



A TÁRSADALMI NEMI SZEREPEK
JELENTŐSÉGE
A TRAUMATIKUS TAPASZTALATOK
IRODALMI ÉRTELMEZÉSÉBEN

TRAUMA, GENDER, IRODALOM

SZERKESZTETTE:

GYÖRE BORI, MENYHÉRT ANNA, SZABOLCSI GERGELY

 ELTE
EÖTVÖS
KIADÓ

TRAUMA, GENDER, IRODALOM

Trauma, gender, irodalom

A társadalmi nemi szerepek jelentősége
a traumatikus tapasztalatok
irodalmi értelmezésében

ELTE Eötvös Kiadó

Szerkesztette:
Györe Bori, Menyhért Anna, Szabolcsi Gergely



©

V. Debróczki Edit, Földvári József, Gaál Xénia, Györe Bori,
István Anna, Jéga-Szabó Krisztina, Kapus Erika,
Kálec-Simon Orsolya, Kovács Natália, Lajterné Kovács Krisztina,
Lajtos Nóra, Marczali Ferenc, Mizser Attila, Nagy Sára,
Somogyi Katalin, Szabolcsi Gergely, Urbán Bálint, Vajda Károly
2014

ISBN 978-963-312-215-0

Kiadta az ELTE Eötvös Kiadó 2014-ben.
Könyvterv, tördelés: Szikszai Károly
Borító: Csele Kmotrik Ildikó

A borító Szikszai Károly *Gyász* című
munkájának felhasználásával készült.

A kötet az OTKA támogatásával,
a Nőírók és publikációs fórumaik a századforduló Magyarországon
(OTKA PD 104264) projekt keretében jelent meg.



A kötet a Zuglói Szlovákok Önkormányzata
anyagi támogatásával készült.

ELŐSZÓ

Ez a kötet a Trauma és Gender az Irodalomban és a Kultúrában Kutatócsoport által 2012 májusában az Eötvös Loránd Tudományegyetemen „Trauma, Gender, Irodalom” címmel MA és PhD hallgatók számára rendezett konferencián elhangzott előadások szerkesztett anyagát tartalmazza.

Ez a konferencia volt az első kutatócsoportunk konferenciái sorában. (2013-ban a Magyar Tanárok Egyesületével közösen rendeztük meg a „Férfi írók nőképe és női írók az irodalomoktatásban” című konferenciát, 2014 decemberében pedig „Keresd a nőd!” címmel szerveztünk nemzetközi tanácskozást a nők szerepéről a kulturális emlékezetben.)

A konferencia célkitűzése egyrészt az volt, hogy bemutatkozási lehetőséget biztosítson olyan diákok és fiatal tudósok számára, akiket érdekel egy olyan komplex, interdiszciplináris irodalom-, és kultúratudományi nézőpont, mely a trauma- és genderkutatás eddigi eredményeit mozgósítva képes felismerni a társadalmi nemi szerepek vizsgálatának jelentőségét a traumatikus tapasztalatok értelmezésében, másrészt pedig az, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy ez a megközelítési mód egyes szépirodalmi művek kapcsán immár megkerülhetetlen elemzési szempont.

Már az előadások is arról tanúskodtak, hogy a PhD és az MA hallgatók otthonosak a traumaelméletek, a genderelméletek és a nőtudomány fogalomrendszerében, biztonsággal alkalmazzák e tudományterületek elemzői eszköztárát, és innovatívan közelítenek az elméleti keretek adta új kérdésekhez. Ezt a benyomást az elkészült tanulmányok egyértelműen megerősítik: a felkészült fiatal szerzők nem pusztán használják, hanem készségszinten és magabiztosan működtetik ezeket az interpretációs stratégiákat, sőt, újragondolják azokat.

