, potens identitását.” Moraga testírása – mert Harraway szerint az írás semmi mást nem jelöl, mint Moraga testét – kívülálló nőt mutat, olyasvalakit, akinek elég ereje van a határon éléshez, s nem kíván visszatérni az édenbe, az eredeti teljességbe, az ártatlan és mindenható Anyához, mint ahogy függetleníteni tudja magát az angolszász apa kategóriájának vagy a sosemvolt, írástudatlan anya mítoszának hatásától is.

A másik ág a feminista sci-fi, amelyben kiborg szörnyetegek (nőember; „kenguruersényes” férfi; Gaea, aki egyszerre örült, istennő, vén, aszszony, bolygó, szélhámos és technikai eszköz; Lilith, az emberiség átalakulását géncserével megvalósító, nigériai származású asszony stb.) teszik problematikussá férfi és nő, ember, tárgy, faj és egyén identitásstátuszát. Ezek a művek nem adják meg az olvasónak az azonosulás örömét, mert megakadályozza számukra az ártatlanság keresését, ellenben kielégítik a „hősi keresés, a túltengő erotikum és a komoly politika” iránti igényeiket.⁹⁹ Az egyik hivatkozott szövegben, Vonda McIntyre *Superluminal*ájában

⁹⁹ A Donna Harraway által hivatkozott művek: JOANNA RUSS: *The Adventures of Alyx The Female Man*, SAMUEL DELANY: *Tales of Neverjon*, JAMES TIPTREE JR. (ALICE B. SHELDON)

egyik szereplő sem ember már a klasszikus értelemben, génmódosított, transzplantációs műtéteken és vírusos kezeléseken átesett, mikroelektroonikai eszközöket a testükben hordozó kreatúrák. A regényben, amely igencsak bővelkedik határátlépésekben, s amely a feminista elmélet és a posztkoloniális diskurzust keresztezi a sci-fi műfajában, a szereplők még a próteuszi átváltozásokban is képesek „a nyelv határait, a kommunikációs élmény álmát, az elhatároltságot, a részlegességet és a meghittségi élményt” megélni.

Gilles Deleuze és Félix Guattari különös, voltaképpen sehová nem sorolható antifreudizmus munkája (pontosabban sorozata: *Anti-Édipe*, *Mille plateaux*) tulajdonképpen szintén egy materialitásában meglehetősen sajátos testfogalmat vesz át már létező irodalmi szövegekből, elsősorban Artaud *Pour en finir avec le jugement de Dieu* című verséből, illetve a *Héliogabale*-ből, továbbá Burroughs *A meztelen ebédjéből*. A szervek nélküli testet [Corps sans Organes; CsO]¹⁰⁰ már csak meghatározni is meglehetősen nehézségekbe ütközik: egyfelől azért is, mert számos fajta lehet, másodsorban, mert önmagában is sokféle, állandóan mozgásban van, voltaképpen fizikai (mennyiségi) változókból tevődik össze: attribútumait a francia szerzőpáros szerint zérószubsztanciák, -erők, intenzitások mint produktív mátrixok adják, módozatait pedig a permanens alakulás hozza létre: „hullámok és vibrációk, vándorlások, küszöbértékek és intenzitások, amelyeket valamely mátrix alapján valamely szubsztanciátípus hoz létre.” Eme sajátosságát tekintve a Deleuze által egyébként is előszeretettel interpretált Spinoza hatását fedezhetjük fel: a CsO „nem Egy és a Sok ellentéte, hanem az Egy és a Sok ellentétén túllépő fúziós Sokaság. A szubsztanciális attribútumok formális Sokasága, amely, mint ilyen, a szubsztancia ontológiai egységét alkotja meg.” A CsO-t ennél konkrétan úgy is elképzelhetjük, ahogy William Burroughs *A meztelen ebéd* című regényében megjelenik, azaz megélhető – másként és másként – hipochonderként, paranoiásként, skizofrénként, drogusként vagy

számos szövege, OCTAVIA BUTLER: *Wild Seed, Kindred, Dawn*, VONDA MCINTYRE: *Superluminal*.

¹⁰⁰ Vö. GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Mille plateaux. Capitalisme et hystérie II*. Paris, Minuit, 1980, különös tekintettel a *Comment se faire un Corps sans Organes* és a *Rhizome* című fejezeteket. Utóbbi magyarul is megjelent: GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Rizóma*. (Ford. Gyimesi Tímea.) In: BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. 70–86.

mazochistaként. Máshol a gomolygás és a kifelé való nyitottság jellemzi: „A szervek – akár az elhelyezkedésüket, akár a funkciójukat tekintjük – elvesztik állagukat. (...) nagyjából mindenhol nemi szervek jelennek meg (...) ánusznak ugranak elő, kinyílnak és ürítenek egyet, majd visszazárulnak (...) az egész organizmus egyre változik anyagában és színét tekintve, tizedmásodpercenként allotrópikus változatok jelenhetnek meg.”¹⁰¹

Noha az anyagtalannal testet főként mennyiségi változókkal jellemezhetjük, anyagtalannak, teljesen üresnek mégsem tekinthető, továbbá nem a fenomenológiai értelemben vett testtel áll szemben: inkább – mint arra Zamfir és Beaulieu is figyelmeztet – egy olyan személytelennek megélt testről van szó,¹⁰² amelyhez egyfajta, a tiszta skizofrén delírium biztosította tiszta intenzitásélmény kötődik; a testnek voltaképpen szervei is vannak, csak az őt átjáró erők ezeknek az organizmussá, hierarchikus rendszerré való szerveződését akadályozzák meg.

A CsO legfőképpen pedig a vágy ekvivalenseként határozódik meg, az annak helyet adó konzisztenciaként. Ez a vágy tárgyaltalan, nem köthető semmilyen instanciához, nemzéshez és a genitáliákhoz: hanem mély hiányként jelentkezik, amelyre válaszként várjuk az azt betölteni képes örömet, a burjánzását. A szervek nélküli test egy vágyüzem, amelyet nem pszichoanalízis útján kell elemezni (szerintük annak legfontosabb eleme, a hiány eszméjére építő Ödipusz-komplexus fogalom voltaképpen csak a családon belül érvényesülő elnyomó-elfojtó erejét képes rögzíteni), hanem a skizoanalízis módszerével: úgy kell eljárni, mint a skizofrén, aki deterritorializál, felnyit, új kezdetet tesz lehetővé.

Bár a CsO inkább egyfajta programnak, ráirányultságnak tekinthető, mint testképnek, hiszen a test reprezentációja előtt létezik, elképzeléséért egyfajta választ ad arra is, amit Deleuze és Guattari a szexualitásról és a testről általában gondolnak: „A szexuális forradalom idején az volt a jelző, hogy minél több szexet, minél kevesebb szaporodással. Napjaikban az ivartalan szaporodás társadalmának álma inkább ennek a fordítottja: minél több szaporodást és a lehető legkevesebb szexet. Valaha a test a lélek metaforája volt, azután a szexualitás metaforája lett, ma pedig már semminek sem metaforája, hanem a metasztázis (szóródás) színhelye, min-

¹⁰¹ A regényrészletet illetően nem Szili József fordítását közlöm, mert nála kimaradt egy mondat, amelyet pedig a francia szerzőpáros közöl. – F. Gy.

¹⁰² ALAIN BEAULIEU: *Gilles Deleuze et la phénoménologie*. Paris, Sils Maris, 2004, 177.

den folyamata gépiesen kapcsolódik egymásba, és programozása vég nélkül folyik, szimbolikus szervezés nélkül, transzcendens cél nélkül, pusztán az önmagával való promiszkuitásban, amely egyben a hálózatok és az integrált áramkörök promiszkuitása is.” Most a transzszexualitás állapotához vezető utat éljük, ahol majd teljes zűrzavar és promiszkuitás uralkodik, s az a szexualitás virtuális közönyéhez vezet: a szexualitásból annyi sikerült megvalósítani, hogy az „jeleinek közömbös keringésévé alakult”.

Ez a vágy- és testfogalom nyilvánvalóan radikálisan különbözik a Barthes-étól, de szövegfogalma nem áll messze tőle: ugyanis valamennyien a test és a vágy textusáról (könyvről) beszélnek, amelynek adekvát megnyilvánulása a jelek szétszóródása. Deleuze-éknél a könyv elrendeződés, vonalak, rétegek összeállása, illetve ezzel párhuzamosan deterritorizáló, rétegtelenítő mozgások, gyűrődések, szakadások összessége, ez a geológiai jellegű zajlás pedig természetszerűleg nem tulajdonítható senkinek: „nincs sem tárgya, sem szubjektuma, különféle módon megformált anyagból, teljesen eltérő időkből és gyorsaságokból áll össze.” Ez az alapvetően gépies mozgás éppen kialakíthat rétegeket, jelentőkomplexumokat, amely kötődhet valamiféle (szöveg)szubjektumhoz is, de „irányulhat egy szervek nélküli test felé is, amely megállás nélkül szétbontja a szervezetet, nem jelentő részecskéket, tiszta intenzitásokat továbbít, tart mozgásban, és ami olyan alanyokat tulajdonít magának, amelyeknek egyetlen nevet enged meg csupán, egy hajdani intenzitás nyomaként.” Ez a szervnélküli test kapcsolódhat más CsO-hoz is, amely viszony minden bizonnyal az intertextualitás jelenségével azonosítható.

Persze itt a test nem a szöveg eredete abban az értelemben, ahogy a pszichoanalitikus megközelítésekben, a posztstrukturalistákéban is akár, de mégiscsak meghatározza működési lehetőségeit, még ha a szerzők emlegetik ennek társmetaforáit is: a rizómát, vagyis a gyökértörzset, illetve a fűtenyészetet, amelyek szemben állnak a hierarchizált hajszálgyökérrel és a fával (ez nem ellentmondás, hiszen a rizóma és a füves pusztá a szerv nélküli test növényi változata).¹⁰³ Persze ekképpen Deleuze-ék ugyancsak az azonos szintű elemek sokszoros egymás mellé rendeléséhez, vagyis multiciplicitáshoz, metasztázishoz (sokszorozódáshoz, burjánzáshoz) jutnak el, sőt a jelölők uralhatatlan játékához is, akárcsak Barthes vagy a posztstrukturalisták, legyen szó annak pszichoanalitikus narratológiai

¹⁰³ GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Rizóma*, uo.

irányzatáról (Brooks, Glisermann) vagy a feminista szerzőkről. Ez az elmélet Derridával is párhuzamba hozható, még ha Derrida és Deleuze filozófiája között vannak alapvető eltérések is, és éppen a korporalitásukat tekintve. Az előbbiben az elgondolhatatlan gondolat (vagyis a nyelviség) tűnik determinatívának, az utóbbiban a testek természete is: ez a paradox, kicsit heterogén koncepció egyszerre tételezi a jelentést mint a jelölés okozatát és következményét, és mint testi hatások következményét. A test fent látott burjánzása párhuzamos az értelem (túl)burjánzásával: Moldvay Tamás a *Qu'est-ce que la philosophie?*-val kapcsolatban a halmazelméletre hivatkozik, de ez a kifordítható-befordítható halmaz mintegy a CsO és a rizóma szinonimája lesz: „Az értelem a nonszenszen keresztül működik, minduntalan létrehozva a halmazelmélet »önmagát elemként tartalmazó halmazának« paradoxonát, kétszeresen is: minden állítás szükségképpen tartalmaz olyan elemeket, melyek értelme egy csapásra, villámgyorsan előáll, mintegy teljes, önmaga értelmét hiánytalanul jelentő értelemként, vagyis amelyben a jel »maga a dolog« (ami persze »non-sense«), lehetővé téve ezzel, hogy maga az állítás értelmet nyerjen; másrészt pedig minden állítás már maga is értelmezése megelőző állítások sorozatának, egy vég nélküli előzetes értelemszériának, megszületése így látszólagos hiánypótlás, mintegy hiánytalan kifejezéseként és tartalmazásaként a megelőző értelmeknek – ami újra csak nonszensz. Az értelem, paradox természetéből következően, redukálhatatlan sokszorosóság: nincsen magányos jel, magányos jelentés. Jelek és jelentések rendszere van, az értelem miliője, mely az üres rubrikák más-más térelosztására feszül ki.”¹⁰⁴

Mindezeket a testképeket és testfantáziákat, valamint ezeknek a textualitással való összekapcsolásait figyelve valószínűleg a szemünkbe ötlük, hogy a testírástémájú szövegekben, különösképpen pedig annak *textuality of the sexe* típusú, posztstrukturalista-dekonstrukciós-posztmodern jellegzetességekkel bíró eseteiben (meg az általuk referenciaként idézett, többnyire a modernséghez sorolható irodalomtörténeti példáikban) milyen egyértelmű a biológiai nem, a nemi orientáció, a nemi identitás tekintetében határátlépést végrehajtó szövegek dominanciája: mintha ezekben folytonosan ott kísértene az emberi populációban statisztikai értelemben azért mégiscsak alacsony rátát mutató testi-pszichés problematika

¹⁰⁴ MOLDVAY TAMÁS: Deleuze és a filozófia. = Metropolis, 1997/2, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/MOL3.html>

(biszexualitás-transzszexualitás-interszexualitás), nem is beszélve a szerv nélküli és a hibrid testek többnyire képzeleti szférájáról. Ebből pedig az a következtetés szűrhető le, amire Alice Jardine jutott a *günözissal* kapcsolatban: hogy megint csak a kultúra másikjának reinkorporációjáról lehet szó, legfeljebb – talán a nők társadalmi-kulturális megítélése javulásának következtében – itt más, az uralkodó narratívából még inkább marginalitásba szorult testek és identitások jelennek meg. Sőt, talán az sem túlzás, ha kimondjuk, hogy ezek a jelentésrögzülések és identitásstabilizálódás ellen ható szubverzív szövegek, továbbá az ezeket legitimizáló (mellesleg hasonló sajátosságokat felmutató) teoretikus írások tematikájukban és építkezésükben stratégiai okokból hol metaforaként, hol metonímiaként (ok-okozati) használják fel a bináris oppozícióból kimozdított (nem egyetlen, nem a második, hanem a ... sokadik) testet.

Barthes és a korporalitás¹⁰⁵

Barthes a *Michelet par lui-même* című könyvének bevezetőjében elsődleges célul azt tűzi ki, hogy „visszaadja ennek az embernek a koherenciáját”, hogy kimutassa léte, élete struktúráját, aminek a megvalósítását úgy képzelem el, hogy „tematikáját”, „megszállottságainak hálózatát” tárja elénk.¹⁰⁶ Ahogy olvasni kezdjük rövid fejezetekből, minieszékből, kvázi-törredékekből álló monográfiáját, nagyon hamar rájöhethetünk, hogy a kötet szerzője számára ezt a mélyebb értelemben vett tematikát végső soron a *test* szervezi: migrén, a történelem „felfalása”, séta, haldoklás és újjászületés. Ebben az értelemben a Michelet-könyv önéletrajz, hiszen Barthes munkásságának is – a jel és a szöveg mellett – a test az egyik központi eleme, ez adja „megszállottsági hálózatának” centrumát. A teoretikus majd minden szövegében szinte megrögzötten tér vissza a szövegalkotó és -befogadó tevékenységek korporalis meghatározottságára. Jelen tanulmány témája a barthes-i életműben folyamatosan jelen lévő, de mindig alakulóban lévő testfelfogás, illetve a korporalis meghatározottságú szöveg-koncepció bemutatása.

A barthes-i testfogalom bizonyos jellemzői végig kitartani látszanak az életműben. Az egyik a test összetettsége, amely elképzelés persze a modern, narratív testelméletek ismeretében egyáltalán nem különleges. Amint az *Encore le corps*-ból (1978) is megtudhatjuk, a test, bár egyik és fizikainak, illetve objektívnak tűnik fel, valójában nem egy: több testtel bírunk, amelyek ráadásul nagyon nehezen kommunikálnak egymással. A kései Barthes ezzel kapcsolatban azt is fenntartja magának, hogy a több test egymásba játszatásával alapvetően nem a tudományoknak kell foglalkozniuk – bár a pszichoanalízisnek talán még van erre némi esélye, csakis az irodalom tud számolni ezzel a komplexitással.¹⁰⁷ A másik – és ezt

¹⁰⁵ Az előadás *A szöveg kijáratái. Tanulmányok Roland Barthes-ról* című konferencián hangzott el 2015. december 14-én.

¹⁰⁶ ROLAND BARTHES: *Michelet Par Lui-Même*. Paris, Seuil, 1954, 5. Vö. ANGYALOSI GERGELY: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest, Osiris, 1996, 37.

¹⁰⁷ ROLAND BARTHES: *Encore le corps. Œuvres Complètes V*. Paris, Seuil, 561.

főként Claude Coste hangsúlyozza *La bêtise de Barthes* című könyvében –, hogy a testeket Barthes személyekre bontva is külön kezeli.¹⁰⁸ A testet egy plurális realitásnak kell tekintenünk, sőt a pluralitás biztosítékának, ahol a mindenki mástól különböző egyén fiziológiai, érzelmi, intellektuális, affektív, pszichológiai jellemzői összpontosulnak. A test tehát az a keresztződés, ahol összeáll egy karakter; olyan valami, amelyben a kombinatorika szinkronicitása és a diakronitás dinamizmusa is megjelenik.

Noha, mint látni fogjuk, a *vágy/öröm/gyönyör* motívumainak megjelenése mindvégig jellemző lesz az életműben, végigvonul szinte az egész munkásságon, vagyis nem csak a késői, sokak által hedonistának és/vagy posztstrukturálisnak mondott szakasz teszi korporálissá Barthes szövegfogalmát. Erre az előbb utaltunk is a viszonylag korai Michelet-monográfia kapcsán, amelyben a betegség és az evés mintázataihoz köthető fogalmak vezérlik a 19. századi történész életművének bemutatását: migrén és bekebelezés.

Betegség

Barthes feltételezi, hogy Michelet-nél nem csupán a meteorológiai jelenségek okoztak migrént, hanem az általa és mások által „elbeszéli”, azaz a diszkurzív történelem rettenete is. (Intertextusként felfedezhetjük ezzel kapcsolatban Sartre *Az undorát*, ahol az undornak ha nem is feltétlenül az okai, de a tünetei egyrészt egybeesnek ezzel a migrénnel, másrészt Roquentin szerelmének, Annynak ez „szent” könyve.¹⁰⁹) Barthes szerint egyébként korántsem metaforákról van szó, ő valódi migrénnek mondja 1792 szeptemberét vagy a Terror időszakát. Persze ezt nem kell névértéken venni, sőt, ha valahogyan, akkor inkább metonimikusnak érdemes tekinteni: ezek az immár szövegállapotban létező események olyan borzalmak, amelyek egyszerre megvilágosodással és émelygéssel járó migrént váltanak ki (együttal jelölők), és amelyek a szélsőségesen érzékeny Michelet-t a testi tünetek felerősödésével – akár egy transzba kerülő médiomot – értelmezői vagy a jelölői viszony felfejtésére képes állapotba

¹⁰⁸ CLAUDE COSTE: *Bêtise de Barthes*. Paris, Klincksieck–Hourvari, 2011, 86.

¹⁰⁹ PAULE PETITIER: Le Michelet de Roland Barthes. Une œuvre à deux têtes. = *Littérature* 119. (2000), 111–124.

hozzák, valamely jelentés felé terelik. E jelentést a migrén mint a jelentés egy eleme – konnotációs alapon – bizonyos értelemben valószínűleg meg is előlegezi.¹¹⁰

Egy közbevetés: Barthes migrénértelmezéséből az is kiderül, hogy erősen relatív, mit tekinthetünk betegségnek, és mit nem, és hogy a közvélekedés számára patológikus állapotok valójában sokkal inkább számot tarthatnak a figyelemre. A szerelem is ilyesféle állapot, amint azt a *Beszédtröredékek a szerelemről* című kései esszéjéből megtudhatjuk. Tudniillik a doxa elvárná, hogy a szerelmes a rátörő kvázi-paranoid vagy kvázi-skizoid, mindenesetre a logika hierarchiáját nem ismerő, verbális (textuális) rohamait betegségnek tekintse, és gyógyítsa, mondván: beszéde, gondolatai apró, véletlenszerű, egymás mellé rendelt rohamokban jelennek meg, nem vezetnek sehová, nincs megszabott rendjük. Ezek a rohamok beszédtröredékek vagy másképp alakzatok, még ha Barthes nem is a szó retorikai értelmében, hanem testi – „gimnasztikai vagy koreográfiai” – értelemben határozza meg őket: „az alakzat nem más, mint a munkában lévő szerelme”, „a cselekvési lángban élő test mozdulata”.¹¹¹

Táplálkozás, ürités

A történelemtől beteg Michelet migrénes állapotában képes lesz a szövegbe áttett történelem – rituális – „bekebelezésére”, feldolgozására és jelentésének megismerésére is, például arra, hogy egyfajta főpapként inkorporálja a népet (a nép-Istenséget mint a francia forradalom szent ostyáját), vagy magába vegye a halált: „túlságosan sokat ittam a halottak véréből”.¹¹² Találkozunk egy másik testi képpel is, amely ismét táplálkozási metafora. Barthes szerint ugyanis Michelet – amikor megírja, vagyis amikor újfent szöveggé, immár a sajátjává alakítja a történelmet – ragadozóként hajtja végre ezt a bekebelezést, felfalást. Itt már a stílus kérdésénél tartunk: „azon ragadozó típusú írókhoz tartozik (Pascal, Rimbaud),

¹¹⁰ Barthes migrénes is volt, de nála a rosszullét mást képviselt, mint azt Angyalosi Gergely monográfiája is hangsúlyozza. ANGYALOSI GERGELY: *I. m.*, 46.

¹¹¹ ROLAND BARTHES: *Beszédtröredékek a szerelemről*. (Ford. Antal Sándor.) Budapest, Atlantisz, 1997, 16.

¹¹² ROLAND BARTHES: *Michelet par lui-même* 19.

aki nem tud anélkül írni, hogy minden pillanatban be ne kebelezné a saját diskurzusát [is]. Ez a felfalás [itt] annyit tesz, hogy a nemes művészet szónoki ritmusait hirtelen közbevetésekkel, közbeszólásokkal, lezáratlanságra utaló gesztusokkal (*azt hiszem, azt mondanám*) helyettesíti.¹¹³ Ennek az lehetett az oka, teszi hozzá Barthes, hogy Michelet ugyan remek stílusművészi adottságokkal bírt, de félt attól, hogy a „stílus” – mármint a túlságosan lezáró, klasszikus retorika – inadekvát eszköz lenne egy történész munkája számára. Ezért meg kellett zavarnia, fel kellett forgatnia.

A táplálkozás persze az üritéssel is kapcsolatban áll, ami folyamatosan jelen van Barthes korporális-textuális vonatkozású írásaiban, a Sade-szövegben vagy *Az olvasásról*ban is, amelyben az olvasást mint cselekedetet, a szöveg befogadását – egy Proust-részletre hivatkozva – metonimikusan az analítással, az üritéssel hozza összefüggésbe. Marcel ugyanis legszívesebben a mellékhelyiségbe zárkózik be könyvével, mintha a szöveg öröme összekapcsolódna az ürités örömeivel, és ezt az örömrészt a jó emésztésre és az ezt előkészítő helyes táplálkozásra mindig gondosan odafigyelő Sade-hősök is alátámasztanák.¹¹⁴

A legkifejtettebb formában ez a motívum – mint arra Claude Coste is felhívja a figyelmet – Barthes Réquichot-elemzésében jelenik meg: Réquichot, a festő számára a táplálék a neurotikus centrum, de ez a centrum nem biztos. Amint a táplálék útját elképzeli a testen belül, a szájtól az anuszig – írja Barthes –, a metafora elmozdul, egy másik centrum jelenik meg: a benső üreg egy falloszra emlékeztet, így aztán a tematika keresése hiábavalóvá válik. Réquichot azt állítja, ami minden metafora megtagadása egyben, hogy az egész test megtalálható a bensejében, és hogy ez a benső egyszerre erotikus és az emésztéshez kötődő.¹¹⁵ Márpedig – mondja Coste – a „benső test” gondolata mindenkor jelen van Barthes munkásságában is, a szöveg tekintetében éppúgy, mint Réquichot képein: egy láthatatlan anatómia, amely nem tud megmaradni a tekintet és a társadalom szabta keretek között. Mikrokozmosz, amelyben végső soron nem ismerjük fel magunkat – miközben minden cselekedetünk, elsősorban az írás forrásaként tekintünk rá.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ ROLAND BARTHES: *Az olvasásról*. (Ford. Babarczy Eszter.) In: Uő: *A szöveg öröme*, 56–66.

¹¹⁵ ROLAND BARTHES: *Réquichot et son corps*, OCIV, 384. <http://www.le-terrier.net/requichot/textes/barthes1.htm>; Idézi: Claude COSTE, *I. m.*, 91.

Barthes e festményekkel való asszociációjában azt is kifejti, hogy a magát, a saját külsejét szemlélő ember ezer kérdést tesz fel magának: mit lát, milyen nevet adjon ennek. Ezernyi név vetődik fel benne (fa, medve, szörnyeteg, haj), de ezek mind elvonják saját magától. Az író önmaga jobb megismerése érdekében le akarja írni ezt a testet, szót akar adni neki, meg akarja érteni, de a megismerés szándéka semmilyen bizonyosságig nem juthat el. Paradox módon a szubjektív test leírását és a testet eredeti átlátatlanságából kiszakítani szándékozó írás csak a jelenlét szimulákrumáig juthat el, és nem képes a lezárt tudás biztonságát nyújtani: a benső titkainak megértése és leírása lehetetlen. Barthes Réquichot-ról írja, miközben a festőt az íróval helyettesíti: „a saját teste definíciója ott kezdődik, ahol a Név megszűnik, azaz *belül*”. Bár ezt alapvetően nem orvosi, anatómiai értelemben kellene vennünk, Barthes ebben az esszéjében meglehetősen naturalisztikusan utal az anyagi valóságra a beleket előszeretettel ábrázoló Réquichot-val kapcsolatosan, de hivatkozva Bataille-ra, illetve Sade-ra is, akik úgy írják le a rengeteg értékes táplálékot feldolgozó emésztőrendszert, mint amely szorgos munkával csak „szemetet” termel. Ennek logikai végkövetkeztetése, hogy ha a test ír, a belőle származó szöveget alapvetően székletnek kell tekintenünk.¹¹⁶

Szexualitás

Egy másik vonulat a szexualitás textualitásának elvéhez kapcsolódó, főként késői Barthes-szövegeket érinti. Előljáróban annyit leszögezhetünk, hogy a róla szóló monográfiák (Marcellé,¹¹⁷ Culleré¹¹⁸ stb.) strukturalistának és/vagy hedonistának írják le Barthes-ot – hol egyikre, hol másikra helyezve a hangsúlyt, hol kronologikus sorrendet feltételezve a kettő között. Marcelli szerint például az S/Z-től lemondott arról, hogy egy általánosítható nyelvészeti modell révén elérje a tudományosság státusát, csatlakozhatott ahhoz az antikvitásból származó gondolati hagyományhoz, amelynek történeti útját a megvetés és az elnyomás jellemezte. Egyszeri-

¹¹⁶ ROLAND BARTHES: *Réquichot et son corps*, I. m.

¹¹⁷ MIROSLAV MARCELLI: *A Barthes-példa*. (Ford. Keserű József.) Pozsony, Kalligram, 2011.

¹¹⁸ JONATHAN CULLER: *Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 1983.

ben közel érzi magához azokat a filozófusokat, akik nem féltek az élvezet és a test, a testi élvezet és a gyönyör hívévé szegődni. Meggyőződése szerint azzal, hogy hedonistának vallja magát, megfelelően fejezi ki a szöveghez való újfajta viszonyulásának természetét, az olvasás és az írás közben fellépő elvárásait, valamint a testiség sajátos etikáját.¹¹⁹

Sőt még az 1980-as *Világoskamra* is utal rá: el kell vetnie minden leszűkítő rendszert, inkább „az én antik szuverenitásából” (Nietzsche) igyekszik heurisztikai elvet csinálni.

Nem más ez, mint a hedonista pozíciója, aki a rendszerek elutasítása után a független énben, a saját test (amely Nietzsche szerint a mi ősi lényegünk, hatalmas parancsolónk és ismeretlen bölcsünk) redukálhatatlan egyediségében talál menedékre.¹²⁰ A szöveg, amelyet egykoron a nyelvtudomány fogalmaival elemzett és rendszeres vizsgálatnak vetett alá, s ami később az értelem pluralitásának forrását jelentette számára, végül a vágy tárgyává és a gyönyör kútfőjévé lett. Röviden tehát, a kései Barthes olyan hedonista, aki teljesen privát módon hódol a szövegnek.¹²¹

Ebben ugyan rengeteg az igazság, de egyrészt az életműben a kezdet kezdetétől jelen van a vágyszöveg motívuma, miközben pályája középső szakaszában Barthes az S/Z-ben és a Sade-szövegben is kettős módon működteti a kétféle szemléletet. Mindkettőben meghatározó a strukturalista vonás, az alapegységekre bontás és azok kombinatorikus leírásának szándéka, de a szöveg öröme, illetve a szövegtest elve is, nem beszélve a sexualitás mindent átfogó tematikájáról. Arról pedig végképp külön vitát lehetne nyitni – nyitottak is, Eco kontra François Dosse –, hogy Barthes végül mennyire mozdult el a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció felé, hogy a pluralitás előhívása azonos-e a megragadhatatlansággal és az állandó elcsúszással. (Az az érzésem, hogy igen, ráadásul Barthes egy interjúban az S/Z ihletőiként utólagosan Kristeva, Sollers és Derrida nevét említette.¹²²)

Barthes *Az írás nulla fokában* a forma három dimenzióját, az írást, a nyelvet és a stílust megkülönböztetve azt állítja, hogy az utóbbi valami

¹¹⁹ MIROSLAV MARCELLI: *I. m.*, 31.

¹²⁰ Lásd FRIEDRICH NIETZSCHE: *Így szólott Zarathustra*. (Ford. Kurdi Imre.) Budapest, Osiris, 2004, 41.

¹²¹ MIROSLAV MARCELLI: *I. m.*, 33.

¹²² RAYMOUND BELLOUR: *Le Livre des autres*. Paris, Union Générale des Autres, 222.

egészen zsigeriből, ösztönösből nő ki, vagy inkább arról a köztes területről, ahol – mondhatjuk Lacannal, akinek inspirációja hol bevallottan, hol talán közvetettebb módon mindvégig fölfedezhető nála – a preszimbolikus átfordult szimbolikusba. Pontosabban, ahol a szöveg mögül elődereng a már a Szimbolikus felé hajló Imaginárius világa, az a fázis, amikor a Vágy (ez esetben az anya felé irányuló vágy) éppen készül háttérbe szorulni: „A stílus fogalma olyan öntörvényű nyelvezet kialakulását jelöli, amely csak a szerző személyes és titkos mitológiájából, a beszéd hipofíziséből merít, ahol a szavak és a dolgok első ízben kapcsolódnak párba, ahol az író létezésének nagy nyelvi témái egyszer s mindenkorra összekapcsolódnak. (...) A stílus egy ismeretlen és titkos test dekoratív hangja; szükségyszerűségként működik, mintha e növényi típusú fejlődés során csak egy vak és makacs metamorfózis végpontja lenne, amely a test és a világ határán létrejövő infranyelvből indult ki. A stílus sajátos csírajelenség, a Vérmérséklet átlénygölése.”¹²³ Ez a motívum – miszerint a Vágy az, ami befolyásolja az írást és az olvasást, áthatja, illetve szubverzív és impertinenssé teszi őket – mindvégig jelen van az életműben, elég csak a sokkal későbbi, *Az olvasásról* vagy *A szöveg öröme* című művekre gondolni. A szöveg erotikus öröme és a vággyal egyenrangú, a tudományos, redukáló – akár strukturalista módon történő – olvasást megbontó impertinencia egyszerre az olvasóé és az íróé. Barthes ebben az értelemben nem különbözteti meg a textus alanyát és tárgyát, ráadásul az írás gesztusát magában foglaló szöveg maga is vágyik olvasójára.

Az olvasás szándéka – ismét *Az olvasásról* című szövegre utalnék¹²⁴ – valami olyasmire irányul, ami inkább a fenomenológia, mint a szemiotika területére tartozik: az olvasás területén nincsenek leírható és listázható *szintek*, és nem csupán a jelentés megtalálásáig, a denotált jelentésig vagy a konnotált jelentésig haladhatunk benne, hanem „a végtelenségig: nem létezik olyan strukturális korlát, amely lezárná az olvasást”¹²⁵. Eképpen az impertinencia alapvetően hozzátartozik az olvasáshoz, és lényegét éppen a vágy adja: „valami, ami strukturálisan megzavarja az olvasás tárgyainak és szintjeinek elemzését, kudarcra ítéli nemcsak az olva-

¹²³ ROLAND BARTHES: *Az írás nulla foka*. (Ford. Romhányi Török Gábor.) = Uő: *A szöveg öröme*, 5–49.

¹²⁴ ROLAND BARTHES, *Az olvasásról*

¹²⁵ Uo., 58.

sás megfelelő szempontját kereső vizsgálódást, de talán még a pertinencia fogalmát is (mert mintha manapság ugyanebbe ütközne a nyelvészet és a narratológia is). Azt hiszem, meg tudom nevezni azt a valamit (egyéb-ként meglehetősen banális módon): ez a Vágy.¹²⁶

Nincs „természetes”, „spontán”, „vad” olvasás. Az olvasás mindig egy struktúrán belül zajlik, de fel is forgatja azt, hiszen „a test gesztusa (elvégre az ember a testével olvas), amely egyidejűleg állítja és forgatja fel ezt a rendet: a perverzión belső pótszere.”¹²⁷ Az olvasás egyébként fizikai értelemben is testi, hiszen mozdulatok együttese kötődik hozzá,¹²⁸ továbbá olyan közvetlen érzelmek vannak benne jelen – elragadtatás, üresség, fájdalom, vágyakozás –, amelyeket Barthes a test eredendő nyugalanságainak nevez.¹²⁹ Arról nem is beszélve, hogy mint mondtuk, metonimikusan az analitással, az ürítéssel hozza összefüggésbe.¹³⁰

A szöveg öröme című írás¹³¹ legfontosabb eleme az a megkülönböztetés, amely szerint a gyönyört kiváltó szövegek megzavarják az olvasót, felforgatják a nyelvét (a szimbolikus rendet), megrengetik kulturális pozícióját – még ha ennek a gyönyörnek van kellemes aspektusa is. Az örömszövegek viszont konvenciózusak, a „tudattalant kipárnázva”, nyugalmat és kényelmet kínálva biztosítják az örömet. Persze ez sem ilyen egyszerű. Ha valaki egyáltalán beszélni akar egy szövegről, megfogalmazni a gyönyört, nem csak beleállni, vagy egy másik gyönyörszöveggel plagizálni, rögtön átkerül a másik oldalra, az öröm oldalára, ahol „az örömiró (és olvasója) elfogadja a betűt; minthogy lemondott a gyönyörről, jogában és hatalmában áll kimondani a gyönyört: a betű az ő öröme; annak megszállottja, mint mindenki, aki a nyelvet (és nem a beszédet) szereti: a logofilek, írók, nagy levelezők, nyelvészek”¹³²

Ez az a pont, ahol az „erotika” motívuma belép a képbe: az erotika természetét Barthes Sade segítségével világítja meg, aki egyébként egy másik, valamivel korábbi és még némileg másfelé mutató szövegnek (*Sade*,

¹²⁶ *Uo.*

¹²⁷ *Uo.*, 58–59.

¹²⁸ *Uo.*, 59.

¹²⁹ *Uo.*, 62.

¹³⁰ *Uo.*

¹³¹ ROLAND BARTHES: *A szöveg öröme*. (Ford. Mihancsik Zsófia.) In: *Uő: A szöveg öröme*, 75–116.

¹³² *Uo.*, 87.

Fourier, Loyola) is az egyik főszereplője lesz. Tehát *A szöveg öröme*ben a folytonossághiány lesz erotikus: „A szöveg öröme ahhoz a tarthatatlan, lehetetlen, tisztán arányos pillanathoz hasonlít, melyet a libertinus egy merész mesterkedés csúcspontján ízlel meg, a gyönyör tetőpontján vágván el az őt felfüggesztő kötelet.” Ezen esszé szerint Sade-nál az olvasás öröme össze nem illő kódok találkozásából és szükségszerű ütközéseiből jön létre, például amikor a nemes és környezete kommunikálni próbál, vagy amikor pornografikus üzenetek épülnek bele nyelvtani példamondat tisztaságú mondatokba. E törések kapcsán idézzük Barthes erre vonatkozó hasonlatát: „a test legerotikusabb helye, ahol az öltözék szétnyílik.”¹³³ A másik írásban, a *Sade, Fourier, Loyolában* viszont másképp – alapvetően még strukturalista módon – határozza meg Sade erotikáját. A könyvben tárgyalt három személy legjellemzőbb közös vonásaként azt ismeri fel, hogy mindnyájan egy új nyelvet találnak fel, amely csak a szöveg szemiológiai meghatározásának tárul fel. Sade esetében például – amellett, hogy a szövegeit megalapozó erotika kijelentő, nem sejtető és metaforikus jellegű, azaz nem a mai értelemben vett erotika – kombinatorikus is: Sade praxisa a rendszme uralma alatt áll, a rendező (a szajha vagy a kéjenc) tudatosan megrendezi, összehangolja a résztvevőket. Ennek megfelelően jön létre az erotikát megalapozó, feltételező grammatika, amely a legegyszerűbb, korlátozott számú, bár más tartozékokkal és operátorokkal (rokonsági kötelék, rang, rótság, mosdatlanság, lelkiállapotok) is kiegészülő egységektől, a pozitúráktól halad a nagyobb egységek (a térben szerveződő figurák, az időben összeálló epizódok és végül a legnagyobb egység, a szeánsz) felé. Ezek az egységek szigorú kombinációs vagy kompozíciós szabályoknak vannak alávetve, csakis ezek alapján mozgósíthatók, így állnak össze szintaxissá. Ilyen szabály a figurák tekintetében a résztvevők szerepeltetésére és az erogén zónák lefedésére irányuló teljességigény, retorikai szinten pedig az, hogy a rendező kéjenc birtokolja a nyelvet, szóban diktálva az orgia menetét. A sade-i erotika kombinációs rendszere tehát retorikai jellegű: „két jelrendszer, a (szónoki) mondaté és az (erotikai) figuráé szakadatlanul váltogatja egymást, egyetlen láncot alkotva, amelynek mentén a kéjenc ugyanazzal az energiával jár ide-oda: a második hol előkészíti, hol folytatja az elsőt, néha meg párhuzamos ve-

¹³³ *I. m.*, 79.

le”.¹³⁴ Másfelől, teszi hozzá, a mondat (az írott, irodalmi mondat) szintén – sade-i – testként, sőt ezt kiterjesztve, általánosan is testként funkcionál, amelyet katalizálni kell, és telíteni minden elsődleges helyét, bővítésményekkel, cezúrákkal, alárendelt mondatrészekkel és determinánsokkal.

Tehát a *Sade, Fourier, Loyola* című mű alapvetően strukturalista, szemiológiai szemléletű. Ezt a vonást erősítik a testi leírásokra vonatkozó részek is (ehhez persze a testet borító öltözék is hozzátartozik). Az öltözék és a test meztelensége a jel: az orgiákon a lecsupasztított és a felöltözött testek egymáshoz képest a megalázott, meztelen személyek megbélyegzésére szolgálnak. A díszek, mesterkelt jelek a ruházaton (azok színe, a dekoratív masnik stb.) az áldozatok alkategóriákra osztását segítik. Hasonlóan alakulnak a szereplőkre vonatkozó leírások, ahol nem is maguk az egyes részletek lesznek bármilyen szempontból árulkodók. Ezek a portrék egy oppozicionális rendszer két oldalán elfoglalt helyük által jelölnek: míg a kéjencek valóságúen, egész alakosan ábrázoltatnak, a szép áldozatok leírásai papírizúék, retorikai portrék, toposzok maradnak. Azaz a portré, a leírás részletessége, gazdagsága *jelöli* a kéjencet, szemben a semmitmondóan leírt, noha szépnek mondott áldozattal szemben.

Voltaképpen azonban már ebben az írásban is túllépünk az egyszerű redukción vagy – ahogyan máshol Barthes fogalmaz – a pertinencián. Hiszen nem véletlen, hogy mégiscsak a test és a szexualitás tematizálódik ekképpen – arról nem is beszélve, hogy a szöveg öröme gondolat is megjelenik itt, némiképp ismét egy szexuális képhez társítva. Ez pedig egy kiegyensúlyozó szerepű és központi jelentőségű metonímia: „az ondó”, „a mag elhintése”, mint az örömhöz kapcsolódó megtermékenyítő erő.

„Nincs annál lehangolóbb, mint intellektuális (gondolati, elemzendő, összehasonlítható, visszatükröző stb.) tárgyként képzelni el a Szöveget. A Szöveg örömforrás, az öröm tárgya [...]: amikor az „irodalmi” Szöveg (a Könyv) behatol az életünkbe, amikor egy másik írásnak (a Másik írásának) sikerül a mi saját hétköznapiágunk töredékeit megírnia, röviden szólva akkor, amikor *ko-egzisztenciát* állít elő.”¹³⁵

„Ez persze nem azt jelenti, hogy Sade-dal mi is szadisták vagy orgiasztikusak lennénk, hanem hogy elhelyezzük hétköznapiasságunk-

¹³⁴ ROLAND BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*. (Ford. Ádám Péter–Romhányi Török Gábor.) Budapest, Osiris, 2001, 40.

¹³⁵ ROLAND BARTHES: *A szöveg öröme*, 12.

ban a csodált szövegből (...) származó érthetőségtöredékeket („képleteket”); arról van szó, hogy elbeszéljük a szöveget, nem pedig cselekedjük e szöveget, meghagyva számára egy idézet távolságát, egy meglepő szó, valamely nyelvi igazság lendületes betörésének lehetőségét.”¹³⁶

A Balzac *Sarrasine* című novelláját elemző S/Z egy olyan irodalmi művet választ tárgyául, amelynek középpontjában egy kasztrált, nőnek öltözött énekes szépsége és csodálatos hangja ejti rabul a főhőst, aki egy illúziótól vezérelve létrehoz egy műalkotást, egy szobrot, amelyet aztán csalódottságában elpusztít, és maga is fegyveresek áldozatául esik. Noha Barthes hangsúlyozza, hogy a novella középpontjában nem a szexualitás, hanem a pszichoanalitikus értelemben is vett kasztrálás áll, valójában a több síkon is illuzórikusnak minősített test lesz a szöveg¹³⁷ megközelítésének kulcsa. Egyfelől tehát adott egy hiánytalannak érezhető nemi struktúra (két ellentétes, egy kevert és egy semleges elem), de a nemek alapján létrehozott osztályozás nem segíti az elemzést – ellentétben a kasztrációhoz való viszonytal (a kasztrációs tengellyel), amely a szimbolikus mezőt szervezi. A szövegnek vannak kasztrált és kasztráló, aktív és passzív szereplői, bár a szerepek olykor itt is mozognak, mintha valamiféle kasztrációs „járvány” futna végig a csoporton. (Kasztrálásról persze itt is pszichoanalitikus értelemben kell beszélnünk. Lantyné helyzete a legegységesebb: „a kasztráló nő, aki az Apa minden képzelte jegyével – hatalommal, megigézéssel, alapító tekintéllyel – rendelkezik, rettegést kelt, kasztrál.”)¹³⁸ Végül azonban eljutunk oda, hogy mégiscsak egy test, Zambinella semleges teste foglalja el és egységesíti a szimbolikus mezőt, amelynek topologikus áthágásait meséli el a történet. „*Belül és kívül* ellentéte – megszüntetve. A *belső* – üres. A másolatok lánc – megszakítva. A vágy szerződése – felbontva.”¹³⁹ A centrális test semlegességét freudi fogalmakkal magyarázza meg Barthes: Zambinella az, aki nem birtokolja

¹³⁶ *Uo.*

¹³⁷ Élénk vitákat váltott ki az a kérdés, hogy a szóban forgó novellát (kisregényt) műnek vagy szövegnek kell-e tekintenünk Barthes fogalmai szerint, más szóval, hogy a szerző az S/Z-vel belépett-e már az úgynevezett Szöveg-korszakába. A probléma mélyebb tárgyalása helyett itt csak jelezni az álláspontomat: szerintem Barthes „szöveggé” kezeli a *Sarrasine*-t. Vö. Angyalosi Gergely kontra Barbara Johnson, in: ANGYALOSI GERGELY: *I. m.*, 200–219.

¹³⁸ ROLAND BARTHES: *S/Z*, 54.

¹³⁹ *I. m.*, 268.

a falloszt, és nem is fallosz, bár maga a szereplő inkább transzszexuálisnak mondható. A két hagyományos nemet felülíró volta önmagában elfogadható lenne, ha nem a szobrász tekintete esne rá, aki viszont klasszikus, bináris oppozíciókban gondolkodik, és – mint azt Barbara Johnson jelzi – egyébként is saját idealizált nőképébe szerelmes. Így aztán az énekes(nő) teste – ahelyett, hogy a világot különlegességével, komplexitásával gazdagítaná¹⁴⁰ – szubverzívá válik. Ebbe a test uralta szimbolikus mezőbe három egyenrangú út vagy bejárat vezet (amelyek közül tehát csak az egyik a kasztrációs): a különbözőségek, ellentétek eltörlését felfedő retorikai út, a vágy pandemikus ürességét, a kreatív lánc összeomlását bemutató kasztrációs út, továbbá a hamis pénz, az eredet nélküli, már nem indexként, hanem jelként adott Arany működését leleplező ökonómiai út. Ezek az utak – habár klasszikus, „olvasható” textusról van szó, amely tűnődő (alluzív), önmagának elégséges, de csordultig töltött – megszokásainkat, köztük klasszikus bináris oppozícióinkat zavarják össze a jelentés működésére (jelölő/jelölt viszonya), az élet reprodukciójára (nemek oppozíciója), ezenfelül pedig a javak biztonságára vonatkoztatva. Az ökonómiák összeomlása (a nyelv, a nemeké, a testé, a pénzé), az általános katasztrófa tehát Barthes szerint mind a metonímia formáját ölti, amely a paradigmahatárokat eltörölve eltörli a jelentés alapját, a *legális helyettesítés* lehetőségét is: ezek után többé nem lehetséges az oppozíciók, a nemek, a javak szabályszerű szembeállítás, az igazságos egyenértékűség rendjének fenntartása, azaz lehetetlenné válik a reprezentáció, a dolgok individualizált, sajátos reprezentánsokkal való ellátása.

¹⁴⁰ Vö. ANGYALOSI GERGELY: *I.m.*, 216.

Corpus alienum¹⁴¹

„Az idegenség, a másság nem ott kezdődik, ahol a föld és a víz elválik egymástól, hanem a bőrnél, a test felszínén”¹⁴², írja Clifford Geertz *The uses of diversity* című könyvében. S valóban, a test lesz az, amely – mint-hogy anyagi valósága is van – legalább megragadható valamiképp. Persze a probléma ennél lényegesen összetettebb: a Másik vagy az Idegen teste csak látszólag biológiai entitás. Valójában nem esszenciális, hanem relatív és konstruált, s a természet adta különbségek legfeljebb kiindulópontul szolgálhatnak hozzá, de nem a tartalmát adják. Konstruált, hiszen a test mindig valamely diskurzus vagy narratíva részeként, nyelvi konstrukcióként áll előttünk, másfelől pedig egy társadalmi térben megképződő szociális/kulturális reprezentáció. Ebből következően relatív is, idegenségének relatív voltát pedig leginkább Erving Goffman interakcionista felfogású *stigma*-fogalmával világíthatjuk meg:¹⁴³ a stigma az idegennek normatív elvárásaink, követelményeink alapján felépülő „képletes szociális identitása” és a tényleges szociális identitása közötti hézag, amelynek alapján az addig önmagát épnek és normálisnak tudó illető bemocskolt, megfertőzött személyként íródik le. Persze a stigma nem törvényszerűen kötődik a testiséghez, de a testi adottságok sokszor definitívnek mutatkoznak ilyen esetben. Itt példaként hivatkozhatunk Andrei Oișteanu etnikai imagológiájára,¹⁴⁴ ahol a szerző célja éppen annak megvilágítása, hogyan keletkezett a stigma, az alapvető különbség a két arckép, a tényleges és képzeletbeli zsidó között a mitológiai hitvilág, a legendák, a babonák, a néphagyományok, az ikonográfia és a (kanonikus és apokrif) kereszt-

¹⁴¹ A tanulmány előző verziója a Helikon 2013/3. számában (*Corpus alienum*) jelent meg.

¹⁴² CLIFFORD GEERTZ: *The uses of diversity*. = *Michigan Quarterly*, 1986, idézi: CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Faj és történelem*. (Ford. Bojtár Péter.) Budapest, Napvilág Kiadó, 1999.

¹⁴³ ERVING GOFFMAN: *Stigma*. Englewoods Cliffs, New Jersey, 1963. Magyarul *Stigma és szolidaritás* című fejezete. In: GOFFMAN: *Stigma és szolidáris identitás*. Budapest, Gondolat, 1981, 179–239. Idézi még: CSABAI MÁRTA–ERŐS FERENC: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest, Józsefvég Műhely, 2000, 109.

¹⁴⁴ ANDREI OIȘTEANU: *A képzeletbeli zsidó a román (és a Kelet-Közép-Európai) kultúrában. Imagológiai tanulmány*. (Ford. Hadházy Zsuzsa.) Kolozsvár, Kriterion, 2005.

tény írások, a rosszul megemésztett tudás, a fóbiák és előítéletek eredményeként. S valóban, az antiszemita népköltészetben a zsidóknak tulajdonított jellemvonásoknak a keresztényekhez van leginkább közük: e dalok, versikék „etnográfiai önéletrajzok”, vagyis ez a műfaj nagyon sokat mond szerzőiről, a keresztényekről, és szinte semmit a zsidókról.¹⁴⁵ Másképp, s általánosan megnevezve e jelenséget projektív identifikáció történik (Geertz terminológiája), amikor is a domináns csoport saját tagjainak gyűlölt jellemvonásait vetíti ki a stigmatizált csoportra: e képeknek semmi köze a stigmatizáltakhoz, csak a stigmatizálók fantáziájában léteznek.¹⁴⁶ Ebben a projekciós eljárásban leginkább a különböző testfantáziák játszanak szerepet, a test lesz a rasszista ember elsődleges projekciós objektuma. Így lesz például a zsidó a középkori (és akár a későbbi) hiedelmekben boszorkány, vámpír, ördögi figura, emberevő, gyilkos. A titkos testi bélyeg, a körülméltéséghez egyéb, különös korporális deformációk járulnak: a zsidóknak disznófarkuk van, férfiak nőiesek, menstruálnak, ugyanakkor a nők megrontására törnek, és szifilisszel fertőzik meg őket.

Az idegen megítélése (s nemcsak a rasszista vagy antiszemita megközelítésben, hanem a betegekre, fogyatékosokra, a homoszexuálisokra vagy éppen – mint látni fogjuk – a nőkre vonatkoztatva) mindig egyfajta test-reprezentációhoz kötött, s bár más-más mértékben, de mindig egymásba mossa a biológiai és nem biológiai.¹⁴⁷ Hogy a másság mennyire egy halmazba utal egymással látszólag eltérő testeket, példa lehet a Said által használt orientalizmus-fogalom, magyarázata pedig az ennek hátterében húzódó okok: „A lesajnálóan elmaradottnak, elkorcsosultnak, civilizálatlannak és retardáltnak bélyegzett összes többi néppel együtt a keletieket is egy, a biológiai determinizmus és a morális-politikai rosszallás legváltozatosabb megnyilvánulásából összetákolt keretrendszerbe passzírozták. A keletiek ily módon egy kategóriába kerültek a nyugati társadalmak azon tagjaival – az antiszociális elemekkel, az elmeháborodottakkal, a nőekkel és a szegényekkel –, akiket közös azonosságtudatuk, a sajnálatra méltó

¹⁴⁵ VÖ. ALAN DUNDES: Why is the Jew „Dirty”? A Psychoanalytic Study of Anti-Semitic Folklore. In: Uő: *From Game to War, and Other Psychoanalytic Essays on Folklore*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1997, 92–119. Idézi még: ANDREI OIȘTEANU: *I. m.*, 70.

¹⁴⁶ WILFRED BION: *Experiences in Group*. London, Tavistock, 1981, idézi: CSABAI-ERŐS, 120.

¹⁴⁷ EDWARD W. SAID: *Orientalizmus*. (Ford. Péri Benedek.) Budapest, Corvina Kiadó, 2000, 21.

társadalmonkívüliség érzése kötött össze.” (Said orientalizmusfogalma ebből a szempontból többé-kevésbé egybeesik a kolonializmussal.)

Amint azt Csabai Márta és Erős Ferenc könyvében olvashatjuk: „nincs éles határvonal a „biológiai” vagy „lelki” vagy a „kulturális” között; a „Másik” megkülönböztetése és a „Másik kategóriájának” megalkotása mindenképpen egy szociális térben történik, akár biológiai, akár nem biológiai tüntetik is fel a „másság” kritériumait. Továbbá a biológiai és a nem biológiai argumentáció között állandó „átfolyás” tapasztalható. Lelki vagy kulturális tulajdonságok „hétköznapi” és olykor tudományos magyarázatául is gyakran hallunk biológiai érveket, olykor pedig a biológiai tulajdonságoknak (mint például a koponya formájának, az agy méretének)¹⁴⁸ pszichológiai következményeket tulajdonítanak. A fizikai, lelki vagy kulturális másság, amelyre a rasszista érvelés hivatkozik, sokszor teljességgel észrevehetetlen.”¹⁴⁹

Ráadásul ezen természeti adottságként meghatározó, a biológiát abszolút hivatkozási pontként használó érvelés azért lesz igazán veszélyes, mert – mint azt György Péter megfogalmazza –, „a kulturális különbségek humanista interpretációja, a párbeszéd vagy vita akkor ér véget, amikor társadalmi különbségek biológiai transzformációjának vagyunk a tanúi, hiszen ha bármilyen másság pusztán biológiai, akkor a vita el kell, hogy némuljon. A társadalmi különbségek organikus eltérésekként való megfogalmazása pedig mindig annak áll az érdekében, aki a hegemoniát birtokolja, akinek nem érdeke az együttműködés, aki a biológiai determinizmus tanainak fenntartásával saját politikai hatalmát érvényesíti.”¹⁵⁰

Kirsti Bohata e biológiai kiindulású felfogás hatókörét és tudományos megalapozásának folyamatát úgy jellemzi, hogy a felvilágosodás kora utáni Európa, illetve a gyarmatbirodalom tudományos és gyarmati diskurzusának központi szervező gondolatait gyakorlatilag faji, nemi és szexuális alapon megképződő konstrukciók adták, amit segítettek az ekkoriban megszülető és egyre népszerűbb antropológiai tudományok – a fiziológia, a frenológia, a kraniológia. Mindez hierarchiát feltételező etnikai sztere-

¹⁴⁸ GORDON W. ALLPORT: *Az előítélet.* (Ford. Csepeli György.) Budapest, Gondolat, 1977, 180. Ha az agytérfogat és az agyvelő teljesítőképessége összefüggne, a japánok, a polinézek, de még a neandervölgyiek is okosabbak lennének a fehéreknél.

¹⁴⁹ CSABAI-ERŐS: *I. m.*, 95.

¹⁵⁰ GYÖRGY PÉTER: *A Másik teste.* = *Café Babel*, 20., 1996, 2., 157–167.

otípiákat hozott létre, amelyek aztán elszakadtak az empirikus tudományoktól. Az antropológiai tudományok által kialakított etnikai sztereotípiák továbbélnek, kialakítva a Másik populáris és irodalmi képeit, s nem hogy csak túlmutatnak a viktoriánus korszakon, hanem gyakran olyan jelölőként élnek tovább, amelyek máig érvényesek.¹⁵¹

Ennek a biológiai nézetrendszernek talán a legfontosabb halmaza a faji előítélet, amelynek kapcsán G. W. Allport világossá teszi, hogy a történelem folyamán annak nem sok köze volt a fajok kérdéséhez, mert a faj fogalma új keletű: nem egészen százötven éves. Mindaddig az előítélet és az üldöztetés teljesen más alapon nyugodott, a zsidók esetében leginkább a vallási kérdések játszottak döntő szerepet, a feketéknél pedig az, hogy gazdasági hasznot húztak belőlük: azaz itt is csak a magyarázat öltött faji köntöst. (Az előítélet kialakulása más, pszichés síkokon is zajlik, de annyiban egészen biztosan igaza van Allportnak, hogy a gazdasági motivációk sem elhanyagolhatók.) A faj fogalma minden bizonnyal azért lett olyan népszerű, mert mióta a vallások elvesztették térítőfunkciójukat, nem nagyon maradt csoporthovatartozást kijelölő funkciójuk.¹⁵² Ezen felül a „faj meghatározásának egyszerűsége azonnali és jól látható jelkulcsot adott az emberek kezébe, melynek révén úgy vélték, hogy ki lehet jelölni a gyűlölet áldozatait. A faji kisebbség üres képzete pedig látszólag cáfolhatatlanul igazolni tudta az előítéletet. Végleges érvényű bélyeget látta, ez a képzet megkímélte az embereket attól, hogy alaposabban elmé-

¹⁵¹ KIRSTI BOHATA: *Postcolonialism revisited. Weiting Wales of English*. Cardiff, University Press of Wales, 2004, 30.

¹⁵² Jay Geller szerint: A nemzetfogalom (egy történelmileg, területileg és homogén módon megtestesült *ethnos*) kialakulásával lett aktuális a „zsidókérdés”: ti. hogy miképpen és mivel lehet azonosítani az idegen testet, a Judentumot (Fremdkörper), ha nem introjekció és abjekció útján. Ez a kérdés az asszimilációs kérdésen belül alakult ki: mikor és milyen feltétellel válhatnak a zsidók teljes jogú állampolgárrá az államként meghatározott politikai értelemben vett nemzettesten belül. A zsidókat ekkor már nem annyira vallási szokásaik és hitük alapján azonosították, és már nem annyira az istenyilkosságot vagy a kiválasztottságtudatot tekintették fontosnak, hanem a Judentumhoz képesti viszonyukat: a zsidó testek estek megítélés és pozicionálás alá. A szemita testet szembe állították az árjával, mint azt Adolf Jelínek is észrevette 1865 körül (s megjósolta, hogy a zsidókat újra a gettóba száműzik majd), amikor egyébként Bécsben nagyjából teljesen lezajlott az állampolgári értelemben vett emancipáció, s a veszélynék közvetlenül éppen nem voltak magától értetődő jelei. Vö. JAY GELLER: *The Other Jewish Question. Identifying the Jew and Making Sense of Modernity*. New York, Forham University Press, 2011, 6.

lyedjenek a csoportok közötti viszonyok bonyolult gazdasági, kulturális, politikai és pszichológiai tényezőinek vizsgálatában.¹⁵³

Az antiliberális mozgalmak megerősödése és a vulgarizált szociáldarwinizmus teremtett keretet a modern fajelméletek megalapozásának.¹⁵⁴ Híveik egyfelől a versengés és az életképességen alapuló természetes szelekció jelenségeit biológiailag meghatározott emberi csoportokra is érvényesnek vélik az evolúció folyamatában, másfelől az angol természettudóst követve az emberekre vonatkoztatva egymástól elkülönült változatokban vagy fajokban gondolkodnak: elragadja őket az az elképzelés, hogy a tiszta fajok a legtokéletesebbek. A fajelmélet megalapozó képviselői közül a legismertebb talán Gobineau, aki *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–1855) című háromkötetes művével¹⁵⁵ nagy hatást tett az európai, s főként a német filozófiai gondolkodásra. Utóbbira legfőképp azért, mert az árja faj magasabbrendűségét hirdette (az indoeurópai nyelvet beszélők csoportját, különös tekintettel köztük is az északi népekre). Az emberi fajok egyenlőtlenségét leginkább a keverék népek alacsonyabbrendűsége mutatja, akiknek fajkeveredése rendkívül káros jelenség. Vagyis, mint Claude Lévi-Strauss is utal rá, Gobineau a fajok közötti egyenlőtlenséget minőséginek tekinti, nem mennyiséginek, az egyes fajok bizonyos adottságait tekintve különböznek, s pedig nem abszolút értékükben. Az elkorcsosulás tehát a fajok közötti kereszteződésből ered, nem pedig az egyes fajok egymáshoz viszonyított helyzetéből egy közös értékskálán. Gobineau ráadásul pesszimista az emberiség jövőjének tekintetében is: hiszen úgy látja, mivel az emberiségen belül a vérkeveredés amúgy fajoktól függetlenül növekszik, ezért az emberiség előbb-utóbb degenerálódásra ítéltetett.¹⁵⁶ Az ő árjagondolatát az angol Houston Stewart Chamberlain fűzte tovább a *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* című, a pán-germán eszmét megfogalmazó könyvében (1899),¹⁵⁷ amelyben – azon túl, hogy hangsúlyozta a teutonok történelmi jelentőségét – az emberek faji hierarchiába rendezését, s a tiszták kitenyésztését szorgalmazta. Megem-

¹⁵³ GORDON W. ALLPORT: *I. m.*, 22.

¹⁵⁴ CSABAI-ERŐS: *I. m.*, 97.

¹⁵⁵ ARTHUR DE GOBINEAU: *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

¹⁵⁶ CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *I. m.*, 10.

¹⁵⁷ HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. München, Bruckmann, 1899.

líthetjük itt még a faji közös tudattalan elméletét kidolgozó Le Bont, Hitler egyik kedvenc szerzőjét, aki szerint a múlt, a holtak képviselte faji lélek beépül az idegrendszer anatómiai struktúráiba¹⁵⁸, vagy Cuvier *Le règne animal* (1817, 1829–1830),¹⁵⁹ Robert Knox *The Races of Men* (1850)¹⁶⁰, illetve Haeckel *A természet és az ember*,¹⁶¹ című opuszait. Fajelméletnek nevezhető Cesare Lombroso *Uomo delinquente* (1876)¹⁶² című fiziognómiái könyve is, amely az úgynevezett alacsonyabb rendű emberek (például cigányok) elfajzottsága mellett érvel, megerősítve ezáltal azokat a nézeteket, amelyek a bűnüldöző szerveknek a könnyebb eljáráshoz, valójában azonban bizonyítás nélküli vádaskodáshoz szolgáltatót érveket. Himmeler az ő cigányképére – miszerint a „kevert vérű” cigányok a leginkább hajlamosak a bűnözésre – támaszkodva harcol a „cigányveszedelem ellen” (*Bekämpfung der Zigeunerplage*), s bízza meg Franz Rittert biológiai kutatásainak elvégzésére, aki a kevert vérű cigányok munkatáborokba zárásával igyekszik gátat szabni a nemkívánatos további szaporodásnak.

Claude Lévi-Strauss a fajelméletekkel kapcsolatban rámutat a korai antropológia megkérdőjelezhetetlen hibáira is, miszerint az is hajlamos volt keverni a tisztán biológiai faj értelmében vett faj fogalmát az emberi civilizációk társadalmi és szellemi teljesítményeivel (itt jegyezzük meg egyébként, hogy például Haeckel fajelméletének fundamentumát például ez a tévedés okozza): hiszen Ázsia és Európa, Afrika vagy Amerika kulturális teljesítményéhez nem járul hozzá, hogy milyen rasszú ember hozza létre, „nem (...) a fekete, sárga vagy a fiziológiai felépítésében rejlő különböző képességeknek” köszönhető, sokkal inkább a földrajzi, történelmi és társadalmi körülményeknek.¹⁶³ Nem a fajok egyenlőtlenek, hanem a civilizációk, értve mindezt térben és időben egyaránt.

¹⁵⁸ GUSTAVE LE BON: *A tömegek lélektana*. Budapest, Franklin Társulat, 1913. Vö. még: CSABAI-ERŐS: *I. m.*, 97.

¹⁵⁹ GEORGES CUVIER: *Le règne animal distribué d'après son organisation, pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*. Paris, Déterville, 1817.

¹⁶⁰ ROBERT KNOX: *The races of men: a philosophical enquiry into the influence of race over the destinies of nations*. London, H. Renshaw, 1850.

¹⁶¹ ERNST HAECKEL: *A természet és az ember*. (Ford. Fodor Zoltán.) Budapest, Dick Manó, 1922.

¹⁶² CESARE LOMBROSO: *Uomo delinquente*. Torino, Fratelli Bocca, Giugno, 1876.

¹⁶³ LÉVI-STRAUSS: *I. m.*, 12.

Bár a „klasszikus tudományos rasszizmus” – legalábbis a kormányzati politika szintjén – az európai kultúrában érvénytelenítődött, ennek egy lényegesen enyhébb formája, a kulturális rasszizmus vagy neorasszizmus továbbélni látszik, mely nem univerzalizáló, hanem partikularizáló, nem hierarchizáló, hanem differenciáló: s miközben a Másik kulturális értékeit elismeri, fizikai távol tartását (például az etnikai közösségek helyben tartását) szorgalmazza.¹⁶⁴ A multikulturalitás sem valódi interszubbektivitás, hanem egyfajta metarasszizmus. Ennek kritériumaként jelölhető ki Žižek elméletének kulcsfogalma, az élvezet, a *jouissance*, amely a valódi interszubbektivitás lényegét adja, enélkül pedig a Másikkal való találkozás autentikussága elképzelhetetlen: márpedig a multikulturalizmus nélkülözni látszik ezt az aspektust, s a Másiknak csak a felszíni, kulturális-folklor értékeit ismeri el (zene, konyha), míg mélyebb megértésre nem törekedik. Valójában a rasszizmusnak tehát csak egy új, rejtettebb verziója: „Ezért még arra is készítenünk éreztetünk, hogy a »multikulturalizmus« fogalmát a »multirasszizmus«-ra cseréljük: a multikulturalizmus megszünteti a Másik traumatikus lényegét, steril folklorista entitássá csökkentve azt.”¹⁶⁵ Ez a folklorisztikus érdeklődés gyakran voltaképpen egyfajta egzotizmuskedvelés, amelyet Edward W. Said a keleti népekre vonatkoztatva orientalizmusnak nevez, s egy olyan gondolatrendszernek tart, amely Ernest Renan működésétől egészen napjainkig jelen van Európa és az Egyesült Államok mindennapi szellemi életét meghatározó irányzatok között, még ha eltérő mértékben is (mondjuk úgy, az enyhébb formáit nevezhetjük multikulturalizmusnak). Lényege épp ez a mélyebb megértést nélkülöző attitűd a Kelettel mint életformával szemben, s mely hozzáállás „a »létező« Kelettel való megfeleltetések ellenére, azon túlmutatva, illetve azok esetleges hiányában” születik, mégpedig úgy, hogy abban megmutatkoznak, sőt megerősítést nyernek a hatalmi viszonyok is.”¹⁶⁶

Az európai kultúra leglényegibb összetevője ez a nem-európai népekkel és civilizációkkal szemben megjelenő felsőbbrendű európaiságtudat, amely az orientalizmus stratégiáját mindig úgy alakítja, mindig aszerint

¹⁶⁴ P.-A. TAGUIEFF: *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*. Paris, Éditions La Découverte, 1988, idézi: CSABAI-ÉRŐS, 123.

¹⁶⁵ SLAVOJ ŽIŽEK: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása. = *Thalassa* (8) 1997, 1: 116–130.

¹⁶⁶ EDWARD W. SAID: *I. m.*, 16.

cserélgeti az információs szűrőt, hogy a nyugati ember legyen helyzeti előnyben. „A tudós, a kutató, a misszionárius, a kalmár vagy a katona azért volt jelen és foglalkozott a Kelettel, mert ezt anélkül tehetette, hogy a Keletnek ebbe a legcsekélyebb beleszólása is lett volna.”¹⁶⁷

Miért idegen a Másik teste?

Zygmunt Bauman – úgyszintén a 19–20. század antiszemitizmusára vonatkoztatva – az önmagára hivatkozásra és önérvényesítésre törő érdekekre vezeti vissza a jelenséget, illetve azt, hogy hitvallói számára félelmeket és valamilyen elvont fogalom iránti rosszallásukat megnyugtatóbbnak bizonyult megtestesíteni, s ezt a konkrét, fizikailag megfogható tárgyat, a Másik testét gyűlölettel illetni.¹⁶⁸ (Ezért is olyan rugalmas, egyetemes, téren és időn kívüli az antiszemitizmus, ezért képes annyi különböző érdeket képviselni, s „pont azért hangolható rá annyi helyi problémára, mert egyikkel sem áll oksági kapcsolatban.”¹⁶⁹ A zsidóból képzeletbeli figurát hoz létre, amelyhez folyton passzítani igyekeznek a különféle, olykor ösz-

¹⁶⁷ EDWARD W. SAID: *I. m.*, 20.

¹⁶⁸ ZYGMUNT BAUMAN: *A modernitás és a holokauszt*. Budapest, Új Mandátum, 2001, 69–70.

¹⁶⁹ ZYGMUNT BAUMAN: *I. m.*, 70, 77. A gazdag zsidó (bankár) jelölő megjelenését Bauman a modernitáshoz köti, mely korszak társadalmi változásai – állítása szerint – éppen negatív hatással voltak a zsidók mindennapi életkondícióira: a modernitásellenes energiák számára a gazdag zsidók természetes villámhárítóul szolgáltak. „Azt a helyzetet jelenítették meg, amikor a pénz roppant hatalmának a társadalmi megvetéssel, az erkölcsi elítéléssel és az esztétikai undorral kell szembenéznie.” Ehhez jó fogódzó volt a zsidó. „Bár csak össze lehetne kötni a zsidót! Akkor rá lehetne emerre is fogni, hogy idegen, természetellenes, ellenséges, veszedelmes, és erkölcsileg visszataszító. Ennek a kapcsolatnak pedig könnyű volt nyomára bukkanni. Amikor még a zsidók gettóikban éltek, a pénz hatalma csak a margón kívül érvényesült, és (úgy is, mint *uzsorát*) hivatalos megvetés övezte. Akkor került az élet középpontjába, és tett szert (úgy is, mint *tőke*) tekintélyre és megbecsülésre, amikor a zsidók egyszer csak már a belvárosok utcáin is fölbukkantak.” A zsidók évszázadokon keresztül páriák voltak, kirekesztettségüket ruhájukon is láthatóvá kellett tenniük, bárki lenézhetette őket. Most úgy öltöznek, mint bárki más, legfeljebb társadalmi hovatartozás alapján mások, ami nem kasztrendszerre utal: társadalmi befolyásra és presztízsre tesznek szert, mégpedig nem a rang, származás, hanem a szellemiek és a pénz révén. Baumann kiemelése: „A zsidók sorsa tehát töményen jelenítette meg a társadalmi fölbolydulás baljóslatúvá válását, és élénken, felkavaróan emlékeztetett a régi bizonyosságok pusztulására.” Innentől kedve nem a zsidó jogok kerültek a középpontba, hanem a zsidó mint emberi lény, annak a kérdése, miben áll benső lényege; s ez a kérdés

sze nem illő kérdésekkel, s így az alak is következtelenné válik.” „A zsidó az élők szemében halott ember, a bennszülöttek szemében idegen és csavargó, a szegények és kizsákmányoltak szemében milliomos, a hazafiak szemében hazátlan.”¹⁷⁰) Más elképzelések ennél jóval pszichologizálóbbak, s – bár mind más-más folyamatot feltételezve mögötte – a tudatalattiból származtatják azokat az indulatokat, amelyek felszínre törve a Másik gyökeres elutasításaként, sőt, olykor testi és mentális épségének veszélyeztetéseként törnek a felszínre. Néhány ilyen elképzelést vázolunk fel – némelyikük ugyan közvetlenül csak egy-egy bizonyos típusú Másikat támadó magatartás, attitűd megmagyarázását tűzi ki célul, a főbb vonásokat tekintve mégis általánosíthatók. Reich a *Mass Psychology of Fascism*-ban a náci antiszemitizmust szexuális elfojtással, és annak következményeivel, a miszticizmussal, az irracionálizmussal, az agresszióval, a merev, karakterpáncélt viselő tekintélyelvű személyiséggel hozza össze,¹⁷¹ s szerinte az az elfojtás közben felgyülemlett indulataikat vetíti ki a Másikra. Daniel Sibony szerint a rasszizmus az identitás elvesztésének félelméből eredő gyűlölet, amely a Másikat származása szerint konstruálja meg, így létrehozva a másik faj, az „eredendő gonosz” mítoszáét.¹⁷²

Slavoj Žižek két, a Másikhoz való viszonyulásról szóló tanulmányának kulcsfogalma a lacani *jouissance* [élvezet, gyönyör]. A rasszizmusban az ezen túllépő sajátos többlet és hiány érvényesül, a *plus-de-jouir* (két, egymásnak homlokegyenest ellentmondó jelentése: „többletélvezet” és „nincs több élvezet”), amely az öröm feletti élvezetadagot éppen az öröm ellentétével, a fájdalommal azonosítja, amelynek hangja kifejezése, a sírás – mintegy mágikus, önmagunk felé visszafordításként – élvezetet nyújt. (Hasonlóan, mint a szerelmét elvesztő költő versei, hiszen azok is efféle „sírás”-megnyilvánulásokként értékelhetők: „A költészet – azaz egy sajátos költői *jouissance* – akkor jelenik meg, amikor *ennek a veszteségnek a szimbolikus artikulációja az efölötti élvezet forrásává válik.*”) Žižek részé-

még csak nem is az egyenlők oppozíciójaként kerül színre, hanem egy biológiailag meghatározott etnorasszista hierarchiában. (76.)

¹⁷⁰ LÉO PINSKER 1882, idézi WALTER LAQUEUR: *A History of Zionism*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1972, 188., BAUMAN: *I. m.*, 70.

¹⁷¹ WILHELM REICH: *Mass Psychology of Fascism*. New York, Simon und Schuster, 1970, 77-78.

¹⁷² DANIEL SIBONY: *Le racisme ou la haine identitaire*. Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1997.

ről az élvezet traumatikus lényegéhez való elementáris viszony megmutatása a rasszizmus hagyományos pszichoanalitikai megközelítését hivatott felülírni, amely szerinte „álkonkrét” speciális klinikai fogalmakat használ (paranoia, kényszermegszállottság). Az élvezeti aspektus jelenlétének felismerése vezeti el a szerzőt a „gonosz banalitása”-tétel bírálatáig is, amellyel Hannah Arendt próbálta interpretálni Eichmann ügyét. A német teoretikus szerint ugyanis a holokausztot levezető SS-parancsnok egyszerű mintahivatalnok volt, aki morális fenntartások nélkül, „a Rend tiszta, »unalmasan« szimbolikus formáját” követve végrehajtotta a parancsokat, s egyszerűen nem is vett tudomást a borzalmakról, azokban nem talált semmiféle kielégülést. Žižek szerint itt egy *szimbolikus* bürokratikus logikáról beszélhetünk csupán, amely kiegészítendő még azzal, hogy a távolságtartás csakis a kielégülés, a mítoszok imaginárius színtere felől vehető tekintetbe, a *realitás*, a tett szintjén viszont – a tömeggyilkosságokra, a testek feldarabolására, megkínzására vonatkozóan – a perverz (szadisztikus) jouissance valóságát kell felvetnünk (sőt, szerinte a bürokratizálás is egyfajta többletelvezetést nyújt).¹⁷³

Az abjekt

A főként testi valójában élénk álló – vagy legalábbis ekként percipiált Másik – egyfelől elutasítást, idegenkedést, netalán undort, másfelől szorongást, félelmet generál, abjektként hat ránk. Az abjekt és az abjektizáció eredetileg Julia Kristeva fogalma, aki egy interjúbán így fogalmaz: „Az abjekt az, amitől undorodsz (...), egy nagyon erős érzés, amely egyszerre szomatikus és szimbolikus. Mindenekelőtt valamilyen külső, magunktól eltávolítandó rossz elleni reakcióról van szó, de ezzel a rosszal kapcsolatban az az érzésünk, hogy megmételjez bennünket.”¹⁷⁴ Az abjekt¹⁷⁵ a tisztátalan (piszok, kosz, hulladék, valamilyen étel, esetleg a holttest), s az ál-

¹⁷³ SLAVOJ ŽIŽEK: Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem! = Apertúra, 2006. ősz, <http://apertura.hu/2006/osz/zizek>

¹⁷⁴ BARUCH–SERRANO (Eds.): Julia Kristeva, Summer. In: *Women analyze women: In France, England, and the United States*. New York, University Press, 1988, 129–148.

¹⁷⁵ Az abjektőről ld.: JULIA KRISTEVA: *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Seuil, 1980. Részlet magyarul: JULIA KRISTEVA: Bevezetés a megalázottsághoz. (Ford. Kiss Ágnes.) = *Café Babel*, 20., 1996, 169–84.

tala kiváltott hányás, az émelygés, a görcsös rángás megvéd, eltávolít tőle; az abjektált test pedig lehet piszkos, ápolatlan, fogyatékos, továbbá – valamely kulturális diskurzusban – egy adott népcsoport, etnikum tagja, netalán homoszexuális vagy egyszerűen csak nő.

Meghatározhatatlan tehát, de az bizonyos, hogy megrengeti az identitást, és megzavarja kulturális fogalmainkat. Az abjekcióban a lét intenzív és homályos lázadását fedezhetjük fel valami fenyegető, szorongást kel­ tő ellen, ami egyszerre támad kívülről és belülről, s a lehetséges, a tole­ rálható, az elgondolható közelében helyezkedik el – mellette, mégis fel­ dolgozhatatlanul, idegenül. Nem a tisztaság vagy az egészség hiánya te­ remti meg tehát az abjektet, hanem az, hogy megzavarja az identitást, a szisztémát, felborít egy rendet, az, hogy nem tartja tisztületben a hatá­ rokat, a helyeket, a szabályokat.¹⁷⁶ De ez fordítva is igaz: az identitás és az egészséges, tiszta belső szelf megtartásában, határainak kijelölésében se­ gítség lehet az abjektre való rámutatás, s ekképpen a magunkról való le­ választás. Ez egy dinamikus, ide-oda ható folyamat, voltaképpen a *belső* másik kivetítése, az énben megbújó, fenyegetőnek érzékelt másságnak – annak, ami nem felel meg az egészségről való elképzelésünknek – tudat­ talan rávetítése az abjektált testre és identitásra.¹⁷⁷ A fizikai vagy erkölcsi értelemben vett betegséggel való fenyegetettség ilyenkor a nyilvános tér­ ben is kimondásra talál: ilyen például a piszkosként, taszítóként leírt és egyébként is marginalizált Másik fantáziált betegségeivel való fenyege­ tés, például a zsidók járvány és nemi betegség (szifilisz)hordozó voltáról, vagy amikor a homoszexuális vagy a transznemű embereket betegként bélyegzik meg, méghozzá (például kiskorúakra) veszélyes szexualitással ruházva fel őket, mintha szexuális irányultságuk vagy identitásuk átter­ jedhetne az egyik félről a másikra. Jay Geller szerint a Judentum – a zsi-

¹⁷⁶ Az irodalomra vonatkoztatva Kristeva Dosztojevszkij, Proust, Joyce, Céline, Artaud szö­ vegeire hivatkozik. „A különféle irodalmi szövegek más abject típusokat állítanak elénk, amelyek természetesen más-más pszichés szerkezeteket feltételeznek. A kifejezés mi­ kéntje is eltérő (a szövegek más-más narratív és szintaktikai szerkezetűek, más a prozó­ diájuk stb). A szerzők szerint tehát különbözőképpen jelenik meg az abject, amikor nem csupán a kissé elliptikus nyelvi változatokon keresztül tükröződik. (...) A modern iro­ dalom számtalan változata mint a lehetetlen, a-szubjektív, illetve a non-objektív lehetsé­ ges nyelve lehetőséget teremt az abjectió szublimálására. Így töltheti be a hajdani szent szerepét a szubjektív és társadalmi identitás határán. Ám a szublimáció nincs felszentel­ ve. Bűnös.” JULIA KRISTEVA: *I. m.*

¹⁷⁷ CSABAI-ERŐS: *I. m.*, 129.

dóság kollektív egésze – többek között ekként, a jövőben katasztrófával fenyegető és örökletes szifilisz segítségével határozottat meg,¹⁷⁸ s ez egészen korunkig kihatott, hiszen jelen volt a 20. század első harmadának két legnagyobb hatású zsidóellenes művében (Arthur Dinter: *Sin against the Blood*, Hitler: *Mein Kampf*).

Ezen írások szerint a zsidók tényleges és erkölcsi piszkosságukkal, pestisszagukkal, jellegzetes betegségeik révén (szifilisz), az értelmi fogyatékosok genetikusan bemocskolják a német nemzet – a nemzet testének – tisztaságát, ezért kell tisztogatást (Sauberung: deportálás, azaz eltávolítás, fertőtlenítő zuhannyal való elgázosítás, „a degeneráltak sterilizálása”) végezni. A zsidókat az antiszemita propagandában Tacitustól Hitlerig¹⁷⁹ élősködőként – tetvek, férgek, rovarok, pókok, patkányok – metaforizálják, és féregirtást követelnek. Sőt, mi több, Alan Dundes azt a nagyon groteszk „higiéniai” eljárást idézi fel „irodalmiasított metaforaként”, amikor a koncentrációs táborokban a zsidó húst *szappanná* alakítják.¹⁸⁰

Ami pedig a zsidók bűdösségének hiedelmét illeti, a *foetor iudacus* mint elképzelés az abjekt mivolt egyik megnyilvánulásaként a járványt terjesztő, tisztátalan, ezért kirekesztendő beteg egyik erős szimptomája. A Shakespeare-kori angol íróknál bőségesen előforduló motívum a *foetor iudacus*, s ez a meggyőződés tovább élt egészen a 19-20. századig – főként Németországban – számos, „szaglásantropológiával” foglalkozó antiszemita, áltudományos írásban:¹⁸¹ állításuk, hogy a zsidók fajuk természeténél fogva sajátos, rossz szagot árasztanak. S ugyanígy, egy, a fajok szagával foglalkozó francia antropológus szerint a zsidók mirigyei „számunkra elviselhetetlen izzadságszagot választanak ki.”¹⁸²

Két példa arra, amikor a politikai gyűlölet és félelem torzítja el, betegíti meg és abjektizálja a Másikat, ezúttal Tormay Cécile-től. Rokona, a tényleg nyúlshájjal és farkastorokkal született, de azért súlyos esztétikai vagy komoly beszédproblémákkal felnőtt korában már nem küzdő Károlyi Mihály így lesz nála „degenerált”, aki képtelen megbocsátani Tiszá-

¹⁷⁸ GELLER: *I. m.*, 3.

¹⁷⁹ HERMANN IMRE: *Az antiszemitizmus lélektana*. Budapest, Cserépfalvi, 1990, CSABAI-ERŐS, 118.

¹⁸⁰ VÖ. ALAN DUNDES: *I. m.*, 92–119. Idézi még: ANDREI OIȘTEANU: *I. m.*, 70.

¹⁸¹ GUSTAV JAEGER (1880), HANS F. K. GÜNTHER (1922).

¹⁸² DR. GEORGES MONTADON: *Comment reconnaître et expliquer le Juif?* Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1940, 26., Idézi még: ANREI OIȘTEANU: *I. m.*, 69.

nak, a „nyomorék irigy gyűlöletét” érzi iránta, mivel ő „ősnemesi”, vagyis tiszta származású, „tehetséges, erős, tiszta, egészséges”, „talpig férfi és hatalmas és uralkodó”. Máshol Tormay – biztos, ami biztos alapon – egyszerre zsidóként és cigányként is azonosítja a vonaton az Internacionálét játszó hegedűst („zsidócigány”), kondenzálva fiktív szereplőjében az abjektség összes lehetséges jellemzőjét: keze „mocskos, fekete”, szeme véres, egyik orrcimpája hiányzik, s ezt a szörnyű, „lueszes” (azaz szifilisz) arcú férfit „nehéz búz” lengi körül.¹⁸³

Mimikri

A kolonialista mimikri egyik legfontosabb és legillusztratívabb példatextusa a *Robinson Crusoe*, amelyben a főszereplő az általa megmentett fekete bőrű bennszülöttet mintegy kolonizálja: elnevezi, angolul tanítja, igyekszik neki átadni a keresztény hitet, számos dolgot megmutat neki a „civilizált” szokásokból; s bár alig ismerünk meg valamit Péntek saját személységéből, az egyértelmű, hogy saját identitását áthatja ragaszkodása Robinsonhoz. Péntek átalakulása a mimikrit példázza, hiszen utánozza a „gyarmatosítót” és az általa képviselt civilizációt, de pszichéjében, szubjektumában nyilván nem teljes azonosulás megy végbe.

A mimikrit Homi K. Bhabha koncepciója szerint¹⁸⁴ természetesen az erőszakos hódítással már leszámoló kolonizáló hatalom kezdeményezi (a brit államapparátus használta leginkább az indiai gyarmatbirodalom fenntartása érdekében), azt várja el a gyarmatosítottaktól, hogy „civilizálódjanak”, hogy lassanként azonosuljanak a hatalommal – de mégis különbözzenek a kolonizáló szubjektumtól, mert különben megszűnne annak integer jellege, eltörlődne az én és a Másik közötti határ – de még így is fenyegetést jelent, egyszerre fogja össze és borítja fel a koloniális reprezentációs szisztémát.¹⁸⁵

Bhabha a mimikri fogalmának megalkotásakor Lacan *camouflage*-koncepcióját veszi át: a mimikri hatása az álcázás. Nem a háttérrel va-

¹⁸³ TORMAY CÉCILE: *Bujdosó könyv*. Budapest, Rózsavölgyi, 1920–1922, II. 41.

¹⁸⁴ HOMI K. BHABHA: *Location of Culture*. New York, Routledge, 1994, 85–92.

¹⁸⁵ Lásd még: SOMOGYI GYULA: Két mimikri között. A mimikri Luce Irigaray és Homi Bhabha írásaiban. = *Filológiai Közöny*, 2003/1–4., 70–78.

ló harmonizálásról van szó, hanem arról, hogy foltossá válunk egy foltos háttér előtt – éppen úgy, ahogy az álcázás az emberi hadviselésben működik. Edward Said úgy írja le a koloniális diskurzust, mint a dominációra jellemző szinkronikus és panoptikus látás (az azonosságra való igény, a pangás) és a történelem diakrón volta (változás, különbség) közötti feszültséget: a mimikri egy ironikus kompromisszum. Samuel Weber meghatározása szerint pedig a koloniális mimikri a vágy a megreformált, felismerhető Másik után, amelyik ugyanakkor a különbözőség szubjektuma is, majdnem ugyanaz, és mégis más (majdnem fehérnek lenni, de mégsem ugyanannak). A mimikri diskurzusa az ambivalencia körül szerveződik, s hogy hatásos legyen, folytonosan létre kell hoznia saját elcsúsztatását, többletét, eltérését. A koloniális diskurzus formája, amely tiltásokból áll: egy olyan diskurzus, amely annak kereszteződésében található, ami tudott és megengedhető, és ami ugyan tudott, de rejtve kell maradnia; egy határok között használt diskurzus, de egyúttal olyan is, amely a szabályok ellenében hat. A koloniális diskurzus ezen „nem megfelelő”, „oda nem illő” (inappropriate) jelölői különbséget hoznak létre egy angol és egy anglicizált személy között; ismétléseken keresztül megvalósuló sztereotípiákat, amelyek aztán különbséggé válnak; így jönnek létre végül a hagyományos és kulturális normák és osztályozás segítségével megalkotott diszkriminációs identitások, a majomszerű fekete, a hazug ázsiai stb.

Gibson ezen ismétlési mechanizmust egy újabb fázis, az ún. neokolonializmus szemléletének is tulajdonítja, amely a képmások, az alteregók (doubles) világát teremti meg, egy egész ismétlési apparátust hoz létre (triók, sorozatok, szériák); ezek mindegyike a különbségnélküliség megsokszorozódását szolgálja, ami már a dekolonializációra utal, de úgy, hogy közben az egészét szükségszerűen kiüresíti. A kapcsolati függés, a leszármazás mindazonáltal annyira érvényesül benne, hogy a posztkolonializmus továbbra is egy olyan kategória marad, amelynek több köze van az „Európa mint anya fantáziához”, mint a függetlenséghez.¹⁸⁶ Ez a vád Bhabha elképzelésére is épít, miszerint a kolonializált idegen test az „anyaország” testéhez képest mindig hallucinatorikusan van felépítve: nem anya-gyermek, hanem anya-fattyú viszony van köztük, egy

¹⁸⁶ Vö. William Gibson *Neurománc* című művével kapcsolatban DANIEL PUNTER: *Postcolonial Imagings. Fiction of a new world order*. Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2000.

olyan viszony, amely a self (önmagaság) és a mása, alteregója (double), vágy az anyakultúra és az idegen kultúrák közötti különbségre épít.

Ez azért is érdekes, mert a feminista irodalomkritikának a mimikri saját válasza a nők Másik-státuszba való utalására. Luce Irigaray szerint¹⁸⁷ minden vágyreprezentációnak a férfimodellhez kell alkalmazkodnia, s ezért a nőnek – a logosz rendszerének tagja lévén – a szexuális különbözőséget az a priori Önazonos függvényeként kell értelmeznie.

Először is, saját kiindulási pontját – legalábbis direkt értelemben – el kell távolítania a testtől, s ide, a logosz hatalmát képviselő diskurzusba (par excellence ilyen a filozófiai diskurzus) áttenni: annak elveit vizsgálnia, hogy működési mechanizmusát felismerve megzavarhassa azt. „A filozófiai *logosz* uralma onnan ered, hogy minden »másikat« alávet az Önazonos ökonómiájának, félrevezeti, eltévelyíti, aláveti az Önazonosban.”

Ennek legpregnansabb jelenlévő formája éppen a nemek különbözőségének eltörlése egy „hímnemű»szubjektum« önreprezentatív megjelenési formáiban”. A nőnek azonban nincs sok választása, egy sajátos diszkurzív működési módot, a mimikrit kell követnie, vagyis nem direkt módon elutasítani a helyzetet (az a férfiként való megszólalás igényét jelentené ismét, vagyis visszatérne a szexuális indifferenciához): „ha egy nő mimikrit játszik, ezzel tulajdonképpen kísérletet tesz arra, hogy megjelje azt a helyet, ahol kizsákmányoltként van jelen a diszkurzus által, és ezt anélkül teszi, hogy hagyná magát alávetettként értelmezni. Ezzel újra alárendeli magát – úgy, mint az „anyagi”, az „érzékkelhető” oldalán található létező – a „gondolatoknak”, mégpedig saját magával kapcsolatos gondolatainak, melyeket a „férfi”-logikában – és az által – fejt ki, de azért, hogy „megjelenítse”, visszanyerje a játékos ismétlődések segítségével azt, amit elrejtendőnek gondoltak, hogy a nőiség működhessen a nyelvben”, erre pedig remek eszközök az erre az önazonossági elvre épülő eljárásokként használt analógia, a hasonlat, a szimmetria, a dichotomikus ellentétek stb.

A nőknek nem azt a kérdést kell feltenniük, „mi a nő?”, hanem ismételniük és értelmezniük kell azt a módot, amelynek révén a nőiség a diszkurzusban hiányként, hibaként, a szubjektum negatív képeként és után-

¹⁸⁷ LUCE IRIGARAY: A diszkurzus hatalma. A nőiség alárendeltsége. Beszélgetés. (Ford. Miklós Barbara.) In: BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTRUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern tudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 2002, 483–490.

zataként határozódik meg, és jelezniük kell, hogy egy ilyen logika szempontjából *zavart keltő felesleg* csak a női oldalon lehetséges. Ez a felesleg alakítja ki aztán a „női stílust”, női írásmódot, amely nem a látást tünteti ki elsősorban, hanem a taktilis érzeteket: minden nyelvi alak taktilis eredetéhez vezet vissza, azaz érintkezésbe lép saját magával, anélkül, hogy egységet hozna létre vagy maga beépülne ebbe az egységbe. Ebben a stílusban az a fajta egymásmellettség érvényesül, amely állandóan mozgásban van, s nem áll meg az önazonosság egyetlen formájánál sem: egymáshoz végtelenül finoman súrlódó, de nem érintkező felületek dinamikája hozza létre. Lehetetlenné teszi a lineáris olvasatot, mert nincsen benne semmi tartósan megszilárdult, legyen szó formákról, alakzatokról, gondolatokról, fogalmakról.

Hibriditás

A mimikri elvéhez járul még a hibriditás gondolata is, a posztkolonializmus elméletének egyik meghatározó fogalma, amely kizárja az esszencializáló elméletek tisztaságra épülő terminusait. Homi K. Bhabha¹⁸⁸ megpróbálta felfedni a kolonializáló diskurzus belső ellentmondásait, hogy megmutassa a gyarmatosító ambivalenciáját a kolonializált Másokhoz való pozíciójában, s amely legvilágosabban a koloniális szövegekben – többek között az olyan „gyarmatbirodalmi” szerzőknél, mint Rider Haggard, Rudyard Kipling és E. M. Forster – látszik: náluk ugyanis Bhabha a belső ellenállás okozta zavarra és ürességre figyel fel, résekre, amelyek a folytonossághiányos történet, elidegenedett szöveg jeleiként mutatkoznak meg. A faj, a szexualitás, az erőszak, a kulturális vagy akár éghajlati különbségek „uncanny” (szörnyű, kellemetlen, unheimlich) erői segítségével a tekintélyen alapuló reprezentációk zavarát jelzik, amely a hibriditás kevert és repedésekkel tarkított szövegeiben fedezhetők fel. Mint mondja, Naipul mimikus emberei a másság engedélyezett verziói, s mint ilyenek, a koloniális vágy metonímiáját alkotó tárgynak szánták őket, ám végül mint „nem megfelelő”, „oda nem illő” koloniális szubjektumok jelennek meg, s ezáltal részlegesen a gyarmatosító látásmódját is behozzák a kép-

¹⁸⁸ HOMI K. BHABHA: *Location of Culture*. London, Routledge, 1995, 85–92. Fejezet elérhető: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/mimicry.html>

be. A mimikri ismétlésre törekvő aktusában Bhabha szerint megmarad a nyom, a tisztátalanság, a művi, a már hasznátság érzése.

Alfonso de Toro a posztkolonializmus meghatározta hibriditást efféle szövegi (és episztemológiai) sajátosságként is érti, a hibriditás ismeretelméleti kategóriaként a világ rizómaként való elgondolását jelöli, azaz hogy kereszteződéseiben, átfogóan, s nem dichotomikus formában kell azt megragadnunk. Ám ő szintén utal rá, a hibriditás testi kategória is: a test, amely a posztkoloniális megközelítés egyik leginkább magától értetődő fogalma, hibridnek tekinthető, mint a tudást létrehozó gépezet, mint emlékezet, mint csatatér, mint olyan hely, amelybe beleíródik a történelem.

S már csak azért is hibrid ebben a vonatkozásban, mert a hibrid- és szörnyetegtestek tekintetében az autoritás, a hatalom dönti el, ki tartozhat egy adott társadalmi, kulturális vagy nemzeti rendbe. Más részről háttérhelyzete is evidens: a szörnyeteg nem a kizárást képviseli, inkább a még elfogadható határterületén helyezkedik el, ott, ami még megengedett egy társadalomban; vagy éppen a vadság határán; vagy másképp, éppen az a funkciója, hogy kijelölje ezeket a határokat.¹⁸⁹

Az elnémitás és a tárgyiasító tekintet

Žižek Lacantól kölcsönzött *jouissance*-fogalma kapcsán láttuk már, hogy valódi interszubbjektivitás nélkül lehetetlen a tényleges és egyenrangú viszony, az, hogy a Másik tényleges szubbjektumként, és ne tárgyiasítva álljon előttem. S ha testi viszonyulásról beszélünk, ennek több alapfeltétele

¹⁸⁹ Alfonso de Toro emellett a hibriditás másik hat kategóriáját különíti el:

Egyfelől értelmezhetjük az „átfogó tudományok” teorikus/metodologikus kategóriájaként; kulturális kategóriaként (egy adott helyen együtt élő etnikai csoportok stratégiájaként, ahol összebékül egymással különbözőség és kulturális pluralitás); mint transzmediális kategória (az autonómiájukat mindazonáltal megőrző különböző jel- és médiarendszerek összefolyása); mint a termelői és szolgáltatói szervezetek különféle rendszereire vonatkozó urbanizációs kategória; a reál- és természettudományokhoz tartozó technológiai kategóriaként; mint episztemológiai kategória (a világ elgondolása rizómaként: azaz kereszteződéseiben, átfogóan, s nem dichotomikus formában). Vö. ALFONSO DE TORO: *Épistémologies: le Maghreb: hybridité, transculturalité, transmédiatité, transtextualité, corps, globalisation, diasporisation*. Paris, l’Harmattan, 2009. Az elméleti keret összefoglalása: <http://www.limag.refer.org/Textes/DeToro/Lyonpostcol2005.pdf>

van: az egyik a megszólalás, a hang biztosítása, az, hogy a Másik szóhoz jusson, és ne a politikailag domináns fél beszéljen róla és helyette, hogy az alávetett fél nyelve érvényesüljön, s így fogalmazza meg gondolatait, érzéseit, vágyait; a másik pedig a két tekintet kölcsönössége, vagyis, hogy a Másikra vetett tekintet ne váljék semmiképp „gyarmatosítóvá”, tárgyiasítóvá, dezhumanizálóvá, hogy a Másik egyenrangú s szintén aktív szubjektumként kezelve kerüljön interakcióba.

Az elnémitás a hang megvonása, amelyet Said számára Flaubert és egyiptomi szeretőjének viszonya példáz a legszembetűnőbb módon, különösen, hogy az orientalizáló sztereotípiák egyikének, a „keleti nőnek” megszületését is ennek az egyoldalú viszonytnak tulajdonítja: „A keletieknek vajmi kevés közük volt például ahhoz a keleti nőkről kialakult, sokáig kísértő sztereotípiához, mely Flaubert és egy egyiptomi kurtizán találkozásából született; a hölgy magáról sohasem beszélt, s úgy tett, mint ha nem volnának érzelmei, nem volna jelene. A férfi beszélt helyette; csak és kizárólag a férfin keresztül volt jelen. A férfi külföldi volt, viszonylag tehető és hímnemű, a dominancia valamennyi olyan történetileg hitelesített összetevőjével bírt, melyek nemcsak a Kucsúk-Hánem teste feletti uralmat tették lehetővé számára, de azt is, hogy az asszony nevében és helyette nyilatkozzék meg, és olvasóit rávezethesse, milyen tekintetben is volt a nő tipikusan „keleti”¹⁹⁰

Mindenesetre talán a leghíresebb tanulmány e tekintetben Gayatri Chakravorty Spivak *Can the Subaltern Speak?* című tanulmánya, amelyben az indiai posztkolonialista-feminista szerző Deleuze – Foucault újraolvasásával és kritikájával (miszerint képtelenek a Másik mint szubjektum megközelítésére), Derrida segítségül hívásával, illetve egyes marxi fogalmak újraértelmezésével – az indiai *sati* (az özvegyek tűzáldozata) ideológiai valamint versek, irodalmi részletek szoros elemzésével bemutatja, mennyire félreértették a fehérek ezt a szokást, miközben felvázolják a Másikat mint posztkolonialis szubjektumot, nem biztosítva hangot a férjük máglyájánál magukat elégető asszonyoknak. (A „subaltern” fogalmat itt a bennszülött asszonyok, jelen esetben özvegyek, illetve az érinthetetlenek kasztja alkotja – ezzel a filozófus a Másik fogalmának kialakításánál különbséget tesz egyébként a helyi elit több rétege és az ottani alávetettek osztálya között is.) A rítust a britek arra hivatkozva ítélték el, misze-

¹⁹⁰ EDWARD W. SAID: *I. m.*, 17.

rint „a fehér ember ezzel megmenti a barnabőrű nőket a barnabőrű férfaktól”, amely mondat – különösen, hogy büntett- és nem csupán babonaszámba ment a szokás – azt bizonyította: nem értik, hogy itt nem egy patriarchális vallási kényszerről, hanem egy másféle szabad akarat és egy másféle életfogalom megnyilvánulásáról van szó. (Spivak Lyotard *différend*-fogalmát, a két vitában álló diskurzus egymás számára megközelíthetetlenségét, lefordíthatatlanságát is hangsúlyozza ezzel.) A legfőbb problémának Spivak azt tartja, hogy senki sem szembesült – még az értelmiségi körök sem – a nők hangtudatának vallomásaival: a Nyugat helyettük beszél, mintha ők maguk nem tudnának beszélni, s ezzel függő helyzetbe vonja őket – a *sati*-regényekben is hasonló a helyzet, az özvegy mint hősnő vagy mint áldozat jelenik meg bennük, tehát nyugati perspektívából és nyugati keretben megalkotott reprezentációkként. (A másik probléma, hogy logocentrikus feltevéseivel egy több szempontból heterogén népeesség kulturális homogenitását feltételezi.)¹⁹¹

Csepeli György úgyszintén Edward Said *Orientalizmus* c. könyve alapján beszél a kisebbségek nyilvánosság előtti megjelenítése kapcsán a gyarmatosító tekintetről is, amely lehetővé teszi a negatív értéktartalmak viszonylag akadálytalan attribúálását ezen csoportokhoz, a többségi csoport megítélésével szemben. A gyarmatosító tekintet a többségnek a kisebbségre vetett tekintete, amely – minthogy kiiktatja, (feltételezett) passzivitásba szorítja a másik felet – megszüri a vizualizált kisebbségi kategóriát mint információforrást. Ebben az aszimmetrikus kapcsolatban a Másik akaratától megfosztott, tárgyias szintre szorított lény lesz, az állatokkal, robotokkal egyenrangú, megfosztva minden méltóságától. E tekintet, amennyiben előítéletei illusztrációjává egyszerűsíti le a ténylegesen látottakat, a nézett személyt egy leszűkített színpadi térben fogja fel. Másfelől el is távolítja magától, mintha nem mellette élne, belehelyezi egy távoli, időnkívüli, mitikus térbe. Itt aztán a Másiknak már lehetősége sem nyílik egyénként megmutatkozni, az őt ténylegesen körülvevő társadalmi, történelmi determinációk komplex hálózata kiiktatódik, vagy más-

¹⁹¹ GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK: Can the Subaltern Speak? In: CARY NELSON – LARRY GROSSBERG (Eds.): *Marxism and the interpretation of Culture*. Chicago, University of Illinois Press, 1988, 271-313. http://www.mcgill.ca/files/crlaw-discourse/Can_the_subaltern_speak.pdf, http://www.maldura.unipd.it/dllags/docentianglo/materiali_oboe_lm/2581_001.pdf

képp, egy természeti (biológiai) meghatározottsággá transzformálódik. Innentől kezdve, azaz e transzformáció folytán „semmilyen etikai problémába nem ütközik a többségi lét olyan elképzelése, mely szerint a kisebbség a tisztátalanság, az eredendő oda-nem-illés, a »nem emberi« mi-volt szinonimája”.¹⁹²

Ennek a tárgyiasító tekintetnek a legszélsőségesebb példája a „realista múzeum” szituációjában történik, hiszen az a középkortól a 19. század végéig a vizualitás, a tekintet elé vetettség különösen nagy szerepet kapott a Másikkal, az Idegennel szembeni viszony kialakításakor: ennek legfontosabb terepei a vásárok, templomterek, mutatóványosbódék, barakkok, állatkertek, csodakabinetek (mint pl. a bécsi Császári Természettudományi Gyűjteményben helyet kapó Wunderkammer). E helyeken teszik ugyanis is közszemlére – együtt a különleges állatokkal – az élő és élettelen, fogyatékos vagy színesbőrű testeket, e „szörnyszülőtteket”: sziámi ikreket, törpéket, szakállas nőket, az Elefántembert, a gyermekét szoptató fekete anyát, valamint haláluk után kitömött fekete embereket, üvegekbe tett teratológiai mintákat, szexuálpatológiai esetnek tekintett, anatómiailag hű viaszbábukat stb.¹⁹³ Jean-Jacques Courtine *Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité* című tanulmánya szerint az 1880-as években hágott tetőfokára az „abnormális” kiállításának divatja, mintegy a tömegszórakoztatóipar első formájaként: a szörnnyetegek showja – amely valahol a naiv antropológia, a szervkereskedelem és a borzalmak múzeuma határvidékén helyezkedett el – ekkoriban aratta legnagyobb sikerét. Ezekben az emberi állatkertekben, a „realista múzeumokban”, „az emberi tekintet ezen ünnepein (...) a bámszokdók kíváncsisága szabad teret kapott, a szem önmérséklet nélkül vehette számba a test furcsaságainak közszemlére tételét”. A tárgyiasítás, illetve állatiasítás mértéke olyan fokú volt, hogy amikor egy bizonyos Battista Tocci saját sziámi ikergyermekeinek, Giacomónak és Giovanninak Párizsban való kiállításához engedélyt kért, levelében „alanyokról”, s „az egyik legkülönlegesebb jelenség-

¹⁹² CSEPELI GYÖRGY: Kinek a képe? In: CSEPELI GYÖRGY–ÖRKÉNY ANTAL (Szerk.): *Gyűlölet és politika*. Budapest, Minoritas Alapítvány Kisebbségkutató Intézete a Friedrich Ebert Alapítvány támogatásával, 2002, 192–199.

¹⁹³ JEAN-JACQUES COURTYNE: *Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité*. In: ALAIN CORBIN–JEAN-JACQUES COURTYNE–GEORGES VIGARELLO (Dir.): *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris, Seuil, 2006.

ról” ír. John Merrick, az Elefántember (1884) kiállításakor használt szlogen pedig így hangzott: „a legvisszataszítóbb emberi példány”.

Egy különös történet Angelo Solimané (1721 k. – 1796), a valószínűleg a mai Nigéria területéről több állomáson keresztül végül a bécsi udvarba került, fekete rabszolgából kivételesen művelt, császári kegyencé lett feketéé, aki többek között barátjának tudhatta Mozartot, Kazinczyt.¹⁹⁴ Bár életében elismerték érdemeit, halála után rejtélyes körülmények között a Császári Természettudományi Gyűjtemény Wunderkammerjába (csodakabinet) került kitömött holtteste, amelyet két másik szerencsétlen sorstársának testével mutogattak egy ideig, mint az afrikai faj példányait (ráadásul minden bizonnyal két barátjának, az udvari orvosnak és az udvari szobrásznak kellett őt kitömnie). Wigger és Klein négy különböző aspektusból tárgyalja Soliman alakját: a királyi mór, a nemes mór, a fiziognómiai mór, a mumifikált mór.¹⁹⁵ A legelső jelző Soliman komornyik voltára utal, s ezen keresztül az ekkor európai királyi udvarokban szolgáló feketékre általában, akik oly sokan voltak e korban, s bár tanították és nagy becsben tartották őket, valamiképpen mégis gazdáik hatalmának státuszszimbólumai voltak, egzotikusságuk, s nem egyéniségük miatt kedvelték őket, és bőrszínükből adódó alárendelt helyzetük mindenki számára egyértelmű volt. A második Soliman szociális emelkedését jelzi, arra utal, hogy korának egyik legműveltebb embereként s arisztokrata felesége révén bejutott a legmagasabb társadalmi és szellemi körökbe, a szabadkőművesek, illetve az illuminátusok társaságának teljes jogú tagja lett. Faji előítéletekkel mindeközben továbbra is találkoznia kellett, sőt, az ekkor született bécsi etnológia elméleteket és feltételezéseket fogalmazott meg arcvonásai és egyéb fiziognómiai jellemzői – bőrszín, tö-

¹⁹⁴ A témát illetően ld.: PÉTERFY GERGELY: *Orpheus és Massinissa – Kazinczy Ferenc és Angelo Soliman* [PhD értekezés]. Miskolc, Miskolci Egyetem. Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2007; PÉTERFY GERGELY: *Kazinczy és Soliman* (Egy fejezet a PhD-értekezésből) = *Napút*, 2009/8., 24–36., http://www.napkut.hu/naput_2009/2009_08/024.htm; „Szegény barátom kitömtek”. Jászberényi Sándor interjúja Péterfy Gergellyel = *Magyar Narancs*, 2008/9. http://magyarnarancs.hu/film2/szegeny_baratom_kitomtek_-_peterfy_gergely_iro-68368. (A tanulmány eredeti, Helikonban megjelent verziójának megírása idején még nem jött ki Péterfy Angelo Solimánról szóló regénye, a *Kitömött barbár*, Budapest, Kalligram, 2014.)

¹⁹⁵ IRIS WIGGER–KATRIN KLEIN: *Bruder Mohr. Angelo Soliman und der Rassismus der Aufklärung*. In: WULF D. HUND (Hrsg. von): *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2009, 81–115.

mött haj, ajakvastagság, orrforma – alapján az afrikai fajról. Ez vezethetett a mumifikált mór státuszához is, tudniillik, hogy a holttestét – családja közbelépését megelőzve – azonnal elszállították, és a testet kitömve mutogatták a Wunderkammer kíváncsi látogatóinak, azoknak az embereknek, akik akár jól ismerhették, s tisztelheték tudós alakját. Soliman jó barátja, Kazinczy, aki mérhetetlenül megdöbben ezen a bánásmódon, s aki felháborodásának többször hangot is adott, maga sem tudta kiiktatni saját dehumanizáló tekintetét. Pedig voltak „közös” idegenségélményeik is, amikor a Grabenen sétálgatva mindketten magukon érezték a bécsi nép tekintetét, s tudták, hogy nevetségesen idegenek mind a császárváros lakosai, mind egymás számára. Mint Péterfy Gergely írja: „Bámulja őket a bécsi nép, és ők egymásra csodálkoznak: a két idegen végül megpillantja egymásban az azonost, és ezen mindketten felnevetnek: a nevetés pedig mintegy megszünteti ezt a szövevényes ontológiai státust.”¹⁹⁶ Kazinczy azonban többször is leírja egy találkozását, amikor otthonában látogatta meg Solimant, akit éppen borotválkozás közben talált. Az idősebb férfin nincs rajta megszokott turbánja, láthatóvá válik szürkülő, tömött és göndör haja, fekete arcát fehér borotvahab keretezi, s ez a körülmény olyannyira idegenné, groteszken mássá teszi őt Kazinczy számára, hogy önkéntelenül is „gyarmatosítónak” válik hezitáló tekintete, s leírásának minden változatában következetesen állattal azonosítja Soliman külsejét (metaforái cserzett állatbőrre, a bárány gyapjújára, teknősbékára, állati szemekre utalnak). Az a mondat például, hogy „az a kordovány fekete-ségű homlok és arc, s az a beszappanozott fehér áll, a véres szem és szelíd hang, mellyel szólott, s az a szelíd lélek, mely a véres szemből kitekint; rendes keverékben állának egymás mellett”, pontosan mutatja, hogy az előtte megjelenő fekete ember milyen előítéleteket hív elő Kazinczyból: „a látványnak megfelelő vad, állati és ijesztő hanggal és durva, zabolátlan lélekkel szemben értelmezi a *szelíd* hangot és a *szelíd* lelket; Angelo mint megszéledített, megszéledült lény, testének vadságot konnotáló attribútumaival áll kontrasztban. A torokból áradó szelíd hangban és a szemből sugárzó szelíd lélekben hallja és pillantja meg Kazinczy az emberit, valahol mélyen a test mögött, attól függetlenül és avval ellentétben: Angelo

¹⁹⁶ PÉTERFY GERGELY: Kazinczy és Soliman, *i. m.*

testi lététől el kell tekintenie, azt mintegy zárójelbe kell tennie, hogy az emberivel azonosulhasson.”¹⁹⁷

Nem véletlen, hogy az amúgy a középkor groteszk esztétikájából kölcsönző romantika is előszeretettel léptet fel színpadokon, vásári mutatványokon a nézők kíváncsi tekintete előtt szereplő fogyatékos alakokat, elég csak Victor Hugo életművére gondolni: *A párizsi Notre-Dame* bolondpápa-választásán minden szándéka ellenére szereplő (torz arcú, félszemű, sánta és görbehátú) Quasimodo, a mutatványosokkal fellépő Gwynplaine *A nevető emberből* (arcán késsel hasított „örökmosoly”), a púpos udvari bolond *A király mulatból*. Hiába lép fel például Gwynplaine egy komolyan szánt, az univerzum titkait megszólaltató színdarabban, s hiába vitathatatlan művészi-színészi érzékenysége, az előadás végén a sötétségből előbukkanó, hirtelen megvilágított arca a megdöbbenés eredményeként nevetést vált ki, s ez, illetve szörnyetegként való identifikációja garantálja a társulat sikerét (más kérdés, hogy ezáltal saját boldogságát is, hiszen ennek köszönheti, hogy el tudja tartani vak szerelmét). Hugo hozzáállása egyszerre hordozza magában az empatikus odafordulást, a látványos színrevitelt és a romantikus „csúf” esztétikájának szándékos elborzasztásra is játszó *szövegi* stratégiáját.

Mint azt Jean-Jacques Courtine kifejti, a 19. század végén, nagyrészt az orvosi tudományok fejlődése, és ezen belül is az emberi difformitások osztályozását és megértését lehetővé tevő tudományos teratológia megszületésének köszönhetően az emberek hozzáállása érezhetően megváltozik, feltámad bennük a részvét: tekintetük zavart lesz, aztán elfordul, hiszen lassanként felismerik, hogy embertársaikról van szó, és átérzik a szenvedéseiket. A 19. században bizonyos értelemben – mint azt láthattuk Hugónál is – mindazonáltal a szörnyszülöttek iránti részvét paradoxonjáról beszélhetünk: egyszerre van benne jelen a részvét és a distancia, empátia és felkínálás az emberi tekinteteknek. Furcsa szeretet, vonzódás ez embertársaink iránt, amely saját tárgyának távolodásával arányosan növekszik. A korabeli irodalom bővelkedik lélekkel megáldott szörnyszülöttekben, akik közben borzalmasan emberiek: e tematika jelen van Baudelaire-nél, Banville-nél, Hugónál, Vallésnél. S a századforduló környékén következik el az a pilla-

¹⁹⁷ PÉTERFY GERGELY: Kazinczy és Soliman, *i. m.*; Péterfy Gergely teljes PhD-értekezése a témáról: <http://www.docstociműcom/docs/7217392/P%C3%A9terfy-Gergely-ORPHEUS-%C3%89S-MASSINISSA--Kazinczy-Ferenc-%C3%A9s-Angelo-Soliman>

nat, amikor a hivatalos tekintet is radikálisan megváltozik, s megszületik a sérült test, az „handicapé”, a fogyatékos: a közigazgatási szervek inentől kezdve erkölcsrombolónak, immorálisnak tekintik az abnormalitás közszemlére tételét. Az első világháború hadirokkant tömegeinek hazatérte után a sérült vagy fogyatékos test, amelyet eddig szörnyetegnek láttak, felaprózódik, és orvosi, rehabilitációs tevékenység tárgyává válik.¹⁹⁸

Mindazonáltal ebben a „szelídülési” folyamatban, nevezetesen a távoli népek tagjainak bemutatásának tekintetében – mint arra Erika Fischer-Lichte rámutat – más szempontok is szerepet játszottak a 19–20. század fordulóján. Ekkoriban már az európai kultúrák számára más izgalmas lehetőségek is szóba jöttek, hogy távoli kultúrák képviselőivel találkozhasanak: az egyik ilyen a különböző néprajzi kiállítások divatja volt, ahol a Másik testét mutatták meg nekik, illetve a japán színtársulatok előadókörútja (pl. Otojiro Kawakami és Sada Yakko vendégjátékai), ahol viszont a Másik mintegy saját magát mutatta be jellegzetes módon, nagy hatást gyakorolva például Reinhardt, Fuchs, Appia, Meyerhold, Brecht színházi kísérleteire. Márpedig az előbbieket bizonyos értelemben folytatták a mutatóanyagok hagyományait, hiszen a néprajzi kiállítások rendezői – bár állításaik szerint tudományos igényekkel léptek fel – olyan „eredetiséget” ajánlottak a közönség számára, amely csupán az idegen élet megjelenítésének felszínére, a „külcsínre” korlátozódott, vagy egyenesen az erotikus vágyak felkeltésére adott lehetőséget. Az európai nézők bűvöletét tehát szexuális szubverzív motivációk jellemzik (Fischer-Lichte itt a „bajadérok érzéki táncára” vagy egy ifjú és meztelen núbiai vadász táncos bemutatójára utal). Ám mindez egyfelől csak elfedi a politikai szándékot, a valódi szándék a lakosság elkötelezése a gyarmati célok mellett, a „vademberek” színre vitele a civilizációs és kultúrfőlény bizonyítására szolgál. Másfelől ekkoriban már a Másik teste iránti érdeklődésről elmondható, hogy az a saját testre is irányul: az exhibicionizmusnak tűnő és a voyeurisztikus látni vágyás reakcióját kiváltó előadások éppen nem a szörnyeteg, hanem egy új, egészséges testideál felmutatásával próbálkoznak az újonnan fontossá vált mozgáskultúra, a higiénia, az egészséges életmód népszerűsítése érdekében.¹⁹⁹

¹⁹⁸ JEAN-JACQUES COURTINE: *I. m.*, 201–262.

¹⁹⁹ ERIKA FISCHER-LICHTE: A Másik teste, a Másik tekintete, Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19–20. század fordulóján. (Ford. Kurdi Imre.) In: CSÚRI KÁROLY–SZABÓ JUDIT (Szerk.): *Határátlépések. Kulturális határok reprezentációi*. Budapest, Gondolat, 2011, 216–240.

A nő mint Másik: Freud nőképe

Freud abban az értelemben visszanyúl az antik és középkori testmodellhez, hogy már azok is egyetlen nemhez, a férfihoz képest határozzák meg a nő szexualitását, mely így egyfajta fogyatékoságként jelentkezik. Az ezeket megalapozó két modellnek Arisztotelész felfogását és Galénosz koncepcióját tekinthetjük. A görög filozófus szerint (vö. *Az állatok nemzéséről*) az emberi norma a hím modellre épül, a nő ehhez képest eltérést képvisel, vagyis egyértelműen az abnormalitás kategóriájába sorolható. Ha ugyanis a fogantatásnál minden rendben megy, akkor fiú születik; lány csak akkor, ha valami hiba vagy hiányosság csúszik közbe. S nemcsak a fogantatás végeredményét, hanem már a létrejöttét tekintve – tehát az apa és az anya szintjén – is egyenlőtlen a két nem, köztük minőségi különbség mutatkozik: az emberi élet alapja a sperma, a női genitália csak passzív befogadószerv, hordozóedény. Galénosznál pedig arról van szó, hogy a nő nemiszerve valójában fogyatékos férfinemiszerv, éppen csak hő hiányában bennrekedt a testében; Freudnál viszont arról, hogy a nő minden (szexuális és az arra épülő pszichés) megnyilvánulását a pénisz-irigység határozza meg.²⁰⁰ Általában is elmondható, hogy a korai reprodukciós elméletek spermaközpontúak, s összefüggésben állnak a szilárd férfidominanciával és aszimmetriával. Ráadásul mindez kapcsolatban áll az általános arisztotelészi szubjektivitással is, s az olyasféle, Arisztotelész szerint „biológiailag megalapozott” előítéletekkel, miszerint a nőnek nem lehet racionális a lelke.

S hiába a hatalmas ugrás az időben, valójában Freudnál sem jutunk el az autonóm nőiséghez (a nő nála is mindig a férfiszexualitás függvényeként definiálódik, vagy a férfi fallikus önreprezentációjának fonákjaként),²⁰¹ s továbbra is a tökéletes/fogyatékos oppozícióban marad. Mint azt – többek között – *A nemek közötti anatómiai különbségek néhány lelki következményéről* című tanulmányából tudjuk,²⁰² a nő már kislányként

²⁰⁰ A háromféle elmélettel kapcsolatosan ld. pl.: THOMAS LAQUEUR: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Budapest, Új Mandátum, 2002.

²⁰¹ LUCE IRIGARAY: A diszkurzus hatalma. A nőiség alárendeltsége. Beszélgetés, *i. m.*, 2002, 483–490.

²⁰² SIGMUND FREUD: A nemek közötti anatómiai különbségek néhány lelki következményéről [1925]. In: *Sigmund Freud írásai IV., Tanulmányok a szexualitás köréből*. (Ford. Pető Katalin.) Budapest, Animula, 2011, 59–66.

szembesül azzal, hogy hiányzik a pénisz, de eleinte úgy hiszi, csak idő kérdése, hogy neki is legyen. Vagy máshol: „a kislány összevetve saját klitorisát játszópajtása péniszével, ezt a különbséget hátrányként, kisebbrendűségként érzékeli. Mindezt nem nemi jellegként érzékeli, hanem azt gondolja, hogy kasztráció történt, viszont ezt a problémát nem terjeszti ki a felnőtt nőkre, vagyis egy ideig még reménykedik, hogy felnőttkorára kinövi ezt a jellegzetességet”.²⁰³ Ez a hiú remény érthetetlen cselekedetek indítékává válik benne, s igen sokáig nem hajlandó szembenézni az igazsággal, férfikomplexus alakul ki nála: úgy viselkedik, mintha férfi lenne. E narcisztikus sérülés miatt (mintegy heg gyanánt) a nőnél kisebbrendűségi érzés jelentkezik: megértve a nemi hovatarozás általánosságát, magáévá teszi a hiányossággal kapcsolatos negatív vélekedéseket, legalább ennyiben próbálja azonosítani magát a férfival. Minthogy rá pedig emiatt másképpen hat az Ödipusz-komplexus (a kasztrációval előbb szembesül, mint ahogy a fiúknál az ettől való félelem előtörne, mely időeltolódás őt éppenhogy belekényszeríti az Ödipusz-komplexusba, semmint kitörni akarna belőle); márpedig Freud ebből egyetlen következtetést tart helyénvalónak, lévén számára „az anatómia: sors”, „a morfológiai különbségnek eltérő pszichológiai fejlődésben kell megnyilvánulnia” (s itt sem hagy túl sok alternatívát e pszichés különbség kijelölésekor):²⁰⁴ „Habozunk kijelenteni, mégsem szabadulhatunk attól a gondolatától, hogy a nő számára az erkölcsi normalitás emiatt mást fog jelenteni. A felettesén sohasem válik annyira könnyörtelenné, személytelenné, affektív eredetétől annyira függetlenné, mint amit a férfitől követelünk. Azokat a jellemvonásokat, amelyeket a nőknél már időtlen idők óta bírálunk – hogy kevésbé hajlamosak engedni az élet nagy szükségszerűségeinek, hogy döntéseikben gyakrabban vezérlik őket gyengéd, illetve ellenséges érzületek – kellően indokolja a felettesén-képződés fentebb levezetett módosulása.”²⁰⁵ Kate Millet ekképpen vonja le az összes szomorú konzekvenciát: „A nőnek, akinek nincs pénisz, vagyis nem tart attól, hogy azt elvesztheti, a fölösleges énye sokkal gyengébb, mint a férfinek. Ezért is hiányzik a morális

²⁰³ SIGMUND FREUD: Az Ödipusz-komplexus eltűnése. In: *Sigmund Freud írásai IV., Tanulmányok a szexualitás köréből, i. m.*, 53–58.

²⁰⁴ Uo.

²⁰⁵ SIGMUND FREUD: A nemek közötti anatómiai különbségek néhány lelki következményéről, *i. m.*, 60.

érzéke, magyarázza Freud, etikája sokkal kevésbé szigorú, könnyebben behódol az élet szükségyszerűségeinek, érzelmeit hagyja felülkerekedni erkölcsi ítéletein, és semmit nem nyújt a kultúra szempontjából. Ha lenne neki pénisz, akkor eljuthatna a fensőbb erkölcs szintjére, és hozzájárulhatna az emberiség fejlődéséhez, a művészetekhez, a civilizációhoz.” (Sőt, ha mégis van olyan törekvése, hogy hozzátegyen a kultúrához, az semmi másból nem áll, mint hogy „elfedje nemi szerveinek hiányos voltát”, azaz a péniszhiányt. Az egyetlen tevékenység, amelyet nő talált fel, a szövés-fonás, de még ezt az ötletet is saját testéről „lopta”, a természet nyújtotta neki a másolat modelljét a nemiszervét fedő szőrszálakkal.)

Freud szerint a péniszirigység valójában a női identitás legfontosabb megalapozója, s meghatározó jellemvonásai, a nárcizmus (tudniillik annak a szükséglete, hogy szeretetet kapjon, amely sokkal nagyobb annál, mint hogy szeretet adjon), illetve ehhez kapcsolódóan a testi hiúság is ebből ered: saját bájait egyfajta késői, ámde annál értékesebb kárpótlásnak tekinti veleszületett szexuális alsóbbrendűsége miatt.

Ezért aztán a női személyiség három megkülönböztető jegye: a passzivitás, a nárcizmus és a mazochizmus, mely „azzal az ürüggyel, hogy a természetnek van rá szüksége, igazol minden arra irányuló kezdeményezést, hogy a nő felett hatalmat gyakoroljanak vagy megalázzák. Ha folytatjuk a gondolatot, egyenesen a logikus végkövetkeztetésig, akár azt is mondhatjuk, hogy a nővel való rossz bánásmód, azon kívül, hogy ez csodálatosan esik neki, valójában pontosan megfelel a vágyainak.”²⁰⁶

Luce Irigaray a probléma kulcsát a történelmi meghatározottság negligálásában látja Freudnál, illetve abban – s erről már esett is szó –, hogy interpretációját kizárólagosnak, normatívnak látja: „A probléma az, hogy nem vizsgálja meg az általa tárgyalt történelmi meghatározottságát, valamint, példának okáért, normaként fogadja el azt, ahogyan ő látja a női szexualitást: a nők szenvedéseit, tüneteit, kielégületlenségét személyes történetük függvényében értelmezi, anélkül, hogy ezen »patológiát« a társadalmi helyzet, a kultúra összefüggéseiben vizsgálná. Ez persze általában oda vezet, hogy visszahelyezi őket az apa törvényétől, az apa domináns diszkurzusától függő pozícióba, és elhallgattatja saját követeléseiket. Az tehát, hogy Freud is egy patriarchális típusú ideológia és hatalom keretei közé illeszkedik, elméletében a belső ellentétek sorát vonja maga után.”

²⁰⁶ KATE MILLER: *La politique du mâle*. (Trad. Élisabeth Gide.) Paris, Stock, 1971.

A keleti és a színesbőrű nő mint Másik

A férfi általában különleges érzékiséget tulajdonít az eltérő etnikumú, valóságú nőnek. Minél „másabbnak” tart egy lányt, annál nagyobb érzékiséget tulajdonít neki, fokozódik az iránta érzett „erotikus kíváncsisága”. Európában, különösen a Balkánon a keleti nőknek tulajdonítanak különleges szexualitást és érzékiséget: török nő (pl. hastáncosnő), cigánylány, zsidó nő.²⁰⁷ Ez utóbbit illetően az egyik alapozó szövegnek Walter Scott regénye, az *Ivanhoe* tűnik, amelyben a marginalizált helyzetű Rebeka valójában a legvonzóbb nőalak, szépsége egyszerre egzotikus és megkapó: mint a korabeli zsidó nők általában, keleties divatot követ, de „nagyszerűen öltözött”, sötét arcbőréhez jól illő sárga selyemturbánt (a sárga egyébként megkülönböztető szín is a zsidók számára) és hímezett selyemruhát visel²⁰⁸. Konrád Miklós egyfajta jelképrendszer meglétéről beszél a zsidó reprezentációk tekintetében: a zsidó nő büszke szépségét hangsúlyozzák a romantika, Chateaubriand és Walter Scott Rebecája óta, szemben a zsidó férfival, akinek mindig nevetségességét és csúfságát emelik ki, különösen összehasonlítva feleségével vagy a snájdig huszárral; a 19–20. század fordulóján pedig „egyszerűsége” mihelyt vagyonszállal párosul, „vulgárisssá” válik. Ehhez hozzátartozik, hogy a zsidó nagypolgár férfi nem is nagyon volt látható a nyilvánosság számára (elrejtette a kocsi, a fiáker, az irodája falai), s „öltözékében a keresettség hiánya, ízlésében az egyszerűség” uralkodott, szemben a nőével, aki sokkal jobban kitette magát a többségi társadalom tekintetének (kommissiózás, korzózás, jótékonyági akciók), már csak azért is, mert a reprezentálás, a férj vagyonszállának megmutatása a feleség feladataihoz tartozott. Ezt bizonyítja például André Dubosq budapesti beszámolója: „A zsidó nők kiválnak előnyös formáik bujaságával és kissé rikító öltözékükkel; kalapjukat fellobogózzák tollaikkal és szalagokkal. Minden nap látni őket a korzón.”²⁰⁹ Vagy Heltai Jenő két házaspárról: „A férjek egyszerű, de gazdag izraeliták voltak, az asszonyo-

²⁰⁷ ANDREI OIȘTEANU: *I. m.*, 86–87.

²⁰⁸ WALTER SCOTT: *Ivanhoe*. (Ford. Szinnai Tivadar.) Budapest, Európa, 1966, 82.

²⁰⁹ ANDRÉ DUBOSQ: *Budapest et les Hongrois. Le pays, les mœurs, la politique*. Paris, M. Rivière et Cie, 1913, 27.

kon azonban az egyszerűség és az izraelitasság nem látszott meg. Annál inkább a gazdagság.”²¹⁰

Mérimée *Carmenje*, amelyet az irodalomtörténet – különösen a szerző fiziognómiai, etnológiai, nyelvészeti gyűjtéseket is tartalmazó kutatásait összefoglaló utolsó fejezet alapján – az első cigányszociográfiának tart, messze nem mentes a cigányságra vonatkozó sztereotípiáktól: a hazug és csapodár cigánylány – aki egyszerre ért az útonálláshoz, csaláshoz, lopáshoz és ólomöntéshez – fizikai vonzerejével könnyen rossz útra csábít férfiakat, de egy kétségtelen, büszkeségből és megalkuvásból nem képes szerelmet tettetni, akkor inkább a halált választja.

A keleti nő érzékisége gyakran mintegy kiváltja, semmissé teszi szellemi aspirációit, lelki érzékenységét, mintha egyszerre többféle jó tulajdonság nem férne a testi körvonalai körbefogta edénybe. Flaubert keleti tárgyú írásait (leveleit, útjegyzeit, beszámolóit, s voltaképpen regényeit, darabjait is – némileg a *Szalambót* is, de legfőképp a *Szent Antal megkísértését*) jellemző nőképet az egyiptomi táncosnővel és kurtizánnal, Kücsük-Hánemmel való kizárólag fizikai, testi vonzáson alapuló kapcsolata határozta meg, ami egyébként – minthogy a nőt maskulin és nyugati dominanciája csendre kényszerítette – köszönő viszonyban sem volt a keletiek önmeghatározásával: „Mesteri fokra fejlesztett érzékisége, finomsága és – Flaubert szerint – ostoba bárdolatlansága egyfajta női prototípussá avatta, s számos regényalakját róla mintázta. Flaubert-nek különösen az tetszett, hogy a nő semmit nem kért tőle, s az ágyában hemzseggő poloskák „émeletítő szaga” „szantálporral bedörzsölt testének illatával” keveredve megéjtő elegyet alkotott. Útjáról visszatérve Louise Colet-t arról biztosította, hogy „a keleti nő gondolatok nélküli gép, akinek egyik férfi éppolyan, mint a másik.”²¹¹ Mindez viszont nem csupán Flaubert egyéni gondolkodásának sajátja volt, mint Edvard W. Said megjegyzi, az ő viszonya a keleti nőkhöz – írásai által – a továbbiakban meghatározta a nyugatiaknak keletiekről alkotott nőképét.

²¹⁰ Vö. KONRÁD MIKLÓS: A pesti zsidó nő mint allegória. A zsidó nő ábrázolása a századforduló magyar irodalmában. = *Café Babel*, 2011/68. sz., 63–74.

²¹¹ EDWARD W. SAID: *I. m.*, 323.

Exkurzus 1: a Fekete Vénusz

Gérard Clavreuil 1987-es könyve szerint a fehér ember afrikai szexualitásról alkotott képe ma is ugyanaz, mint amilyen az első felfedezője volt: a fekete férfi egy „*hústorony*”, „*vesszeje tehát szintúgy hatalmas*”, a nő pedig engedelmesen aláveti magát gazdája kívánságainak. Az is kétségtelen, hogy az eltérő méretű testrészek (vagy sokszor csak azok mítosza) – azon kívül, hogy európaiak fantáziáját is feltüzelték – alkalmat adtak arra, hogy „objektív”, biológiai bizonyítékkal szolgáljanak a feketék kéjszóságára, amely archetípusokat a két világháború közötti gyarmati regényirodalom fejlesztette végső formájukig, méghozzá a legteljesebb és legszókimondóbb módon.²¹²

A Fekete Nő pedig végképp szélsőségesen szexualizálódott konstrukció, melynek alapját a női genitália (félre)értelmezése adja meg. Egy „félrehordó” konstrukció, mely ekképpen a faji különbségtevés „centrumát” létrehozva az emberi teremtés legalsó fokára utasítja a Fekete Nőt. Ennek talán Saartje (Sarah) Baartman, a Hottentotta Vénusz a legparadigmatikusabb esete, akit rendszeresen meztelenül mutogattak hol vásárokon, hol arisztokrata körökben – ekképpen már csak a pusztá láttatással kiárusították a testét. Sarah európaiakétól eltérő adottságokkal bíró teste megdöbbentést váltott ki a közönségből, „hatalmas fara”, illetve genitáliái²¹³ miatt, s fizikai sajátosságai a kor híres anatómusainak, Geoffroy Saint-Hilaire-nek és Georges Cuvier-nek a figyelmét is felkeltette. Az előbbi 1815-ben jelentést készít, amelyben a lány fejét az orangután koponyájával rokonítja. Hasonlóan tesz egyébként anatómus tudóstársa is: Cuvier a huszonöt éves korában elhunyt Sarah felboncolja halála után, agyát és „túlfejlett” kisajkait – melyet hottentotta „köténynek” (Apron) nevezett – formalinba tette, s ezt csontvázával és a testéről készült gipszöntvénnel együtt kiállítja a párizsi Embertani Múzeumban, ahol aztán 1974-ig, százötven éven keresztül megtekinthető.²¹⁴ Cuvier beszámolójában patológizálja (abnormálisnak minősíti), másrészt animális

²¹² GERARD CLAVREUIL: *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien*. Paris, Acropole, 1987. Magyarul részlet: GERARD CLAVREUIL: *Erotika és irodalmak*. (Ford. Földes Györgyi.) 2000, 2005/7–8.

²¹³ GYÖRGY PÉTER: A Másik teste. = *Café Babel*, 1996/2., 20. sz., 157–167.

²¹⁴ JEAN-YVES NAU: De la Vénus noire et du grand Georges Cuvier. = *Revue Médicale Suisse*, 2010/6, 2260–2261., http://rms.medhyg.ch/article_p.php?ID_ARTICLE=RMS_272_2260

szintre fokozza le (az orangutánéhoz hasonlítja) a nemiszervét is, a faji csoportjára jellemző vonásként határozva meg azt, vagyis patológizál és animalizál egy etnikai csoportot. Ráadásul – s ez már egy további fejlemény – ezt a patológizált faji különbséget később mint jelölőt szokás kötni a női szexualitás általa deviánsnak tekintett megnyilvánulásaihoz, mint bujaság (ezen keresztül: a prostitúció), lesbikusság, kannibalizmus és boszorkányság.

A „fekete Vénusz” persze mint jelölő Baudelaire nagy szerelmének, Jeanne Duvalnak az alakjához is kapcsolódik, s az ezeket tartalmazó irodalmi szövegekben már némileg magasabbrendű változatban konstruálódik meg a Fekete Vénusz alakja. E textusok természetesen legfőképpen Baudelaire versei, például az *Exotikus illat*, *A haj*, *A táncoló kigyó*, a *Sed non satiata*. A Fekete Vénusznak – mint ihlető múzsának, s mint a költő élete nagy szerelmének – persze az ideálhoz is köze van, ám e textusokban azért főként mint felkavaró, a szexuális függésbe vető diabolikus nő jelenik meg, aki legfőképpen a primér fizikai szenzációknak köszönhetően – legfőképpen illat, kipárolgás – van hatása a férfira, s akit ösztönlény volta és mozgása az állattal rokonítja – ez a felfogás pedig nem áll messze a kor rasszista, nőgyűlölő, a fekete nő állítólagos hiperszexualitására épülő sztereotípiáitól. (A kortársak kommentárjai – főként azok, amelyek nem a baudelaire-i líra prózába való transzpozíciói, végképp elitélők. Az előbbire példa viszont a Théodore de Banville *Mes souvenirs*-jeiből [Emlékeim, 1882] való passzus, s ezt azért érdemes idézni, mert remekül képviseli a fent említett kettősséget: „Igen magas, színesbőrű leány volt, aki ártatlan és pompázatos barna fejét – melyet koronaként fogott körbe göndören fodrozódó haja – csodálatosan tudta viselni a nyakán, és aki nek egyszerre királynői s vad báj jellemezte testtartásában volt valami isteni és állatias.”)²¹⁵

A már említett korszak, a két világháború közötti éra koloniális regényirodalmának egyik bestsellere Louis-Charles Royer *La maîtresse noire* (*A fekete szerető*) című regénye,²¹⁶ ahol is a nők „*teste erős és izmos, akár a lovak fara*”, s olykor „*ázott kutyaként*” rázzák meg magukat: vagyis a szerző szabadon vált bennszülött és állat között (még ha egyébként ez

²¹⁵ THEODORE DE BANVILLE: *Mes souvenirs. Petites études*. Paris, Bibliothèque-Chantier, 1882, 74–75.

²¹⁶ LOUIS-CHARLES ROYER: *La maîtresse noire*. Paris, Les Éditions de France, 1928.

az első könyv is, amelyben többek között fekete férfi és fehér nő párosa szerepelt). Vagy említhetjük Kirsti Bohata példáját, egy már 1944-es regényt, Rhys Davies *The Black Venus* című könyvét, ahol a fekete női test a „sötét” szenvedélyek szexualizált emblémájává válik.

A buja fekete nő másik ismert figurája pedig Josephine Baker, az a főként párizsi kabarékban fellépő afroamerikai színésznő, aki Kirsti Bohata szerint „magává tette ezt a narratívát”, egy olyan testies testrepresentációt kínált a közönség számára, amelyik a fekete nőt egyfelől egzotikusnak, másfelől kéjvágyónak és kicsapongónak mutatja: a táncosnő gyakran félmeztelenül, szabadon hagyott keblekkel, egy aprócska banánszoknyában vagy muszlinkosztümben adott elő „riszálás” charlestont.²¹⁷ Kirsti Bohata egyenesen azt írja, „Josephine Baker maga keveset tudott Afrikáról vagy az afrikai nőről, de egy olyan erősen szexualizált előadást hozott létre, amely a fehéreknek a feketékről való izgató fantáziáihoz alkalmazkodott”, illetve azokat gazdagította.²¹⁸ Bár Josephine Baker példája nagyon eklatáns e tekintetben, azért ez a képlet közel sem ilyen egyszerű: azon túl, hogy később harcosan kiállt a feketék jogai mellett, és Martin Luther King elkötelezett hívévé vált, a Néger Revüben (*Revue Nègre*) bemutatott *Vad tánc* című produkciójának hatása igencsak ellentmondásos, kétélű volt, több tekintetben is. Először is, mert bár hagyományos, pontosabban hagyományosnak és egzotikusnak „tálalt” ruhában jelent meg, előadása mégiscsak a modernizmushoz kapcsolódott: az avantgárd művészek (a kubisták és a dadaisták) körében – a néger művészet képviselőjeként – is nagy sikert aratott, és a franciákat általában arra ösztönözte, hogy ismerjék meg a jazzt és a fekete zenét. Azonban, ahogy Sophie Jacotot megfogalmazza, a Néger Revü „a feketék – vagy általában véve a gyarmatosított népek – iránti jószándékú és leereszkedő hozzáállást” fejezte ki, amely a Belle Époque-nak a vadságtól való félelme után már minden-

²¹⁷ Lásd: Márkus Alfréd és Harmath Imre dalát, *Az én babám egy fekete nő címűt: „Szívemben vágy parazsa nő. / Meggyújt egy fekete nő tüzes szemével. / Beleszerettem rögtön, csak az a baj, / hogy szívem olvad, akár a piritóson a vaj. // Az én babám egy fekete nő. / A szeme fénylő fekete kő. / Fekete hajú, fekete fajú, / jól tudom, boldog, akit megölel ő. / Fekete gyöngysor van a nyakán. / Fekete testén csak a banán. / Piros, mint tűz a szája, s a Charleston-t úgy riszálja / az én kis fekete babám.”*

²¹⁸ KIRSTI BOHATA: *I. m.*, 42–43. Kirsti Bohata itt egy korabeli Josephine Bakerről szóló cikket is idéz, amely a táncosnő aprócska, rózsaszín túllszoknyáját – nyilván a másik Fekete Vénuszra, Saartje Baartmanra utalva – „apronnak”, „köténynek” nevezi.

képpen változást jelentett. Ami ezen „táncelőadások testi vonatkozásainak speciális esetét illeti, a jelenség kommentálói körülbelül ugyanolyan számban találták vonzónak, mint amennyien elvetették. Az egzotizmust bizonyos értelemben túllépi a saját tárgya, mivel a kíváncsiság végső soron nem kizárólag a teljes másságra vonatkozik, csak olyan testi megnyilvánulásokat érint (s azokat sem radikális módon), amelyekhez a színeszek hozzászórtak. Végső soron (...) a párizsian táncoló test bővíti el a nézőket, pontosabban az, amelyik ismeri a divatos amerikai táncokat. A két világháború közötti egzotizmus a modernizmus egy új formája, amely egyszerre utasítja el és csodálja a korszak törekvéseit kikristályosító, mozgásban lévő testet. A jelenségben rejlő másik ellentmondás, hogy a benne együttesen jelenlévő primitivizmus és modernizmus talán csak ugyanazon, a Nyugat kulturális értékeinek megújítását érintő probléma két oldalát jelenti.”²¹⁹

A zsidó mint nő

A zsidó test megkérdőjelezhetetlen mutatója a körülmetéltség, mely korporális jegyet megcáfolhatatlan bizonyítékként szokás tartani valakinek a zsidóságát illetően (holott még számos oka lehet efféle beavatkozásnak, ráadásul a nőket nem is érinti – igaz, a patriarchális szemlélet számára ők nem sokat számítanak). Továbbá egyszerre a Judentum öszszetartásának jele és megvalósítója, ugyanis – mint azt Spinoza *Tractatus Theologico-Politicus* című műve elsőként felveti – a hit szerepének a csökkenésével, a kiválasztottság tudatának és a messiásvárás helyett már inkább csak a körülmetéltség mint testi jegy határozza meg, tartja össze a zsidóságot (illetve a judaizmus, a zsidó szellem is, de ennek is testi jelelőkre van szüksége). Jay Geller rámutat, hogy a körülmetéltség testi jegyként egyfajta ironikus lehetetlenség: nem látszik, mégis „szükség van a megmutatására”, ráadásul – bár mesterséges beavatkozás hatása – a zsidóság jelölőjeként természetinek tekintik; s míg a közbeszéd vagy a rá-

²¹⁹ SOPHIE JACOTOT: Danses de société des Amériques en France dans l'entre-deux-guerres: les mirages de l'exotisme. In: PAULINE SCHMITT PANTEL (Dir.): *Hypothèses 2007: Travaux de l'École doctorale d'histoire de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2008. http://books.google.fr/books?id=AqpeTEgM9a4C&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=sophie&f=false

mutatás hallgatólagos tabuja, miközben mindvégig jelen van, ott kísért a közép-európaiak kulturális képzetében. (Az ikonográfia mindazonáltal metonimikusan utal rá olykor, ilyen például a zsebbe tett olló Hugo Ströhl árnyrajzán, ha valaki nem ismerné fel a zsidót az ördögi ábrázatáról és kampós orrjáról.) Jay Geller úgy összegzi a körülmetélés szerepét, hogy egyszerre apotropikus emlékmű és lebegő jelölő, amely összeköt egymással bibliai idézeteket, történeteket, képeket, fantáziákat, vérvadásokat, törvényeket, kóser mézszárszéket, etnográfiai tanulmányokat, orvosi diagnózisokat, az uzsorakamatot, rituális szokásokat, s mindazt, amit még a zsidóságnak szokás tulajdonítani.²²⁰

A körülmetéltség persze hangsúlyosan a maszkulinitáshoz kapcsolódó jelölő, de a beavatkozás által minden bizonnyal párhuzamba hozható a kasztráció, a femininné tevés aktusával is. Márpedig a zsidó férfi egyik sztereotipikus testrepresentációja (s éppen a buja, a nőket megrontó szatír mellett) a feminizált zsidóé. (Ennek egy jellemző példája Szabó Dezső *Megered az eső* című regényében (1931) Báró Hetényi-Kohner Tibor leírása – akinek alakjában, ha a művet kulcsregényként fogjuk fel, Hatvanyról rajzolt karikatúrát a szerző: „Ez a fekete arc a kiforduló, széles, vörös ajkakkal s a vonások kéjes rángásával néha egy ledérkedő kecske, néha egy úrnőjét fürdeni látó néger szolga [minden bizonnyal kasztrált eunuch – F. Gy.] benyomását adta”).²²¹ Ehhez kötődik az a középkori hiedelem, miszerint a zsidó férfiak ugyanúgy menstruálnak, mint a nők.²²² Ezt a testi sajátosságot egyfajta „nemzeti betegségnek” tekintették (*curso menstru sanguinis*), ami még két további vád alapjául szolgált: egyrészt a zsidók kényszerű vérigényét magyarázta, amit állítólag gyermekgyilkossággal elégitenek ki, másrészt igen gyakran a „zsidó büdösségét” is, bár annak többféle okát is megjelölték (lásd előbb).²²³

Más formában ugyan, de hasonló gondolat fogalmazódik meg a pszihoanalitikus irodalomban. Jung – más negatív sztereotípiák emlegetése mellett – egyértelműen pejoratív értelemben beszél erről, *ethnos* és nem

²²⁰ JAY GELLER: *I. m.*, 2011, 16.

²²¹ SZABÓ DEZSŐ: *Megered az eső*. Budapest, Lazi, 2012, 104.

²²² VÖ: WILLIS JOHNSON: The myth of Jewish male menses. = *Journal of Medieval History*, Oxford, 1998/3., 24. kötet, 273–295.

²²³ JAMES SHAPIRO: *Shakespeare and the Jews*. New York, Columbia University Press, 1996, 36–39.

összekapcsolásával ugyancsak hozzájárul²²⁴ ehhez a feminizált reprezentációhoz: a zsidók szerint annyiban mutatnak közös vonásokat a nőkkel, hogy gyengébbek keresztény társaiknál, ezért az ellenfél páncéltátnak réseit támadják. Freudnak és Breuernak – akik a zsidó férfiakat, hasonlatosan a nőkhöz, hisztérikusnak tartották – Sander Gilman szerint azonban éppen ellentétes a stratégiájuk: kettőjüknek „a hisztéria pszichoanalitikus fogalmának megkonstruálásakor éppen az volt a fő motívuma, hogy a hisztériát, mint a zsidó férfiaknak tulajdonított lelki betegséget »feminizálja« egy mindenesetre *kevésbé* idegennek észlelt Másik, a nő attribútumának tüntesse fel”²²⁵ (Ezzel persze idomultak is a korabeli tudományos diskurzushoz, amely szerint a hisztéria jellegzetesen női betegség.) E törekvést azonban az eredmény „félrecsúszásaként” is értelmezhetjük, bár ismerve a freudi nőképet, különösen nem lepődhetünk meg rajta. Tudniillik, amint arra az Erős–Csabai szerzőpáros is felhívja a figyelmet, a két bécsi professzor szándéka az volt, hogy semlegesítse az orvostudomány „határkijelölő” értéktartalmú megállapításait, és kikezddje a pszichiátria implicit rasszizmusát, ám ezzel egy másik típusú határkijelölést tett lehetővé a nemek között.²²⁶

A zsidó mint nő, a feminin zsidó reprezentációja azonban Weininger mizogün értekezésében válik úgymond „összetett” képletté. Weininger elképzelésében a nők (és a nőkkal rokon zsidók) kerülnek a negatív, míg a férfiak a pozitív oldalra, bár a nő-zsidó analógiát az ifjú filozófus közzel sem azonos alapra helyezett tárgyakon érzékeli. Mint Gerő András is megjegyzi, a nő biológiai kategória, míg a zsidóé inkább eszmei (szimbolikusan értelmezett, amint az a korszakban amúgy megszokott volt), leválasztva a valódi származásról és vallásról – inkább lelki beállítottságként értelmezi.²²⁷

A *Nem és jellem* című értekezés fő tárgya persze a nő, akihez minden negatív érték járul: semmi más, csak anyag, ösztönvezérelt, kizárólag a koitusz érdekli, a fallosz uralma alatt áll, ezért nincs valódi személyisége, amorális, hazug és hisztérikus (ha mégis másmilyennek bizonyulna,

²²⁴ C. G. JUNG: *La situation actuelle de la psychétherapie*. (Trad. Alix Gaillard-Dermigny.) = Cahiers jungiens de psychanalyse (96) (1999), automne, 50–51.

²²⁵ SANDER GILMAN: *Freud, Race and Gender*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

²²⁶ CSABAI–ERŐS: 95.

²²⁷ GERŐ: 91.

szellemi lénynek, az csak azért van, mert maszkulin sajátosságokat hordoz).²²⁸ Veszélyes, egyenesen diabolikus – a korabeli szecessziós *femme fatale*-alakokat Weininger nőképe erősen inspirálja – hiszen kisugárzó szexualitásával (amelyen kívül ő nincs is) megöli a férfi szellemiségét és kreativitását, s elszívja életerejét. Másfelől – bár Weininger ezen állítása nyilván a személyiséghiány következménye – nem-létező, maga a semmi (és így matematikai értelemben legalábbis, némileg borulna a polaritás is, de Weiningernél ez a semmi maga a negatív értelemben vett minden, abszolút értéke a férfitulajdonságok abszolút értékével azonos): „A nőnek nincs létezésük és lényük, a nők nincsenek, a nők semmik. Az ember vagy férfi, vagy nő, aszerint, amint az ember valaki, vagy nem-valaki. (...) A nőnek nincs viszonya az ideához, nem állítja és nem is tagadja azt; nem morális és nem antimorális, matematikailag szólván *nincs előjele*, nincs iránya, nem rossz és nem jó, nem angyal és nem ördög, még csak nem is önző (ezért tarthatták altruistának), a nő *amorális*, ahogyan *alogikus* is. Azonban minden lét morális és logikai lét, a nő tehát nincs.”²²⁹

Ez a nemi konstrukció azonban egy általánosabbhoz, a fajhoz illeszkedik. Az itt elmondottak ugyanis az árja férfivel szembeállított árja nőre vonatkoznak: a többi faj (feketéek, kínaiak, mongolok, zsidók) nem egyenlő értékűek az árjakkal, ezért feminin tulajdonságokkal is bírnak. Tegyük hozzá, egy bináris oppozíciókon alapuló rendszerre, ahol az egyik fél bírja az összes pozitív, a másik fél az összes negatív tulajdonságot, rámásolódik egy másik, azonos természetű viszony, akkor annak két tagja minden bizonnyal ugyanígy osztja meg maga között a vonatkozó tulajdonságokat. A nem-árjaság egyúttal nőiesség is, s ennek kiemelt reprezentációja az erkölcsileg igen mélyen álló zsidó – itt Weininger alapvetően a férfiről beszél, de annak implicit érzékeltetésével, hogy a nő eszméjét, mint al-latorvosi ló, leginkább a zsidó nő prezentálja. A zsidók tehát úgyszintén zsigeri ösztönlények, paráznak és buják, noha alacsony nemi potenciál-

²²⁸ OTTO WEININGER: *Nem és jellem. Elvi tanulmány.* (Ford. Dávid Andrea.) Debrecen, Kvintesszencia Kiadó, 2010, 53. „Mindazok a nők, akik joggal híresek és valamilyen módon szellemileg kiemelkednek, azok mindig számos férfias vonást mutatnak, sőt az éles szem fel fogja bennük ismerni az anatómiailag is férfias jellemzőket.” Ezek a nők szinte gyakran lesbikusok vagy biszexuálisak voltak (Szapphó, II. Katalin, Krisztina svéd királynő, George Sand), esetleg fiziognómiailag férfiasak (George Eliot, Rosa Bonheur, Helena Petrovna Blavatsky).

²²⁹ OTTO WEININGER: *I. m.*, 236.

lal rendelkeznek. „A kerítősködő férfiakban mindig van zsidóság; és ezzel elértük azt a pontot, amelyben a női mivolt és a zsidóság a legerősebben megegyeznek. A zsidó mindig paráznább, bujább, még akkor is, ha – különös módon, talán összefüggésben voltaképpen nem antimorális természetével – szexuálisan kevésbé potens, és bizonyosan minden *nagy gyönyörre* kevésbé képes, mint az árja férfi.”²³⁰

A zsidóknak következőképpen nincs személyiségük, egyáltalán önértekük; ezért aztán soha nem lehet belőlük igazi nemes, gentleman, nincs bennük morális nagyság, hiányzik belőlük a kanti ész és az állam eszménye, de ugyanígy a forradalomé is stb., paraziták és vallástalanok. Weininger tehát a lényegiséget tagadja meg a zsidótól, csakúgy, mint a nőtől: „Az árja férfiban küzd a jó és a gonosz démon. A zsidóban csaknem úgy, mint a nőben, jó és gonosz még nincsenek egymástól differenciálva; bár nincs zsidó gyilkos, de nincs zsidó szent sem.”²³¹

A szörnyeteg

Mint láttuk előzőleg, a 19. század második feléig a kiállítások, színpadra állítások nem voltak mások, mint az emberi test különbségeinek, furcsaságainak, csonkaságainak, szörnyűségeinek (monstruosítás) bemutatója, a szörnyeteg megmutatása, a Másik testének szörnyként reprezentálása. Nem véletlen, hogy a *monster* szó a *monere* (figyelmeztetni rá, megmutatni) származéka, s erre való hivatkozással szörnyeteg a fogyatékos, a mozgássérült, a más fajhoz vagy etnikumhoz tartozó (még akkor is, ha az egzotikus idegenség álarcában jelenik meg), a sajátos nemi identitású személy, sőt, mint látni fogjuk, szörnyszülött a nő is.

Auguste Debay például ekképpen mossa össze a hottentottákat az állatokkal és a szörnyszülöttel mint fantázialénnyel az *Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités* (Az emberi átváltozások és monstruozítások története) című 1845-ös könyvében – itt látnunk kell a kontextust, a hagyományos antropológiai háttérrel, a régi keveredést a formátlan és a távoli között, amely a testi szörnyszerűséget, monstruozítást a térbeli eltávolodás mértékévé, a faji másság jelévé teszi:

²³⁰ I. m., 255.

²³¹ I. m., 254.

„A hottentotta még ma is az antropológiai rangsor utolsó fokán áll. Nem gondolva semmire, grimaszokat vágva és vakarózva teljes napokon keresztül kuporog a mocskokban, s akárcsak a majmok, nyeli a testét ellepő férgeket; lustaságának, ostobaságának és visszataszító csúnyaságának nincs párja az emberi fajon belül.”

A szörnyszülött modellje, elterjedésének hatóköre az abnormális reprezentációi között gyakorlatilag korlátlan, s a testeken kívül hatalmába keríti a jelek univerzumát is. Ezért aztán Courtine tanulmányának másik központi kérdése az lesz, miképpen lehetséges, hogy a szörnyeteg figurája az abnormális eme teatralizációjának közepén helyezkedik el, hogy egyszerre válik eredetté, az értelmezhetőség alapelvévé és végső modellé. Courtine Foucault *Les anormaux* (Az abnormálisak) című előadását idézi: „A szörnyeteg nem más, mint az erős modell, az egyáltalán lehetséges apró szabálytalanságok sajátosságai által adódó mozgások kiterjesztett formája. Ebben az értelemben akár azt is mondhatjuk, hogy a szörnyeteg a sok kis (kép)ernyő nagy modellje. Minden forma értelmezhetőségének alapelve azon szörnyszerűség alakjában ragadható meg, amely ott rejlik minden apró anomália, eltérés, szabálytalanság mögött: s a 19. században mindvégig fennáll ez a probléma.”²³² (S mint láttuk, mindez a tudományos teratológia megszületéséig tart, amikor már természeti törvények, s nem okkult hatalmak hozzák létre a szörnyetegeket, akik addig ördögiként és isteniként, furcsa aberrációként, a női képzelet élvezeteinek groteszk termékeként, ember és állat vérfertőző kapcsolatának gyümölcseként fogantak meg az uralkodó diskurzus szerint. Innentől kezdve a normálishoz hasonlítják, a normális lesz az eredet, s mindegyik egy-egy típus alá van beosztva, strukturális hasonlóságok alapján, s szigorú terminológia segítségével osztályozva.) Másfelől a szörnyeteggé degradálás – mint dehumanizáló gesztus – egyúttal a kognitív önfelmentési stratégia része is az önérvényesítés érdekében: ha valakit bántok, megalázok, elpusztítok, önmagam számára be kell bizonyítanom, hogy az kívül esik az emberiség körén, híján van az emberi identitásnak: patkány, féreg, szörny.²³³

²³² MICHEL FOUCAULT: *Les anormaux. Cours de Collège de France, 1974–1975*. Paris, Gallimard–Seuil, 1999, 69.

²³³ CSABAI–ERŐS: *I. m.*, 115.

A zsidó mint szörnyeteg

A másik ilyen szörnyesítő eljárás a képi reprezentációban végképp nagyon gyakran előforduló torzítás, karikírozás, hibridiesítés. Jó példa erre az antiszemita karikatúra, a zsidóknak görbe orral, vastag, lefittyedő ajkakkal, kecskeszakállal, olykor dülledt szemekkel, vörös hajjal való ábrázolása. Mint Andrei Oișteanu írja, a (képzeletbeli) zsidó fizikai portréja a 9. század közepétől egészen máig hasonló vonásokat mutat: a középkori nyugati ikonográfia ugyanis ekkor tolódott el a zsidó karikírozó ábrázolása felé, ördögi tulajdonságokkal ruházva fel azt – s egyúttal Júdás-ként, Káinként, Kajafásként reprezentálva –, s ez a szemita arc él tovább a világi ikonográfiában, például a bolygó zsidó 17–19. századi képi megjelenítésében, a 19–20. századi antiszemita karikatúrákban, sőt irodalmi reprezentációkban is. (Oișteanu listája: G. B. Shaw: *An Unsocial Socialist, Egy emberkerülő szocialista*, 1887, Joseph Conrad: *Nostromo*, 1904, G. K. Chesterton: *The Flying Inn, A repülő vendéglő*, 1914.) A Silenus-arc azt bizonyítja, hogy a zsidót a nyugati kereszténységben többnyire hibrid mitológiai alakként kezelték: Júdás grimaszba torzult „Silenus-arca” (jellemzőit lásd fentebb) mindig ellentmondásban áll Jézus szép, tiszta vonásaival (ráadásul Júdást általában profilból, Jézust szemből mutatják). Silenusnak, ennek a Dionüszosz kíséretéhez tartozó, buja és iszákos lénynek kétféle képi reprezentációja ismeretes, hol a legidősebb szatírként, hol – főként ha többes számban használjuk a szót – nem is annyira kecskére, semmint lóra hasonlító (lópatájú és -farkú) lényként ábrázolták. Az ún. emberre vonatkoztatott „Silenus-arcok” inkább szatírszerűek szoktak lenni, s egyúttal állatemberek is, a birkához hasonlatosak, mint Giambattista della Porta Juh-embere (Nápoly, 1602) vagy Étienne Gantrel Charles Le Brun után rajzolt Kos-embere (1706 előtt). Ezek a metszetek illusztrációk fiziognómiai traktátusokhoz, melyek ezeket a vonásokat rendszeresen negatív tulajdonságokhoz járulóként, az erkölcsi gyarlóság jeleként mutatják be. Giambattista della Porta a *De Humana Physiognomiája* (1586) szerint például a görbe (holló- v. kakascsőrhöz hasonló) orr szemérmelenséget és féltelenséget jelez, a vastag lefittyedő ajak pedig a tisztesség megvetésére, aljas lélekre utal. Ennél kevésbé generalizáló Caspar Lavater *La Physiognomie ou l'Art de connaître les hommes par la physionomie* (Lipcse, 1772, Párizs, 1783) című könyve, amely az ajak és jellem közötti fontos kapcsolatot hangsúlyozva és az orrhegynek a felső ajakkal bezárt szö-

gét tanulmányozva von le tanulságokat a nemzeti fiziognómiákat illetően,²³⁴ s a zsidókra vonatkozóan éppen nem túl hízelgő megállapításokat tesz ezek alapján: jellemző módon – bár ő nem minden zsidót azonosít e negatív bibliai szereplő fiziognómiájával – Júdás, a sokak által archetipikusan zsidónak tartott portréjával kapcsolatban is a zsidókhoz kötött sztereotípiák tárházából válogatott.²³⁵

Ez a klisészerű ábrázolás olyannyira végigkíséri a modernitás korát is, hogy még az emancipáció korában gyakran az asszimiláns zsidók maguk sem képesek megszabadulni tőlük. (Vörös Kati éppen a magyar sajtóorgánumok számbavételekor állapítja meg, hogy az 1880-as évekbeli sajtó zsidókarikatúrái mind magukon viselik ezeket a jegyeket, még a kifejezetten asszimilációpártiak is, például Ágai Adolf újságja, a Borsszem Jankó. Mindezt egyrészt a korabeli olvasók magasabb ingerküszöbe magyarázza – a holokauszttapasztalat ezt jelentősen lejjebb szállította –, másrészt pedig az, hogy a 19. században a zsidó identitását kifejező jelölők már túlságosan a negatív konnotációk rendszerébe illeszkedtek, a közönség hozzászózott egy, az antiszemita karikatúrától semmiben sem különböző változatlan, átható és alapvetően negatív zsidóképhez, „a »zsidó« mint olyan az egész társadalom által osztott és értett kulturális kóddá vált”).²³⁶

²³⁴ I. m., 38.

²³⁵ JAY GELLER: I. m., 22.

²³⁶ VÖRÖS KATI: Judapesti Buleváron – A „zsidó” fogalmi konstrukciója és vizuális reprezentációja a magyar élclapokban a 19. század második felében. = *Médiakutató*, 2003. tavasz. Idézi: PEREMICZKY SZILVIA: Irodalom és antiszemitizmus. In: JENEY ÉVA–SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (Szerk.): *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*. Budapest, Balassi, 2006, 347–398. A két zsidókép között mindemellett különbséget tesz Hanák Péter *A másokról alkotott kép* című tanulmánya: „A liberális sajtóban a zsidó eleinte inkább nevetéges és lenézett, mintsem ellenszenves alak: a házaló – toldott-foldott gúnyában, nyítt bocskorban, batyuval a hátán. Ő a handlé, a rongyszedő, rangosabb kiadásban a »gyapjas«, a »bőrös«, a »tollas« zsidó, aki még a megtelepedett és meggazdagodott boltos korában is őrzi korábbi vonásait, legfeljebb a foltos kaftánt váltja fel a hosszú, fekete zakó. (...) a leghosszabb életű egy magyar zsidó élcmester, Ágai Adolf szülötte volt: Seiffensteiner Salamon, az adomázó rezonőr. Első pillantásra tipikus zsidó külső: vastag orr, hamiskás szem, sűrű szőrzet, széles ajak és széles mozdulatok, kezével is állandóan »beszél«, gesztikulál. Hétköznap sapkában, mellényben, mosolyogva, ünnepélyes alkalommal cilinderben, zakóban, felöltöben adja elő »tünődéseit«. Ő az okos, a csavaros eszű, »rokonszenves« zsidó. A századvégen egyre erősödő antiszemita tábor már másként rajzolja meg meg ugyanezt az alakot. (...) A torzábrázolások, melyeket német élclapokból importáltak, sokféle változatban is eglyényegűek maradtak. Akár zsidósüveget, hosszú haját és pajeszt viseltek, akár kappedlit, és sűrű göndör szőrzet borította fejét-arcát, akár cilinder-

A középkorban, sőt egyes szövegekben egészen a 18–19. századig a zsidó tehát dehumanizált szörnyeteg, teste torz, deformált, s ehhez a szörnyeszerűséghez járul még a férfiak feminizálása is – lásd fentebb –, illetve az a hiedelem, hogy állatfarkuk, vagy még konkrétan disznófarkuk van. Ez utóbbi elképzelés párhuzamba állítható démonizáltságukkal is (a farkok érthető egyúttal ördögfarokként is, vagy akár a szatírvolt egyik kelléke), ám bestializáló – az emberi mivolthoz képest degradáló – konnotációja is első pillantásra evidens. A disznófarkok mint olyan mindazonáltal abban az értelemben is érdekes, hogy éppen annak az állatnak a testrésze, amely a zsidók számára a legszigorúbb vallási tiltások közé tartozik, s mely előírással a keresztény kultúra – különösen a középkorban – nemigen tudott mit kezdeni: értetlenül állt előtte, s igen gyakran etiológiai legendákat talál ki a magyarázatára. Így születnek meg azok az antiszemita sztereotípiák, amelynek a disznófarkok viselése a része: a zsidó azonosítása a tiltott állattal, azzal, amit ő maga tart tisztátalannak, abjektnek (a német térségben például ezzel párhuzamosan a 16–18. században egy viszsztatásító ikonográfia jön divatba, amelynek főszereplője a disznón lovagoló, azzal fajtalanzkodó, tejét szopó és ürülékét evő zsidó, de utalhatunk a *Judenschwein* gyalázkodó népi kifejezésre is).²³⁷ Más, de bizonyos értelemben össze is függő konnotációja a farkoknak a kínai copffal való rokonítása, ugyanis ezt a két népet a korban előszeretettel asszociálták egymással egyik meghatározó gazdasági tevékenységük (kereskedés) alapján, továbbá karakterológiai és fizikai (keleti test) szempontokat figyelembe véve. Jay Geller utal rá, hogy a kínai copfot a leggyakrabban farkoknak, malacfaroknak – esetleg fonatnak fordítják –, mely szavak morfemikus és jelentésmezeje képes utalni a zsidó és kínai (test)reprezentációk egymást fedő voltára. Ráadásul maga Spinoza is hasonlította a kínai hajviseletet a zsidók titkos, nem látható, de színekdochikusan a közösséghez való tartozásukat – illetve a más közösségektől való különbözőségüket –

ben pompázott, kopaszon és borotvált arccal.³⁷ KONRÁD MIKLÓS: Orfeum és zsidó identitás Budapesten a századfordulón. = *Budapesti Negyed*, 2008, 16. évf. 2. (60.) sz., 355–356. [Emancipáció II.]

²³⁷ ANDREI OIȘTEANU: *I. m.*, 310.; A disznóhússal velő fenyegetés máskor egyértelműen csak a megalázás része: az Ivanhoe-ban például állandóan disznóhússal alázzák meg Izsákot, többek között disznósajtot lóbálnak az orra előtt, mire hátrálva leesik a lépcsőn.

kifejező testrészükhöz, a körülmetélt péniszhez, amely párhuzam aztán szintén elterjedt.^{238 239}

A nő mint szörnyeteg

Rosi Braidotti²⁴⁰ Donna Harraway kiborgelméletére is alapozva a feminista irodalomkritikát a biológia tudományával és a technikával kapcsolja össze, s egymásra simítja az anyák, szörnyetegek és gépek fogalmát, ami persze kizárólag úgy lehetséges, ha azok hatókörét kitágítja, felrobbantja szokásos jelentéstani határukat. A nőt nem csak biokulturális egységként és szociopolitikai realitások empirikus szubjektumaként, reprezentációjaként érti, hanem mint a feminista elmélet meghatározta diszkurzív mezőt, mely kétrétegű: egyfelől kritikával illeti a meglévő definíciókat, reprezentációkat és alternatív teóriákat dolgoz ki a nőket illetően. Rosi Braidotti a francia hagyományból kiindulva – Bachelard, Canguilhem és Foucault materializmusát követve – a technológia fogalmát a lehető leg szélesebb értelemben, tudományos, politikai és diszkurzív területként definiálja, s ezt a komplexumot rendeli alá a gép fogalmának. A szörnyek a harmadik fajta diskurzus szerint konstruálódnak meg, némiképp a biológiai tudományok története és filozófiája alapján, s ezeknek a kapcsolatát követve a különbözőséghez és a különböző testekhez.

Mint láttuk, Arisztotelészről Freudig a nyugati tudományos kultúra tapasztolójának számít, hogy a nő az abnormalitás jeleként értelmezhető, s különbözősége nem más, mint alsóbbrendűség. A bináris oppozíciókon alapuló fallogocentrikus társadalomban – túl az irodalmon – a nőiségnek a ször-

²³⁸ JAY GELLER: *I. m.*, 50–51. (A kérdésről bővebben lásd e könyv *Tailing the Suspect, or the Braiding of Gender and Ethnic Difference* című fejezetét: 50–87.)

²³⁹ Shylock, az uzorás, a bankár, a gazdag zsidó szintén rendkívül figyelemre méltó a zsidóság testreprezentációi közül, de erre most csak egy lábjegyzet erejéig térünk ki. Bár Európa népessége a 18. századig etnikai-vallási értelemben fogta fel a zsidóságot, a zsidó bizonyos történelmi körülményeknél fogva szemantikailag lefedett egyes foglalkozásokat (bankár, uzorás), de a család kétes státuszát is társították hozzá. Később, az emancipáció idején ezek a sztereotípiák, stigmák paradox módon fennmaradtak, úgy, hogy közben a társadalmi-gazdasági keret megszűnt mögöttük létezni, a jogi egyenlősítéssel és a pénzgazdálkodás fejlődésével ezek a tevékenységek elérhetővé váltak mindenki számára.

²⁴⁰ ROSI BRAIDOTTI: *Mothers, Monsters, Machines*. In: *Uő: Nomadic Subjects*. New York, Columbia University Press, 1994.

nyetegszerűséggel való asszociációja a bináris oppozíciók logikáján alapul: a szörnyeteg a negatív pólus, a pejoráció, a rosszallás, a leértékelés pólus, amely strukturálisan analóg a nővel, amely a bevett normákhoz képest ugyancsak Másiknak tekinthető (bármilyen is legyen a norma egyébként). Minthogy pedig ez egy olyan merev rendszer, amely a feminitást csak mint negativitásként jelentkező másságot tudja megragadni, a nőgyűlölet nem a véletlen terméke, hanem strukturális szükségszerűség. (Amúgy ennek következménye a mizogün stílus is, amely Braidotti szerint egyúttal szatirikus is. Egyik alapvető példája ennek a *Gulliver utazásai*, ahol a női testtől való irtózás is megmutatkozik. „A szatíra műfajában a nőnek a szörnyetegekhez való kapcsolása kivételesen szignifikánsnak és gazdagnak mutatkozik. A szatirikus szöveg értelemszerűen szörnyszerű, már magában is deviáns és eltévelyedett. Minthogy kiemelten transzgresszív, a nőgyűlölet megfelelő fokát biztosíthatja, amely más irodalmi műfajokban esetleg sokkoló lehet.”)

A szörnyetegeről való beszéd Rosi Braidotti számára a feminista elmélet egyik fontos kérdésére mutat rá: arra, hogy milyen státuszt képvisel a különbözőség a racionális gondolkodásban (a szörnyeteg az alapvető emberi normához képest értett különbség megtestesülése, a deviáns, az abnormális). Derrida és más francia gondolkodók ratio-elemzése szerint a nyugati gondolkodás eredetileg bináris oppozíciókon nyugszik, amelyik a különbözőséget mint egy elfogadott normához képesti Másikat kezeli: a kérdés tehát az, miként lehetne a különbözőséget megszabadítani ezektől a normához kapcsolódó konnotációktól.

A nő mint a különbözőség jele szörnyszerű (amúgy is, de ha testének körvonalai eltorzulnak a várandósság alatt, akkor végképp). Ha a szörnyeteget egy anomálián alapuló, a normához képest deviáns testi entitásként írjuk le, akkor úgy is érvelhetünk, hogy a női test és a szörnyeteg test közös privilégiuma, hogy mindketten magukban hordozzák az elbűvölés (fascination) és az elrettentés (horror) lehetőségét. A vonzás és az undorkeltés logikája különlegesen fontos itt: a pszichoanalitikus elmélet ugyanis így írja le a vágy mechanizmusát, illetve azon neurotikus tünetet (az undor hisztérikus, görcsös összerándulásait), amely saját magának a tárgyától való áthelyezéséből származik.

A posztfreudánius olvasatok a női vágy a nemi különbözőség reprezentációjából származó férfiszorongásból indulnak ki, tudniillik abból, amiről Freud a Medusa-fejéről szóló tanulmányában beszél, amikor a vonzás és taszítás eme logikáját a női genitália látványához hasonlítja: e sötét és

rejtélyes régióban nincsen *semmi néznivaló*, a képzelet szorongásos örületbe fordulhat át, mikor is a hím báméskodót megbénítja a kasztrációs félelem. Lacan nyomán Kristeva ugyancsak azt állítja, hogy a női nem mint az eredet helye szintén lenyűgözést (félelemmel teli csodálatot) kelt az anyától való elszakadás és az Apa Törvénye elfogadásának pszichikai és kulturális parancsa miatt (s ehhez járul még az incesztus tilalma mint a társadalmi rendszer egyik alapszabályaként érvényesülő tabu, amely a nőit/ anyait szintén az abjekció tárgyává teszi).

Kristeva az anyai testet pedig mint az élet eredetét, illetve mint a születés és halál kettősének megtestesítőjét írja le, azaz szintén olyan dologként, amely egyszerre piszkos és szent, pokoli és mennyei, attraktív és undort keltő. Ő az abjekció által implikált fogalmakkal beszél erről, az abjekt ugyanis ebben a szürke, közötte térben születik meg: a szörnnyetagszerű vagy a deviáns az abjekció figurája, amennyiben átlépi a felismerhető normák vagy definíciók közötti határokat.

Kiborgelképzelések

Ahogy György Péter írja,²⁴¹ a biológiailag beazonosítható ellenfelekhez képest komoly változást jelent a láthatatlan, az amorf vagy a próteuszi ellenfél, mely fejlődésének állomásait tekintve két csoportba sorolható. „A biológiai gondolkozást illetően a század harmincas éveikig – majd a náciizmus leveréséig – tartó rasszizmus paradigmájában az ellenfél – ha a Földön kívülről érkezik is, ha emberi kreáció eredményeként létrejött mesterséges emberi lény – az emberi alak normáitól való eltérései révén válik ijesztővé”: ekkor a rém még néhány vonásában azonosítható mindazzal, akiket megrémít. Ehhez a stádiumhoz sorolható a science fiction története Frankensteinől a Star Trekig, a Supermanig, a Batmanig, mely testrepresentáció sajátosságait az emberi test normáitól való eltérésekhez képest határozhatjuk meg. A végső szakaszba az ellenfél kiborggá (cyborggá) változása tehető, azaz emberi alakok imitálása, ami egyébként ugyancsak visszavezethető a Frankenstein mítoszig. A *Terminator* 1-ben, illetve 2-ben a robotok és kiborgok harcában – „az emberi testet még strukturáltan utánzó automata, tehát, gép illetve a teljes mértékben amorf, radikális próteuszi,

²⁴¹ GYÖRGY PÉTER: *I. m.*

biológián túli utánzóművész közötti küzdelemben” – főként az utóbbiak, mint önmagunk másai, válnak fenyegetővé. (Hibrid testek persze a mindennapi életben is találhatók, effélék például a test mesterséges transzformációi a kiegészítésekkel, protézisekkel, plasztikai sebészeti eljárásokkal, feketéknél a bőrkifehéréssel.)

Exkúrszus 2. A zsidó mint gólem (első fázis)

A gólem a zsidó irodalom egyik jól ismert mitikus teremtménye, számos történetben, színdarabban, műalkotásban találkozhatunk ezzel a fantasztikus, sárból gyúrt, embernek látszó, de néma teremtménnyel, jelen van a modern irodalomban és kultúrában is (a legismertebbek Scholem Aleichem, Isaac Bashevis Singer, valamint Gustav Meyrink²⁴² művei, Holitscher 1908-as darabja, Wegener filmjei (*Der Student von Prag* (1913), *Der Golem* (1920), de láthatjuk képregényben, rajzfilmben is; valójában azonban mint műember vagy transzhumán alak Gólemnek tekinthető minden android, Mary Shelley Frankensteinjétől a Supermanig, a robotokig, csak ebben az esetben zsidó, misztikus figuráról van szó.²⁴³

A Gólem-hagyomány²⁴⁴ benső, zsidó történetét kronologikusan több nagy szakaszra oszthatjuk, egyfajta evolúción ment keresztül: kezdetben a misztikus tapasztalat volt a legendák lényege, aztán a Gólem néma, hűséges szolgává vált, majd képessé lett megvédeni a zsidó közösséget az an-

²⁴² A témát illetően lásd még Gustav Meyrink Gólemjét és a hozzá készült Hugo Steiner-Prag litográfiasorozatát elemző tanulmányomat is: FÖLDES GYÖRGYI: A Gólem mint Doppelgänger. In: LAKNER LAJOS (Szerk.): *Olvasható kép, látható szöveg*, Debrecen, Déri Múzeum, 2014, 99–109. (<https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/10399/Gólem-jav.%20%284%29.doc.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

²⁴³ A Gólemnek mint a zsidó Másiknak a 19. századi reprezentációját Cathy Gelbin foglalja össze. Ld.: CATHY S. GELBIN: *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008*, Michigan University of Michigan Press, 2011.