Kutatócsoportunk számára fontos lépés tehát ennek a kötetnek a közreadása, hiszen benne és általa eredményeink érhetők tetten

és válnak láthatóvá. A közös munkánk alapjául szolgáló „befagyott áramlatok” elnevezésű kiinduló koncepció értelmében a 20. századi magyar kultúrában a század elején megindult modernizáció folyamatait a kollektív történeti traumák (az I. világháború és Trianon, a II. világháború és a Holokauszt, a diktatúra) és generációkon át megmaradó feldolgozatlanságuk gátolta. A társadalom és a kultúra sok területén érzékelhető ez, számunkra a társadalmi nemek területe kiemelten fontos, hiszen önmagában is traumatikusnak tekinthető az, amilyen mértékben a nőknek a kulturális emlékezetben betöltött szerepét hallgatás övezi. Hipotézisünk szerint a fejlődés blokkolt útvoalainak felszabadításához a kollektív traumák feldolgozása vezethet, a kultúra és a társadalom több színterén, de kitüntetetten az irodalom értelmezésében: az elhallgatott és az emlékezet mélyére süllyesztett traumatikus tapasztalatok felidézésének, megszólaltatásának, megosztásának és közös értelmező feldolgozásának az irodalom és az irodalom elemzése lehet az egyik legfontosabb és legkézenfekvőbb területe. Ez a kötet ennek a felidéző és feldolgozó folyamatnak fontos állomása.

Menyhért Anna

Tartalom

I. HATALOM ÉS SZESEXUALITÁS

- JÉGA-SZABÓ KRISZTINA: Az ünnep elmaradt. A női szexualitás traumatizáltságának kontextusai Erdős Renée *A nagy sikoly* című regényében. 11
- KAPUS ERIKA: Az ezerhangú hárfa sikolya. Zenévé szublimált testélmény Erdős Renée két regényében 25
- MARCZALI FERENC: Timár Mihály: vívódó idealista vagy lilium-tipró házasságszédelgő? Hatalom és szexualitás *Az arany emberben*. 43
- URBÁN BÁLINT: Az erőszak nyelvén szólni. A szimbolikus erőszak és a női vágy kérdései Clarice Lispector *Língua do 'P'* című novellájában. 59

II. A KOLLEKTÍV TRAUMA TAPASZTALATA ÉS A FELDOLGOZÁS LEHETŐSÉGEI

- V. DEBRÓCZKI EDIT: Áldozati elbeszélések és a tettes trauma jelensége az 1945 utáni német szépprózában 75
- FÖLDVÁRI JÓZSEF: Szöveg, szövet, trauma 93
- KÁLECZ-SIMON ORSOLYA: A trauma alakzatai Slavenka Drakulić háborús témájú esszéiben. 103
- MIZSER ATTILA: „kívül kerültek a történet keretein”. Márton László: *Árnyas főutca* 113
- Nagy Sára: A keresztyén nő traumája barakkba zártan. Visky András *Júlia* című drámájának olvasata 127

- SOMOGYI KATALIN: Van-e a holokausztirodalomnak neme?
 Székely Magda, Gergely Ágnes, Beney Zsuzsa verseiről 147

III. TEST ÉS POLITIKA

- GAÁL XÉNIA: Háborús trauma, átírt történelem és hétszáz éves
 menyasszony. A Kalinyingrádi körzet anomáliái Jurij Bujda
Porosz menyasszony című elbeszélésciklusában 167
- GYÖRE BORI: Anorexia és bulimia mint női performansz. Identitás-
 válság és diktatúra összefüggései Sofi Oksanen *Sztálin tehenei*
 című regényében. 179
- ISTVÁN ANNA: Jozef Ignác Bajza nőképe 199
- LAJTERNÉ KOVÁCS KRISZTINA: Identitás és test Scarlett O'Hara és
 a déli nőiség Margaret Mitchell *Elfűjta a szél* című
 regényében 215