²⁴⁴ A Gólem-legenda legfontosabb mai szakirodalma, amelyekből adataimat merítettem: MOSE IDEL: *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. SUNY Series in Judaica: Hermeneutics, Mysticism and Religion. Albany State University of New York Press, 1990; CATHY S. GELBIN: *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture*. University of Michigan Press, 2011; ELIZABETH BAER: *The Golem Redux. From Prague to Post-Holocaust Fiction*, Wayne University Press, 2012; ELAINE L. GRAHAM: *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester University Press, 2002.

tiszemita pogromoktól; később, a 17. századtól ugyanó kontrollálhatatlan, destruktív erőként tör-zúz ezekben a történetekben. (Ugyanakkor, amint arra Elizabeth Baer figyelmeztet, ezek a rétegek nem kizárják, megszüntetik egymást, hanem palimpszesztszerűen egymásra rétegződnek, továbbélnek, áttetszenek egymáson.)²⁴⁵ A gólem funkciója tehát változott az idők folyamán. A kezdeti megnyilvánulásokban megalkotóit spirituális motivációk vezérlik (különösen, hogy a *Genezisz*ben vagy a *Zsoltárok könyvében* még Ádámmal azonosíthatjuk – az agyagfigura az emberi test és a kozmosz közötti affinitást hivatott szimbolizálni, illetve a szó életadó erejét), a hangsúly a misztikus tapasztalaton volt, a teremtés aktusán. A 12. századtól kezdve viszont már inkább utilitárius célokra használják, alakja már nem önmagáért fontos, hanem szolgálóként. (A talmudi hagyományban a Gólem nyelvi eredete ellenére, minthogy beszédre nem képes, viszont mégiscsak a nyelv ellenében létezőként jelenik meg. A gólem némasága, a szavak világából kizártsága az ész hatalmának hiányosságait reprezentálja az istenivel szemben: alkotója az isteni hatalmat akarta elbitorolni, de csak utánzásra képes.) A Gólem-mítosz hagyományosan az ember teremtés- és istenülésvágynak egyik alapvető motívuma. A zsidó hagyomány szerint már maga az ember, azaz Ádám is egy Gólem volt, amíg Isten életet nem lehelt belé (a neve is földet jelent), az ókori verziók szerint az én sötétebbik felének tárgyiasítása, a freudi elmélet szerint az ember konfliktusos viszonyát testesíti meg saját libidójához.²⁴⁶

Figurája onnantól kezdve, hogy a legenda túlnyúlt a zsidó hagyományon²⁴⁷, kettős értéket hordoz: a populáris kultúráról szóló tudományos

²⁴⁵ ELIZABETH BAER: *I. m. 22.*

²⁴⁶ BABITS ANTAL: Magyar Gólemek. Bibliográfiai kísérlet = B. A. *Végtelen ösvények. Zsidó bölcsélet és/vagy misztika*, Budapest, Logos, 2010, 181–185.

²⁴⁷ A történetnek számos változata létezik. Előttörténete: „Először is az Ádám teremtéséről szóló hagyományos elbeszélés – a bibliai részletekkel (Jahve vörös agyagból emberi alakot formál, »az élet leheletével« egy külön aktusban életre kelti – Ter, 2, 7) és apokrif részletekkel (Ádám eredetileg hatalmas termete; bizonyos ideig »az élet lehelete« és a beszéd képessége nélkül létezik, ebben az állapotában kapja a kinyilatkoztatást összes eljövendő leszármazottainak sorsáról). Másodsor, az Isten neveiben rejlő mágikus és teurgikus erők nagyraértékelése, valamint különös hit a kimondott szó erejében a kimondott szóhoz viszonyítva.” (Mitológiai Enciklopédia II., szerk. Sz. A. TOKAREV, Budapest, Gondolat, 1988, 235–236.) Erre a szemléletre épül a kabbalista *Alkotás könyvében* (Széfer Jecira) található kommentár. Később jelenik meg az utilitárius, „szolgáló”-funkció, például az Elija Baal Shém rabbiról szóló történetben (meghalt: 1583), előbb egy ismeretlen lengyel szerző által feljegyzett népmesében, majd Christoph Arnold 1674-es szövegében. 1625-

diskurzus, illetve különböző irodalmi szövegek a felvállalt zsidó lényegiség népmesei alakját konstruálták meg a Gólemből, míg a kultúratörténeten végigvonul negatív interpretációjának hagyománya is. Keresztény szempontból a Gólem-történet jelentősége többek között bizonyíték volt a zsidó okkult természetére. 1674-ben például Johann Christoph Wagenseil kinyomtatja Christoph Arnold latin nyelvű levelét, aki boszorkánysággal vádolja meg a zsidókat. A levél keresztény sztereotípiák sorozata a zsidó boszorkányságról, s írója amellettt érvel, hogy az izraelitákat meg kell büntetni, amiért szembeszegülnek az isteni paranccsal; nem véletlen tehát, hogy a gólem homlokán lévő feliratot, és ezzel együtt a zsidókat társítja az Antikrisztussal is.

A pángermán írók, mint például Jacob Grimm, vagy később, 1850-ben akár Richard Wagner is, Herdernek a költői hitelességet érintő nézeteit, azaz azt az elképzelést, hogy az autentikus irodalomnak minden esetben egy egyéni nyelvi közösséghez és egy adott helyhez kell tartoznia, áttekszik egy germán-nemzeti modellre – ennek antitípusa szerintük éppen a zsidó irodalom, hiszen a fenti kritérium a diaszpórában élő, többnyelvű zsidóság esetében nem teljesül. (Maga Herder amúgy ambivalens módon viszonyult a zsidó kultúrához, egyfelől nagyra tartotta a Biblia Hebraicát, viszont zsidóellenes retorikát alkalmazva kifejtette – többek között *A héber költészet szelleméről* című írásában –, hogy a héber mint olyan barbár, hibás nyelv, írása halott kódrendszer, merthogy hiányzik belőle a magánhangzók biztosította, életadó lélegzet.²⁴⁸) A korban oly gyakori antiszemita művek szerzői meg vannak róla győződve, hogy az egyébként is gyakran

ben a szefárd kabbalista, Josef Solomou Delmedigo meséli el, hogy két spanyol középkori költő, Abraham ibn Ezra és Somolou ibn Gabirol antropoidokat készítettek, amelyek – igaz, minden károkozás nélkül – valódi életre vágytak. 1808-ban Jacob Grimm meséi között szerepel, majd a 19. század közepén keletkeznek askenázi legendák egy másik gólemépítő 16. századi rabbiról, a prágai Yehuda ben Bezalet Löwről: ezek a történetek nagy vonalakban a Grimm közvetítette mesét követik. Elsőként 1841-ben, a *Panorama des Universums* című lapban publikál róla egy cikket Franz Klutschak. A Grimm-féle változatra épül Ludwig Achim von Arnim Egyiptomi Izabellája is, s E. T. A. Hoffmannak ugyancsak van kabbalista meséje (*Die Irrungen/Die Geheimnisse The Confusion/The Secrets*), s ezekben van minden, gólemszerű alak, *Doppelgänger*, hercegnyő, melyek mint a lényegnélküliség reprezentációi tűnnek fel. Egy évszázaddal később Arthur Holittscher *Der Golem* című expresszionista szerelmi drámája tematikus műfajának az utópiát nevezhetjük, az új zsidó férfi és nő alakját illetően (1908).

²⁴⁸ A héberben pontozatlan rendszerben csak a hosszú mássalhangzókat jelölik, a rövideket nem; pontozott írásban rendkívül bonyolult rendszerű a magánhangzólejegyzés.

felületesnek, fukarnak és vérszomjasnak gondolt zsidók el vannak szigetelve az istenitől, és annak a természetben való kifejeződésétől, továbbá az élettől és az irodalomtól, melyek szintúgy isteni alkotások. Ennek szellemében pedig a Gólem alakja – miközben, részben a Kabbala iránt is érdeklődve, szerepeltették írásaikban – számukra mégiscsak azt példázza, hogy a zsidókból hiányzik az isteni teremtőerő, alkotásra nem képesek, csupán utánozni képesek azt, s ezért el kell bukniuk. Metaforikusan egyrészt magát a zsidót azonosítják a Gólemmel, a zsidók különbözőségének megtestesülését látják benne, merthogy fogyatékos a testük, lelkük és nyelvük is.²⁴⁹ Másfelől, egy ennél absztraktabb síkon pedig a Gólem jelenti az isteni költészet lerombolását is.

A „túlsó” oldalon viszont, a 19. század közepén ezzel a német, keresztény romantikus állásponttal szemben, amely a zsidókat fogyatékos alkotóerővel vádolta, megjelent egy ellendiskurzus a német nyelvű zsidó szerzők részéről, akik – a szépirodalomban és a tudományos igényű szövegekben egyaránt – igyekeztek a prágai gólemet²⁵⁰ – éppen Herder szellemében – a népi kultúra meglétének bizonyítékaként, nemzeti motívumként kezelni. Ugyanakkor a középkori spanyol-zsidó tanok magaskultúrához tartozó modelljével, illetve Goethe műveivel is társítani próbálták, azzal a céllal, hogy a zsidókról alkotott képet távolabb tolják a keresztény írásokban megjelenő Gólem „keleti” asszociációtól; valamint a gólemépítő Jehuda Löw rabbit tudósként ábrázolják, hogy a német zsidóságot mentesítsék a babonáság negatív sztereotípiája alól.

A Gólem alakjára, s rajta keresztül mintegy kivetítve a körülötte élő zsidók reprezentációjára – beleértve testi megjelenésüket, tetteiket, környezetüket, illetve általában a különböző verziók (Grimm, Meyrink stb.) hangulatát, stílusát – is a kísértetiesség, az *Unheimlich/uncanny*-szerűség jellemző.²⁵¹ Ennek nyilván a pszichológiai szempontokon kívül társadalmi vonatkozásai is vannak, hiszen az kísérteties megvalósulhat a társadalmi abjekción keresztül is. Julia Kristeva, az abjekt-fogalom megalkotója 1982-es könyvében a kísérteties zsidó figuráját – összekapcsolva a Gólem

²⁴⁹ CATHY S. GELBIN: *I. m.*, 13.

²⁵⁰ A prágai gólem egyrészt közös askenázi téma, amely a németül és a jiddisül beszélő zsidók közötti nyelvi, kulturális és nemzeti kötelékről tanúskodik, másrészt biztonságvágyról is árulkodik egy ellenséges világban, illetve a zsidó kultúra védelmezőjeként szerepel.

²⁵¹ SIGRID MAYER (1975) szerint a Grimm-narratívából kiinduló uncanny-elemeket a narráció durván objektív stílusa biztosítja.

alakjával is, például Borges *Aleph* című novellájára hivatkozva – mint az abjekt iskolapéldáját írja le, továbbá ezt az abjektszerűséget átviszi az irodalom fogalmára is: annak eszerint „... szükségszerűen a gyalázatos narratívájává kell válnia”. Cathy S. Gelbin mindehhez még hozzáfűzi, Kristeva számára az „uncanny” az irodalomban a „hatalom társadalmi pozíciójának könnyed újraalképzése [reimagination]” Mint látni fogjuk, a kísérteties zsidó másik jellemző testrepresentációja – s vele együtt a zsidó népe és a judaizmusé – a Bolygó/Örök Zsidó lesz, s például ezt hozza össze Friedrich Schiller gótikus regénytöredékében, a *Der Geistseher*ben (1787-1788) a Gólem legendájával, ráadásul az olykor az előbbi motívumhoz mégiscsak kapcsolódó részvét és szájalom nélkül. A női és a Gólem mint a zsidó Másik reprezentációi is összecsúsznak olykor. Ennek a rokonításnak zsidó előzményei is vannak, a 11. századi spanyol költő és filozófus, Solomon ibn Gabirol állítólag egy női Gólemet teremtett, hogy betegsége idején elvégezze körülötte a háztartási teendőket, a wormsi Eleazar rabbi pedig állítólag két formulát ismert, egyet a férfi és egy másikat a női Gólem megalkotására és életre keltésére.²⁵² A romantika írói és kultúremberei olykor közvetlen környezetükben is beazonosítanak női gólemeket is, olyan értelmiségi nőket, akik számukra a szexuális szabadosságot jelenítik meg, a berlini zsidó irodalmi-filozófiai szalonok nőalakjait, mint például Henriette Herz, Rahel Levin és Mendelssohn nővére, Dorothea Veit. A zsidó nő korai archetípusa, a *femme fatale* itt gólemalakként jelenik meg, s mint ilyen a zsidó romlott természetét szimbolizálja. (Ellentmond a zsidó *femme fatale* antiszemita sztereotípiájának Walther Rathenaunál Eleazar rabbi története, ahol is a gyönyörű női gólem szaporodási és erotikus célokra rendeltetett.)

A női Gólem folytatása: a női kiborg

A női kiborgok (vagy kezdetben inkább: robotok)²⁵³ egyik alapmodellje az Olympia nevű női automata E. T. A Hoffmann *A homokember* című novellájából, amelyikbe a főhős beleszeret, hanyagolva kedvesét, s csak ké-

²⁵² ELIZABETH BAER: *I. m.*, 20.

²⁵³ A témát illetően lásd még: Az android, a kiborg, a dandy meg a nő – sajátos testrepresentációk a dekadens és a dandy fantáziákban című tanulmányom, Helikon, 2017/1. 44–52.

sőbb fedezi fel a lány gépmivoltát. A külsejét tekintve tökéletesnek tűnő lány – hasonlóan a Gólem-reprezentáció ezen aspektusához – a kísérteties egyik megnyilvánulásaként is értelmezhető, mint az olyan testreprezentációk (vö. Schelling, Jentsch elképzelései), amelyek esetében kétséges, hogy vajon egy nyilvánvalóan élő lény valóban lélekkel van-e felruházva, illetve az, hogy egy élettelen tárgynak nincs-e mégis lelke (ilyenek a viaszfigurák, zseniálisan megkonstruált babák és automaták). Freud egyébként is *A homokember* című novellán keresztül vezette be a kísérteties, az *Unheimlich* fogalmát, bár számára más aspektusok, például a szem motívuma tűnt meghatározóbbnak.²⁵⁴ Egy későbbi női szörnyeteg-kiborg Bernard Wolfe *Limbo* című regényében szerepel, a melleiből kilógó mullákkal, és a férfit tüvel fenyegetve. A kiborgtestek és testpolitikák elméletének egyik megalapozója, N. Katherine Hayles így összegzi a regényben megjelenő női szerepet: „... a *Limbot* mélyen megihlette a kibernetika, ám a szöveg középpontjában nem a technikai eljárások állnak. Inkább ugródeszkát jelent különböző társadalmi, politikai és pszichológiai témák körüljárásához, amelyek az érzékelt fenyegetésből származnak, amit a nők aktív szexualitása támaszt az Immob férfiak számára” (a hidegháborús közegben, amelynek következményeképp végül kirobban a következő világháború). Illetve: akárcsak a rá nagy hatással lévő Norbert Wiener, Wolfe felismerte a kibernetikában rejlő forradalmi lehetőségeket a testek újra-konfigurálására, s így a *Limbóban*, „amely nyers, botrányos, transzgresszív, frusztrálóan mizogün, és olykor briliáns” a kibernetikában rejlő potenciálok végül is akár fenyegetést is jelenthetnek a férfiak autonómiájára.²⁵⁵

Braidotti – mint azt láttuk is, bár akkor inkább a nő szörnyetegaspektusairól beszéltünk – egy gépiesített szörnyeteganyát, egy kiborgnőt vizionál: minthogy az anyai funkció medikalizálásának az lesz a következménye, hogy a testit össze tudjuk kötni a technológiaival (amivel az anyaság biotechnológiai korában tudhatjuk magunkat), s ugyancsak nyitott az átjárás a változatos pszichológiai, kulturális és szociális funkciók között is, könnyedén el tudjuk képzelni test és gép, hús és fém egységét, s egy

²⁵⁴ SIGMUND FREUD: A kísérteties. (Ford. Bókay Antal–Erős Ferenc). In: BÓKAY ANTAL–ERŐS FERENC (Szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 65-82.

²⁵⁵ N. KATHERINE HAYLES: *How We Became Posthuman? Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1999, 23., ill. 113.

ilyesféle elcsúszás jöhet létre a percepcióban és a megtestesült szubjektum reprezentációjában is.

Donna Haraway *Kiborg-kiáltvány. Technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években* című írása²⁵⁶ a kiborgot a gép és élő szervezet utópisztikus hibridjeként határozza meg, a poszt- vagy marginális kultúrhelyzetet testesítve meg vele, s a politikai feminizmus céljainak szolgálatába állítva azt: a nők felszabadítása a kreatív fantázia megreformálásával érhető el. A kiborg a *gender* utáni világ része, megszünteti testi és nem testi elkülönülését, az uralmi hierarchiát egy hálózatos struktúrával váltja fel (melyet biotikus összetevők, mesterséges genetikai másolási eljárások, komputerintelligencia jellemeznek). Haraway érdekes módon a kiborg írásmód egyik lehetőségeként a posztkoloniális női regényt állítja, merthogy a kiborg iskolapéldája szerinte a marginális helyzetű színes bőriű nő, a *Kívülálló Nővér* (Audre Lorde esszékötetének a címe [Sister Outsider] alapján), másik példája pedig a női-leszbikus-mexikói kisebbségekhez tartozó Cherríe Moraga *Loving in the War Years* című kötete.

A nomád: a rasszista jelöltől a dekonstruktív olvasatig

Mint hogy a nomád melléknév mint attribútum a diaszpórában élő, olykor pogromok, kiutasító törvények miatt lakhelymódosításra kényszerített vagy eleve is vándor életmódot folytató népekre (cigányokra, zsidókra) jellemző, s velük találkozunk a letelepedett, önmagukat lakhelyük és vallásuk, később egy adott nemzethez való tartozás alapján azonosító lakosság, az előbbieket gyakran nomádként jelöltetnek meg az idegenről, a Másikról szóló diskurzusokban.

Sőt, a francia (politikai) kultúrában a cigányság például a mai napig kifejezetten asszociálódik a nomádsággal; vagy amikor az amerikai John Smith vallásos vakbuzgalomtól fűtve reformokat sürget, s letelepítésre ösztönöz, a nomádok ellen fordul, mely megjelölés voltaképpen csak részben vonatkozik a cigányokra (ugyanígy a téglagyári gyermekekre, csatornalakókra is), mindazonáltal az előbbieket vademberekhez

²⁵⁶ DONNA HARAWAY: Kiborg kiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. (Ford. Bocsor Péter.) In: BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTRUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *I. m.*, 503–519.

és állatokhoz hasonlítja. Franciául a cigányokat régen, akár a 20. század első feléig is bohémiaiaknak (Bohémiens; nomád cigány, ti. aki Csehországból jött) egyiptomiaknak (Égyptiens) is hívták, s mindkét elnevezés vándor életmódjukra utalt. (Az utóbbi népnév onnan ered, hogy a korai migránsok Kis-Egyiptomot emlegették őshazájukul, de alighanem a Peloponészszossal álltak közeli kapcsolatban.)²⁵⁷ Noha az előző évszázadban a népességben még inkább pozitív kép élt a cigányokról, a német Aventius (Johann Thurmaier) 1522 körül írt Bajor Krónikája az 1432-es év kapcsán már meglehetősen becsmérlő minősítéssel szolgál a cigányokkal kapcsolatban: „Ebben az időben tartományainkra tolvaj nép zúdult, a török birodalom és Magyarország határán élő különböző fajták *sópredéke* és a *szenny* (a mi nyelvünkön *zingeni*), és Zindelo nevű királyuk vezetése alatt büntetlenül loptak, csaltak, a betevő falatot rablással és jövendőmondással keresték meg. Hazug módon azt állították, hogy Egyiptomból valók, és az istenektől vetettek száműzetésre, nem átallják azt híresztelni, hogy hétéves vezeklésre kényszerültek apáik bűnéért, akik sorára hagyták a Szent Szület és a gyermek Jézust. Tapasztalatból tudom, hogy a vend nyelvet beszélnek, és hogy árulók és kémek.”²⁵⁸ A 16. századi megtelepedett társadalom tekintetének tükrében a (képi) reprezentációs módok sztereotipikussá és előítéletessé válnak, a korabeli ikonográfiában (Boschnál például) és drámában (Gil Vicente, Hans Sachs művei) állandó szereplők az erőszakoskodó cigányjósok, hamiskártyások, zsebtolvajok, becstelen lókupecsek, táncosok. „A feldolgozások közül az egyik leglátványosabb egy város vagy kastély elé vonuló cigánytársaságot ábrázol a helyi polgárok gyűréjében; a nők – a krónikákból nyert képhez hűen – turbánt viselnek, és az egyik úrhölgy éppen jóslásra nyújtja a tenyerét, miközben az erszényétől éppen megkönnyíti egy cigányfiú. Egy másik tournoi-i szöttes a táncoló cigányok első ismert ábrázolása.”²⁵⁹ Ez a kép csak módjával változott, fennmaradásának egyik remek bizonyítéka Mérimée már említett *Carmenje* a már említett szociografikus-etnológiai bevezetővel, illetve az a „tudományos igénnyel” megírt magyar könyvecske már a 20. század elejéről, amelynek feladata a cigányok reprezentációinak vizsgá-

²⁵⁷ SIR ANGUS FRASER: *A cigányok*. Budapest, Osiris, 1996, 85.

²⁵⁸ A szerző megjegyzése: a latin szóban szereplő *superis* szónak több fordítása is lehetséges, itt talán inkább: „uralkodók”. Uo., 88.

²⁵⁹ Uo., 122.

lata lenne a magyar irodalomban, s amelynek bevezetője efféle sztereotípiákat vonultat fel már a bevezetőben is. „A sötétbarna bőr, sűrűn benőtt arc, villogó fekete szem, az ismeretlen nyelv, a folytonos vándorlás, a titokzatos mesterségek – mind nem voltak alkalmasak a rokonszenv megnyeréséhez. Időnként feltűntek egy-egy város, egy-egy falu határában, ösztetákolták sátraikat, és benéztek a nép közé. Az asszonyaik jósoltak és kártyát vetettek, jövődőt mondtak, míg a férfiak bekószálták a vidéket, megfoltozták a falu üstjeit, teknőit, és ahol csak szerét tehették, meglop-ták, kifosztották a lakosságot. Éjjel pedig körülülték a tüzet, és a csöndben messze elhallatszott vonatott, szomorú énekük, míg asszonyaik, leányaik eljárták azokat a különös, vad cigány táncokat az éneklők dalának ritmusaira. A cigány a kultúra egy ősbibb fokán áll még ma is. Életmódja folytán rabja a természetnek. Az érzelem uralkodik egész lénye fölött, az ösztön vezeti a mindennapi életben, s a természeti erők roppant hatással vannak rá (...). Költészetében a népek fejlődésének egy ősbibb fokát figyelhetjük meg.”²⁶⁰

Exkurzus 3. Egy réges-régi nomád: a bolygó zsidó

Ahasvérus a par excellence nomád, ő egyszerre a tér csavargója (bolygó zsidó) és az időé (örök zsidó),²⁶¹ s így mint jelölő hosszú évszázadokra gyökeret vert az európai gondolkodásban. (Nem véletlen, hogy a 19. században Champfleury – akit itthon inkább a realizmus irányzatának teoretikusaként ismerünk – *Histoire de l'imagerie populaire* [1869] című munkájában leszögezi, hogy „a nép lelkében meggyökeresedett minden legenda közül kétségkívül a bolygó zsidó legendája a legellenállóbb.”)²⁶²

²⁶⁰ FLEISCHMANN GYULA: *A cigányság a magyar irodalomban*. Budapest, Élet, 1912, 6. (Persze ez nem minden esetben van így, Szigligeti Ede *A cigány* című népszínművében éppen a közhelyek lebontását tűzi ki célul, mint ahogy kevésbé jelentős darabokban is hasonló szemlélet jut érvényre: többek között Szunyogh Árpád *A cigányjósno* című tréfás egyfelvonásosában, amelyből az derül ki, hogy az olyasféle előítéleteknek, mint a lopás vagy a csaló, minden valóságálatpot nélkülöző jövődömondás – a konkurencia jóslataival szemben – nincs semmi alapja.)

²⁶¹ Rokon alakok még: bolygó hollandi, örök vadász.

²⁶² HEINRICH GUSZTÁV: *A bolygó zsidó mondája*. Budapest, Franklin Társulat, 1920, 4.

A legenda gyökerei a 13. századba nyúlnak vissza, igazán azonban csak a 16. században körvonalazódik, fénykorát pedig a 17. században éri el egy kis, körülbelül nyolc oldalas népi kalendárium megjelenéséig (e történetben amúgy az a Paul Eitzen meséli el a történetet, aki Luther Márton egyik volt wittenbergi egyetemi társaként, az ő hatása alatt lesz teológus, majd püspök: s elbeszélésének negatív vallásos konnotációit erősíti, hogy Luther Márton ezidőtájt élte antiszemita korszakát).²⁶³

A bolygó zsidó történeteknek két történelmi értelemben vett alapinterpretációja van, s bár ezek össze is folyhatnak, kereszttezhetik egymást, az egyikhez egyértelműen negatív konnotációk kapcsolódnak, a másik inkább ambivalens: az adott narratívától függ, hogy antiszemita, vagy éppen ellenkezőleg, filozsemita hangsúlyok érvényesülnek-e benne. Az első szerint Isten azért ítélte örök életre – azért tette az idő nomádjává – Ahasvérust,²⁶⁴ hogy eleven cáfolata legyen a zsidók kételyeinek, akik nem hittek abban, hogy Krisztus a megváltó volt. Ez esetben egy tendenciózus keresztény legendáról beszélhetünk, amely egy élő szemtanú vallomása-

²⁶³ Vö. A bolygó zsidóról először Roger of Wendover angol szerzetestől olvashatunk (1228), s az általa leírt történetet Matthäus Parisiensis kiegészítve felveszi a krónikájába. Itt egy Kartaphilus nevű ajtónálló vágja hátba Jézust, és gúnyosan megkérdezi: „Menj, Jézus, menj, siess már, mit késel?” Jézus visszafordul, és szigorú tekintettel így válaszol: „Én megyek, te azonban várj, míg ismét visszatérek.” Kartaphilus harmincéves ekkor, s százéves korában mindig ehhez az életkorhoz fiatalodik vissza. Megjavul, felveszi a József nevet. Ő nem bolygó zsidó még valójában, csak örök zsidó, hiszen Arméniában letelepszik, s ott él példás, szent életet, ott hirdeti a Megváltó és az apostolok tetteit. A 16. században már Ahasvérus név alatt szerepel: a bolygó zsidó mondájának első biztos forrása Chrysostóm Dudulaeus Westphalus műve, aki Eitzen schleswigi püspöktől nyert „információit” rögzíti egy népkönyvben. Eitzen, elbeszélése szerint, 1547 telén Hamburg városában találkozott egy ötven év körüli, hosszú hajú és szakállú emberrel, aki mezítláb a hideg kövön áhitattal hallgatta a lelkész beszédét, néha a mellét verte és felsóhajtott. Mikor a püspök ellátogatott hozzá, a férfi, egy bizonyos Ahasvérus nevezetű, elmesélte a történetét: ő, a jeruzsálemi születésű varga, honfitársaihoz hasonlóan eretneknek és lázadónak tartotta a Megváltót, s azon volt, hogy végezzék ki. Mikor a menet elhaladt a háza előtt, gyermekével a karján kiállt házának ajtajába. Krisztus a keresztet cipelve megállt az ajtajánál, hogy megpihenjen, ám ő felszólította, hogy menjen tovább, és siessen oda, ahová való. Mire Jézus: „Én itt megállani és megpihenni akarok, neked azonban menned kell egészen az ítélet napjáig.” Ahasvérus letette a gyermeket, és valamilyen belső kényszertől hajtva elkísérte Jézust a Golgotára, s azóta is zarándokként járja a világot. Szerényen él, pénzt nem fogad el, ahogy teheti, továbbindul; nevetni soha senki nem látta, minden ország nyelvét beszéli; bűnét megbánta, örömmel és áhitattal hallgatta Isten igéjét. Vö. HEINRICH GUSZTÁV: *I. m.*, 4–7., 10–14.

²⁶⁴ Ahasvérus eredetileg perzsa király, a zsidók ellensége (Ezra, majd Eszter könyve).

val akarja megcáfolni a keresztény vallás isteni eredetét tagadó zsidókat. Ahasvérus itt egyfelől szemtanú, másfelől egy élő test, amelynek már csak a fennmaradása is élő tanúbizonyság Krisztus istensége mellett.²⁶⁵ (Bár ettől különbözik, mégis párhuzamos történet és testreprezentáció a vak, süket és néma zsidóé, aki nem hajlandó meghallani Krisztus tanítását: „szájuk van, de nem szólnak, szemeik vannak, de nem látnak.”)²⁶⁶

Ehhez járul a másik értelmezés, miszerint a bolygó zsidó története alegória, Ahasvérus pedig a zsidó nép megtestesítése. A zsidók visszautasították a Megváltót, ezért bolyongani kénytelenek, sehol nem találnak nyugalomra. Ezt a felfogást a zsidó nép középkori története jól indokolta, amennyiben minden emberi és polgárjogtól megfosztva, oltalom nélkül, kiszolgáltatva a hatalomnak és a tömeg szenvedélyeinek, felelősséget az emberiséget érő csapások, betegségek miatt bűnösnek kikiáltva vándorol országról országra, nyugalmat nem nyerve. (Ahasvérusról is azt beszéli a monda, hogy ahol megjelenik, gyilkos járványok ütnek fel a fejüket.)²⁶⁷

A német Constantin Frantz 1844-es pamfletjében is ebben a szellemben fogalmazza újra a legendát, minden egyes zsidóban a Golgota felé botorkáló Jézust sürgető Ahasvérust látatva: „A zsidó nép maga az örök zsidó. Kivetette a Megváltót, és ezért szétszóratott ezen a földön, és nyugvást sehol sem talál; elvegyülni akar a nemzetek között, hogy így rongtsa meg a népeket, amire végül is képtelen (...) A zsidó nép maga a megtestesült Ahasvérus, akinek nem juthat nyugalom, még a sír nyugalma sem, hiszen meghalni sem képes. A mítoszának bizonyosan valóságalapja van.”²⁶⁸

S korántsem véletlen, hogy – mint Ungvári Tamás is megjegyzi –, az Ahasvérus-jelkép a 19. századi Németországban támadt fel újra, a hegelianus filozófusokhoz közel álló körökben új, még sokkal általánosabb jelentésárnyalattal gazdagodva: az örök zsidó a keresztény szellem, a történelemben megvalósuló szellem ellenképeként, másfajta, elátkozott halhatatlanságként, körkörös mozgásként az egyenesvonalúval szemben.²⁶⁹

²⁶⁵ UNGVÁRI TAMÁS: *Ahasvérus és Shylock. A „zsidókérdés” Magyarországon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999, 39.

²⁶⁶ ANDREI OIȘTEANU: *I. m.*, 247.

²⁶⁷ UNGVÁRI TAMÁS: 39–40.

²⁶⁸ CONSTANTIN FRANTZ: *Ahasverus oder die Judenfrage*. Berlin, 1844, 47. Idézi: ALEX BEIN: *The Jewish Question – Biography of a World Problem*. (Trans. Harry Zohn.) London, Associated University Presses, 1990, 479., illetve: UNGVÁRI TAMÁS: *I. m.*, 39.

²⁶⁹ UNGVÁRI: Uo.

Wagner operáiban Ahasvérus alakváltozataival találkozhatunk, a *Parsifal* Kundryjával, aki női verziója a bolygó zsidónak, illetve a tengerre űzött bolygó hollandival – akinek figuráját sajátos módon éppen a zsidósága miatt általa annyit ostromozott Heinrich Heinetől kölcsönözte. Ez azért is fonák helyzet, mert éppen e költő kapcsán mondja ki Wagner egyik antiszemita traktátusában a súlyos ítéletet: a zsidóság súlyától csak egyetlen áron szabadulhat meg a keresztény civilizáció, az ahasvérusi megváltás, azaz a halál útján.²⁷⁰

Susan E. Shapiro *The Uncanny Jew: A Brief History of an Image* című tanulmányában²⁷¹ bemutatja, miként kísérti a zsidó ember, a zsidóság és a judaizmus mint „élőhalott” reprezentációja – különösen Németország területén – a „zsidó kérdést” (miszerint szükséges-e az emancipáció és a modern nemzetállamba való befogadás, vagy nem), mely képen vagy trópuson keresztül a zsidóhoz ismét a kísérteties (*Unheimlich/uncanny*) érzete kapcsolódik. Példa erre Karl Gutzkow, a hegelianus gondolkodó, aki 1838-ban így szeretné megvilágítani a problémát: a bolygó zsidó a zsidó remények tragikus következménye. „Benne mint egyénben testesül meg oly fájdalmasan mindaz, amit a zsidók a maguk számára reméltek. Ez van a judaista elkeseredésben, mert hiába gondolják, hogy szívesen meghalnának, nem tudnak.” Ez a minden szerencsétlenség ellenére is csöknyös ragaszkodás az élethez és a majdani megváltáshoz, a győzedelmes jövőhöz testesül meg Ahasvérusban, akinek „tragikus sorsa nem az intenzív és sikertelen halálkeresés, hanem kimerült sétája a homályban, magán kívül élése, elavulása. Maga az idő mindig fiatal marad: új emberek, új hősök, új birodalmak születnek. Csak Ahasverus marad, egy élő hulla, egy halott ember, aki még nem halt meg.”²⁷² S ugyanígy, Hegel, Schopenhauer, sőt Heine érvelésében, bár egyébként – ilyen vagy olyan, pozitív

²⁷⁰ Idézi: JACOB KATZ: *The Darker Side of Genius: Richard Wagner and the Antisemitism*. Hannover, Tauber Institut for the Study of European Jewry 5, NH, 1986, 44–45., illetve: UNGVÁRI, 39–40.

²⁷¹ SUSAN E. SHAPIRO: A Brief History of an Image. In: L. EHRlich–S. BOLIZKY–R. ROTHSTEIN–M. SCHWARTZ–J. BERKOVITZ–J. YOUNG (Eds.): *Textures and Meaning: Thirty Years of Judaic Studies at the University of Massachusetts Amherst*. Massachusetts, Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004. <http://www.umass.edu/judaic/anniversaryvolume/articles/11-B4-Shapiro.pdf>

²⁷² KARL GUTZKOW: *Plan for Ahasverus* (1838), újranyomva: *Vermischte Schriften* (1842), 164–166; idézi: PAUL LAWRENCE ROSE: *German Question/Jewish Question: Revolutionary Antisemitism from Kant to Wagner*. Princeton, Princeton University Press, 1990, 199.

vagy negatív okból – pártolták az emancipációt, ugyanígy megjelennek a megtestesült élet-halál képeinek következményei; úgy tűnik, az asszimilált zsidó amúgy is fenyegetőbbnek tűnt a társadalomba nem integrálódott társainál, vagy elődeinél, a németeket mimikriként „utánzó” zsidó azért tűnt félelmetesnek, mert láthatatlan, térben nem elhelyezhető: rejtőzködik, ezért uralhatatlan. A Kísérteties Zsidó fantom, nem megtestesült szellem, akinek nincs nemzeti értelemben vett hazája, aki mint nem kívánatos vendég vagy idegen fenyegetően kóborol az emberek házai körül. Shopenhauer *Parergája* szerint, aki a zsidók eltűnését szerette volna beolvasztásuk útján elérni. Szerinte Ahasvérus, a Bolygó Zsidó az egész zsidó faj megszemélyesítése: ez a kicsinyeskedő kis nemzet mindenütt megtalálható a földgolyón, sehol nincs otthon, sehol nem idegen, ezért ragaszkodik makacsul zsidó nemzetiségéhez. (A Kísérteties Zsidó trópusa egyébként olyannyira tovább él, hogy a holokausztirodalom, és a zsidóidentitásra valamiképpen rákérdező kortárs regényekben is gyakran feltűnik, legerősebben azonban a kortárs francia irodalomkritika berkein belül fordul elő, Blanchot, Lyotard, Derrida, Jabes, Lévinas írásaiban.²⁷³ Ezen írók többsége a kóborló zsidó, a nomadizmus, száműzetés témáit tárgyalják, s ezeket nem egyszer az író figurájának alteregójaként használják.

A romantikus és a modern irodalomban (a legendát feldolgozta például Goethe egy töredékben, Mosen, Lenau, Heller, Hamerling, Shelley, Eugène Sue, Arany János, Kiss József) persze a fentieket még más, individuális vagy egzisztenciális aspektusok gazdagíthatják az életundor és halálvágy, az állandó hajszoltság vagy soha nyugalommal nem nyelés jelentéstartalmait, s a bolygó zsidó lehet még az emberiségköltemények hőse is, az emberi történelem szemtanúja immár kétezer éve. Ezért is lehet a bolygó zsidó – mint azt Kierkegaard is állítja – a Faust és a Don Juan legendája mellett egyike az európai kultúra egyik alapvető kultuszának (noha figurája voltaképpen egy, a másik két alakkal ellentétes értékeket és hangulati elemet hordoz: míg Faust és Don Juan éppen hogy ellenszegül a halálnak, amíg ki nem élvezték az életet, Ahasvérusnak – bár vágyik rá – a halál boldogsága soha nem lehet az osztályrésze).

²⁷³ Vö. SUSAN E. SHAPIRO: *Écriture judaïque; Where are the Jews in Western Discourse?* In: ANGELIKA BAMMER (Ed.): *Displacement Cultural Identities in Question*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, 194. Illetve: MICHAEL WEINGRAD: *Jews (in Theory): Representation of Judaism, Anti-Semitism, and the Holocaust in Postmodern French Thought*. = *Judaism*, Winter 1996, vo. 45., no. 1., 79–98.

Nem véletlen tehát, hogy a „nomád” szót metaforikusan is igen gyakran használják az idegen testről szóló diskurzusokban, a vándorló testek mint jellemző reprezentációk jelennek meg ezekben, vagyis a „nomád” szóhoz még egyes specifikus, a jelentésmezőjükben a nomádságot, a nomád életformát magában hordozó jelölőket is hozzátehetjük.

Guido von List német nacionalista költő, az árja faji tisztaság egyik fő ideológusa, a szvasztika mint a német nemzeti tudat egyik szimbólumának népszerűsítője, a „nomád” szót egyértelműen a „nem árja” jelentésében alkalmazza. Ez lehet szláv, germán, magyar vagy bármilyen nem árja nép, hiszen List okkultista, poétikusnak szánt szövegei mind nélkülözik a tényleges definíciót, de a leírásokból leszűrhetően a nomád legfőképpen zsidó, mármint az úgyszintén metaforikus értelemben vett zsidó; vagy ahogy Gerő András fogalmaz, „nem váltja ki az ugyancsak multifunkcionális zsidót, de a jelentés, az olvasat szempontjából azzal egyenértékű”²⁷⁴

A nomádnak mérhetetlenek a bűnei, mindent felemész, elpusztít, bármerre jár, „vonul karavánjával a perzselő Nappal és a számummal dacolva a pusztá országon, a megszenteltelenített anyaföldön át, mint átokverte hontalan. De jaj az országnak, ahová a nomád sáskajárásként betör! Pusztá lesz az is!” A Hitlerre meghatározó befolyást gyakorló költő a nomádot – bár nem fokozza le állati szintre – párhuzamba állítja a kártevővel, s óva int tőle, s ezért már jó előre kizárja a faji alapon szerveződő közösségből: „De te is tudod, hogy csírázó vetésed meg kell védened a kártevőktől. Ne hidd, hogy csak a pajorok, kukacok, mezei pockok azok – nem, kártevők azok is, akik csak aratni akarnak, anélkül, hogy vetettek volna, akik lakni akarnak, anélkül, hogy építkezni akartak volna: azaz a nomádok. Persze neked nem fogják elárulni, hogy kicsodák; a magadfajta öltözékében, álcázva jelennek meg előtted, hogy megtévesszenek, de minden törekvésük arra irányul csupán, hogy megfosszanak attól, amit te magad hoztál létre, ami a tied. Ezért add ki az útját a nomádnak, ne hagyj, hogy a te határodban üsse fel szállását (Wohnraum), ne engedj, hogy közösséged tagja legyen, és sose bízd rá az armanok tisztségeit: se bírónak, se ügyvédnek, se tanárnak, de legfőképpen hadvezérnek meg ne tedd, mert úgysem lesz más, mint ami mindig is volt: nomád, és mint ilyen, kártevő

²⁷⁴ GERŐ ANDRÁS: *Se nő, se zsidó. Előítéletek találkozása a századforduló Monarchiájában.* Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2009, 88.

és ellenséges jövevény, és sivataggá változtatja az általa megművelt földet, téged pedig bolygó, földönfutó nincstelenné tesz.”²⁷⁵

Ezt a kizsákmányolást, a letelepedett – nemzetként működő – népen való gazdasági és kulturális elősködést némileg konkrétabban fogalmazza meg Jung: „A zsidók, akik valamiképpen nomádok, eddig önmaguktól semmilyen kulturális formát nem hoztak létre, és valószínű, hogy már nem is fognak, minthogy minden ösztönük és tehetségük többé-kevésbé civilizált nemzetet kíván meg, hogy fejlődésükhöz vendéglátóként működjön.”²⁷⁶

Am korántsem egyértelmű, hogy nomádnak lenni, mozgásban lenni bűn. A jelzőt a posztmodern-posztstrukturalista kritika – Deleuze, Braidotti – előszeretettel fordítja az ellentétébe, s többnyire az új szubjektum egyik attribútumának tartja. Deleuze és Guattari közös műve, a *Mille-plateaux* a nomadológia teljes elméleti rendszerét fekteti le, s valójában egy minden centralizáló hierarchiát tagadó létállapotot és gondolkodásmódot jellemez vele²⁷⁷ (filozófiai értelemben lásd még Deleuze *Pensée nomade* című Nietzsche-tanulmányát).²⁷⁸

A nomádnak ugyan van területe, követi saját megszokott csapásait, pontról pontra halad, de ez csak felszín. A nomád személy a letelepedettel szemben nem a már meglévő utakat figyeli, s nem személyekhez rendel hozzá lezárt tereket, hanem személyeket – vagy állatokat – rendel hozzá nyílt terekhez, élete a közösség terében zajlik, az intermezzo állapotában van. (Deleuze és Guattari a nomádság fogalmát egyébként a harci gépezet metaforájához²⁷⁹ kapcsolja, ami szerintük a nomádok találmánya, s nem az egység és kettősség rendszerén – azaz az egymást komplementer mó-

²⁷⁵ GUIDO LIST: *Die Rita der Ario-Germanen, Guido List Bücherei, 2. Reihe: Forschungsergebnisse Nr. 3.* Wien, Verlag der Guido von List Gesellschaft. In Kommission bei E. F. Steinader in Leipzig, 1908. 172–178. Ld.: GERÓ: *I. m.*, 79–80.

²⁷⁶ C. G. JUNG: *I. m.*

²⁷⁷ A *Mille plateaux* vonatkozó fejezete: *Traité de nomadologie: la machine de guerre.* In: GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux.* Paris, Éditions de Minuit, 1980, 434–527.

²⁷⁸ GILLES DELEUZE: *Pensée nomade* (1972). In: *Nietzsche aujourd'hui? 1. Intensités.* Paris, UGE, 10/18, 1973., illetve: GILLES DELEUZE: *Ile déserte, texte et entretiens 1953–1974.* Paris, Minuit, 2002. <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2012/09/17/pensee-nomade-colloque-nietzsche-aujourd'hui-gilles-deleuze/>

²⁷⁹ Rajzos példájuk egy áltáji harci szekér.

don kiegészítő bináris ellentéteken – nyugvó államgépezet része, illetve kívül esik a tízes számrendszeren alapuló hierarchikus beosztást használó katonai intézményrendszeren is.)²⁸⁰

Konkrétabban szemlélve a kérdést: bár a nomád szót használhatjuk politikai értelemben is, a nacionalista ellentétéként, minthogy legyőzi a nemzetállamok eszméje kijelölte korlátokat (s mint ilyennek, nincs történelme, csak földrajza), de felfoghatjuk általános jelentésében is: a nomád valamely szerveződésen alapuló állam határain kívül szituálja magát; a többség által nem járt utakon, kóborolva transzgresszív, szubverzív tevékenységet végez.²⁸¹

Deleuze Kafka-tanulmányában a nomád művészet részeként kezelt kisebbségi irodalmakat meghatározó három kritérium egyikeként (a politikusság és a megnyilvánulás kollektivitása mellett) a deterritorializációt határozza meg, itt nyelvi értelemben alkalmazva a szót. A deterritorializáció az, amikor az író nem a saját nyelvén alkot, hanem az általa némileg megérszakkolt többségi nyelven (Kafka ez esetben nem jiddisül, hanem németül), igaz, számos esetben igen kreatív módon, mintegy kihívásként értelmezve kezelve a feladatot, miközben persze e tétivel az általa képviselt kisebbségi irodalmat kiszakítja saját természetes nyelvéből. A kérdés ekképpen az, hogy lesz valaki nomád, bevándorló, cigány a saját nyelvével szemben – mintha egy gyermeket rabolna el bölcsőjéből.²⁸²

Rosi Braidotti elméletében – amely a feminista, a posztkoloniális és antirasszista filozófia, kritika és társadalomtudomány terméke egyszerre – a nomád szubjektum a valamivé váló, ugyanakkor meghatározott történelmi szituációban létező és megtestesült szubjektum; egyszerre filozófiai fogalom, egzisztenciális létfeltétel és az identitás egy nem strukturált, nem homogén és nem egységes formája. Minthogy Braidotti nomádfogalma az utóbbi években egy etikai és erre épülve egy politikai dimenzióval is gazdagodott, legelőször ezt érdemes megnéznünk, hiszen ez áll leg-

²⁸⁰ DELEUZE–GUATTARI: *I. m.*, 471.

²⁸¹ A szerzőpáros a nomád művészet térszéményét is ennek függvényében képzelettel el, kis kiterjedésű, és tapintva végigpásztázó, nem-optikus látásmód szükségeltetik ehhez; a síma, legyalult táj képzete kapcsolódik hozzá, szemben a barázdás, utakkal, falakkal, kerítésekkel rovátkált felülettel, azaz egy olyan terület, amelyik semmiképpen nem hierarchikus; s inkább a tapasztalatokra támaszkodik, semmint magyarázta.

²⁸² Vö. DELEUZE–GUATTARI: *Kafka: a kisebbségi irodalomért.* (Ford. Karácsonyi Judit.) Budapest, Quadmon, 2009.

közelebb a „nomád” szó szerinti értelméhez. Ha figyelembe vesszük az olyan eltagadhatatlan globális jelenségeket, mint a növekvő bevándorlás, a migrációs mozgások, az európai uniós polgárság, mondja Braidotti, beláthatjuk, hogy „állampolgárságunkat” jobb lekapcsolnunk az etnicitásról és a nemzetfogalomról, s inkább egyfajta (benső) részvétel, hovatarozás révén meghatároznunk, ezzel pedig egy pragmatikus, flexibilis, elcsúszó – vagyis nomád – identitást és egy ehhez tartozó testet a magunkénak tudni.²⁸³ Mint írja:

„Az én választásom az, hogy a fehérség posztmodern korbéli újrakidolgozása során először szituáljam, denaturalizáljam, majd megtestesítsem és beépítsem ezt a tapasztalatot, másrészt hogy nomáddá tegyem, vagyis destabilizáljam annak érdekében, hogy leromboljam hegemon befolyását. Nomád európai szubjektum lévén ez azt jelenti, hogy állandóan átutazóban vagyok, de elégséges mértékben le vagyok horgonyozva egy történelmi helyzetben ahhoz, hogy elfogadhassam az iránta való felelősséget.”²⁸⁴

Nomád identitású „állampolgárnak” lenni azonban valami olyasmi, ami jól modellez minden más nomád szubjektumot: a nomádság egyfajta kritikai ellenállás a hegemon identitással szemben. Rosi Braidotti szerint nemcsak az etnikailag idegen test, hanem egy másféle idegen test, a nő is nomádnak minősül, akinek beszédét a nomád nyelveként határozza meg. A nő, mint láttuk, oly sok rasszista és antiszemita diskurzusban azonosítatik a zsidóval, a bennszülöttel, olykor a szörnyszülöttel is; nem véletlen tehát, hogy az olasz-ausztrál filozófus a nőiség meghatározásakor némi öniróniával, illetve a bevett terminológiát dekonstruálva, s újradefiniálva szintén átvesz bizonyos, addig pejoratívnak számító fogalmakat (mint láttuk, reprezentációként az anyát, a szörnnyeteget és gépet, s ehhez járul még adekvát stílusként a nomád).

²⁸³ Rosi Braidotti trilógiája: ROSI BRADOTTI: *Nomadic Subjects*. New York, Columbia University Press, 1994; Úó: *Metamorphoses*. Cambridge, Polity Press, 2002; Úó: *Transpositions*. Cambridge, Polity Press, 2006. Ld. még: On nomadism. Interview with Rosi Braidotti, Europaen Alternatives. <http://www.euroalter.com/2010/on-nomadism-interview-with-rosi-braidotti/>

²⁸⁴ ROSI BRADOTTI: Figurations of Nomadism. In: JOHN FOSTER–WAYNE FROMAN (Eds.): *Culture/s in Contention: Differences, Affiliations, Liminalities*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, The International Association of Philosophy and Literature, 1998. Idézi még: RÁKAI ORSOLYA: *Idegen testek, (Xenológia, modernség és feminizmus az ezredfordulón, avagy a társadalmi nyilvánosság újabb szerkezetváltozása)*. = Helikon, 2011/1–2., 87–96, 87–96.

A nomád stílus a diszkurzív hatalom gyakorlásából kiszorított nők beszédét kell, hogy jellemezze: egy olyan nyelvnek kell lennie, amikor a nő a mimikri stratégiáját követve a férfi beszédét beszél, nyelve illeszkedik a fallogocentrikus nyelv paramétereire, miközben a tradicionális női csöndet is hagyja finoman, de határozottan visszhangozni a szavaiban. A nomád stílus a mimikri, a posztstrukturalista écriture féminine és a deleuze-i rizóma találkozásából születhet meg: bár rejtőzködik, valamiképpen lázad is, hiszen nem a patriarchális gondolkodás dualisztikus vagy ellentéteken alapuló módját követi, a diskurzust inkább a hatalmi kapcsolatok pozitív, többszintes hálózatának felelteti meg. (Ebben Foucault hatalmi diskurzuskritikáját is követi, hiszen ez utóbbi úgy érvel, hogy a tudományos tudás az igazság, hatalom és vágy komplex, sokszorosan összekötött hálózataként működik, amely a szubjektum mint testi egység köré szerveződik.)



II.

A valahanyadik nem



Tehéntekintet az életfilozófia tükrében

A nő mint Másik Szabó Dezső szövegeiben²⁸⁵

Tanulmányom – bemutatva az író elméleti írásainak mizogün szemléletét is – a női testreprezentációk és a narratológiai sajátosságok összefüggéseire, összejátszásaira kíván rámutatni Szabó Dezső szépprózájában, különös tekintettel néhány novellára és *Az elsodort falu* című regényre. A szövegekből kirajzolódó, alapvetően prokreációs indíttatású nőgyűlölet és a nő mint a radikálisan különböző Másik ezen konstrukciója azért is számot tarthat figyelmünkre, mert úgy a korszak irodalmának nemzeti konzervatív és nemzeti radikális térfelén, mint a Schopenhauer, Nietzsche és Marinetti hatása alatt álló Szabó Dezső által is inspirált magyar avantgárdban visszhangra talál.

Annyit mindenesetre előljáróban is leszögezhetünk, hogy Szabó Dezső ellentmondásos figurának tűnik a 20. századi elejének irodalmi szcénájában, nehéz körülhatárolni munkásságát. Talán most illusztrációképpen elég arra utalnunk, hogy igencsak változatos képet mutat pályaképeének ekkori szakasza: 1908-ban kemény hangú, antiszemita cikkeket jelentet meg a Fejérmegyei Naplóban, és a katolicizmus felől értelmezi a magyar kultúrát, 1909-ben a Holnap köréhez és Adyhoz tartozónak vallja magát, a tizes évek első felében a Nyugat, a Huszadik Század és a Május fontos szerzője, 1915-ben a magyar avantgárd első lapjába *Keresztelőre* címen ír programot, előbb üdvözli az őszirózsás forradalmat és a Kommünt, majd éles kritikával illeti; 1917-ben *Nincs menekvés* címen ír dekadens kisregényt, viszont 1919-ben megjelenik tőle *Az elsodort falu*, 1921-ben ismét jobboldali, antiszemita vezércikkeket közöl. Ámde van közös nevező: az Élet fogalma, a maga teljességében és dinamizmusában megélt, egyszerre biológiai és metafizikainak is bizonyuló Életé, amelyet Szabó Dezső az életfilozófiákban talál meg (Schopenhauer, Bergson, Nietzsche bölcselétében, de szemlélete nem áll távol a darwini *struggle for life*, illetve a fajok harca fogalmától sem)²⁸⁶. Továbbá ez a nagybetűs Élet megvan szerinte

²⁸⁵ Megjelent az Irodalmi Szemle 2016/9., *Corpus alienum* című számában (71–86.)

²⁸⁶ DECZKI SAROLTA: *Szabó Dezső: Az elsodort falu*. Kézirat.

Ady költészetében is, s ugyanígy számos, általa futuristának tartott – valójában dinamikusnak, expresszívnek mondható – lírai szövegben (Hugo, Whitman, René Ghil, Beauduin verseiben), s végül a tényleges avantgárd – futurista, expresszionista, aktivista – szerzőknél.

Hiába az illusztris és progresszív szerzők hada – ahogy Deczki Sarolta írja –, ezen életfogalom miatt Szabó Dezső műveiben mégiscsak felszámolja a felvilágosodás, az Ész vívmányait, hiszen nála az ember lényegének meghatározása egy funkcionális antropológia szerint megy végbe: az ember valódi célja a fajfenntartás, az élet minőségét pedig nem kulturális-civilizatorikus tényezők szabják meg, hanem az egészség ideáljának való megfelelés. A felvilágosodás másik nagy mítosza is meginog nála, a haladásba vetett hit (noha ezt a huszadik század során amúgy is számos kritika érte). Szabó Dezső a természethez való visszatérésben látta az „élet” kibontakozásának és diadalának a lehetőségét, aminek a primátusa nála a faji gondolattól – a vér szerepétől – sem mentes (a magyar faj jövőjének és védelmének szolgálatában tett erőfeszítéseinek köszönhetően).²⁸⁷

Ez a szemlélet persze a keresztény kurzus Magyarországon jól megállja a helyét nacionalizmusa miatt, amihez még egy rendpárti, konzervatív államkoncepció is járul, s Szabó Dezső leginkább ezen irány reprezentáns írójaként híresült el, más arcai kevésbé ismertek (noha amúgy Horthy politikáját, s később a náci Németország térfoglalását is kritikával illeti). De nem véletlen, hogy írásainak egyik központi motívuma az idegentől való félelem és az idegengyűlölet, aki lehet egy – vagy egyszerre akár több – népcsoport vagy jelenség is. „Az általa bírált társadalmi törekvések mögött mindig valami asszimilált idegen etnikum uralmi törekvéseit igyekszik felmutatni”, írja Veres András,²⁸⁸ akinek egyébként teljes mértékben elfogadható megállapítását egyetlen idegenfigura teszi kérdéssé: a szintén megvetett *nő*.

²⁸⁷ Uo.

²⁸⁸ VERES ANDRÁS: *Egy 20. századi próféta*. In: SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY–VERES ANDRÁS (szerk.): *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 197.

Női testrepresentáció Szabó Dezső szövegeiben

A Szabó Dezső művek korpuszában voltaképpen még a századvégi mizogüniát képviseli a *Gulliver tovább utazik*²⁸⁹ című novella, ez a szubvertált teremtés- és paradicsommítosz, amelyben a szerző mintegy a bibliai történetet és a nietzschei Istenhalál-mítoszt látja el mizogün magyarázattal. Az ősi boldog ártatlanságnak a tudás megszerzésével azért kell felszámolódnia, mert az amúgy lélekkel nem bíró nő lélektelenségével – ti. a szerelemmel mint betegséggel, azaz hogy gennyes keléssel – örök elégedetlenséget fecskendez az addig csak testi életet élő férfibe; az pedig belefáradva a nővel való társas magányba megteremti, majd fekélye elhatalmasodván megöli Istent.

Az ösbűnben élő, animális természetű *femme fatale* jelenik meg *A lélek-mocsár* című novellában is (1913), ahol az anya beavatása a lány számára a felnőtt női létbe annyit tesz, hogy elmondja: a nőnek nincs lelke, s ruhát is csak azért visel a meztelenségén, hogy a férfi elhiggye: több, izgalmasabb az általa vágyott, ám valójában megvetett testnél. Tintinella, a látszólag ártatlan lány mindezt valójában már eleve is tudja, s állati létével – szeretkezéseikben különböző állatokká válva – halálra fertőzi Capricciót, s felfalhatja állati utódaikkal.²⁹⁰ A *Halálos szerelemben* a kannibalizmus pedig szóról szóra is megjelenik, a kannibál menyasszony szerelemből falja fel kedvesét.²⁹¹

Hiperbolisztikus túlzásai és megjelenési helye miatt erős a kihívás, hogy paródiaként értelmezzük azt a nőgúnyoló levelet, amelyet a Nyugatban 1912-ben publikált – valójában azonban nem az, s hasonló érveléssel él és ugyanazon hasonlatokkal, metaforákkal (*tehén, borjú, föld*), mint egyéb

²⁸⁹ SZABÓ DEZSŐ: *Gulliver tovább utazik*. In: SZABÓ DEZSŐ: *Napló és elbeszélések* 1. Budapest, Püski, 2002, 26–38.

²⁹⁰ SZABÓ DEZSŐ: *A lélek-mocsár*. In: Uő: *Napló és elbeszélések* 1. 134–145.

²⁹¹ SZABÓ DEZSŐ: *Halálos szerelem*. In: *Napló és elbeszélések* 2., 699–704. Csak érdekességképpen jegyezzük meg, hogy a Szabó Dezsőre ugyancsak ható futurizmusban a kannibalizmus ezzel ellentétes előjelt is lehet: az erős ellenség megevésének kannibalisztikus rituáléja itt az asszimilációnak ellenálló Másik – a nő – bekebelezése lesz: Marinetti *Un pranzo che evito un suicidio* című szövegében –, amely a *La cucina futurista* című receptgyűjtemény részét képezi (1932) – az öngyilkosságra készülődő férfi úgy menekül meg, hogy megeszi a „The Curves of The world and Their Secrets” nevű ételt, amely a női, a természetes és a gépi ötvözetéből áll.

hasonló témájú szövegeiben: „Kedves Kata, azt írod – teljesen egyéni helyesírással –, hogy félsz, hogy nem foglak soká szeretni, mert egyszerű, buta, konyhaszolgáló vagy. Tudd meg édesem, hogy ez még szépségednél is erősebb varázsod. (...) Édes szentem, ha itt volnál, megcsókolnám fürteid alá futó nyakad, hogy nem vagy intelligens, mert azzal is nőbb vagy. Tudod, szívem, szerintem a nőben az intelligenciát szeretni: sunyi homoszexualitás. (...) Oh milyen kedves a Te buta hallgatásod vagy édes igened-nemed. Mikor ösztönbeszélő hallgatásban mered rám két nagy szemed, mely úgy hasonlít a hazatérő tehén végtelen gyöngéd, isteni-buta szeméhez s melyből rám folyik a magát folytatni akaró élet delejes misztikum. Vagy mikor összeacsacsogsz hetet-havat s én külön a szavakat nem is hallom, de hallom az egészet s tudom, hogy a nevető élet ugrál e beszédben, mint az éneklő madárban. Vagy mikor ölelésemre lassú artikulátlan bűgást hallatsz, mint a cirógatott bornyú. Vagy mikor élem dőlész tested nevető valóságában, mert ebben a testben úgy nevet az élet, mint ahogy a föld kacag a kukoricaföld napraforgóiban. Szeretlek, mert anya vagy, a tehén szopni adó türelmes szeretetével és szerető vagy az életre éhes test mély, fatális odaadásával.”²⁹²

Évtizedekkel később, a harmincas évek első felében, de gyakorlatilag ugyanezen prokreációs alapról tanulmányt is ír *Korunk nőproblémája* címen.²⁹³ Ott kifejti, hogy míg a férfi alkotó lény, és az egyetemes felé fordul, lelki adottságai a „nagy horizontok és lehetőségek meglátására”, a „nagy szintézisek alkotására”, „a millióknak életformát adó akarat” birtoklására predestinálja, a nő a tudatalatti és az ösztönök rezdüléseire fogékony: „A női lélek még sokkal inkább test, és ez az ő nagy gazdagsága és termékenységé. Még millió el nem tépett köldökzsinórral testesülve be a világ húsába: folytonos éhes befogadásban érzi meg az élet végtelenül finom rezdüléseit, titkos suhanásait. Élete nagy figyelmét ezek a folyton ömlő apró benyomások töltik meg, ezért tudja olyan csodálatosan meglátni az apró részleteket, a különöset, az egyes eseteket.” S itt ismét kedvenc nőmetaforájával, a „tehénével” folytatja: „A természet: a világ húsába áramló egyetemes élet megérzése és határozott szavakba nem is foglalható ösztö-

²⁹² SZABÓ DEZSÓ: Levél Katához. = Nyugat, 1912/24. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00118/03788.htm>

²⁹³ SZABÓ DEZSÓ: Füzetek 9. *A magyar irodalom sajátos arca. Korunk nőproblémája. Az ellenforradalom természetrajza.* Budapest, 1934.

nös, állati megértése, amint az anya mellett alvó borjú érti az anya meleg testében az anyai védelmet és szeretetet: leginkább a női lélekben történik.²⁹⁴ Tehén, mert természeti lény, nőtény tenyészállat, a szaporulat biztosítója, létét az utódszülésnek és -táplálásnak kell szentelnie. Ebből az is következik Szabó Dezső szerint, hogy ha egy nő még házasság előtt élne szexuális életet, azaz nem gyermekáldás reményében tenné ezt (erőszakos módon beavatkozva saját testi folyamataiba), gellert kaphat egész személyiségfejlődése: átszokik a terméketlen élvezetekre, és onnan élete elkorcisosul és elszegényedik „egy beteg mánia uralma alatt”²⁹⁵

A nő kulturális feladata kimerül abban, hogy ő „a faji emlékezet” őrzője, az „eltűnt ember-mitológia nőben még szoptat és termékenyít”,²⁹⁶ illetve, hogy „megtermékenyítendő talajként” simul a férfiakaratra, s az általa megalkotott nagy eszme alá; vagy éppen, ha nagyon akarja, művészkedhet: minthogy részletek meglátására alkalmas lehet, képes esetleg portrét megrajzolására, dekoratív szépségek létrehozására is. De akkor se emancipálódjon: aki erre tanítja a lányt, azaz a „küzdő férfi leendő társát, az új emberiség leendő anyját”, azt „lófarkára kell kötni s úgy pusztítani ki az emberiségért élő nők világából”. Az emancipált, tudatos nő valójában „férfivá kasztrált nő”, aki „nem kevésbé utálatos eunuch-típus, mint a testiségben kasztrált férfi”.²⁹⁷ Félő tehát, hogy a modern nő két típusra fog szegényülni: „a hisztérikus és csak nemi étvágya vad rángásaiban élő heteira típusra” és a „női lélek minden ősgazdagságát elvesztett férfi-nőre, a lelkileg kasztrált nőre, a lelki virgóra” stb.²⁹⁸

Az *elsodort faluban* ugyanezt látjuk: az izmoktól duzzadó, a földművelést és a faj biológiai reprodukciójában való részvételt feladatául választó János és az egészséges, termékeny Mária az életesség képviselői, maskulin és feminin változatban – különbség, hogy János egyfajta felvilágosulásellenes attitűddel lemond az intellektualitásról, Máriának ilyenje nem is volt soha. A parasztlány, akit mindig az enni adás és a termékenységhöz kapcsolódó cselekvések közben látunk (ebből kétszer éppen szoptatás közben) egészség- és termékenységtendő, a potenciális,

²⁹⁴ *I.m.*, 38–39.

²⁹⁵ *I.m.*, 36.

²⁹⁶ *I.m.*, 39.

²⁹⁷ *I.m.*, 40.

²⁹⁸ Uo.

majd tényleges anyja, s ő is tehéntekintettel néz: „Nagy, meleg tehénsze-
meit a vegetáló természet mélységes szeretetével tapasztotta az étköző fér-
fira”.²⁹⁹ Olykor viszont ő veszi magába tejként a természet erejét, s őt bá-
mulják a tehenek, hogy átvegye teremtő erejüket – ekkor érzi meg, hogy
másállapotban van. (Nem csoda tehát, hogy a regény másik férfi fősze-
replője, a könyvet kulcsregényként olvasók számára Adyval is azonosított
Miklós, aki az irodalmi életben a „magyar fajt” akarja az élet és az egész-
ség számára meghódítani, Budapesten megbukik, mivel az ott győzedel-
meskedő idegen faj – értsd: a zsidó – kilöki magából, hazatér falujába, és
minden bizonnyal János útját követi majd – ráébredve saját természeti
voltára és hangsúlyosan tudatosulván benne magyarsága, biológiai repro-
dukcióval gazdagítja majd sajátjait.) A nemi vágyukat nem gyermeknem-
zésre fordító fiatal lányok elnimfomániásodására és elkallódására jó példa
a regényben Farcády Judit alakja: szépségét előbb színésznőként szeret-
né hasznosítani, de még ehhez sem elég elszánt lévén, amolyan sikertelen
femme fatale-ként hányódik a férfiak között, luxusprostituált lesz, majd
bukott nőként kullog vissza a falujába. Judit elerőtlenedett dzsentricsa-
lád gyermeke, ezért is sodródik: a turáni faji jellegzetességeket hordozó
magyarságot ugyanis pompakedvelés, faji tunyaság, lankadó munkasze-
retet, lassúság, állandó ingadozás jellemzi, noha lovagiasság, méltányos-
ság is, s ezt kellene a parasztságtól vett friss étellel, vérrel beoltani, de Ju-
dit nem hozza meg a helyes döntést. Juditénál – akit egyébként János még
el is venne első „botlásai” után – megrázóbb a *Törvény* című novellában
a látszólag ártatlan, valójában nimfomán lány sorsa: egy középkorú fér-
fi megkéri a kezét, de amikor rájön szexuális kicsapongásaira, előbb el-
olvastatja vele a Bovarynét, szeretkezik vele, majd halálra ítéli: „A te cso-
dálatosan szép tested lázadás és bűn az élet ellen, mert csak a tisztesség-
nek, csak az egészségnek van joga lenni. Meg kell halnod Panka, hogy
szép maradj, s az én sírásom lesz a szemfedőd”. Kijelöl egy vonatot, hogy
a lány aláfeküdjön, s felállva az összetört holttest mellől, már a sínektől
elindul korábbi menyasszonyáért. S mikor ezt megteszi, „benn volt bol-
dogságukban az egész horizont, ahol tiszta tavaszi erők építették újra az
örök rend tiszta világát”; a lány házának falát pedig a szent család, és egy

²⁹⁹ SZABÓ DEZSŐ: *Az elsodort falu*. Budapest, Püski, 1999, 406.

giccse jászol díszítik, ahol „a tiszta anya mosolyogva hajlik a gyermekre, aki a győzelem, a megváltás, az élet.”³⁰⁰

Ellenpéldának tekinthető a meglehetősen didaktikus *Levelek Kolozsvárra* című írás, amelyben a negyvenéves férfi oktatja fiatal unokahúgát az életre, voltaképpen saját feleségnek nevelve a lányt, s kifejti, az ideális házasság lényege az örök folytatódás érdekeinek szem előtt tartása: a körülményeket tehát úgy kell alakítani, hogy a nő elsősorban anyaként funkcionáljon, s minél több gyermeke szülessen.³⁰¹ Egyébként is van némi pedofil vonás egyes novellákban, ahol az író 14–15 éves kislányok ébredező szexualitását – „a szűzi méhek láthatatlan atmoszféráját” – tárgyalja, már ekkor a jövő női anyaság nyiladozik bennük: lásd ezt a *Hortus Magicusban* (*Gulliver tovább utazik*),³⁰² illetve a *Miért?* című kisregényben.³⁰³

Szabó Dezső, a preavantgárd nőgyűlölő

Mindez – amely, mint előre jeleztük, rimel úgy a konzervatív, mint a nemzeti radikális vonulat, de furcsa módon a történeti avantgárd bizonyos irányzatainak (futurizmus) nőképére is – szoros kapcsolatban van a kulturális kontextussal, amelyben született, azaz természetesen a hanyatlás századfordulós társadalmi elméletei közé beépülő kultúrakritikával is. A hanyatló nyugati kultúra tézisei közé tartozik a biológiai pesszimizmus, például a devolúció és az entrópia posztdarviniánus fogalmai, de a politikai dezillúzió is, illetve a növekvő félelmek a modern demokratizálódó társadalmak egalitáriánus tendenciái miatt, s ezt fenyegetésként érzékelik az emberi identitást illetően is. A nemzeti, ideológiai és intellektuális megosztottságot, a társadalom eltömegesedését a társadalom betegségeiként (középszerűségként, gyengeségként, erőtlenségként) vagy éppen faji „degenerációként” diagnosztizálják, ezt kell felélénkíteni, erőt, életet pumpálni belé. A nemi identitás feloldódása, az elcsúszó nemi szerepek fon-

³⁰⁰ SZABÓ DEZSŐ: Törvény. In: *Napló és elbeszélések* 1., 286–297.

³⁰¹ SZABÓ DEZSŐ: Levelek Kolozsvárra. In: *Napló és elbeszélések* 2., 605–659.

³⁰² SZABÓ DEZSŐ: Hortus Magicus. In: *Napló és elbeszélések* 1., 30.

³⁰³ SZABÓ DEZSŐ: Miért? In: *Napló és elbeszélések* 2. 821–966. Egy tizenéves kislányról, aki zsoldtárt énekel: „ő már csak a csók forró kelyhe volt, az anyaságnak elígért titokzatos váza. Felcsodálkozó nagy szemei mély kinyílás voltak valami őshívású megfogadás felé” (861).

tos szerepet játszanak szintén a modern rossz közérzet kialakulásában (s ezt, mint a patriarchális modell megingását is hajlamosak gyengességként, erőtlenségként érteni), ezért egyfelől egyfajta erős dichotómiában akarják kijelölni a két nem helyét (bizonyos értelemben azért a történelmi előzmények, például a középkor szellemében). A mizogün századvégi képzetben (Weininger, Nietzsche) a nő egyszerre a természet megzabolázhatatlanságának és az anyagias, utilitárius, minden transzcendens értéket nélkülöző társadalom vulgaritásának a megtestesülése, egyszerre a vágy tárgya és abjekt – az érzéki, gyakorlati szempontból tekintett én és az idealista lélek közötti hasadás kivetülése; másfelől a passzív, szemlélődő dandyt, például Huysmans *A különében* is az elnöiesedés, azaz a transzgresszió, az önfelosztás és az impotencia helyeként értelmezik. A dandynek voltaképpen ellentéte lesz például Marinetti Superuomója, aki viszont a visszautasíthatatlan büszkeség, bátorság és dinamizmus „fémes/metálos” megtestesülése, vagy maga Szabó Dezső *Übermensch*-szerű férfiembere mérhetetlen izmaival és nemzőképességével.³⁰⁴

Számomra, aki az avantgárd nőíróinak munkásságát próbálom mostanában feltárni, amihez szükséges a kontextus, az avantgárd nőképének körvonalazása is, leginkább azért érdekes Szabó Dezső, mert ő volt az, aki preavantgárd szerzőként a magyar történelmi – holott internacionalista, az univerzális emberben és fejlődésben gondolkodó – avantgárd szemléletére és magára Kassákra is nagyban hatott whitmani-schopenhaueri-nietzschei életzuhatag-konceptiójával, illetve az Új Ember konstrukciójával – s ez messze nem függetleníthető egyikük nőképétől sem.

Szabó Dezső először 1912-ben mutatja be a futurizmust a Nyugatban: szerinte annak fő törekvése egybeesik azzal, amit ő az irodalom, sőt, általában a művészet örök lényegének gondol – más kérdés, hogy nincs is benne semmi új – a dionüszoszi szellemiséggel, amit a szerző megtalál – ha kevésbé egzaltált formában is – a Zola-féle naturalizmusban, az Hugo–Whitman–Verhaeren-féle dinamizmusban, továbbá René Ghilnél is (az örök „életes” költészetet eleve Dionüszosztól származtatja). 1913-ban jelenik meg a Nyugatban *A futurizmus: az élet és a művészet új lehetősé-*

³⁰⁴ CINZIA SARTINI BLUM: Marvellous Masculinity: Futurist Strategies of Self-Transfiguration through the Maelstrom of Modernity. In: NATALYA LUSTY–JULIAN MURPHET (Eds.): *Modernism and Masculinity*. Cambridge University Press, 2014, 87–102.

gei³⁰⁵ című írása, amelyben Szabó Dezső – a cím ellenére is – nem csak egy kibővített jellegű futurizmus, hanem az aktivizmus és az expresszionizmus egyik, az emberiséget és az életet dicsőítő ágának programját is megfogalmazza. Szabó Whitmant tekinti példaképének, annak univerzális életzuhatag-fogalmát Schopenhauertől és Nietzsche élet-fogalmából vezetve le – s voltaképpen ennek szerves folytatása A Tett-indító *Keresztelőre* című írás 1915-ben.³⁰⁶ Ami a mi számunkra most fontos lehet, hogy a Szabó Dezsőre nagyban ható futurizmusban abszolút egyértelmű a maszkulinitás felértékelése és a férfiaság mizogün kultusza, ami a superuomonak, a vitalizmusnak és a transzformationizmusnak egymásba kapcsolódó fogalmai által jön létre. (Marinetti vitalizmusa párhuzamban áll a nietzschei hatalom akarásával, és az Übermensch figurájával, s a futurista szövegekben végbemenő fantasztikus átalakulásokat is a szélsőségesen intenzív erő és lendület irányítja.)³⁰⁷ Marinetti nőről vallott nézeteit Szabó Dezső is kedvtelve idézi futurizmus-beszámolójában, hiszen az új férfi (a Superuomo) koncepciója, s hozzá viszonyítva a nő degradálása teljességgel elfogadható a számára: „Az élet erőknél folytonos tovarohanása, új formákba való változása. Élet és új, halál és régi szinonim fogalmak. (...) A jövő embere hő, mert a heroizmus az élet lényege. (...) Az élete folytonos hódítás. Énjét abszolút korlátlanul, függetlenül minden moráltól, minden szentimentalizmustól éli meg. (...) Az asszony. A másik nagy betegség, mely a tett férfiát érzélgés, reflexiók, tétlenség betegségére bírja le: az asszony. Az a gerincsorvasztó asszonykultusz, ami most az irodalmat, művészetet, életet előnti, megöli a hím

³⁰⁵ SZABÓ DEZSŐ: A futurizmus: az élet és a művészet új lehetőségei. = Nyugat, 1913. I. 16–23.

³⁰⁶ Minthogy tehát Szabó Dezső preavantgardizmusa az expresszionizmussal is rokonítható, érdemes RICHARD T. GRAY *Metaphysical Mimesis: Nietzsche's Geburt der Tragödie and the Aesthetics of Literary Expressionism* című tanulmányát (In: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. by NEIL H. DONAHUE, Camden House, Rochester, 2005. 39–65.) idéznünk, miszerint Nietzsche a legnagyobb hatást – gondolati és stílushatást – az expresszionista művészekre tette. Gray tartalmi szempontból az élet vitalisztikusan meghatározott koncepcióját emeli ki, s mellette a következő inspirációs pontokat: a művelt polgárság kritikája, a hatalom akarása, az értékek átértékelése, a zarathusztai Übermensch mint ténylegesen emberi lény, immoralitás, örök visszatérés, a dionüszoszi fogalma mint a dicsőített irracionálizmus és egzisztenciális akarat a lét borzalmának a magáévá tételére, a ditirambikus lírai stílus, az új pátosz, a versmérték, a ritmus, a tánc és a melódia szerepét hangsúlyozó dionüszoszi zene (hiszen az expresszionista nyelv szintén fontosnak tartja a mértéket, a ritmust, az emcionalitást).

³⁰⁷ CINZIA SARTINI BLUM: *I. m.*

életalkotó energiáját. A Sámsonon úrrá lett Delila kiszívja korunk történelméből a potenciát. A jövő emberének a nő csak nemi torna, kiáradó erejének egy gesztusa, mit félrehárít, mikor tesz. Meg kell ölni a nőt mint metafizikát, mert jaj, ha a nőnek spirituális perspektívát adunk.” A kasztrálás is közös metaforájuk: míg Marinetti az akadémiakasszát mint a géniusz kasztrációját utasítja el – ami egyébként teljesen bele is illik Szabó Dezső nézetrendszerébe, mármint a múltnak (mint a hagyományoknak, irodalomnak, művészettörténetnek, kultúrának) az elvetése, addig a magyar író a szerinte pszichés problémákból (az életidegenségből, az életenergia hiányából) sarjadó dekadens művészetet nevezi gyakran „eunuch”-nak – bár a maga helyén Verlaine-t is elismeri, s a *Nincs menekvés* értékítélete sem egyértelmű (az eunuch és a kasztrált egyébként is kedvenc szinonimája a „gyenge” melléknévre, pl. *Az elsodort faluban*). Ámde, míg Marinetti a pacifizmust pedig a faj kasztrációjával azonosítja, s a militarizmust dicsőíti, addig Szabót franciás műveltsége a világháború ideje is távol tartja a hadseregpartii érzelmektől.

De, mint mondtuk, Szabó Dezső futurizmuseszménye legalább annyira szól az expresszionizmusról, mint a futurizmusról, voltaképpen egy expresszionista koncepciót mutat be, és magát Kassákot is – hiszen hatása tagadhatatlan rá – inkább ebbe az irányba tolja el. Ami az ő ihletőit, a német expresszionistákat illeti, Barbara D. Wright³⁰⁸ szerint ők is – részben az új filozófiai tendenciák, pl. neokantiánus eszmék hatására, de ugyanígy, Weiningert, Nietzsche és Freudot továbbra is számos helyen idézve – polarizáltan jelenítik meg a nőket és a férfiakat. Az „Új Ember” náluk a *Geist* és a *Wille* kiteljesítője, s mint ilyen, aktív, kritikus és kreatív, azaz *per definitionem* férfias, maskulin értékeket hordoz. Ezáltal szemben áll a polgári kultúra és javak szellemtelen és passzív fogyasztójával és az Art Nouveau és az impresszionizmus elnőiesedett élvezőivel, illetve alapfokon magával a változhatatlan természetű nővel is, akit az expresszionista alkotók továbbra is – mint a természettel azonosítottat, az anyagi világhoz tartozót – a létezés egy alacsonyabb fokán állónak tekintenek. A nő a *Der Sturm* és a *Die Aktion* szövegeiben esszenciálisan bio-

³⁰⁸ BARBARA D. WRIGHT: „New Man”, *Eternal Woman. Expressionist Responses to German Feminism*. = *The German Quarterly*, Vol. 60., 4(1987), 582–599.

lógiai, szexuális lényként jelenik meg, többnyire prostituáltként, anyaként, vágyott nőként.³⁰⁹

S ami a Szabó Dezsőtől, meg persze a fent nevezett avantgárd szerzőktől is sokat kölcsönző Kassákot illeti – noha nem saját viselkedésére, inkább a női és a családi erkölcsre vonatkoztatva –, meglehetősen konzervatív és puritán. Nem foglalkoztatja ezen túl különösebben a nők politikai és társadalmi helyzete és státusza sem, ráadásul szövegeiben is meglehetősen szexualizáltan jelennek meg. Általában a 10-es évek magyar avantgárdjának férfifelfogásában is így van ez: kimondható, hogy a női testrepresentációk néha a jó szándék ellenére sem hízelgőek, a férfiszerzők irodalmi szövegeikben a nőt egyfajta női princípiummal azonosítják, s ezzel nemcsak kollektivizálják, hanem egyszerre tárgyiasítják és biologizálják, így nehéz eldönteni, vajon termékenységistennővé emelik vagy tenyészkancává degradálják inkább. (Példaként említhető erre a jelenségre Kassák *Anyasága*, *Napraköszöntője*, Barta Sándor *Kánikulája*, Lengyel József *Tavaszi éneke*.) Mindez azonban – s itt egy még újabb finomítás, vagy akár csavar – nincs is olyan messze az avantgardista női szerzőknél megjelenő feminitástól (bár ők végképp a szabad szerelmet éltetik), sőt, a Toril Moi által esszencialistának látott feminista nőiségfelfogástól sem.³¹⁰

Narratológiai aspektus

Visszatérve Szabó Dezsőre: rendkívül jellegzetes, dübörgő prózanyelvét is az Élet-koncepció (a biológiai determinizmus, életfilozófiák) alakítja, expresszivitását, a verbális elemek dominanciáját, a testi és a szellemi állandó összeforródását a narrációban, a képekben, meg a néha szinte *Zarathustra*-paródiának ható mondatokat (pl. a *Gulliverben*). Ez a prózastílus intenzivitása miatt monoton hatást kelt, s szereplői/narrátori szólamok, szavalatok miatt a dagályosság, a túlzott pátosz, a didakszis minőségei is köthetők hozzá. Bár *Az elsodort falu* saját korában ideológiai okokból sokakban eufóriát keltett, a Nyugat recenzensei pl. fogyatékos-

³⁰⁹ KURT HILLER: Helene Stöcker: Geschlechtspsychologie. = *Zeit-Echo*, 2(1915/16), 126–127.

³¹⁰ TORIL MOI: Feminista irodalomkritika. In: ANN JEFFERSON-DAVID ROBAY (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*. Budapest, 1995, Osiris, 248–253.

ságait emlegetik: a túlzott általánosításokat, didaktikus szölamokat, tirádákat, vezércikkyszerű futamokat, illetve a túlbujánzó hasonlatfelhőket.³¹¹ Márpedig, ha narratológiai szempontból kívánjuk megközelíteni Szabó Dezső prózanyelvét, az expresszionista próza két alapvető vonulata közül a nem-filmszerű, auriális – dekoratív irányához kell sorolnunk. Walter H. Sokel³¹² ugyanis az expresszionista prózában két uralkodónak tekinthető narrációs, autoritásra vonatkozó stratégiát nevez meg. Az egyik – amely Szabó Dezsőtől távol áll, s egyik legjellemzőbb példája Döblin prózája – az autonóm, tiszta műnek tételezett epikus szöveg módoszata, azaz a külső világ, a dolgok közvetlen, filmszerű – olykor vizionárius – reprezentációja, amely kiiktatja a narratori szubjektivitást (és ezzel együtt mindenféle pszichologizmust és kauzalitást, illetve magyarázatot és elemzést). Nyelvi eszközei a mellérendelő szintakszis, kerülése minden ornamentális képalkotásnak, a hasonlatok, metaforák túltengésének (a képek által egyfajta auktoriális retorikának): ezzel nagyjából a *stanzeli showing* (bemutató) *mode* jellemző rá. A másik alternatíva az expresszionista prózastílus (Georg Heym, Leonhard Frank szövegei), amely viszont a *teller* (mondó) *mode*-nak megfeleltethető, s ide kapcsolódnak Szabó Dezső szövegei: itt bár személytelen a narráció, de a rengeteg hasonlat és metafora mégis szubjektívabbá teszi a narratív nézőpontot. A narrátor részvétele és beavatkozása gyakran nem csupán a szókincsben és a hasonlatokban mutatkozik meg, hanem direkt módon a magyarázatokban is. A narrátor megítéli a cselekvéseket és a szereplőket, próbálja magyarázni és értelmezni az utóbbiak érzelmeit, esetenként megszépítő kifejezésekkel vagy klisékkel él. A véleményeknek a narratív szövegekbe való beleoltása a szöveg határain túlmutató általánosításokat szülhet, s innentől kezdve a narrátor egy világszemléletet közvetít, vagy éppen didaktikusan hat az olvasóra. Márpedig ez utóbbit, azaz az auriális hangot a hegemon férfistílusra jellemzőnek nevezhetjük (itt hivatkozhatunk Susan Lanser feminista narratológiájára is),³¹³ mert van benne egyfajta „majd én megmondom neked, mi az igazság és mi a teendő” attitűd. A szerzői hang (re)produ-

³¹¹ Pl. Fülep Lajos, Kosztolányi Dezső kritikái; DECZKI-kézirat, i. m.

³¹² WALTER H. SOKEL: The Prose of German Expressionism. In: RICHARD T. GRAY: *Metaphysical Mimesis: Nietzsche's Geburt der Tragödie and the Aesthetics of Literary Expressionism. A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. by NEIL H. DONAHUE, Camden House, Rochester, 2005, 69–88.

³¹³ SUSAN S. LANSER: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell

kálja a szerzőség strukturális és funkcionális helyzetét, az olvasók hajlamosak lesznek a szerzőt a narrátorral, a hallgatót pedig magukkal azonosítani, ebből következően egy szerzői narrátor a tudás és az ítélet szélesebb körű hatalmával rendelkezik, míg a személyes narrátor csak a saját személyes tapasztalatait tudja értelmezni, és ehhez sokkal korlátozottabb érvényesség járul. (Susan Lanser egyébként ezt a női érdekérvényesítés szempontjából is – szemben pl. a posztstrukturalisták „női írás” koncepciójával – sikeresebbnek értékeli a személyes hangnál, és fontos, kanonizált nőíróknál – Austen, Woolf, Morrison stb. – egyfajta bhabhai maszkstratégiaként véli érvényesülni.)

„Hogy engem lássál nézd meg kedves a kertet”

A női én és a metafizikai én Lesznai Anna lírájában³¹⁴

Szerelem, szülés és Werk

Az „asszonysors megfogalmazása”: jellemző szófordulat az ezerkilencszáztíz-es évek irodalomkritikájában, amikor a recenzensek egyes nőírók művészetének sajátosságait veszik számba. Kérdés, mit is értenek ezalatt: valószínűleg leginkább a társadalmi beágyazottságot, az ahhoz való viszonyulást veszik figyelembe, még ha ezt egyfajta magatartásformaként gondolják is el. Mindez egyébként igaznak bizonyul még egyik asszonynak a másikról, azaz Kaffka Margitnak Lesznai Annáról való vélekedését illetően is, hiszen a kritikaszervező a *Hazajáró versek* szerzőjének sorát mondja egyszerre poétához és asszonyhoz illőnek, s bár megjegyzésével utal a szexuális egyenjogúság követelésére is, voltaképpen az sem más, mint a társadalmi viszonyokra és vallási tiltásokra adott válasz: „És költősors mellé asszonysors. A »ma« asszonyáé, kit nem bírt legyűrní az anyaság, ki már nem született megadásra s még küzdelemre sem egészen; gögös, jussát akaró vággyal kívánja a gyönyört...”³¹⁵ Írásában mintegy egymás mellé állítja – egymást harmonikusan kiegészítő, mégis világosan elkülöníthető személyiségként tételezi – a panteista természetfilozófiát valló költőt és a nőt (szeretőt és anyát), holott a kettő között, mint látni fogjuk, valójában nagyon szoros, szubsztanciális összefüggés van Lesznai Anna felfogásában.

A Lesznai Anna-versekben megnyilvánuló nőiséget ennél pontosabban, sőt, a korabeli bírálók közül talán a legegzaktabb módon Fülep Lajos jellemzi – amúgy dühödött antiimpreszionista kiáltványnak készült – cikkében, amely már a harmadik kötet, az *Eltévedt litániák* megjele-

³¹⁴ Megjelent a *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról* című kötetben (szerk. VARGA VIRÁG–ZSÁVOLYA ZOLTÁN, Budapest, Ráció, 2007, 347–368.)

³¹⁵ F. KAFFKA MARGIT: Lesznai Anna: *Hazajáró versek*. = *Nyugat*, 1909. II. 325–326.

nésének apropóján mutatja be a költőnő líráját. (A költőnő legkiemelkedőbbnek mondható³¹⁶ első három kötetében a szövegek elég egységesek ebből a szempontból, mégha amúgy – mint látni fogjuk – egyfajta illúzióvesztésre is engednek következtetni). Fülep egyik kulcsfogalma az „ős-asszonyiség”, amely sokkal inkább filozófiai (metafizikai), semmint társadalmi aspektusaiban ragadja meg Lesznai nőiségét, s e sajátosság felől magyarázza annak lírateremtő erejét is. Fülep szerint ember és Isten tökéletes szintézisének, s az ehhez szükséges világeredethez való visszatérésnek egyik letéteményese „a bírni, teremni, szülni, szaporodni vágyó Asszonyiség, az ős-Anya – a sötét, vak, termékeny Akarat – érzi benne az új élet, új világok magvát – s feléje árad (...). A vágy állapota, mely életet hoz – cselekvés, tevés, élet-élés, ezernyi akarások előtt – az ős-potencia, maga az ős lírai állapot – a vágy szól...”³¹⁷

Azonban már itt érdemes utalnunk két fontos pontra: egyrészt, hogy Lesznai Anna ösztönössége, ősasszonyisága korántsem jelent reflektálatlanságot, ugyanis egyfajta tudatos döntést előfeltételez: a szerelem- és gyermekközpontság nála filozófiailag igen erősen megalapozott hozzáállás eredménye. (Ezért nem is teljesen releváns az a vita, amelyet a saját női mivoltát az intellektusban, a rációban megragadó Dienes Valéria folytatott a Nyugat hasábjain Lesznai Annával, hiszen a költőnőnek azt a szimpla tézist tulajdonította, miszerint a nőiség lényege a szerelmi odaadás lenne. Ez még akkor is leegyszerűsítő interpretációra vall a részéről, ha amúgy főként a női sorsválasztás kizárólagosságát helyteleníti publikus levelében).³¹⁸

Még ennél is fontosabb szempontunkból, hogy a már néhány aspektusában bemutatott ősasszonyiség nem jelent feminizmust a modernitásban

³¹⁶ Szilágyi Judit az 1910-es, 1920-as éveket mondja a Lesznai-életmű tetőpontjának, s bár ítéletével tökéletesen egyetértek, vizsgálatomba bevonom az 1909-es *Hazajáró verseket* is, mert igen sok, tematikai és poétikai szempontból jellemző vonást be lehet mutatni az ebben publikált versekben is. (Vö: SZILÁGYI JUDIT: Mese-világ-kép. Lesznai Anna mesei. = *Enigma* 52. szám, 130–145.; „... a kor meghatározó művészeti, szellemi áramlatai és saját művészi karakterének lényegi irányultsága szerencsés módon egybeestek ekkor. Asszonyi világlátása, a körtvélyesi kert varázsa, a vásárnaposok lélekvalóság-konceptiója, a megtalált egyéni szín és formavilág ekkor tudott legharmonikusabb és legeredetibb módon összeforrni sokoldalú művészeti tevékenységében.”)

³¹⁷ FÜLEP LAJOS: Lesznai Anna lírája. Az „Eltévedt litániák” alkalmából. = *Nyugat*, 1923. II. 282–290.

³¹⁸ DIENES VALÉRIA: Levél Lesznai Annának. = *Nyugat*, 1910. II. 1088–1092.

megszokott értelemben: nem egy önazonos, autonóm szubjektum női tapasztalatára épít, és nem az egyedi individuumba és identitásba vetett hiten alapul. Mint ahogy persze a posztstrukturalista-posztmodern elméletek dekonstruált női szubjektumát sem fedezhetjük fel benne,³¹⁹ hiszen az autonóm szubjektum megszületése előtti, s nem a megszűnése utáni időből való, egységet feltételez és nem teljes szétesést, metafizikus és nem relativista szemlélet terméke; látni fogjuk azonban azt is, hogy az ez utóbbi irányzatok által körülírt sajátosságok fenntartásokkal ugyan, de olykor hozzárendelhetők ehhez a szintén oldott határokkal jellemezhető (női) metafizikai énhez is.

Itt érdemes egy kicsit visszalépnünk, és azt a problémát körvonaloznunk, hogy a Vasárnapi Körbe is gyakran ellátogató Lesznai számára mit is jelentett egyfelől az asszonyiség, a szerelem, a szülés, másfelől pedig az alkotás, a versírás, azaz mindezeket összefoglalva: a Werk fogalma. Idealista szemléletű, metafizikus nézeteket valló társasága – melynek olyan filozófiai-irodalmi beállítottságú tagjai voltak, mint Lukács György, Fülöp Lajos vagy Balázs Béla – a Werket az abszolútumhoz való eljutás eszközeként értékelte. A Werk, vagyis kinek-kinek saját választott életműve, vagy megint másképp, a neki rendeltetett műfajú alkotások összessége az izolált objektivációkra töredezett hétköznapi életből való kiszakadásnak, s ezzel együtt a (részleges) megváltódnak volt útja. Lesznai Anna a Vasárnapi Körben egyéni szint képviselt annyiban, hogy ő az ösazonosságot, a világ egykori, mostanra már megszűnt szubsztanciális egységét, a „lélekvalóságot” (melynek valahavolt létezését közülük többen is vallották, és fellelését vagy legalábbis pillanatokra való felvillantását gondolták legfőbb feladatuknak) mágikus elemekkel átszőtt „mesehitként” képzelte el. Azért nevezte ezt mesehitnek, mert szerinte a legtisztábban a legősibb irodalmi műfajban, a mesében fedezhető fel, amely mágikus eredetéből következően képes a visszatérésre oly módon, hogy mindent egy síkra, egy nivóra hoz, a dolgokat egylényegűként és egyenrangúként, ritmikus rendben és mindig folytathatóan ábrázolva mutatja be, hasonlóan az ornamentikához: a mese a lelket „a mindenséggel szövött kárpitábrák-

³¹⁹ A modern és posztmodern női szubjektum mibenlétével kapcsolatosan lásd pl. SÉLLEI NÓRA: Előszó. In: *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*. Szerk. SÉLLEI NÓRA, Orbis Literarum, Világirodalmi sorozat, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007, 9.

ra emlékeztető egybekapcsolásában ábrázolja”³²⁰ Lesznai álláspontja már csak azért is egyéninek mondható a Vasárnapi Körön belül, mert szerinte ez a részleges megváltást jelentő édeni állapot létrejöhet akár az empirikus világban is. Egyfelől az ember természetélményében, egyfajta különleges panteisztikus egységben („Természetélmény=létélmény: nem lehet töredékes, csak egységes, a rész és egész kategóriák megsemmisülnek benne”³²¹), másfelől pedig az ember teljes értékű – mert szereteten alapuló, egybeolvadásra és produktivitásra törekvő – szexuális tevékenységében. Verseiben, mint látni fogjuk, mindkét tapasztalat egyszerre, együttes erővel jelentkezik, mintegy összefonódik, ráadásul kiegészül az esztétikai szférában létesülő – szintén csaknem abszolút – megváltódással is.

Lesznai *Naplójában* számos helyen foglalkozik a szerelem metafizikájával, például – a minden-Egy metafizikájának, a mindent egyesítő lélekvalóságnak egyik megnyilvánulási formájaként – ekként jellemzi: „Szóval az utak: szeretet, beleolvadás – művészet, magamba szippantás – és produktivitás (forma-alkotás – Werk-tett – alkotás – szülés)...”: Vagy máshol: „Van egy bizonyos rokonszenv, egybegondolás, mely alapvetőbb a művészetnél, szeretetnél, szerelemnél. A szerelem látja el talán minden egyesülési tendencia közül legtisztábban 1, egybetörekvő lendülése következő étappe-ját [sic!] 2, legmateriálisabb symboluma az egyesülésnek.” Ezen állítást részletesen is kifejti: „Minden megvalósulás egyszersmind symboluma a következő síkon, síkokon való megvalósulásnak, úgyhogy minden tett-Werknek két oldala van, egy megvalósító és egy symbolikus. Symbolum tulajdonképpen egy testet öltött valamerre lendülés – de nem csak jelzés – kell, hogy realitása is legyen.” Mindehhez magyarázatképpen annyit fűzhetnénk még hozzá, Lesznai Anna számára – mint egyébként a vasárnapi körösök számára általában – a metafizikai tartalom csak közvetve, szimbolikus formákon (vagy, ahogy ők nevezik, a *formán*) keresztül juthat el a tudatunkig. Vagyis minden Werk – minden alkotás, mű mint a produktivitás megvalósult terméke – szimbóluma is egyben a lélekvalóságnak, ezek között azonban egyfajta hierarchiát is feltételez az író. Az alábbi naplójegyzet a testi szerelemnek kitüntetett szerepet szánva helyezi el egymáshoz képest a szimbolikus síkokat: a szexualitás elsőbbséget

³²⁰ LESZNAI ANNA: Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához. = *Nyugat*, 1918. 13. 55–68.

³²¹ LESZNAI ANNA: *Napló*. PIM, V.3670/43/4.

kap például az irodalmi szövegben megnyilvánuló szimbólumrendszerrel (értsd: kifejezésbeli sajátosságokkal) szemben is: „A szexualitás egyik legkifejezőbb alakja a csodának, ezért alapja minden nyelvművészet[i] és eszközbeli symbolikának – és symboluma megértésünk és érzéseink működésének. Nem freudizmus ez – nem minden erotika, csak az erotika jár el szemelláthatólag úgy, mint a világmindenség”

A *Napló* tanúsága szerint egyébként már magának a szerelemnek mint élménynek a kialakulása is szakaszos, és az egyes fázisok – tapasztalatok, élmények és az ide tartozó megváltási kísérletek mint egymást követő tettek – között is egyfajta rangsor van (ez még akkor is így van, ha az itt következő idézetben szereplő számok az érvelés vége felé már inkább a gondolatmenet egyes pontjait jelzik, nem pedig kronológiára vagy értéktételekre utalnak):

- „1, a gyerekkor – a paradicsom – a határtalanban élés; öntudatlanban és ártatlanban; az öntudatlan kélyes [sic!]
- 2, most jön az elvárásoltság, az énbe csukatás
- 3, a szerelem mindenkben szólítja az embert és hívja ki önmagából
- 4, De az ember nagyon el van zárva – nem tudja odaadni magát semminek
- 4, [sic!] Jön az erős közvetítő a nemi szerelem – az én elvész
- 5, de bekerül a másik én börtönébe (*amour passion – amour des sens*)
- 6, Isten folyton szólítja az embert – s a szerelem fogja a lelket – s kiviszi a másik én börtönéből – de mivel csak közvetítő, új börtönné válik. Szerelem szerelemért. *Amour vocation* – nem a tárgynak adja oda magát, de a „szerelem épületének”. Egyenrangú a művészi alkotással.
- 7, A szerelem „épület” forma, tehát megváltás. De nem tökéletes forma (nem tartalmaz mindent), nem Isten – tehát börtön
- 8, Az épület összeomlik – lehetséges ez akkor új *út – vándorlás* – kell, hogy mozduljon Isten felé (a megváltott ártatlanság – a tudatos helyes)
- 9, vagy nő-nő, kitágul – áttetszővé válik – átjárja Isten Istenné finomul
- 10, Összeomlás esetén mik lehetnek az utak. Vagy egész más épület – más vágyon keresztül, vagy kegyelem őrzi az embert, és ugyanazokból építhet új épületet (...)
- 11, Mi ebben a gyerekszülés – Egy módja az asszonyi nem megváltásnak – de a megváltás lehetőségének – fennmaradásának

12, a szépség [és] (ha feladatnak, követelésnek érezzük) a vágy, falnyitó eszközök, nem végcél. De nem szabad ingyen (építési, adási vagy szülei vágy nélkül, szeretet nélkül) élvezni. (...)”

A szerelmi egyesülés persze mindkét nem élménye lehet, ebben az értelemben férfi és nő egyenrangú és egyértékű, ráadásul a nőiség is viszonylagos abban az értelemben, hogy – mint Lesznai Anna a naplóban máshol megjegyzi – a kettősségnek, „a párosságnak « csak az egyesülés útján van értelme”. Felfogása platonikus abban az értelemben, hogy nála nő és férfi csak annyi, mint az egység valahavolt fájáról leszakadt, „kettős magvú gyümölcs”, amelynek két fele egymástól messzire gurult (*Válás a csókban*).

Lesznai Anna nőiség élménye nem negatívumokon alapuló pozitívum, mint a feminista írók nagy részénél: még ha a magánéletben olykor akadhattak is ilyesféle problémái,³²² elvont értelemben a legkevésbé sem frusztrálta a női lét, mint ahogy a női kreativitás és a női írás mibenlétét sem a férfiak elnyomása alól kitörni vágyó asszonyi önmegvalósításként gondolta el. A nő szerinte eleve többletet hordoz a férfihöz képest, hiszen az egyesülés eredményeképpen életet ad gyermekének, s ezzel biztosítja az emberiség örökkévalóságát. Ez a cselekedete teljesíti ki nőiségét, s biztosítja léte valódi értelmét. A *Napló*ban ezt olvashatjuk: „Az asszony tulajdonképpen a lehetőségek továbbadója, rendeltetése az, hogy »elvegye« az »egyéletű férfi« végleges tragikumát az emberiségből”. (Ez tulajdonképpen még férfi szemmel is így látható szerinte, bár mintha ebből a szemszögből hangsúlyozná a fizikai és szociális dominancia kérdését is – amivel társadalmi-biológiai szempontból fifti-fifti eredményhez juthatunk. A *Mármár hamvadó régi varázsének* című versben például egy régi korban élt férfi beszél: asszonyát tökéletesen egynek érzi saját magával, ám formálisan „gazdájának” mondja magát; s noha csók közben fizikai értelemben lehal a nőhöz, etikai és metafizikai értelemben is messze maga fölött állónak tudja, sőt, tőle, „friss örömtüzekből égő” öletől reméli saját megváltását.)

³²² Bár Lesznai Anna (eredeti nevén: Moscovitz Amália) tizenhét éves korában ment először férjhez, gyermeke születését követően szinte azonnal elvált, s utána igyekezett önálló, szabad értelmiségi és művészetet élni. Nagy szenvedélyt és csalódást él meg egy fiatal földbirtokossal, majd szerelemmé érik barátsága Jászi Oszkárral, akivel hat évig él házasságban, és akitől három fia születik (ezek egyike csecsemőkorában meghalt). Harmadszorra Gergely Tibor grafikusművészhez megy hozzá húszévi együttélés után, ez a kapcsolat hosszú évtizedekig, Lesznai Anna haláláig tart.

Ám ez csak a felület. Hiszen bár Lesznai Anna elképzelései alapvetően máshonnan, egy nagyon erős metafizikai világnézetből eredeztethetők, és nem vagy csak kevésbé számolnak a férfi-elyomással, bizonyos pontokon rokonságot mutatnak a feminizmus mai képviselőinek egyes gondolataival, a női írás megvalósíthatóságainak általuk elképzelt egyes alanyi komponenseivel. A mai feministák – a Lacan hatása alatt álló posztstrukturalista és posztmodern szerzők – ugyanis egyrészt szintén vissza szeretnének nyúlni a nemsemleges világlátáshoz, még ha ők ezt egyéni szinten, a csecsemő homogén tudatállapotához visszakerülve képzelik is el. Szerintük ugyanis ez az úgynevezett preödipális szint (amelyet ők bisexualitásnak mondanak), olykor felfedezhető a felnőtt – a fallogocentrikus falak közül kitörni tudó – nőnél is. Hélène Cixous például a következőket állítja: „ebből a »szabadságolásból« kiindulva, amelyet önmagunknak adunk, a saját test és a másik test minden részén jelentkező vágy megsokszorozódásának lehetünk tanúi (...) felépíthetjük erotikus univerzumunkat, kozmoszszerű – de állandóan változó, mozgásban levő egységességünket.” Ugyanezen szerzők továbbá az anyaság, a szülés kontinuitás-élményének is nagy szerepet tulajdonítanak a női írás megteremtésében. Cixous szerint például a nő azért bírhatja a másik(ok) teremtető erejét, főként a nőkéét, és azért is képes egyfajta egyedi írás megteremtésére, mert ő „maga a méh, az anya a ringató odaadás, egyszerre a saját anyja, gyereke és húga”.³²³ Julia Kristeva pedig azt feltételezi, hogy az anyaság bizonyos értelemben a faj emlékezetének a görcse, az örök visszatérés az élet-halál biológiai ciklusához, s bár ezt teljesen anyagelvűen érti, az anyag kényszerítő erejének rendeli alá, tézise összevethető Lesznai Anna panteista jellegű anyaság-élményével. Kristeva szerint ugyanis az anyaság megélése (tudniillik, hogy szülés közben a nő a saját anyjává válik, ekképpen pedig a kontinuitásba olvad), az identitás összeomlásához vezet, s kifejezetten hasonlít a panteista egyesüléshez való gyönyörhöz – ami pedig az írás alanyi feltételeinek egyik megteremtője lehet.³²⁴

³²³ HÉLÈNE CIXOUS: A medúza nevetése. (Ford. Kádár Krisztina.) In: *Testes könyv II.*, Ictus és JATE, Szeged, 1997, 357–380.

³²⁴ JULIA KRISTEVA: Az anyaságról. = *Lettre Internationale*, 1997 nyár, 25. szám.

A nő meséje

Az asszonyiség, a szexualitás, illetve az anyaság élménye az egyes lírai szövegekben tematikusan és versszervező elvként is feltűnik. Mivel pedig Lesznai Anna lírája ebből a szempontból viszonylagos egységességet mutat, ezek megjelenési formái a három elemzendő kötetet együtt kezelve különböző altémák, motívumok köré rendezhetők, még ha ezek a szegmensek számos helyen le is fedik egymást – s ha ezt a munkát elvégezzük, már a szemünkbe ötlük számos kisebb világszemléleti és poétikai eltérés is. (Annyit már előre érdemes leszögeznünk: az *Édenkert* és az *Eltévedt litániák* kötete kidolgozottabb az elsőként megjelent *Hazajáró verseknél*, ez utóbbi viszont optimistábbnak mutatkozik a későbbi műveknél azt a kérdést illetően, hogy egyáltalán van-e esélyünk az édeni egység fellelésére).

Mint arra már kitértünk, Lesznai Anna mesehitnek nevezi azt az édeni-naiv egység hitet, amelynek felvillantását például meseszövegekben, és olykor az empirikus élet tudatosan kiemelt és átlényegített pillanataiban lehetne elérni. S noha a mesét ekképpen kiemelt jelentőségű irodalmi formának tételezi, ezt számos helyen megpróbálja összekapcsolni a líra műfajával is. Egyrészt közvetlenül teszi ezt: több versében is megjelenti a mesevilágot, hol szinte teoretikus szinten, mint a *Furcsa mesedolgo*ban, ahol is az erre a műfajra jellemző értékvilágot és annak olykor paradox voltát próbálja költői képekben megfogni, hol közvetlenül, egy-egy mesét ily módon feldolgozva. Másrészt közvetetten: mint azt monográfiájában már Vezér Erzsébet is megfogalmazta, Lesznai Anna lírájáról nem csak annyi mondható el, hogy gazdag mesemotívumokban, hanem az is, hogy egész idő- és térdimenziója meseszerű.³²⁵

Az édeni hangulat felvillantásának kimenetele még a mese beemeléseivel is meglehetősen bizonytalan, amint erre lírai darab, a *Tündérvárás* utal. Ebben a szövegben, ahol az édeni hit és naiv problémamentesség mentén kapcsolódik össze a gyermekkor nosztalgiája és a tündérvárás, a mesevilág visszanyerésének vágya (hiszen a tündér annak idején a „mesekönyvek fonnyadt lapjain tett hitet”), a felnőtt nő „mezítelen, vágytelt gyermekké” már csak olyan rítus útján lehet, amely egyszerre erotikus és szakrális-mágikus: testét „áldozati oltárrá” téve hívhatja a tündért.

³²⁵ VEZÉR ERZSÉBET: Lesznai Anna költői világa. In: *Dolgoz öröme*, Budapest, Szépirodalmi, 1985, 189–202.

„Testem ma legyen áldozati oltár
(...)
Párologjon szívem letelt szenvedésen,
Mint párolgó illat izzó medencében.
Mélyedő szobámban teljék meg az éjjel
Füstölgő áldozat tömjénes lehével.”

Azonban ez is hiábavaló: a tündér már így sem jön el, s akárcsak Beckett színdarabjában, a *Godot-ra várva*ban, a várás napról-napra, éjszakáról-éjszakára nyúlik, egészen a végtelenségig. A *par excellence* meseszemlélet főként azon verseiben érvényesül, amelyek egy-egy mesehősnő, Seherezádé, vagy például Meluzina, a tündér alakját és egész világát állítják elénk, akár szereplőirai darabként besorolható monológokban (*Ezeregyéjszaka*, *Meluzina-ciklus*),³²⁶ akár ugyanezen műfaj csak látszólag dialogizált változatában (*Ezeregyét után*, *Bolyongó Meluzina*). Az azért mindenesetre kérdéses, hogy – mint azt Vezér Erzsébet állította – egy adott mesehős történetéből, „életéből” kiragadott és mozdulatlaná tett pillanat, az abszolutizált léthelyzet tér- és időviszonyai teljesen megfeleltethetők-e a mese ugyanezen dimenzióival (ornamentikus egységiségével és szabadon folytathatóságával), mégha mindkét esetben is az ő-örök idő és a kozmikus végtelenség felvillantása is a cél; ennek elérésére inkább – mint látni fogjuk – csak Lesznai verseszményének, egyfajta mágikus éneknek, vagyis a konstruktív, rímszerkezetét és ütemét tekintve erős komponáltságot mutató versnek lehet esélye, bár ez sem feltétlenül valósul meg nála. Egyrészt ez a szövegforma nem mindig folytatható szabadon, másrészt, ha költői praxisát tekintjük, látnunk kell, hogy Lesznai Annának sem sikerült minden esetben ilyen szöveget létrehoznia.

Az *Ezeregyéjszaka* azonban nagyfokú hűséggel eleveníti fel a teljes Seherezádé-történetet, ráadásul párdarabjával, az *Ezeregyét után*nal együtt más szempontból is érdekes számunkra. E két szöveg szereplőválasztásának köszönhetően is felhívhatja a figyelmünket, hiszen bennük maga a főhősnő, Seherezádé is mesél, s bár ez utóbbi történetek a versekben nem mondatnak el, ez utóbbiak meseisége „mise en abîme”-szerű elmélyítést nyer. (Ez a megoldás – mese a mesében – nem ritka a keleti irodalomban, a *Panccsatantrá*ban például folyamatosan találkozunk vele). Ekképpen rá-

³²⁶ *Meluzina dalol*, *Idegen testvérehez szól Meluzina*, *Meluzina alázatos imája* (a *Megtérő Meluzina* első szám harmadik személyben íródott).

adásul hangsúlyossá válik – mert tematizálódik – a mese tudásának, illetve a mese mondásának a hatalma is, hiszen Seherezádé ily módon bővíti el a rettegett szultánt, így marad életben. Az *Ezeregyéjszaka* című versben ez még fájdalmas győzelem: nagyon erős függő viszony lévén férj és feleség között, a nő minden egyes éjszakát rettegéssel él meg, és az ezredik éjszakára halálosan ki is merül a mesemondásban. Produktivitása – hasonlóan arab eredetijéhez – valójában a mesélés és a gyermekszülés területén merül ki: a szultánhoz való szerelmi és erotikus kötődés szóba sem kerül, sőt, még az sem érezhető ki e szövegből, ami a forrásmeséből még világos volt, tudniillik, hogy ott a pár a történet végére minimum kölcsönös tiszteletet tanúsított egymás iránt. A második kötetben található *Ezeregyéj után* annyiban jelent változást, hogy egy, az alaptörténet után beálló pillanatot rögzít: Seherezádé „átlagos” nővé (még ha királynővé is) válva azon kesereg, hogy a mesemondás feladásával egyrészt elvesztette a hatalmát a szultán felett, másrészt ismét „egyéletűvé”, egyedi sorsal bíró személyiséggé lett, megfosztatott mindazon fikcionális életektől, amelyeket a mesék biztosítottak a számára. Itt a szüléssel szemben (vagy e téma kihagyásával) az erotika kap szerepet: az éjszaka világához a csók, a nőnek a „vagytól” való „tündérkertté” öntözése is hozzátartozott, a fikcióteremtés és a szexuális öröm együtt változtatta „ezer ajándékká” a látzólag rabként sínylődő asszony életét, aki így valójában az egyéni öntudat feloldódásával jutalmaztatott meg – legalábbis az ezeregy éjszaka idejére.

Az *Eltévedt litániák*ban található *Meluzina*-ciklus szintén csak átvétel a nemzetközi mese (vagy: monda)kincsből, de a szerző itt bátrabban nyúl hozzá az alaptörténethez. A főszereplőből az ófrancia monda sellőalakja (a Lusignan grófok ősanyja) helyett madártestű tündért teremt, aki tollruháját magára öltve egyszerre hódítja meg az alapelemeket, a földet (az erdőt, a dombokat), a levegőt (az eget), és válik eggyé velük, illetve lesz egyúttal fává is, amely az erdő és Lesznai mikrokozmoszának, a kertnek is alapegysége. Ezt a földöntúli tudását, a mesehitnek megfelelő édeni azonosulás képességét adná anyai örökségül gyermekeinek is, de már ő maga sem menekülhet, legalábbis ezen a módon nem, hiszen tragikus módon visszahúzza a túlságosan földi szerelmi kapcsolatot, a férjéhez való viszony, amelynek révén már kikristályosodott benne a személyiség, az egyéni öntudat. Bolyongásai és Istenhez való megtérése után pedig már nem kifelé, a természetbe, hanem befelé, a szív végtelen mélysége felé vihet csak az útja, csak befelé nyerheti vissza metafizikai énjét.

Vágy és testírás: azonosulás a szeretkezésben

A nő – holott vágya igen erős – olykor csak a kitarulkozást és a befogadást ajánlja fel a férfinak, magát (testét és lelkét) negatív formaként megnyitva, hogy a másik szerelmével, aktív rohamával, pozitív formaként való előretörésével kitölthesse őt – ám éppen így teremtené meg a komplementaritás elvén történő teljességteremtést, az ezáltal megváltást. Ez a látszólagos passzivitás némely esetben félreértést szül, és a valódi, magasabb rendű, lelki egyesülés elmaradtát eredményezi, mint például az *Ajándék* című versben, ahol is a „te”, a „csörtető szarvasként” rohamozó férfi nem érzi, hogy az egymásba simulásnak kölcsönös figyelmen kellene alapulnia. A vágyakozó női test itt mindenesetre egyfajta szakrális helylé válik, hasonlóan a már említett *Tündérvárás* áldozati oltárához, bár ebben a szövegben a pogány helyett inkább a keresztény motívumkincs egyes (a lovagkorhoz, például a Szent Grál-legendához leginkább köthető) elemei kerülnek elő:

„Ajkamba szállott piros vérem,
Hogy közelgő ajkad jöttére érjen,
Szemeim körül udvara támadt
Királyi csókod kívánt nyomának.
Hogy minden vágyad magába vesse,
Megnyílt karom lágy ölelése.
Szent aranyserleg lett az én testem,
Hogy kelyhébe téged szomjún vehessen.
S testté lett lelkem, beszédes lelkem,
Hogy csókká válva megváltód lehessen,
Hogy vérré válva vehessen néked
Egy cseppnyi-percnyi üdvösséget...”

A keresztény mitológia szimbólumrendszerén kívül azonban érdemes egy másfajta kultúrkör hatásaira is felfigyelnünk, az ázsiaiéra, s ezen belül is leginkább a hinduizmuséra – az általa egészen biztosan megihletett szövegekben ugyanis mintha kicsit másképp alakulnának az erőviszonyok. Vezér Erzsébet monográfiájában utal rá, hogy Lesznai Anna már lánykorában is sokat hallott a hindu filozófiáról, de igazán mély érdeklődéssel a Vasárnapi Kör ösztönzésére kezdett keleti misztikával is foglal-

kozni: Lukácsnak írt egyik levelében egy Krisna-monda pontos címére kíváncsi, egy másikban a *Pancsatantra* kiadásai felől tudakozódik, valamint Bain hindu meséinek angol címeit sorolja fel. Ekkoriban olvassa végig az Upanisádokat, az ént a mindenséggel és Brahmával, az összellellemmel azonosító hindu tanításgyűjteményt, melyből „ösztönös panteista világlátásának világlátásának elméleti megerősítését meríti”.³²⁷

A *mozdulatlan Rajpoothoz* című vers (*Eltévedt litániák*) kifejezetten e kultúrkörhöz kötődik: a lírai beszélő a hindu panteon összes főistenét, Indrát, Shivát, Vishnut, Brahmát megigézett, vágyleti állapotban, rabláncban vezeti a mozdulatlan Rajpoothoz, hogy így is növelje annak vágyát maga iránt. A lírai én önleírását egyfelől egyszerűen úgy is értelmezhetjük, hogy benne a költőnőnek a hinduizmus szemléletéhez is jól igazodó, de más forrásból is merítő panteista szemlélete mutatkozik meg, amelynek lényege egy, a nagyításon és felmagasztosuláson alapuló testi átlenyegítődéssel az emberitől a természeti-kozmosz felé: ez pedig ezúttal egy olyan speciális testmetaforizációhoz kötődik, aminek feltétele a szerelmi vágyakozás kölcsönössége. Mindamellett talán egy másfajta interpretáció is jogosnak bizonyul a páros várt szerelmi egyesülését illetően: tekinthetjük akár kozmogóniának is. Például:

„Bár szép nem vagyok, de arany szemed bizonyal
Hajnalba borítja vállam hűs éjszakáját
Bizony, holdfényel hinti tele a csókokod
Szomjas mennyboltját homlokomnak.
Bizony, mondom néked, ha rám hajolsz”

Ez a szemlélet pedig talán távolabbra is mutat, a panteizmus és a szerelemfilozófia egy olyan összekapcsolódása felé, amely hangsúlyosan Keleten, a hinduizmusban, és részben a buddhizmusban mutatkozik meg: a saktizmus,³²⁸ illetve a tantra felé. Ugyanis, bár a Lesznai Anna által tudottan elolvasott *Upanisádok* és a *Pancsatantra* szemlélete alapvetően patriarchális, látnunk kell, hogy a hindu mitológia egészét tekintve is igen nagy szereppel bírnak a női istennők, férjük erős komplementer párjai, sőt,

³²⁷ VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna élete*. Budapest, Kossuth, 1979, 57.

³²⁸ A saktizmusról lásd pl. *Mitológiai enciklopédia* II., szerk. Sz. A. TOKAREV. Budapest, Gondolat, 1988 (sakti szócikk).

az indiai miszticizmusnak van egy, az Istenasszony-mítosz korába visszanyúló tana, a saktizmus, amely Indiában legfőképp az egykori matriarchális társadalmakban, Ásszam, Bengália, Orisza és a dravida Dél-India területén terjedt el. A *sakti* az adott isten aktív, teremtő energiája, amely felesége alakjában személyesül meg: Shiva komplementer párja az erőnek is nevét adó Sakti (más megtestesülései például Káli, Durga, Parvati), Krisznáé Laksmi, Brahmáé Szaraszvati. E női princípium biztosítja a paszszivabb férfi potencia megvalósítását: az istennő energiája képezi a hidat a transzcendens főisten és a világban tapasztalható immanens hatása között. Bizonyos feltételezések szerint pedig Durga egyenesen abszolút öselvként vagy másképp brahmaként tételeződik, annak mozgási aspektusát képviseli a statikus aspektus, Shiva mellett. A hinduizmus e dualista szemléletéhez (mely persze csak leplezi az egész mögött megbúvó szellem, lélek egységességét) kapcsolódhat a tantra is, a testiség kozmikus felfogása, az a gondolati rendszer, amely visszahozta a hinduizmus és a buddhizmus tisztán szellemi irányzatába az egykor még hangsúlyos testiséget, és ezzel együtt a női elvet is. A tantra a teljességnek a szexualitásban való megélése az ellentétek egyesítése révén: hívei szerint az univerzumot Sakti és Shiva végtelen közösülése hozza létre.

Márpedig a tantra-elv jól alkalmazható *A mozdulatlan Rajpoothoz* szemlefilozófiájának körvonalazásához is, hiszen a szereplők várt egyesülésükben isteni szubsztanciává nemesülnek, még akkor is, ha a Rajpoot (Rádzspüt)-királyfiak elvileg nem tartoztak az isteni panteonhoz, a lírai én pedig önmagát a vers első szintjén átlagos tulajdonságokkal rendelkező (nem kifejezetten szép, nem kifejezetten jó és nem kifejezetten bölcs) asszonyként határozza meg. A tantra művelői egyébként emberi szinten is hisznek a nemi egyesülés produktív erejében, minthogy szeretkezéssel kívánják felkelteni életenergiájukat, felszabadítani erőiket, képessé tenni magukat arra, hogy más szférában is szabadon alkothassanak. Ez esetünkben akár elvezethet az írás, a (test)írás, sőt, a költészet mint Werk elképzelése felé is, hiszen a költő *ars poeticájaként* is értelmet nyerhet tehát a vers azon szakasza, ahol a nő száján kiejtett „pilleszavakat” a vele egyesülő királyfi fogja biztos formába. A megformált szó, azon túl, hogy a fent elmondottak fényében egyfelől valamiféle világteremtő *logos*nak is tekinthető (s ekképpen, mint arra Fülep Lajos is emlékeztet, a lírai én beszéde a metafizikai Én beszédévé válik), megformált nyelvként felfogott líraként is tételeződik, a lírai szöveget megalkotó anyag-forma tökéletes egységeként is:

„Mert nem vagyok bölcs: de látod lebegni számon
Színes pilleszavaknak szivárvány-raját
Reszketnek szegények, kutató szellő lengeti őket
Gyűjtsd biztos köpűdbe a rebbent könnyű hadat.”

Mindezek illusztrálására talán érdemes hosszabban idézni a már emlegetett Fülep Lajos-kritikából, hiszen, miközben szerzője e verset, s ezen belül is az utolsó versszak Majá-utalásait (az empirikus világ Isten-álmom jellegét, az örök lélekhez képesti álomszerűségét, illuzórikus voltát) elemezte, mintegy el is mondta a Lesznai-lírában megnyilvánuló nőiség lényegét a hindu aspektus felől szemlélve, illetve „lírai pillanatnak” nevezte az összületést. Ez utóbbi állítás egyébként Fülep sajátos műfajszemléletéből adódik, számára ugyanis a lírai szöveg a *potentia* helye, a (kozmosz) történelem előtti pillanat *par excellence* közege: „Szétfolyó, elfolyó, eltörő, meg visszatérő szamszára-világ: örök körforgás. Átlátni rajta, az igazi valóságba, abba, aki az álmodat álmodja: az a szabadulás, Nirvána. Szerencsétlen, nyomorult, szenvedő, véres világ – és mégis kell ez is! A tökéletesedés, szabadulás, istenülés iskolája. A körforgásnak – istenbe visszaforgásnak útja. (...) Daccapo! (...) Már zeng a szó a születendőről. A világméhéből, hol fogantatik. Legtisztábban az Asszony ajkáról, mert benne a leghatalmasabb a vágy, maga a világnak méhe, a megtestesült vágy. A teremni, szülni, szaporodni akarás – az örök daccapo. Termékeny chaos, mindent rejtő, renető, ölelő, mint a Föld öle tavaszi újuláskor. »Láss egy álmodat reám.« Egy világméző lejárt – új kezdődik. Ma még csak a vágyban – most van a pillanat a világvég és a világméző előtt. A világ nagy lírai pillanata. Utána majd: incipit tragoedia.”³²⁹

Lesznai Anna másik kritikus, Lukács György máshonnan közelíti meg a kérdést. Szintén csak felfedezi e líra pogány, a kereszténység dualista felfogásától eltérő voltát, de ő szeretné elhatárolni a hinduizmustól Lesznai Anna szemléletét annyiban, hogy a versíró „a jelenségek gazdag sokrétűségét és sokaságát nem fokozza le pusztá látszattá, mint ez Indiában történik, hanem éppen különbözőségük színpompájában képes a lényegre, az egyetlen, a kozmosz létezőt megpillantani.”³³⁰ Az itt meg-

³²⁹ FÜLEP LAJOS: *I. m.*

³³⁰ LUKÁCS GYÖRGY: Lesznai Anna új versei (Eredeti címe: Anna Lesznais Neue Gedichte, ford. Tandori Dezső). = *Pester Lloyd*, 1918. nov. 29., in: *Uő: Ifjúkori művek*, 759–765.

nyilvánuló panteizmust leginkább az újplatonizmushoz kapcsolja, Plótinosz filozófiájához, akihez a keresztény gondolkodók is szívesen fordultak. Azt írja: „A lélekkel bíró lények elkülönültsége azonban e versekben csaknem mindig viszonylagos: a rész viszonya az egészhez, a vándoré a célhoz, a töredékességé a teljességhez képest; valamiféle átmenetteremtő, minden végső választóvonalat elkerülő: inkább tündéri-lidérces, démoni lobogású, erosz (és nem az egy Isten) birodalmához tartozó és pogány (nem keresztény) (...) olyan pogányság ez, amelyben Krisztus megjelenésének metafizikus ténye, és vele együtt a lelkek új magányosságáé és új megváltásáé is, bennefoglaltatik valahol.”³³¹ A Lesznai Anna lírájában megmutatkozó világerzés körvonalazásánál azonban arra is rávilágít, hogy azt nem csupán az újplatonizmus hatja át, hiszen a költőnő nem áll meg a magányos lélek énné-válásánál vagy az emberi szeretetnél, hanem visszakanyarodik a természethez, a természet dolgai iránti szeretethez, többek között Goethe természetfilozófiájához. Lukács, egymás mellé helyezve a plotinoszi elképzeléseket és a valódi természetfilozófiát, képes egyszerre megmagyarázni a Lesznai-versek melankóliáját, magányos fájaldalmát, istenkeresését és a fákhöz, virágokhoz, kövekhez való viszonyát, még ha ez egyben kibékítést, összehangolást is igényel. Plotinosznál ugyanis, bár a természet és az élettelen dolgok közvetlen valóban az Egyből származnak, de a világszellemnél, majd a világléleknél, a léleknél már alacsonyabb nivót képviselnek a létezésben: a lélek számára így legfeljebb a kontempláció hozhat felemelkedést, az azonosulás egyfajta értékvesztést jelent. Márpedig a Lesznai lírájában megszólaló én – a világlélek részeként értelmezve önmagát és a natura dolga-it is – nagyon gyakran a természet alkotórészeként írja le önmagát vagy valamely testrészét is.

Ez az azonosulás – noha ritkábban – kozmikus méretekben is megtörténhet, vagy legalábbis a lírai én áhítozhat erre. Példája ennek a fentebb elemzett *Meluzina dalol* vagy a *Tavaszi Isten* című vers, amely – s itt emlékeztethetünk a Lesznai lírájában nem mellékes Ady-hatásra is – mint ha elegyített és panteista verzióját adná a *Héja-nász az avaron*nak és *Harc a Disznófejű Nagyúrral* címűnek. A lírai beszélőt már gyermekkorától igézi a nagyhatalmú *Tavaszi Isten*, tiporja és csábítja is egyszerre, s ő hol harcosan küzd, hol – megjedve ellenfele távozásától – hangot ad a vele (s kö-

³³¹ Uo.

vetkezéséppen az egész természettel) való egyesülési vágyának: „Egyesüljék véled gyilkos szerelemben! / Váljak porló földdé, fénylő ködpárává” stb.

A legtöbb esetben azonban a főszerepet szinkdochikusan a természet egy reprezentáns, mégis intimebb és domesztikált része, a kert játsza. Mint ahogy Vezér Erzsébet írja, a kert „mikrokozmosz, zárt, öntörvényű világ, mely nem szűkíti, hanem tágítja a horizontot, de nem a mi világunk felé, hanem egy mágiikus mesevilág felé.”³³² Nem térben, hanem időben nyílik ki a végtelen felé: a modern léleknek azon vágyát fejezi ki, hogy egykoron majd visszaforrjon a természet világába, hiszen, mint ismeretes, a kert az ősi ártatlanság korát idézi, a paradicsomi állapot színterét. A lélek ezen óhaja a magánytól, az elidegenedettségtől való félelmeiből ered, ezért is választ le a természetből egy darabot, teszi otthonosá a maga számára: itt már elképzelhető, hogy időről időre megnyugvást találjon, hogy úgy érezze, lehetséges számára az egyesülés, a természettel való egybeforrás. E bölcs lemondásnak köszönhetően remélhet a jövőre nézve egyfajta identifikációt a kerttel, mint az édeni egységgel, Lesznai kifejezéseivel élve „az édeni élővel”, „az örömkarámmal”, illetve az e keretet konstituáló elemekkel. Idézzük példaként *A kert* című ciklus második részét, a *Nyári bált (Édenkert)*:

„Tudom, ha újra térek,
Ha új életre élek,
Egy leszek ismét véled,
Kedves örömkarám (...)
Talán rügyeddé válok
Tán árnyékos ákácod állok
Tán lágy fészkedbe szállok
Rövid füttyű rigó (...)
Tán fű leszek a dombon”

Ugyanezen ciklus nyitódarabjából, az *Ajánlás a kertnek* című versből szintén csak kiderül, hogy a kert lehatároltsága adta biztonságban (az „átölelésben”, amely a „védtelen pusztából” lekerít egy kies darabot) a vágyból kibontakozhat a teljesség: így jöhet létre valódi önmegértés, valósulhat meg szerelem, s születhetnek a világra újabb életek. (Ez csak egyes később-

³³² VEZÉR ERZSÉBET: *I. m.*, 18.

bi szövegekben alakul másként, amelyekben, mint például a *Sárkánykert*-ben, kísértetiessé válik a mesevilág, hátborzongatóvá a kert.)

Az egyesülés – mint ahogy már a *Tavaszi Istenben* is láthattuk – nagyon gyakran ölekezés, szerelmi egymásbaforrás. Ennek létrejöttéhez igen gyakran beiktatódik egy harmadik fél is, egy emberi természetüként tételezett szerető, de a vele való szerelmi kapcsolatban a kontúrok összemosódnak, a felismerhetetlenségig egybeolvad a valószínűsíthetően nőként megszólaló lírai én, a szerető, és az istenné magasztosuló természet. Nehezen megállapítható például, kihez beszél a *Tudom, hogy vagyban* a lírai én: a férfinhoz vagy Istenhez; nem tudható, hogy hol kezdődik és végződik a nő, a férfi, a kert, a fa, a világegyetem, s mely elvek alapján lenne elkülöníthető a test és a lélek – annyi azonban bizonyos, ezen édeni állapot záloga egyfajta (noha talán tágabban értelmezett) erotikus viszony volt. Érdemes kivételesen az egész verset elolvasnunk, mert pontosan ki-vehetők belőle az egyéniségvesztés és egymásbacsúzás fázisai:

Tudom, hogy vagy: és megállok az éjben.
Állok az esőszagú kertközépen
És kinyújtom két áldott, dús karom
Tudom, hogy vagy: tudom, hogy élek.

Nem kereslek, és mámort nem remélek.
Tudom, hogy vagy: és megállok az éjben.
A lombos kertnek minden szála rebben
És elmerül tengernyi tárt szívemben
Tudom, hogy vagy: és nincs többé a kert.

Az ég boltja csillagfényel kevert,
Tudom, hogy vagy: s a halk csillagok gyűlnek,
Szerelmem fáján virággént megűlnek
Dalos virágok szerelmem fáján
Tudom, hogy vagy: és elhalkul az éj.
Nincs fény többé az égi mezők táján,
Testem fénylik, mert vágyad pihent rajtam
Tudom, hogy vagy: s nincsenek csillagok.

Belém vésődött csókod nyoma, ajkam,
Karom sem más, csak bontott ölelésed,
A föld sem más, csak hely, amelyen álltál,
Tudom, hogy vagy: és beléd ömlik minden
Gazdag tejútja a százkeblű létnek.
És utolsóknak bevonulok én is –

Hála néked, hogy nem kell lennem nékem
Én édes, áldott, boldog megszűnésem,
Nem kell lennem többé: te vagy.

S bár itt a metafizikai értelemben vett egyesülés jelentősége meglehetősen tompítja a szöveg érzékiségét (mint ahogy más versekét is), az ennél erősebb szexualitást tükröző szövegek sem ritkák Lesznai költészetében: vad, forró szeretkezés vágya nyilvánul meg például a *Mohó kérésben*, amelyben így könyörög a lírai én: „ásd (...) mélyre kútját a kéjnek”, „[e]gyszer tépd erővel a csókom”.

Ez utóbbi versben – csakúgy, mint a *Tudom, hogy vagyban*, a *Meluzina dalolban* és számos más szövegben – a kert kitüntetett eleme (akár csak a bibliai Édené) a fa lesz. Kozmikus fa, életfa, világtengely: ég felé nyújtózkodó ágakkal, a földre mélyen lenyúló gyökerekkel; Török Petra a költőnő egyes naplóbejegyzései alapján egyenesen azt írja, ősi és „plasztikus világszobor”.³³³ Mindazonáltal, ha a Lesznai-szövegek többségében nem hangsúlyosan gyümölcsfákról lenne szó, a kert közepén álló fát gondolhatnánk éppen fallikus szimbólumnak is (mint amilyen például a fentebb már emlegetett shivaista és saktista ikonográfiában a *joniból*, a női teremtőerő jelképéből kimeredő oszlopszerű *lingam*), ám a fa itt gyakran az önleírásba vagy ennek részeként a saját test írásába épül bele. Például mint a termékenység helye, beérésre vár, vagy éppen roskadozik az érett, az „áldott” gyümölcsöktől. A termés a fa számára gazdagodás (mert másokat gazdagít), és mint teher sem örök. A gyümölchullatás gesztusával a fa megkönnyebbül, másrészt – saját állandóságának és a természet körforgásának köszönhetően – helyet ad a következő megújulásnak

³³³ LESZNAI ANNA: *Naplójegyzetek*, V.3670/43/2 (1921). Vö. TÖRÖK PETRA: *Formába kerekedett világ. Lesznai Anna művészete és hagyatéka a hatvani Hatvani Lajos Múzeumban*. Hatvani Lajos Múzeum Füzetek 16., 2001, 24.

és megváltásnak. A termékenységnek, az új születésének a fán egyéb jelei is lehetnek (vagy akár „előjelek”, még a megtermékenyítés előtti időkből): feslés előtt álló „bimbó”, netalán „rügy”, „termő”, „hajtás”, de erotikus képzeteket keltenek még például a „nedvek” is. A *Nyár* című versben például ezt az analógiát olvashatjuk: Én és a kéklő szilvafák (...) Nem is akarunk más gyönyört / Elég lesz, ha duzzadva éled / Érett testünk (...). Mindamellet a megfeleltetések nem egyértelműek és nem mechanikusak, a női test felbontása még a fa motívum előfordulása mellett is végbe mehet más módon: például fölnyújtott karok=ágak (*Tudom, hogy vagy*), vagy haj=kusza lombok, de itt teste=a „nyarak teste” (*Ébredés*). Vagy éppen olykor az is előfordul, hogy a lírai én magát azonosítja a hullani készülő – az éden fájától elváló, az Egységből leszakadó – gyümölcscsel (*Szavak paripája*). (Az *Ébredés*ben egyébként az is eltérést jelent más versekhez képest, hogy benne a szerelmi viszony éppen a lírai én természetbe és örök időbe simulását, „öntudatlan asszonyéltét” zavarja meg: ráébereszi lelkét önmagára, egyéniséget ad neki, hogy aztán „talpig saját fájdalomban” álljon.)

Noha a fa kitüntetett szerepet élvez ebben a motívumrendszerben, Lesznai mindent egybelátó, panteista szemléletében a természet minden elemét áthatja a lírai én egyszerre szexuális és metafizikai vágya, s főként a föld az (a mező, a dombok együttese, a felszántott barázdák), amely a nő testének lüktetéseit átvéve hangsúlyozottan női testrésszé, a termékenység helyévé, sőt olykor női erogén zónává válik: a tavaszt „[érzi] lenn a föld is – barna öle reszket” (*Ballagtam az úton*); a dombok „csecsfarmájúak” (*A kert*); „Emberszívem a mindenség / Érthetetlen vad mély nyögések / Minden barázda szerelem / A világ szép, mert szülni kell” (*Napok*). Nem teljes azonosulás, inkább egyfajta megfeleltetés jellemzi az énrítást par excellence megvalósító *Egyszerű dalt*. Ezt a szöveg egyes versszakáiban aprólékosan részletezi, részeire és aspektusaira bontva a női beszélőt (testét és lelkét), továbbá a természet reprezentáló szegmensét, a kertet, s azt is rögzíti, hogy a férfival való szerelmi kapcsolatot (egyáltalán, a dialógust, az én-te viszonyt) is csak egyfajta, a természettel való intimitásként tudja elképzelni. Például:

„Hogy engem lássál nézd meg, kedves, a kertet,
A lombosat, árnyasat, rejtőt a domb ölen.
Bizony, mert én is lombos, rejtős vagyok.

Ha engem szólítsz, kedves, szólítsd a szellőt
A sietőt, suhogót, susogott titkok tudóját,
Mert bennem is vagyon sok suttogott kérdésre válasz.

Ha testem kívánod, úgy simítsd az illatos földet,
Ő alszik és hűvös, de viselős izzó kehellyel.
Aluszom én is, bennem is nyílnak virágok.”

Itt érdemes még egy megjegyzést tennünk. Mint azt már láthattuk, némi hasonlóság fedezhető fel Lesznai Anna nőiségtapasztalata, illetve a mai feminista elméletírók által leírtak, és az ő tapasztalataikból következő „écriture féminine”-sajátosságok között, többek között azért is, mert a posztmodern teoretikusok ugyanúgy a panteisztikus jellegű élményhez jutnak el, még ha ők a környezettel való összeolvadást szubjektumrobbantásként és szétszórátásként, és egyfajta állandó mozgásként is képzelik el. Úgy tűnik, a panteista testírás is szinte magától adódik mindkét esetben: „Írj! – szólítja fel a nőket Cixous – És önmagát kereső Szöveged jobban ismeri majd magát, mint a hús és a vér, mint az áradó, dagadó, felkelő tészta, a harsány, illatos hozzávalók, a szárnyaló kombinációja, az általunk táplált, tengerbe ömlő lombok és folyók. (...) És mi magunk is tenger, homok, korallok, algák, partok, apályok és dagályok, úszók és gyermekek vagyunk. Mivel többé-kevésbé hullámmzóan mi magunk vagyunk a tenger, a föld és az ég, milyen anyag utasítana vissza minket? Mindegyikük nyelvén beszélünk. Heterogénként, igen, boldog előnyére a nő erogén a heterogenitás erogenitása ő; nem önmagához ragaszkodik, ő a tér úszója, a tolvaj. Szétszórható, pazar, kábító, vágyódó és képes a másakra, a másik nőre, aki lesz belőle, a másik nőre, aki nem ő, a férfitra, rád.”³³⁴

Ki a szavak anyja?

E panteisztikus jellegű énrással kapcsolatosan Vezér Erzsébet egyébként arra is rámutatott, hogy a természettel való azonosulás Lesznai Annánál nyelvi síkon is felfedezhető: a természeti jelenségek megszemélyesítő jelzőket nyernek (például „lúdbörzű juhar”, „hazatérő hold”), a lelki jelen-

³³⁴ HÉLÈNE CIXOUS: *I. m.*

ségeknél viszont természeti adottságai vannak („kéj szivárvány íve”)³³⁵. Ezen a ponton pedig áttérhetünk a költőné énrészesítésére, pontosabban: ez esetben a líra műfajában megvalósuló énrészesítésének nyelvi megalkotottságára. Ennek körvonalazásához érdemes több aspektusból megvilágítani a kérdést.

Elsőként utaljunk a biológiai feminizmus legfőbb állításaira: vagyis arra az irodalomkritikai irányzatra, amely szerint egy szöveget végérvényesen jellemez a test, s amely szerint az anatómia nem más, mint textualitás. Többek között Gilbert és Gubar³³⁶ fogalmazta meg a patriarchális kultúrában mindig is ott lappangó – persze csak metaforikusan értendő – előítéletet, miszerint a szöveg szerzője mindig egy (ős)- vagy (nemző)apa, esztétikai pátriárka, „akinek a tolla éppúgy a nemzés szerszáma, miként a toll”. Márpedig, teszi fel a kérdést a tanulmányt jegyző két nőíró, „ha a toll metaforikus pénisz, milyen szervükből hoznak létre szövegeket a nők?” Lesznai Anna minden bizonnyal hasonlóan válaszolna e felvetésre, mint azt tette a *Madwoman* recenziójában, Nina Auerbach,³³⁷ vagy az ő kritikájára is reagáló Elaine Showalter:³³⁸ az irodalmi kreativitás és a gyermekszülés között még alapvetőbb, időtlenebb a párhuzam, mint az előbbi és a gyermeknemzés között. (Igaz, Showalter e hagyomány jellemzésekor – némileg ellentmondva ezzel Gilbert és Gubar állításának – még azt is hozzátesszi: a 18. és a 19. században viszont sokan vélekedtek úgy, hogy a művészi, például az irodalmi alkotás folyamata metaforikusan a terhesség, a vajúadás és a világra hozatal fázisaival írható le).

Hiszen, mint láttuk, Lesznai Anna közvetlenül annyiban von analógiát az írás és a szülés között, hogy mindkettőt a produktivitás, az alkotás útjának minősíti. Nem állítja seholyan, hogy a nő mintegy szexuális vagy reprodukciós ösztöneire hallgatva írna, mint ahogy az sem merül fel benne, hogy a szövegalkotás processzusa felbontható lenne a fogantatás-kihordás-vajúadás-szülés fázisainak megfelelő szakaszokra. A gyermekek világra hozatala és a nyelvi megjelenítés ebben az értelemben nem megfe-

³³⁵ VEZÉR ERZSÉBET: Lesznai Anna költői világa. In: *Dolgok öröme, i. m.*

³³⁶ SANDRA M. GILBERT–SUSAN GUBAR: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn., Yale University Press, 1977, 6–7. Idézi: ELAINE SHOWALTER: A feminista irodalomtudomány a vadonban. (Ford. Kádár Judit.) = *Helikon*, 1994/4, 417–442.

³³⁷ NINA AUERBACH: *Victorian Studies*, 1980, 23., 506.

³³⁸ ELAINE SHOWALTER: *I. m.*

leltethető szerinte, de az bizonyos, hogy mindkettőt „tett-Werknek” minősíti, egyúttal pedig a lélekvalóság szimbólumának is. Mindez már a beszédre is igaz, az irodalmi alkotás pedig kitüntetett módon szimbólum: „Mi a szülés, az alkotás célja a mindenben. A csodának a célja a szülés, az alkotás, a megvalósulás, a tett – a kimondás, a gondolatban megformulázás. Mintha egy elvarázsolt »nemlétező lét« volna, melyet megvalósítás által kellene megváltani”.

Ám az is igaz, hogy Lesznai Anna a saját testiségét egyfajta forrásnak látta, egyfelől metafizikai, másfelől imaginatív ihletést sejtett meg benne, s a női biológiát nagyon intenzíven jelenítette meg szövegeiben, amivel már a huszadik század első felében megvalósította azt, amit Adrienne Rich a hetvenes években tűzött ki feladatként a feminista irodalom elé: „Azért, hogy teljes emberi életet élhessünk, nem csak arra van szükségünk, hogy *uraljuk* testünket (...), meg kell érintenünk testiségünk egységét és rezonanciáját, intelligenciánk testi alapját.”³³⁹

Ekképpen juthatunk el ahhoz a feltételezéshez is, hogy talán létezik egy olyan női írás, amely nemcsak tematikusan, hanem az expresszió szintjén is magában hordozza a női szexualitás és a szülés tapasztalatát, a testiség megélése és az erotikus tapasztalat áthatja a nyelvi szinten megvalósuló szimbolikát is. Mindenesetre a fentebb már emlegetett pszichoanalitikus megalapozottságú posztstrukturalista-posztmodern irány – amely pedig, mint láttunk, kedvenc témáit illetően érintette a Lesznai verseiben megfogalmazódó problematikát – ilyesmit hangoztatott akkor, amikor a nemsemleges (a preödipális) tudathoz való visszatérésben, illetve az anyával (az örök anyával, a női felmenőkkel való) való azonosulásban a női írás potenciális lehetőségét látta: ezt állandóan mozgásban levőnek, minden körvonalat, határozott lezárást nélkülözőnek, sőt a jelöltet kiiktató jelölttengernek (Kristeva kifejezésével élve szemiotikusnak)³⁴⁰, vagy akár egyenesen ütemes hangfolyamnak képzelte el. Cixous szerint: „A nő libidója kozmikus, ahogy a tudattalan is világméretű: az írása is csak folyamatos lehet anélkül, hogy rögzülne vagy körvonalaiiban kijelölődne, megkockáztatva ezeket a szédítő átkeléseket a másikba, a múltékony és szemve-

³³⁹ ADRIENNE RICH: *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, W. W. Norton, 1976, 62. Idézi: SHOWALTER: *I. m.*

³⁴⁰ Kristevánál a szemiotikus kulcsfogalom a *La révolution du langage poétique* c. könyvében (Paris, Seuil, 1974).

délyes tartózkodásokat önmagában, a nőkben, a férfiakban, nem sajnálva az időt arra, hogy a tudattalanhoz a legközelebb láthassa őket (...) tovább megy és átjut a végtelenbe.”³⁴¹ Az anyasággal kapcsolatban pedig tagadja, hogy szakadás, megosztottság lenne jelen a beszélt diszkurzus logikája és a szöveg logikája között az ösztönösség ellen nem védekező nőnél, ugyanis az elevenen érzi hangjában és írásában az őt valaha átjárt éneket, „az első zenét”, a „szerelem első szólamát” – azt az erőt, amely az „anyától”, a jó forrásától örökítődött rá. A kontinuitás zálogaként és a gyengédség őrizőjeként a jót írja és jól: anyatejjel, „fehér tintával ír”³⁴² Kristeva szerint pedig szülés közben az anyával való lelki azonosulás termékenyítő lehet nyelvileg is, hiszen a „szavak szédülete” jellemzi. „Már sem nem értelem, sem nem látomás, elmozdulások, ritmusok, hangok, fények és fantáziált ölelkezések az anyai testtel”, s ekként szembenáll az apai-szimbolikus rend elfogadásával, amely viszont a nők afáziáját, de legalábbis verbális igénytelenségét okozza.³⁴³

Ennek megvizsgálásához induljunk el a másik aspektus felől: a Lesznai Anna naplójában és egy-két tanulmányában, kritikájában szótan elhelyezkedő, de részleteiben igen kidolgozott műfaj-, illetve alakzatesztétikából – ez egyébként egy-két *ars poetica*-jellegű versében olykor diszkurzív módon is megnyilvánul. A filozófiai alapgondolat megint csak az édeni egység feltételezése, és ebből kiindulva az a Balázs Béla hasonlat- és metaforaelméletére is emlékeztető,³⁴⁴ az *analogia entis* gondolatát magáénak valló (részleges) kratüloszi szemlélet, miszerint a nyelv még őriz valamit az ősazonosságból, s főként a lírában érvényesülő hasonlatokban, metaforákban még felfedhető a hajdani motiváltság, a lényeghez való viszony.³⁴⁵ Ennek egy fontos következménye Lesznai alakzatesztétikájában, hogy – akár a tizenkilencedik századi romantikusok – az egyszerű megfeleltetéseken alapuló allegóriát és jelet elveti, és a hajdanvolt egységre visz-

³⁴¹ HÉLÈNE CIXOUS: *I. m.*

³⁴² Uo.

³⁴³ JULIA KRISTEVA: Az anyaságról. = *Lettre Internationale*, 1997 nyár, 25. szám.

³⁴⁴ VÖ: BALÁZS BÉLA: A versről. = *Nyugat*, 1909. I. 538–541, illetve UÓ: A hasonlat metafizikája. = *Nyugat*, 1919. I. 404–414.

³⁴⁵ LESZNAI ANNA: Versekről – s még inkább szavakról és írójukról. = *Nyugat* 1912. II. 226–229.

szamutató, a teljesedésből részesedő, reprezentáló szimbólumokat kívánja alkalmazni: metaforákat és hasonlatokat.³⁴⁶

Erre a felfogásra utal például a *Szavak paripája* című vers, amelyben a lírai én a valódi, nem hazug jelentéssel bíró, a „szűz” szavakat nem magából, hanem az édenből eredezteti. A szöveg erősen metaforikus, előbb mintha egy kitüntetett nemmel nem bíró mesebeli paripa beszélne, aki a végén belepusztul a „szűz szavak”, a „vad lovasok” vágatásába, majd az üdvöt mégiscsak elnyerő költő, aki éppen az általa ritmusos és rímekbe tördelt szűz szavak megörökítőjeként magasztosul fel:

„Nem enyéme, nem vetésem
Nem én könnyem, nevetésem
Mellőlük én tévetegen
Hol boldogan, hol betegem
Lankadtan lemaradok
(...)
Létre mégis őket vésem
(...)
De ha szóba szívbe halok
Haláltól rejtők a dalok.”

Szempontunkból még árulkodóbb a *Szavaim anyja* című vers, amelyben a szerző véleményét hangoztató lírai én ugyancsak kimondja, nem ő

³⁴⁶ 1. „A jel egyértelmű, magában véve nincs tartalma, esetleges, egyszerre utal és magában véve mit sem jelent.” *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920, 32.

2. Az allegória, akárcsak a szimbólum, „megjátssza a teljesedést (...) De a szimbólum nincs lemetszve a töről, mint az allegória. A szimbólum részesedik a teljesedésben.” *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1916–1920, 64.

3. „Az igazi symbolum sokarcú denkbár, eleven, misztikus relációban van a lényegével (...) A symbolum az egészre utal, részese az egésznek, eleven, saját tartalma van.” *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920, 32.; „A symbolumot csak mágikusan lehet megérteni: a symbolum nem egy Sinn lakása, de egy olyan Sinnfal tárgy vagy szó (a régi szó tárgyszerű régi ügy), mely részese egy másik értelmes egésznek.” *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920–1930, 43.

4. A hasonlat: magában véve jelent és nem esetleges (belső relációt fejez ki), és egyre utal; „egyértelmű, de még eleven: valami rokonsági vagy árnyékbeli hovatarozása van a lényegével”. *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920, 32.; „A teljesedéshez való viszonya: „... két réttű. Egy viszony szimbóluma, mely által igen indirekte utal Istenre”. *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1916–1920, 64.

szüli meg a metaforikus beszédet, csupán közvetítője a – mint látni fogjuk – isteni eredetű költői szónak: „(...) édes szóimnak szülője nem vagyok”, „[é]n szóló mécs, fénylő ige az Úr kezén”. Mindazonáltal a metaforateremtés – vagy mondjuk így, a spontán metaforizáció – eszköze mégis egyfajta szexualitás: a természetben átérezhető, végtelen idejű erosz által történik meg, kinyilvánítója pedig az a kozmikus szexualitás révületében beszélő médium, aki minden bizonnyal nőnemű, különben nem merülhetne fel vele kapcsolatban, hogy netalán ő lenne szavai „anyja”, „szülője”:

„Furcsa szavak, szivembe merről nyilaztok
Mint ölelkeztek játszva pillangós ajkamon?
Miért mondom: »Rózsát és vágat vérzik a dombunk.«
Hisz barna földből duzzadt a hús halom
Rajta a virágok többől teremnek
S kit összebogoz velük kusza szóm:
A vér s a vágy, lüktetése eremnek.
(...)
Gyökérző ősök, csillagzó utódok
Testvéri pázrás hangja zsong belém
S fák, füvek, felhők párás képzetén
Rovódik révült emberi beszéd.
Szószirmok hullnak halk lelkem havába
S daloló csőrét hajnalszín flamingó
Mártja meg vérem ringó hab tavába.”

Az édeni, az ősazonosságot kiteljesítő korban – szemben a mai konvencionális jelekkel – a mágikus ige jelentette a „teljes mivoltot, értelmet, lényegét”,³⁴⁷ napjainkban pedig leginkább a vers lehet az az irodalmi műforma, amelyben a szó „édeni értelmének töredékével” megjelenhet. Ez leginkább megkonstruáltságának³⁴⁸ köszönhető, a sorokba, strófákba, alakzatokba rendezettségnek, az ütemnek és a rímek szabályos ismétlődésének. Ennyiben rokonítható a Lesznai Anna által preferált képző- és iparművészeti formával, az ornamentikával is³⁴⁹: „Konstruktivitás és dekorativitás

³⁴⁷ LESZNAI ANNA: Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához, *i. m.*

³⁴⁸ *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920, 43.

³⁴⁹ A ritmus természetesen másképp jelentkezik az ornamentikában és a versben (az előb-

rokon. Illetve a konstruktív mindig dekoratív. Bensőleg rendes, egyensúlyozott, stilizált is, mert átnemesített, emberi agy értelme szerint csoportosított.³⁵⁰ Bár a konstruktív nem mindig szabadon továbbfűzhető, mint a mese és az ornamentum, az kétségtelen, hogy a költő a kompozíció-elvűsége túl még tárgy nélküliségük, areferencialitásuk révén is párhuzamba állíthatta őket, s ekként hangsúlyozhatta az ősegyre utaló mágius eredetüket.³⁵¹

A líra tehát Lesznai Anna számára az „emberi öntudatunkon átszűrt abszolút törvények megvalósítása egy quasi »világon kívüli« (éppen ezért játékos) síkon. A minden az egyekben adekvát egyéniség, zártság, ritmus, abszolútság szimbóluma = érzékibe vetítve.”³⁵² Erre utal egyébként a már idézett *Szavak paripája* című vers is, amelyben az ősegyből levált, megzabolázhatatlanul száguldó szavak masszájának a kompozíció szigorúsága szab értelmesítő formát:

„Rímek befoglaló vértém
Térő ütem öröklétem
Végtelenem mérték köre
Mély értékem képek öle.”

Bár Lesznai Anna líraeszményét olykor expresszionistának nevezi, már ebből a konstruktív jellegből is láthatjuk, nem feleltethető meg egyértelműen a többnyire szabad formában írott expresszionista verssel, csak expresszivitása folytán rokonítható vele, hiszen mindkettő esetében a kifejezésnek az információközléssel, az ábrázolással szembeni dominanciájáról beszél-

biben térben, az utóbbiban időben), az eredményt tekintve ez mindegy is: transzcendáló jellegük miatt úgyszólván kikerülnek ezekből a dimenziókból, téren és időn kívül állnak. *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920, 27.

³⁵⁰ *Naplójegyzet*, 1912. Idézi még: VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna élete. I. m.*, 44.

³⁵¹ Worringer egyébként, aki 1907-es könyvében szintén az ősi kultúrákhoz köti az absztrakt-geometrikus vagy a figurális mintákat csak tárgy nélküli ornamentalsként felhasználó művészetet, a primitív világerzést éppen nem édeniként, harmonikusként mutatja be: az ember ekkor még gyámoltalanul, rettegve tekint a természetre, kaotikusként éli meg a jelenségvilágot – az egységen alapuló panteisztikus világszemlélet szerinte már a beleérző kultúrák sajátja. Vö. WILHELM WORRINGER: *Absztrakció és beleérzés*. Adalékok a stílus pszichológiájához. In: Uő: *Absztrakció és beleérzés*. Tanulmányok. Fordította: Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat, 1989, 7–102.

³⁵² *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1916–1920, 88.

hetünk. „A közlés mindig értelmesít is, de a kifejezés maximumán azt formák suggestív intenzitásával és konstruktivitásán, a héjon áttörésével éri el, nem pusztán logikai külsőségek magára erőszakolásával és műleegyszerűsítéssel.”³⁵³ Kassák és Szabó Dezső mellett Vajda Pétert és Adyt is az expresszionizmusba sorolja, de abszolút íróeszménye közülük is Ady lesz, aki „sokat teremt – nevet adva az addig névtelennek –, aki sokat mond el olyan zamatos testiségűtől ragyogó szavakkal, mintha kézzel tapintható, szemmel látható agyagból gyúrná – zománcos rétegekkel festené meg őket”³⁵⁴. „Homályos” stílusát annak tulajdonítja, hogy a költő – egyfajta nyelvi megelőzöttség feltételezésével – átengedi a kezdeményezést a szavaknak.³⁵⁵

Mindebből több tanulság is leszűrhető. Az egyik, hogy a Lesznai szerint tartható írásmódot mindeddig férfiak művelték, sőt, közülük egyeseket kiemelkedőnek is tart: tehát nem szükségeltetik valamiféle női képesség a műveléséhez (bár ez sem feltétlenül kizáró ok, mint láthattuk, a már említett pszichoanalitikus feminizmus szerint az „écriture féminine” éppen ezzel biszexuális, Cixous szerint nőies stílus jellemzi például Jean Genet írásművészetét, Kristeva pedig Joyce alkotásmódját nevezi ekképpen). A másik megjegyezni való viszont, hogy a költőnő – a tudatosság valamiféle kikapcsolásával – mégiscsak helyesnek tartja visszanyúlni a szavaknak azon állapotához, amikor még nem kristályosodtak bele valamiféle rögzített és hétköznapi jelentésbe – ez, vagyis a hagyományos referenciát, sőt, az egyértelmű megfeleltetést is elvető, reprezentációra épülő, intuitív és expresszív alakzathasználat pedig egyéni szinten éppenséggel az expresszióknak a preödipális, szemiotikus nyelvnek nevezhető formájához is elvezethet, valamilyen ritmikus lüktetésű, hangsémákból álló végtelen számú jelölőt generáló nyelvhez. Lesznai lírafelfogásának harmadik sarkalatos pontja a tárgy nélküli konstruktivitás, a kompozíció előtérbe helyezése nem köthető egyértelműen sem a „férfias”, sem a „nőies” oldalhoz: annyiban tulajdonképpen rokonítható lenne ezzel az egyéni szinten preödipálisnak nevezett primitív állapottal, hogy szintén csak kiiktatja a nyelvet, a beszéd hagyományos dualitását, referencialitását, de megalkotása mégiscsak az alapvetően maszkulinnak mondott rációnak és matematikai logikának tulajdonítható.

³⁵³ *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1916–1920, 86.

³⁵⁴ LESZNAI ANNA: Adyról. = *Nyugat*, 1909. I. 543–545.

³⁵⁵ *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1920–1930, 34.

A gyakorlatban két tendenciát figyelhetünk meg a Lesznai-versekkel kapcsolatban: hol ezt a konstruktív szemlélettel jól összeegyeztethető, szigorú szerkesztésmódot, mint például az *Egyszerű dalban* vagy a *Mert nem ösmerlekben*, hol pedig egy szétomló, a vágy testet és lelket eluralzó intenzitása révén szinte zuhogó szóáradatot. (Ezzel némileg párhuzamba vonható, hogy az első kötet kapcsán Kaffka és Ady a túlaradó szavak dilettantizmusát, Vezér Erzsébet pedig a „bőbeszédűséget” és a „pongyolaságot”³⁵⁶ gondolja a Lesznai-líra igazán nőies vonásainak, miközben utóbbi ettől elütő jellegzetességekre is rámutat az általa válogatott verseskötet utószavában: „az elidegenedett világ elleni harcban megtalált bensőség gondolatilag pontos megfogalmazása, a képek és a metaforák fogalmi tisztasága nem tipikusan női képzeletre vall”³⁵⁷. Más kérdés, hogy a női írást minősítő kissé pejoratív szóhasználat igen sokat – és nem feltétlenül jót – árul el az irodalomtörténésznek saját neméről és a női irodalomról gondolt véleményéről.)

Az mindenesetre kétségtelen, hogy Lesznai Anna lírafelfogása és írásmódja nem köthető egy az egyben a mormoláson alapuló varázsképekhez, s nem igazán sorolható be a Kristeva szerint a szemiotikus állapotot megvalósítani tudó avantgárdba sem, illetve mindenképpen hagyományosabbnak mondható, mint a bolgár-francia elméletíró által még kiemelt James Joyce és Virginia Woolf írói technikája – mindazonáltal a Cixous szerint nőies stílust művelő Colette például nem hozott létre nála avantgárdbb vagy féktelenebb szövegeket.

Bár erősen munkál benne a „mágikus vers vágya”, naplóbejegyzései alapján tudjuk, hogy Lesznai Anna ezt nem ilyesféle rítusszerűen mormoló szövegben akarja megvalósítani, hanem egy rövid, egyetlen szép képből álló és auditív szempontból is hangulatot szuggeráló szimbólumban, valamilyen empirikus konkrétum megidézésével, amely viszont a befogadóban metafizikai konkrétumot teremt. Ideálja a kínai vers lenne – noha ő is hangsúlyozza, saját lírája nem ilyen, lényegesen hosszabb darabokból áll.³⁵⁸ Azok a szövegei, amelyeket mégis „varázskékként”, „mágikus versként” definiált, sem igazán leírhatók a fentebbi sajátosságokkal. Elég itt csupán a már említett *Már-már hamvadó régi varázsképekre* utalni, ame-

³⁵⁶ VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna élete. I. m.* 41.

³⁵⁷ VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna költői világa.*

³⁵⁸ *Naplójegyzet* (PIM V. 3670/43/1–20) 1916–1920, 65.

lyet egyrészt egy hajdani férfi mondott (írt le?) kedvesének és egy mai, saját magányába, individualitásába zárt, megváltásra nem lelő női szubjektum olvassa csalódottan, továbbá amelynek amúgy képekben bővelkedő szövege alapvetően logikus felépítésűnek mondható.

Léteznek azonban olyasféle sajátos próbálkozásai, amelyek ennél talán jobban összhangba hozhatók az „écriture féminine” feltételezett sajátosságaival. Szinte boszorkányritusként hatnak egyes ráolvasásszerű refrénjei (például a *Szavak paripájában*: „Szűz szavak, szakadatok!”), és találkozhatunk nála sokkal expresszívebb, látomásosabb, s e vizionáriusosságuk folytán kuszább, illogikusabban szervezett szövegekkel is, amelyeknek túlnyomó többsége a vágyat nyilvánítja ki valamilyen módon. Ennek példája a nemi vágy erősen tropikus, szinte expresszionista megjelenítése a *Mohó kérésben*:

„Örömed sarlói tarolják
Testem virágos bágyadását
Kedved csikói legeljék le
(Tikkadás napját sose lássák
Friss serkent hajtását a vágynak.”

A fentebb már említett *Szavaim anyja* által citált metaforák hasonlóan enigmatikusak, racionálisan kevésbé levezethetők – mint a lírai én ezt egyfajta *ars poetica* keretében ki is mondja, a „révült beszéd” termékei: „Rózsát és vágyat vérzik a dombunk”, „Tavaszkok tejét szíva szívem kacagva hevert el”.

S bár ennek ellentétére számíthatunk esztétikai, poétikai nézeteinek megismerése után, verselése korántsem mindig szigorú: ezek a licenciák kezdetben olykor dilettáns hibáknak tűnnek, de az *Édenkertben* már egyértelműen látszik, hogy a lazaság lehet szándékos is: például amikor – talán Füst Milán vagy Kassák hatására – Lesznai Anna megbarátkozik a hosszú soros, lazán rímelő szabad versekkel,³⁵⁹ sőt a rímes prózával, a makámával is, olyan oldott formájú szövegekkel tehát, amelyek szabadabb folyást engednek a spontánul feltörő gondolatoknak. S bár lírája valóban távol áll az avantgárd szemiotizáló kísérleteitől, a jelöltet semmisé tevő hangköltészetétől és szójátékaitól, az olyasféle „dekoratív” allite-

³⁵⁹ Vö.: VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna élete*, 74.

rációkban, mint az „Este van már, este, csend az estek teste” (*Mese-mese, mesd el*) ezeknek konszolidáltabb változatait valósítja meg. Voltaképpen ezt veti a szemére korabeli kritikusa, Rényi Edit, aki az „Áldott elérés ára érett megállás sorban” észreveszi a „technikai dekorációt”, „a szavakkal való bravúros játékot”, de nehezményezi, hogy a költő ezzel háttérbe szorítja a mondanivalót, ahelyett, hogy a tartalom szolgálatába állítaná a formát.³⁶⁰

Vezér Erzsébet könyvének nyitófejezetében megjegyzi, Lesznai Anna nem volt programosan feminista, ő asszonyiságát is megőrizve akart emancipálódni; ám ezt a kijelentést – a mai feminista irányzatok ismeretében és verseinek genderközpontú interpretációja után – talán kiigazíthatjuk annyiban, hogy a költőnő lírájában megmutatkozó nőiség bizonyos vonásaiban éppenhogy összeegyeztethető az irodalmi feminizmussal, annak a női írásra vonatkozó követelményeivel. Ez utóbbi elképzeléssel áll összhangban egyébként a költőnő időskori nyilatkozata is (melyet pedig monográfusa ugyancsak idézi): „Egész életemben nem akartam mást, mint nem férfiművészetet adni: Az asszony ne akarjon jobbat csinálni, hanem mást”³⁶¹.

³⁶⁰ Idézi: VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna élete*, 73.

³⁶¹ VEZÉR ERZSÉBET: *Lesznai Anna élete*, 6. Pedig valami ilyesmit, ti. a férfi és női magatartás- és írásformák egymás felé konvergálását veszi észre a *Hazajáró* versekben, ezen „asszonykönyvben” Ady Endre is, amikor a kötet szerzőjét, a „testvérünket” így üdvözli igen lelkes hangon: „Itt a bátor asszony, kinél a bátorság nem új kalap, nem hisztéria, nem furcsa parfüm, nem kedv-lohasztó férfiaszkodás. Embersége, emberi bátorsága egy asszonymnak, aki nemcsak úgy csinálja, de úgy is érzi az életet a maga asszonyi ereje szerint, mint mi”.

Don/na Juan/na

A hasonmás drámapoétikája³⁶²

Czóbel Minka *Donna Juanna* című, éppen 1900-ban megjelent drámája meglehetősen felborzolta a különböző napilapokban, folyóiratokban reagáló (természetesen férfi)kritikusok kedélyeit.³⁶³ Ráadásul a szerzőnő, akinek a századfordulón is leginkább líráját tartották említésre méltónak, a szimbolista-dekadens irodalom határozottabb előretörésével – holott annak számos külföldi, főként francia eredményét ő „importálta” elsőként – végképp a háttérbe szorult. S aztán hiába kezdte lassanként rehabilitálni az utókor – s ebben Kiss Margit két változatban is megjelent monográfiája számít úttörő (noha tudományos értékeit tekintve nem kiemelkedő) munkának³⁶⁴ –, életművének számos pontja még mindig feltáratlan. A *Donna Juanna* amolyan köztes státuszt képvisel ebből a szempontból: többen vállalkoztak rövidebb-hosszabb terjedelemben az elemzésére, de több fontos szempont még fel sem merült az interpretációját illetően. Azt a pedig meglehetősen evidensen adódó kérdést még senki nem vetette fel például, hogy a címszereplőnőnek milyen mélyebb köze van az európai kultúra egyik megalapozó, mitikus alakjához, Don Juanhoz, aki pedig szereplőként is feltűnik a darabban. Ez annál is inkább meglepő, mert arról egy ízben szó esett, egészen pontosan Osvát Ernő – figyelmet érdemlő kérdéseket felvető, ámde sok helyen inadekvát elvárásokkal közelítő – kritikájában, hogy Donna Juanna különböző férfinősök női megfelelője lenne a drámában, ráadásul ő olyan „ellenpárokat” ajánl, akiket ugyancsak párhuzamba lehet állítani Don Juan figurájával: Faustot, Hamletet és Zarathusztrát.

³⁶² Megjelent a Cseh ködképek fürkészője. Írások Berkes Tamás 60. születésnapjára című kötetben (Szerk. BALOGH MAGDOLNA–KALAVSZKY ZSÓFIA, Budapest, reciti, 2014, 129–143.)

³⁶³ Az idézett újságcikkeket már dr. Kiss Margit is összegyűjtötte Czóbel Minka-monográfiájában. KISS MARGIT: *Czóbel Minka*. Debrecen, Lehota Nyomda, 1942. Illetve kibővített változatban: DR. KIS [!] MARGIT: *Czóbel Minka*. Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, Budapest, Panorama, 1980.

³⁶⁴ Uo.

Mielőtt belemennék a tényleges elemzésbe, tekintsük át a korabeli recepciót és az általam legfontosabbnak tartott modern elemzéseket. Ami a kortárs kritikákat illeti, többnyire zavar, megdöbbenés, elutasítás a válasz, de érdemes felhívni rá a figyelmet (és szempontunkból ennek még nagy jelentősége lesz), hogy a recenzensek olykor egymásnak homlok-egyenest ellentmondó vádakkal illetik a darabot, más-más szimptomákat, és belőlük következően más-más problémát diagnosztizálnak a darabbal kapcsolatban, más-más elvárásokkal fellépve egyfelől a nőnemű főszereplővel, továbbá – nyilván ezzel egyidejűleg – egy (nő)íróval szemben, mint ahogy amúgy az irodalom esetleges jelenségeit is teljesen másképp értékelik, sőt, az élet törvényeinek mibenlétét is másképp ítélik meg. Ezt a jelenséget saját értetlenségükön és nem egyszer inkompetenciájukon kívül még egy tényezőnek kell tulajdonítanunk: ez pedig a darab dramaturgiai és karakteralkotási komplexitása.

Egy névtelen bíráló például általános (és általa körülíratlan – mert körülírhatatlannak vélt?) tanácstalanságról számol be: „Soha könyvvel szemben ekkora nagy zavart nem éreztem, elolvastam kétszer egymás után, és még most sem látom az író célját, szándékát, intencióját”. Továbbá következetlennel találja az író nő morálját, amely egyfelől a magányos leányéletet dicsóítja, másfelől kétségbe is vonja azt. „Annak a sok fehér szűznek meg igazán békét lehetne hagyni” – írja cikkében.³⁶⁵ A Politikai Hetiszemle S-s aláírású kritikusa azt állapítja meg, hogy ez a hideg versekbe szedett munka „szenvedélyes kifakadás a nemi szerelem ellen. Egy beteggé finomult szűzi leánylélek vádirata a természet örök törvénye ellen”, márpedig „az antiszexualizmus számára nincs hely az életben, mely végsőképpen merő szexualizmus”.³⁶⁶ O. E., azaz a leendő Nyugatszerkesztő, Osvát Ernő az Új Magyar Szemlében³⁶⁷ elsősorban nem-tettségét és nem-értését fejezi ki: mintegy szembeállítja a *Fehér dalok* „fehér fantáziájú” szerzőjét – aki ugyan kicsit életidegen, kicsit papírszerű (máshol: „selyembe göngyölt”), mégis „szép” történeteket alkotott, vagy „pici, finom, sőt nagyon finom versek írásában lelte örömet” – a mostani Czóbel Minkával, aki egy olyan drámai alakot talált, amellyel ő nemigen tud mit kezdeni. Azon kívül, hogy antipatikusnak véli, szerinte el is távolo-

³⁶⁵ *Budapesti Hírlap*, 1900. június 13., 9. Idézi még: DR. KIS MARGIT: *I. m.*, 131.

³⁶⁶ *Politikai Hetiszemle*, 1900. június 24. Idézi még: DR. KIS MARGIT: *I. m.*, 132.

³⁶⁷ O. E.: Donna Juanna = *Új Magyar Szemle*, 1900. jún. 15., 517–519.

dott az „örök nőiestől” és a női írástól, pontosabban: mindattól, amit a neves kritikus ezen fogalmak alatt ért. Véleménye persze árulkodó rá nézve is. Hiszen azon túl, hogy az örök-női ideája alá bevonja a „szakánsságot”, a kiállhatatlanságot is (az egyetlen ilyen jellegű tulajdonságot, amellyel Donna Juanna szerinte rendelkezik), a legfontosabb női attribútumnak a szaporodási ösztönt tartja, s aki ilyennel nem rendelkezik, annak betegnek kell lennie. Ezt még azon paradoxon ellenében is vallja, hogy állítása szerint azt még elnézné a donnának, ha az valamilyen reménytelen, idealisztikus sóvárgást hordozna magában egy halott vagy soha meg nem született férfi iránt, és ezért nem akarna férjhez menni, ám a lány indokai mások: ő a fizikai szerelmet utasítja el, mert az halandó megfogantatására alkalmas, Osvát pedig ezt a voltaképpen schopenhaueri ihletésű megokolást – mint természetellenest, mint nem-nőit – elutasítja. Arra is célzást tesz, hogy ez a magyarázat csak filozófiai ürügyekkel való elleplezése egy zsigeri és patológikus magatartásnak. Az kétségtelen, hogy hogy Donna Juanna viselkedése – mint azt látni fogjuk – nem teljesen koherens, indokai részben változnak a dráma során, de alapvetően testi undorra utaló megnyilvánulásai nincsenek, kivéve egyet, melyet viszont – s ez a későbbiekben úgyszintén kiderül majd – interpretálhatunk másképpen is. Osvát egyébként a női írásra vonatkozó elvárásait is megfogalmazza, amely viszont egyfelől megvilágítja az ő feminitásképét is, másfelől pedig a dramaturgiai – a naturalista, de legalábbis pszichologizáló karakterkezelésre vonatkozó – ízlését: „Női kezekből kikerült könyvektől azt várná az ember, hogy a nőnek egyszerűbb felfogását tükrözzék”, „egy szimpatikus, jól megmagyarázott lelkét mutassanak.” Nemigen tudni, hogy miként, milyen eszközökkel véli egyszerűen megközelíthetőnek a feminitást, valamely szereplő feminitását Osvát, milyen magyarázatot (ezek szerint: diszkurzív eszközökkel történő megközelítést, esetleg ábrázolást) várna el egy irodalmi műben e nőiség felmutatásakor. Arról már nem is beszélve, hogy az sem tudható, hogy a személyiségnek más – noha, megengedem, bizonyos szempontokból a nőiséghez is köthető – aspektusai (például intellektualitás) hová utalhatók ez esetben, milyen szerepet szán nekik Osvát. Mindenesetre Donna Juannával mint intellektuális nővel hangsúlyosan nem tud mit kezdeni, holott rákérdez, ki is lenne ő, Faust vagy Hamlet asszonyi párja-e; egy másik, noha berzenkedve előadott megoldása a feminizált Zarathustra lenne, de ezt is megfoghatatlannak véli.

A szerzőnek ezzel teljesen ellentétes „kórleírását” adja Farkas Emil *Levél a szenzualizmusról* című cikke, mely a „beteges gondolkodásmentet” éppen nem a szüziességben, hanem a túlzott érzékiségben látja megnyilvánulni. Czöbel Minka szerinte kezelésre szoruló pszichopata, kötete pedig „valamely kóros folyamat következménye, mely a *Fehér dalokban* nyerte a plasmából eredő fejlődésének első indítékát. Mint minden divatos nyavalya, mely az irodalmat megfékezi, ez is Franciaországból szakadt a mi nyakunk közé.”³⁶⁸ Túl azon, hogy teljesen egyértelmű, hogy a bírálat írójának az általa baudelaire-ianizmusnak nevezett dekadens-szimbolista irányzattal van alapvetően baja, érdekes, hogy a drámában egyaránt megjelenő – sőt, mint látni fogjuk, voltaképpen tényleg kissé egymásba csúszo – végletes szexualitás és végletes aszexualitás közül csak az előbbi tűnik a szemébe, vagy legalábbis ezt tartja dominánsnak. A következőket írja az általa kifogásolt irodalmi irány számlájára: egy „karját kiterjesztő polip”, amely „meg akarja mételyezni az ellenállásra képtelen gyöngébb idegzetűek ízlését symbolico-szenzualizmusával.” Szerinte akárcsak a szerző, maga Donna Juanna is idegbeteg teremtés, akinek „jelképesség a dajkája”, s „érzékiség a tej, amellyel táplálkozik”: ennek végső oka az általa egyértelmű perverzióként jellemzett Örült Johanna és Szép Fülöp jelenet. Azaz fogantatása (körülményeit és lényegiségét tekintve) határozza meg a hősnő teljes későbbi egyéniségét, még ha szemmel láthatólag éppen ellentétes magatartásformát is választ magának, mint szülei.

A következőkben pedig már csak azért is érdemes áttekinteni az általam legfontosabbnak tartott interpretációkat, mert általában koherens és konsekvens, felvetéseik egy jelentős része feltétlenül átgondolandó elemeket tartalmaz a mi – alapvetően a Doppelpänger-motívumot előtérbe helyező – megközelítésünk számára is. Többek között a műfaji megjelölés kérdését tekinthetjük primordiális szempontnak, hiszen az szoros összefüggésben áll magával a szereplői státusszal is. Itt érdemes tehát megemlíteni, hogy elemezték már ezt a darabot – és közel sem joggatlanul – a madáchi *poème d’humanité* mintájára *poème d’idée*-nek (Danyi Magdolna), illetve Balázs Béla misztériumait megelőlegező, a misztikus-mágikus szecessziós

³⁶⁸ FARKAS EMIL: *Levél a szenzualizmusról* = *Magyar Kritika*, 1900. július 1. Idézi még: DR. KIS MARGIT: *I. m.*, 133–134.

drámatípusba tartozó alkotásnak (Jenei Teréz).³⁶⁹ Abban mindenesetre egyetérthetünk az eddigi elemzőkkel, hogy a drámában semmiképpen nem egyénített karakterekről van szó. Pór Péter például absztrakt egyénekről beszél: eszerint a dráma „a pillanatra megéledő Halál és a Szerelem leányának a története” lenne, „az absztrakt egyéniség lét-drámája és lét-mítosza”, s ekként a groteszkbe hajló szecesszió, abszurdizált dekadencia azon darabja, amelynek két alaptétele, hogy a halál vonatkozásrendszerében minden értelmetlenség, illetve – Barbey d’Aurevilly nyomán – hogy „l'enfer, c'est le ciel en creux”, „megfordított menyország: pokol mélye”³⁷⁰. Odáig viszont én talán nem mennék, mint Danyi Magdolna, aki szigorúan egyes eszméket rendelt az egyes figurákhoz, s azok megszélyesítései tekintette őket (Donna Juanna a Szépségé, a Király a Halálé, Johanna az (örjítő) Szerelémé, Don Salvador a Csábításé-Vágyakozásé, Don Fernando a Tudásé-Tudományé, Don Pedro az Életé-Erkölcsé, Don Juan az Érzékiségé, a Megváltó az Isten(i)séget képviselné, a Bűnös üldözött pedig a vétkező emberiségé), még ha az ő elemzését koherens, integr egésznek tekinthetjük is. Interpretációjában tehát – szemben Pór Péter véleményével – „a Donna Juanna nem az absztrakt egyén, hanem a Művészi Szépség helyét és metafizikus lényegét kívánja végiggondolni a világegyetem, a lét metafizikájának egészére vonatkozó filozofikusságában. Végül is (...) Don Juan és Donna Juanna eszményi kapcsolatának, szerelmes egymásra találásának csak így van valamennyire is távlatos jelentése”. „Donna Juanna világuidegen, társtalan Szépségének és Don Juan tisztátalanabb, de nem kevésbé az egész létre kiterjedő Érzékiségének »testvéri nászából« jön létre a Művészi Szépség, a Költői Szellem”.³⁷¹

Karádi Zsolt összegző típusú tanulmányában³⁷² szintén csak annyiban tekinti drámának ezt a szerinte platóni dialógusokra is emlékeztető, illetve formakoncepciójában „az alkotói tudatban szélesen hömpölygő schopenhaueri-nietzschei élményeket át meg átszövő” művet, amennyiben az „díszletek közé képzelt eszmék” mozgását tárja elénk. Eszerint a *Donna*

³⁶⁹ JENEI TERÉZ: A szecesszió stílusjegyei Czöbel Minka drámájában = *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, Kolozsvár, 1995. 1. 151–157.

³⁷⁰ PÓR PÉTER: Utószó. In: CZÖBEL MINKA: *Boszorkány-dalok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 241–263.

³⁷¹ DANYI MAGDOLNA: *Czöbel Minka*. Újvidék, 1980 (Irodalomtörténeti Dolgozatok 1.), 43–47.

³⁷² KARÁDI ZSOLT: Szecesszió és szimbolizmus között. Czöbel Minka és a Donna Juanna. In: MERCS ISTVÁN (szerk.): „Jövöm emléke, múltamnak árnya” – *In memoriam Czöbel Minka*. Nyíregyháza, Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2008. 147–158.

Juanna stílusában a szecesszió és szimbolizmus között elhelyezkedő, tartalmát tekintve abszurd könyvdráma lenne, amely többek között Beckett *Godot-ra várójának* a szemléletét kapcsolná össze a Czóbel Minkára erősen ható schopenhaueri pesszimizmussal, hiszen mindkettőnek meghatározó gondolati eleme, hogy a szerelem, ami a fajfenntartás ösztönének következménye, hosszú távon voltaképpen a halál bekövetkeztét készíti elő. Ez a halálból születő Donna Juanna esetében hangsúlyozottan így van, azaz valóban az abszurd lét távlatából beszél.

Mint láttuk, Osvát Ernő – a saját polgári, sőt, ebből a szempontból talán naturalista elvárásai alapján – egy mimetikus szemlélettel felépített, pszichológiailag jól alátámasztott motivációk alapján cselekvő szereplőt akart volna a drámában látni: azaz ekkor, 1900-ban még valahogy mintha idegennek tűnt volna neki a szimbolista drámaírók (Maeterlinck, Strindberg, Claudel) által is preferált dramaturgia, amelyben „a világegyetem már csak egymásnak megfeleltethető árnyakkal, színekkel és hangokkal népesül be, az alak feloldódni törekszik.”³⁷³

Talán ez a típusú dramaturgia az is, amelyikben – éppen a valóságra vonatkoztatás kiküszöbölése vagy legalábbis háttérbe szorítása folytán – a legszembevetőbb, hogy a szereplők mint jelek egy nagyobb rendszeren belül foglalják el a helyüket. Patrice Pavis alapvetően szemiológiai felfogású *Színházi szótár*-ában általános értelemben úgy határozza meg „alak”, szereplő [personnage] fogalmát, hogy annak legfőképpen szemiológiai odatartozását emeli ki. „Egy színdarab alakja megkülönböztető jegyek egész sorával írható körül: hős/gonosz, nő/férfi, gyerek/felnőtt, szerelmes/nem szerelmes stb. E bináris jegyek paradigmává, ellentmondásos tulajdonságok kereszteződésévé alakítják őt. Ez ismét teljesen lerombolja azt a felfogást, amely az alakot oszthatatlan esszenciának tekinti: a jellem valahol, alig észrevehetően, mindig megkettőződik, és magába foglal valami utalást az ellentétére (...) E sorozatos részekre bontásnak az eredménye nem az alak fogalmának lerombolása lesz, hanem a tulajdonságjegyek alapján történő osztályozás, és főként a dráma összes szereplője közti viszonyok felállítása.” Később viszont hozzáteszi, „a színházi alakot nem kell attól félni, hogy »szétfoszlik« az ellentétes jelek sokaságában, hiszen rendszerint egyazon színész személyesíti meg”, s bár ezen amúgy is

³⁷³ PATRICE PAVIS: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 2005, „alak” szócikk, 33–38.

könyvdrámának írt szöveget sohasem adták elő színpadon, már az egyes szereplők nevének megjelölése minden egyes megszólalásuk előtt is megadja e szétszóródó (olykor egymással ellentétes) jelsorozatnak az alapvető megértéshez szükséges koherenciát. Persze ez nem zárja ki a szereplő szemantikai elemzését, ugyanis az mindkét szinthez tartozik, „váltószerűsége” biztosítja szemantika és szemiológia, esemény és struktúra közötti elhelyezkedését. Tehát az alak – szemantikai tényezőként – elemezhető „itt és most” helyzetében is, azaz úgy, mint ami közvetlenül a néző elé helyeződik, mint ami önmagán kívül semmit nem jelöl, valóságvonatkozásokkal bír és azonosulásra szólít fel.

Donna Juanna bonyolultságának megértéséhez azonban elsősorban talán nem a mimézis felől kell közelítenünk: például nem lélektani motivációkat kell keresnünk, a klasszikus értelemben vett pszichológiai megközelítés önmagában itt csődöt mond: különösen, mert abban feltétlenül igaza van Danyi Magdolnának és Pór Péternek, a hősnő nem kifejezetten individuum. (Ezt még akkor is kijelenthetjük, ha amúgy a Czóbel Minka lírájában is megfigyelhető szubjektum-megosztottság rögzítése ennek a fajta szereplőalkotásnak rokona, hiszen itt is tetteiben, kinyilvánított életeleit és önazonosságát illetően „következtelennek” mondható alakról van szó). Donna Juanna alakja egyrészt az egyéb szereplőkkel való viszonyában rajzolódik ki. Egyfelől a ténylegesen szinte egy tulajdonság(pár) jellemezte mellékszereplőkkel való kapcsolataiban: ezek ténylegesen megfoghatók a Danyi Magdolna által emlegetett egyes „eszmékkel”, például: hétköznapi morál – nem hétköznapi morál (Don Pedróval), szenvedély – szenvedélytelenség (Don Salvadorral), s itt még tényleges bináris oppozícióként működik a férfi-nő kategória is. Másfelől ehhez adódnak hozzá olyan bonyolultabb kapcsolatok, mint a Don Fernandóval való intellektuális barátság, illetve a Don Juannal megteremtődő szubverzív és az identitást és alteritást játékban tartó hasonmás-viszony. Azaz egy adott, nagyon célra tartó interpretációban ugyan Donna Juanna mondható talán allegóriának is (s akkor valóban: a Szépségének), valójában azonban ennél többértű és többfelé kapcsolódó alakról van szó, nem egyszerű és egyértelmű lefordítása valamely eszmének, elvont fogalomnak vagy princípiumnak.

Ami az utóbbi jellegzetességét illeti, már a darab címét is adó szereplői névből, a Donna Juannából is láthatjuk, itt egy egészen speciális esetrel van dolgunk: nevezetesen azzal, hogy ez az alak a drámában szintúgy szereplő Don Juan női párja, hasonmása. S bár a szemiológiai megközelí-

tés általában is a szereplők közötti viszonyrendszerrel foglalkozik, ez esetben látnunk kell, hogy a Doppelgängerek jelenlétének megállapítása és pontos viszonyuknak rögzítése ennek egy roppant hálás, sőt, mondhatni *par excellence* része lehet.

A „szuperhím” Don Juannal való összejátszatás azonban dupla fenekű kísérlet Czóbel Minka részéről, hiszen Don Juan egyszerre a szóban forgó darab konkrét alakja, miközben Európában egy igen gazdag hagyomány része, voltaképpen egy számos változattal rendelkező mitikus hős. Itt jegyezzük meg továbbá, hogy a jelen Don Juan-feldolgozásban egy olyan irodalmi alak hasonmásáról van szó, akinek már az azt megelőző verziókban is voltak Doppelgängerai, vagyis: Donna Juanna Doppelgängere egy olyan alaknak, akinek már a hagyományban is vannak hasonmásai. Otto Rank³⁷⁴ a szolgát, Leporellót (Molière-nél Sganarelle) említi elsősorban, mint az amúgy erkölcsi kételyekkel nemigen bíró – többnyire sátániként ábrázolt – hős egy olyan ellen-alakmását, akibe ki van vetítve a nála hiányzó lelkiismeret, vagy másképp: aki megszemélyesíti azt (a Kövendéggel együtt); másodsorban a Don Juan által meghódított nők szerelmei vagy férjei is hasonmások, akikkel a csábító mintegy helyet cserél a nő oldalán; illetve egyes feldolgozásokban a főszereplő felbukkanó fivére is e szerepben jelenik meg, sőt Dumas-nál a megölt testvér árnyéka okozza a hős halálát (vagyis már itt is dupla alteregóról beszélhetünk, amennyiben az árnyék a fivér *alter ego*ja, aki viszont Don Juané.)

De mi is pontosan a hasonmás-lét jelentősége? Patrice Pavis arra emlékeztet, hogy a szereplő ezáltal – akárcsak egyébként maga a színház – azonosság (identitás) és a szintúgy elérhetetlen másság (alteritás) között keresi önnön magát.³⁷⁵ Otto Rank pedig – főként szépirodalmi példákat elemezve, az E. T. A. Hoffmann, Jean-Paul, Heine, Poe, Maupassant műveiben szép számmal előforduló eseteket – gyakorló pszichoanalitikusként alkotáslélektani szempontokat is felvetve kitér a szerzők személyiségében jelentkező kettősségre, hasítottságra is, amely patológikus jelenséget ő a korabeli diagnosztizálási gyakorlatnak megfelelően a neurózis különböző formáiként azonosít. Felhívja a figyelmet a Doppelgänger

³⁷⁴ OTTO RANK: *Don Juan et le double*. Paris, Payot, 1973. Eredeti szövegek: OTTO RANK: *Don Juan, eine Gestalt*, 1914; *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, 1925.

³⁷⁵ PATRICE PAVIS: *I. m.*, „hasonmás/Doppelgänger” szócikk, 174–175.

(franciául: le Double) különféle változataira is: a külön életet élő árnyékra vagy tükörképre, a tényleges fizikai, testi tulajdonságaikban egyező hasonmásokra, a csak a – nagy valószínűség szerint patológikus személyiségegyeket mutató – szereplő lelkében létező duplumokra, illetve a „komplementer” párokra, amelyek azonban többnyire a személyiség hasítottóságára utalnak. Itt közel sem vegytiszta kategóriáról beszélhetünk persze, ezek a típusok keveredhetnek is egymással, gondoljunk például Maupassant *Horlájára*, amely nagyrészt az összes fenti kritériumnak megfelel, kivéve a fizikai hasonlóságot (hacsak nem a főszereplő saját hiányzó tükörképe maga az amúgy láthatatlan fantom).

S valóban, Don Juan és Donna Juanna fizikai tulajdonságait tekintve is egyértelműen hasonmások: a nő a férfit meglátva így kiált fel:

„Oh, egy férfi!
E lény, tulajdon énem képemása
Csak a természet durvább kiadása”

Majd a didaskáliában ezt olvashatjuk: „(...) gyorsan közeledik egy felségesen szép férfi, vonásról vonásra Donna Juannára hasonlít, csak tartása kevésbé tiszta és büszke, inkább kihívó és dacos.”

Mielőtt azonban belemennénk a különböző Don Juan-verziókkal való egyeztetési kísérletekbe, érdemes előbb két kitérőt tennünk, egy részben életrajzi, részben filológiai szempontú közbevetést. Ugyanis Donna Juanna mint hasonmás, mint női megfelelő egy olyan Don Juan-könyv felé is mutat, amely – lévén összefoglaló jellegű monográfia – mintegy az összes ismeretes Don Juan-alak szintézisének is tekinthető, másfelől viszont természetesen magán hordozza saját szerzőjének keze nyomát. Hiszen, bár erre közvetlen adatokkal megtámogatott bizonyítékaink nem léteznek, majdnem teljesen bizonyos, hogy a *Donna Juanna* mintegy válasszul íródott Pekár Gyula egy évvel azelőtt megjelent Don Juan-monográfiájához.³⁷⁶ Pekár ugyanis nem csak hogy a család közeli barátja volt (ekképpen a Czóbel–Justh–Mednyánszky-féle szellemi körhöz tartozott), hanem a könyvet kifejezetten Czóbel Minka bátyjának, a kultúr- és vallástörténész Czóbel Istvánnak ajánlotta nyilvános dedikációjában. De ha valaki nem feltételez, vagy nem akar kimutatni közvetlen hatásokat

³⁷⁶ PEKÁR GYULA: *Don Juan*. Budapest, Athenaeum, 1899.

a Pekár-monográfia és Czóbel Minka-dráma között, akkor is látnia kell, hogy a Don Juan-monográfia alapszemlélete kettős értelemben szimpomatikus értékű: abban, ahogy általában a nyugati fallogocentrikus társadalmi és kulturális viszonyrendszert tárgyalja férfi és nő között, illetve ahogy ennek egyik reprezentatív mitikus és szépirodalmi megnyilvánulását kezeli. Pekár *Don Juan*ja ugyanis éppen szinte karikatúrisztikusra sikeredett változata a fallogocentrikus társadalom és kultúra eme eminens mítoszának (nem szabad elfelejtenünk, hogy ebben az értelemben a magyarázatok, interpretációk is továbbírják az egyes mítoszokat: ahogy beleágyazzák őket valamely narratívába, s ahogy kiemelnek egyes vonásokat, másokat negligálnak vagy elbogatellizálnak, mintegy újabb verziókat is kínálnak a számunkra).

Pekár könyve a sátániságot emeli ki Don Juan legfontosabb tulajdonságaként, s mint „álarcos démonhoz”, „sátáni hőséhez” fohászkodik hozzá: egyfajta léteesszenciát magában hordozó mitikus hősnek tekinti, azon négy nagy, egyetemes emberi szimbólummá nőtt figura közül talán a legerősebbnek, akiket az emberek mítoszteremtő-vallásos ösztöne a nyugati kultúrában alkotott (Hamlet, Faust, Don Quijote, Don Juan): „csak az ő létele ad nagyobb becset a szerelemnek: ő az örökös lázadó, a szenvedély Lucifere vagy Mephistophelese, aki csak úgy küzd a boldogság ellen, mint a Sátán az Isten ellen... A nagy Adversarius, a kérlelhetetlen ellenség ő, a dobogó szívek réme, ki ott kalózkodik az Amor tengerén, de beleviszi a szerelembe azt, ami nélkül nem is volna az, ami: a veszedelmet. A szerelem sátánja ő, – nagyságos szimbóluma a szívbeli veszedelmeknek.”

Pekár látomásában nők ezrei fetrengenek meztelenül haldokolva e hipertrofizált alak, mint egyfajta fallikus szobor körül, s férjük, testvéreik, apjuk holttestein keresztül gázolva a véres sárban próbálnak mind közelebb kerülni hozzá. Mert hiába Pekár invokatív megszólalása, szerinte valójában a nők hősoza, sőt, istensége Don Juan: „minden antik vagy modern istenek és félistenek, szimbólumok vagy bárminemű absztrakciók között te vagy tán az egyedüli, aki csakis az asszonyokhoz szól, csakis az övék... A félelem antik istenét a férfiak maguknak teremtették meg: tégedet, a te egyházadat a nők alkották meg egymaguk, mert hisz *ők* rettegnek tőled, vagyis *ők* szeretnek téged.” Pekár emellett úgy véli, megadja a nőknek a tiszteletet, sőt, egyfajta gesztust téve feléjük, egyfelől biztosítja számukra a feminitást, másrészt „egyenjogúsítja” is őket valamilyen, kimondva, hogy „a férfiak és nők tulajdonságaik összértékében

egyenlők”. Egy dekadens, szecessziós (intuitivitásában rejtélyes és kiszámíthatatlan) nőalakot rajzol meg, akinek viselkedésén a szerző mintha mégiscsak lekicsinylően mosolyogni látszana: például „ha nincs is meg neki a mi (különbösen elég rövidlátó) logikánk, kárpótolva van az nála az intuíció spirituálisabb tulajdonságaival, – kezdjük belátni, hogy ha nem is tud átmenni a-ról b-re, ösztönével, öntudatlan logikájával azért gyakran helyesebben tapint nálunk, s kihagyja az öntudatos gondolat sorokat, egész helyesen át tud szökni a-ról x-re...” A nőt a nyugati civilizáció, a kereszténység problémátlanul emancipálta Pekár szerint, azáltal, hogy a testet megvetve először adott lelket neki, s ezen felszabadító erejű ideális felfogás – azaz a kora középkor Madonna-kultusza – érezhető a századfordulós mentalitásban is: „az a tény, hogy a Megváltó anyja nem egy, az antik világ gondolatmenetére emlékeztető olümposzi absztrakció, hanem egy anygali szelídségű földi nő volt: valami misztikus párhuzamosság révén mennyei derűvel kezdte bevonni annak az Istenanyja egyszerű földi asszonynak a többi testvéreit, vagyis az egész női nemet is”. A férfi előtt pedig ekképpen mégiscsak szakralizált lény a nő: „a Szentlélektől való fogantatás misztériumának révén egyszer s mindenkorra misztériummá lett (...), – hogyne, mikor az Istenanyja Boldogasszony is csak olyan földi nő volt, mint ő! (...) Ő az ideál, a Poézis, a Szép, a Jó, a szerelmes örök misztérium: a Boldogasszony földi testvére. Az illethetlenség fehér köntösében, az ártatlanság liliomával kezében halad át a középkor véres és sötét századain” Ezek után pedig nem csoda Pekár szerint, hogy a reneszánsz küszöbétől ez a lény – akin uralkodni nagyobb tett, mint katonai hódításokat végrehajtani, mint azt Napóleon tette, vagy a lelkek fölött uralkodni, mint Assisi Szent Ferenc – kihívja maga ellen a mégiscsak dominanciára törő, s ezen vágyát mindenképpen kiteljesíteni akaró férfit, Don Juant, aki most szerelemmel akarja leigázni.

Donna Juanna alakja válasznak tekinthető egyfelől erre az amúgy teljesen hamis női sztereotípiára, másrészt erre a jellemző – mint mondtuk, Pekár által az ismert változatokból szintetizált – Don Juan-képre is. Az elsőre úgy, hogy miközben számos fontos attribútumát hordozza, valójában kifordítja azt, a másodikkal pedig úgy, hogy a negatívját, sőt, voltaképpen egyféle Doppelgängerét hozza létre, még hozzá oly módon, hogy a női és férfi szerep egy sajátos tükörszínház során szubverzív módon egymásra másolódik, elmosva ezzel a hagyományos bináris oppozíciót feminin és maskulin között.

Ha Pekár kissé dagályos szövegéből megtudtuk, hogy a nő „az illetetlenség fehér köntösében, az ártatlanság liliomával kezében halad át a középkor véres és sötét századain”, azt kell mondanunk, Donna Juanna teljesen ugyanezen jelmezben és kellékekkel jelenik meg majd minden egyes jelenetben, illetve még ennél is egyértelműbb helyzetben akkor, amikor Don Fernandóval folytat filozófiai párbeszédet a csillagvizsgálóban. Megjelenésének, öltözködésének és környezetének (a jelmezek és a színpadképek) a bemutatása gyakorlatilag egy Szűz Mária-kép *ekphraszisz*aként is interpretálható: a lány egy trónszerű aranyozott támlásszéken ül, „hosszú, hófehér ruhában, fejét arany karika övezi gyémánt csillaggal. Az emelvényt mint egy lugast veszi körül fehér liliomok, gránátvirágok, vörös szegfűk sokasága. A trón felett egy része a tetőnek nyitva áll, s az égbolt csillagaival mintegy mennyezetet képez Donna Juanna feje felett”.

De ez lényének csak egyik oldala, ráadásul ő nem a földi, átlagos asszonyok természetes életformájának megfelelően, azaz a hétköznapiakban mégiscsak megnyilvánuló testiség szintjére „szállítja” le ezt az átszellemült nőiséget. Hanem éppen fordítva: ő ténylegesen, materiális értelemben érintetlen ugyan, de szűziessége szeretetlenséggel társul: nem csak a testét, a lelkét is elzárja mindenkitől, és éppen olyan könyörtelesen viselkedik a szerelmes férfiak hosszú sorával, mint Don Juan a nőkkel.

Sőt, ő még egy blaszfémianak tűnő tettet is elkövet, kacérkodni próbál – Julius Caesar mellett – nemcsak Szent Ágostonnal, hanem egyenesen a Megváltóval is, még hozzá azon az alapon, hogy magát vele egylényegűnek, isteni esszenciával bírónak tekinti. Ha ő beleéli magát Szűz Mária szerepébe, viselkedésének voltaképpen van létjogosultsága. Mint Kristeva is rámutat, Szűz Mária értelmezhető úgy, mint aki egyszersmind a Fiú szeretője is. Itt hivatkozhatunk *A szeretet eretnetikájára*,³⁷⁷ amelyben a bolgár származású teoretikus a Szűz Mária-kultusz történetét három ágon látja kikerekedni, melyek közül az első mintegy feloldja az előbbi problémát, ez pedig az Anya-Fiú lényegi azonosságban megfogható kultusz. (Az apokrif irodalom Mária életét Krisztus biográfiájának modelljére alakítja, továbbá a halál kiiktatása érdekében kialakítja a Szeplőtelen fogantatás történetét, amely viszont szinte feltételezi saját eredetének tisztaságát is; ráadásul a Szűz egy idő után hármass szerepbe csúszik át: anya-leány-házastárs.) Persze Donna Juanna esetében azért kicsit inog az alapozás,

³⁷⁷ JULIA KRISTEVA: *A szeretet eretnetikája*. (Ford. Gyimesi Tímea.) = Helikon, 1994/4, 491–509.

főként a saját tiszta születését illetően, mert saját démonikus halál-eredetén visszamenőleg nem sokat változtathat. A gyermek (a szülés) elfogadása viszont így, a majdan feltámadó Krisztussal való speciális relációban (aki egyszersemind gyermeke is lenne tehát) éppen lehetségessé is válhatna, mert a halált ebben a teljesen egyedi, kivételes helyzetben sikerülhetne felülírnia: márpedig alapvetően ezzel volt baja. Ráadásul a kultusz alakulásának egy másik aspektusát végiggondolva Donna Juannát fel lehetne menteni más „bűnei” alól is, a férfikkal való általános viselkedése, a fájó megközelíthetlenség is elfogadhatóvá válna: „az »udvariságnak« e még nagyon érzéki hajnalán Mária és a Hölgy közös vonásokon osztozkodnak, amennyiben mind a ketten a férfvágak és aspirációk célpontjává lettek, és a minden más nőt kizáró egyedüliségével a Hatalmat testesítik meg, mely hatalom annál is inkább csábító, mivel megtagadottsága folytán kibújik az atyai külsőség alól, s annál inkább kellemes megragadni, mivel másodlagos, pótlék, ugyanakkor nem kevésbé hatalmas, az explicit fallikus hatalom pontos másolata”³⁷⁸. (A kultusz harmadik aspektusa amúgy: Mária mint az egyház anyja.)

De Donna Juanna lényének még mindig csak egyik oldaláról beszélünk, az ő kettőssége nem ilyen egyszerűen feloldható. Azon túl, hogy bár hordozza a szüziesség összes attribútumát, már a látványa is elbizonytalanító. A tömeg is hol ilyennek, hol olyannak látja, hol angyalarcú teremtésnek, másszor ördögi kreatúrának, aki „varázsszóró, tűzben úszó szemével” megigézte és szeretőjévé tette az egész város ifjúságát, amikor Don Salvador át akarja ölelni, hirtelen előbukkan sátáni énje, feje Medúza-fővé változik. Don Fernando pedig akként látja a szerelem (ekképpen pedig élet és halál) megtestesülésének, hogy észreveszi benne az esszenciális ambivalenciát. Érdemes felhívni a figyelmet, hogy a tudós szavai tartalmilag párhuzamba állíthatók Baudelaire *Himnusz a Szépséghez* című versével, még ha formailag kevésbé erős megoldásokkal is él a magyar szerző³⁷⁹ (miközben Donna Juanna számos esetben úgy viselkedik, mint-

³⁷⁸ JULIA KRISTEVA: *Uo.*

³⁷⁹ CHARLES BAUDELAIRE: *Himnusz a Szépséghez* (Ford. Tóth Árpád)

Mennyeknek méhe szült, vagy bús gyeheña téged,
óh, Szépség? A szemed egyként tud ontani
égi s pokoli fényt, jótéteményt és vétket,
s bizvást lehet a bor másának mondani.

ha a francia költő másik szépség-szonettjének, a *Szépségnek* semmibe te-
kintő, mégis varázsos szemű, hideg és részvétlen márványszobra lenne.)

„A csillagok közt is csak őtet látom,
Őt, az égbolt legfényesebb csillagát
Őt, a legnagyobb vétket a világon,
Őt, a szerelmet, mely öl, s életet ad,
Őt, ki az élet első sugara,
Őt, a rémest, ki a halál maga:
Szerelem sötét átkát, fényes napját,
S e földön itt megtestesült alakját:
Donna Juannát.”

Szemedben őrzöd a napnyugtát és a hajnalt,
illatos vagy, miként a felhős estelek,
csókok varázsital és amfora az ajkad,
melytől gyáva a hős és bátor a gyerek.

Küldött fekete mély, vagy ég csillagtetői?
Szoknyád után a Sors kullog, mint hű kutyád;
szeszélyes kezeid Jó és Rossz magvetői,
mindent kormányozol s ajkad választ nem ad.

A holtakon tiporsz, Szépség, gúnyt göggel úzve,
s nem megvetett diszed a Szív Borzalma sem;
a gyilkosság is ott táncol, csípődre fűzve,
kedvenc ékszereid közt, szerelmesen.

Láng vagy s az elvakult lepkék feléd repesve
elégnek reszketőn s mondják: Áldott a láng!
A hő szerelmesel édes párjukra esve
sírjukat ölelik, bús haldoklók gyanánt.

Ég küld-e vagy pokol, mindegy, minnek is kérdem?
Óh, Szépség, csodaszörny, rémítő, üde, szent!
Csak szemed, mosolyod, lábad tárja elébem
az imádott, soha nem ismert Végtelent!

Légy Isten angyala, vagy a Sátán szirénje,
mit bánom? Bársonyos tündér szemmel ha kelsz,
úrnőm, egyetlenem, óh, illat, zene, fény te,
enyhül a rút világ s könnyűl a lomha perc!

Donna Juanna test és lélek viszonyáról vallott elképzelései, amelyeknek éppen Don Fernandóval való beszélgetéseiben ad hangot, amúgy sem a lélek felülértékeléséről és a test vágyott denaturalizációjáról szólnak, hanem éppen az előbbit állítja be felelősnek az amúgy ártatlan utóbbi minden bűnéért – igaz, itt csak a Sátán által uralt lélekről van szó, de mintha Donna Juanna pesszimiztikus szemlélete nemigen látna más lehetőséget a változtatásra (talán benne és néhány kivételezett státuszú barátjában él még ez a törekvés, de nem derül ki egyértelműen, hogy szerinte neki például sikerül-e ezt kiviteleznie.)

S itt alapvetően a „látás”, a „tekintet” jelentése az elsődleges: egyrészt a műfajból adódóan – még ha az könyvdráma is –, hiszen mi befogadók arra vagyunk ítélve, hogy Donna Juannát cselekedni és beszélni lássuk csupán, de ezeknek a látszólag inkohereus megnyilvánulásoknak ne kapjuk magyarázatát, hiszen nincs narratori szöveg, nincs, ami magyarázatként fogódzót adhatna szereplők viselkedéséhez. (A nézői tekintet fontosságához járul hozzá a scenográfia is, mint a már említett Szűz Mária-*ekphraszisz* esetében is: Jenői Teréz is rámutatott a darab díszletezésének fontosságára, de mi még kiegészíthetjük érvelését azzal is, hogy az erős vizualitás – amelyhez színesztéziásan olykor olfaktív és auditív elemek is járulnak – nemcsak a szecesszió irányzatához való sorolás szempontjából lehet számunkra revelatív, hanem erős szimbolizmusa miatt is.) Másfelől a dramaturgia avatja létfontosságúvá a tekintetet: a főszereplő ugyan is olyannyira központi alakja a dramaturgiának, hogy mindenki hozzá és róla beszél: folyamatosan arról értesülünk, miképpen él ő a környezetében lévők tekintetében, márpedig ezek a tekintetek a velejéig romlott lélek tükröi („szörnyű lélek-hasíték sugárok (...) minden ember-arcban”), s saját deformációinak megfelelően torzítják mindazt, ami eléjük kerül. Donna Juanna a tekintetek keresztüzében él, s ekképpen nyeri el kettős (szűzies és démonikus) természetét is.

Az viszont objektív tény, hogy az ő fogantatásának aztán távolról sincs köze a szeplőtelen fogantatáshoz, mint ahogy azt az általa játszott Szűz Máriára pedig olykor analogikusan rá szokta érteni az apokrif hagyomány. Sőt, Donna Juanna eredete kifejezetten démonikus: mint a keretjából megtudhatjuk, Őrültk Johanna és a már halott Szép Fülöp nászából született, anyja szerelmes könyörgésével életre keltette apja koporsóban fekvő testét (és csak azt, a lelkét nem), hogy egy utolsó ölelésben még egy-

szer, utójára összeforhassanak. Némileg perverz jelenet, a korabeli sajtó nyilván ettől is borzadozott, még ha ez esetben a nekrofilia nem is teljesen Czóbel Minka fantáziájának terméke: a legenda szerint Örült Johanna annyira szerette a férjét, hogy amikor meghalt, a hullát nem engedte ki a kezéből, mindenhová magával vitette, sőt, az ágyba is maga mellé fektette. (Ebben az esetben az történik, hogy a várandós anya, szembesülve a helyzet lehetetlenségével, és érezve közeli, a szülés során majdan bekövetkező, s valójában szükségszerű halálát, megkéri a dajkát, hogy a csak örületet hozó, a halállal rokon szerelem elutasítására nevelje gyermekét. Talán nem haszontalan azon sem elgondolkodni, hogy mivel anyának és leányának valójában ugyanaz a keresztnéve, Donna Juanna anyjának is alteregója: ő nem a szülésen keresztül egyesül saját anyjával, mint Kristeva véleménye szerint az átlag nők – lásd *Az anyaságról* című esszéjét³⁸⁰, hanem éppen a nem-szülésen keresztül. Mikor anyja óhaját megvalósítja, mintegy pontos negatívjába fordítja annak testies, démonikus lényegét.)

Ez a kettősség amúgy is jellemző a szerzőre, mint ahogy az is, hogy a perverziót más műveiben is vegyíteni igyekszik a szüzességgel, tisztasággal, s ezáltal relativizálni vagy felülírni az utóbbit. Erre két példát is hozhatunk: egyfelől a *Virrasztó* című verset, amelyben egy halott apácát – valószínűleg eufemizáló kifejezéssel – „ölel” és „csókol” egy, az ablakon bemászó majom. Ezen amúgy szintén csak blaszfém lírai szövegbe ugyanez az ambivalencia íródik bele: mint azt Németh Zoltán is megjegyzi, „a passzív sodómia, pontosabban a nekrofilia és a zoofília együttes hatása sem tudja elfeledtetni a halott apáca alakjában önmagát megsemmisítő, vágyra keltő frigiditást”.³⁸¹ A másik szöveg pedig a *Báthory Erzsébet* című versciklus, amelyben a főhősnő – akinek subjektuma oly mértékben osztott, mintha több szereplőről lenne szó – hol szerelmes asszony, hol fehér zárdaszűz, hol örült kacajjal ontja a vért, hol „foltnélküli fehér lélek virága nyílik a szívében”; lelkének ambivalenciája a középső, második szövegben mutatkozik meg végképp, amikor is mint beteget ápoló apácában küzd benne a pusztítani vágyó és a gyógyító akarat. Mindez összhangban áll Czóbel Minka egyik lírai szerepével, a „boszorkány-imázssal” is (külö-

³⁸⁰ JULIA KRISTEVA: *Az anyaságról*. = Magyar Lettre Internationale, 1997 nyár, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre25/24kris.htm>.

³⁸¹ NÉMETH ZOLTÁN: *Erotika, nemiség és obszcenitás mint posztmodern identitásjáték* = *Bárka*, 2006/6, 99–110., http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_200606.pdf.

nősképpen, hogy az általunk elemzett darabban Donna Juannát olykor ténylegesen boszorkánynak nevezik): ezzel kapcsolatban Gerliczki András azt írja, hogy az – jellegzetességeivel: különbözős, kívüllét – részét képezi a költői személyiség önmagáról formált képének, illetve hogy ez az énreprezentáció(szegmentum) mint motívum összefonódik így a másikkal, a hasonló vonásokkal bír, csak némileg pozitívabb kontextusú tündérképpel. Ezt a boszorkány-tündér-alakot ekképpen tekinthetjük a saját egyénisége mítoszát az általa újrateemtett különböző hitekből, mondák-ból létrehozó Czöbel Minka egy fontos objektivált alakjának is.³⁸²

Itt tegyünk egy kitérőt: a *perversion* szót [perverzió] Kristeva Szűz Máriáról szóló már idézett tanulmányában amúgy *père-version*-nak is írja Lacan nyomán [a *père* szó franciául apát jelent], és eszköznek tekinti arra, hogy a nő kibújhasson az apai szimbolikus rend meghatározta nyelv, szélesebb értelemben pedig a fallogocentrikus társadalom uralma alól. A perverzió – mondhatjuk most már összefoglalva a fentieket – voltaképpen a boszorkány fegyvertárának egyik fontos darabja lehet, s része lesz a nyelvnek is. A boszorkányság mint önmítosz ekként magában foglalja a boszorkány-lét titkos (többek között a verbális) kapacitásait is, amelyet a fallogocentrikus társadalom és kultúra által háttérbe szorított női diskurzussal is társíthatunk: mint erre például Elaine Showalter is utal ismert cikkében, *A feminista irodalomtudomány a vadonban* című szövegben, a női nyelvet nem a feminista irodalomtudomány találta ki, már annak előtte is létezett folklórban és a mítoszbán, s akkor leginkább ez a boszorkány-szerep rendelődött hozzá: például már a *The White Goddess*-ben Robert Graves is hivatkozik – noha kissé nagyvonalúan – arra, hogy a matriarchátus megdöntése után a kirekesztett, „föld alá kényszerített” női nyelv Eleusis és Korinthosz titokzatos kultuszaiban, valamint Nyugat-Európa boszorkánygyülekezeteiben élt tovább; az etnográfusok és antropológusok megmutatták a – többnyire ritualizált, de a formális kultuszokon kívül eső, mormogott” – női nyelv létezését számos archaikus kultúrában, s azokon belül is legfőképpen az eksztatikus szertartásokban; s hogy a boszorkányokégetéseket éppen ettől az érthetlenségtől való félelem in-

³⁸² PÓR PÉTER: *Konzervatív reformtörekvések a századsorduló irodalmában: Justh Zsigmond és Czöbel Minka népiessége*. Budapest, Akadémiai, 1971, 107. Idézi még: GERLICZKI ANDRÁS: Czöbel Minka, a boszorkánydalok költője. In: „Jövöm emléke, múltamnak árnya”. *I.m.*, 85–93.

dokolta. Annyi bizonyos, hogy a nő szimbolikus rendbe való kényszerítettségét, a spontán, de nyelvnélküli állapotból a férfinyelvbe való átvezetést Czóbel Minka is megírja az *Éva* című versben, ahol az első asszony friss, nyers élményei akkor váltódnak át egy lényegileg másfajta, talán szofisztikáltabb, de formalizáltabb típusú világérzékelésbe, amikor Ádám megtanítja neki a szavakat. Annyi bizonyos, hogy a *Donna Juannában*, ebben a nagyon gondosan kimunkált verselésű és képi világú drámaszövegben a Cixous és Kristeva által elképzelt női nyelv³⁸³ szintaktikai, stiláris és ritmikai szinten nem valósul meg, csak tematikusan – a perverzió révén és a főszereplő olykor illogikusnak, de legalábbis változékonynak tűnő érvelése folytán – van jelen, szemben Czóbel Minka más szövegeivel, például ritmikus prózakísérleteivel.

Ez a „szűzies” és „tisztá” szépség, mely közben saját meghatározó vonásainak az ellentétét is magában hordozza, tehát a válasz a mitikus Don Juan-figurára, akinek ráadásul Czóbel Minka az abszolútumot kereső, a nők teste után a lélekre vágyakozó – az úgymond északi típusba illeszkedő – verzióját teremti meg. Egyes önmagukat „délinek” tekintő (spanyol) interpretátorok szerint ugyanis az „északi” feldolgozások eleve tévesek. Ramiro de Maeztu y Whitney szerint a *Don Juan* a kimeríthetetlen energia mítosza, amelyet kizárólag az énérvényesítés és érzékiség (az „én és az érzékeim”) világszemlélete jellemez. Salvador de Madariaga pedig azt állítja, hogy Molière, da Ponte, Byron, Puskin verziójának³⁸⁴ azért kell félreértésen alapulnia, mert a Don Juan lényegileg spanyol, s mint ilyen, megelőzi a civilizációt. Ezért nem létezik számára a törvény: erőszakos és spontán, aktív és szűz, nagyvonalú és egyetemes – a hússávré vált férfi princípium.³⁸⁵ Az interpretációk egy jelentős részében viszont a reflexivitás és a metafizikai keresés kerül a középpontba. Amennyiben

³⁸³ HÉLÈNE CIXOUS: A medúza nevetése. (Ford: Kádár Krisztina.) In: KIS ATTILA ATILLA-KOVÁCS SÁNDOR-ODORICS FERENC (Szerk.): *Testes könyv II.* Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 357–380., JULIA KRISTEVA: *La révolution du langage poétique.* Paris, Seuil, 1974.

³⁸⁴ A legfontosabb Don Juan darabok fordítását lásd: *Az örök Don Juan: négy évszázad drámái.* Vál. KATONA TAMÁS, utószó: HEGEDŰS GÉZA, Budapest, Európa, 1968.

³⁸⁵ RAMIRO DE MAZTU Y WHITNEY: *Don Quijote, Don Juan és La Celestina. Elfogult eszszék* (1926), SALVADOR DE MADARIAGA: *Don Juan y la Donjuanía* (1949). Idézi: VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: *Don Juan vándorútja.* Budapest, Argumentum/Gondolat, 20–22.

az ideális asszonyt kutatja Don Juan, e motívum kettős érdekelttségű: egyrészt könnyen átlátható, hogy ez a virtuális alak az abszolútumot jelképezi, másfelől az is, hogy a főhős sorsa ekként a kielégületlenség, az örök keresés és bolyongás. Ez a kérdés amúgy az említett Pekár-monográfiában is felmerül („egyre keres még, újat keres, keresi azt az Egyetlen Ösmeretlen asszonyt, aki miatt mindezeket elhagyta, keresi az Egyetlent”)³⁸⁶; de sokkal jelentősebb előzményei is vannak. Például E. T. A Hoffmann Mozart Don Giovannijáról szóló szövege, amely hangsúlyozza, hogy ott a spanyol barokk szédelgője, a szoknyavadász, a csábító háttérbe szorul, s egyértelművé válik a sátáni szövetséget kötő hős alakja, akinek az örök keresés és a soha meg nem szűnő vágy az osztályrésze, mely vonások pedig Fausttal rokonítják. S ez a Faust-rokonság más verziókban explicit módon is előkerül: megemlíthetjük itt az olyan, kevésbé ismert, s mintegy újradefiniált változatokat, mint egyrészt Lenau művei (nemcsak Don Juanja, hanem elsősorban annak előzménye, az ő csábító, Don Juan-szerű Faustja is); különösképpen pedig Grabbe „fausztizált Don Juan-mítosza” (*Don Juan és Faust*), amely szintén csak az antagonisztikus struktúrán alapuló, mégis alapvonásaiban hasonlóságokat mutató Doppelgänger-elve épül. A testies, a csak az érzékeknek hitelt adó Don Juan képe, nem más, mint szerep, „álarc”, ahogy az éles szemű Donna Juanna azonnal felfedezi: pontosabban a személyiségén úrrá levő vágy pillanatnyi szavát engedni csak a férfi szóhoz jutni, s a lelkét eltitkolja, mert az asszonyok arra amúgy sem tartanak belőle igényt.

A külsőleg egymásra megszólításig hasonló, jellemüket tekintve pedig a felszínen ellentétesnek tűnő, mégis a mélyrétegekben nagyon is rokon hősök, Donna Juanna és Don Juan megtorpannak egymással szemben, s miközben úgy nézik egymást, mintha a tükörben szemlélnék magukat, azon nyomban kibontakozik köztük a szerelem. Narcisztikus vonzalom, ez nyilvánvaló: s valóban, a nárcizmus már Don Juan „kórképében” is előfordult néhányszor (Gordon Banks például – részben szintén Rankra hivatkozva – az általa pszichopataként elemzett Don Juan egyik fontos jellemzőjeként szintén a nárcizmust említi, amely gyenge szuperegóval jár együtt, vagyis nincs, ami kontrollálná az impulzív cselekedeteket), Otto Rank szerint pedig kifejezetten a Doppelgänger-motívumhoz köthető az

³⁸⁶ PEKÁR: *I. m.*, 6.

önmagába szerelmes ifjú mítosza. Mint az viszonylag ismeretes, Ovidiusnál már Narcisszus születésekor azt jósolja Tiresius, csak akkor lehet hosszú élete, ha nem ismeri meg magát sohasem, a lányok és a fiúk irányában is hideg, elutasító marad. S amikor így halálosan megbántja Ekho nimfát, az sziklává szárad, kövesedik bánatában, de előbb elátkozza: az átok nyomán pedig Narcisszus, mikor meglátja a saját képét a folyóban, beleszeret abba, és e reménytelen érzelem feletti kétségbeesésében öngyilkos lesz. Pauszaniásznál más magyarázatot is találunk az ifjú önszerelmére: ikernővére halála után – aki mind külsejét, mind öltözködését tekintve tökéletes hasonmása volt – Narcisszus búskomorságba esett, s végtelen szomorúságát csak az tudta feloldani, amikor meglátta saját tükörképét. Ebben az esetben – akárcsak a *Donna Juannában* – a férfi/női oppozíció androgünizáló feloldásáról beszélhetünk, ahol is a „tükörkép”, a hasonmás neme primér szinten ugyan oppozicionális, szekundér szinten azonban, vagyis saját magára vonatkoztatottan, saját alakjára rávetítetten kérdéssé válik.

Fontos még szempontunkból a halálra ítétség aspektusa is, hiszen ez egyfelől szorongással is tölti el Donna Juannát (ezért nem szeretne gyermekét világra hozni), másfelől pedig szerelmével találkozáva már vállalja a korai eltűnést is, noha ez legfőképpen csak individuális szinten tekinthető halálnak. Rank a halál-témával kapcsolatban a következőket írja: még ha fel is tesszük Frazerrel együtt, hogy a Tiresiusszal való beszélgetés és az egyéb részletek nem tartoznak az eredeti mítoszhoz, csak később adódtak hozzá, az még nem bizonyos, hogy a Nárcisszus-történet kezdetben csupán azon babona poétikus kifejezése lett volna, hogy a hasonmás megpillantása halálba sodorhat valakit. Ez azt jelentené ugyanis, hogy azt az elemet, miszerint az ifjú saját képébe lett szerelmes – amely számunkra a Nárcisszus-mítosz megalapozó része – is csak utólag, magyarázatként toldották hozzá. Holott Rank szerint – és számunkra ez a legfontosabb – a hasonmás halálos jelentése szorosan kötődik a nárcizmushoz, s szerinte a fenti hangsúlyáthelyeződés (a halálosról a szerelmi jelentésre) az ember azon természetes hajlamát fejezi ki, hogy a tudatából mindenképpen ki akarja zárni a halál gondolatát (ami pedig annál inkább elviselhetetlennek tűnik fel a számunkra, minél inkább szeretjük saját lényünket, minél narcisztikusabb lelkialkatok vagyunk.) A késői hagyományok is erre utalnak: lányok a szerelmesüket a tükörben találják meg, ahol tradicionálisan a halál és a szerencsétlenség volt. Természetesen Oscar Wilde

híres regényalakja, Dorian Gray is Narcisszus örököse, akinek példája nyomán egyfelől úgyszintén egyszerre mutathatunk rá arra, hogy a főhős az idő pusztításával történő szembenézést próbálja háttérbe szorítani, a haláltudatot elűzni a saját maga (képe) iránti vonzódás felerősítésével.

Tehát mintha a saját tükörképébe beleszerető Narcisszus mítosza elevenedne meg a *Donna Juannában* is, azzal a módosítással, hogy itt a tükörkép is beleszeret az eredeti változatba. Nő és férfi egymás tükröződései, de ki kié? Ki az eredeti, és ki a tükörkép? A hagyomány szempontjából a férfialak a megalapozó elem, a darab dramaturgiája szempontjából a női. Valójában megállapíthatatlan az elsőség, s ugyanez a bizonytalanság érhető tetten Czóbel Minka költészetében szinte mindannyiszor, ahol csak a tükör-motívum előkerül (a lehangsúlyosabban lásd *Az erdő hangja* című, 1914-es kötet *Tükrökről, szobákról* című ciklusát). A tükör nála összezavarja a referenciális viszonyt: vagy a dolgok valódi természetét tárja fel, vagy az elhomályosulással fenyegető múltat,³⁸⁷ illetve működhet egyfajta kvázi-szimulákrumként, mint esetünkben is. A fent említett ciklus *Csilálmjáték* című darabja például két egymással szembeállított tükröt mutat be, ahol a *mise en abyme*-játék elmossa az eredet kérdését:

„Ha egyikbe napsugár csillant,
Vagy gyertya láng, által veté,
Azonnal a sugár fonalját
Társra felé.
S ez visszaadta százezerszer,
– Mind más tükörbe ütközött
Csillámló fény – röpkedve szállott
Tükrök között.
(...)
Nem unták meg újból tükrözni
A képeket.
Tükrözték évek hosszú sorján,
Míg egyik tükör széthasadt
(...)
Hogy ki belé a nagy terembe,

³⁸⁷ Vö. TAKÁCS JUDIT: A szubjektum problémája Czóbel Minka lírájában. = It, 2000/3., 435–461.

Első percre nem érti meg:
Mely tükör érintetlen s melyik
A megrepedt?

Pór Péter szintén a *tükör*-motívum metafizikai kétértelműségéről beszél, s abból, ahogy ő interpretálja ezt a „tökéletes jelképet”, láthatóvá válik a Don Juan–Donna Juanna-összetalálkozásakor bekövetkező boldog megsemmisülés törvényszerűsége és kettőssége is: „lapja mögött van is, meg nincs is az idő, van is, meg nincs is a világ, minden, ami benne megjelenik, egyszerre lép be a semmibe és az öröklétbe, s tárgyi valósága még játszani is enged a tört tükör vagy a kettős tükör örökös bizonytalanságával. A tükör az idő és a tér tárgyasult végtelensége, tárgyasult absztrakció, mely mindent eltávolít és elvonttá tesz, képpé és sugárrá lényegít...”³⁸⁸

Ez az ide-oda viszony a két hős végét illetően is áll: Don Juant ezúttal nem a kövendég viszi el, hanem maga Donna Juanna – mint ahogy ez fordítva is igaz, Donna Juannát Don Juan ragadja el a földről. Találkozásuk végzeteszerű mindkettejük számára, de hogy hová tűnnek el végül, a pokol-e itt is a végcél, azt nem lehet egyértelműen megállapítani. A két elentétes előjelű, de bizonyos értelemben rokon lényegiséget hordozó alak egymásra találása szinte fizikai vagy meteorológiai jelenségként tűnik fel előttünk: akárcsak két eltérő tulajdonságokkal bíró légtömeg összeütközéséből, itt is egyfajta elektromos kisülés keletkezik belőle, s a mindent felégető villámok nyomában a hamuból és üszökből egy szinte izzóan hóféhér virág nyílik. A száz évvel később játszódó zárlatban az aggastyán már arról beszél, hogy az ördög jött el a szerinte egyértelműen bűnös szerelmespárért, de az eseményt mintegy a legendák hatáskörébe, az ítéletet pedig – talán szubjektíven, talán a mindkét szereplő lényegét teljesen hatastalanító *sensus communis* felől – a mértékletesség normájához utalja:

„Öregapám hallotta, mint menydörgött
Midőn Don Juant *elvitte* az ördög,
És őt, kinek föld sohasem látta mását,
A legszebb asszonyt – hű boszorkánytársát.
Mert mind a kettő szörnyen vétkezett,

³⁸⁸ PÓR PÉTER: Utószó. In: CZÓBEL MINKA: *Boszorkány-dalok*. Budapest, Szépirodalmi, 1974, 241–262.

Az egyik: mert folyton szeretkezett,
A másiknak még bűnösebb volt a lelke:
Mert a szerelmet soha sem ismerte.
Pedig milyen szép, hogyha nő és férfi
Mértékletesen szeret, egymást érti.”

Mindamellettt Don Juan halál előtti megérzései inkább a Semmi, a Nirvána eljövételére utalnak („Minden kéjnek vége, / Jön a boldogság fényes sötétsége”). Mintha az ellentétek ekképpen kioltanák egymást, ami egyébként teljes egészében megfelelni látszik Czóbel Minka Schopenhauer és rajta keresztül a buddhizmuson megalapozott világszemléletének: az ugyanis – mint Eisemann György is megjegyzi – egyfelől saját individuumereséséhez, a lét dimenzióinak újrafeltáráshoz nyújt megfelelő terepet, közvetetten pedig keretet biztosít esztétista művészetfelfogásához: „Előbb a kereszténységet, a buddhizmust és az antik görög vallás természetkultuszát szembesíti és ötvözi, hogy fellelhesse misztikus lényegüket. Hol az eksztázis indulata, hol a nirvánaszerű megnyugvás felől próbál önmagára, léte rendeltetésére találni. Majd mindebből a »vágytalan boldogság« szemlélődő állapota fejlődik ki. Alapjául szolgálván az esztéta modernség (a világ költői-művészi áthatása) szecessziós dekorativitássú megformálásának.”³⁸⁹ (A *Maya* és a *Fehér dalok* című verseskötetben gyakorlatilag ugyanezt a Nirvánát teszi át ugyancsak versbe, leggyakrabban csendes, fehér, behavazott tájakkal, ezüstös holdvilággal, a légen átsikló, fehér szárnyú angyalokkal objektívalva az amúgy megfoghatatlan képzetet.)

Czóbel Minka *Donna Juanna* című darabja egy olyan főszereplői párost és egy olyan dramaturgiát állít tehát elénk, amelyek a hasonmás, a Doppelgänger (dráma)poétikája alapján épülnek fel, s ezáltal képessé válnak arra, hogy feloldják azokat a berögzült oppozicionális sémákat, amelyek alapján az európai kultúrtörténet egyik meghatározó mítoszában, a Don Juan-történetben, többnyire -drámaverziókban hagyományosan meghatározták a férfi hős és a női szereplők viszonyát.

³⁸⁹ EISEMANN GYÖRGY: Századforduló a költészetben. In: SIPOS LAJOS (Szerk.): *Pannon enciklopédia, Magyar nyelv és irodalom – CD-ROM*, 1996. Idézi: GERLICZKI ANDRÁS: *I. m.*, 85–93.

Törvényen belül, törvényen kívül: határátlépések³⁹⁰

Galgóczi Erzsébet: *Törvényen belül*

Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című regényét a *Törvényen kívül és belül* című kötetben szokás megjelentetni, a *Szent Kristóf kápolnája* című kisregény mellett. Érdekes összevetést kínál ez a paratextuális megoldás, mert azt az érzést kelti, hogy a házasságtörő szerelem (pontosabban: az abból való kitörés) története jelenti a törvényenkívüliséget a (jórészt reménytelen) leszbikus szerelem törvényenbelüliségével szemben. Milyen törvényről és milyen határokról van tehát itt szó, kérdezhetjük, mely felvetést Galgóczi esetében egyébként egy tágabb intertextualitás keretébe helyezve is értelmezhetjük, hiszen több könyvcíme – azaz valamiképpen életművének egy jelentős darabja – a *törvény*, a *törvényesség* tárgykörében alakul: *Kinek a törvénye?* (novellák, illetve dráma), *A főügyész felesége* (drámák), *Bizonyíték nincs* (novellák), *A közös bűn* (regény), *A Törvény szövedéke* (riportok).

Az 1956-os események után játszódó regény cselekménye – ha kizárólag a felszíni momentumokat vesszük alapul – két szempontból vetheti fel a törvény (törvényesség, törvényszerűség) mibenlétének a kérdését. Az első, a talán leginkább magától értetődő a jogi értelem. Itt első szinten elmondható, hogy a főszereplő újságíró tettei sem politikai-társadalmi lázadását, sem szexuális irányultságát tekintve nem lépi át a büntetőjogi kereteket. Szalánczky Éva megvesztegethetetlen riporter ugyan, aki könyörtelenül utánamegy az általa tapasztalt visszaállásoknak és visszaéléseknek, de a politikai rendszert mint olyat nem kérdőjelezi meg, sőt, éppen annak problémátlan kitejeseését szeretné viszontlátni, igaz, inkább többsé-

³⁹⁰ Megjelent a *Könyv, kontextus, medialitás. Tanulmányok a 60 éves Széchenyi Ágnes tiszteletére* című kötetben (szerk. BUZINKAY GÉZA, Eger, EKE Líceum Kiadó, 2017, 219–228.).

gi, semmint pártfelhatalmazási alapon;³⁹¹ büntetése ezért csak annyi, hogy cikkeit a főszerkesztő óvintézkedései miatt rendre az íróasztalfióknak írja, szemben nem különösebben igényes kollégáival, akinek penzumai napi rendszerességgel jelennek meg az újságban. Éva nőkhöz való vonzódása büntetőjogi értelemben az államszocializmus korában ugyancsak nem számít kriminalisztikai problémának, vagyis az ilyen szerelem a törvényen belül marad, igaz, a leszbikus beállítottságú szereplők még e tekintetben is érzik a hatalommal szembeni fenyegetettségüket. Éva egyik ismerősét az államhatóság megszarolja, besúgóvá teszi, illetve őt magát – egy utcai csókolózás alkalmával – egy éjszakára beviszi a rendőrség botrányokozásra hivatkozva (Líviát, férjes barátnőjét – intő szavak kíséretében – viszont már a helyszínről hazaküldik). A zsarolhatóság, a fenyegetettség is jelzi, hogy a leszbikus érdeklődés mindazonáltal áthág bizonyos törvé-

³⁹¹ Mindez párhuzamba állítható azzal, ahogy az (egyébként önéletrajzi eseményeken alapuló) regényt megalkotó szerző maga megélte az ötvenes években leszbikus voltát. SZOLLÁTH DÁVID *Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái* című tanulmányában (In: KISANTAL TAMÁS–MÉNYHÉRT ANNA [Szerk.]: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, JAK–L'Harmattan, 2005, 24–39.) azt a folyamatot örökíti meg, ahogy a kezdetben a munkásíró-szerepnek megfelelni akaró Galgóczi előbb szerepvárra kerül (elutasítják párttagsági kérelmét, a Szépirodalmi Kiadó visszaadja kötetterveit, a Színművészeti Főiskola hallgatójaként pedig kritikákat kap, melyeket beépítve személyiségébe önkritikát gyakorol), majd megfelelően egy nagyon komoly nevelődési folyamaton esik át. Ennek meghatározó eleme a folytonos önvizsgálat, aminek következménye, hogy a fiatal író nő felfedezi magában a homoszexualitásra való hajlamot, de határozottan felveszi a kesztyűt önmaga, az önmagában végre megtalált ellenség ellen. „Sikerült a pártállam állampolgárai felett gyakorolt felügyeleti technikát a saját én felügyeletének technikájaként elsajátítani. Ez az azonosulás jól szemlélteti a totalitárius állam szubjektumképző gyakorlatát. Saját homoszexualitása felismerésének az a következménye az írói szerepalkotásra, hogy Galgóczi elkezdti alkalmatlannak tartani magát arra, hogy írásaival nevelje az olvasókat.”

Homoszexualitását komoly torzulásnak tartja, s osztálytartalmat ad neki, burzsoá hisztériát, úri nyavalyát lát benne: szerinte ez dekadens vonás, amely ekkoriban (Rimbaud, Verlaine, Huysmans, Oscar Wilde fogadtatástörténetében) összefonódik a normaszegő szexuális magatartás különböző változataival, s mindeközben a pusztulás, haláltudat, reménytelenség, perspektívatlanság érzete járul hozzá. A szégyennek tehát írói válság a gyakorlati következménye: Galgóczi ebben az időben kevés szépprózát ír, inkább újságíróként dolgozik. Mindazonáltal az éberséget kifelé is gyakorolja, ezért ír tényfeltáró riportokat, többek között (a regény Évjához hasonlóan) ő is leleplez egy, a hatalmával visszaélő tanácselnököt. Úgy is mondhatjuk tehát, homoszexualitásának saját maga előtt történő leleplezése hozza létre új, harcos, ámde inkább a közvetlenül közösségi felhatalmazásra alapozódó, nem pedig pártfelhatalmazásra épülő írói szerepét: „Az új szerep lehetővé teszi, hogy saját lelki életének emésztő válságait jelentéktelen banalitásnak tekintse. A homoszexualitás kérdése háttérbe szorul.”

nyeket, határokat (erkölcsi normákét, az egészség-betegség közötti határvonalat, a „teremtés rendjéét”), s mint transzgresszió szorosan összefügg a deviáns magatartásformák jelenlétével. Legalábbis erre utal a hatalom képviselője, Blindics őrnagy – aki ezúttal csak intézményes keretek között meg nem erősített, „személyes” tapasztalataira hivatkozik, ráadásul Éva személyiségét kifejezetten rokonszenvesnek találja: „Ez csak gyakorlati tapasztalat, amit most mondok, nem ismerem, ha van egyáltalán, a tudományos magyarázatát: a homoszexualitás az emberek nagyobb részében különféle devianciával párosul. Sokkal több közöttük az alkoholisták, a moral insanity, a kitarottság, a zsarolásra hajlamos, a prostituált, a sikasztó, a pszichopata, a neurotikus, az önsorsrontó és még folytathatnám, mint az úgynevezett normális emberek között...”³⁹² A leszbikus nők a regényben eleinte betegségnek érzik ezt az állapotot, noha Éva – legalábbis Blindics őrnagy beszámolója szerint – az orvosokkal és pszichológusokkal való konzultálás után valamennyire kibékül helyzetével. Döntését azonban felfoghatjuk úgy is, hogy más, azaz egzisztenciális síkra helyezi életproblémáját. Már nem akar változtatni saját valóján, elfogadja önmagát – pontosabban (talán egzisztencialista olvasmányai, Sartre, Camus sugallatára is), önmagát választja, hiszen „alkatunk ellenére nem választhatunk”. Választása saját identitásának megteremtését jelenti, ugyanakkor tragikus is, hiszen ennek fényében Éva úgy interpretálja lényegét, „eretnek vagyok a teremtésben”. „Ez a betegség – amit jól tudom, a társadalom nagy része bűnnek tart – ez teszi lehetővé, hogy tragikus hősnek érezzem magam, és ne egy akarattalan, tehetetlen, szánandó gennycsomónak.”³⁹³ Aztán hozzáteszi, legalább abnormálisnak lenne tökéletes, vagyis hogy az lenne a kívánatos, ha külső jelölésbe tudná fordítani önmaga vállalását, ha többször is emlegetett stigmatizált voltát egy coming outtal vagy vizuálisan nyilvánosan érzékelhetővé tehetné.

A törvény jogi értelmezése mint olyan azonban megközelíthető máshonnan is. Tematikusan összekapcsolható a krimi műfajával, bár itt a nyomozás nem a műfajt általában megalapozó gyilkosság tettesének kilétére kérdez rá, hiszen az a kezdettől tudott. A haláleset mindazonáltal törvénybe ütköző vagy azokat mindenesetre kikezdő tettekkel vonható összefüggésbe: tudniillik, hogy Éva határátlépési kísérlete illegitim, illetve, hogy

³⁹² GALGÓCZI ERZSÉBET: *Törvényen kívül és belül*. Budapest, Szépirodalmi, 1980, 209.

³⁹³ *I.m.*, 172.

a fiatal katonák kapkodva, a körülményeket át nem gondolva lövik agyon; főként pedig a regény narratív szerkezete érdemel itt figyelmet, hiszen a bűnügyi regény hagyományos sémájának megfeleltethető. Egy erőszakos haláleset bekövetkezte után egy nyomozó (itt: határőrtiszt) a hátrahagyott nyomok alapján megpróbálja rekonstruálni a tragikus véghez vezető körülményeket. Igaz, nem hivatalos minőségében, mert abban legfeljebb a határőrök elhamarkodott célzott lövéseinek körülményeire kérdezhetne rá, őt pedig Éva sorsának feltárásában személyes kíváncsiságai és érdekeltségei vezetik. (A későbbiekben még foglalkozni fogunk a határ és a hatarátlépés kérdésével, a transzgresszióval, de már itt is felhívhatjuk a figyelmet, hogy az országhatár átlépése a bűn, tudniillik a törvényesség átlépésének kérdéseivel nem egyszer összekapcsolódik Galgóczinál, lásd például *A közös bűn* című kötetben található két történetet is: *A közös bűn, Ott is csak hó van.*)³⁹⁴

A detektívregény ráadásul – ha valóban jól írták meg, ha az általa bemutatott probléma gyökere mélyebben kereshető, mint maga a feladvány, ki ölte meg az áldozatot, és miben álltak közvetlen indítékai – igazából nem áll messze a regény más változataitól, legfeljebb narratív struktúrájában mutat némi eltérést (ti. hivatalosan akkor mondunk le a detektívregény műfajáról, ha kiiktatjuk a rejtélyt – csak hogy az mégsem olyan könnyen felszámolható). Idézzünk egy, a krimi műfajáról írott teoretikus munkát: „... bátran állíthatjuk, hogy sok híres regény detektívregénnyé alakulna át, ha – pusztá szórakozásból – nem tennénk egyebet, mint megváltoztatnánk egyes szereplők jelentőségét, és mellékalakokból hősöket csinálnánk. Akkor kiderülne, hogy a *szempont*, az eseményekbe való hatolás az, ami a rejtélyt megteremti. A rejtély inkább a látószög eredménye, semmint eredendő valóság. Végso soron, ha a »detektív« szót ragasztották oda a »regény« szóhoz, ezt azért tették, mert azt gondolták, a rendőrség

³⁹⁴ Emellett a hatarátlépés és az ezzel kapcsolatba hozható transzgresszió a materiálisan értett, de attól valójában metaforikusan elemelt testtel (a hússal) gyakran kapcsolatba kerül: „[Éva úgy] bele volt növe ennek az országnak a testébe, mint a vadhús. Ha sikerül leoperálni magát, abba hal bele.” Feljegyzéseiben pedig a szexuális hatarátlépés tilalmát csak rövid pillanatokra átlépni merő Livia húsról azt írja, hogy az kitüremkedik a kockillából, a kagylóhéjból, az egyértelműen lesbikusnak mondható Magda pedig saját szívét jellemzi a saját határain túlburjánzó húsdarabként, melyet aztán sikká gyalult a külvilág kegyetlensége.

nyomozási rutinjával minden titokzatos esemény mindig tisztázható. Elismerték tehát, hogy nincs igazi rejtély, és valóban, a *dolgokban* nincs igazi rejtély. Csak magyarázatra szoruló jelenségek vannak. De ha a rejtély szülője a *szempont*, ha a rejtély másutt keresendő, mint ahová naiv módon helyezni akarják, ha a forrása az egzisztenciális szorongás, akkor az irodalom a detektívregényt tartalmilag is visszahódíthatja magának.³⁹⁵

E vélemény megfogalmazói, Pierre Boileau és Thomas Narcejac szerint tehát még az igazán jó detektívregényről is elmondható, hogy a rejtély nem materiális elemekhez kötődik (zárt helyhez, szokatlan eltűnéshöz, gyilkossághoz), hanem a szereplők valójában ismeretlen személyiségéhez. A szereplőket bűnügytől függetlenül is rossz életérzés, szorongások jellemzik, „tudat alatt tragikus lehetőségeket hordoznak magukban, amelyeket egy semmiség képes aktivizálni.”³⁹⁶

A *Törvényen belül* Évájának utolsó feljegyzése kétértelmű e tekintetben: „Elfogyott minden magyarázat. Az ember felmetszi az ereit... aztán majd jön valaki és megmagyarázza...”³⁹⁷ Éppenséggel kifejezhet kételet is, utalhat arra, hogy a nyomozás során valaki (ez esetben Marosi), abban a hiszemben, hogy bármely kérdésre vagy rejtélyre közvetlen és minden szempontból kielégítő választ képes adni, végül is csak tapogatózni fog az indítékokat illetően (sőt, valójában az öngyilkosság tényével kapcsolatban is, hiszen az is csak valószínűsíthető, hogy Éva azért hatolt be az életveszélyes senkiföldjére, hogy szándékosan lelőesse magát). A tárórtiszt azonban első olvasásra egyfajta felhívásként, feladatként értelmezi Éva mondatait, különösen, hogy általuk az önmegértés lehetősége is felvillanni látszik a számára. Már csak azért is, mert régóta kínzó valóságként éli meg az Évával való magyarázatnélküliséget: tudniillik, hogy miként lehetséges, hogy ismeretségi körében az egyetlen nő, aki iránt valóban szerelmet érez, őt, a domináns hímet nem tekinti a vágy tárgyának, holott minden más lány és asszony igen. „Miért nem szeretsz? Magyarázd meg!” – kérdezi Évától, aki erre azt mondja: „Az ilyesmire nincs magyarázat.”

³⁹⁵ PIERRE BOLILEAU–THOMAS NARCEJAC: *Le roman policie*. 1964, 203–216. Idézi: KESZTHELYI TIBOR: *A krimi*. Budapest, Gondolat, 1985, 69.

³⁹⁶ KESZTHELYI TIBOR: *I. m.*, 69.

³⁹⁷ Galgóczi Erzsébet: *Törvényen kívül és belül*. Budapest, Szépirodalmi, 1980, 113.

Marosi tehát nyomozni kezd, és a végén tényleg talál valami számára új, lényegi információt (tudniillik, hogy Éva lesbikus volt), amely – ha csak részlegesen, tökéletlenül is – újrarajzolja számára a szeretett lány alakját, új fénybe helyezi a kapcsolatuk kudarcát, illetve újrakonstruálja saját szubjektumát is. „Most tudtam meg, hogy olyan pénzegységet kínáltam, amivel nem tudott mit kezdeni. Az ő életében más volt a valuta”,³⁹⁸ vonja le a következtetést, és eltöpreng, hogy mit kezd ezzel a tudással: talán átkéri magát egy nyugalmasabb határszakaszra vagy leszerel és temetőket tervez, esetleg családot alapít: „Talán... talán minden megváltozik az életében”.³⁹⁹ De érzi azt is, hogy ez, illetve Éva egyes életeseményeinek ismerete még messze nem elégséges a valódi megértéshez: „Mit érek ezzel a tudással?”, illetve a végén a Kóródi Magdolnának írt levélben: „Én az utolsó másfél évet földérintettem az életéből. De ez kevés, hogy megértsünk egy sorsot.”

A detektívregény narratív szerkezetsajátosságai számunkra most kétféleképpen is megközelíthetők. Egyrészt hagyományosabb értelemben, miszerint a krimiszerkezet alapján kétfőszereplős, azaz egy kétfókuszú ellipszisként lehet elképzelni: a két fókusz a detektív (a kérdező) és az áldozat figurája adja meg: az utóbbinak az életét, az életének egy/több fontos momentumát kell megérteni, az ő halálának (esetleg eltűnésének) kell magyarázatot kapnia, hogy megtudjuk, kinek állt érdekében; a cselekmény pedig a detektív nyomozása. Mindenki, aki szereplőként megjelenik a cselekményben, valamilyen módon a két főszereplő körül gravitál. Továbbá meg kell jelennie egy további kulcsfigurának is, a krimiben a gyilkosnak, itt pedig Líviának, a „halálos” szerelemnek, a femme fatale-nak. A krimiszerkezet nagyon gyakran két főszereplőt, és a két főszereplőhöz kapcsolódó időszintet feltételez, a nyomozóhoz tartozót és az áldozathoz kapcsolódót: az előbbi a nyomozás többnyire kronologikusan egymáshoz kapcsolódó „jelen idejű” eseményeinek szintje, és a nyomozó értelmezői, jelentésadó horizontját jeleníti meg, a másik – tudniillik a tanúvallomások szintje – az áldozat életéhez és halálához köthető „múlt idejű” események retrospektív – és általában nem kronologikus – felidézése különböző, körülötte csoportosuló és valamiképpen róla beszélő szereplők elbeszélői horizontjából. Persze e kettő nem független egymástól: a nyomozó ez utóbbi heterogén – több elbeszélői hang, fókusz stb. jellemezte – elbe-

³⁹⁸ 235.

³⁹⁹ 244.

széléseket dekódolja, látja el egységesítő, értelemadó jelentéssel. Továbbá az is elmondható erről a struktúráról, hogy az egyik főszereplő, az áldozat perspektívája (hacsak nem maradtak utána írásos dokumentumok) kiiktatódik, s teste nem csak azért halott test, mert kiterítve fekszik, hanem mert érzeteiről ekképpen viszonylag kevésbé értesülünk (testét viszont – mégha elvont értelemben is – állandóan olvassák, dekódolják).

Interpretációnkba azonban behozhatunk egy újabb szempontot is: a pszichoanalitikus alapokra épített korporális narratológiáét, nevezetesen Peter Brooks elméletét,⁴⁰⁰ amely összeegyeztethetőnek tűnik a „műfajjal” (noha ez a vonás leginkább e regény, a *Törvényen belül* sajátosságaként értékelhető), hiszen a vágy és a megértés, a jelentés keresése ki-tüntetetten összekapcsolódik benne. Marosi nyomozása a vágy tárgyának, Évának a megértése érdekében ebből a szempontból is gyümölcsöző módon interpretálható: Brooks főként a vágy fogalmára épít, mely egyfelől – primér módon – a test utáni sóvárgással egyenértékű, másfelől – másodikon szinten – vágy a test szimbolikus rendszerének az uralására, tudniillik, hogy átlássuk a jelentés létesülésének folyamatát. A vágy voltaképpen nem másra irányul, mint a másik megértésére, aminek az eredménye végül is az önmegértés, és a saját szubjektum meg- vagy újrakreálása. (Ez a koncepció természetesen szinkronban van Barthes narratív vágy-meghatározásával is, amennyiben az olvasó hatásköre a „jelentés szenvedélye”.)

Az előbbiek fényében térjünk vissza a törvény fogalmára, mert arról is elmondható, hogy azt Éva is, Marosi is folytonosan összefüggésbe hozza a vágy és az (ön)megértés jelenségeivel: igaz, a kibontakozó értelem túlmutat a test által közvetlenül meghatározott jelentéseken, az élet (bármely emberi élet) kérdéseire ad már választ. Először is: mint szépen lassan kirajzolódik előttünk, magyarázat csak részlegesen elképzelhető, az ok-okozatiság (az Éva által kijegyzetelt bölcsészkar tananyag szerint ez a törvény ugyanis) teljes egészében nem feltárható, csak az élet történéseit valamiféle rendbe szervező kauzális lánc egy-egy darabját ismerhetjük meg. Kérdés az is, a megértésen túl létezik-e ilyen egyáltalán, sőt, hogy a még megérthető, a feltárható jelentés minden egyes faktora beleillik-e egy ilyen rendszerbe. Nem véletlen, hogy Éva egyetemi jegyzeteiben a törvény(szerűség) két definíciója közé önhatalmúlag egy művészi

⁴⁰⁰ PETER BROOKS: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993

megnyilatkozást illet (Byrontól, a *Childe Harold búcsújából* egy idézet), amely ha referenciálisnak tekintjük, éppen az életkudarc elismerése, a halál választásának bejelentése, másrészt viszont – jakobsoni értelemben – egy, csak költői funkcióval rendelkező citátum. Kérdés ezek után, mi ez a gesztus tőle: valóban az összefüggéseket, a törvényszerűséget, a törvényt felrúgó gesztus, vagy annak érzékeltetése, hogy az igazi összefüggések, a valódi törvények túlmutatnak a logika szabályain, például intuíciót igényelhetnek (mely döntés tőle amúgy a lacani szimbolikus rendszertől való elmozdulás egyik felmutatásaként is értelmezhető) – s egyébként ez lesz igaz minden, a regényolvasó számára látható írásos megnyilatkozására (cikkeiről, újságírói tevékenységének termékeiről mindig csak közvetetten, a különböző elbeszélők összefoglalásaiból értesülünk).

„A törvény – a jelenségek belső, lényegi összefüggésének a kifejezése.

»Mit nekem tűnt csók, régi kincs,

Mesét ígérő táj!

Csak az búsít, hogy semmi sincs,

Mitől megválni fáj.«

Törvényszerűség: – okok és okozatok olyan láncolódása, a jelenségek olyan összefüggése, amely megszabja az események meghatározott, természeti szükségszerűséggel lefolyó menetét.⁴⁰¹

Ám kiindulhatunk máshonnan is, hiszen a vágy mint olyan más elméletekben másképp kapcsolódhat össze a törvénnyel, a törvényszegéssel, sőt, az ennél lényegesen tágabban értett transzgresszióval. Ez utóbbi kulcsfogalma ugyanis Georges Bataille *Az erotika*⁴⁰² című könyvének is, s szoros összefüggés mutatkozik közte és a törvény, illetve az azon való átlépés között. Popovics Zoltán így összegzi a BUKSZ-ban a vágyon alapuló bataille-i transzgresszió mibenlétét (amely egyébként a francia filozófusnál „alapjáraton” nem a konvencionális nemi szerepek áthágását jelenti, ő még nemi dichotómiában gondolkodik, de kiterjeszthető például a homoszexuális vágyra is): „...a megszakított létezőt állandó »vágy«, »vonzás« hajtja a folytonosság felé, készíti saját határainak áthágására,

⁴⁰¹ 128.

⁴⁰² GEORGES BATAILLE: *Az erotika*. (Ford.: Dusnoki Katalin, N. Kiss Zsuzsa, Somlyó György, Vargyas Zoltán.) Budapest, Nagyvilág, 2009.

a »transzgresszióra« [*transgression*]. A »rajtunk kívültre«, a rajtunk kívüli másra, másokra, azaz a folytonosságra való vágy – Bataille értelmezésében – az »erotika« maga. De nem csak az erotika. Ez a saját létünk határait meghaladni kívánó »túlzás« [*excès*] nem csupán »a szeretett lényre« való vágyakozás, de minden vallásos érzés, a »végtelenre«, a »határtalanra« vágyó »szentség« [*sacré*] paradoxona is. Vagyis a lehetetlen megkísértése, hiszen ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a kontinuitás egységéhez, hogy túllépjünk a megszakítottságon, saját létezésünket, létezésünk alapfeltételét – a diszkontinuitást – kellene legyőznünk, ami csak és kizárólag a megsemmisüléssel lehet egyenlő számunkra. A transzgresszió így olyan tett, olyan lépés, mely valójában sohasem következik be, sohasem következhet be.⁴⁰³ Az erotika lényegét adó transzgresszió viszont eleve kudarccal fenyegető esemény, s mindig benne rejlik a halál fenyegetése is – még beteljesült szerelmek esetében is, hogy ne is beszéljünk a *Törvényen belül* szereplőinek végtelen érzelmi és olykor szexuális kudarcairól, ami e könyvben valóban egy élet kioltásához és más életek nyomorúságossá válásához vezet: „Ha a szeretők egyesülése szenvedélyből fakad, mindig ott kísért a halál, a gyilkosság vagy az öngyilkosság gondolata. A szenvedélyre mindig rávetődik a halál árnyéka. Ez az erőszak, amelyet a megszakított egyéniség folytonos megsértésének érzete kísér, a megszokás és a páros önzések tere, amely lényegében a megszakítottság egy másik formája. Csak az egyén elszigeteltségének – akár a halál által való – megsértésével jelenik meg úgy a szeretett lény képe, hogy a szerető számára ő mindennek az értelme, ami van.”⁴⁰⁴ Ráadásul Bataille szerint az egyesülést és a folytonosságot létrehozó erotika (a test erotikája, a szív erotikája és a szakrális erotika) kapcsolatba hozható egy hasonló természetű kettős játékkal, a tilalom – bármilyen tilalom, tabu (esetünkben házasságtörés, és főként a homoszexualitás) – megszegésével. Kettős játék, mert a megszegés „felfüggeszti a tilalmat, anélkül, hogy eltörlőné”, összeegyezteti a törvény törvényként való elfogadását és megsértését. Amíg elfogadjuk a tilalmat, a törvényt, mindig kívülről ismerjük, azaz még nem jár együtt valódi belső tapasztalattal (legfeljebb rejtve): „ha megadjuk magunkat (akár önkéntelenül is) a tilalomnak, az eroti-

⁴⁰³ POPOVICS ZOLTÁN: Georges Bataille: Az erotika. = BUKSZ, 2001, <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00025/pdf/07szemle01.pdf>

⁴⁰⁴ GEORGES BATAILLE: *I. m.*, 26.

kát és a vallást a *dolgok* tartományába helyezzük, amelyet kívülről ismerünk.”⁴⁰⁵ Mindazonáltal a tilalmakat többnyire mégsem kívülről kényszerítik ránk. „A tudat nem tekintheti a tilalmakat hibának, amelynek mi volnánk az áldozatai, hanem egy olyan alapvető érzés következményének, amely emberré válásunk lényege. A tilalmak igazsága emberi magatartásunk kulcsa.”⁴⁰⁶ Azt, hogy valójában nem kívülről jön, világgossá válhat abból a szorongásból, amely akkor tör ránk, amikor *megszegjük* a tilalmat: a megszegés pillanatában érzett szorongás nem más, mint a bűn tapasztalata.

A teremtés eretneksége ebből a perspektívából a természet valós vagy vélt törvényeinek áthágását jelentené tehát, ami arra mutat, Éva minden valószínűség szerint éles bináris oppozíciót állít fel: létezik tehát kétféle nemi identitás, amiből logikusan következik a szexuális irányultság is – aki ettől eltér, az könnyen a semmiben találja magát. Nagyjából egyetérthetünk tehát Sándor Beával, aki azt írja erről a szövegről és Gordon Agáta *Kecskerüzs* című művéről (e két magyar leszbikus regényről), a főszereplők jellemzően „a domináns nemiszerep-normáknak való behódolás és heteroszexizmus kritikája között ingadoznak sokszor. Ha előfordul is, hogy az elbeszélők vagy főszereplők nem tudják nem a heteroszexista norma fókuszából látni vagy láttatni magukat vagy egymást, azért mindkét regény a változáson dolgozik: átgondolja szexuális politikáját, és láttatja az ideológiák működését és az identifikációs normáit.” A leszbikus szereplők azért boldogtalanok, mert kívülről állók: „mivel nem tartoznak az őket körülvevő világhoz, abnormálisnak érzik magukat”, és „nincs feminista vagy leszbikus kulturális tőkéjük, hogy valahogyan mégis elhelyezhessék magukat abban a struktúrában, amely az elhallgattatásukra épül”⁴⁰⁷.

Éva önmeghatározása (az „eretnekség”) – bár emiatt sorsa tragikusba fordul át – lehetne éppen a harmadik nembe való tartozás önkéntes vállalása is (ez lenne az igazi transzgresszió, kilépés a nemi dichotómiából). Tehetné ezt Monique Wittig módjára, aki szerint a leszbikusok nem nők, kívül esnek a nyugati kultúra normatív struktúrájú heteroszexuális mát-

⁴⁰⁵ GEORGES BATAILLE: *I. m.*, 46.

⁴⁰⁶ GEORGES BATAILLE: *I. m.*, 47.

⁴⁰⁷ SÁNDOR BEA: Válaszutak: a leszbikus történelem és politika alapjai. In: *Leszbikus tér erő*. Budapest, Labrisz Leszbikus Egyesület, 2000.

rixán. (Ezt az elképzelést vette át később az amerikai gender és a queerelmélet, pl. Judith Butler is).⁴⁰⁸

Éva külseje viszont erősen alátámasztja azt, amilyen perspektívából látja szexualitását: bár haja rövid, korántsem maszkulin lány, külsejét – igaz, csak azt – tekintve próbál belesimulni a környezetbe. A kívülálló csinos fiatal nőnek látják, akinek eleganciáját legfeljebb a pénztelenség rontja le kezdetben; amikor azonban rendszeresen keres, egyre elegánsabban jelenik meg újságja szerkesztőségében: minden hónapban belvárosi szabóságban varratott új kosztümmel, s új cipővel, retiküllel, vakító fehér blúzzokkal gyarapodik a ruhatára. Táskájának tartalma is értelmiségi nőre vall: a toll, jegyzetpapírok, határidőnapló, múzeumi belépő mellett szappan, szemöldökcsipesz, körömolló, zsebtükör, fésű, levendulakölni is ott lapul az alján – igaz, a sminkkészlet hiánya azt mutatja, valószínűleg nem festi magát. Vannak azonban külsejében kétértelműségek: rövid haját és Munkás cigarettáját egyaránt gondolhatjuk férfiasnak és kemény, megalakulásra nem képes természetét tükrözőnek is; s ugyanígy, kihajtott gallérú fehér blúzái – à la Petőfi – a tisztaságot, egyszerűséget, s a népi származás hangsúlyozását is mutathatja önidentifikációját illetően. (Nem véletlen tehát, hogy a férfiak számára – Marosi, Fiala – Éva a vágy tárgyává válik, s fel sem merül a környezetében, hogy szexuális irányultsága eltérne a megszokottól.) Vagyis semmiképpen nem mondható férfiasnak, még ha például a Líviával alkotott párosban ő játszaná – főként, ha nem csak csírájában jönne össze a kapcsolat – a domináns, az aktívabb szerepet.

Ámde a leszbikusok identitása lényegesen bonyolultabb ennél. Egyrészt a leszbikusok tényleges, szociológus által leírt viselkedésmintái és önmeghatározásai nem támasztják alá a vizuális egyértelműséget: Szilágyi Gyula *Júlia és Júlia* című könyvében⁴⁰⁹ önmagukat leszbikusnak valló vagy a leszbikus szerelemben (is) jártas nők vallomásai alapján – igaz,

⁴⁰⁸ Pl. MONIQUE WITTIG: *Le corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

⁴⁰⁹ SZILÁGYI GYULA: *Júlia és Júlia*. Budapest, Magyar Könyvklub, 2002.

1. A férfias nők: külsejüket és magatartásukat tekintve gyerekkorukban fiúak, felnőttként férfiasak; már nagyon korán a nők iránt kezdenek érdeklődni, speciális nemi érdeklődésüket az alacsonyabb iskolai végzettséggel rendelkezők korábban, a magasabb iskolai végzettségűek – olykor nehéz lelki küzdelmek után – csak huszonéves korukban fogadják el; itt a legkritikább biszexualitás.

2. A nőies leszbikusok: ápoltak, gondozottak, szépek; már tizenéves vágyfantáziáikban megjelennek a nők, hozzájuk hasonló adottságokkal rendelkezők; vonzódnak az ezoterekus rendszerekhez, a romantikához, nyitott világlátás jellemzi őket.

a regény keletkezésénél több évtizeddel később – négy alcsoportot állított fel. Ezek a férfias nők, a nőies leszbikusok, a heteroszexuális társadalomból családásaik miatt kiiratkozók, illetve a leszbikus szerelembe csak időlegesen kirándulók, még ha a tartósan leszbikus identitással rendelkezők, az azt felvállalók manapság szerepüktől függetlenül is többnyire megjelölik magukat vizuálisan (a Labrisz Egyesület kiadvány szerint egyértelmű jelekkel látják el magukat, azaz a legritkább esetben növesztik meg hosszúra a hajukat, viselnek szoknyát, előszeretettel viselnek megkülönböztető színű szalagot.)⁴¹⁰ Mindehhez még hozzátehetjük mindazt, amire Juli-ka Funk⁴¹¹ rámutat: hogy a leszbikus test alapvetően hibrid, kevert reprezentáció. Ráadásul a nőies-férfias leszbikus testreprezentáció kérdésében kulcsszerepet kapó *butch* és *femme* páros szerinte mintha olykor „riválizálna” egymással, melyik szubverzívebb. Versengés mutatkozik köztük ugyanis a tekintetben, hogy a *butch* számít-e a testiesség (embodiment) alapján (vizuális) jelölőként a queer lét mágikus jelének és mitikus figurájának, vagy a megjelenési stílusában *látszólag* – önállóan legalábbis – a heteroszexuális nőtől megkülönböztethetetlen *femme*.⁴¹²

Ehhez képest végképp meglepő, hogy a regény által képviselt „változás”, a heteroszexuális normarendszerből való kitörés, a transzgresszió, a nemi dichotómiát mint törvényt nem feltétlenül csak a főszereplő nézőpontjából,

3. a kiiratkozók: a férfiakban családtkat, partnerükkel való eredménytelen szexuális kapcsolat okán lépnek ki a heteroszexuális társadalomból; az első leszbikus aktusban hatalmas gyönyört élnek át, aztán önvádat – de ezzel igyekeznek megbékélni; olykor visszatérnek a leszbikus szerelmek világában, olykor nem (ez függ társadalmi státuszuktól, egzisztenciális függésüktől is).

⁴¹⁰ SÁNDOR BEA: *I. m.*

⁴¹¹ JULIKA FUNK: *I. m.*, 51–57.

⁴¹² Mint Sabine Fuchs bemutatja, a Wittig–Butler vonal számára, akik a szubverzió vizuális nyilvánvalóságára építenek, a *butch*-ot privilegizálják mint azt az alakot, aki a szexuális és gender identitás radikális diszkontinuitását képviseli; Walter viszont arra mutat rá, míg a *butch* a nem és a gender mitikus folytonosságával való szakítást testesíti meg, s így a szubverzió vizuális bizonyítékának a modelljét támasztja alá, a *femme* alakja a gender és vágy mitikus folytonosságával való szakítást testesíti meg. E modell számára nem létezik vizuális nyilvánvalóság, a felszínen való olvasás nem mutat rá semmire: itt a vágy belsejében történik meg a törés – de ez is megtöri a heteroszexuális hegemoniát. (Igaz, ez esetben az értelmezési keret azonban átcúsúszik egy másik rendszerbe, a *butch-femme* kontextusába, ahol logikusan a *butch* az a variáns, akinél nincs törés.) SABINE FUCHS: *Lesbian Representation and the Limits of „Visibility”*, illetve LISA WALKER: *How to Recognize a Lesbian: The Cultural Politics of Looking Like What You Are* (1993).

önidentifikációjából következik csupán, sőt, még az sem egyértelmű, hogy a hatalom monolit egységként reagálna a problémára, egyszerű és megin-gathatatlan bináris oppozícióban látná és alakítaná ezt a normarendszert.

Furcsa módon például a fentebb emlegetett Blindics őrnagy árnyal-tabban gondolkodik a nemi megosztást illetően, mint maga Éva: „Annyit viszont már tudunk, hogy nincsenek százszázalékos férfiak és százszáza-lékos nők... vagy ha igen, az annyira szélsőséges, hogy már patolgikus eset... minden ember átmenet egyikből a másikba, különböző százalé-kos arányban, sőt ez az arány a mindenkori partnertől is függ”⁴¹³ Egyéb-ként Blindics állítását látszik alátámasztani a testrepresentációk rendsze-re is. Egyfelől az egyes szereplők testi megjelenése is, s nem csak a lesbikuské, hanem a heteroszexuális környezet egyes tagjaié is. Merthogy nem csak Módra Magda tűnik fejletlennek, s nem csak a valószínűsíthe-tően ugyancsak lesbikus Kóródi Magdolna választott férfiás foglakozást magának Chicágóban (arra, hogy fegyverkereskedő, így reflektál leve-lében Marosi: „Férfiás foglakozás. Olyan, mintha motorbicikli-verseny-ző volna. Tudja, az autónak nincs neme, a motorbicikli férfiás”),⁴¹⁴ illetve nem csupán Éva nőiessége van némileg billegtetve megkérdőjelezhet-ten csinossága ellenére is, de a heteroszexuálisok nemi identitása is kér-déses. A Lívia elbeszéléséből megismert vidéki tanító, illetve Fiala arcvo-násai például femininek, mint az explicite meg is említődik a szövegben: „Az alsó tagozattal egy húszéves tanító foglalkozott. Nőiesen finom arca volt, nagy ádámcsutkája és vakítóan fehér inge”, illetve: „Fiala Zoltán nem volt kövér, de az arca húsos volt, és a borostákat kivéve nélkülözött min-den férfiás jelleget. Ez a túlságosan nőies arc mégis vonzó volt, azzá tette a szomorúság és a borongó tekintet”⁴¹⁵

A könyv vége felé Marosiról – aki pedig az az alfahím pozícióját tölti be általában a nőekkel való kapcsolatában – ugyancsak kiderül, hogy vál-lalna éppen egy femininebb szerepet (fellépést, magatartást, talán tes-tet) is, csak lehetősége lenne Évával egy működőképes szerelem megélé-sére: „olyan lennék, mint tíz nő... csak szerethetném... De nem él...”⁴¹⁶

⁴¹³ *Törvényen kívül és belül*, 208.

⁴¹⁴ *I.m.*, 244.

⁴¹⁵ *I.m.*, 157. és 165.

⁴¹⁶ *I.m.*, 235.

Livia pedig, az abszolút nő, a vágy e tényleg feminin tárgya viszont egy-egy pillanatra mégiscsak belép a leszbikus viszonyba, igaz, (látszólag) passzív félként. Éva számára Livia egyszerre a Nő, és nem az – talán mert a szerelmes lány a heteroszexuális dualista gondolkodás lehorgonyzott pontjait szeretné elmozdítani: barátnője az ő megnyilvánulásaiban gyakran „elveszi a nemét”: metaforikus alakzatokkal cseréli le: hívja sértődötten hentesüzletnek, jegyzetei között pedig költőien fenyőfának, vagy éppen látszólag rövidítéssel megjelölve, valójában egy személyes névmással Ő-nek (igaz, ez utóbbi szövegből – mely voltaképpen egy sajátos nézőpontból rögzített élettörténet – azért előbb-utóbb kiderül a „hősnő” ne-me). Itt jegyezzük meg, hogy a férfias-nőies egymástól szét nem választhatósága más szinteken is jelen van: például a regény felütésében, amikor először csak annyit tudunk meg, hogy egy holttestet hoztak be a határőrségre („a járőr agyonlőtt egy határsértőt”, „a holttestet is behozták az erdőből”), akinek a neve csak jó pár sorral alább derül ki. Még ennél is árulkodóbb Marosi reakciója szintén már az első oldalon, aki így fejezi alárendeltjeinek elhamarkodott lövöldözése feletti elégedetlenségét: „még azt is megkeserülük, hogy fiúnak születtek”.

Szövegbe rejtett harmadik nem

Rakovszky Zsuzsa: V. S.⁴¹⁷

„Engem ez az irodalmi arkangyal abból a szempontból érdekelt, hogy mennyi különös, nőies-férfias szentimentalizmus áradt ki írásaiból.” (Krúdy Gyula)⁴¹⁸

Rakovszky Zsuzsa V. S. című regénye alig egy hónapja jelent meg, és máris jelentős recepciók korpuszával rendelkezik. Születtek róla kisebb blogbejegyzések, terjedelmesebb kritikák, rendeztek belőle egy ÉS-kvartett-beszélgetést, s ezen megnyilvánulások mindegyikét így vagy úgy öszszetartja a felemás, elismerő, mégis hiányérzeteket megfogalmazó értékelés. Még eltérő szintű alaposságuk, reflektáltságuk, árnyaltságuk ellenére is, illetve azzal a különbséggel, hogy a kritikusok találják vagy nem találják tényleges indokát ennek az alapvető „hiányosságnak”. Tudniillik annak, hogy a szöveg szerintük nem ad kellő támpontokat annak megértéséhez, miként reagál az életét férfiként élő, Vay Sándorként bemutatkozó és többnyire ezen a néven is publikáló újságíró, Vay Sarolta saját fizikai adottságaira és érzeteire, illetve, hogy hogyan és minek látja őt a környezete, szerelmei és „feleségei”, családja, ismerősei. Hogy egy középterjedelmű és „középfajsúlyos” (kellően reflektált, de a problémákat még viszonylag egyszerűen megfogalmazó) kritikát idézzünk, ott a recenzens, Miklya Anna azért beszél „az olvasó zavart hiányérzetéről”, mert „van itt egy súlyos titok valahol, körbejártuk, távolról éreztük az illatát, tudjuk nagyjából mekkora, és hol kell keresni, és mégsem kapjuk meg, nem ismerünk meg belőle többet a százötvenedik oldal, mint a tizedik oldal után”⁴¹⁹. Igaz,

⁴¹⁷ A tanulmány hosszabb változata megjelent az Alföld 2011/12. számában (100–114).

⁴¹⁸ KRÚDY GYULA: A magyar George Sand: Vay Sarolta, a női gentleman. In: Uő: *A szobrok megmozdulnak*. Budapest, Gondolat, 1974, 409–419. Krúdy egyéb publicisztikái a témában: A férfiruhás író nő (uo., 404–408), Stilet. Az arslán naplójából (uo., 420–424).

⁴¹⁹ m. a. (MIKLYA ANNA): Nem markol ágyékon, Könyvesblog, https://konyves.blog.hu/2011/06/16/nem_markol_agyekon

mindezt alapvetően annak az egyértelműen megmutatózó főszereplői készítésnek tulajdonítja – végtére is jogosan –, miszerint az folyamatosan hárit, még maga előtt is, nem hogy egy mások által is olvasható/olvásandó szövegben: „Vay ugyanis, érdemes belelapozni az írásaiba, sosem boncolgatta a nemiség témáját, a saját nemiségét pedig a lehető legjobban elkerülte. Elképzелhetetlen az, hogy őszintén valljon a témáról, főleg egy olyan szövegben, amiről tudja, hogy később más is átnézi azt. Őt a hazugság tartotta életben, soha egyetlen pillanatra nem inoghatott meg, akkor ugyanis az egész élete darabokra hullott volna. Hiába kerül a női részlegre, hiába kényszerítik orvosi vizsgálatra, tagad, hárit, lázadozik. Egy ilyen személyiség biztos nem írja le részletesen, milyen férfiként egy női testben, és hogyan viszonyultak ehhez az eddigi életében megismert férfiak és nők.” Valóban ez az egyik ok, a másik pedig – már az ÉS-vitapartnerek is utaltak rá – hogy a korszakban az orvosi terminológián kívül még nem volt nyelve a szexuális életnek, különösképpen pedig akkor nem, ha valamilyen, az átlagos nemi szerepeket megkérdőjelező vagy a férfi/női dichotómiát akárcsak fizikailag is megkérdőjelező jelenségről esett szó.

A tanúk közül még Krúdynak is elég korlátozottak voltak az eszközei (az ismeretei, a nyelveze), s ez leginkább onnan érzékelhető, hogy ő, aki pedig több szép és érzékeny írást szentelt Vaynak, az író/írónt hol találóan V. S-nek (innen a regény címe), hol kevésbé találóan a magyar George Sandnak nevezi. Teszi ezt annak ellenére, hogy Aurore Dupin női identitása az olykor felöltött férfiruha és az írói álnév ellenére is integer volt, számára mindez a társadalmi emancipáció egyik szimbólumaként működött. (Illetve, bár erről Krúdy nyilván lényegesen kevesebbet tudhatott, ez a férfi-maszk arra is szolgált – mint azt Dominique Laporte a *Nineteenth Century French Studies*-ban kifejti⁴²⁰ –, hogy az író női különböztesse magát a női szaloníróktól, a szentimentális regény szerzőnőitől, Madame Riccobonitól, Isabelle de Charrière-től, akiknek az írásmódját szerinte és férfi kortársai szerint a „kékharisnya”-szemlélet, a „precíz” örökség jellemezte.)

Vayjal, mint reális alakokkal – amint ezt Borgos Anna is megírja – sokkal inkább az olyan leszbikus vagy transzgender személyiségek hozhatók

⁴²⁰ DOMINIQUE LAPORTE: „Ne m'appelez donc jamais femme auteur”. Déconstruction et refus du roman sentimental chez George Sand. = *Nineteenth Century French Studies*, 2001/3–4, 247–255.

párhuzamba, mint Anne Lister, Cora Anderson, Babe Bean, Jeanne Bonnet, Rosa Bonheur vagy Irma von Troll-Borostyáni, osztrák feminista aktivista, akik viszont a magyar publicistával ellentétben némileg tudatosabban vagy legalábbis explicitebb módon reflektáltak saját pozíciójukra, helyzetüket összekapcsolták „társadalmi előzményekkel és következményekkel” is.⁴²¹ Felhívhatjuk emellett a figyelmet Rachilde-ra is, aki viszont – bár csak egy-két évtizeddel később volt aktív, mint Vay –, már szépiróként, fiktív alkotásaiban tudott hangsúlyt fektetni arra, hogy tematizálja a nemi eldöntetlenséget és a homoerotikus vonzalmat, például *Monsieur Vénus* és *Madame Adonis* című regényeiben.

Általában is úgy tűnik, hogy körülbelül ez az a korszak, amikor kezdnek átalakulni a különböző narratívák, és kezdik megtalálni azokat a fogalmakat, amelyekkel ezeket a mai terminológiával queer-gyűjtőnéven emlegethető (azaz mai szavakkal: homoszexuális, biszexuális, transgender stb.) eseteket meg lehet fogni, osztályozni lehet valamiképpen. Mint az ismeretes, és arra a queer-elméletírók (David M. Halperin, Jeffrey Weeks) Foucault háromkötetes munkájára alapozva is hivatkoznak, a homoszexualitást mostani jelentésében a modernség hozta létre: ugyanis, bár mindig is léteztek a saját nemük iránt érdeklődő egyének, de cselekedeteiket egyedileg bírálták el, vagyis maga a „homoszexuális” kategória – mint gyűjtőnév, mint csoport, a francia filozófus kifejezésével élve mint „faj” – a 19. század második felében, egy adott összefüggésrendszerben alakulhatott ki. Ennek a folyamatnak a része mellesleg Kertbeny Károly (Karl-Maria Benkert) munkássága is, aki az addig használatos – kriminalizáló jelentésárnyalatú – pederasztia szó helyett a homoszexuális szót megalkotta és jogi értekezéseiben használta,⁴²² s akinek amúgy egy későbbi szövegéből a kifejezés közvetlenül jutott el a Vay Sarolta-esset tanulmányt is közlő Krafft-Ebing monográfiájába, a *Psychopathia sexualis*ba, amelyben azonban minden, a fajfenntartás ellenében alakuló nemi vonzódás („rendellenes nemi érzés”) és tevékenység patológiakusnak és lehetőleg kezelendőnek tartott jelenség, viszont önmagában még nem bünte-

⁴²¹ BORGOS ANNA: Vay Sándor/Sarolta: egy konvencionális nemiszerepáthágó a múlt századfordulón. = *Holmi*, 2007/2. 185–194, <http://www.holmi.org/2007/02/borgos-anna-vay-sandorsaroltaegy-konvencionalis-nemiszerepathago-a-mult-szazadfordulon>.

⁴²² A porosz büntető törvénykönyv 143-as paragrafusa és ennek 152-es paragrafusként való fenntartása az Észak-Német Államszövetség büntetőtörvénykönyv tervezetében, illetve a porosz büntető törvénykönyv 143-as paragrafusa által okozott társadalmi kár.

tendő. Az ugyancsak Michel Foucault kiadta, a szóban forgó időszaknál pár évtizeddel korábban keletkezett *Herculine Barbier, más néven Alexina B.*-ben megjelentetett dokumentumok pedig többek között arra mutatnak rá, hogy miközben az orvosi terminológia ekkor (1868-ban végeztek boncolást az öngyilkossá lett személyen) már teljesen problémátlanul volt képes leírni anatómiai szempontból egy hermafrodita testi jellegzetességeit, a mindennapokban ennek a – noha más jellegű, de az ugyancsak a női-férfi dichotómiát transzgresszív módon megkérdőjelező – jelenségnek is a kimondhatatlanság, sőt, körülírhatatlanság, azaz a nyelvnélküliség állapotában kellett maradnia.

Szempontunkból rendkívül érdekes tehát, hogy a cselekmény egy átmeneti korszakra tehető, amelyben lassanként új kategóriák, fogalmak születnek, nyerik el rögzített jelentésüket és terjednek el, alapvető narratívákat teremtve meg ezzel; másrészt ezzel a folyamattal párhuzamosan bekerülnek az irodalomba is, azaz mint a társadalmi narratívába is beépült problémák tematizálódnak. Balzac 1830-as *Sarrasine*-ja irodalmi szöveggént például a (tényleges) megnevezhetetlenséggel, kimondhatatlansággal még mint rejtéllyel operál: nem csoda hát, hogy a V. S-ben Rakovszky Zsuzsa – nyilván már tudatosan – ugyanezt a kimondhatatlanságot megragadva, a nyelvnélküliség (s ezzel együtt a szimbolizáció előttiség) fázisát akarja megörökíteni, különösen, hogy hősünk életstratégiául is a folyamatos háritást választja. Persze Rakovszkynak már más előfeltételek (narratíva, tudás, előzmények, technikák és nyelv) áll rendelkezésére, mint hősének, csak éppen lehetségessé válik a számára a horizontok megkülönböztetésének és összeúsztatásának a játéka. Mert hiszen a modern irodalomnak a nemi(szerep) áthágás pár évvel később viszont egyik kiemelt témája lesz: azt a fajta szubverziót, amit Balzac szövege még – barthes-i terminussal élve – olvashatóként valósít meg, egyes, az avantgárdhoz sorolható szerzők gyakran nyíltabban, kvázi írhatóként valósítanak meg, például Virginia Woolf az *Orlandó*-ban, Artaud az *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*-ban. (Barthes a szubverzív testet, a transzszexuális, a freudi terminológia alapján semlegesnek nevezhető Zambinellát jelöli meg a *Sarrasine* című novella centrumaként az S/Z-ben, a szöveg szubverziója innen veszi forrását, sőt akár azt is állíthatjuk: a *Sarrasine* minden bizonnyal reprezentatív darab Barthes szemében, s nemcsak azért mert plurális olvasásra alkalmas textus, hanem azért is, mert benne a szimbolikus mezőt szervező szubverzív test metaforaként

használható fel a francia teoretikus szövegfogalmához, mely befogadása, olvasása során dekonstruálódik, szétpereg.) Ez a vonulat folytatódik aztán az olyasféle posztmodern test-fantáziákban is, mint a transzszexualitás transzvokalitása Sandy Stone manifesztumában és színdarabjában,⁴²³ a különféle hibrideket felvonultató kiborg-irodalomban⁴²⁴ vagy Deleuze és Guattari CsO-fogalmában (Corps sans Organes, 'szervek nélküli test').⁴²⁵

Ekképpen tehát ki is jelölhető a fő csapás, vagyis kimondható kereken, hogy éppen az az érdekes ebben a nagyon is átgondolt (mert két horizonttal operáló) és finoman kidolgozott műben, hogy a fenti körülmények mellett a szövegben-szövegből miként olvashatóak ki mégis a testi vonatkozások, hogy azok miként jelennek meg a jelek – külső és belső, fizikai és pszichés eredetű jelek – segítségével, illetve azok állandóan mozgó játékában (persze ebből is következik, hogy a barthes-i értelemben „olvasható” textussal is van dolgunk). Illetve, hogy miközben a művet egyfelől szinte dokumentumregényként működteti a referencialitás nagyfokú beépítése, az amúgy csak az élettényekre vonatkozik, a tényleges dokumentumokat csak imitálja, illetve parodizálja a szerző, a mű nyelvi képződményként egy igencsak komplex vonatkozásrendszert valósít meg. Ez a kijelentés egyébként bizonyos fokon még akkor is igaznak bizonyulhatna, ha Rakovszky Zsuzsa valóságos dokumentumokat – naplójegyzeteket, leveleket – emelt volna be intakt módon a szövegbe. Ugyanis, mint arra a pszichoanalitikus elemzések már igen régen rávilágítottak, éppen a háritások, elfojtások hívják elő azokat a testiségre vonatkozó képeket, ame-

⁴²³ SANDY STONE: The Empire Srikes Back. A Posttransexual Manifesto. In: KATIE CONBOY–NADIA MEDINA–SARAH ATANBURY (Eds.): *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*. New York, Columbia University Press, 1997, 337–360, Újvagina monológok, <http://sandystone.com>

⁴²⁴ Vö. DONNA HARRAWAY: Kiborg kiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. (Ford. Bocsor Péter.) In: BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTRUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 503–519. A Donna Harraway által hivatkozott művek: JOANNA RUSS: *The Adventures of Alyx The Female Man*, SAMUEL DELANY: *Tales of Neverjón*, JAMES TIPTREE JR.(ALICE B. SHELDON) számos szövege, OCTAVIA BUTLER: *Wild Seed, Kindred, Dawn*, VONDA MCINTYRE: *Superluminal*.

⁴²⁵ Vö. GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Mille plateaux. Capitalisme et hystérie II*. Paris, Minuit, 1980, különös tekintettel a Comment se faire un Corps sans Organes és a Rhizome c. fejezeteket. Utóbbi magyarul is megjelent: GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: Rizóma. (Ford. Gyimesi Tímea), In BÓKAY ANTAL–VILCSEK BÉLA–SZAMOSI GERTRUD–SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *I. m.*, 70–86.

lyek egy, a korporális tényekre és szenzációkra közvetlenül, diszkurzív módon utaló szövegben nem jelennek meg – erre pedig ügyesen támaszkodni is lehet, mintegy tudatosan és „mesterségesen”, de a fentihez hasonló módon beírni a testet egy fiktív, művészi státuszú textusba: márpedig az író erre tett kísérletet.

Alábbi megfontolásainkban egyébként egyfelől a korporális narratológia különböző irányzatai is segíthetnek bennünket, legfőképpen azok, amelyeket a pszichoanalitikus elméletek is áthatnak, például Peter Brooks könyvei (*Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative, Reading for the Plot*), másfelől pedig alátámasztásul szolgálhatnak számunkra a posztstrukturalista feminizmus eminens képviselőinek – Irigaray, Cixous, Kristeva – egyes szövegei is. Az utóbbinak – amely talán Magyarországon jobban is ismert – elemzésünk tekintetében legfontosabbnak nevezhető tételeit a későbbiekben még idézzük, az előbbi vonulatból viszont talán érdemes már most megemlíteni Brooks szövegeit, aki szerint ugyanis a pszichikai és az irodalmi folyamatok bizonyos értelemben konvergálnak egymással. Abban a tekintetben például, hogy a transzindividuais szimbolikus rend – és ezen belül a nyelv mint jelrendszer – kényszerrel gyakorol fikcióinkra is (lásd Freud és Lacan elméleteit), másrészt pedig azért, mert a pszichoanalízis világossá teszi, hogy testértésünk ide-oda mozog igazi és a fantáziált test között, amely testértés így egyfelől kulturálisan is meghatározott, másfelől viszont látszólag kívül áll a nyelven (de csak látszólag, a nyelv mégiscsak beleépül valamiképp). Ezt alapvetően a szexualitásában megragadott testre vonatkoztatja Brooks, bár nem csak genitális aspektusaiban, illetve valójában nem is a fizikai értelemben felfogott test foglalkoztatja, hanem a szexuálisként értett self, a fantáziák és szimbolizációk identitásmeghatározó együttese lesz számára igazán meghatározó.

Egy kicsit visszalépve: az kétségtelen, hogy egy realista ízlésű olvasó bizarrnak és a legkevésbé valószínűnek találhat olyan momentumokat, amelyenekre az ÉS-kvartett egyes tagjai, Margócsy István, Radnóti Sándor és Károlyi Csaba is figyelmeztetnek, tudniillik, hogy a feleségek a könyvben explicite nem reagálnak arra tényre, hogy férjük biológiai értelemben nő: úgy tűnhet, ezt az apróságot szerelmi elvakultságukban vagy – a második esetben – a viktoriánus neveltetés következményeképp észre sem veszik; s az amúgy kekeckedő természetű após – aki pedig a legkevésbé sem rajong vejéért – sem tesz kételkedő megjegyzéseket annak nemére vonatko-

zóan, őt csak a kicsalt s meg nem adott pénzösszeg érdekli. Meg persze birizgálhatja az is a regény világát magának vizuálisan is megkonstruálni akaró olvasó kíváncsiságát, hogyan képzelje el hősünket, kisfiús arcú, fiataknak tűnő suhancnak, vagy rövid hajú, férfiruhába bújt, de itt-ott kerekedő idomokkal rendelkező, százötvencentis fiatal nőnek, illetve, ha nem gondolkozik ennyire kategorikusan, szerinte körülbelül mennyire észrevehető egy idő után, hogy az embernek egy transzszexuálissal van dolga. Ha visszatérünk a valós alakhoz: ez az ambiguitás – még ha kevésbé is voltak erre felkészülve, mint manapság – valószínűleg hamar feltűnhetett a jó szemű ismerősöknek is, erre utalnak a kortársak, a kor neves szexológusa, Krafft-Ebing közvetlen leírásai, vagy Krúdy Gyula például, aki több publicisztikát is szentelt az általa ezek szerint igencsak érdekesnek vélt figurának. Amúgy még a tanúvallomásokból sem lehet meszesemenő következtetéseket levonni, mert meglehetősen ellentmondások. Krafft-Ebing anatómiai mérései alapján például éppen azért tartotta Vayt férfiasnak, mert az túlságosan szűk medencével, továbbá derékban osztatlan felsőtesttel és egyenes combokkal rendelkezett, mereven járt, koponyamérete arányosan kisebb volt, mint az szerinte nőknél megszokott. Orvosi szakvéleménye szerint páciense melle ellenben feminin volt (ezt leplezendő el is köthette nyilván), végtagjai aprók, arca finom vonású, s ezen két utóbbi vonása ellenére mimikája és gesztusai kemények és határozottak. (Emellett, bárha ez már a hétköznapi szemlélő számára láthatatlan, arra is felhívta a figyelmet, hogy páciense genitáliái egy tízéves kislány fejlődési fokán maradtak meg). Krúdy viszont – azon túl, hogy egyik cikkében hősét például a magyar George Sandnak nevezte, az írónak tulajdonított női identitást erősítve inkább – éppen ellentétes megfigyelések alapján figyelmeztetett erre az eldöntetlenségre (igaz, évekkel későbbi kép alapján, amikor Vay Sarolta külseje már alaposan meg is változhatott). Vay, bár öltözéke rejteni hivatott a nőt, azaz a legutolsó divat szerint ruházkodó, jól fésült dandyt adja, szivar lóg a szájából, és lapos sarkú cipőt visel, a csípőjénél jól domborodó idomokkal rendelkezik, emiatt asszonyosan jár, hangja olyan, akár a „szeszélyes aggszüzeké”, arca pedig olyan fonnyadt és ráncos, „mint egy idősebb apácáé, aki egész életét oltárok előtt és jámborságban töltötte”.⁴²⁶ (Tegyük hozzá, itt is jól látszik, hogy Krúdy eme kétértelműségeket hordozó jellemzésében folyama-

⁴²⁶ KRÚDY GYULA: A magyar George Sand: Vay Sarolta, a női gentleman.

tosan rájátszik egy másik kettősségre is, tudniillik Vay genitális értelemben vett szüzessége – amiről viszont Krafft-Ebing könyvéből tudott – és kalandos szerelmi életének ellentmondásaira is.) Az ÉS-kvartettben Károlyi Csaba azon is elgondolkodik, nem tűnt-e fel a gyanakvó apósnak, hogy veje nadrágjában nem dudorodik semmi, erre Krafft-Ebing leírása alapján könnyen válaszolhatunk: az igazi Vay ezt a hiányosságot kiiktatandó zoknit tett oda vagy szuszpenzort hordott. A regényben ezt a részletet a főszereplő sajátos, háritó beállítódása miatt esetleg a börtönorvos esetleírásába lehetett volna beilleszteni, amit viszont feltételezésem szerint az író nem akart megterhelni nagyon sok apró részlettel. Vagy, a másik megoldás: levelek, naplók beidézésével a „feleségeket” is beléptetni narrátorként a regénybe, de akkor több, voltaképpen nehezen megközelíthető, bonyolult szexualitású személyiséget kellett volna nagyon alaposan kidolgozni még egy-egy rövid betét kedvéért is – persze, ez a jelentős pluszmunka azért nagyon jól „jövédelmézne” ebben a tekintetben. Mindenesetre egy börtönbéli vitából azért teljesen világos, hogy Emma például, aki – ez óvatosan, de teljesen egyértelműen megfogalmaztatik Vay visszaemlékezésében – meglehetősen intenzív szexuális életet él „férjével” (orálisan és talán segédeszközökkel is), teljesen tisztában van a helyzettel, csak neki is kényelmesebb nem beszélni róla. Az oka ennek lehet ugyancsak valamiféle háritás, akár egyfajta szemérem, ez nem derül ki, mint ahogy rejtve marad a hölgy nemi irányultsága is.⁴²⁷

Mindezen kettősség a regényben azonban nemcsak a fizikai tulajdonságokban mutatkozik meg (apróska termet, magas hang, de férfiruha, rövid haj, kemény járás), a legtisztábban pedig a börtönorvos által elrendelt, egy bábasszony által elvégzett vizsgálat eredményében (amelyek szerint a fogvatartott szűk medencével, fejletlen méhvel rendelkezik, másodlagos nemi jegyei viszont közepesen fejlettek), hanem a főhős beszédének és viselkedésének, a beszélgetések során a nyelvi/metanyelvi megnyilvánulásoknak (a mondottaknak/és a gesztusoknak) kettősségében is kiütözik, vagyis abban, hogy a *testnyelv* nem korrelál a beszélt nyelvvel. Miközben igyekszik bátornak és kihívónak tűnni, s haragjában kisebb mértékű erőfitogtatásra és agresszióra is képes, a főhős a börtönben számos esetben sír („zokog”, „könny szökik a szemébe”, „előntik a szemét a könnyek”), érzelmei, félelmei minduntalan kiütözköznek (egyetlen oldalon belül: „elsá-

⁴²⁷ RAKOVSKY, *I.m.*, 312.

pad”, aztán „fejét lecsüggeszti”, később „forró bánattal suttog” stb.), vagy ha nem, csak azért, mert igyekszik visszaszorítani őket. Sok reakcióját betudhatnánk a szereplő szentimentalizmusának, romantikus pózának is, mert ilyenkor világosan látszik, hogy nagyon gyakran a romantikus olvasmányaiból kölcsönzött viselkedésminták alapján cselekszik, de valahogy úgy, mintha bizonyos maskulin sajátosságokat közvetlenül, tudatosan venne át, mások viszont – a nagyon érzelmesek, amelyeket vélhetünk akár feminineknek is – mintha óvatlanul, őszintén, a tényleges érzelmeitől is vezetve „csempésződnének bele” ezekbe a reakciókba. Ilyesmi történik például, amikor Vay vadul felkiált, megragadja az ügyvédet a mellénygombjánál fogva, majd elereszti, és arcát tenyerébe temetve sírni kezd.⁴²⁸ A szereplő maga is reflektál erre, többek között ugyancsak a doktor H-val történő beszélgetésről tett beszámolójában: „Gondolom, nagy vonalakban már ismeri az ügyemet – vettem oda fennhézóan, mert rettegtem, mit fog mondani a következő pillanatban”. Majd: „Természetesen – szegtem föl a fejemet, s büszkén, már-már megvetően néztem rá (s közben azt kívántam, bár csakugyan olyan biztos lennék a válaszbán, mint mutatni igyekszem)”⁴²⁹

Ennek az ambiguitás-érzetnek egy nagyon érdekes változatát adja elő akkor, amikor arról ír, miért nem nyújt számára kellő élvezetet vagy megnyugvást Jókai *Az aranyembere*: „és hol, ugyan hol találhatni ebben a valóságos világban egy olyan Senki szigetét, ahol a színlelésbe és kettős életbe belefáradt, meggyötört élet szabadon önmaga lehet?”⁴³⁰ Ha eltekintünk attól a ténytől, hogy ekkor pár napja valóban női fegyencruhát kénytelen viselni, kötelező érvénnyel felvetődik a kérdés, miféle színlelésről beszél. Ő ugyanis nem egy alapvetően férfi identitású, de kényszerűségből szoknyát és loknis frizurát viselő, azaz a környezete szabályrendszerét elfogadó, aszerint élni próbáló, meghasonlott hajadon, ő hosszú évek óta egy férfi hírlapíró életét éli (igaz, egyszer csak bele kell buknia, de még akkor sem mint nő, hanem mint csaló lepleződik le, s csak utána kérdeznek rá nyíltan a biológiai nemére). De ez ezek szerint csak a felszín, Vay magában egész élete során érzékeli a törést, vagyis hogy nem sikerül kiviteleznie az előbb a nagyanyjának felvázolt, majd Birnbacher doktornak elis-

⁴²⁸ Uo., 26.

⁴²⁹ Uo., 22.

⁴³⁰ Uo., 15–16.

mételt életprogramot: „férfi vagyok, és az is akarok lenni! És ezt énnekem nem is tilthatja meg senki!”⁴³¹

Itt említhetjük meg, hogy ez az érzés olyannyira természetes, hogy mindvégig ott munkál még a mai, a nemváltást fizikailag majdnem tökéletesen megvalósítani tudó transzszexualitásoknál is. Mint Sandy Stone *The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto* című írásában megfogalmazza, még az átoperált transzszexuális is kívül esik a hagyományos kétneműség struktúráján. Az ilyen műtéteken átesett emberek önéletrésait pszichológiai szempontból elemezve arra a következtetésre jut ugyanis, hogy azok csak úgy képesek a boldogságra, például harmonikus és autentikus viszonyok fenntartására, ha átlátják a szitán, nem hisznek feltétel nélkül az operáció utáni „férfivé” illetve „nővé lettem” mámorító érzésének: azaz teljes élettörténetükkel próbálnak együtt élni, s mint a harmadik (negyedik, ötödik) nemhez tartozók vállalják „hibrid” voltukat.⁴³²

Vaynál a férfivá válás lehetetlensége már a kamaszkori vitában is érvényesül, a látvány és az érzés konfliktusában – tudniillik a nagymama „látja”, hogy leány, ő meg „érzi”, hogy nem⁴³³ –, ezért is töri össze az öklével (vagyis egy férfiasnak szánt gesztussal) a nagymama által elégett tükröt: „Egy idegen személy, sápadt, kicsike, eléggé finom vonású, inkább csúf, mint szép, nézett szemközt velem a tükörből és ezt a *személyt* én minden porcikájában idegennek éreztem, még csak nem is hasonlított énrám, vagyis arra az *alakra*, akinek ábrándjaimban láttam magam. (...) fölemeltem az öklömet, és teljes erőmmel rávágtam a tükörlapra.” [Az én kiemelésem. F. Gy.] A konfliktusban önmaga számára ugyan nem válik világossá, hogy lánynak néz ki, akár azért, mert már ekkor is hárit, akár azért, mert innentől kezdve a férfi/női dichotómián kívül esőnek (is) érzékeli magát (persze a kettő együtt is működhet): a visszatükröződő alakot redundáns módon, ismétléssel hangsúlyozva „személynek” nevezi. Hasonló hiány- vagy egyenesen traumaélmény fogalmazódik meg *A kegyetlen tükör* című hamisított Vay-versben is, ahol a tükörnek – érthető, szinte közhelyes módon – önszembesítő szerepe lesz, de ugyancsak nem egy női arcot mutat, kissé szokatlan, rövid hajjal, hanem egy „alakot”, egy „lényt”, vagy másképp, végletesebben fogalmazva, egy, a hagyományos nemi dichotómiába

⁴³¹ Uo., 58.

⁴³² SANDY STONE: *I. m.*

⁴³³ RAKOVSKY ZSUZSA: *I. m.*, 109–110.

be nem kényszeríthető, fenyegető szörnyszülöttet. S ez még talán a job-
bik eset: a kétneműségen kívül esés egy más szemszögből nézve – a ha-
ragos Emmából például – egy lehet a „senki és semmi” kategóriájával
is.⁴³⁴ Egy biztos: a felnőttkori, látszólag problémátlan Vay Sándor-ság már
csak egy nagy erőfeszítésekkel létrehozott kép lesz, egy más a repedések-
kel teli, megsérült önképen, ami alatt olykor áttűnik az eredeti. Ezért is
kell olyan szinten elfojtania, hártania, hogy a biológiai nemére rávilágí-
tó, a nemi szervéről pontos láttelepet adó bábaasszonyi vizsgálat a konk-
rét fizikai rosszulléten és idegösszeomlason túl egy életre kiható traumát
okoz a számára, olyan mértékűt, hogy jó darabig abbahagyja a versírást
(ez a valóságos személlyel is így történt egyébként).

Ez a törés explicite, szövegszerűen mutatkozik meg például a nőgyó-
gyászati vizsgálat miatt megélt tudathasadásban, ami az álom és való ösz-
szecsúszásában, logikai szakadásokban, főként pedig az *énnek énre* és
a *tere való* szétesésében nyilvánul meg. Olykor mintha a levélnapló tény-
leges címzettjéhez, Marie-hoz beszélne, ő lenne a „te”: hiszen így lehet ér-
telmezhető az, amit „hóhérai” mondanak, hogy az általa elkövetett borza-
lom meg nem történte esetén együtt is maradhatnak. A szöveg erősen
ellentmondásos, logikai szakadásokkal tele: a bűn lehetne ugyan önma-
gában a csalás és okirathamisítás is (Marie apja ezért tette a feljelentést),
de ez nem „névtelen szörnység”, szemben a nemváltással, ami valószí-
nűbb, viszont inkább egy folyamatos állapotnak, semmint egy konkrét,
lezárt tettnek minősíthető. Ráadásul utána Vay inkább mintha énjének
másik feléhez beszélne inkább, s az mindvégig bizonytalan marad, hogy
az *én-e* a nő, és a *te* a férfi, vagy fordítva: vagyis, hogy a *te* közvetlenül
a női nemiszervre vonatkozik-e (ebben az esetben az azt elkendőző férfi
identitás beszél), vagy a férfi identitásra (ebben az esetben pedig a bioló-
giai nem, a nőiség szólal meg). Az elmosódottság fenntartásának a tétje,
hogy a nemek kölcsönösen kioltásuk egymást (ezért találja lázalmának be-
fejező szakaszában a *te-t* holtan egy elhagyott szobában), vagy akár, hogy
létrehozzák a semminek mutatózó neutrális állapotot, a „személyt”, ami
agyonnyomja a nehezen felépített férfi identitást: „Engem hóhéraim egy
székhez kötöttek, karomat a szék karfájához szíjazták, lábfejemet valami
kengyelfélébe szorították, és végig kellett nézmem, hogy mit tesznek ve-
led – hallanom kellett a sikoltásaidat, és nem segíthettem rajtad! – láttam,

⁴³⁴ Uo, 312.

hogy durva kezek leszaggatják rólad a ruhát, és ahogy mindenféle förtelmességeket mivelnek veled, amiket le sem akarok írni, s közben tudtam, hogy minderről én tehetek, és hogy most már örökkön-örökké gyűlölni fogsz, és nekem mindhalálig magamban kell hordoznom ezt a tudást.⁴³⁵

Ennek a szélsőségesen traumatikus, hasadt párnak az ellentéte az édeni gyermekkor ikerpárja, a főszereplő és korán meghalt testvére, egyfelől, mert szintén egyfajta neutralitást hoz létre, másfelől, mert ugyancsak a főszereplői tudatban léteznek csupán. Ez utóbbit nem csak onnan tudjuk, hogy a ténylegesen élő személynek nem volt ikertestvére (egy öccse volt, Péter, akiről egyébként Krúdy azt állítja, őt meg lányruhában járatták ott-hon gyermekkorában, s azért is lett pap, hogy a szoknyát élete végéig viselhesse: ő meg is jelenik a regény végén). Azt, hogy csak egy elképzelt testvérről van szó, onnan is sejthetjük, hogy a narrátor szerint a Sarolta névre – a császári hadseregbe való besorozás elkerülésének céljából – anyjuk anyakönyveztetette elhunyt ikertestvére után: ami persze nonszensz, legfeljebb utólagos változtatásként, okirat-hamisítással történhetett volna meg. Adott két fiktív, bizonytalan nemű, de ebből az aspektusból valószínűleg komplementeritásban lévő ikerpár, akik mégiscsak egymásnak tökéletes hasonmásai, nem árulóvá lett tükrei: „eleinte még ketten voltunk, ketten, és soha, egy pillanatra sem váltunk el egymástól (...) Reggel első pillantásunk a másiknak a miénkhez megszólalásig hasonló arcára esett, és este egymást átkarolva aludtunk el, boldogan, mert ilyenkor még az a csekély távolság is megszűnt közöttünk, melynek fenntartása napközben állandó erőfeszítésbe került mindkettőnknek, úgyannyira, hogy inkább ebbe, semmint az egész napos futkározásba és játszadozásba fáradtunk bele estére. Ezt a korlátot, külön-létünknek ezt az erőszakkal fenntartott fikcióját számolta fel az álom, melynek boldogító birodalmában ledőlt minden korlát, eltűnt minden határ, és eggyé váltunk újra, mint ahogyan egyek voltunk a kezdet kezdetén, valami lét előtti létben.”⁴³⁶ S minthogy ezeknek a fiktív, bizonytalan nemmel rendelkező ikreknek egyfajta nyelv előtti saját nyelve is van (ez egyébként nem ritka ténylegesen létező ikerpároknál sem), minden arra mutat, hogy valamiképpen a lacani alapokon nyugvó preödipális – vagy Imaginárius – fázis megfelelőjéről beszélhetünk. Mint ismeretes, a szubjektumnak a fallikus-paternális identifikáció által törté-

⁴³⁵ Uo., 76-77.

⁴³⁶ Uo., 84-85.

nő kialakulását, amely együtt jár a patriarchális szimbolikus rendbe, azaz a nyelvbe való átlépéssel, ez a pszichológiai értelemben vett nemsemleges, noha nem teljesen neutrális állapot előzi meg, ehhez pedig egy olyan, az elnevezések, a jelölő és jelölt rögzítettségét még nem ismerő nyelv tartozik, amelynek a felújítását később a posztstrukturalista feministák, Cixous, Kristeva mint az *écriture féminine* lehetőségét tárgyaltak (amire azonban nem csak nő képes, szerintük ilyesféle nyelvet alkotott meg Joyce, Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Céline vagy éppen Genet is). A levelek, jegyzetek, visszaemlékezések amúgy olykor a romantikus költői nyelv paródiájának is beillő stílusa ezen a ponton – azaz éppen e korai, a szimbolikus rend előtti nyelvbe való visszavágyódásról szóló, az írás ezen lehetőségeiért könyörgő passzusában – átmegy egy áradó, kicsit Proustot idéző stílusba. Egyetlen, rendkívül hosszú mondat, amelynek témája is ez az édeni, az Édenkert boldogságát feleleveníteni tudó nyelv: „És bár lenne tollam elég erős felidézni azoknak az első esztendőknél végtelen eleveenségét: a kertet, a más-más napszakban nyíló virágokból ültetett napórát, fény és árnyék ravaszul táncoló foltjait az abroszon és a kezünk fején olyankor, amikor kinn a szabad ég alatt, a nagy diófa árnyékában reggeliztünk, a konyhakert káposztáit csipkésre rágó, narancsszínű házatlan csigákat, a hajnalt és az alkonyt, az új kiskutyát, a sötét smaragdzöld és aranyszínben tündöklő rózsabogarat, a cselédlány kivörösödött kezét, amint körme hegyével föl pattintja a zöldborsó sárgászöld, félig áttetsző héját, és a selymesen sápadt, egymáshoz szorult borsószemek halk koppanással kiperegnek a tálba, s a napnak azon különös óráját, amikor még nincsen este, de nincs már délután sem, az ég már sápadozni kezd, de még nem ütötte át hártáját a mögötte terjedező sötétség; és mindezen dolgoknak külön nevet is adtunk, ezeket a neveket a felnőttek nem értették, és elnézően mosolyogtak, ha hallották, amint egymás között használjuk őket – mi pedig tudásunk magasából sajnálkozva és megvetően néztünk le rájuk, szerencsétlenekre, akiknek nincs külön szavuk a rózsabokor kurta déli és hosszasan elnyúló estéli árnyékára, az éretlen alma ízére vagy a köhögések különféle fajtáira, és ordítva tiltakoztunk, ha ránk akarták kényszeríteni a maguk merev, zsarnoki nyelvét, ha nem akarták megengedni nekünk, hogy kigyótejnek nevezzük a mézet és jelovólónak ama különös alakú, izgó-mozgó foltokat, amelyeket a tűz fénye vetett téli éjszakákon a szobánk padlójára.”⁴³⁷

⁴³⁷ Uo., 85–86.

Ez így persze nem teljesen azonos a preödipális nyelvvel, amely mintegy arra hivatott, hogy újraélessze a beszélni még nem tudó gyermek, az infáns testét behálózó ösztönkésztetések adta ritmikus alakzatot a szimbolikus fázison belül, az ott felfedezhető szakadásokban, hiányokban, az intonációs sajátosságokban. Ám láthatjuk a rokon vonásokat is, ha Cixous áradás-fogalmára gondolunk,⁴³⁸ vagy elolvassuk Terry Eagletonnak a szemiotikai írásmódra vonatkozó elképzeléseit. Szerinte abban a biztos, stabilnak tűnő kijelentéseket szétzilálja és felülírja egy olyan jelentésfolyam, amely a nyelvi jelnek a tonális, ritmikai és materiális sajátosságait emeli ki, és a tudattalan késztetések azon játékát indítja el, amely konvencionális, társadalmi szinten bevett jelentéseket képes megbomlasztani. A folyékony és plurális szemiotikus nyelv „szertelenség”, „kéjes” kreativitás, a pusztítás szadisztikus élvezetét hordozza magában.⁴³⁹ Jegyezzük meg, hogy a főszereplő a nagymamával folytatott vitájából is kiderül, hogy ő is egy olyan léthelyzetet szeretne a magáénak tudni, mint Ádámé, aki nevet adhatott a dolgoknak: ez jelenleg már a dolgok meg- vagy átnevezésében (új névadásban) s ezzel a Teremtő munkának felülírásában állna, s mint ilyen, segíthetné őt a férfidentitás zavartalan birtoklásában is.

Sőt, azt is a háritás egy formájának tekinthetjük, amit a kritikusok közül többen is Vay szemére vetnek, vagyis, hogy nem egy esetben tényleg infantilis módon viselkedik: bizonyos pózait, illetve azt, hogy egyes helyzetekben mintegy morált nem ismerve jár el, ugyancsak vélhetjük egyfajta regresszióknak is egy, az ezen gyermekkori, önmagával való szembeülést megelőző korszakba.

Mindamellet talán az a metaforizációs sajátosság is e háritó stratégiának a része, hogy – különösképpen a vizsgálati fogság idején – a főhős metaforák útján mindenkit az állatok (ráadásul olykor hibridállatok) világába utal: az őt feljelentő apósa *patkány*, Dr. H., az ügyvédje arca *kis állatkáé, borzé* vagy *mosómedvéé*, utána viszont következetesen *lárva*főnek nevezi (mintegy önálló életet élő keze viszont nyirkos, csonttalan *hüllő, kígyó*), Dr. Birnbacher, a börtönorvos szomorú *oroszlánfő*, a gyerekgyilkos nőnek félnék, alattomos, de veszedelmes *ragadozó* szeme van, viszont

⁴³⁸ HÉLÈNE CIXOUS: A medúza nevetése. (Ford. Kádár Krisztina.) In: *Testes könyv II.*, Ictus és JATE, Szeged, 1997, 357–380.

⁴³⁹ TERRY EAGLETON: *A fenomenológiától a pszichoanalízisig.* (Ford. Szili József.) Budapest, Helikon-Universitas, 2000, 163.

gázlómadárszerűen lapos, szétterpeszkedő lábfeje. Amúgy is észrevehető, hogy Vay fragmentáltan, vagy legalábbis szinekdochikusan érzékeli környezetének egyes alakjait: elsősorban testrészeket – általa állatinak látott testrészeket – lát elsősorban az emberi figurák helyett, s azokhoz mintegy esetlegesnek rendeli hozzá a test egyéb, valószínűleg más minőségűként felfogott részeit. Nem tudni, hogy általános önvédelemről van-e itt szó (tudniillik, hogy Vay azért fokozza le ezeket az embereket, hogy az általuk képviselt hatalom – vagy a hatalom intézményei, amelyhez gyakran hivatalosan is kötődnek – ne legyen elég erős elítélni őt a konkrét vádirat tárgyában), vagy esetleg ez az eljárás is kapcsolható a nemi áthágás felfedésétől való félelmeihez, mely leleplezést éppen ezen szereplők hajtathatják végre: tehát, hogy bár a főhős magában hajlamos egy, az emberin – a férfi/női oppozíción megalapozott emberiségen – kívülálló kategóriába utalni önmagát (*alak, személy, lény*), sőt, ennek folyományaképp Emma sértését is elfogadni (*senki és semmi*), a többiek (hibrid)állati kategóriába való sorolása kicsit megerősíti önbizalmát.

Némileg bizonytalan, hogy a regényben közölt Vay-versek, naplórészletek imitációnak tekinthetők-e vagy inkább paródiának. Márpedig talán leginkább ezen aspektusból közelíthető meg leginkább a kritikusok gyakori felvetése, miszerint Rakovszky Zsuzsa – az általa állítottakkal ellentétben – a legkevésbé sem szeretetteli, hanem éles, már-már kegyetlen ironiával kezeli író-költő hősét. Naplójegyzeteiben patetikus-teátrális felkiáltásai, frázisai, unalmasan szentimentális argumentációi, romantikus-biedermeier verseinek banalitása közvetlenül egy olyan személyiséget mutatnak fel, aki saját, individuális problémái ellenére sem tud egzisztenciális mélységekig lenyúlni, s valójában közhelyes érzelmeket és indulatokat megszólaltató, sőt, olykor szinte hepciáskodó kis mitugrászként botladozik a művészek és zsurnaliszták, majd a hatalom bonyolult világában. Mindez azonban közvetlenül sem ilyen egyértelmű, számos, részint pszichológiai (vagy kifejezetten pszichoanalitikus), részint irodalomelméleti megközelítéssel másképp is megközelíthető. Egyrészt, nem a hárítás eszköze ez a szövegalkotói stratégia is, tudniillik a narrátor-író részéről is? Továbbá: milyen esztétikai és tartalmi minőséggel bírnak az eredeti Vay-szövegek; s miként kezeli a 21. századi szöveg ezeket a pretextusokat, s valóban csak az író(nő) saját textusai kezelhetőek pretextusokként a regényben?

Egyfelől – mint arra Borgos Anna is hivatkozik tanulmányában – Vay

Sarolta egy „konvencionális nemiszerep-áthágó” volt, aki legfőképpen magával a létezésével kérdőjelezte meg a nemi szerepek hagyományos határait, írásaiban és gondolkodásában nem. Ő megelégedett azzal, hogy „többnyire történeti jellegű tárcákat írt a 18–19. századi Pestről és vidékről, amelyek saját osztályának hétköznapijait és ünnepeit idézik fel a férfi narrátor nosztalgikus hangján, sőt, az » örök asszony « iránt hasonló tónusban, s „a férfi nézőpontjából szólnak: a tisztelet, a rajongás hangján az, aki leginkább a férfit – többek között őt, Vay Sándort is – támogató, inspiráló alakként jelenik meg”. Verseiben is hasonló szemlélet jelenik meg, azzal a furcsasággal megspékelve azonban, hogy 1879-ig Sarolta néven publikált, utána váltott Sándorra, ami természetesen nagyon nem mindegy a líra műnemében, főként a biedermeier látszólag szélsőségesen szubjektív hangú, s nagyon gyakran a szerelmet tárgyául választó változatában nem az (még ha arra olykor a szerepjátszás is erősen jellemző). Ebből a szempontból a korai versek tekintetében – amelyeknek megjelentetésekor a szerző még nem tanúsított elég bátorságot férfinéven írni – kifejezetten ambivalenciát érzékelhetünk: hiszen bárkiről is legyen szó, a megszólított kedves – akinek a korabeli elvárások szerint egyértelműen férfinak kellene lennie, lévén a költő nő – ha nem is expliciten kimondva leány, mégis elég feminin vonásokat hordoz, az amúgy bizonytalan nemű, mert kissé szenvelgő lírai beszélő pedig mindennek fényében némileg férfiasá válik. Nem is igen érthető, hogy az akkori – és meglehetősen kevés személyes információval rendelkező befogadók – miképpen interpretáltak, miképpen tudtak beilleszteni a konvencionális sémák közé egyes verseket. A későbbi költemények szürkébbek annyiban, hogy bennük meglehetősen problémamentesnek tűnik fel a nemi leosztás; maguk a szövegek hol jobbak, hol rosszabbak, de nagyon gyakran dolgoznak romantikus-nosztalgikus sémákkal.

Bár Rakovszky Zsuzsa Vay-verseinek átlagos színvonala „belülről”, azaz a múlt horizontjába illesztve körülbelül hasonlóan alakul, az egyes darabokat tekintve kicsit szórtabb a mezőny, ráadásul érzékenyebbnek is mutatkozik a lírai én: az *Éji gondolatok* című költemény – különösen referencizáló lábjegyzeteivel – ugyan nevetséges banalításba fullad (valószínűleg ez a textus hivatott jelezni, sőt, kifigurázni a tényleges szerző írói közepszerűségét), a *Bíráimhoz* és *A kegyetlen tükör* viszont ha burkoltan is, s olykor közhelyes képekkel, de sokkal inkább reflektál a nemváltás pszichológiai nehézségeire, mint akármelyik eredeti mű; nem is beszélve a szinté Füst Milán-os erősségű vadmacskaszimbólumot is tartalmazó *Búcsútól*.

Bár a V. S. leveleiben és naplójegyzeteiben ugyan hasonló, az érzelmeséget olykor már a paródiáig fokozó futamokkal, felkiáltásokkal találkozhatunk, igazából a valódi figura magán- vagy orvosi használatra szánt szövegei sem kevésbé túlzók, szinte önparodisztikusak. Vegyünk példának egy Marinak szóló levelet: „A te édes-kedves hangod, a melynek csengésére talán siromból is fel fogok támasztani, a melynek csengése mindig a paradicsomi ígéretet juttatta eszembe, óh ez a hang tett engem boldoggá! (...) Vigasztalan, sötét éjszakámban egy csillag tündökölt, M. szerelmének csillaga; a csillag fénye most kialudt, csak a visszfénye maradt itt, a fájdalmas emlékezés, a mely még a borzasztó sötétséget is a vigasz szelid fényével enyhíti, a remény bátortalan megcsillanása”, stb.⁴⁴⁰

A regényben mindazonáltal az intertextusoknak egy olyan csoportja is belép ebbe a szövegközötti játékba, amelyben romantikus, vagy bizonyos alkotásaikban annak bizonyuló szerzők parodizálják ki a romantika nem kontrollált, olcsón érzelmes megnyilvánulásait. Egyfelől Musset, akinek *Decemberi éj* című költeménye – amely nagyon hasonlóan, sőt, bizonyos sorokban szinte szó szerinti egyezésekkel veszi elő Doppelgänger-témát, mint *A kegyetlen tükör* című betét a regényben – egy líraian szenvedélyes sorozat, az *Éjek* egyik darabja.⁴⁴¹ A francia költő egy másik ismert

⁴⁴⁰ Idézi: KRAFT-EBING: *Psychopathia sexualis*. Budapest, Kostyál Jenő kiadása, 1908, 269.

⁴⁴¹ Vay Sándor (Rakovszky Zsuzsa): *A kegyetlen tükör* (amelyben az én gitártartó szép ifjúként, majd hullámokkal küzdő matrózként tűnik fel, majd egy titokzatos idegennel találkozik, akiről lassanként kiderül, saját magát látja a tükörben):

„s ím, szembe jött velem,
valaki a teremben,
különös és groteszk
alak, s bár ismeretlen
ismerős – vajh ki ez?

Jött, furcsa öltözetben.
Riadt, gőgös szeme
rám nézett – semmi kedvem
találkozni velem!”

Musset: *Decemberi éj* (itt a lírai én életének különböző, meghatározó időszakaiban egy különös, rá testvérként hasonlító gyerekkel/ifjúval találkozik, aki tehát ekként saját maga, másrészt pedig, mint a poentirozásból kiderül, egyidejűleg a Magánnyal is azonos):

„Egyszer, mikor, még mint diák,
ébren vártam az éjszakát
üres termünkben ülve, hozzám
lépett s mellém telepedett

műve, *A hold balladája* viszont, amely kifejezetten parodisztikusan kezeli a romantika egyik kitüntetett, némileg elhasznált motívumát, a *holdét*, a Vay-vallomásokkal teljesen párhuzamos képeket sorakoztat fel egymás után.⁴⁴² Különös játék ez, mintha annak is egyféle hypertextusát képezné,

egy gyászruhás, szegény gyerek,
ki testvérként hasonlított rám”

(...)

„ott ült az egyik fa alatt
egy gyászruhás, ifjú alak,
ki testvérként hasonlított rám.

Tőle kérdeztem, hol az út?

Balja vadrózsakoszorút

szorított és lantot a jobbja”

(Kálnoky László ford.)

⁴⁴² RAKOVSKY ZSUSZA: V. S.: A bábajelenet után: „A hold az, döbbsentem rá (...) csakugyan meg is pillantottam a hatalmas, izzó vörös holdkorongot, ahogy ott ült a láthatáron a fekete fenyőfák csúcsa felett, mintha egy hatalmas szem figyelne, egy végtelenül nagy és gonosz lény szeme, amelynek orcáját eltakarják a felhők.” (77.) Életének leírásában: „Valahányszor a teleholdat láttam azután, vakító sárgarézt korongján a diófalomb fekete, imbolygó mozaikjával, vagy éjszaka, amikor már kisebb és sápadtabb volt, és ott ült a fenyőfa csúcsán, mintha odatűzték volna, mindig az az éjszaka jutott róla eszembe, mert akárhogy is haragudott rá és irtózott tőle, mégiscsak valami közük volt egymáshoz nekik, anyámnak és a holdnak” (96).

Musset:

„A hold a barna éjben

a torony sárgaszín

hegyében

ült, mint a pont az i-n.

Óh hold! tán cénán enged

egy bús kéz föld iránt

és lenget

s szemközt s profilba ránt?

Félszemmél néz az este?

Vagy egy álcás cherub

les le:

és sárga maszkja rút?

(...)

Mi tépte így fel orcád

a múlt éjjel? Talán

egy zord ág

egy szúrós ormu fán?”

(Tóth Árpád ford.)

holott egy, a paródia alá játszó pretextusról van szó; vagy, ha még ennél is pontosabban akarunk fogalmazni, ez esetben inkább hypertextusok eredet-eltörő tükörjátékáról beszélhetünk. A másik behívandó szerző Flaubert (akinek életművében egyfolytában a romantikus hozzáállás, és az azal valamiképpen leszámolni akarás egyensúlyi mozgása figyelhető meg). Vay első „felesége”, akit Bovarynéhoz hasonlóan véletlenül ugyancsak Emmának hívtak, számos vonásában (érzelgősség, meg nem értettség-érzés, szerepjátékok, autodidakta irodalmi műveltség, romantikus szerzők kissé megemésztetlen, primér, szentimentális olvasata, az ehhez illeszkedő életideálnak a polgári erkölcsöket felrúgó szerelmi kalandokban való keresése, a szerető ráun stb.) igencsak hajaz francia társnőjére. Azt már csak mellesleg említhetjük meg, lévén Vayné Emma karaktere kevésbé kidolgozott – noha ő is hajlamos a kapcsolatban uralkodni, akarát „férjére” rákényszeríteni –, hogy ráadásul a francia irodalomkritika Bovarynét Baudelaire és Sartre meglátásai nyomán, például, mert egy időben férfias frizurát visel, Georges Sand-t olvas, mert uralkodásra hajlamos, s mert a férfi Flaubert önmagát látja benne, ugyancsak hajlamos férfiasnak, sőt androgünnek tetelezni.⁴⁴³ Az intertextualitás így a magyar Emmát is egyfajta sajátos nemű tükörképként, az önmagaként is működő Másikként – akire viszont a főszereplő is némi iróniával tekint – működtetheti.

Összességében tehát talán kimondható, hogy nem egy csupán felülről kezelt – kedves vagy nem kedves – iróniáról van a regényben szó, hanem létezik itt egy olyan belső ironikus mozgás is, amely a két érték, az „ezt még szeretem (és művelem)” / „ez már sok nekem” állandó elcsúsztatását idézi elő.

⁴⁴³ CHARLES BAUDELAIRE: Madame Bovary par Gustave Flaubert. = *L'art romantique* XXV. Paris-Garnier-Flammarion, 1968, 224. („Madame Bovary est resté un homme. (...) Ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une ame virile dans son charmant corps féminin.”) Sartre is felveti Emmával kapcsolatban a nő-férfi, majd a férfi-nő dialektikát az *Idiot de la famille*-ban. Vö. SZÁVAI DOROTTYA: A Bovaryné mint szöveg hagyomány. In: *A regény nyelvei. Tanulmányok. Az első veszprémi regénykollokvium.* Budapest, 2005, 197–221.

Múlt, test, metafora

Darvasi László történelmi regényei

Darvasi László (1962) jellegzetes írói világgal bír, amelynek sajátosságai a műfaji és tematikai sokszínűség ellenére (novella, regény, mese, ritkábban vers) talán mégis megfoghatók: végletes szenzualitás, különös lelkialkatú – ám olykor hétköznapi, olykor szinte mitikusnak tetsző – figurák, az egzisztenciális vagy metafizikai mélységnek sejtetése és megvonása, gyönyörűen cizellált, artisztikus ugyanakkor a mindennapi társalgási stílust is felidéző beszédmód. Jelen tanulmányban Darvasi László két terjedelmes történelmi regényét, *A könnyemutatványosok legendáját* és a *Virágzabálókát* elemzem majd, a két mű történelemszemléletének, és az általuk megalkotott és sajátos szabályok szerint működő virtuális terekben mozgó „testeknek” a kapcsolatát vizsgálva. Darvasi ezen szövegei – noha látszólag gyakorta kötődnek konkrét történelmi eseményekhez, s mint ilyenek, posztmodern történelmi regényeknek tekinthetők – nem a referenciális világ szabályai szerint következnek be: a kritikusok előszere-ttel, és korántsem joggal emlegetik velük kapcsolatban a mitológiai és a mágikus realista világlátást. Mindamellett lehetséges és talán sok ponton relatív eljárás az is, hogy Ricœur metaforafelfogásának alapelveit követve határozzuk meg világukat és létmódjukat, és innen kiindulva (illetve Daniel Punday korporális narratológiáját is felhasználva) interpretáljuk a bennük végbemenő eseményeket és narrációjukat, oly módon, hogy mindeközben a leginkább a testiségükben megragadható szereplők sajátosságai felől közelítjük meg őket.

Az utóbbi pár évtized irodalmában tapasztalható kettősség, prózapoétikai ingajáték termelte ki a posztmodern – vagy sokak által inkább posztmodern utáninak vélt – regényformát, amit jobb híján most történelmi-etlen történelmi regénynek nevezek itt. Bombitz Attila megglátása szerint „[a] történelmi alakzatok regénybeli újragondolása és az archetipikus elbeszélői rendszerek újrafelhasználása egy olyan sajátos összművészetet eredményez, mely mintegy megtartva a mai posztmodern időszak jellemző alkotóelemeit, mégis hátraarcot mutatva a 20. századnak és a 19. századiság

szimulákroma felé fordulva kérdez rá önmaga lényegiségére”.⁴⁴⁴ Mindez persze nem függetleníthető a történettudomány azon felismerésétől sem, hogy csak több narratíva fedheti le (már amennyire) a múltat, lásd például Lyotard tézisé a nagyelbeszélések vagy metatörténelmek elégtelen voltáról, aminek egyik következménye a mikrohistória térnyerése, illetve Hayden White azon koncepciója, miszerint egyetlen narratíva sem fedheti le a múltat. Hans Medick meghatározása szerint „a mikrohistória a mindennapok történetének testvérhúga”, de eltér attól többek között – a saját módszertanát érintő kérdésfeltevéseken túl – ott is, „ahol kísérleti céllal perspektívák és ábrázolásmódok polifon sokféleségének ad hangot, mindeközben pedig még a makrotörténelem, sőt, a „globális történelem” kérdéseivel is foglalkozik, amit eredetileg egyáltalán nem tett.”⁴⁴⁵

A *Virágzabálók*ban, amelynek cselekménye a reformkort, a szabadságharcot és a Bach-korszakot fedi le, talán világosabban elkülönülnek a nézőpontok, hiszen az öt fejezet öt szereplő – öt „hétköznapi” ember, azaz nem kiténtetett történelmi szereppel bíró figura – szemszögéből meséltetik el, mely történetek ki is egészítik, ámde felül is írják, el is bizonytalanítják egymást. A *Könnymutatványosok legendájában* – amely időben a Buda ostromától a Buda visszavételéig tartó időszakot fedi le – végképp szétesik az elbeszélői instancia, nincs egy elkülönített szereplőhöz köthető elbeszélői hang, a narrátor nem képvisel egy egységes nézőpontot, gyakran igazodik a már-már követhetetlen mennyiségben feltűnő szereplők látásmódjához, gondolkodásához – nem mindentudó mégsem, a regényben hemzsegnak a bizonytalanságok, homályos, sőt, (racionálisan) értelmezhetetlen történések, a lyukas helyek, a titkok, az eleve kertes kimenetelű nyomozások. Olasz Sándor kifejezése szerint „kaleidoszkópszerű” narrációs eljárást figyelhetünk meg a regényben.⁴⁴⁶ márpedig a kaleidoszkóp egyszerre szétszór, megsokszoroz és összerendez – erről a jelenségről a továbbiakban még beszélek. Nemcsak narrációs, hanem tematikus szinten is jelen van ez a szemlélet, amennyiben a magyar tör-

⁴⁴⁴ BOMBITZ ÁRTILA: Azután. Szélgjegyzetek a kilencvenes évek magyar regényirodalmához. = Forrás, 2002. 6. 27. Idézi: MÉNESI GÁBOR: Mindig másként mondjuk el (Darvasi László: *Virágzabálók*). = Új Forrás, 2010. (42. évf.) 6. sz. 69–79.

⁴⁴⁵ HANS MEDICK: Mikrotörténelem (Ford. V. Horváth Károly.) In: THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Narratívák 4.*, Budapest, Kijárat, 2000, 53–63.

⁴⁴⁶ OLASZ SÁNDOR: „A mesélés nem fáj” (Darvasi László: *A könnymutatványosok legendája*). = Tiszatáj, 2000. (54. évf.) 3. sz. 93–99.

ténelem tárgyalása egyik regényben sem nagyelbeszélésenként, homogén nemzeti szempontból történik meg, hanem egy adott területen élő, sok kis etnikum (magyarok, szerbek, zsidók, cigányok, törökök, osztrákok, németek stb.) párhuzamos történeteként. Ez a nemzeti nagynarratíva megszületésének idején, a 19. században játszódó regénynél talán még szembevetőbb, bár a másik regényben még sokszínűbb a kavalkád, ráadásul a címben is kiemelt, s a sok kis történetet és motívumot centrálisan összefogó szimbólum esetében fontos vonás, hogy a ponyvásszékérrel utazó mutatványosok mindegyike más-más nemzetiségű. Itt jegyezzük meg, hogy valós történelmi alakok is megjelennek e művekben, de sajátos szerepben: ilyen a virágevő Széchenyi vagy Zrínyi figurája, akinek csak halálakor vagyunk jelen, de az is inkább a feleségének, Löbl Zsófiának a reakciói szempontjából lesz érdekes a számunkra. A másik fontos mozzanat a történelmi regény vonatkozásában a referencialitás és a történelmi hitelesség kérdése: ezzel talán első körben érdemes magát Darvasit idézni, aki például a *Virágzabálók*kal kapcsolatosan azt nyilatkozta, nem tekintette irányadónak a direkt referencialitást sem a színhely, a történelmi Szeged tekintetében („arra a tudásra ott vannak a pontos helytörténeti leírások, a történelmi alapvetések”), egy „átpoetizált Szeged” és „átpoetizált emberek” megjelenítésére törekedett, azaz sok kulturális toposz negligálása mellett egy, a tapasztalati világtól különböző, egy „bonyolult tündéri”⁴⁴⁷ világot akart működtetni. („Nekem sokkal fontosabb, ha valamiről nem tudom pontosan, hogyan is volt. Az efféle nemtudásban látnám a költői erő lehetőségét. Ha tudjuk, leszögezzük, megmondjuk, eláruljuk, akkor ott túl sok dolga az íróknak nincsen. A talán szó fontosabb, mint az igen. És milyen jó dolog a kétely és a bizonytalanság!”⁴⁴⁸)

Ebben a gesztusában, illetve ebből a *Virágzabálók*ban mottóként szereplő, Ivo Andrićtól idézett mondatból: „és most mindenki úgy sétálgatott itt, mint a saját kertjében, egy végtelen kertben, amelyet a képzelet teremtett abból, ami létezik, és nem létezik, ami valaha volt, és többé nem tér vissza, ami sohasem volt, és nem is lesz soha”⁴⁴⁹ végül is a ricceuri referenciáról állítottakra ismerhetünk rá, miszerint a mű világa egyfajta

⁴⁴⁷ SZABÓ TIBOR BENJAMIN: Ami bonyolult tündéri. Beszélgetés Darvasi Lászlóval. = *Bárka*, 2009/6., 64–68.

⁴⁴⁸ Uo.

⁴⁴⁹ DARVASI LÁSZLÓ: *Virágzabálók*. Budapest, Magvető, 2009, 5.

(a valóságostól eltérő) jelöletet képvisel,⁴⁵⁰ továbbá arra, hogy a leíró funkció felfüggesztésével a világ újra-leírása megy végbe. Márpedig ez a két, nagyon erősen képi, zsúfolt metaforikájú regény éppen e tulajdonságánál fogva mintegy modellértékű ebből a szempontból; ráadásul bennük a realista, ok-okozatiságra épülő (jakobsoni meghatározással élve: metonimikus) narratív forma fellazul, holott az oksági összefüggések kvázi egyenesvonalú láttatása egy hagyományos értelemben vett történelmi regény esetében alapkritérium lenne; ámde – amint azt Olasz Sándor *A könnyemutatványosokról* szóló kritikájában⁴⁵¹ megállapítja – itt az egyensúly az asszociáció, az irreális összefüggés (fantasztikum), az alogizmus, s az analógiás kapcsolat (metafora, szimbólum) felé mozdul el. A regényben széttartó, majd összefutó történetek végeláthatatlan sokaságát kapjuk” melyeket „a struktúra pillanatnyi átláthatatlansága ellenére – azért érezzük mégis egységnek, mert analógiás kapcsolatokon nyugvó metaforaláncok fűzik őket az alaptörténethez. (...) A fragmentumokat motívikus szövegösszefüggés fogja egybe. (...) A beékelések, betétek egyfajta mise en abyme, történet a történetben szerkezetet adnak; a sok kis belső szöveg a szöveg egészével függ össze.” Állításai főként – értsd: valamivel nagyobb arányban – bizonyulnak igaznak az általa recenzált – mint mondtuk, kaleidoszkópszerű narratívájú – regényre, s ennél csak egy kicsit kisebb mértékben a *Virágzabálókra*. Ez utóbbival kapcsolatban teljes joggal tehetünk hasonló megállapításokat – hiszen indaszerűen behálózják a képek, asszociációk, (legnagyobb részben testi és virág)metaforák –, ámde ott több oksági alapon működtetett, ezáltal logikai szempontból koherensebb részegységet is találunk.⁴⁵²

Ezekben a regényekben mindazonáltal a történetiességhez nélkülözhetetlen empirikus időfogalom is átíródik a mitikus szemlélettel: azaz egy fikatív, de ősinék, pogánynak tűnő hitvilág istenszerű lényeinek a bevonásával, a mindennapi, a fizikai törvényszerűségeken megalapozott valószínűség kiiktatásával (mennyi ideig tart egy utazás; meddig él egy tör-

⁴⁵⁰ PAUL RICŒUR: *Az élő metafora*. (Ford. Földes Györgyi). Budapest, Osiris, 2006, 324.

⁴⁵¹ OLASZ SÁNDOR: *I. m.*

⁴⁵² A test mint metafora egyik példája, amikor Iszmail apja, Bahaj tatár nagyúr keresésére indul, s hadat kér: „Iszmail megannyi unokatestvére s egyéb diplomáciai kapcsolatai révén eléri, hogy a Kán nagylábauja legyen a Magyarország nevű kurva testébe dugva. Csekély létszámú, de dühödt hadat kap.” (KML, 139.)

pe, és miért nem öregednek a mutatványosok), illetve az újra és újra előbukkanó motívumok, metaforák által biztosított körkörös szerkezettel.

A mitizálás e regényekben valóban a leginkább, noha nem kizárólagosan szexuális értelemben vett érzékiséget érinti, s ennek „közvetlen” hordozói a termékenységestenek/istennők, Földanyák, mint amilyenek Rudica és Szélkiáltó Borbála *A könnyymutatványosokban*, Mama Gyökér a *Virágzabálókban*, utóbbi kiegészítve a Levél úr, Féreg úr párossal, illetve egyfajta férfitúli negatívként Koszta Néróval (noha az előbbi műben jelen van a címadó legendákban: a könnymutatványosok alakjában, az együttlakó különböző népek kvázi-történeti legendáiban: magyarok, németek, mesében hászid, török is). Rudica tisztálkodása például ekként megy végbe: „Hatalmas, szép arca ragyog a kelő nap fényében (...) Fölnyúl aztán, jólesően nyújtózkodik, s megfog egy elkóborlott, túl alacsonyra ereszkedett gyerekelhőt. Az arca elé húzza, abba törülközik.”⁴⁵³ Vagy: Iszmail verése után pár nappal Szélkiáltó Borbála öléből négy vércsík indul el a négy égtáj felé, mire a föld, az ég és a víz is megszólítja, mondván, egy szekéren öt férfit, könnymutatványosokat küldenek el hozzá. Ami a *Virágzabálók*kat illeti, ott az archaikus létmód körkörösségének képzetét a virág motívuma – a növényi világ évszakokhoz köthető ciklikusságának köszönhetően, illetve mert felidézi a születés, fiatalkor, öregkor, halál, újjászületés fázisait – egyébként is magában hordja, vagyis archetipikus, mitikus szimbólumként is felfoghatjuk. Másfelől – noha a növényi létet nem szokás automatikusan a szenzualitással, a szexualitással rokonítani – az indaszerű burjánzás, a termékenység, a virághabzsolás, azaz az inkorporáció mint élvezet letéteményese lesz, s talán az ezzel együttjáró burjánzó, szinte rizomatikus szerkesztésmódé, motívumkapcsolásé is (amely mint ilyen viszont kifejezetten szemben áll a mitikus szemlélettel, annak, ha már nagyon erőltetnénk, a hierarchikus forma hordozója, a fa felelne meg, nem a fücsomoszerűen növő virágok). E regény alakjai, Mama Gyökér, Levél Úr, Féreg úr, Koszta Néró, Kócmadonna a *Virágzabálókban* elfogadott (noha egyébként sem valószerű) realitásához képest is sajátos szabályok szerint élő figurái azért is mitikusnak tekintendők, mert a növényi, a vegetatív lét bizonyos aspektusait kiemelve, és ezekkel együtt antropomorfizálódva reprezentálják „az emberi lét” legelemibb szintjét, az életét, a halálét, a testiségét.

⁴⁵³ DARVASI LÁSZLÓ: *Könnymutatványosok legendája*. Pécs, Jelenkor, 1999, KML. 128.

De ha kifejezetten a testi vonatkozásokat tekintve, a test narratív beírása felől nézünk e problémára, az ellentmondásos ismétléses technikát például remekül hozza az újjászületett szereplők egész sora *A könnyymutatványosokban*. Ilyen Irina, Rudica, akiknek a sorsa azonban teljesen ellentétesen alakul, vagy a székéren ülő mutatványosok lecserélődése olyan alakokra, akiknek igazából már mutatványa sincs, akiknek a jelenléte már nem mágikus, már semmilyen mögöttes, titkos erővel nem bír a többi regényalak sorsára nézvést; vagy a két törpe, Luigi és Pep Velemir, az egyik Velencében született, a másik mindvégig oda vágyik. Minthogy Bengi László ezekből az átalakulásokból, testi metamorfózisokból – noha más kontextusból vizsgálva őket – egy teljes listát állított össze *A könnyymutatványosokból*, talán egyszerűbb az ő példáiból néhányat idéznünk: így lesz „Jichak ben Judából (...) a harminchat igaz egyike; a könnyymutatványosok könnyeit szinte említeni is felesleges; a könnyből lett méz el nem oltatható lánggá, a kő maggá alakul; (...); Pilinger Ferenc neme, balesete után, szintúgy eldönthetetlen; (...); Arnót – s Arnótból sem egy van – kifaragja az ördögöt, aki életre kel, ám igazából ártatlan és szelíd; Kornis Elemérből Absolon Demeter lesz; a fáról lezuhanó Jancsó Farkasban összekeveredik az idő, s kicsit a tagjai is, így lesz belőle Pep Velemir; a Velemir földobálta húsból – lehet, nem véletlen, hogy hat nap után – ember, vagyis inkább lelketlen embergép lesz; »a föld pora emberalakot formál, aztán tovaszáll a föltámadó széllel«; (...). A tárgyak és a személyek átváltozásának, rögzíthetlenségének és elbizonytalanításának összefoglaló erejű metaforája a mutatvány – mutatványoskodni pedig nem pusztán a könyvel lehet, de a vulvával, a hússal, vagy bármi egyébvel is. A mutatvány színlelés, megtévesztés, szemfényvesztés – különösen akkor, ha a mutatványt is mutatvány takarja; a színlelés nem az eleve adott valóság lepleződését, ezáltal pedig az azonosság megnyugtató megerősítését készíti elő, hanem olyasvalami, ami elrejt, fölfüggeszti a magyarázatot, kikökeníti a hétköznapi ritmusát és zárójelbe teszi, pontosabban megsokszorozza és a képzeletbe oltja a »valót«⁴⁵⁴. A *Virágzabálókban* efféle átalakulás megy végbe, amikor a meghalt Ádám a fűmuzikus Koszta Néró helyébe lép, vagy amikor Pelsőczy Gyula holtrészegen a halál tüneteit produkálja, majd nem sokkal később valóban vízihullaként látjuk viszont. Bizo-

⁴⁵⁴ BENGI LÁSZLÓ: A szomorúság (regényének) átadása. (Darvasi László: *A könnyymutatványosok legendája*). = *Alföld*, 1999. (50. évf.) 11. sz. 86.

nyos értelemben a Klárával fizikai kontaktusban lévő három testvér, Imre, Péter és Ádám – noha testi és jellembeli tulajdonságaik még csak nem is hasonlítanak egymásra – is ekként van fedésben egymással, mintegy véletlenszerűen cserélgetik egymást az asszony oldalán. Vagy úgyszintén ilyen az „állandó jelzőnek, amely amúgy a mitikus világgép *par excellence* műfaji megfelelőjének egyik kötelező kelléke – egészen végletes, ekképpen viszont a jelentést már kiüresítő használata, üres jelölővé válása: *A könnymutatványosok legendájában* például Pilinger Ferike összes felbukkanásánál, sőt, összes gesztusánál, cselekedeténél felbukkan a „nagyfejű” jelző, vagy a világgém Jozef Brezdán kivételes szépsége sem marad soha említés nélkül: ezen információkkal egy idő után – különösen az első esetben, ahol az illető megjelenése egyébként inkább kellemes, tehát ezen aránytalanságnak végképp semmilyen cselekményképző szerepe nincs – a (nyilván szándékosan kiváltott) bosszankodáson, zavaron kívül nemigen tudunk mit kezdeni.

Tehát e két, egymással látszólag homlokegyenest ellentétes vezérelv, a diszperzivitás és a mitikusság mintegy összeforr, az előbbit békésebbé téve a felszínen mintegy elsimítja a második, de a másodiktól elvárható lezártágot az első a jelölők állandó elkülönböződése révén fellazítja, kvázi-értelmezhetlenségbe fordítja. Vagy ha a társításos logika biztosította körköröségről beszélünk: talán mégsem az Eliade-féle örök körforgásról van itt szó, hanem a nietzscheiről, amelyet hol az örök körforgás-elv mögöttes fedezet nélküli abszolutizálásaként (vö. Tatár György), hol a sohanem-ugyanannak végnélküli ismétlődéseként (Deleuze) szokás emlegetni.

Nem eldönthető az sem, hogy vajon az archetipikus körköröség, vagy az egymást lefedő azonos és ellentétes jelölők elcsúszásban vagy kiüresítésben megnyilvánuló értelemrobbantás (vö. még a nietzschei körforgás), egy nem azonosságon alapuló ismétlés nyilvánul meg abban a jelenetben, amikor Pilinger Ferike belenéz Rudica nemiszervébe:

„Nem mondjuk el tehát, mint láthat Pilinger Ferike. Csak azt mondjuk el, hogy mit mond.

- Élet – suttogja a gyermek a vulvának.
- Halál – leheli a vulva vissza.
- Halál – bólogat mosolyogva a gyermek.
- Élet – mézeli a vulva.
- Halál – morcoskodik a gyermek.

- Halál – nyelveli a vulva.
- Élet – kacag a gyermek.
- Élet – kacag a vulva.⁴⁵⁵

Vagy egy másik példa erre az értelemrobbanásra a szereplői testek széthullása, felrobbanása, amely persze a jelölők Barthes által leírt szétszórását is tematikus *mise en abyme*-szerkezetbe téve hangsúlyosabbá teszi, de közben mégis mitizálódnak valamilyen szinten: a Dózsa-felkelés után a fellázadt kereszteseknél a nemesi bíróságok „meghökkenítő rekvizitumokat” foglalnak le, „előkelő hölgyek és urak fülcimpáit, orrát, kéz- és láb körmét”,⁴⁵⁶ ilyen a Rudica óriási csiklójáról való leírás, amiről a világnak ezen kelet-közép-európai térfelén mindenki beszél, s miközben mintegy önállósul, leválik a testéről, mitikussá lesz ezáltal is; Pilinger Ferenc nemiszervét leválgják (pontosabban rejtélyes módon eltűnik); s hasonló ezekhez Diótörő Irina világhíresen erős, mindent összeroppantó vulvája is; továbbá az is jellemző, ahogy a tatár Iszmail – miután Szélkiáltó Borbála kiharapott egy darabot az arcából – letöri annak hatodik ujját a kezéről, azaz megfosztja az istennőt, a kiválasztottságra mutató jelölőtől; Pep Velemir szétvágott húsdarabokat a levegőbe dobálva mutatványoskodik. A szétszedett test olykor rosszul tevődik ismét össze, mint Absolon úr esetében, aki az óriásnő Rudicával való első fizikai érintkezés után úgy érzi, „mintha előbb darabjaira szedték volna, és aztán összerakták volna”,⁴⁵⁷ s napokig az az érzése, a testrészei valahogy nincsenek a helyükön. Vagy ilyen, s itt már rosszul összerakottságánál fogva transzgresszív test Pep Velemir, aki egészséges kisfiúként mászik fel a fára, de leesik, s balesete után összekeverednek a tagjai, illetve benne az idő, eltorzul, s koravén, csúf törpe lesz belőle (párja a regényben Luigi, a *Virágzabálók*ban pedig megfelelője Habred, az aggastyánként született gnóm); vagy egy másik, transzgresszív, hibrid test Bahaj tatár nagyúr, a kutyafejű tatár, akinek zsiráfnyaka van, fején kitüremkedő szarvai, fülei legyezőszerűek, s ugatva beszél.

⁴⁵⁵ KML, 138.

⁴⁵⁶ KML, 107.

⁴⁵⁷ KML, 153.

Említettük, hogy Punday korporális narratológiája⁴⁵⁸ – amely nem a hagyományos narratológia absztrakt és korlátozott mértékben testiesítő szereplőmeghatározását követi, azaz elsősorban nem pusztán funkcióként tekint arra, hanem a világba vetett testként, mely interakciós hálózatban működik más testiesült szereplőkkel – különlegesen jól alkalmazhatók Darvasi érzéki atmoszférájú regényeire. (Más jellegű művekre is természetesen, hiszen talán csak Blanchot képes kivonni – amennyire lehetséges egyáltalán – szereplőiből a testi vonatkozásokat, de itt különlegesen helytállónak látszik a megközelítés.) Punday egyik fontos feltevése ugyanis, hogy a művek által képviselt fikcionális világot az emberi test megértésének módozatai irányítják. A szereplőhasználat (characterisation) mikéntjének vizsgálata egyrészt a test narratív használatára irányul, továbbá arra, hogy feltárjuk, hogyan alakul a történetben a testek jelentésadó volta. Punday felfogása fenomenológiai abban a tekintetben, hogy a testet mindig a másik testtel való viszonyában vizsgálja, azt nézve, hogy a szubjektum miként kötődik érzékileg a dolgokhoz, a többi szereplőhöz. Számára – és itt főként Elizabeth Groszra támaszkodik – inkább a taktilis kapcsolat a meghatározó, az lesz a világgal való interakciónk letéteményese, nem is annyira a vizualitás: a tapintáson alapuló kapcsolat alapozza meg, ki/mi milyen helyet foglal el a világban: folyamatos és egészen intim hozzáférést követel a szóban forgó tárgyhoz, az érintő és az érintett felületnek ugyanis részben egybe kell esnie. Bár Punday mindezt nyilván nem csak az olyan epikára szeretné vonatkoztatni, amelyre oly jellemző az érzékiség, mint a Darvasi-prózára, de azt mondhatjuk, ezekben a fajta textusok modellértékű szövegeknek számíthatnak e tekintetben. A *Virágzabálók*ban például kifejezetten szembetűnő a testek egymásba gabalyodása: a szexuális érintkezés szereplőinknél például létfeltétele egymás lelki megközelítésének, s – igaz, csak részleges – megértésének, illetve az ehhez kötődő önmegértésnek. (A regény egy sajátos szerelmi négyszög történetét meséli el – Pelsőczy Klárának a férjéhez, illetve férje fivéréihez fűződő kapcsolatát, illetve ez utóbbi szereplők másokhoz való érzelmi viszonyát.) Másfelől a virágézés, a növények inkorporációja is ennek számít. Amúgy pedig különféle összeállításban a szereplők is habzsolják egymást, a szexualitásban is több helyen megjelenik az oralitás, a különféle felállásban

⁴⁵⁸ DANIEL PUNDAY: *Narrative Bodies: toward a Corporeal Narratology*. New York, Palgrave Macmillan, 2003.

összekerülő párok igen gyakran harapdálják egymást szeretkezés közben, s Koszta Néró, a fűmuzsikus is így teszi boldoggá elégedetlen nők száza-it; a Néró helyébe lépő Ádám pedig a szájával előidézett szelíd muzsikával fakaszt virágot Klára ölében.

Egyszóval mindkét regényben nagyon erős a szenzualitás, az érzékek barokkos tobzódásának lehetünk itt tanúi: az ízek, szagok hedonista élvezetében élnek a szereplők a *Virágzabálókban* (még azokban a pillanatokban is, amikor valójában boldogtalanok); *A könnymutatványosok*ban inkább a rezignáció és szomorúság lelkiállapotában léteznek, s ez a hedonizmus csak egyes pillanatokra hathatja át az életüket (lásd például David Mendelssont és titkos szeretőit), illetve a mitikus dimenziójú szereplőkkel való kapcsolatokban. Továbbá transzgresszív, s sokféle irányuló orgiasztikus viszonyokban (önfelelt szeretkezések, gomolygó testegyüttesek, sőt, Kaba Demeter de Bala emséssel hál, Rudica pedig egy kopóval). S e kapcsolatok transzgresszivitását és sokféle irányulását az is jelzi, hogy gyakran ezek a cselekedetek egy-egy apokaliptikus képben tűnnek fel, s olykor iszonyatos kegyetlenséggel járnak együtt (váradi ostrom).

A testi érintkezés primordiális voltából is következik, hogy Daniel Punday narratológiájának nem az idő, hanem a térbeli mozgás az alapkategóriája: ahogy mondja, a tér akkor válik narratívvá, amikor a mozgással élszerűvé válik. A narratív vágy mozgatja a testeket, s ez alapján léte-sül a narratív tér (nem feltétlenül tényleges mozgásra kell itt gondolnunk, az képzeletbeli, remélt is lehet). Most csak két fontos momentumra emlé-keztetnék *A könnymutatványosok legendájában*: az egyik, hogy a cselek-ménybonyolítás annyiban az öt titokzatos férfi kocsijának mozgása alap-ján történik, hogy a teljesen széttartó történetek sokaságát (pontosabban nagy részüket) a mutatványoszekér-metaphora tartja össze: a szereplők va-lamilyen kapcsolatba kerülnek a mutatványosokkal, s erre sorsuk jelen-tős fordulatot vesz – miáltal bekerülnek a történetbe, az írás részévé vál-nak. (Hihetetlenül sok szereplő, mikrotörténet, mozaik meséltetik el; s van olyan figura, aki azon nyomban meg is hal, amint belekerül a történet-be, mint például az a Rakonczay Konrád, aki éhen pusztul, mert megbab-onázta az egyik mutatványos mézszerű könnyeiből gyulladt öt lángocs-ka, amit a tenyerén hordoz; vagy éppen Zrínyi Miklóst is vadászbalesete napján ismerjük meg, s mikor Löbl Mária Zsófia a trauma hatására be-rohan az erdőbe, kiderül, a mutatványosok rozoga szekere ott áll a hely-színen stb.) Vagy máshol: Rudica és Ferike azért rokonok, „mert aki egy-

szer is utazik a könnymutatványosok szekerén, legyen bár élő vagy halott, mindig sorstársára ismer a szertelenül kanyargó földi történetekben. Ők is tudják a rokonság tényét. Tudják, hogy nem csak a vér adja a rokonságot, hanem a történetek mélyében munkálkodó sorsszerűség, mely erre is és arra is porciózik. Hát nem mindegy, merre tartanak a történetek?! A hideg égbe vagy a föld alá, rendes eljárás szerint. Rudica és Pilinger Ferike története éppen a mutatványosok beavatkozása által találkozott. Néhány pillanatra összefonódott, úgyhogy sem az ég felé, sem a föld felé nem tarthat már, hanem ott függ a lent és a fent között.”⁴⁵⁹

Az is jellemző a térkezelésre, hogy miközben a regény időbelileg – legalábbis, ami a történeti, a kronologikus időtapasztalatunkra vonatkozik – nagyon konkrétan behatárolt, Buda elfoglalásától Buda felszabadításáig tart, mely időmeghatározás ráadásul egy konkrét helyhez, városhoz kötődik, a regény a tényleges színhelyek tekintetében felrobban, szilánkokra zuhan: a történet valójában ezerféle helyen játszódik, az egyes szereplők szerzteágazó mozgásait követve: Csáktornya, Várad, Velence, Balaszentmihály, Moldva, Sztambul, s hosszan sorolhatnánk. (A mozgás, az érintkezés adja tehát a történetet, az írást, a mesét, mégha ennek tematikailag vannak is „ellenmotívumai”: például a *Virágzabálók*ban Klára és Imre játéka abban áll, hogy napokra bezárkóznak, s az ágyban fekvé csak akkor mesélhetnek egymásnak, ha megállják, hogy közben egymáshoz érjenek).

Deczki Sarolta a *Virágzabálók*kal kapcsolatban örömelvről beszélt a logikai renddel szemben:⁴⁶⁰ s igen, az kimondható, hogy a regények örömszövegek a barthes-i értelemben. Ezen regénypoétikai elveknél radikálisabb konzekvenciát a nagynarratívák ellenében lehetne persze még levonni, például, ha a cigány Igazmondóhoz, Habredhez hasonlóan mindannyiszor, a mondat jelentését már tökéletesen kiüresítve azt mondanánk egy népi történetének elbeszélésekor: – Adjatok pénzt!

⁴⁵⁹ KML, 137.

⁴⁶⁰ DECZKI SAROLTA: Szól a fűmuzsika – Darvasi László: Virágzabálók. = Beszélő, 2010. (15. évf.) 5–6. sz. 83–89.

III.

A transznacionalitás női aspektusai



Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiség

Földes Jolán és Agota Kristof ⁴⁶¹

A transznacionalista irodalomtudomány a deterritorializációt, a nemzeti határok és állampolgárság témáit helyezi újabb elméleti keretbe, mintegy az összehasonlító irodalomtudomány egyik újraértékeként (olyan megközelítéseket és területeket is maga alá vonva, mint világirodalom, migráns- és diaszpórairodalom, posztkoloniális elméletek, xenológia, feminizmus).⁴⁶² A nagyjából a 90-es évektől létező, bár azóta is folytonosan megújuló modell megalapozóként tekint a migrációs tapasztalatra, s részben e tudásra támaszkodva, ezen kontextusban többek között megkísérelte a műnemek, műfajok átértelmezését is. Tanulmányomban, amelyben a migráns lét textualizálódásának műfaji kérdéseire kérdezek rá, elsősorban két példára támaszkodom, a magyar migráns prózairodalom két jellegzetes női alkotójának, Földes Jolánnak és Agota Kristofnak az esetét vizsgálom – a két írónőnek a huszadik század más-más időszakára esik szerzői aktivitása, aminek természetesen nyilván lesz jelentősége írói praxisuk alakulásában, legfontosabb vonásait tekintve, s ezeken belül természetesen szövegeik műfaji sajátosságait illetően is.

Földes Jolán (1902–1963) nagyon fiatalon avantgárd szerzőként jelentkezik. 1926-ban Párizsba megy, ahol a Sorbonne-on nyelvészetet tanul, de foglalkozik társadalomtudománnyal és lélektannal is (ilyen irányú esszéi jelentek meg párizsi avantgárd folyóiratokban), s közben pénzszerzés gyanánt munkásként dolgozik. Ezután Egyiptomba utazik, ahol a magyar követségen gépírónő – egyiptomi élményeiből írja a *Fej vagy írás* című regényét vagy a *Pádár János, titok* című kisregényt. Ezt követően egy ideig Londonban él, majd visszatér Budapestre, ahol például a Tollban és a Szá-

⁴⁶¹ A tanulmány a Helikon 2016/3-as számában jelent meg.

⁴⁶² JABLONCZAY TÍMEA: Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfijában. = Helikon 2 (2015): 137–156.

zadunkban⁴⁶³ cikkeket publikál. 1932-ben a *Mária jól érett* című regényével megnyeri a Pantheon könyvpályázatát. 1932-től a Palladis Kiadó munkatársaként majdnem száz regényt fordít le, alapvetően angolból, de franciából, németből is. 1936-ban *A halászó macska uccájával* a londoni Pinter nemzetközi pályázatán nyeri el az első díjat, a könyvet tizenhárom nyelvre fordítják le, egymillió példány fogy belőle. A siker nyomán nagy európai körutat tesz, amely 1937-ben ér véget. A negyvenes évek elején férjével a náciizmus elől Londonba emigrál. Fél évet Indiában tölt, ahonnan úti leveleket küld a Züricher Zeitungba (pl. a matriarchátusról). Angliában nagyrészt regényeket ír Yolanda Clarent, Yolanda Földes néven, általában angolul.⁴⁶⁴ *Golden Earrings* című regénye Amerikában 1946-ban bestseller, 700.000 példányban kel el, Hollywoodban film készül belőle Marlene Dietrich főszereplésével, bár Földes Jolán nem tartja sikerültnek az adaptációt. Életének utolsó 13 évében nem ír többet, mert úgy érzi, mindent megcsinált, amit akart (kivéve egy tárcanovellát az Irodalmi Újságba, ami szintén csak emigránsokról, azok nyelvvesztéséről szól). Hevesi András *A halászó macska uccájának* Nyugat-beli kritikájában az emigránstapasztalatot emeli ki, de az általa mondottak az író nő teljes életművét jellemezni látszanak: „Földes Jolán regényének leitmotívja, rögeszméje az emigráció, ebben a könyvben minden az emigrációt suttozja, gügyögi és harsogja. Az emigránsors, amely a valóságban egyenletesen oszlik meg a magánélet ezer tényezője között, ebben a könyvben egyeduralomra tör.”⁴⁶⁵

Másik szerzőnk, Agota Kristof 1956-ban, 21 évesen hagyja el Magyarországot férjével és kisgyermekével együtt. Svájcban, Neufchâtelben munkásként helyezkedik el egy óragyárban, majd fogászati asszisztens lesz. Bár elválik, és újra férjhez megy, viszonylag eseménytelen életet él. Autodidakta módon, szótárakkal és stílusgyakorlatokkal tanul franciául, ja-

⁴⁶³ FÖLDES JOLÁN: Egyiptomi levél = Századunk 3 (1929): 164. A Tollba egyértelműen újságíróként írt: a Posta bürokráciájáról, Adynak a hatalom általi kisajátításáról, egy belvárosi ruhaszalonnak megszűnése alkalmából, két olasz asszony peréről.

⁴⁶⁴ *Moving Freely* (London, 1944), *Women in Love* (London, 1945), *Golden Earrings* (London, 1945; magyar. Budapest, 1946, francia Paris, 1945, spanyol. Buenos Aires, 1947, holland Hága, 1948, Amsterdam, 1967, 1970, német. Zürich, 1948, dán Koppenhága, 1948, finn Helsinki, 1948, cseh Bratislava 1948, norvég. Oslo, 1949, svéd Stockholm, 1950), *Prelude to Love, Shadows on the Mirror, Férjhez megyek* (1935), *Ági nem emlékszik sem mire* (1933), *Péter nem veszté el a fejét* (1937), *Fej vagy írás* (1937), *Más világrész* (1937).

⁴⁶⁵ HEVESI ANDRÁS: *A halászó macska uccája*. Földes Jolán regénye. = Nyugat I. (1936): 459–460.

vítja íráskészségét: magyar nyelvű versei után már francia drámai művekkel kísérletezik, később prózát ír, a három részletben készült *Trilógiát*, s további kisregényeket, novellákat. Így lesz belőle franciául író, Svájcban élő magyar szerző.

Másfajta élet, más egyéniség, más életpálya, eltérő generáció: egyiküket a negyvenes éveikig, amikor zsidó származása miatt kell elhagynia Magyarországot, a kalandvágya, kíváncsisága hajtja, s csak aztán kell megélnie a kényszerű elszakadás traumáját; a másikat talán inkább politikai meggyőződése irányítja – de nagyon korán örökre elhagyja Magyarországot, „lecseréli” a magyar nyelvet.

Mindenesetre úgy tűnhet, Földes Jolán és Agota Kristof a száműzetés (*exile, exile*) két alapesetét képviselik szövegeik nagy részét tekintve, ez a státusz vagy akár létállapot ugyanis kétféleképpen megközelíthető (bár keveredhetnek is). Míg Edward Said a száműzött (menekült, emigráns, bevándorló, migráns) alakjának elidegenedettséget és marginalitását emeli ki főként,⁴⁶⁶ más teoretikusok ezt a figurát napjaink „utazójának” és „modern nomádjának” posztmodern megtestesüléseként írják le.⁴⁶⁷ Ennek illusztrálásaképp néhány metafora: a száműzetés metafizikai és univerzális természetének példájaként Ádám és Éva kiűzetését a paradicsomból, és a plátóni ideát szokás említeni, másfelől pedig a „soha nem létezett, absztrakt cigányt” (Lemon).⁴⁶⁸ Persze a „cigány”-állapot sem egyértelmű, korántsem az, hiszen a modern menekült gyakran azért kerül párhuzamba vagy azonosítódik a cigánnyal, mert – mint Said mondja – mindketten egyszerre vonzódnak a meggyökerezettséghez és a gyökerestől kitépethez (rootedness, uprootedness): azaz mindenhol otthon vannak, és sehol nem érzik magukat otthon. (Ez az igényük amúgy összhangban van Said „utópista” és „holisztikus”, a világ mint „közösség” ideájával is, és azazal, hogy negatív kritikát fogalmaz meg a „nemzeti és etnikai tisztaságot megteremtő ideológiai kreatúrának tekintő kultúra” irányában.⁴⁶⁹) Egyébként, mint látni fogjuk, a cigány visszatérő alakja Földes Jolán szövegeinek.

⁴⁶⁶ EDWARD W. SAID: *Reflections on exile. = Reflections on exile and other essays.* Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 2000, 137–149.

⁴⁶⁷ JOHN NEUBAUER–BORBÁLA ZSUZSANNA TÖRÖK (Eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe.* Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2009, 587.

⁴⁶⁸ DOMNICA RADULESCU: *Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices.* Lexington Books, 2002, 3.

⁴⁶⁹ RADULESCU: *I. m.*, 3.

Bár hozzáállásuk ekképpen más (ennek szövegebeiródásáról a továbbiakban lesz még szó), megfigyelhető, hogy mindkét író, miközben tematikailag egyszerűen képtelen elszakadni a migránstapasztalattól, rendszeresen a fikció területén mozog: életművük alapvető hányadát regények teszik ki, s kisebb részét novellák (esetleg: kisregények). Ezen műfaji arány – tehát: a regényműfaj dominanciája, némi novellaerősítéssel – szembenállni látszik a transznacionalitás és a migráció szakirodalma megállapításaival, miszerint ez a tapasztalat azokat az irodalmi formákat privilegizálja, amelyek a memoár, a biográfia, az autobiográfia és az útleírást használják háttérrel lépéseik kiindulópontjául. E műfajokban ugyanis – mint Jablonczay Tímea, részben Stephen Clingman meglátásaira támaszkodva megjegyzi – a mobilitás retorikája, a marginalitás és határtapasztalat, a vándorlás, kényszerű fordítások és cserék alapvető migrációs praxisként jelentkezhetnek,⁴⁷⁰ és ezek képesek kitüntetetten működtetni a mobilitás, az utazás, az emlékezet aktusát. (Árnyalásképp azért hozzáteszem, hogy Agota Kristofnak van egy rövid önéletrajzi szövege is, *Az analfabéta*; továbbá, mint mondtuk, korai nyelvi gyakorló pályája a dráma, mint a leginkább minimalista módon űzhető műfaj.)

Persze azért látnunk kell, az emigránsregény, és az emigránsfikció (a novellákat is ideértve) mindezek ellenére bevett műfaj, különösen ebben a korszakban, elég csak Remarque *A diadalív árnyékában* című művére, Heinrich Mann-tól *A vulkánra*, Hevesi András *Párizsi esőjére* gondolni, vagy Máraitól az *Idegen emberekre*⁴⁷¹. Ennek a jelenségnek több okát is említhetjük. Elméletileg pedig többek között Edward Said gondolatait idézhetjük, aki *Reflections on Exile* című esszéjében kifejti, hogy száműzetésben az élet úgy lehet jobb, úgy tűnik el a hiány, ha egy új világot teremtenek más szabályokkal – ami a regényíróknak, politikai aktivistáknak, s általában, az értelmiségieknek kedvez a leginkább. A száműzetés új világa – legalábbis logikailag – egy nem természetes világ, nem-reális volta pedig hasonlít a fikcióra. Said Lukács György fiatalkori regényelméletére alapoz, mely szerint a regény, amely egy, a becsvágy és fantázia nem-reálisából megalkotott irodalmi forma – szemben az eposz megállapodott-

⁴⁷⁰ JABLONCZAY TÍMEA: *I. m.*

⁴⁷¹ A Pinker-bizottság magyar előzsűrije a jelígesen beküldött regény szerzőjének Márait gyantotta egyébként, éppen az *Idegen emberek* rokon témája miatt. A világpályázat jegyzőkönyvének tanúsága szerint Babits Mihály, Herczeg Ferenc, Csathó Kálmán, Földi Mihály, Gulácsy Irén, Kosztolányi Dezső és Zilahy Lajos voltak a zsűri tagjai, ők továbbították Londonba.

ságával, stabil identitásaival és értékrendszerével, azaz *otthonosságával* – nem más, mint a „transzcendentális *otthontalanság*” formája. A változó társadalom termékében, a regényben a vándorló, középosztálybeli hős vagy hősnő azt keresi, miként tudna egy új, egy másik világot felépíteni, valami olyasmit, mint az a régi, amelyet örökre maga mögött hagyott.⁴⁷² Regény azért is létezik, mert létezh^{et}nek más világok is, alternatívák az elmélkedők, vándorok, száműzöttek számára. Függetlenül attól, milyen módon, a száműzöttek nagyon gyakran excentrikusak, s egyfajta árvaságnak érzik saját különbözőségüket, még ha ezt fel is használják valamilyen célból. Itt még három közbevetést tehetünk: egyrészt, Said ebben az esszéjében az emigráns lét lényegiségét első fokon társítja a nacionalizmussal is – vagyis egy még nem transznacionalista szemlélettel –, miközben szembe is állítja őket egymástól a hegeli szolga/úr dialektika alapján. A nacionalizmus szerinte – vagyis annak állítása, hogy van otthonunk, amelyet egy nyelvi közösség, egy kultúra, szokásrendszer biztosít, kezdetben képesnek tűnhet elhárítani a száműzetés által okozott károkat, még ha kirekesztő és féltékeny állapot is amúgy – mindamellettt mintha ezekben a regényekben messze nem lenne kötelező érvényű. A másik megjegyzés arra vonatkozik, hogy ennek az *otthonosság/otthontalanság* ellentétpárnak vannak olyan sztereotipikus genderkódjai is, amelyek transznacionális közegben viszont gyakran megborulnak: a női szférához általában kapcsolt otthonosság, ismerősség, meghittség tere és az e helyhez rendelt biztos identitás meginog. Ha felszakadnak a határok, zavarosabbá válik, félelem, szorongás hatja át, sőt, adott esetben patológikus lesz – mint látni fogjuk, Agota Kristofnál még erre, konkrétan a skizofréniára is találunk példát, Földes Jolánnál csak az előbbiekre.⁴⁷³ A harmadik pedig: Lukács-

⁴⁷² Vagy idézzük magát Lukácsot, mert ő kicsit mást is mond: az élet már elrejtett teljességét kutató regényben „a tárgy adott szerkezete – a keresés csak a szubjektum szempontjából fejezi ki azt, hogy mind az élet objektív egészéből, mind a szubjektumhoz való viszonyából teljesen hiányzik a magától értetődő harmónia – szabja meg a megformálásra törekvő érzületet: a történelmi situáció hasadásait és szakadékait mind be kell vonni a megformálásba, és nem lehet, nem szabad kompozíciós eszközökkel elkendőzni őket. A regény formameghatározó érzülete így a regényhősök pszichológiájaként objektiválódik: a regényhősök – keresők.” LUKÁCS GYÖRGY: A regény elmélete. In: UŐ: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Budapest, Magvető, 1975, 518.

⁴⁷³ Györke Ágnes, Jablonczay Tímea a transznacionális feminizmusról: GYÖRKE ÁGNES: A transznacionális feminizmus elméletei. Empátia, affektus és a transzlokális tér. = *Helikon* 2 (2015): 221–232., JABLONCZAY TÍMEA: *I. m.*

nál a novella is efféle *otthontalan* műfaj, csak ott az író lemond a teljesség ironikus felmutatásáról is. Egyébként Földes Jolán emigránsnovelláit az ötlet „mélysége” tekintetében a kitüntetetten emigráns- és idegentörténeteket felvonultató *Más világrész* kritikusa kidolgozatlan regénynek tekinti: „Mindegyik kész regénytéma, csak ki kéne dolgozni őket, „minden mondat mögött annyi minden van még, olyan sok érdekes”, a *Pádár János titok* pedig inkább valóban kisregény.⁴⁷⁴

Földes Jolán legismertebb regénye, *A halászó macska uccája* egy kis térbe (Párizs legszűkebb síkatorában egy aprócska hotelbe) zsúfol rengeteg emigránst, függetlenül a nemzetiségétől (orosz, litván, spanyolok, magyarok, németek), eredeti társadalmi státuszától (arisztokrata vagy munkás), politikai meggyőződésétől. Itt – szemben tágas terű más műveivel – a mikrotér szorossága, az általa adott biztonságélmény és a többiekkel való közös tapasztalat adta szolidaritás próbálja ellensúlyozni valamilyen módon a száműzetés otthontalanságát (bár aztán kiköltöznek onnan, s a család két tagja Brazíliába is eljut, igaz, az ottani felsülést egyáltalán nem kísérik végig – mindenesetre az egész cselekményalakítás szánerképekkel működik). A mű mindamellett munkás-, illetve családregegy is, a háromgyermekes Barabásék – az apa szűcs, az anya mosni jár – lassú boldogulását, a gyermekek nemzedékének felemelkedését, értelmiségivé válását követhetjük végig apró részletekben, finom kidolgozottságban, viszonylag hagyományos prózapoétikai eszközökkel, extradiegetikus-heterodiegetikus narrációval (még ha meggazdagodásukról nem is beszélhetünk). A *Moving Freeely* (London, 1944, francia címe *les Exilés*) pedig – s ebben Heinrich Mann *A vulkánjával* rokon – az előbbi regény munkásait középpontba helyező az értelmiség, a művészvilág emigráns társadalmát mutatja be egy emigránsmozgalom működésén keresztül.

Emellett feltűnő, hogy Földes Jolán néhány könyvét – nemcsak a még magyar környezetben játszódó *Mária jól éreztet*, de a talán ifjúsági regényként kategorizálható *Péter nem veszi el a fejét* címűt ugyancsak vagy az egyiptomi közegbe helyezett *Fej vagy írást* is – akár Bildungsromannak is tekinthetjük, ami nem meglepő abban a tekintetben, hogy a száműzetés gyakran szerepel az emberi tapasztalat egyik toposzáként is, mint a kaland, a nevelődés, a felfedezés irodalma. Az egyébként esztétikai szem-

⁴⁷⁴ MADARASSY ZSUZSA: Földes Jolán: *Más világrész*. = A Toll (1) 1938: 28–29.

pontból nem igazán érdekes *Péter nem veszi el a fejét* bizonyos értelemben a nomád életmód nevelő hatására mutat rá nemcsak a kamaszfiú, hanem negyvenes banki alkalmazott nagybátyja tekintetében is: turistaútnak csavargásba fordul, hol fizikai munkát végeznek, hol összevissza utazgatnak – hajón és a Szaharában – választásaik és a véletlenek mentén, s közben mindenféle hihetetlen és váratlan kalandokon esnek át. Ebben az értelemben *nomád* mozgást végeznek teoretikus értelemben is (ráadásul itt emlékeztethetnék a sima felületű nomád tér két alapvető formájára: sivatag és tenger).⁴⁷⁵ De azért mégsem egészen a Deleuze és Guattari-féle nomádfogalomról beszélhetünk itt, azzal a fejlődéssel és a biztos lezárás nem megfeleltethető. A lezárás mesébe illő (egy dúsgazdag amerikai özvegy megmenti őket, a bácsi pedig elveszi feleségül), s az utazás során a kisfiúból önálló felnőtt, a nyárspolgár és zsémbes öregúrból pedig nyitott és sármos kalandor lesz. A *Fej vagy írás* egy valóféltben lévő fiatal feleség története, aki érzelmi leválásának, önállósulásának érdekében Egyiptomba megy dolgozni, s ott látszólag jól beilleszkedik a helyi, látszólag nemzeteileg heterogén – mégis, alapvetően fehér – társaságba, több férfihoz fűzi így-vagy úgy affektív viszony, kis híján elfogad egy házassági ajánlatot – de aztán mégis hazatér, részben ezáltal visszatagozódni a magyar viszonyok közé, s talán azért is, hogy szoknyavadász férjének mégiscsak a közelében legyen. (A végkifejlet ismeretében persze meggondolandó, hogy nem egy Bildungsroman kifordítással van-e dolgunk, hogy az tényleg egy ésszerű belátás eredménye-e, amint azt a fokalizáció eredményeképp gondolhatjuk, vagy valójában egy kudarctörténet; ez minden bizonnyal értelmezés kérdése – mármint hogy a főhősnőnek az volt-e az útja valóban, hogy észrevegye szerepe lényegét, észrevegye a korlátait, és okulva tapasztalataiból élete egy újabb fázisába lépjen. (Vöő Gabriella szerint női fejlődésregény annyiban különbözik a műfaj mintanarratíváitól, hogy általában megkésetttség jelentkezik benne, a főszereplő többnyire idősebben jut el belátásaihoz, mint a férfiverziókban, s gyakran nem is olyan egyértelmű módon: a nők számára, mivel ők ugyanezen társadalomban peremhelyzetbe szorultak, a fejlődés lehetőségei korlátozottak. Idézem: „A női hősök esetében ugyancsak problematikus a felvilágosodás ismeretelméleti alapjain nyugvó fejlődésregény koherens, autonóm énfelfogása. A női én

⁴⁷⁵ GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Mille plateaux, 2. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Minuit, 1980, 471.

nem teljesen körvonalazott, életpályájára nem a fejlődés linearitása jellemző, hanem kitérőkkel, vakvágányokkal van tele. Fejlődése ezért nem is érhet véget a felnőttkor elérésével, mint a férfiaké, hanem befejezetlen marad, későbbi életszakaszokra tolódik ki.”⁴⁷⁶

A nomadizmus mint identitáskérdés, mint életforma (de csak mint valamilyen állomás a személyiségfejlődés rögzös útján) hangsúlyosan van jelen Földes Jolán cigányszövegeiben (amelyek így tehát a maguk módján ismét csak Bildungstextusok): fiatal cigány nő az egyik főszereplője *Golden Earrings* (Arany fülbevaló) című regényének, amelyben az angol ezredes cigánynak öltöztetve bújtatja és kíséri végig Németországon az időközben szeretőjévé lett nomád cigányasszony (az alapvetően populáris regiszterben mozgó regényben egyszerre szórakoztató és elgondolkodtató a két kultúra hol feszültségteli, hol félreértésekbe ütköző találkozása, s a nomád életmód, ha nem is végérvényesen követendő példává, de egy darabig lehetséges életalternatívává válik a férfi számára). A *Más világrész* című kötet egyik novellájában (*A friss füvet jó szagolni*) pedig egy vándorcigánylány kap a hidegben menedéket kislányával az elhagyott asszonynál, aki irigyli a szabadságát, de meg is botránkozik rajta, azonosulna is vele, voltaképpen azonban nem tudja elfogadni – általában is, mindketten képtelenek egymás mélyebb megértésére. A két szöveg az átmeneti és véglegesen fel nem vállalt nomadizmus eseteinek tekinthető, különböző fokozatokban⁴⁷⁷ S még egy fontos szempont: mindkét szövegben (*Péter nem veszi el a fejét, Fej vagy írás*), de a szintén Egyiptomban játszódó Pádár János titokban is megfigyelhető (*Más világrész*), hogy ez a fajta kvázi-nomadizmus nem jár a Braidotti-féle nomadizmus mint a Másikhoz való odafordulás lehetőségével sem, vagy másképp, inkább kolonialista, semmint posztkolonialista szemlélettel társul: az arabok ugyanis mindkét regényben *subaltern* pozícióban (érthetetlen viselkedésű, sőt, szinte gyanús idegenként) jelennek meg nála.

A Berkovits Zoltánnal közösen írt *From Prague to New York. The Adventurous Stories of an Eternal Beggar*⁴⁷⁸ című kötet egy egyes szám első személyben megírt, de minden bizonnyal fiktív anekdotagyűjtemény, azaz egy lazán, láncban összefűzött, semmilyen tekintetben nem hierarchizált (mel-

⁴⁷⁶ VÖÖ GABRIELLA: Doris Lessing és a női fejlődésregény. = Jelenkor, 2008/3, 338–343.

⁴⁷⁷ MADARASSY ZSUZSA: I. m.

⁴⁷⁸ ZOLTAN BERKOVITS–YOLANDA FOLDES: *From Prague to New York. The Adventurous Stories of An Eternal Beggar*. Geneva, Pea Editions, é. n.

lérendelésen alapuló) sorozat csattanóval lezárt történetekkel. Főszereplője egy, leginkább a művész- és intellektüelvilágban járatos, Prágától Tel Avivig, Bukaresttől New Yorkig, Budapesten, Brüsszelen, Genfen, Párizson keresztül utazó, s azt végigügyeskedő Schnorrer, aki a nomád másik hagyományos reprezentációjának, a bolygó vagy az örök zsidónak egy alakváltozataként jelenik meg, ez utóbbit nem a vallásos értelemben véve, hanem az idő és a tér vándoraként, a nem letelepedettség reprezentatív alakjaként. (A Schnorrer – vándorkoldus, kéregető – egy német-zsidó kifejezés arra az emberre, aki utazgat a nagyvilágban, és közben kölcsönadományokból él, ügyesen és elegánsan „megfeji” módosabb hittársait, kisebb-nagyobb pénzüsszegeket csal ki tőlük valamilyen ürüggyel vagy apróbb szívességekért.)

Agota Kristof narratív életművének legfontosabb tétjei az emigrációs identitás komplexitásának felmutatása, a határátlépés (és a határzónán való tartózkodás) motívumának alkalmazása (konkrétan és transzgressziós értelemben is), harmadrészt pedig annak a sajátos nyelvvesztésnek a reprezentálása, amely magában hordozza a nyelvi nyereséget is. A migráns- vagy bevándorló tapasztalat nála a kisebbségnek is tekinthető külföldi (aki egy meghatározatlan országban, meghatározatlan nemzetiségűként él idegenként), a Másiké, aki ugyanakkor általában átmeneti helyzetben is van, a halott zónában, a senki földjén. Ez a tapasztalat – sehová nem tartozni, két világ között lebegni – néha direkt módon is megjelenik a szövegekben, a *Trilógiában* éppen úgy, mint az *Otthon* vagy *A csatorna* című novelláiban. A határtapasztalat a *Trilógiába* is beleíródik: az ikrek a határzónában laknak nagyanyjukkal, egyikük átszökik a lezárt határon (míg apjukat feláldozzák ugyanott), s a novellákban is számos külföldi utazás/lakhelyváltás tanúi lehetünk, miközben a határátlépés számos esetben súlyos transzgresszióként (például incestusként, pedofiliaként, illetve skizofrénnak tekinthető cselekedetként) is megjelenik, s nemcsak a *Trilógiában* több ízben, hanem a *Tegnapban* is, vagy a *Line nővérem, Lanoé fivérem* című novellában. (Michèle Bajolle *Un passé contraignant*⁴⁷⁹ című könyvében a *Trilógiában* megjelenő „külföldet”, a határon túli területet a nomád térrel azonosítja, azaz a szabadsággal, a szabad mozgás lehetőségével – Deleuze-ék szerint ennek amúgy a kapitalista gazdasági forma felel meg,

⁴⁷⁹ MICHÈLE BAJOLLE: *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*. Amsterdam –Atlanta GA, Rodopi, 2000.

vagyis ha az elhagyott országot mégiscsak a szocialista Magyarországgal azonosítjuk, akkor oda távozik az ikerpár egyik fele. Természetesen a nyílt és sima tér legrepresentatívabb motívuma a sivatag, mely képződmény a szerző önéletrajzi könyvében, *Az analfabétában* – noha más nézőpontból – kötődik az immigráció és emigráció teréhez (*A sivatag* című szöveg).

A *Trilógiában* szövegi szinten, a narráció szintjén is folyamatos határátlépéseknek vagyunk tanúi, tudniillik a keretváltásoknál (és ezzel együtt a narrátor nyelvi értelemben vett személyének megváltozásánál). Ez egy gyakran előforduló jelenség, és az olvasó nem tudja követni, ki beszél (nem tudja névről beazonosítani), továbbá nem tudja ellenőrizni a narrátor szavahihetőségét sem: a keret mozgásai a történetet illetően is mozgásokat (csúszásokat) idéznek elő, és bizonytalanná teszik az identitást. Ezek „fikciók a fikcióban” egyfelől (valójában *mise en abyme*-ok), másfelől mint fikciók inkompatibilisak: egyfolytában módosulnak, s így állandóan megrengetik a többi fikciót; a csúszások, rések, repedések, gyűrődések olyan mértékűek és bonyolultságúak, hogy már nem tudjuk, kik a narrátorok, hányan vannak (egy van vagy kettő), hogy hívják őket (Klaus, Lucas vagy Claus), miként telt az életük, és hogy a cselekmény megannyi módosítása után vajon várhatunk-e egy újabb csavarra a regényben.

Michèle Bajolle a skizofréniával magyarázza a narráció ezen trükkjeit a narrátor(ok)ra, a hangra, a legfontosabb motívumokra vonatkoztatva, illetve a test kezelését. Szerinte szinte bizonyos, hogy a *Trilógia* hőse egyetlen személy: *A nagy füzet*ben láthatólag elválaszthatatlannak tűnő „mi”-nek egyetlen hangja van, s aztán, az egyik iker szökése után – vajon valódi szökés volt ez? – egyazon szereplőben mutatkozik. Végül arra a következtetésre jut, hogy a *Trilógiában* a skizofrén elemek együttese és a szöveg posztmodern jellege szükségszerűen behozza az asszociációkat Deleuze és Guattari könyvét illetően, hiszen skizofrén állapot kötődik a nomád léthez is. A kapcsolat világos: a skizofrén (a modern nomád) deterritorializációját a végsőkéig viszi, azaz állandó menekülésben van. (S itt a transzgresszió és a skizofrénia egy másfajta összekapcsolása érdekében ismét a Said által hivatkozott Lukácsot kell idéznünk: „A téboly és a büntett éppen a [regényre jellemző] transzcendentális hontalanság objektivációi; egy tett hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében, egy lélek hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében.”⁴⁸⁰)

⁴⁸⁰ LUKÁCS GYÖRGY: *I. m.*, 519.

Végezetül még egy szempont, a nyelvi: Domnica Radulescu a *Realms of Exile* című könyv bevezetőjében⁴⁸¹ úgy fogalmaz, hogy a száműzetést teljes egészében kétfajta törésként és/vagy reintegrációként érthetjük meg és gondolhatjuk át: nyelviként és tapasztalatiként. A valósághoz való viszony, a valamely világban való benne-lét is szükségképpen nyelviként megragadható, miközben persze tapasztalat is, amely egyszerre érzéki, perceptuális és érzelmi aspektusokkal is bír. Az emigráció nyelvileg még azoknak, akik alapvető kommunikációra használják a nyelvet, is egy olyan tapasztalattal jár, hogy egyszerre jelent nyelvi törést és egy olyan erős viszonyt, amely az anyanyelvhez fűzi, úgy, ahogy azt a szülőföldön beszélték. Ettől függetlenül, minden ilyen száműzetési tapasztalat különböző, noha valamilyen értelemben egy textúra, amelyet a törés, veszteség, fragmentáltság, nosztalgia jelentései szőnek át, gyakran kombinálva megújult energiákkal, reménnyel az életre, máskor pedig közhelynek érezzük, miközben valami ebből az élményből szükségszerűen mindig elmondatlan is marad. Ez az aspektus különösen Kristofnál szembe tűnő, aki *Az analfabétában* s különböző interjúiban azt állítja, valójában sohasem tanult meg tökéletesen franciául, ráadásul számára ez egy „ellenséges” nyelvvé vált, amely folytonosan gyilkolja az anyanyelvét: gyökeretlensége alapvetően nyelvi jellegű. Ebből a szempontból azt a fajta kisebbségi irodalmat műveli, amelyet Deleuze Kafkáról írott könyvében határoz meg. Az analfabéta itt a kisebbségi irodalom praxisát jelenti: „Hány ember él ma olyan nyelvben, amely nem a sajátja? Hányan vannak, akik már, vagy még nem ismerik saját nyelvüket, és rosszul ismerik azt a többségi nyelvet, amelyet használni kényszerülnek? A bevándorlók, s főként gyermekeik problémájáról van szó. A kisebbségek problémájáról. A kisebbségi irodalom problémájáról, ami azonban mindannyiunkat érint: hogyan szakítsunk ki nyelvünkéből egy olyan kisebbségi irodalmat, amely képes aláásni a nyelvet, és józan forradalmi vonal mentén elfojtani azt? Hogyan lesz valaki saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya? Kafka válasza: gyermeket bölcsőjéből kilopva, kifeszített kötélén táncolva.”⁴⁸² A megoldás a „nyelv deterritorializációja”, ami annyit tesz, hogy nomáddá tenni a nyelvet. Agota Kristof megoldása: egy olyan hibrid – bár alapvetően

⁴⁸¹ DOMNICA RADULESCU: *I. m.*, 2.

⁴⁸² GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Kafka. A kisebbségi irodalomért.* (Ford. Karácsonyi Judit). Budapest, Qadmon, 2009, 40.

minimalista – nyelvet alkot meg a két régebbi kereszteződésénél, amely soha nem létezett. Földes Jolánnál talán ezt a szakadást nem érzékeljük ennyire tisztán, legfeljebb annyiban, amennyiben egyes bevándorló szereplőinek – alapvetően az alacsony társadalmi osztályokhoz tartozóknak, lásd *A halászó macska uccájának munkásai* – nehézséget okoz a nyelvtanulás, nyelvi beilleszkedés, s kirekesztődnek. Illetve explicit módon utolszó, az Irodalmi Újságnál megjelent tárcájában foglalkozik a kérdéssel, nevezetesen a többedgenerációs bevándorlók (görögök) megbomlott családi kommunikációjával, nemzedéki nyelvi szakadékaival: a családtagok egyszerűen nem értik egymást, sem a környezetüket, folyamatosan tolmácsra szorulnak. Viszont az ő angol nyelvtudása a szövegei tekintetében stilisztikai szempontból is példaértékű: az Irodalmi Újság szerint „egy kritikusa azt mondta róla, hogy Joseph Conrad óta nem volt külföldi író, aki ilyen szépen írt volna angolul”.⁴⁸³ Az ő esetében inkább talán a transznacionális kiadási és fordítási gyakorlat lehet érdekes, hogy eleve külföldi piacra ír – egy idő után idegen nyelven, angolul, ritkábban németül, bár azonnal fordíttatja is ezeket a szövegeket. A külföldi pályázatra elküldött és ott pályadíjat nyert *A halászó macska uccáját* tizennyolc nyelvre fordítják le. Vagy Tábori Kornél írja a *Literatúrába a szerzőnővel való beszélgetéséről* szóló beszámolóban,⁴⁸⁴ hogy a *Fej vagy írás* az adott pillanatban megjelent már magyarul, németül és Amerikában, de már készül az angol és a francia kiadás, és megvásárolták lengyel, holland, finn és olasz kiadók stb. (Ezen praxis – és ehhez kapcsolódva a piaci igények kielégítésének szándéka – vihette el viszont minden bizonnyal egyre inkább a populáris regiszter irányába is, melyet aztán sokan kárhoztattak.)

⁴⁸³ M. K.: Földes Jolán. = Irodalmi Újság 1963. november 15., 2. Idézi: JABLONCZAY TÍMEA: A szöveg mint az anya teste. Mária jól érett. = *Literatura* 2009/2, 218–235.

⁴⁸⁴ TÁBORTI KORNÉL: Mrs. Földes útja Indiáig. = *Literatura* 1938. július 15., 248.

Transznacionális női terek

Eva Almassy⁴⁸⁵

A címben nem kisebb témát jelöltem meg, mint a transznacionális női terek bemutatását, amely vállalkozás három szempontból is kicsit vakmerőnek tűnik: egyrészt a transznacionális feminizmus mint diszciplína irodalmi szempontból amúgy is csak részlegesen kidolgozott, nem beszélve ennek térbeli vonatkozásairól, ráadásul lejjebb sorolt megállapításaimnak számos vonatkozása kiterjeszhető mindkét nemre, legfeljebb más arányokkal. Harmadrészt ilyen keretek között nyilván csak egy-két kiragadott példa alapján tehetünk megállapításokat, előadásomban ezért most főként a Franciaországban élő Eva Almassy szövegeire koncentrálok, miközben egy-két ponton majd igyekszem más szerzők – Agota Kristof, Terezia Mora – szövegeiben felbukkanó rokon sajátosságokra is figyelemmel lenni.

Először is pár eligazító szó a szerzőről: Almássy Éva / Eva Almassy 1955-ben született Budapesten, apja a Fóti Gyermekváros igazgatója volt, anyja ugyanitt könyvtáros. Édesanyját tízévesen elvesztette. Apja tíz évvel későbbi halála után Párizsba emigrált, menedékjogot kapott, majd hat év múltán állampolgárságot is (emiatt viszont hosszú ideig nem térhetett vissza). Jelenleg sem kettős állampolgár, kizárólag francia útlevele van. Előbb Budapesten tanult pszichológiát, majd a Sorbonne-on filozófiát. Író, irodalomkritikus, rádiós újságíró (a France Culture-nél dolgozik), minisztériumi tolmács, s a *Pápuák a fejen* című népszerű, irodalmi-nyelvi improvizációs műsorának egyik gyakori játékosa (noha magyaros kiejtését soha nem vesztette el, bár ahogy mondja: az embernek írásban nincs akcentusa).

Konkrétan tehát egy magyar emigráns nőíró szövegeiről lesz szó, a vonatkozó nemzetközi szakirodalom nagyrészt általánosabban *exile*-ről, *exil*-ről (és *exilé(e)*-ről) beszél, amit nagyrészt számkivetettségnek/száműzetésnek és számkivetettségben élőnek lehet fordítani. Márpedig ez utóbbi kategóriába sokféle sok személy, sors, életmód sorolható: lehet valaki

⁴⁸⁵ A tanulmány hosszabb verziója megjelent: Híd, 2017. június, 46–56.

ténylegesen száműzött, emigráns, bevándorló, gyarmatosító, migráns, (általánosabban is értve) cigány, nomád, hontalan, mániákus világjáró, elűzött feleség, áttelepített személy a 2. világháború után, diaszpórában élő zsidó, bolygó zsidó stb.⁴⁸⁶ Amit általánosságban azonban mégiscsak el lehet mondani ezen állapot térkezeléséről, térérzékeléséről, az a *köztesség* és *úton levés*, illetve *kettősség* (meg az ebből következő *harmadik tér*) fogalmaival írható le.

Eva Almassy első két regényének cselekménye még Magyarországhoz köthető, a többi szöveg már Franciaországhoz, s a térábrázolás köztesége és a nomádlét különböző megvalósulásai különösen épp a magyar helyszíneken játszódókban érhető tetten. A *V.O.*-ban (a magyar fordításban a cím *Virgó*), amelynek cselekménye Budapesten és a környékén játszódik, mindig útközben, a közteségben, a köztes térben vagyunk, nincs megállás, nyugópont, a két főszereplő állandó helyváltztatása adja szerelmük nomadizmusát (nincs egy ház, egy szoba, egy ágy, ahol Atina elveszthetné a szüzességet – bár a beteljesületlenség oka végül is nem ez, hanem a fiúban valamilyen lelki gát). Minthogy a fiú a nevé sem árulja el (Atina Belnek hívja magában a szépsége miatt), s telefonjuk sincs, randevúik titokzatosak és esetlegesek, főként a tömegközlekedési eszközök vonalai mentén, illetve motortúrák útvonalain zajlanak.

A *Tous les jours*-ban pedig a két lány apjuk halála után arra készül, hogy Amerikába férjhez ment nővérük után induljon, s mintha egy láthatatlan startpisztoly lövésére várnának: minden egyéb ügyük, szerelmeik, kapcsolataik, tanulmányaik esetlegesnek tűnnek ezen tervhez, illetve kettőjük viszonyához mérten.

Ami pedig a térkezelést illeti, Azade Seyhan *Writing Outside the Nation* című könyvében⁴⁸⁷ Salman Rushdie szavait (*Imaginary Homelands*) hívja segítségül,⁴⁸⁸ aki az emigráns, menekült, száműzött, számkivetett írók hiányérzetét valójában bizonytalan tartalmúnak írja le abból a szempontból, hogy már képtelenek teljesen ugyanazt visszakövetelni (visszaidézni), ehelyett fikciókat konstruálnak: nem valóságos városokat vagy falvakat

⁴⁸⁶ PAULA FRIEDRICH: Binarism versus Synthesis, Eastern Europaen and Generic Exile. In DOMNICA RADULESCU (Ed.): *Realm of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices*. Lexington Books, London, 2002, 159–184.

⁴⁸⁷ AZADE SEYHAN: *Writing Outside the Nation*. Princeton University Press, 2012.

⁴⁸⁸ SALMAN RUSHDIE: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*. Granta Books–Penguin Books, London, 1992.

alkotnak, hanem láthatatlanokat: imaginárius otthonokat, amelyek semmiféle térképen nem találhatóak meg immár (s eközben érzelmileg sem a visszatérés, sem a vendéglátó hely teljes értékű otthonként való elfogadása nem válik lehetségessé). Azade Seyhan előszavában ezeket a helyeket Homi Bhabha hibriditás- és köztességfogalmával megközelítve egyfajta „alternatív térként”, „harmadik geográfiaként” jellemzi, „az emlékezet, a nyelv, a fordítás tereként”, amelyben másfelől sokféle pozíció, számos kulturális kifejezési mód van jelen.

Mindehhez két dolgot tehetünk hozzá. Egyrészt a nőiség vonatkozásában, hiszen az *otthonosság/otthonalanság* ellentétpárnak vannak sztereotipikus genderkódjai is, amennyiben az *otthonosság, ismerőség, meghittség* értékeit általában a női szférához szokták kötni; márpedig transznacionális közegben, az emigráns nőíróknál ezek megbillenni látszanak, terük és az e helyhez rendelt biztos identitás meginog. Másrészt: a száműzött otthonalanságérzésének műfaji következményei, azaz a regény előtérbe kerülése – Edward Said szerint⁴⁸⁹, aki Lukács fiatalkori regényelméletére alapozza véleményét – szemben állni látszik a transznacionalitás és a migráció szakirodalmának egy másik irányával, amelynek megállapításai szerint ez a tapasztalat a memoárt, a biográfiát, az autobiográfiát és az útleírást helyezik előtérbe, e műfajokban ugyanis a mobilitás retorikája, a marginalitás és határtapasztalat, a vándorlás, kényszerű fordítások és cserék⁴⁹⁰ hozzák legadekvátábban működésbe a mobilitás, az utazás, az emlékezet aktusát. Vagy hivatkozhatnánk Marie-Louise Ascher *The Exile as Autobiographer* című tanulmányára, miszerint az önéletrajz azért lehetne alkalmas a menekültélmény megragadására, mert primér fokon úgy fogható fel, mint ami a „kilakoltatások” és helyváltatások sorozatának terméke. „A jelen múlttá válik benne, még a beszéd pillanatában is; a múlt pedig meghal, miközben görcsösen, megbízhatatlan formában emlékezetként őrizzük; a képzelet kémcsövében fortyogó emlékként, amely fekete szimbólumokká alakul át a fehér papíron, s elhalványul. Az önéletrajzi szöveg ekképpen háromszorosan is poszthumusz. Minden állomásán elvész a referens, miután egy új médium új

⁴⁸⁹ EDWARD W. SAID: Reflections on Exile = Uő: *Reflections of Exile and Other Essays*. Harvard University Press, 2000, 518.

⁴⁹⁰ JABLONCZAY TÍMEA: Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában. = Helikon 2015/2, 137–156.

raalakította azt. Még ha az „Én” – amely az írás pillanatában visszaható névmásként funkcionál, egy beszéd szintű kapcsolóelemként (shifter) – telítette is válik a használat időpontjában, megfelelője mégis hamarosan megszűnik a való világban.⁴⁹¹

Eva Almassynál – aki többnyire regényeket ad ki, bár van novellásköte is – az önéletrajziség azonban félig-meddig működni látszik: miközben alapvetően regényíró, első műveiben számos autobiografikus elem van jelen, életének számos mozzanatát fel lehet fedezni bennük, ráadásul a *Tous les jours*-ba beékeli apja és anyja közösen (egymás után) írott valódi naplóját is. Ha valaki, ő tehát igazán előszeretettel fordul egyes, hagyományosan a *feminitáshoz* rendelt műfajokhoz (napló, romantikus regény), miközben ki is mozdítja ezeket a helyükről. Az általunk elemzett szövegek közül szerelmes regény a *Virgo (V. O.)*, a *Tous les jours*, a *Comme deux cerises* két történetéből az egyik, s ugyanígy az általunk most részletesebben nem vizsgált *Acomplissement de l'amour* is (továbbá ilyen tematikájúak a *Limites de l'amour* novellái is). Egy kritikusa szerint a *Tous les jours* témája *Erősz és Thanatosz*, illetve a *DNS* (amely hármashoz az író a *Writing in an Adopted language*-ben⁴⁹² hozzáteszi a hiányt is.) A *DNS*, a genetika, az örökítés és öröklődés (merthogy a szülés, születés, család kódjaihoz kötődik) szintén lehet *par excellence* női téma, még ha természetesen maga az örökítés képessége nem nem-specifikus. Az viszont kétségtelen, ráadásul nagyon feltűnő, sőt, szimptomatikus, miszerint a kortárs emigráns irodalom ezen két jellegzetes, magyar-frankofón nőírójánál – Agota Kristofnál és Eva Almassynál – is megalapozó téma az *ikeré*, az ikerség, amely kettős, skizofrényjellegénél fogva a száműzött lét egyik metaforája; és e kettő – öröklődés és ikerség – itt összekapcsolódik.

Glaudes a száműzetés egyik alapaspektusához kapcsolva (*exil de nature*; természet szerinti száműzetés, amin egyfajta sorsot és közérzeti száműzetést ért ontológiai és pszichológiai vetületben) a paradicsomból való elűzetés motívuma és a camus-i *Sziszüphosz*-mítosz abszurd érzése mellett egy harmadik, de ezekkel voltaképpen rokon társítást is felvázol, a *Doppelgängerét*. Ezt a száműzetett állapotot a psziché mélyrétegeibe he-

⁴⁹¹ Idézi: RADULESCU: *I. m.*, 67.

⁴⁹² EVA ALMASSY: *Writing in an Adopted language*. In: JUDIT SZEKACS-WEISZ and IVAN WARD (Eds.): *Lost Childhood and the langage of exile*. Image East-West, The Freud Museum, 263–269.

lyező „nyugtalanító idegenségérzet”-koncepciójára támaszkodva, részben Freudra hivatkozva, részben jócskán azelőttre, a romantikáig visszanyúlva határozza meg. Ahogy kifejti, az irodalmi alkotás szövegiségében a száműzöttség érzése többféle hatással lehet: egyfelől feldarabolódást, szétszóródást eredményez, másfelől, hogy a pulziók, a késztetések nyelve elárasztja a gondolatot, széthasítja, harmadrészt – tematikai szinten – például a hasonmások szerepeltetését. Vagyis, ha az utolsót nézzük: a száműzöttség egy traumatikus, szorongásokkal teli, *unheimlich* élethelyzetnek tekinthető, ami az alany „megsokszorozódásához” vezethet, akár egészen a patológikus állapotig. Ez a szituáció egyrészt ugyanis gyakran igényel, illetve eredményez is egy képzeleti összehangolást, amely erősen inkoherens, és olykor átcsúszhat skizofréniába is: a száműzetésben élő egy Janus-arcú személy, akinek két kategoriálisan különböző tudáskészletet kell egységbe rendeznie más-más érzelmi kötésekkel rendelkezve. Ha felszakadnak a határok, összecúsznak ezek a területek, minden zavarosabbá válik, félelem, szorongás hatja át.⁴⁹³ Bár Lacan például a szorongást nem betegségként, hanem – a fenomenológia és Kierkegaard nyomán – mint a szubjektum fundamentumát és mint önterápiát fogja fel, leválasztja az énről a szorongás tárgyát (amelyen keresztül az alany átéli a szorongás tényét), ám még nála is megosztottként, meg többszörözöttként képzelhető el az alany. Máshol, például Deleuze-nél és Guattarinál ez az alany már skizofrénként definiálódik. (Agota Kristofnál konkrétan a skizofréniára is találunk példát.)⁴⁹⁴

Paul Friedrich *Binarism versus Synthesis: Eastern Europaen and Generic Exile* című cikkében hasonló kifejtéssel találkozhatunk,⁴⁹⁵ amely abból indul ki ismét, hogy a száműzetés kettősséget implikál, amelyet hol csak dialektikusnak, máshol egyenesen skizofrének érezhetünk. Friedrich be is vezeti a „személyes oklevél” fogalmát, amelyet a száműzött helyzet dialektikája által vezetett és hangszerelt, a kulcsértékek, -szimbólumok, -sza-

⁴⁹³ Györke Ágnes, Jablonczay Tímea a transznacionális feminizmusról: GYÖRKE ÁGNES: A transznacionális feminizmus elméletei. Empátia, affektus és a transzlokális tér. = Helikon 2015/2, 221–232., JABLONCZAY TÍMEA: *I. m.*

⁴⁹⁴ FRANÇOIS SAUVAGNAT: Johann Nepomuk Nestroy, avagy a szorongás visszája. (Ford. Horváth Andor.) = Korunk, 2006/8. Lásd még: FRANÇOIS SAUVAGNAT: *Divisions subjectives et personnalités multiples*. Presses Universitaires de Rennes, 2001.

⁴⁹⁵ PAUL FRIEDRICH: *I. m.*, 159–184.

vak és -kifejezések teljes körű nyelvi és kulturális (nyelvi-kulturális) rendszere van kidolgozva.

Ismert példája mindennek Agota Kristof *Trilógiája* az iker főszereplőkkel: Michèle Bajolle az e regényekről szóló tanulmányában jut arra a következtetésre, hogy bennük a skizofrén elemek együttese és a szöveg posztmodern jellege szükségszerűen behozza az asszociációkat Deleuze és Guattari könyvét illetően, hiszen skizofrén állapot kötődik a nomád létezéshez is.⁴⁹⁶ (Egyébként Eva Almassy számára abszolút referencia a két francia teoretikus könyve, mint írja, nyelvi érettségét, a nyelv általi befogadottságát abban érezte meg, hogy heves vágyat érzett az *Anti-Ceipe* elolvasása iránt.) Michèle Bajolle szerint szinte bizonyos, hogy a *Trilógia* hőse egyetlen személy, köszönhetően az anagrammatikus *nevek* sajátos használatának (Lucas/Claus/Klaus), a különböző egybemosó narratív-diszkurzív trükköknek, ezen belül is a test kezelésének.

Ami pedig Eva Almassy regényeit illeti, azok jórésze – szűkebb vagy tágabb értelemben – ugyancsak ikerregény. A hasonmás-motívum volta képpen már első regényben, a *V.O.*-ban is felbukkan, noha még nem válik centrális elemmé: az első fiúnak, aki valaha tetszett neki, és az első valódi szerelmének külseje feltűnően egybevág – s ahogy nyelvről szóló esszéjében írja, ez a könyve a „*hasonlóságok, csalódások és rendtelenségek története*”. Ami a *Tous les jours*-t illeti, Lídiának és Idának két neve van: Lili és Day, mintegy jelezve külön-külön belső hasadtságukat is, ami feltétele a Doppelgänger-létnek. Bár külsőleg nem nagyon hasonlítanak, Ida gyakran utánozza a nővérét: ugyanoda jár gimnáziumba, ugyanazt az egyetemet és szakot (a pszichológiát) választja, azonos könyvek, zenék, filmek, színdarabok a kedvencei, s olykor Lilinek öltözik, vagy helyette levélátvételi elismervényt ír alá. (Igaz, Lili néha menekülne, és felmerül benne: már csak azért is költözne az idősebb nővérek után Amerikába, mert akkor óceánok választanák el őket; de persze Ida oda is követni akarja, mondván, ez a kontinens csak elég lesz kettejüknek is – és a könyv végén teljes egyetértésben együtt készülnek oda.) A lányok gyakran egyszerre beszélnek, noha nem azonos hangon; és amikor apjuk halála után, boncolásakor kiderül, hogy egyherűségben szenvedett, felmerül bennük, ez a sajátosság esetleg „az eredetüket” érinti, „annyira megerősítette a ro-

⁴⁹⁶ MICHELE BAJOLLE, *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*. Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, 2000.

konságukat”, hogy valóban ikernek érzik magukat. Ők, „az árvák”, „kis titkos társaság, kis illegális politikai párt, egy kétfős világ”; közös életrajzuk is van ezen megváltozhatatlan, bár a kisebbik lány fülét sértő mondat alapján: „Ida és Lídia egymás után jöttek a világra, mint egy szerelmes vers refrénjében a rímek”.

A *Comme deux cerises*-kötet (*Mint két cseresznye*; értsd: *Mint két tojás*) maga is ikerkönyv dupla értelemben: két, az ikertémát centrumba állító regény egybekötve (egyik az egyik oldalról, másik a másiktól nyitható). A szerző egy, a saját ars poeticáját rögzítő szövegben már a megírás körülményeit – a Magyarország/Franciaország-váltást – is ebbe a keretbe, az ikerségébe helyezi, illetve az ez utóbbihoz kapcsolódó szimmetria-motívumot (pontosabban: az elbillent szimmetria-motívumot) a száműzetés kontextusába. Először tehát a kontextust illetően leszögezi, hogy a könyvet éppen azon a ponton írta meg életében, amikor ugyanúgy huszonkét évet élt Magyarországon, mint Franciaországban, de aztán ezt árnyalja az állítással, miszerint „a szimmetriák megélése nem engedelmeskedik mechanikus történeteknek”. Erre a helyzetre vonatkoztatva mindez annyit tesz, hogy a gyermekkor kicsit többet is ér, valójában létünk felét teszi ki (ekképpen az első huszonkét év hosszabb lenne, mint az utána következő), ámde a száműzetésre ugyanígy igaz ez, az ott töltött évek dominánsabbak egy emigráns számára (így viszont az otthonlét/külföldi élet szakaszai kiegyenlítődnek).

Az egyik könyv egy sziámi nővérpár, Félicie és Lucie története, akik az első világháború alatt jönnek a világra, a világtól rejtegetve nőnek fel Provence-ban, s gyermekkori nem-tudásuk idillje után lassan rádöbbennek saját *freak*-mivoltukra (ők maguk emlegetik ezt a korszakban gyakran használt szót). Önutálatuk végül olyan erős lesz, hogy Félicie meg sem várva egy esetleges műtétet, leamputálja magát elaltatott testvéréről. A műtét fizikai majdnem lehetetlenségén és az abjekt-léten túl az is problémát okoz a számára, hogy összenőtt az identitás is: „a lehetetlen elválás az arcunktól, a sajátunktól (...) Hogyan lépjen ki az ember önmagából? Hogyan legyen egy másik. Ez a megoldás nélküli kérdés talán egyetemesnek is mondható. De a mi börtönünk még kegyetlenebb, és büntetésünk még nehezebb.” Mindezen természetesen az sem segíthet már, ha egyikük megpróbálja „felzabálni” saját testvérét, „eltüntetni”, mint ahogy „a róka rágja le csapdába szorult lábát”. Ezt a sziámi ikerséget a *Writing in an Adopted Language*-ben a szerző önmagára is vetíti: képtelen leválasztá-

ni magát a másiktól, aki bár hasonlít rá, mégsem azonos vele. „Egy képzelt sziámi ikret cipelek magammal – az az ember, aki szerettem volna lenni, ha nem hagyom el Magyarországot, ha nem jövök Franciaországba, ha nem lesz belőlem francia író”.⁴⁹⁷ A könyv másik történetében Richard a festőakadémián beleszeret a rajztermi modellbe (aki egyúttal iskolatársa is), Alixba – akiről előbb az derül ki, hogy van egy ikernővére, Alice, majd később, hogy ugyan ő maga leszbikus, de testvére nem. Richard tehát jobb híján Alice-szal jár, a hasonmással. S mikor meglátogatják Alixot és élettársát, hirtelen kirajzolódnak előtte az igazi érzelmi viszonyok: míg ő és Muriel Alixot szerette, a valódi pár – „szerelmi, egyszerre szexuális és nem szexuális értelemben” – Alice és Alix, akik a vendégségben legfeljebb udvariasságból váltanak pár szót a többiekkel, félszavakból és csendekből is megértik egymást, s egyszer össze is csókolóznak. (Érdeemes továbbá mindhárom általunk vizsgált szövegre vonatkozóan felhívni a figyelmet a nevekre, azok anagrammatikus játékára, egymásba íródására, az elkülönülő, azonososságra: Ida-Lidia, Lucie-Félicie, Alix-Alice.)

Nyelvi árva – nyelvi iker

Almassy a nyelv árvajaként határozza meg magát, mondván, huszonnégy éves korára elvesztette apját, anyját, anyaföldjét és nyelvét. E veszteséget taglalva Ciorant idézi, akit románként egyszerre búvölt meg és rémített meg, dermesztett kővé a magyar nyelv: irigyelte, mert nem talált benne semmi emberit, mintha hangzói révén egy másik világból származna, egyszerre erősnek és érdesnek hallotta, s egyszerre hasonlatosnak ordításhoz és könyörgéshez; a poklot idézte fel számára fel, s a káromkodások hallatán is végtelen öröm töltötte el, egyszerre édesnek érezte, mint a nektárt, és keserűnek, mint a ciánt.⁴⁹⁸ Ahhoz, hogy Cioran franciául írjon, véli Eva Almassy, neki csak a románról kellett lemondania, míg neki a nektárról, a ciánról.

Ezt az árvaságot ugyanolyan köztes létnek, a no man's land-en való tartózkodásnak fogta fel sokáig, mint Agota Kristof, nyelviileg sokáig egyfajta zárványban élőnek tartotta magát, akinek, miközben a franciája nem tö-

⁴⁹⁷ EVA ALMASSY: *Lost childhood and the language of exile, i.m.*

⁴⁹⁸ EMIL CIORAN: *Sur les deux types de la société. Lettre à un ami lointain.* = NRF, août 1957.

kéletesedett, a magyarja egyértelműen pusztult. Ámde mivel Franciaországtól menedékjogot kapott, úgy vélte, kötelessége minél tökéletesebben megtanulni a nyelvét, és francia íróvá válni. Tizennyolc éve élt Franciaországban, amikor ezen képesség birtokosának érezve magát, publikálni kezdett (Első könyvének magyar címében, a *Virgóban* és cselekményének legfontosabb mozzanatában a szüzesség metaforája a nyelviségre is vonatkozik, fogalmazza meg esszéjében: „számomra ez a nyelvi szüzesség elvesztését jelenti Franciaországban.”) Másfelől, ahogy ugyanitt fogalmaz, nem ő adoptálta, fogadta örökbe az új nyelvet, hanem a nyelv őt, kompenzálva árvaságát.

A fentebb emlegetett kettősséget, nyelvi ikerséget vagy hasadtságot (akár: skizofréniát) Eva Almassy tudatosan végigviszi nyelvileg is, mintegy megszüntetve a bináris oppozíciót eredeti és fordítás között. Ez a szándék már legelső könyvének rögtön a címében (*V.O.*) tetten érhető: a rövidítés kibontása a *version originale* (eredeti változat) cinematográfiai szak kifejezés, amely egy adott film eredeti nyelvére vonatkozik: a szóban forgó Almassy-regény esetében ez a francia. Ámde közben a sztori Budapesten játszódik, szereplői egymás között „eredetileg” magyarul beszélnek, vagyis (a lap alján található) dialógusaik eredetije a magyar „lenne”: nyelvileg ezek tehát egyfajta köztességben, eldönthetlenségben vannak. (Ezt a tipográfiai kettősséget, a lap ketté osztását alkalmazza egyébként Terezia Mora is *A szörnyetegben*, ő ott az alapnarrációt és egy naplót folytat végig egymás mellett az oldalakon. A németül író szerzőhöz hasonlóan naplót szerepeltet el Eva Almassy a szintén Budapesten játszódó *Tous les jours*-ban, csak itt nincsenek külön tömbben, a lapon elválasztva a részek, tehát ez a sajátosság kevésbé feltűnő. Tehát – mint a regény középpontja, szíve – külön bele van építve a szerző saját apjának naplója, melyet anyja később folytatott: egy magyar napló, melyet franciául olvasunk, egy köztes tér realitás és fikció, eredeti és fordítás között.)

Eva Almassy már emlegetett esszéjében (*Writing in an Adopted Language*) felidézi egy bizonyos Louis Wolfson nevű szerző könyvét is (*Le Schizo et les langues; A skizofrén és a nyelvek*), amelyhez Deleuze írt előszót.⁴⁹⁹ Ez a tanulmány egy beteg férfiről szól, aki nem bírta elviselni az anyanyelvét, és mindent azonnal, automatikusan fordítani kezdett: meg-

⁴⁹⁹ LOUIS WOLFSON: *Le Schizo et les langues ou La Phonétique chez le psychotique (Esquisses d'un étudiant de langues schizophrénique)*. Gallimard, Paris, 1982.

ölte a szavait, és helyettesítette őket fonetikai és szemantikai duplumokkal, hasonmásokkal: ikrekkel, ha összekötjük a fentebb emlegetett motívummal. Voltaképpen ilyesmit tesz az író is anagrammaival, homofóniáival, hamis nyelvi ekvivalenciáival és tükörfordításaival. Az OV-ben is találunk elvéve ilyet (Dombovári: Dom Bovary), a *Tous les jours*-ban viszont rengeteget: névanagrammákat (*Ida – Day*), homofóniákat (fiú – *few* mint a *happy few*-ban), tükörfordításokat (*fecske* fürdőnadrágra – *hirondelle*), „hamis barátokat” (*franciázni – franciser*). Így lesz a lányok családneve, Faragó az Amerikába férjhez ment nővérük nevében, immár angolosan, ékezet nélkül írva *Farago*, azaz *long ago*, régen. A helyettesítések, szójátékok a szülőhely specialitásának tűnnek, legalábbis a narrátor eszmeifuttatásából ez világlik ki: amikor egy házibuliban a házigazda asztmásoknak való cigit szív, mert az illata olyan, mint a marihuánáé, akkor a narrátor ezen ötletet egyfelől a magyar találékonysághoz utalja, azt pedig ismét a már emlegetett szójátékokig: „De védelmére szóljon, mivé is lett volna ez a föld Bolyai (a nem euklidészi geometria), Szilárd (az atombomba), Szent-Györgyi (a C-vitamin), Dénes (a holográfia) nélkül? Mi lett volna velünk mindennapi stresszünk nélkül, ha egy bizonyos Selye nem fedezi fel a stresszt? Mit tudnánk arról, mi történik a fülünkben egy bizonyos Bárány nevű ember modellje nélkül? Ezt csak azért, hogy emlékeztessen önöket egy nép találékonyságára. A kenderből vásznat és kötelet készítettek, a marihuána nem sarjadt a pusztán [ne poussait pas dans le puszta. F. Gy.], de az illatának, amelyet odasodort már a nyugati szél, már megvolt a jellemző beceneve: Mari hónalja.” (*marihuána*).

S az ikerség tematikus illetve nyelvi értelemben itt egy abszurd szójátékban valósul meg a legintenzívebb módon: a lányok az egyheréjűséget, amely franciául *monarchie*, és amelyet „ikerségük” okául határoznak meg, összecsisztatják a *monarchia* szóval: „egy monarchiából származunk, a páratlan szépségű orchideák királyságából”.

Eva Almassy ettől a nyelvi működéstől más területeken sem szakad el egyébként: a *Pápuák a fejben* című rádiós játéknak, amelynek gyakori résztvevője, s amely kötődik részben az OULIPO költői körhöz is, a szójáték, a homofónia az egyik fő mozgatója. (Már csak a címe révén is: *A Papous dans la tête*-nek a jelentése *pápuák a fejben*, de ugyanazon kifejtésű hangsort tagolhatjuk másképp, más szintagmaként is, más helyesírással: *pas poux dans la tête* (*nincs tetű a fejben*): utóbbi egy idióma franciául, s azt jelenti, *nincs ürügy a veszekedésre*.)

Transznacionalitás, boszorkányság és hibriditás Marie NDiaye regényeiben⁵⁰⁰

Marie NDiaye neve viszonylag ismeretlen Magyarországon, némi visszhangot akkor keltett, amikor 2008-ban a *Három erős nővel* (*Trois femmes puissantes*) elnyerte a Goncourt-díjat (előtte már volt Femina-díjas is, 2011-ben a *Rosie Carpe*-pal). 1967-es születésű, korán, tizenhét évesen tűnt fel első regényével, a *Quant au riche avenir*rel a Minuit kiadónál, s regényeinek és drámáinak köszönhetően azóta is folyamatosan hangsúlyos a jelenléte a francia irodalmi szcénán. Marie NDiaye anyja francia, apja szenegáli, aki gyermeke születése után egy évvel visszaköltözött hazájába; lánya alig párszor látogatta meg a fekete kontinenst, legelőször huszonnégy évesen. Férjével, a szintén író Jean-Yves Cendrey-val és három gyermekükkel amúgy is folytonos mozgásban vannak, időztek Spanyolországban, Olaszországban, Hollandiában, 2007-ben pedig úgy döntöttek, a Sárkózy-kormány Franciaországa helyett inkább Berlinbe vonulnak önkéntes száműzetésbe, aztán ott is ragadtak. Ahogy egy újságíró, Raphaëlle Rérolle a *Le Monde*-ban megfogalmazza: „[m]intha elsősorban arról lenne szó, nehogy elaludjanak, hogy soha, semmi áron ne verjenek gyökeret”.⁵⁰¹ Mindeközben Marie NDiaye több interjúban is „100%-osan” franciának mondja magát: „Apám akkor tért vissza Afrikába, amikor egyéves voltam. Soha nem éltem vele. Egy külvárosban nőttem fel, száz százalékig francia vagyok, Beauce-ba jártam nyaralni. Tévesen szokták azt gondolni, hogy kettős nemzetiségű, kettős kultúrájú vagyok, de nem zavar, ha Szenegálban azt mondják rám, afrikai.”⁵⁰² Máshol

⁵⁰⁰ Elhangzott a *Transzkulturalizmus és bilingvizmus* című konferencián (Nyitra, 2017. nov. 6–7.)

⁵⁰¹ RAPHAËLLE RÉROLE: Libre d'écrire. Les Livres. = *Le Monde*, 13. 11. 2009. http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/03/marie-ndiaye-prix-goncourt-une-force-de-lecture_1261954_3260.html

⁵⁰² MARIE NDIAYE, l'exilée volontaire. = *Paris Match*, 17. 09. 2009. (Interjú Aurélie Rayával). <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/marie-ndiaye-trois-femmes-puissantes-142711>

sajnálkozik, hogy nem adatott lehetősége megismerni az afrikai kultúrát, s saját helyzetét ekként „csonkolt kevertségnek” (métissage tronqué) nevezi.⁵⁰³ Idegensége ugyanakkor mindenütt jelenlévő: hiszen miközben neve és bőrszíne alapján Afrikában ott élőnek tűnik, ő kívülállónak érzi magát (holott a hely maga elbűvöli), Franciaországban viszont ironikus módon idegennek látják, pedig ő ott van otthon. De éppen abban a bizonyos „száz százalékgig franciás” cikkben teszi hozzá berlini tartózkodása kapcsán: „Szeretek idegennek lenni, s ezt költözködéseimmel rendszeresen meg is élem. Berlinben a nyelv folyamatosan arra emlékeztet, hogy még ha úgy tanulok is, mint egy örült, akkor sem leszek soha germanofón. Ez pedig tetszik.”⁵⁰⁴

Marie NDiaye könyveiben gyakorlatilag az utóbbi tizenöt évben jelenik meg Afrika (az első könyvei mind Európában játszódtak, egyébként legfrissebb regénye ismét nagyon európai). Míg a *Rosie Carpe*-pal és a *Ladivine*-nel részben már tematizálva van a fekete földrész (odautaznak, s egy nagyanya származik onnan), még hangsúlyosabban van jelen *A három erős nőben*: méghozzá minden bizonnyal, bár meg nem nevezve Szenegál a pontos színhely, a személynevekből, s egyes információkból ugyanis erre következtethetünk. Mindamellett – ahogy a szerző is bevallja – ez inkább egy képzeletbeli, nem pedig realista módon ábrázolt hely, minthogy alaposabban nem is ismeri. Ámde még ezekben a szövegekben sem kizárólagosak az afrikai helyszínek, Európa (főként Franciaország, a *Ladivine*-ban részlegesen Németország) szintén helyet ad a történéseknek. A térkezelést illetően a legfontosabb mégis a mozgás, amely gyakran otthontalansággal párosul: *A három nőben* például Norah Franciaországból utazik gyermekkorában diktatorikus törzsfőként viselkedő apjához ügyvédként védeni féltestvérét, de aztán már képtelen visszatérni, mint ahogy átlagember módjára szülőföldjén élni is; végül madárként egy ágon kuporogva talál menedékre eljelentéktelenedett, s szintűgy éjszakánként a fán gubbasztó apja mellett; Fanta Afrikából férjével áttelepül Franciaországba egy, a családban elkövetett rasszista indíttatású gyilkosság és egy nagy verekedés után, de egyikük sem tud sem szakmai szempontból, sem érzelmileg új életet kezdeni, s házasságuk is las-

⁵⁰³ NICOLAS MICHEL: Trois questions à... Marie Ndiaye. = Jeune Afrique, 15. 09. 2009. <http://www.jeuneafrique.com/201113/culture/3-questions-marie-ndiaye/>

⁵⁰⁴ MARIE NDIAYE, l'exilée volontaire, i. m.

san tönkremegy; Khady Demba pedig, aki fiatal özvegyként fedél nélkül marad, Európába szeretne emigrálni, de ez a vágya sohasem teljesül, embercsempészek fogságába kerül, elakad a határ előtt, és mindentől, méltóságától, egészségétől is megfosztva végül a határkerítés átmászása közben lövik le. „Sodródnak, hanyódnak, elvesztek egy végtelen térben”, helyzetüket az irányvesztettség jellemzi (Marie NDiaye).⁵⁰⁵

A szereplők idegensége általában sem csak kulturális, hanem egyrészt – mint láttuk – a migráció, menekültlét, az *exile/exil* állapota is, amely a köztesség, az úton levés, a kettősség fogalmaival is leírható, másrészt viszont, mint otthontalanság, interpretálható létmetaforaként, egzisztenciális értelemben is, továbbá társul a különösség kategóriájával, amely itt legtöbb esetben a kísérteties, az *Umheimlich* freudi jelentésében érthető, ez utóbbihoz Freud pedig hozzákapcsolja a babonák, hiedelmek keltette félelmeket, s az egyéni (gyermekkor) és a kollektív múlt (például a folklor) maradványait. Raphaëlle Rérolle írja 2009-ben a szerzőnő addigi szövegeiről a *Le Monde*-ban: „Könyvről könyvre válik egyre pontosabbá az univerzuma. Megtaláljuk benne az inspiráció idegenségét, a nyelv szépségét, és gyakran valamiféle szorongást egy olyan világtól, ahol az örület és a hamis látszatoktól való félelem uralkodnak”.⁵⁰⁶ Nelly Kapriélian, egy másik kritikus hasonlóan látja NDiaye szövegeit, az írónő szerinte már az első regénye óta az idegenség témáját járja körül: adott valaki, egy ember (többnyire egy nő), aki ezzel az idegenséggel a világgal való küzdelme közepette szembesül, mely harc a hozzá közelállókkal, illetve a családjával, az emberiség e metaforikus mikrokozmoszaival szemben zajlik le. Majd hozzáteszi: az idegenségnek e monstruózus, tarthatatlan, zavaró volta Marie NDiayét a legkafkaibb francia íróvá avatja.⁵⁰⁷

A regények megtört, hátráztatott narrációjuk, annak megfelelően, hogy a műben foglalt életeteket is egy éles cezúra vágja ketté, ahonnan a személy élete egy bizonyos ponton elromlik, s onnan kezdve mássá, idegenné válik a saját maga számára is. Ez a szakadás legerőteljesebben *A három erős nőben* érzékelhető, ahol a szereplőknek két kultúra között

⁵⁰⁵ NICOLAS MICHEL: *I. m.*

⁵⁰⁶ RAPHAËLLE RÉROLE: *I. m.*

⁵⁰⁷ NELLY KAPRIÉLIAN, L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde. = Inrockuptibles, 03/08/09. <https://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/>

kell választaniuk, szenvedés, meg nem értés, súlyos családi titkok nehezdednek rájuk. A *Három erős nő* valójában – idézem ismét a kritikust – „az etnikai kevertség, a migráció, az emigráció, az osztályviszonyok, a család szörnyetegsége által törekennyé tett emberek”⁵⁰⁸ szenvedéséről szól. Hozzátehetjük még, hogy a *kísérteties* egyik legfontosabb motívuma szinte az összes regényben felbukkanó madár (holló, varjú, héja), amely majdnem mindig fenyegetést hordoz, s a csodaelemet is biztosítja – talán a legintenzívebb a jelenléte *A boszorkányban* és *A három erős nő* összes történetében – Marie NDiaye saját bevallása szerint egyébként Hitchcocktól kapott ihletést.

Talán az afrikai hagyományok, illetve a nomád, az *exile* (*exilé(e)*) állandó idegenségérzete indokolja tehát Marie NDiaye mágikus realizmushoz való vonzódását is: huszonöt éve ír olyan könyveket, amelyek a realizmus és a fantasztikus határvidékén mozognak, s miközben csoda és valóság összeér bennük, egymásra vetítődnek, s bennük mintha kettős kauzalitás irányítaná az eseményeket, a szövegek konkrétumokat is rögzítenek, hőseinek mindennapi foglalkozásuk, munkahelyük van, konkrét helyen, közegekben tevékenykednek, hétköznapi környezetben laknak. (*A három nőben* a mágia – noha hatása érződik – már kevésbé intenzív, diszkrétebb, a „csoda” kevésbé cselekményformáló erő, a történetek még inkább le vannak horgonyozva a valóságba, a társadalmi aktualitásokba stb.)

A mágia egy transzkulturális jelenség, amely különféle formákban megtalálható az afrikai és az európai hagyományokban. Főként az afrikai társadalmakra igaz, hogy a természetfeletti a vallás részét képezi, az emberek szemlélete panteista és animalista, az életet pedig mint nem-befejezett folyamatot gondolják el. A mágikus világkép egyik megalapozó figurája a boszorkány, azonban az afrikai varázslók és boszorkányok nagy része ártó szándékkal bír, hatalmát többnyire inkább károkozásra, pusztításra, megbetegítésére használja, s nem annyira átváltozásra vagy ellenfele testének átváltoztatására, szemben az európai hagyománnyal, ahol – a mitológiában, illetve az ókori irodalomban – számos olyan boszorkányt találunk, akik képesek valakit állattá változtatni (Kirké, Pamphilé az *Aranyszamár*ból), s olyat is, aki saját gyermekeit gyilkolja le (Médea). A NDiaye-regényekben jellemző mágikus cselekedet az emberi testek állattá (mindenféle madarakká vagy pl. csigává), esetleg tárgyá (fatönnké,

⁵⁰⁸ Uo.

kaviccsá) változása, ugyanakkor például *A fatönkké változott asszonyban* ezek a tárgyak – az animalista szemléletnek megfelelően – élnek, tudattal rendelkeznek.

A boszorkányságnak – bár nem feltétlenül csak nők lehetnek azok – természetesen gender vetületei is vannak. Jung szerint a boszorkány az anima, a férfi tudattalanjában élő nő kivételése,⁵⁰⁹ más interpretációk szerint mint a női hatalom és női erő archetípusa a férfiaknak a nőkkel szembeni félelmét jeleníti meg (ennek az archetípusnak vagy kulturális modellnek a megtestesülései Éva, Pandora, s hasonlóan minden boszorkány, varázslónő, vámpír, femme fatale).⁵¹⁰ *A La Femme changée en bûche*, a *La sorcière*, a *Rosie Carpe* főszereplői – mint ahogy a *Három erős nőé* is – megalázott, magányos, s gyakran valódi kommunikációs lehetőségek nélkül maradt nők, s közülük az első három a boszorkányságot, a démoni ságot választják az önvédelem és az önkiteljesítés nyelveként. E szereplők közös vonása, hogy megaláztatást kell elszenvedniük a férfiak vagy (az alapjában patriarchális) társadalom részéről. Ami a boszorkányszerepet játszó szereplőket illeti: *A La Femme changée en bûche* (*A fatönkké változtatott asszony*) hősnője eladja a lelkét az Ördögnek, hogy férjét megmentse egy problémás ügyben, de az elárulja, megcsalja egy sokkal kevésbé kivételes nővel. (Mindamellett ő talán az egyetlen „kegyetlen” és elszánt figura az összes női NDiaye-alak közül, nem ismer kompromisszumot, csak a regény végére változik meg a karaktere.) *A boszorkány* Lucie-je, ez az amúgy rendkívül toleráns, türelmes nő, aki a kertvárosi háziasszonyok mindennapjait éli, mindennap retteg morózus és színtelen férje hazatértétől, és cseppet sem tűnik elkeseredettnek, amikor az, megundorodván felesége és lányai mágikus cselekedeteitől, egy nap elhagyja őket; Lucie-nek

⁵⁰⁹ C.G. JUNG: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest, Scolar, 2011. Persze a boszorkány csak egy a lehetséges alakok közül: „Az anima ugyanúgy kétpólusú alak, mint a »fölréndelt személyiség«, ezért hol pozitív, hol negatív, hol vén, hol fiatal alakban léphet fel; hol anyai, hol lány; hol jó tündér, hol boszorkány; hol szent, hol szajha alakjában jelenhet meg.” (196.) Továbbá az „alak” korszakfüggő is, illetve manapság nagyon sokszor már nem is határozott figura: az ókorban az anima főként istennőként vagy boszorkányként jelent meg, a középkorban az istennőt gyakran az Ég királynőjével és az anyaszentegyházzal helyettesítették (a boszorkány maradt). Később, a modern világban, amikor már nem élők a szimbólumok, az animával való konfliktus – és ezzel együtt az ellenkező nemmel való együttélés bonyolultabbá válása – elvontabban, például a házasság intézményének elbizonytalanodásában is megmutatkozhat (35).

⁵¹⁰ Vö. uo. 196.

azonban el kell buknia, mert sem nőként, sem boszorkányként nem mer hinni a saját képességeiben, és nincs benne kellő akarat, hogy győzedelmeskedjen a többiek és a sors felett. Rosie Carpe-ot elhanyagolja, kihasz-nálja, mintegy bekebelezi saját bátyja, a szülei, a szeretője, s ez utóbbi por-nózára, továbbá arra kényszeríti, hogy a szerető szerepét vállalja a feleség mellett. A lány saját jelentéktelensége miatt bizonytalan az identitását il-letően, ám ez a kétely folytonos megalázottságba sodorja. A férfitársada-lom előbb nőiségükben alázza meg ezeket a nőket, majd megundorodva boszorkányságuk láttán, kiveti őket magából. Ezt félelmet ebben az eset-ben leginkább *A boszorkány* főhősnőjével szemben érzékelhetjük a férfiak részéről (némi averzióval súlyosbítva), s Rosie Carpe végső elszigetelődé-se is „antiszüz/boszorkány” jellegéből következik. Mint Andrée Mercier megjegyzi, a férfiakat nem szkepticizmusuk távolítja el a boszorkányok-tól (vagyis hogy nem hisznek a létükben, és mágikus tetteiket nevetsé-gesnek tartják), hanem hogy undorodnak, merthogy a boszorkányok lé-tét tényállásnak tekintik.⁵¹¹

A boszorkány mint rossz anya, mint fallikus anya – vö. magyarul az anya-banya szavak etimologikus összefüggését – is felfordítja a fallo-centrikus világ rendjét. Márpedig igen sok rossz anya sorakozik fel NDiaye könyveiben: a kisbabáját elégető nő *A fatörzssé változott asszony*-ban, vagy Rosie Carpe, aki fel akarja áldozni idősebb gyermekét; illet-ve ugyanebben a könyvben Lagrand anyja; továbbá ilyen Isabelle *A bo-szorkány*-ban (aki titokban nagy valószínűség szerint ugyancsak boszor-kány, mindenesetre erősebb és sikerebb személyiség, mint Lucie, akinek szomszédja). Az anyák ezen alávaló, szadista tetteit perverziónak is te-kinthetjük. A perverzió ekként a boszorkányság egy fontos eszköze, s egy-úttal a nyelv eleme is.

A boszorkányság mítosza a boszorkányok titkos tudását is magába fog-lalja, mely nyelvi tudás is egyszersmind, s amely a fallogocentrikus tár-sadalom és kultúra által háttérbe szorított nők diskurzusához is köthe-tő. Françoise Collin így fogalmaz a *Le langage des femmes* (*A nők nyelve*) című könyvének előszavában: „A nők felszabadítása a nyelven keresztül történik, írja Hélène Cixous, Lévi-Strauss pedig egyébként azt is aláhúzta, hogy a tradicionális társadalmakban a nők a férfiak váltotta jelek, illet-

⁵¹¹ ANDRÉE MERCIER: *La Sorcière de Marie NDiaye: du réalisme magique au banal invrais-emblable.* = @analyses. Revue de critique et de théorie littéraire, vol. 4. printemps-été 2009.

ve jelek alkotói is. Megragadni a szót, magunkról, a másiktól és a világról képet kidolgozni, megalkotni egy szimbolikus teret, a kultúra alanyává válni alapvető tét a számukra, mert csak ezek módosíthatják mélyebben a nemek közötti viszonyrendszert.⁵¹²

Mint ahogy Elaine Showalter írja, a női eszmélés pillanata a szó megragadásának a pillanata. Márpedig a női nyelv a mítoszokban és a folklórban gyökerezik: „A tizenhetedik és a tizennyolcadik században utazók és misszionáriusok híreket hoztak az amerikai indiánok, az afrikaiak és az ázsiaiak »női nyelveiről« (a nyelvészeti struktúra eltérései beszámolóik szerint általában elhanyagolhatók voltak). Vannak néprajzi adataink arról, hogy bizonyos kultúrákban a nők a kommunikáció saját formáit fejlesztették ki, mert szükségük volt rá, hogy szembeálljanak a közéletben rájuk kényszerített némasággal. (...) Ám az ilyen ritualizált és érthetetlen női »nyelvek« aligha adhattak okot az örömrre; s valóban, a boszorkányokat is azért égették meg, mert csak a beavatottak számára érthető tudással és beszéddel gyanúsították őket.”⁵¹³ (Hasonló lehet ez a nyelv, mint amelyről Kristeva női írásként körvonalaz – holott eredetileg preödipális, semleges, és akár férfiak is megvalósíthatják Joyce, Artaud, Céline, Mallarmé, Lautréamont. Mindenesetre Kristeva az „écriture féminine” meghatározásakor Lacanra alapoz, tudniillik, hogy szerintük a preödipális, a szimbolikus rendet még nem elért állapotban a kisgyermek testét még ösztönhálózatok irányítják, amely egyfajta ritmikus, még jelentés nélküli nyelvként manifesztálódik; később, a szimbolikus nyelvben is felfedezhetjük itt-ott e specifikus nyelv nyomait, nevezetesen az intonációban, az ellentmondásokban, a résekben. A szemiotika – amit Kristeva Khorának is nevez – a végsőkéig viszi el a nyelvi jelet, felerősíti a hangzós, ritmikus, anyagi jellegzetességeit, s közben szétszaggatással fenyegetve a társadalmilag elfogadott jelentéseket. Minthogy jelölő és jelölt nem fedi teljesen egymást, az identitás-nem alapozódik meg kellőképpen; ez pedig az olvasót is összezavarja, aki állandóan ellentmondásokkal találja magát szemben.⁵¹⁴

⁵¹² FRANÇOISE COLLIN: Introduction. In: *Le langage des femmes*. Bruxelles, Les Cahiers du Grif, 19.

⁵¹³ ELAINE SHOWALTER: A feminista irodalomtudomány a vadonban. (Ford. Kádár Judit.) = Helikon, 1994/4.

⁵¹⁴ JULIA KRISTEVA: *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.

Másfelől: a posztkolonialista elméletek – például Homi K. Bhabha – egyik meghatározó fogalma a hibriditás, amely metaforaként első szinten egy adott társadalmat – faji, etnikai, földrajzi – kulturális keverékként írja le, amely egyszerre tartozhat a Nyugathoz és a kolonizált területekhez (nem egyszerűen egy kapcsolat, hanem keveredés, káosz). Eredeti értelmében a gyarmatosító által hozott fogalmak/dolgok/jelenségek újraértelmezése a másik kultúrájának a fényében, mintegy a kolonizált ellenállása eredményeképpen; de ezen túl áttevődik a gyarmatosító – európai – közege is.⁵¹⁵ Esetünkben – Marie NDiaye személyes életfeltételeit tekintve – a hibridizáció nyilván még komplexebben jelentkezik, de eredményezheti a kulturális összecsúszásokat, a mítosz- és mesehagyomány keveredését, a nyelvek kreolizációját, sőt – a diskurzusok, szubjektum felforgatásaival is – a jellemző testrepresentációk hibridizációját is.

Ez tehát, mármint a hibridizáció összekapcsolódik ebben a regényekben a fent elemzett boszorkány-tematikával és a boszorkánynyelv minőségeivel is. Ha a boszorkányság (vagy olykor diabolikusság) leginkább maguktól értetődő eljárásaira gondolunk, meg kell állapítanunk, azok ezekben a művekben egyszerre nyelvek és testiek, s mint ilyenek mindkét területen hibridizáló változásokhoz kapcsolódnak. Egyrészt megemlíthetjük a varázslásnak az átváltoztató funkcióját: bár *A fatönkké változtatott asszonyban* éppen nem az asszony, hanem a vele paktumot kötő Ördög ismeri a fatönkké vagy kavicsá változtatás titkát, s a főszereplő-narrátort is ő úsztatja le a folyón fatörzs gyanánt, *A boszorkányban* állattá varázsolni vagy állattá változni a tehetséges és eredményes varázslónők privilégiuma. Minthogy Lucie képességei nem túl erősek, ő erre képtelen, anyja azonban végül volt férjét csigává varázsolja, a lányai holló formájában többször elrepülnek; Lucie ráadásul boszorkánygyanús szomszédnőjét, Isabelle-t ismeri fel egy hollóban, s Lilivel, a sógoránójával kapcsolatban is úgy sejtí, hasonló átváltozásokra képes. Ám ezek az átalakulások nem mindig ennyire brutálisak, gyakran csak az identitást érintik, amely viszont mindig kérdéses ezekben a könyvekben. Mint ahogy Véronique Bonnet megjegyzi: „Egyetlen szereplőnek sem sikerül teljesen lefednie azt, aki, sem azt, aki szeretne lenni. Egyfolytában fizikai metamorfózis vagy névváltozás éri az identitásukat.”⁵¹⁶ Rosie-t eredetileg Rose-Marie-nak hív-

⁵¹⁵ HOMI K. BHABHA: *The Location of Culture*. London-New York, Routledge, 1994.

⁵¹⁶ VÉRONIQUE BONNET: Où situer Marie Ndiaye? = *Africultures*, 19/07/2002. <https://web>

ják, de minden helyzetben (hivatalosakban is) ragaszkodik a becenevéhez, s ehhez köti nehezen megszerezhető, bizonytalan identitását. Vagy Rosie Carpe anyja, Madame Carpe, aki az egész regényben egyre csak fiatalodik, kijelenti: „Tudja, elegendő lett abból, hogy Madame Carpe-nak hívnak, vagy Carpe-né asszonynak, ahogy néhányan emlegettek. Nincs többé Danielle Carpe, monsieur Lagrand. Csakis Diane létezik, a Szigetek Gyöngye cég főnökasszonya, aki ismét kismama. Van egy életem, aztán ajándékozok magamnak egy másik életet, M. Lagrand, párhuzamosat az elsővel, vagyis nem egy rákövetkezőt, érti?”⁵¹⁷

Am a legkülönösebb identitásvesztés és hibridizáció (amely egyszerre testi és nyelvi) *A fatönkké változtatott asszonyban* megfigyelhető. Egyrészt itt tematizálódik ténylegesen a metamorfózis problémája mint testi és mentális hibridizáció. Az egyik szereplőt egy meghatározhatatlan fajú, hibridszerű állat követi, mely egyszerre tűnik majomnak, madárnak és kutyának, a főszereplő pedig büntetése idején egy fellazult körvonalú test érzetével bír: „A hőségben ragyogott az arcunk. És éreztem, majdnem hogy hallottam is, ahogy a halántékomban, a csuklómban lüktet a vér. Néha olyan fájdalmasnak találtam, hogy a testem csak akkor érzem teljes mélységében, ha minden testrészemet végignézem vagy megérintem, és egyetlenben sincs meg az a gondolat, amely emlékeztetne, igen, ez én vagyok, nincs olyan, amelyik tudna rólam, elfelejtkezne magáról, és elfelejtkezik magáról, és módosulni tud, cselekedni, megcsúnyulni, anélkül hogy én ezt akarnám, és minden irányba nőni, és soha nem szabadulok meg attól a szorongástól, hogy a térdemből gyökerek nőnek, amelyek a talajhoz szögeznek, egy olyan helyen, amelyet idő hiányában nem választ-hatok meg, vagy hogy a hátamból kisarjadjon két szárny” (NDiaye, 1989, 138). Ez a bemutatás Deleuze és Guattari CsO, azaz „szervnélküli test”-leírására emlékeztet, illetve – közvetetten, textuálisan, nyelvi értelemben – e testképnek megfeleltethetjük a rizómát is. (Deleuze–Guattari, 1980) A végén pedig eltűnni készülnek a világból mindhárman, legelőbb az állatnak vesztik nyomát, a férfit a menyasszony egyik szeretője akarja éppen lelőni, az addig felszínes, a divattal és a csillogással túl sokat foglalkozó fiatalasszonynak pedig a paktum értelmében a négyes számú titkár-

archive.org/web/20070611181848/http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2102

⁵¹⁷ MARIE NDIAYE: *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001, 196–187.

nő posztját kell az Ördög mellett elfoglalnia – vagy másképp, az emberi sorsokat könyvekbe jegyző negyedik Párkáét, egy olyan íróét, aki a más emberek életeiben, sőt előtte tárgyak (fatörzs, kavics) „életében” „saját maga meghosszabbítását, a fantáziája [egyik] formáját” (NDiaye 1989, 155.) találja meg. Egyfajta női írást talál meg, boszorkányírást, amely talán összeegyeztethető azzal a hibrid világgal is, amit a regény egyik kritikus, Michèle Bernstein kapcsolt a regény stílusához, s amely stílus összetevői „a gris-gris [ez egy nyugat-afrikai amulett. F. Gy.], a menő szerkók, a Baron-Samedi típusú Ördög [egy dévaj vuduszellem frakkban, cilinderben. F. Gy.] olyan komikus afrikai kuszaságokra emlékeztet, amelyeneket a szeretett valahai Thicaya U Tamši mesélt.”⁵¹⁸

Nyelvinek tekinthető Rosie Carpe lázadása is: ez az egyébként jelentéktelen lány – akinek nincs más kitüntetető vonása, mint hogy terhes lesz egy nagy *az* ismeretlentől – szájalomraméltó sorsa elől nyelvi stratégiával menekül. Először is, bár inkább szótlan természetű, Rosie sorsdöntő helyzetekben gyakran rövidke, olykor inadekvátnak, olykor súlytalanak tetsző mondatokat mormol; de úgy ismételteti őket, mintha varázsigék lennének („*Havazik*” – mondogatja sokszor egymás után, vagy máshol: „*Ezért Titi még megfizet*” stb.) Másrészt egyfajta fordított bibliai nyelvet kezd beszélni, egyfajta ellen-Szűz Máriaként tűnve fel (amúgy is *Rose-Marie* a teljes keresztnéve). Ebben a nyelv által kreált világban a szeplőtelen fogantatás azonosnak minősül azzal, hogy részegen ismeretlentől esik teherbe: „ez szeplőtelen fogantatás, egy tökéletes szellem vetette belém a magját valamelyik december este, de karácsony előtt, kicsivel karácsony előtt. Ő lesz az én szent gyermekem...”. S az anya az, aki fiát – ahogy ő mondja, a bárányt – kész lenne megölni nem a mások, hanem a saját boldogságáért: „Igazság szerint Titi egy bárány. A bárányok sorsa az övé. (...) Ki fogja az én bárányom vérért venni?” Vagy: „Április van, hamarosan itt a húsvét – a bárány feláldozásának szörnyű és boldog napja” stb. (Ennek a boszorkányságot Szűz Mária-ságba fordító stratégiának – boszorkány/istennő (Mária), szűz/szajha – a két alak rokonságát, ellentétes előjelű eglyényegiségét egybecsúsztató interpretációjának lényegét Jung már említett anima-elméletében is megtalálhatjuk, de a szűz anyaság paranoid-perverz képe a tárgya – ha kicsit más hangsúlyokkal is, ép-

⁵¹⁸ MICHÈLE BERNSTEIN: De la souffrance d'être Radiguet. = Libération, 30 mars 1989.

pen a szeretetet helyezve előtérbe – Kristeva *A szeretet eretneketikája* című tanulmányának is.⁵¹⁹)

Végezetül pedig: *A boszorkány*ban Lucie egyedüli képessége a jövődömondás, néhány jel alapján elmondani, hogy mi történik, történt vagy fog történni. Ezek a jelek néhol jól olvashatók (városnévtábla, egy nevezetes templomtorony stb.), máskor viszont semmitmondó képek: egy csésze, egy ruha színe. Lucie-nek az a tragédiája, hogy boszorkány és nem boszorkány egyszerre, két világ határvidékén egyensúlyoz jól-rosszul; szerepe annyi, hogy tehetséges ikerlányai és anyja között képezzen hidat. Képtelen megváltoztatni a világ rendjét, vagy valami újat létrehozni: bár nem hiányzik belőle az intuíció vagy az érzékenység, tudatosan nem beszél a boszorkányok védelmező nyelvét, legfeljebb nagyon csak ritkán, és szinte véletlenül, szándéka ellenére, mintegy a narráció performatív erejénél fogva (ti. ő maga a narrátor), egyfajta beszédaktust végrehajtva ezzel. Azt mondja például a szomszédja, Isabelle sportcipőjére, az a lányt kövérsége ellenére is könnyeddé tette, minha „minden pillanatban el akarna repülni”. S később Lucie ténylegesen gyanút fog, hogy az anyjéak konyhaablakára leszálló holló [corbeau] valójában Isabelle: „Kinyitottam az ablak két szárnyát, és kicsivel odébb, már fent a levegőben, megláttam a madarat. – Isabelle, Isabelle – szólongattam. És a sötét, bűzös udvar azt visszhangozta: – Belle... Belle...”. A könyv végére – e szavak hatására talán? – az addig kövér, elhanyagolt, közönséges és morózus Isabelle csodás átalakuláson megy át, szimbolikus értelemben elnyeri a holló tulajdonságait: repülés (siker, az addig alsóközéposztálybelinek, közönségesnek és rendkívül műveletlennek tűnő Isabelle magániskolát nyit), a rossz szellemek madara (boszorkányság), szépség (*corbeau*, *Isabelle*; ti. a „beau, bel, belle” melléknév jelentése „szép”: a meggazdagodott Isabelle rendkívüli eleganciára és viszonylagos – saját addigi adottságaihoz képest megállapítható – szépségre tesz szert), megfelelően ezzel a Lucie által kimondott név utolsó szótagjának.

Amúgy NDiaye regényeinek mágikus realizmusa más tekintetben is a hibriditás érzetét kelti: Andrée Mercier szerint például *A boszorkány* narratológiai eszközei a mágikus realizmushoz köthetők: a látszólag hétköznapi események elbeszélésében olyan eljárásokkal is szembesülhetünk (például az időkezelést tekintve), „amelyek aláássák a valószerűsé-

⁵¹⁹ JULIA KRISTEVA: *A szeretet eretneketikája*. = Helikon, 1994/4., 491–509.

get, és destabilizálják az elbeszélés realista kereteit, még annál is sokkal erősebben, mint ahogy a csodásként dokumentált elemek teszik, vagy a feszültség néhány, a fantasztikumba sorolható mozzanata.” Ezekből következik a valósnak az erős *szétmállása*, „amely viszont nem függ sem a csodásként dokumentált elemektől, sem a fantasztikus természetfeletti problématisztizációjától, (...) inkább a valószerűtlentől, amely eredetét a banális és a hétköznapi elbeszéléséből nyeri.”⁵²⁰

⁵²⁰ ANDRÉE MERCIER: *I. m.*

IV.
A zsidó Másik



A Másik utazása

Spiró György: *Fogság*⁵²¹

Spiró György *Fogság* című regénye egyszerre tekinthető történelmi regénynek, utazási regénynek, kalandregénynek és Bildungsromannak. Hőse, Uri mint értelmiségi, mint római zsidó, mint (enyhén) fogyatékos testű személy az idegen, a Másik tökéletes példája, akinek általa sem értett okokból történő folytonos utaz(tat)ása talán megfeleltethető a Deleuze és Guattari által elképzelt és az idegenséget ugyancsak jelölni képes nomád lét sajátosságainak. Ennek bemutatására teszünk kísérletet, hiszen bár Spiró tudatosan hagyományos eszközökkel működtetett regénye prózapoeitikai jellemzőit tekintve – többnyire a posztmodern trenddel szembenemenő kísérletként szokás emlegetni – nem teljesen vág egybe a francia filozófus szerzőpáros e textusokra vonatkozó elképzeléseivel, látni fogjuk, hogy létezhet olyan interpretáció, amely termékenyen alkalmazható e szöveg esetében is.

Uri a soketnikumú és sokvallású Római Birodalom polgára, ahol a zsidók viszonylagos békében élhetnek az alexandriai pogromig (i. sz. 38) és a zsidó háborúig (i. sz. 66–70), noha kisebb incidensek addig is bőven érik őket: a regény szerint például a római zsidó közösséget, így az akkor még gyermek főszereplő családját is egy homályos politikai ügy miatt fél évre elűzik. De a zsidók is elszigetelik magukat, egyfajta zárványban élnek. Ahogy Simon Róbert írja: az axiális korban a judaizmus viszonya a mássághoz „aligha írható le nyitottnak vagy befogadónak. Paradox, de érthető módon, minél több zsidó élt nem-zsidó környezetben, annál inkább merevedett a törvény szigora, amely a kiválasztott népet igyekezett megóvni a másokkal való érintkezés rituális tisztátalanságától (vagyis a zsidóság esetében sajátos ellentét állt fenn a nyelvi, gazdasági és kulturális nyitottság és a szigorú rituális elzárkózás között – ám ez biztosította az etnikai vallásként jelentkező monoteizmus népmegtartó szerepét két-

⁵²¹ Megjelent a *Térérzékelések – térértelmezések* című kötetben (szerk. ÁDÁM ANIKÓ–RADVÁNSZKY ANIKÓ, Budapest, Kijárat, 2015, 290–302.)

ezer-öttszáz éven keresztül).⁵²² Másfelől Uri gyenge fizikuma és rövidlátása miatt is más, mint a többiek, ezért saját népén belül is kiszorul a kortársi csoportból. „A többiek jól láttak, ő nem. A többieknek nem fájt a fejük, a lábuk, a derekuk. A többiek jól tudtak harapni, ő csak a jobboldalon, mert baloldalon a fogai nem értek össze.”⁵²³ Továbbá előreáll a metszőfoga, és tizenhat éves kora óta kopaszodik: „A többi nem szörnyszülött, ő igen” (21) – gondolja magáról Uri, tegyük hozzá, kamaszként, felnőttkorában ugyanis kibékül objektíve nem túl előnyös, de azért talán nem olyan elrettentő külsejével. Később rövidlátása sem bizonyul egyértelműen hátránynak. Egyfelől talán annak köszönheti utazását is, de főként „kvázi értelmiségi” (vagy művészi) pozícióját. Mesterembernek nem merik adni, hagyják tehát olvasni, s így mintha egy „értelmi-szellemi” és egy „képzleti szem” venné át a tényleges érzékszerve helyét, vagy töltené be (sokszorosán) a tényleges látása fogyatékosága miatti hiányt: „Mások jól látnak. Énnekem ahhoz, hogy észleljek valamit a világból, még gondolkoznom is kell. Ezért szerettem meg az olvasást. A mások szemére támaszkodom. Sok szemmel többet látok. [...] Nem nyomoréknak érzem magam [...], hanem különlegesnek. Aki épp ilyen” (412). S amikor ténylegesen dolgozik, erre a belső szemre van szüksége, amelynek a képzetét – akár a vizuálist is – köszönheti: Uri a júdeai kis faluban még a női paraszti munkához is gyenge (még a női Másikokhoz képest is más), de felolvasóként, mesélőként alkalmazzák, s kiderül róla, remek szobrász, mozaikkészítő, freskófestő. Ha meg nem kényszerül ilyesmire, a képzelete segítségével mesél magának, azaz ábrándozik kamaszként, vak öregemberként pedig hallucinál, beszélget élete egykori szereplőivel. A zsidók között Másiknak számít vallási meggyőződése miatt is: minden igyekezete ellenére lassan eltávolodik a mózesi Törvénytől, egyre jobban idegenkedik az érthetetlen szabályrendszerrel, s bár nem lázad ellene, és megmarad egyistenhívőnek is, inkább valamiféle panteisztikus hit az övé. Ő más, ő a Másik, és rengeteget utazik: hiába szerény körülmények között élő római lakos, apja közbenjárásának eredményeképp végigjárja Jeruzsálemet, Alexandriát,

⁵²² SIMON RÓBERT: A periféria előnye egy tudós regényíró számára: gondolatok Spiró György *Fogság* című regényének olvasása közben. = 2000, 2005/9, 69–76.

⁵²³ A szövegben megadott lapszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: SPIRÓ GYÖRGY: *Fogság*. Budapest, Magvető, 2005.

majd visszatér Rómába, rövid ideig él Puteoliban is, továbbá megfordul Ostiában, Szürakuszaiban, Kaiszareában, Antiokhiában stb.

Hierarchizált tér – homogén tér

Kezdjük most elemzésünket a *Fogság* térszemléletének vizsgálatával, hogy azután visszajuthassunk Uri másságának jelentőségéhez, sajátos identitásához, mert e kettő szoros kapcsolatban van egymással. Spiró saját bevalása szerint⁵²⁴ a főbb színhelyek és az ezek kialakította struktúra, forma mentén hozta létre a regény más szintjeit, például a cselekményt, a szereplőket, noha a helyszínek természetesen történelmi kontextust is adnak. Eredetileg egyetlen színhelyt tervezett, Jeruzsálemet, ugyanis az írás alapkoncepciója szerint szerzője a kereszténység megszületéséről akart írni, de nem ideologikus szempontból: azt akarta megvizsgálni, milyen hiányt töltött be a kereszténység, amit a többi vallás – különösen az általa alapvetően vallástalannak tekintett 1. században – nem tudott. Jeruzsálem végül önmagában nem bizonyult elégségesnek, hiszen Júdea mégiscsak Róma provinciája volt (a súlytalan Pilátussal nem lehetett Rómát reprezentálni). Spiró ezért megalkotott egy hármas tagolást (Róma–Jeruzsálem–Róma) egyelőre főhős és cselekmény nélkül. Helyszínben és struktúrában gondolkodott, mert a helyszínek adta hármasság felidézte benne az európai formai hagyományban reprezentatívnak számító hármas formaasszociációkat, legalábbis azokat, amelyeket ő fontosnak tartott: a szonátát, a triptichont, a Szentháromság tanát, a hegeli dialektika hármását (tézis, antitézis, szintézis), a páratlan felvonásszámú drámákat, azaz például a tragédiát. Ez a forma kezdetben jól használhatónak tűnt a számára, mert feltételezi a fejlődéselvet, az üdvtörténetet. Csakhogy időközben változtatott a helyszíneken: rájött, hogy szüksége van az alexandriai színhelyre is, mivel akkoriban az ottani zsidóságnak volt a legnagyobb súlya, s talán a legfontosabb politikai játszmák is ott zajlottak. A négy várossal azonban egy másik asszociációs körbe került: a csehovi dráma, Wyspiański *Akropolisza* s legfőképp az örök visszatérés elve által meghatározottba, ami azért tűnt számára megalapozottnak, mert saját

⁵²⁴ Aki tudja, ugyanazt tudja (Csontos Erika interjúja) = SPIRÓ GYÖRGY: *Fogság: Szélfegyverek*. Szerk. DÁVID ANNA, Budapest, Magvető, 2006, 5–48 (vonatkozó rész: 11–13).

regényét erősen nietzscheiánus műnek tartja – szerinte az Übermensch lehetlenségéről szól. Végül azonban a végső római rész hosszabb lett a többinél, ráadásul mintha egy kóda zárná le, így a regény voltaképpen négy és fél részt tesz ki: „a Fogság formája átmenet az örök visszatérés és a fejlődéseszmé között. Eldöntetlen lett a forma, az anyag ezt adta ki.”⁵²⁵ S mindezt még megerősítette azzal, hogy az aranymetszés szabályai szerint helyezte el a regényben az alexandriai pogromot.

Ez persze a saját értelmezése, a saját asszociációs rendszere, hiszen már Uri visszatérése Rómába felvethette volna a ciklikusság elvének meglétét, az pedig megvolt az előző, hármas koncepció esetében is; továbbá egyáltalán nem törvényszerű, hogy a szonátát hármas rendszerűnek tartjuk (klasszikus formája három- vagy négytétel). Végezetül pedig az sem teljesen világos, hogy Nietzsche-nél az örök visszatérés miért éppen a négyes számot implicálja, noha az kétségtelen, hogy a szimbólumszótárak szerint, míg a hármas az isteni világ tökéletességére mutat rá, s „misztériuma éppen abban rejlik, hogy visszatérés az egységhez, amely azonban többé nem tagolatlan, mint az ős-Egy, hanem magában foglalja a dualitást, amelyet ural, s amelyen túllép”⁵²⁶, a négy a teremtett, az anyagi világ teljességét, stabilitását fejezi ki (amelynek reprezentációja a négyzet). Mint-hogy Deleuze filozófiájáról szó esik még a továbbiakban, tegyük hozzá, az ő Nietzsche-monográfiája viszont az örök visszatérés elvéhez mennyiségi szempontból az „egy” ellentétéként értett „sokat” társítja (nem konkrét számról, nem átlátható számú dologról beszél tehát). Deleuze szerint az örök visszatérés fogalmát „éppenséggel kiforgatjuk az értelméből, ha az ugyanannak a visszatérését értjük rajta. Nem a lét tér vissza, hanem maga a visszatérés konstituálja a létet, amennyiben a változásban és az elmúlásban állítja önmagát. Nem az egyes tér vissza, hanem maga a visszatérés egy, amely a különbözőben és a sokban állítja önmagát.”⁵²⁷ (És itt még azt is megjegyezhetjük, az alábbiakban tárgyalandó nomád lét alapvető számfogalma és a rizómaszerű térkezelés ugyancsak a sokféleségen alapul, ezért e két fogalom majd így is kapcsolható lesz egymáshoz.)

⁵²⁵ *Uo.*, 13.

⁵²⁶ PÁL JÓZSEF–ÚJVÁRI EDIT (Szerk.): *Szimbólumtár*. Budapest, Balassi, 1997, http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm.

⁵²⁷ GILLES DELEUZE: *Nietzsche és a filozófia*. (Ford. Moldvay Tamás.) Debrecen, Gond–Holnap, 1999, 83.

Egy gondolatkísérlet erejéig játszunk most el azonban ezekkel az asszociációkkal: fogadjuk el munkahipotézisnek a *hármashoz* és a *négyeshez* kötődő asszociációkat, tehát egyfelől az *üdv történet, fejlődéselv, isteni tökéletesség, szakralitás*, másfelől a *nietzschei örök visszatérés, a teremtet világ teljessége, profanitás* ötletét, illetve azt, hogy a regény a két elv között oszcillál, s vizsgáljuk meg ebből a szempontból a térkezelését. De előtte tegyünk egy rövid kitérőt: ha már az örök visszatérés elvéről beszélünk, akkor jegyezzük meg, hogy a hármas számmal kapcsolatban is szokás mitikus vagy vallásos értelemben emlegetni, mikor is egy adott objektum vagy tény úgy nyeri el realitását, hogy az archetípusát ismétli meg, utánozza. Eliade könyve, *Az örök visszatérés mítosza* pontosan erről szól,⁵²⁸ s a szerző éppen a nietzschei körrel összevetve a mitikus/vallásos szemlélet örök visszatérés elképzelését viszi színre: „Az ünnepben visszatalálunk a szent idő első jelentkezéséhez, ahogy *ab origine, in illo tempore* beteljesedett”, szemben az olyan – deszakralizált, profán – körrel, amely szakadatlanul önmagába tér vissza, örökösön önmagát ismétli, ami pesszimista létszemlélethez vezet.⁵²⁹ (Hozzáteszem, már a zsidó vallás sem ciklikus: „Jahve, eltérően más vallások isteneitől, már nem a kozmikus, hanem egy megfordíthatatlan *történelmi időben* nyilvánul meg. [...] Tettei személyes beavatkozások a történelemben; mély értelmük egyedül az ő népe, az általa kiválasztott nép számára tárul fel.”⁵³⁰)

Ezen a ponton kanyarodjunk vissza a térkezelés kérdéséhez: a mitikus-vallásos élmény mindenképp egy szent térhez kötődik, például ünnepek idején, a vallásos rítus alkalmával egy szent – azaz „erővel feltöltött”, jelentőségelteli – térben játszák újra az őseseményt. A vallásos ember számára – mondja ugyancsak Eliade *A szent és a profánban* – a tér mint olyan nem homogén: „törések és szakadások vannak benne”, a részek minőségileg elkülönülnek:⁵³¹ vagyis van egyfelől a szent tér (egy „egyedül valóságos, valóságosan létező tér”, amely szilárd pontként, középpontként kiemelődik), másfelől pedig a vele ellentétes többi tér (a formátlan tágasság helyei). „A profán ember számára ezzel szemben a tér homogén és semleges, nem hasad mi-

⁵²⁸ MIRCEA ELIADE: *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem.* (Ford. Pásztor Péter.) Budapest, Európa, 1993.

⁵²⁹ MIRCEA ELIADE: *A szent és a profán: a vallási lényegről.* (Ford. Ara-Kovács Attila.) Budapest, Európa, 1987, 100.

⁵³⁰ *Uo.*, 103.

⁵³¹ *Uo.*, 15.

nőségileg különböző részekre. A geometriai tér minden irányban osztható és körülhatárolható, de struktúrájából nem következik semmiféle minőségi differenciálódás, következésképpen tájékozódás sem.⁵³² A vallásos világkép számára létező szent városok és szentélyek a világ középpontjában találhatók.⁵³³ A templom, a bazilika, a katedrális mindig egy égi őskép tükré, s Eliade kitüntetett példája erre éppen Jeruzsálem városa, amely – s benne a Templom még külön is, koncentráltan – az égi Jeruzsálem tökéletlen mása (az égi mintát a paradicsommal egy időben, tehát *in aeternum* teremtette Isten – tegyük hozzá, mind a keresztények, mind a zsidók számára).

Uri számára viszont Jeruzsálemnek a legkevésbé sincs kitüntetett jelentősége. Noha a regény felütése ez: „Jeruzsálemben indulsz holnapután” (7), s ő rendkívüli, szinte hihetetlen megtiszteltetésnek érzi ezt a lehetőséget, rögtön honvágya is támad a soketnikumú, vegyes kultúrájú Róma iránt: „nemigen észlelte, hogy a Templom és az oltárkő majdani láthatása boldogsággal töltené el” (61). Mire Jeruzsálem alá ér, az úton vonuló zarándokokat végtelenül idegennek látja, s nemcsak tőle eltérő fizikai adottságukat és nyelvüket (héber, arámi), hanem indítékaikat is: mert ő már nem hisz a Templom *epifánia* voltában, nem nyilatkozik meg számára szent volta, nem fogadja el, hogy „az Úr a jeruzsálemi Templom legtítkosabb szentélyében lakik” (175). Mindenütt ott van, ő a Minden, gondolja panteisztikus, blaszfém módon Uri, homogenizálva – noha nem teljesen profanizálva – ezzel az egész világot (168–169, 174). (Ezt megelőzően útítársa is felkészíti rá, hogy Jeruzsálem egy rémes porfészek, a még el sem készült Templom kívülről nem látható az állványoktól, s szörnyű az ott gyűrűző, ragályokat hordozó tömeg.) Mikor Uri – a fogsága miatti többnapos késleltetéssel ítéletért – eljut a városba, személyesen már nem a pészahi, az ünnepi áldozások vastag tömör füstjét veszi észre, hanem a mindennapi áldozások vékonyka füstcsíkját, a mészárszékben naturalisztikusan lógó fél marhákkal egyetemben. És amit a fiú a Templomban lát, az mindig a hiány, amiért pedig nem rossz szeme a felelős: az aranykapu bronznak és dísztelennek tűnik, főleg a sást lázadó zsidók leverték, az első Templom lerombolásakor ellopott frigyládára üres szentély figyelmeztet, stb. A Templom egy körbe-körbesétált (azaz éppen

⁵³² Valójában teljesen profán létezés nincs, bármennyire deszakralizálja is az ember a világot, soha nem sikerül teljesen megszabadulnia a vallásos viselkedéstől, s egyes helyeket – otthon, nagy szerelem színhelyei – továbbra is kvázi szent helyként kezel.

⁵³³ *Uo.*, 33–34.

többször is körbesétált!) üres hely, egy üres jelölő, amit az a kontraszt is fel-erősít, hogy míg mellette mocskos, tisztátalan vízben fürdenek a hívek, az alexandriai Bazilika előtt a tiszta tengerben mártóznak meg, holott az a szó szerinti értelemben nem is „templom” (a zsidók csak a jeruzsálemit tekintették templomnak, a zsinagógák a hívek gyülekezését szolgálták inkább).

Mert ha már valamely helyet, akkor inkább (a zsidóellenes hangulat kialakulása és a pogrom előtt) Alexandriát látja Uri szentnek, a szellem, a kultúra magaslatának, könyvtárával, a Fároszal, a gimnáziummal, Philó otthonával, multiethnicitásával és – mint utóbb kiderül, csak látszólagos – vallási toleranciájával egyetemben. (Már Kaiszareából is inkább arrafelé szállna hajóra, hogy bevegye magát a könyvtárba, s elolvashassa mindazt, amit Rómában nem tudott.) Vagyis ez lenne a szent hely számára, főként eleinte, még ha már akkor is éri ott bőven csalódás: ezt remekül reprezentálja, amikor a fiúnak a Fároszból a kisebb világítótorony tetejére kell áttelepülnie olvasgatni, vagyis ekkor is csak a másolatban talál helyet (mint ahogy egyébként a birodalom egyéb helyein is megtalálható a Fárosz kisebb mása, például Jeruzsálemben). A torony mint magaslati pont a földet az éggel összekötő világtengelynek tűnhet számára, szakrális építészeti alkotásnak, amennyiben világítótoronyként a tündöklő szellem jelölője – de aztán kiderül, még csak nem is egyszerű másolat, hanem szimulákrum csupán. Hiszen hiába a szellem otthona Alexandria, a lázongások, a pogrom idején a gyengeelméjű Karabaszt választják a város királyává, s mintha az ostoba és durva mímusjátékok diktálnák benne az élet és halál szabályait. (Mindez nem jelenti azt, hogy Uri elvesztené hitét a szellem nagyságában, csak Alexandria varázsa tűnik el számára.)

Az Uri utazása során meglátogatott városok végül mind úgy tűnnek fel, mint az üresség, a hiány (vagy máshonnan nézve: a rettenet) helyei, s ilyen minőségükben voltaképpen egyenrangúak: egymás mellé vannak rendezve, homogén teret képeznek a hitehagyott személyiség számára.

A nomád

Uri kamaszként indul útnak, s kora ifjúságában ide-oda hanyódik – és bár tényleges utazásnak ez a néhány év számít (illetve később még rövid száműzetése Puteoliban), a könyv nagy részét a főhős életének ez a rövid szakasza teszi ki. Teljesen kiszámíthatatlan, milyen erők vagy vélet-

lenek irányítják Uri sorsát: gyakran esik áldozatul a zsidóüldözésnek, de van, hogy nazarénusnak vélik, máskor – Jeruzsálemben például – végképp érthetetlen okokból büntetik. Az sem válik teljesen világossá, apjának mi célja pontosan vele, azon túl, hogy az út kiugrási lehetőség is a számára, és hogy miért nézik állandóan kémnek (életének alakulása és útvonala e véletlenszerűséget követi).

Itt egy műfaji közbevetés: Radnóti Sándor kritikájában azt hangsúlyozza, hogy a *Fogság* utazási regény és nevelődési regény volta mellett kalandregény is, és ez utóbbi fogásai végigkísérik a szöveget.⁵³⁴ Azért is, mert a kalandok hivatottak gondoskodni róla, hogy az értelmiségi főhős tudása ne maradjon könyvízü tudás, de azért is – s ezt már mi tesszük hozzá –, mert a narráció síkján (hányattatások) a kalandok biztosítják a mozgás véletlenszerűségét, ami szerzői szinten persze minden véletlenszerűségnek ellentmond. Hiszen éppen ez teszi lehetővé az itinerárium kidolgozását, „kisakkozását” (ugyancsak Radnóti kifejezése), aminek itt külön jelentősége van: fontos történelmi pillanatokban a főhős (bár a mindennapok embere) mindig a kellő helyen, a történelmi fordulatot hozó esemény színhelyén van: „A kamasz Uri Tiberius kegyencének, Seianusnak a bukásakor még Rómában van (i. sz. 31), s tanúja gyermekkorú lánya megérőszakolásának és kivégzésének. Jézus Krisztus keresztre feszítése már Jeruzsálemben éri [...]. Júdeai száműzetése után 36-ban újra Jeruzsálemben van, hogy akaratlan tanúja legyen a szamaritánusok legyilkolásának és az ezzel kapcsolatos intrikának Pilátus ellen. A következő éveket Uri Alexandriában tölti, hogy elszenvedhesse az ottani pogromot, de 39-ben vagy 40-ben már Rómában látja viszont Philót, aki ebben az ügyben jár követségben Caligulánál. Három évtizedet él még, s megéri a zsidó háborút, a jeruzsálemi templom lerombolását (i. sz. 70).”⁵³⁵ (Erre itt most nincs mód kitérnünk, de ez a fajta időbeli és térbeli szerkesztés olyan, mintha Bahtyin kronotoposz-tipológiájában vegyítették volna a köznapi kalandregény és az életrajzi regény sajátosságait.)

Urinak lételeme a vándorlás, a véletlen vándora, nomádja, csavargója. Már tinédzserként Rómában, ahol pedig alig mozdul el a sötét zugból – ahonnan az ablakból csak a homályos, szűk labirintusszerű udvarra nyí-

⁵³⁴ RADNÓTI SÁNDOR–VÁRI GYÖRGY: Két bírálat egy könyvről: Spiró György: *Fogság*. = *Holmi*, 17. (2005/11.), 1426–1438.

⁵³⁵ *Uo.*

lik kilátás, amelyet a kiüresedett szabályokkal terhelt zsidó vallás kijátszására alakítottak ilyenné –, is megnyílik számára a tér a fikció felé, s a képzeletbeli térbe lép be sivár, szeretetlenné öregkorában is, immár teljesen vakon. Tényleges vándorlása idején pedig azt tapasztalja, hogy bár gyenge fizikuma elvileg nem nagyon tenné alkalmassá hosszúságú menetelésre, sok nyavalyája inkább elpuhultságának köszönhető: a testgyakorlás kifejezetten jól tesz neki, megerősíti a testét. Ezt aztán generalizálja is: egyértelműen fogalmaz, amikor Rómából száműzve, teljes létbizonytalanságban, a kétséges végkimenetelű vándorlás közben azt mondja kisfiának, Theónak: „Lehet, hogy mindnyájunkat földönfutónak teremtett az Örökévaló, ez a mi természetes állapotunk, csak elfelejtette a lelkünkbe vésni, hogy azok is maradjunk” (679). Másik fiának, az értetlen Marcellusnak pedig cél nélküli, folytonos utazásként definiálja az életet, a nomádság ily módon az ember létmódjává válik: „Annyi az ember élete, hogy megszületik a Túlnanban, egész életében gyalogol és eljut a Via Nomentanára, mindössze másfél méternyire születése helyétől” (696).

A vándorlás, a cél nélküli úton levés, a köztesség állapota nyílt teret feltételez, mely egyfajta válaszként vagy talán gyógyírként szolgálhat a regény címében is jelzett másik alapvető egzisztenciális állapotra, a bezártsággal jellemezhető fogságra. Mint azt maga Spiró és több kritikusa is jelezte már, a *fogság* kifejezés nemcsak a ténylegesen börtönben töltött napokra utal (utóbb kiderül, Uri Jézussal találkozik ott személyesen), hanem metaforikusan is értendő. A főhős fogva, korlátozva van gyenge teste, adóssága, zsidósága, a Törvény, a családja által – voltaképpen mindenhogyan. S mint mondtuk, az ezekhez tartozó közegekben ő a Másik, az oda nem illő: Uri Másikságába van bezárva. A nyílt tér, ahová tartana, viszont szabad, egysíkú, homogén tér, ahol az ember bármerre mozoghat. A fiú bizonyos értelemben Zigmunt Baumann csavargójához vagy még inkább Deleuze és Guattari, illetve némileg Blanchot nomádjához hasonlít, vagy szeretne hasonlítani, még ha útjának irányáról nem dönthet is.

Blanchot-nál a zsidó létmódja a nomadizmus, azaz az idegenség és a kívüliség, vagyis a valahonnan kifelé irányuló mozgás, a kimenetel, a kiszakadás: a nomád képes túllépni mindazon, ami előre megalapozott, lefektetett, megkérdőjelezi az emberi mozgás és idő nevében a tér hagyományos felosztásait; továbbá elégtelennek ítéli a kultúra és mindenféle emberi és társadalmi kapcsolatban való meggyökerezést. A zsidó, a nomád a Másik alakjában keresendő (mint láttuk, a *Fogság* esetében Uri figurája megfe-

leltethető neki, még ha a kiszakadást mint olyat csak részlegesen tudja is végrehajtani). Nomádnak lenni abban áll, ami az *ex-* prefixummal ellátott szavakban megmutatkozik: a száműzetésben (*exil*), az *exodus*ban, az *exterioritás*ban, sőt, az *egzisztenciában* (mint létben), továbbá a mindennek az eredeti jelentését megcélzó *beszédben*.⁵³⁶

Ami pedig Deleuze és Guattari, Baumann ezen alakjait, illetve Urit mint regényszereplőt illeti: a köztes helyen levés, a téri pozíció eldöntetlensége mindenképpen közös bennük.⁵³⁷ A mű kontextusában viszont a nomád szó talán annyiban találóbb, hogy gyakran hangsúlyosan a zsidóhoz kötődik: egyrészt benne van az a nüansz, amelyet az antiszemita diskurzus évszázadok óta használ a diaszpórában élő zsidóságra – ezért maradjunk most ennél. Guido von List német nacionalista költő, az árja faji tisztaság egyik fő ideológusa⁵³⁸ vagy éppen Jung⁵³⁹ például a zsidó, a faji és/vagy kulturális Másik nomád voltán a letelepedett népen való gazdasági és kulturális élősködést érti. (Ilyen minőségében az elnevezés erősen anakronisztikus ugyan, valójában azonban az egész regény az, Uri mai intellektüelszemélyiségével, az olykor felbukkanó szlenghasználattal, a narrátor ún. „elszólásaival”.) Másrészt ideköthető ez a jelző Blanchot szóhasználata miatt is, hiszen azt a francia filozófus-író a „zsidó” jelentésének meghatározásaképp s mintegy az antiszemita vádak fonákjaként fogalmazza meg, még ha aztán az etnikai értelem mellett alapvetően egy létmód jellemzéseképp használja is. Harmadrészt pedig a „nomád” szót a posztmodern-posztstrukturalista kritika – nemcsak Deleuze, hanem Rosi Braidotti is – az új szubjektum egyik attribútumának is tartja: azért emeltük ki Deleuze és Guattari közös művét, a *Mille plateaux*-t, mert az a „nomadológia” teljes elméleti rendszerét fekteti le, egy minden centralizáló hierarchiát tagadó létállapotot és gondolkodásmódot jellemez a ter-

⁵³⁶ Lásd: MAURICE BLANCHOT: *L'entrelien infini*. Paris, Gallimard, 1969, 183–187.

⁵³⁷ Lásd ezzel kapcsolatban a *Corpus alienum* című tanulmányban elmondottakat. ZYGMUNT BAUMAN: A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók, turisták. (Ford. Teller Katalin.) = BICZÓ GÁBOR (Szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derriidáig*. Debrecen, Csokonai, 2004, 192–206.

⁵³⁸ GERŐ ANDRÁS: *Se nő, se zsidó. Előítéletek találkozása a századforduló Monarchiájában*. Budapest, ÚMK, 2009, 88.

⁵³⁹ CARL GUSTAV JUNG: *La situation actuelle de la psychothérapie*, § 353–354. Traduit par Alix Gaillard-Dermigny. Cahiers jungiens de psychanalyse 96. (1999, automne), 50–51.

minussal⁵⁴⁰ (ráadásul Deleuze éppen Nietzsche rendszeréről írt *Pensée nomade* [Nomád gondolat] címmel tanulmányt).⁵⁴¹

A nomád térszerveződés

A nomádsággal való jellemzés még akkor is adekvát lehet, ha Uri utazásainak nagy része nem a sivatagban vagy nyílt térben zajlik (bár ott is): a meghatározó színhelyek részletgazdagon ábrázolt, élő, pezsgő városok. Szilágyi Ákos egyenesen az „életvilágokat”, a környezetet nevezi a regény főszereplőinek: „A regény olyan forgószínpaddá válik, amelyen az epikus értelemben legelevenebb és legszabadabb (semmilyen értelmi előfeltevéshez közvetlenül nem kötődő, nem metaforizált, egyszerű és konkrét, lezárhatatlan és teljes) életet, esztétikailag feltétel nélkül igenelt életet a színtér, a közeg, a »díszletek«, egyszóval a térben anyagilag tárgyiasult életvilágok élnek. Nem emberek, hanem életvilágok e konceptuális regény igazi epikus hősei. Csodálatra méltó és zavarbaejtő, titokzatos és bölcs, szeretett és szerethető, büszke és esendő, cselekvő és szenvedő lények ők egytől egyig: a Túlnan, Róma Fóruma, Józsefék patrónusának háza, a júdeai falucska, a Jeruzsálemi Templom, Alexandria, Philón háza, Alexander alabarkhosz/fővámszedő palotája, a csillagászok háza, az alexandriai gümnászion, a Muszeion, a Körzet stb.”⁵⁴² Pezsgés, mozgás, élet: csakhogy stilisztikai értelemben Spiró ritkán alkalmaz megszemélyesítést, nem ettől oly étellel teliek ezek a városrepresentációk – sőt, a regény még egy nagyon erős jellegzetességére fel kell hívni a figyelmet: nagyon kevés a leírás. Két eszköze van az állandó mozgásnak, vibrálásnak. Az egyik a színhelyekhez kötődő, hihetetlen mértékű vagy – ebben igaz van Szilágyi Ákosnak – szinte mértéktelenül felsorakoztatott történelmi tudás. Ez egyfelől korabeli forrásokból (Suetonius, Tacitus, Josephus

⁵⁴⁰ A *Mille plateaux* vonatkozó fejezete: *Traité de nomadologie: la machine de guerre.* = GILLES DELEUZE–FÉLIX GUATTARI: *Capitalisme et schizophrénie*, 2. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 434–527.

⁵⁴¹ GILLES DELEUZE: *Pensée nomade.* = *Nietzsche aujourd'hui*, 1. *Intensités*, Paris, UGE, 10/18, 1973, illetve: *Île déserte, texte et entretiens* 1953–1974, Paris, Minuit, 2002, <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2012/09/17/pensee-nomade-colloque-nietzsche-aujourd'hui-gilles-deleuze/>

⁵⁴² SZILÁGYI ÁKOS: *Fogság.* = 2000, 17. (2005/9), 28–49.

Flavius, Cassius Dio) és mai, nagyrészt pozitivistá szemléletű, azaz (elvi-
leg) nem prekonceptívus szakirodalomból származik: Spiró egy disszer-
tációhoz elegendő bibliográfiát gyűjtött össze, mint az a *Fogság* mellé ki-
adott *Széljegyzetek*ből kiderül, mindezt pedig azért, hogy – a szándékolt
anakronizmus mellett – a tárgyi részletekben az ambiciózus korhűséget
biztosítsa.⁵⁴³ (Itt csak egy megjegyzés: az anakronizmus nemcsak Uri ma-
inak nevezhető személyisége, identitása felől tűnik megalapozottnak, ha-
nem azért is, mert bizonyos értelemben nem is anakronizmus. Amint ar-
ról az író is beszél *A fogság nyomában* című dokumentumfilmben, Róma,
Alexandria és Ostia pezsgő, modern városok voltak, az i. sz. 1. század volt
a 20. századig a legnagyobb turisztikai évszázad, aktív volt a kereskedelem,
virágoztak a bankok, a hajózási és a biztosítótársaságok, állami finanszí-
rozású építkezések folytak kvázi pályázati rendszerben, Róma lakói négy-
öt emeletes bérházakban éltek, több színház üzemelt bennük stb.) Visz-
szatérve a tárgyi részletességre: a regény úgy indul, hogy Urihoz szól az
apja, mire ő, rögtön az első oldalon, kinéz az ablakon, s házuk előtt homá-
lyosan az egész Túlnant bekanyargó, labirintusszerű udvart látja: innen-
től kezdve élénk tárulnak (ránk borulnak?) a zsidónegyed speciális tér-
szerkezetének sajátosságai s annak okai (a római zsidók mindennapi éle-
tét túlszabályozó rítusok és kijátszásuk lehetőségei, a belőlük következő
életkörülmények, szokások, megelőző történelmük), sőt a Tiberisen tú-
li világ éppen aktuális szörnyűségei, egyes, a család életében fontos moz-
zanatok – így aztán a fiú apja utasítására csak a 34. oldalon reagál. Uri
mozgását ugyanígy mindenhol végigkíséri ez a ránk borított monumen-
tális adathalmaz, ez a szinte szervezetenél, nem hierarchikus rendszer-
ben, hanem mellérendelő módon előadott tudás. Ezt az anyagot az szer-
vezi, hogy Uri szép lassan elsajátítja: ebben az értelemben olykor mintha
egygyé válna a vele rokonszenvezni látszó, de egyes szám 3. személyű és
(részben) 21. századi tudáshorizontú narrátorral, illetve hogy a narráció
mindvégig az ő percepcióit követi, s mintha ő válna egyfajta közvetett el-
beszélővé (ahogy Szilágyi Ákos találóan mondja, ezért is nem fityeg ez
az erudíció címkeként az egyes objektumokon, épületeken, e személyes-
ségnek köszönhetően lehet elkerülni, hogy ez a hihetetlen bőséggel ára-
dó „tárlatvezetés” hiteltelen legyen).⁵⁴⁴

⁵⁴³ SPIRÓ: *I. m.*, 72–75.

⁵⁴⁴ SZILÁGYI: *I. m.*

Ámde valószínűleg itt foghatjuk meg leginkább a regény narratív jellegzetességeit is, különösen, ha a térszemlélet felől közelítjük meg. Noha köztudomású (lásd a bahtyini kronotoposz-fogalom definitív elvét), hogy a regényben tér és idő elválaszthatatlan egymástól, „az idő összsűrűsödik, lerakódik, művészileg láthatóvá válik, a tér pedig intenzívvé lesz, besodródik az idő, a cselekmény, a történelem mozgásába”, ez az összeforrottság itt talán még a megszokottnál is intenzívebben érvényesül. Daniel Punday korporális narratológiájában figyelmeztet rá, hogy az időbeli változások mellett a narratíva mozgásként szükségszerűen magában foglalja a helyváltoztatásokat (aktuális, képzeletbeli vagy remélt). Minthogy ő nem aktorban, hanem megtestesült szereplőben gondolkodik, állítása szerint a megtestesült narratíva azt jelenti, hogy az elhelyezés (setting) inkább a mozgás helyeit jelenti, semmint valamely statikus, szimbolikus értékkel felruházott színhelyet: vagyis a narratíva mindig mozgásban lesz. Sőt, ez a mozgás válik magának a narratívának az alapjává, mely tétel modelljét a *par excellence* utazási regényben látja.⁵⁴⁵ A *Fogságban* – a sajátos műfaji státuszon túl: kb. történelmi pikareszkregénybe oltott Bildungsroman – annál is inkább érvényes ez a megállapítás, mivel Uri vaksi, ezért nagyon ritkán látja távlatosan az őt körülvevő világot, csak egészen közelre hatol el a tekintete. Az ő mozgását követjük a különböző szintereken, például rengeteget sétál különböző települések különböző utcáin, ahol szinte csak közelképeket vesz fel épületekről, a körülötte tevékenykedő – olykor fontos történelmi szerepet betöltő – emberekről, s jobb híján más érzékszerveit használja: mintha egy folytonosan mozgásban lévő, csak közelre látó kamera lenne, amelynek közben szaglási, tapintási érzékelei is lennének, illetve hozzá lenne kapcsolva egy történelmi-archeológiai-művelődéstörténeti adatokat rögzítő számítógép-memória – meg persze egy igen okos, érzékeny reflexiókra képes emberi elme, Uri éles esze. Ami összevág azzal, hogy bár sok minden történik vele, élete egyszerre érdekes és rettenetes, legfőbb szerepe mégiscsak megfigyelői (kamera) s közvetve történetmondói (tanúságtevő). Megfigyelő és megfigyelt tér viszonyából textuális szinten az következik, hogy hiányoznak a regényből a statikus leírások (deskriptív elemekkel is összejátszó, intenzív narráció a domináns, hosszas értekezői futamokkal), a távlatos érzékelés hiányában

⁵⁴⁵ DANIEL PUNDAY: *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*. New York, Palgrave Macmillan, 2003, 141.

tematikusan folytonosan a szubjektum belevetettsége, az esetlegesség élménye lesz a meghatározó, s innen is továbblépve azt mondhatjuk, a nézelődő számára minden mellérendelt, nem hierarchizált, a sokféleség elve alapján alakul – vagy rizómaszerű is akár, ha már Deleuze és Guattari *Mille plateaux*-jánál és nomadológiájánál tartunk. Hogy példákat is említsünk: Rómában a kamasz Uri „igen közelről szemlélte meg mindet [ti. az épületeket és szobrokat], hogy jól lássa, a köveket is megszagolta, az épületek falát végigtapogatta, rendszeresen és módszeresen mászkált, és a fejében egész Rómát, ezt a hatalmas, egymilliós csodavárost minden szagával és minden apró, éppen még tapintható kiszögellésével megjegyezte” (61). Bár ez a tapogatózás szélsőséges eset, s inkább a mindent pár lépés távolságból való figyelés (és az abból a szögből való látás) a jellemző, még egy hasonló példa Alexandriában: míg Paneionról, a gimnázium kertjébe emelt spirális építményről Uri nem lát semmit, globálisan nem lesz összképe a városról, de „módszeresen végigjárta a városnak azon részeit, amelyekben még nem járt, az épületek falát tapogatta, szagolgatta, ki tudja, mikor kell elmennie, s visszatér-e ide valaha. Utazónak érezte magát, akinek nincsen megbízása. Eszébe jutott, hogy mennyire szabad. Mindenki valami céllal tart valahonnét valahová [...] Mi az ördög hajt engem? Mi ez az istentelen szabadság?” (462–463). Urit tehát összetettsége (lásd: pszichologikuma, szubjektumának a 20–21. századi tudáshorizonttal – és egyébként is egy hierarchizálatlan tudásgomolyaggal – való asszimilációja) egyfelől egyfajta groteszk szörnyeteggé (Szilágyi Ákos kifejezése) teszi: jó szörnyeteggé persze vagy hibriddé, másfelől pedig a terrek és idők vándorává, illetve – szűkös lehetőségeit próbálgató – nomád szubjektummá is a deleuze-i értelemben.

Másod- és harmadgenerációs holokauszttrauma feminista vetületben

(Marianne Hirsch – Turi Tímea, Csobánka Zsuzsa,
Clara Royer)⁵⁴⁶

Amikor 2016 nyarán a Kertész-emlékülésen Turi Tímea visszaemlékezését hallgattam (*A boldog Kertész*),⁵⁴⁷ nem is annyira az íróról mondottak érintettek meg, vagy az elméleti téttel bíró eszmefuttatás a holokauszttapsztalat művészi közvetíthetőségének problematikusságáról, hanem az esszé bevezető két bekezdése a szerző nagymamájáról, és a vele kialakított viszonyról – holott persze a szöveg törzsrésze is rendkívül fontosnak tűnt már akkor is, ráadásul koherens módon illeszkedik bele a nagyanyasztori is, egyik a másikat magyarázza, illetve a másik az egyiket illusztrálja. Megérintett, mert bizonyos értelemben hasonló volt a kapcsolatom, ha nem is a nagymamámhoz, hanem az ő holokauszttörténetéhez és traumájához, az ő traumatikus csöndjéhez, az alapvető „nem értem”, „nem tudom”-érzésemhez, illetve az egész családkép és az önazonosság ettől igencsak áthatott voltához – és ez minden bizonnyal sok családban így van.

Ezt persze pszichológiai szempontból is számos kutatás igazolja, bár ezeket főként a második nemzedéknél végezték el:⁵⁴⁸ Békés Vera A. így foglalja össze a másodgenerációs holokauszttraumát érintő kutatások eredményeit (miközben rámutat, hogy az előző nemzedékkel szemben az ő tüneteik már elég széttartóak és variábilisak): a „koncentrációs tábor túlélő-szindrómában”, „holokauszt” vagy „poszt-holokauszt-szindrómában” szenvedő szülők gyerekeinek gyakran nehéz, szorongással, depresszióval terhelt családi légkörben, visszavonult-elszigetelődő életmódot folytat-

⁵⁴⁶ Elhangzott *A trauma reprezentációi* című konferencián (PKKE, 2017. május 26-27.), rövidebb változata megjelent: Szombat, 2017. október 18-23.

⁵⁴⁷ Elhangzott: *Nyomkeresők – Kertész Imre-émléknep*, Kelet Kávéház, Kelet Kult, 2017. ápr. 1. Azóta megjelent: TURI TÍMEA: *A boldog Kertész*. = Jelenkor, 2017/5, 628-629.

⁵⁴⁸ Az alábbi bekezdésben felsorolt kutatási eredményeket lásd összefoglalva: BÉKÉS VERA A.: *Trauma és narratíva: A Holokauszt-trauma reprezentációja*, Budapest, Ad Librum, 2012.

va kellett felnőniük. A túlélők gyermekeiket sokszor túlóvták,⁵⁴⁹ s néha rajtuk keresztül kompenzáltak (a náci kudarcának élő bizonyítékaként tekintettek rájuk, gyakran a család újjászületését és a reményt képviselték, s nem kevesebb volt „rájuk bízva”, mint hogy enyhítsék a fájdalmakat, betöltsenek egy érzelmi űrt, kiteljesítsék elvetélt vágyaikat).⁵⁵⁰ Máskor viszont a szülőket lekötötte a gyász (vagy az új országban kezdett élet nehézségei), és a gyerekeik igényeit túlságosan megterhelőnek érezték.⁵⁵¹ A második nemzedék tagjai a hatalmi figurákkal – köztük a szülővel szemben is – olykor dühösen viselkedtek, érzelmi reakcióik gyakran bonyolultak voltak, haragudtak rájuk, de ez az érzés büntudattal párosult (a szülővel szembeni szokásos reakció: „hogy bánthatok valakit, aki annyit szenvedett”).⁵⁵² Más megfigyelések szerint míg a közvetlen túlélők képtelenek voltak az agressziójukat kifejezni, gyermekeiket próbálták erre bátorítani, emiatt a kamaszoknál az átlagnál több agresszív kitörés volt tapasztalható; ugyanakkor ők is érzékenyebbek lettek az emberi brutalitásra, s tudatosították magukban saját agressziójuk lehetséges következményeit, sőt, rettegetek saját agresszív fantáziáiktól.⁵⁵³ Ezek után nem meglepő, hogy a második generáció által nevelt, de még a nagyszülőkkel is általában erős érzelmi kötődésben álló harmadik generáció sem mentes ezektől a sérülésektől, bizonyos témák, motívumok náluk is megjelennek, még ha az ő esetükben a szakirodalom már kifejezetten „tünetcsoportról” nem beszél (ilyenkor akár már „fantom”-jelenségként is jelentkezhet).

⁵⁴⁹ E. WANDERMAN.: Children and Families of Holocaust Survivors: A Psychological Overview. In: L. Y. STEINITZ–D. M. SZONYI (eds.): *Living After the Holocaust: Reflections by the Post-War Generation in America*. New York, Bloch Publishing Company, 1975. H. KRYSZAL.: Trauma: Consideration of its Intensity and Chronicity. In: H. KRYSZAL–W. G. NIEDERLAND.: (eds.): *Psychic Traumatization: After Effects in Individuals and Communities*. Boston, Little, Brown, 1971.

⁵⁵⁰ DINA WARDI: *Emlékmécsesek. A Holocaust gyermekei*. Budapest, Ex Libris, 1995. H. KLEIN: Families of Survivors in the Kibbutz: Psychological Studies. In: H. KRYSZAL–W. G. NIEDERLAND: *I. m.*; H. BAROCAS–C. BAROCAS: Manifestation of Concentration Camp Effect on the Second Generation. = *American Journal of Psychiatry*, 1973. 130/7, 821–831.

⁵⁵¹ J. SIGAL: Second Generation Effects of Massive Psychic Trauma. In: H. KRYSZAL–W. G. NIEDERLAND: *I. m.*

⁵⁵² Uo.

⁵⁵³ D. LAUB–N. AUERHAHN: Reverberations of Genocide: Its Expression in the Conscious and Unconscious of the Post-Holocaust Generations. In: S. A. LUEL–P. MARCUS (eds.): *Psychoanalytic Reflections on the Holocaust: Selected Essays*. Holocaust Awareness Institute Center for Judaic Studies University of Denver and Ktav Publishing Haus, 1984.

Nehéz a helyzet az identitás megélésének szempontjából is: a holokauszt „gyermekeinek és unokáinak” úgy kell elszámolniuk magukban a múlttal, megérteni a felmenőket, azok szenvedéseit és kitaszítottságát, hogy a saját identitásuk ne legyen traumatikus – például esetleg oly módon beépíteni az identitásukba a zsidóságukat (más esetben persze: cigányságukat stb.), hogy az ne mártíriumnak vagy sorscsapásnak tűnjék, ne eleve kirekesztettnek vagy kisebbségnek véljék magukat (persze a közeg, a politikai légkör és a kellő kollektív történelmi műtfeldolgozás hiánya még sokat ronthat ezen). Szintén fontos mozzanata ennek a „nemzedéki zavarnak” a holokauszt utáni hallgatás, mármint hogy sokszor előfordul, hogy az emlékek egyedi megbeszélése a túlélők traumatizáltsága, benső csendkényszere miatt megszakad (vagy olykor a sajátos traumatikus emlékezeti formák miatt csak átalakult tartalmilag a realitáshoz képest), miközben meg lelkileg, traumaként mégiscsak rájuk nehezedik a tapasztalat; ráadásul – kollektív emlékezetként – a holokauszt a zsidóság múltjának kitörölhetetlen részévé, az identitás referenciapontjává vált.

Amint azt Marianne Hirsch is írja *The Generation of Postmemory* című tanulmányában,⁵⁵⁴ a holokauszt vagy Shoah túlélőinek gyermekeit (sőt, unokáit is) fogva tartja egy „mélyen interiorizált, de furcsa módon ismeretlen múlt” (Eva Hoffmann)⁵⁵⁵; „megszállottan foglalkoztatja őket egy történet, melyet át sem éltek”. (Helen Epstein írja az utóbbit a *Children of Holocaust*-ban, aki azért nem használja a másodgeneráció szót, mert szerinte az túlságosan erős folytonosságot sugallt volna nemzedékek között, amelyeket valójában elválasztott a trauma – Marianne Hirsch is inkább az utóemlékezet terminussal él.)⁵⁵⁶

A túlélők vagy áldozatok leszármazottai tehát olyan mélyen kötődnek az előző generációk múltbeli emlékeihez, hogy ezt a kapcsolatot emlék-

⁵⁵⁴ MARIANNE HIRSCH: *The Generation of Postmemory*. = *Poetics Today*, 29:1 (Spring 2008)

⁵⁵⁵ EVA HOFFMANN: *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. New York, Public Affairs, 2004, idézi: HIRSCH: *I. m.*

⁵⁵⁶ HELEN EPSTEIN: *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. New York, Penguin, 1979. A másod- (és harmad)generációs emlékezetre a különböző kifejezések mintha a különböző sajátosságokat írják le: Fine: *hiányzó emlékezet* (absent memory), Lury, Landsberg: *örökölt emlékezet, késleltetett emlékezet, pótlólagos emlékezet* (inherited/belated/prosthetic memory), Raczynow: *lyukas emlékezet* (mémoire trouée), Zeitlin: *helyettes tanúságtétel* (vicarious witnessing), Young: *kapott történelem* (received history), illetve a majd hosszabban idézendő Marianne Hirsch-tanulmányból a *posztemlékezet/utóemlékezet* (postmemory). A kifejezéseket idézi: HIRSCH: *I. m.*

nek kell neveznünk – ugyanakkor ez az „átadott” és „kapott” emlékezet különbözik a tényleges szemtanúknak, résztvevőknek a traumatapasztalat miatt egyébként is sajátos formákban létező visszaemlékezéseitől.⁵⁵⁷ mivel nem szemtanúk, náluk már nem az emlékek visszahívásáról, visz-

⁵⁵⁷ A traumaemlékezet két fajtája (emlékezeti formák):

DOMINICK LACAPRA: *Acting-Out and Working-Through Trauma*. Interjú, interjúkészítő: AMOS GOLDBERG, Jeruzsálem, 1998. június 9. Cornell University, Shoah Resource Center, http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203646.pdf

E két út csak látszólag egymás ellentéte, inkább csak a folyamat más részeiként értelmezhető, más szinteken jelennek meg (LaCapra egyébként is – derridai alapon – eleve gyanús, instabilnak tart minden bináris oppozíciót). Az egyik az Acting-Out Trauma, amely freudi terminussal körülbelül az ismétlési kényszernek feleltethető meg: a traumát átélt emberek – a halálöszöntől hajtva, destruktív vagy öndestruktív módon – gyakran hajlamosak újra meg újra átélni a múltat, úgy léteznek a jelenben, mintha a múltban ragadtak volna, nem eltávolodva tőle. Úgy találják, hogy a hajdani traumatikus események belépnek a jelen életükbe: valamely jelenbeli, teljesen független eseményt azok kontextusában értelmeznek, esetleg flash backekben vagy rémálmokban újraélik ezeket a jeleneteket; olyan, onnan származó szavakat hajtogatnak kényszeresen, amelyek nem bírnak általános jelentéssel, vagyis abból a helyzetből, arról helyről hoznak be konnotációkat stb. Ennek fonákja – mely pedig nem teljesen más folyamatot képvisel, és nem is biztos, hogy a gyógyuláshoz vezet – a Working-Through Trauma (a „múltfeldolgozás”): amikor a személy kritikus távolságot tud tenni múlt, jelen és jövő között, s bár tudja, hogy a traumatikus esemény hatással van rá, „feldolgozta” azt, s képes „itt és most” létezőnek tekinteni saját magát.

Auerhahn és Laub a következő szakaszokat különítik el a múltfeldolgozás folyamatában (AUERHAHN–LAUB: *I. m.*): 1. nem tudás, kvázi-amnézia: a trauma annyira erős, hogy az én dezintegrálódik, és a tapasztalat nem válik pszichés reprezentációvá (például volt olyan személy, aki nem emlékezett, hány gyereke halt meg a holokauszt alatt); 2. féldöntések (hiányzó emlékek – néhol csak bizonyos részei, részletei – helyett a személy hamis emlékeket, mítoszt kreál); 3. újraélés (flashbackek formájában); 4. fragmentumok (foszlányos, töredékes emlékezés, emlék néhány darabja marad meg, leválva a kontextusról, s az egyén értelmezni sem képes azt); 5. áttétel (fragmentált emlékek, illetve az ehhez kapcsolt emlékek átveddnek az aktuális kapcsolatokra és élethelyzetekre, az illető nem a jelen történéseire reagál, hanem a régiekre); 6. elsöprő (túlburjánzó) narratívumok (a személy tudatosabban képes visszaemlékezni, narratívaként elmesélni, de egyetlen elsöprő narratíva elhomályosítja az egész emléket, az emlék „megdermedt”, s időtlenné vált, például az illető jelenként mesél róla, s végzetesnek tekint minden „hasonló” történetet); 7. élettémák (traumatikus emlék – bár képes elmesélni és távolságot tartani tőle – élete fő témájává, gravitációs pontjává válik, eköré szervez mindent, a kapcsolatait is); 8. tanúságtétel (emlék és megfigyelő én közötti távolság van; én nemcsak az emlékekhez viszonyul, hanem az emlékezéshez is, s erről tanúságot ad); 9. a trauma mint metafora (az egyén képes szabadon felhasználni a traumaemléket saját aktuális problémái megoldásában, feldolgozásában); 10. cselekvéses tudás (tudja is, mit kezdjen az általa ismert tényekkel, egyéni tudását politikai és társas cselekedeteiben juttatva kifejezésre).

szaemlékezésről van szó, az utóemlékezet történetek, képek és magatartásmódok révén működik, az újabb nemzedékek ezeken keresztül emlékeznek – tehát bár e tapasztalatok érzelmileg olyan mélyen adódnak át, hogy tényleges emlékek *tűnnek*, de képzeleti munka, kivetítés, alkotás révén mennek végbe.

Egy közbevetés: az utóemlékezet persze nem csupán a tényleges leszámazottak emlékezte, s persze mai holokauszt- vagy történelmi múltfeldolgozó szöveget is írhat bárki, mint ahogy ír is (a szóban forgó műnek sem kell tematikusan érintenie a „másod-harmadgenerációs túlélő”-témát). A holokauszttrauma társadalmi és kulturális szinten is hat természetesen, létező jelenség mint európai társadalmi neurozisz, sőt, mint egyfajta kultúra – mi azonban most ebben a tanulmányban a családi vonatkozásokkal bíró művekkel foglalkozunk kitüntetően, mint *par excellence* és mégis speciális reprezentációkkal.

Maurice Halbachs *kollektív emlékezet*-fogalmát továbbgondolva Jan Assmann a kollektív emlékezet két típusát különíti el: egyfelől a „kommunikatív” emlékezetet (az „életrajzit” és „faktuálist”, amely például a mi esetünkben testileg és affektív módon megy át a családi csoportosuláson belül), másfelől a „kulturális” emlékezetet (ilyen az archivális emlékezet: archívumokban, könyvekben, rituális megemlékezéseken).⁵⁵⁸ Aleida Assmann pedig négyet, az első kettő, az egyéni és családi emlékezet (melyek Jan Assmann kommunikatív emlékezetének altípusainak feleltethetők meg), illetve politikai és kulturális/archivált memóriát (amelyek a kulturális emlékezet részeinek tekinthetők).⁵⁵⁹

Amikor a holokausztáldozatok beszélnek, írnak tapasztalataikról a házastársaknak, testvéreknek, gyerekeknek, vagyis amikor nem a „csöndbe csomagolják” a velük történeteket, akkor egyfelől a család nyelvén beszélnek, ami közvetlenebb és könyörtelenebb, mint a nyilvános, társadalmi beszéd, illetve sokkal egyedibb, testiesebb és affektívebb. Másfelől mindez keveredik is, hiszen az egyének ugyanakkor társadalmi csoportok részei, osztják azok hitrendszeit, melyek aztán „keretbe foglalják ezeket az emlékeket, és narratívába és forogatókönyvekbe formálják őket”, a bensősé-

⁵⁵⁸ JAN ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*. Munich, Beck, 1997. Idézi még: HIRSCH: I. m.

⁵⁵⁹ ALEIDA ASSMANN: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munich, Beck, 2006.

ges családi tudást is széles körben elérhető képek és narratívák közvetítik. Ezért, amint Marianne Hirsch írja, az utóemlékezet nem egy identitás-pozíció, hanem egy generációs struktúra, amely mélyen bele van ágyazva a fentebb leírt mediális formákba: a családi élet még „legintimebb pillanataiban is körül van fogva a kollektív képzelettel, a képzelet nyilvános, generációs struktúrái és a közös történet- és képarchívumok más irányba téríthetik az egyéni és családi emlékezet átadását. Mellesleg az irodalom is ilyen, az irodalmi szövegek is áthathatják az egyéni emlékatadást, és onnan (is) várhat az utónemzedék tagja választ, interpretációt, keretet saját kérdéseire, tudáshézagaira – persze bizonyos értelemben hiába (mint ahogyan a fénykép is árulóvá lesz számos esetben, bár annak a státusa – mint látni fogjuk – más). Ismét a Turi-esszéből idézve: „Úgyhogy Kertész Imrét én nagyon önző módon kezdtem olvasni, hátha megtudok valamit ennek a gyógyíthatatlan betegségnek a természetéről. De Kertész könyveiben semmi sem úgy vezetett vissza a saját történetemhez, ahogy vártam volna: nem kaptam kulcsot, még ha értelmet nyert is néhány motívum.”

A második generáció tehát nagyban a belső képzelet erejére hagyatkozik, de ezt áthatják a nyilvánosan elérhető narratívák és képek is – utóbbiak egy jelentős része persze valaha családi kép (fotó) volt valaha (mert hogy ezek az erős, nagy hatású holokausztfotók lehetnek a gyilkosságok és az atrocitások képei és a túlélés képei mellett „előtte” típusú privát képek is). A fotografikus képek az utóemlékezet médiumai, amelyek világosabban teszik a kapcsolatot a családi és affliatív utóemlékezet és azon mechanizmusok között, amelyek által a nyilvános archívumok és az intézmények egyaránt képessé váltak újratestesíteni és újra egyéniesíteni a „kulturális/archivális” emlékezetet (hiszen a testesített emlékezetnek a legjobb közvetítője a fotó). A fotó fenomenológiája alapvető eleme Hirsch utóemlékezet-konceptiójának, mivel a fényképek belépést ígérnek az eseménybe, azt sugallják, hogy az megközelíthető, és feltételezett ikonikus és szimbolikus ereje révén kivételesen hatásos médiumává lesz a továbbra is elképzelhetetlen emlék átadásának (Hirsch itt Pierce jeleméletét kölcsönvéve állítja, hogy a fotók egyszerre indexszerűek és ikonszerűek is, mindkét szemiotikus alapelv megvan bennük, sőt a szimbolikus státuszra is képesnek mutatják magukat, néha túl könnyen is). Hirsch idézi Didi-Hubermant is a fotografikus kép kettős uralmáról: mintha egyszerre lenne meg bennük az igazság és a homály, a pontosság és a szimulákrumszerűség. Vagy másképp: a történeti fényképek a traumatikus múltról autentikus-

sá teszik a múlt létét, amelyet Barthes „így volt”-nak nevez (ça a été), miközben kétdimenziós voltuknál fogva legyőzhetetlen távolságot is jeleznek és nem-reálissá is tesznek – emellett pedig sokkol minket (Benjamin), megérint, megsebez, megszúr minket (Barthes: punctum). Nem véletlen tehát, hogy számos utóemlékezet-regény vagy másod-, harmadgenerációs szöveg (sőt, képregény) központi motívumai a fotó/fotók, amelyet vagy amelyeket megtalálnak, nézegetnek, ráalapozva nyomozást kezdenek a múlttól, amelyek narratívát indítanak vagy kísérik: gondoljunk csak Modiano *Dora Bruderére*, Sebald *Austerlitzére* vagy akár Art Spiegelman *Mausára* – s ilyen lesz a majd általunk is elemzett *Csillag* is Clara Royertől, illetve ő éppen a fénykép fentebb említett kettős természetével (igazság-nem igazság) játszik el.

Marianne Hirsch saját elméletét feministának mondja, s az *emlékezet-család-fotó* fogalomtriádot emeli ki általa e kulcselemeivé, nyilván mint az átadás, a zsidóság (anyai vonalon való) örökítésének, és az intimitás nőinek mondott zálogait, s ezeket én is vizsgálni igyekeztem az általam példaként hozott regényekben. Mindezt – bár Claire Kahane fenntartásait is elfogadva⁵⁶⁰ – köti még két, a holokausztemlékezet kapcsán gyakran hivatkozott női pszichoanalitikus trópushoz is: az *anya elvesztésének* trópusához és az *anya-gyermek elválasztásának* fantáziájához is. Ezek a trópusok megjelennek Clara Royernál is, mint ahogy viszont Csobánka Zsuzsánál a szülés, anyaság, illetve a szexuális erőszak témáihoz (is) rendelhetőek valamiképp. Az utóbbiak, a speciálisan női tapasztalatok mint úgynevezett tipikusan „női témák” ugyancsak fontosak ebből a szempontból, még ha vizsgálatukat önmagukban a feminista elmélet olykor naiv módon essentialistának is mondja: de ha szintet váltunk, s azt is szemügyre vesszük, miképpen artikulálódnak ezek a narrációban, túl is mutatnak önmagukon. (A tényleges holokausztülézőket illetően például a genderirányultságú tanulmányok kimutatták – Lawrence Langer Charlotte Delbo szövegei-

⁵⁶⁰ CLAIRE KAHANE (2000): Szerinte a holokauszttraumát nem lehet redukálni egyetlen pszichikai struktúrára, s szkeptikusnak mutatkozik azzal szemben, hogy az „anya elvesztésének” alakzata mindenütt jelenlévő volna; „Doesn't the focus on that relation in traumatic narratives itself become a kind of screen, a cover-up for the terror of confronting the nihilistic implications of Holocaust?” CLAIRE KAHANE: Dark Mirrors: A Feminist Reflection on Holocaust Narrative and the Maternal Metaphor. In: ELISABETH BRONFEN-MISHA KAVKA (Eds.): *Feminist Consequences: Gender and Culture*. New York, Columbia University, 2000, 161–188.

re hivatkozik e tekintetben –, hogy a női szerzők egyfelől elliptikusabban, csupán indirekt-odaértett információkat nyújtva, s inkább a tudatalattira hagyatkozva, ugyanakkor invenciózusabb, új formulákat is kitalálva beszélik el tapasztalataikat.)⁵⁶¹

Csobánka Zsuzsa *Majdnem Auschwitz* című műve⁵⁶² családregény, három generáció sorsát foglalja össze, főként a keretet, a nagyszülők (a Birkenaut megjárta Jákob, és a Dunába belőtt, de onnan szerencsésen kiúszó Edit), illetve az ő nyomdokaikban járó, utazásaik és hányattatásai fontos állomásait végiglátogató unokájuk életét. Hitelesen működik, mert a szövegben nagyon gyakori a nézőpontváltás: a történeteket megismerhetjük a nagymama és János, az unoka szemszögéből, de olykor Jákob felől is, illetve más szereplők – Erzsébet (János felesége), illetve Jákob időskori remeté-ségének tanúja, Goran és főként szerelme, Lulu – fókuszából. Ezekből az egységekből épül fel a regény, de még ezek a részek is apró cserepekre esnek szét, lírai futamokra, futó benyomások rögzítésére, rendkívül testes, illetve (szexuálisan és nem szexuálisan) érzéki leírásokra, olykor szinte látomásos vagy szürrealisztikus képekre, asszociációkra, hasonlatokra, metaforákra. Mozaik, nehezen kibogozható ábrarengeteg, csak messzire ellépve látható az egész. Az olvasó számára olykor nehezen kibogozható történet a narratíva komplexitása miatt, amelynek egyfelől intenzív képisége és érzékisége jellemző, az emlékfelidőzés flashbackszerű egységekben történő volta, illetve mintha álom- és fantáziaképek vegyülnének az emlékező vagy az emlékeket értelmező, azt megfejteni akaró, arra rá gondoló hozzátartozók fejében. (Itt leginkább Edit perspektívájára gondolhatunk, aki próbálja megfejteni Jákob családélhagyásának mozgatórugóit, de ilyen Janeknek a szüleihez és azok traumatizált viselkedéséhez való viszonya is.) Idézve Foa és Rothbaum (1998) és Ehlers és Clark (2000)⁵⁶³

⁵⁶¹ LAWRENCE LANGER: Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies. In: D. OFER–L. WEIZMANN (Eds.): *Women and the Holocaust*. New Haven, Yale University Press, 1998, 351–364. Idézi: ALEKSANDRA UBERTOWSKA: „Invisible Testimonies”: The Feminist Perspective in Holocaust Studies. Angolra ford. *Jan Pytalski*. = *Teksty Drugie* 2013/2. 27–38, http://rcin.org.pl/Content/51951/WA248_71307_P-I-2524_ubertow-invisible.pdf.

⁵⁶² CSOBÁNKA ZSUZSA: *Majdnem Auschwitz*. Budapest, Kalligram, 2013.

⁵⁶³ E. B. FOA–B. ROTHBAUM: *Treating the Trauma of Rape: Cognitive-behavioural Therapy for PTSD*. New York, 1998, illetve: A. EHLERS–D. M. CLARK: A poszttraumás betegség kognitív modellje. = *Psychiatria Hungarica*, 15(3), (2000) 249–275., idézi: BÉKÉS VERA A.

poszttraumás kutatásait, ezt a regény- és narrációszerkezetet kapcsolhatjuk a traumaemlékezet minőségeihez is, amennyiben abban az érzelmi és érzékszervi tapasztalatok dominálnak, még ha kevésbé pontosak is; az elemi észlelési folyamatokhoz nem tartozik olyan reflexió, amely összetettebb kognitív folyamatokat működtet, s az énré utal; a traumaemlékek inkoherensek és töredezetek, szervezetlenül, strukturálatlanul léteznek, mivel hiányoznak belőlük a fogalmi kapcsolatok, s megborul az időstruktúra is. (Időbelileg is teljesen kuszák az ilyen emlékek: egyrészt már az eredeti trauma során is megváltozik az események észlelése, valamelyik „felgyorsul”, vagy egy pillanat örökkévalóságának tűnik; másrészt később is jellemző, hogy a traumaemlék flashback-ben tér vissza, vagy esetleg, bár elmesélhető, „megfagy”, az örök jelenben marad.)

S ezen kihagyásosságot erősítheti meg, hogy másfelől a női holokauszt-memoárokat, -önéletrészteteket a szakirodalom még nagyobb fokú elliptikussággal és testiességgel („beszélő test”) jellemzi, mint a férfiak visszaemlékező szövegeit.⁵⁶⁴ (Csobánka Zsuzsa regényében ez az emlékezésforma természetesen tematizálva, szereplőkhöz rendeltelen jelenik meg, nem egy önéletrajznak tekinthető szerző felől.)

S itt fontosak a konkrét-tematikusan női vonatkozások is: minthogy a gyakori nézőpontváltás miatt fontos – bár nem kizárólagos – szerep jut a női perspektívának, onnan egyfelől a szexuális aktus (illetve a nyílással elkövetett erőszak), illetve a terhesség és a szülés nagyon hangsúlyosan kerül bemutatásra – olyan cselekvések, amelyek összekötik a nőket a testtel, a genetikussal, a zsidósággal, a traumával. Az utóbbit tekintve: nemcsak Edit, illetve Lulu saját szülése meséltetik el rendkívül érzékies – csontig hatoló – módon, hanem a szülés halálos kínzássá fajulása a holokauszt-traumával összekapcsolódó fantáziákban is. Edit, aki nyilván rekonstruálni szeretné, mi történt férjével a koncentrációs táborban, ezt nem csak tudatos formában teszi, hanem a kérdés szerzetkezés közben is kísérti éberálom-kép formájában: valószínűleg Jákob elbeszélése alapján – bár ezt nem tudhatjuk biztosan – halálos végű orvosi kísérletekről fantáziál, amelyeknek a férfi esetleg szemtanúja lehetett: szülő nők lábát összekötötték, és szörnyű kínok között hagyták őket meghalni kisbabájukkal együtt.

Az előbbi tanulmány alapvetően nemi erőszakot átélt nők poszttraumás visszaemlékezeit vizsgálja, s a regénybeli Editnek vannak ilyen tapasztalatai is.

⁵⁶⁴ LAWRENCE LANGER: *I. m.*

A középső nemzedéket képviselő Janek így öröklí/tanulja eleve a traumát: „Janek szeme már most okos és metsző kék volt, Jákobéra emlékeztetett, nem volt benne az az úzottság, amit Edit később a tükörben észlelt. De ha tovább állok a hídon ebben a ködben, ez a gyerek eltanulja tőlem a rettegést, kimetszi a tükörből azt a fényt, ami először párhuzamos játéknak tűnik (...) Mindez azért, mert az apám elment. Tehetné hozzá Janek. Mindez azért, mert anyám ott maradt a hídon, és azóta ott áll, mert én ott keringek abban a lépcsőházban, a korlátokba pedig hiába kapaszkodnék. Nekem kergetőzni kéne most, amíg apám a babakocsit emeli meg, és Edit a liftajtóban várja ott.”

S ez megint identitásregény is: a harmadik generációs János végigjárja mindazokat a városokat, ahol nagyszülei megfordultak: Krakkót, ahol megismerkedtek, Auschwitzot, Birkenaut, ahová nagyapját hurcolták. Talán csak úgy tud szembenézni a feleségét elcsúfító, gyötrelmes betegséggel, ha legalább a saját létezésének azon forrásait tisztázza, amelyek visszatükrözik az ő és Erzsébet viszonyát. Ezekbe beletartozik a szenvedés, konkrétan a holokauszt áldozatainak szenvedéseinek közéről való megtagasztalása is. János múltkeresése persze nem ilyen egyszerű ok-okozati viszonyon, direkt és egyértelmű reláción alapul, semmi nincs meghatározva, s ami megfelelésnek tűnik, az is elcsúszik: a múlt a jelen részévé válik ugyan, de a sok törmelék együtt áll össze valamivé, s az így létrejövő mozaik mint tükör mutatja meg a megváltódás lehetetlenségét, az elvágódás, az elkülönöződés uralmát. Az összes emberi kapcsolat tehát, különösen a szerelmi viszony eleve szenvedésre ítéltetett, „majdnem Auschwitz”. Vagyis bár Editnek a nyilas suhanc által való szexuális zaklatása és a Dunába lövetése, az orvosi kísérletek a lágerben erősen hatnak, a holokauszt itt már nem csak tényleges élményként, hanem viszonyfogalomként, metaforaként is szerepel. „A szerelem újra és újra megteremti a távolságot ember és ember között, két ember közt annyit hagy csupán, mindketten megélik, egyszerre hajlíthatatlan és feloldhatatlan ellentét feszül közöttük (...) ember emberben fel nem oldódhat, hiszen mindig a magányra figyelmeztet jelenlétével a másik” – gondolja például Lulu. A valakivel való együttlét önmeghasonulás, csak a puszta létemmel a másiknak is fájdalmat okozok. Ennek megnyilvánulása, az álomalak, a Jákobot az Ismeretlen erotikus vonzásával útra csábító Vörösruhás is, aki nem más, mint mi magunk, és a másik felünk, a szerelmünk, aki még hozzánk való ragaszkodásában is elérhetetlen marad.

Clara Royer *Csillag* regénye 2011-ben jelent meg franciául, majd Magyarországon is 2013-ban.⁵⁶⁵ A szerző eddigi életműve szinte mindvégig a közép-kelet-európai és zsidó identitás, illetve a holokauszttapasztalat körül gravitál: doktori értekezése a *Le Royaume littéraire. Quête d'identité d'une génération d'écrivains juifs de l'entre-deux-guerres (Hongrie, Slovaquie, Transylvanie)*, és a közép-európai-zsidó lét- és magatartásformákkal és identitáskérdésekkel foglalkozik alapvetően irodalmi szövegekben (magyar dominanciával); társforgatókönyvíróként pedig a *Saul fiá*ban kifejezetten az auschwitzi Sonderkommando tagjainak állít emléket. Bár az Oscar-díjas filmben az apa-fiú leszármazás tematizálódik – viszont azt a rendezővel, Nemes Jeles Lászlóval közösen írták, s minden bizonnyal a rendező kéznyoma erősebben rajta is maradt a történeten – a *Csillag* kifejezetten a másik leszármazási vonalat, a zsidóság számára talán még sokkal megalapozóbb női (anyai) köteléket és örökséget emeli ki.

A *Csillag* úgy holokauszt-történet, hogy egy holokauszt-történet fonákja: a narrátor, Ethel történész barátja révén egy fényképhez jut, amelyen nagymamáját ismeri fel, nyakában egy kereszttel – a nagymamáját, akit addig zsidónak és holokauszt-túlélőnek tudott, mert annak mondta magát, s aki ráadásul Alzheimer-kóros, így már nem faggatható tovább a múltról, sőt, már nem is rendelkezik voltaképpeni identitással sem. Ettől kezdve egy nyomozás és egy mély személyes krízis tanúi leszünk, amelynek során nem csak a szeretett nagymama kiléte, hanem a hozzá – és az anyához való – viszonyulás, illetve voltaképpen az unoka saját identitása rendeződik meg (a szerelméhez is, de ez a bizonytalanság másfelé vezet).

Ezáltal a judaizmus alaptételei is megkérdőjeleződnek valamiképp: csak a vérségi leszármazás, s ezen belül az anyától továbbörökített zsidóság tekinthető meghatározónak, vagy létezik a szív zsidósága is? (Ez a dilemma nem csak Ethel kérdezői horizontjában létezik, a nagymama énkonstruálási stratégiája is ezt példázza: saját meggyűlölt családjától és a körükben átélt traumáktól menekült az üldözött család felé, majd élet-történetét átírva azonosult zsidó barátnőjével, írta be magát a helyére) A másik pedig – bár az előbbihez kapcsolódva – a pszichoanalitikus vonatkozás: Ethel és az anyja örökletesen ezt az ál-Marie-féle identitást, emlékeket, anyaképet, férfiakkhoz való viszonyt teszi a magáévá (mert e lánc része Ethel anyja is, amennyiben Marie fiktív személyiségét modellnek

⁵⁶⁵ CLARA ROYER: *Csillag*. (Ford. Tótfalusi Ágnes). Budapest, Geopen, 2013,

tekintve alakítja szerelmi kapcsolatait és autonómiáját, illetve – bizonyos értelemben annak gyermekkori traumája nyomán – kasztrálja is a férfiakat). Mindez összefonódik amúgy az anyai elhagyással és újrafelismeréssel is, melyek – mint említettük – a holokauszt emlékezet női trópusai. Egyrészt Marie tényleges anyja a kislány szeme előtt hal meg (elvesztvén a robbanásban az arcát), zsidó barátnőjét viszont saját anyja nem vállalja, egy árvaházban hagyja; s amikor hatvan évvel később a narrátor számára az emlékezetét vesztett Marie megszűnik nagymama lenni, rátalál a vele félig-meddig azonos – mert kölcsönvett – életrajzú zsidó barátnőre, akiben egy pótnagymamát nyer (ráadásul akitől az Ethel nevet örökölte is). A regény legfőbb narratívuma: azon alapul, hogyan dekonstruálódik, majd konstruálódik újra párhuzamosan vagy tükörszerűen a nagymama képe (kívülről) és az unoka szubjektuma (belülről).

Egy kis kitérő: a zsidó család, s benne a férfi, illetve a női szerepe, pontosabban a zsidó maszkulinitás krízise Clara Royer-nál amúgy irodalomtörténeti vonatkozásokat tekintve is megjelenik, amikor tézise *Crise du masculin juif* című fejezetében arról ír, hogy a két háború közötti férfi-íróknál (Pap Károly, Zsolt Béla, Komor András) az apai hatalom elnyomóként tűnik fel, ugyanakkor negatívba fordul át az anya szerepe is (az anya menedéket kínálhatna az apa törvénye elől való menekülésben, de sokkal inkább az igényelt szeretet folyamatos elárulójaként és/vagy kasztrátori szerepben lép fel, más női szereplők viszont megmentő, megváltó szerepet vállalva lépnek a helyükbe).

Vissza a regényhez: a „nyomozás” során kiderül, Marie talán azért is bújik egy hozzá érzelmileg közel álló személy, barátnője bőrébe (még ha utóbb ki is derül, nem „bitorolja” az identitását), mert őt magát is súlyos traumák érték – ezt a lépést ugyanis a traumaemlék természete is indokolhatja, mert olyan fokon megrengeti az énről és a világról alkotott elképzeléseket, hogy az illető nem érzi többé magát ugyanannak a személynek. A traumaemlék gyakran kívül reked az önéletrajzi narratíván, mert nem koherens az énről alkotott elképzelésekkel, sémákkal, logikai konzisztenciával és narratív eljárásokkal⁵⁶⁶ – ebben az esetben a báty és ba-

⁵⁶⁶ C. R. BARCLAY–P. A. DECOOKE: Ordinary everyday memories: Some of things of which selves are made. In: U. NEISSER–E. WINOGRAD, *Remembering reconsidered: Ecological and traditional approaches to the study of memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 91–125. Idézi még: BÉKÉS VERA A.: *I. m.*, 59.

rátainak vállalhatatlan tettei, s a zsidómentő nők kopaszra nyírása, majd kivégzése nem illeszthetők be a kiskamasz lány világába.

Ethel, aki illusztrátor, képekben él: egyrészt magát a krízishelyzetet is egy fénykép okozza, amely médiumnak – mint fentebb láttuk – az emlékezet (traumaemlékezet, utóemlékezet) szempontjából is fontos szerepe van, még ha itt egy másféle, éppen nem zsidó hajdanvoltot elevenít is fel. Másrészt a lány a vizualitáshoz folyamodik abban a tekintetben is, hogy identitásválságát rajzokkal próbálja oldani, és nagyanyja valójában még nem is teljesen újrakörvonalazódott történetét egy képregényben szeretné/próbálja feldolgozni. Ezen ponton felsejphet előttünk a párhuzam Art Spiegelman már említett *Mausával*, amely szintén egy leszármazotti feldolgozási kísérletet mutat be: a főszereplő, az illusztrátor Vladek az apjával történő beszélgetések alapján rajzolja meg képregényét, amelyben két idősíkon bonyolódik a cselekmény: a világháború előtt és közben, illetve Vladek, a túlélők gyermekének felnőttkorában. Azonban nem ez a jól ismert mű az egyetlen holokauszt-képregény. Hasonló témájú munkák még Bernie Kriegersteintől a *Master Rice* (1955), Osanu Tezukától az *Adolf* (80-as évek), a Wrzesień-Antologia *Komiksu Polskiego* (2000), Pascal Crocitól az *Auschwitz* (2001) és Eric Heuveltől a *Die Suche* (2007).⁵⁶⁷ Talán nem tévedés a rajzos feldolgozás okait nem csupán Ethel foglalkozásához (grafikus, illusztrátor), hanem magának az (utó)emlékezeti aktus természetéhez is rendelni: egyfelől a holokausztesemény és -traumatikus élmény verbalizálhatatlanságához, illetve a még gomolygó, nem minden részletében ismert történet csupáncsak most körvonalazódó voltaához. Közbevetés: amúgy a *Mausban* is jelennek meg fotók a rajzok mellett, s ott a szerző direkt mintha rájátszana az egyéni (családi) és a kollektív emlékezet tárgyainak összemosására: az egyediként bemutatott fotókat – anya, apa fényképe – archívumokból választja, vagy például egyik rajza egeres-grafikus átirata Margaret Bourke-White ismert fotójának, frissen szabadult foglyok a szögesdrót mellett.

S hogy összekapcsoljuk a kezdeteket és a lezárást: Turi Tímea esszéjének és Clara Royer regényének is megalapozó motívuma a *Csillag* (utóbinak a címe is ez, a francia eredetinek is, így, magyarul), amely egyszere

⁵⁶⁷ Idézi ezeket: KISANTAL TAMÁS: Az extremitás történetisége. Art Spiegelman: *Maus*. Egy túlélő története. In: Uő: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest, Kijárat, 2009, 169–212.

szolgál a zsidók megbélyegzésére, válik az egész holokauszt szimbólumává, s közben becézés is, mindkét szövegben a túlélő nagymama szeretettelvi viszonyulását fejezi ki az unoka felé, de így-úgy árulóvá válik (továbbá a regényben maga a szó az állítólagos – de nem valódi – magyar származásra is utal, illetve a medál mint jelölő hiányzik, helyette keresztet hord nyakában a kislány). Turi Timeánál pedig: „A sarokban volt az ágya, amiből nem emlékszem, hogy bármikor felkelt volna, néha mellé kuporodtam mesélni – emlékeim szerint mindig én meséltem neki, és nem ő nekem –, és amikor óvodába indultam az anyámmal, néha utánam kiáltott, hogy »csillagom«. A falra másztam ettől a csillagomozástól, idegesített, hogy miért nem használja a szavakat arra, amire valók, miért beszél félre pusztá negédességből. A csillagok az égen vannak, mondtam ilyenkor mindig pikírtén.” Egy szó, „csillag”, amely épp e metaforikus volta miatt (zsidóság és szeretet) árulóvá, őszintétlenné válik, vagy csak annak érzi egy leányunoka – kötne, de nem tud, ugyanannyira kapcsol, mint amennyire meg is hiúsítja a közeledést.



Megjelent a Pesti Kalligram Kft., Budapest kiadásában 2018-ban.

Első kiadás. Oldalszám 328. Felelős kiadó: Mészáros Sándor.

Szerkesztő: Torma Mária.

Korrektor: Hutvágner Éva, Tóth-Czifra Júlia, Mészáros Sándor.

A borítót Hrapka Tibor tervezte.

Grafikai elrendezés és nyomdai előkészítés: Hrapka Tibor.

Nyomta a Kapitális Nyomdaipari Kft., Debrecen.

Felelős vezető ifj. Kapusi József.