IV. A FÉRFI VAGY A GYERMEK TRAUMÁJA?

- KOVÁCS NATÁLIA: *Vir, virtus* (masculinum). Trauma és gender
 Garaczi László *Arc és hátraarc* című regényében 231
- LAJTOS NÓRA: Sánta Ferenc három kisprózájának (*Tündérvilág,*
Kicsik és nagyok, Emberavatás) gender- és traumaelméleti
 aspektusai 243
- SZABOLCSI GERGELY: A feldolgozás lehetőségei Szijj Ferenc
Kéregtorony című művében 259

UTÓSZÓ

- VAJDA KÁROLY: Seb és sebhely, sóhaj és sikoly 273
- A KÖTET SZERZŐI ÉS SZERKESZTŐI 281

I.
HATALOM
ÉS SZEXUALITÁS

Jéga-Szabó Krisztina

Az ünnep elmaradt

A női szexualitás traumatizáltságának kontextusai

Erdős Renée *A nagy sikoly* című regényében

Erdős Renée abszolút sikerkönyveként tartjuk számon a *Nagy sikolyt*, olyannyira, hogy a regény címe az életmű jelölőjévé is vált. A hivatalos felejtés¹ árnyékában azonban mégiscsak megbúvik – a rendszer-váltás óta történt újrakiadások közkönyvtári olvasottságának tanúsága szerint – egy állandó női olvasótábor, amelynek körében éppen ez a regény az egyik legkelendőbb, legtöbbet koptatott könyvtest.²

A *Rózsaszín szemüveg* című beszélgetéssorozatban a regényt egyébként erősen bíráló ítések egyetértettek abban, hogy a cím nagyon „erős”.³ Talán azért, mert felmutatja az erotikáról való beszéd alapvető működését, az eltitkolás, elfojtás és a feltárás, felszabadítás egymást erősítő játszóját.

Jelen tanulmányban szeretnék rámutatni, hogy a szöveg sokrétűsége éppen abból származik, hogy foucault-i értelemben a szexualitás

1 Erdősnek a kánonból való kiszorulásával részletesen foglalkozik Menyhért Anna tanulmánya. MENYHÉRT Anna, *Szerelem és kánon közt = Nő, tükör, írás*, szerk. VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán, Budapest, Ráció, 2009. 427–454.

2 ERDŐS Renée, *A nagy sikoly*, Garabonciás, Budapest, 1989. 329. A Szabó Ervin Könyvtár tizenöt fiókkönyvtárában megtalálható ez a kiadás, az általam forgatott példányok a Máraiból és a Mosoly utcaiból valók, agyonolvasott, átkötött, még a számítógépes nyilvántartás előtti időből megőrzött, teleírt kölcsönzőcédulákat tartalmazó példányok. A továbbiakban erre a(z 1989-es) kiadásra hivatkozom.

3 KISS Noémi, MENYHÉRT Anna, RADICS Viktória, *Végig a szexualitás és az orgasmus körül forgunk*, Rózsaszín szemüveg: Kritikai beszélgetéssorozat, 2. rész, vendég: Bán Zoltán András, hozzászóló: Margócsy István = Prae.hu [online] <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2978> (utolsó letöltés: 2012. május 16.) Bán Zoltán András mondja: „És a nagy sikoly mint metafora – bizony még a nagyanyám is emlékezett rá, aki katolikus volt. A nagy sikoly mint metafora zseniális, a legjobb magyar regénycímek egyike.”

diskurzusá formálásának érzékeny többértelműségét érhetjük benne tetten.⁴ A *nagy sikoly* metaforika ingamozgásszerű, egyik végpontból a másikba oda-vissza lengő szemantikai játékának kibomlása során a beszédre gerjesztés, a különféle diskurzusformákban való tobzódás zajlik; az alapvető intim női csevej mellett fontos szerepet kap a gyónás és a vallomás, az erkölcsi érvényű példabeszéd, de az orvosi diagnózis is.

„Mikor a nászszoba elsötétült, és ő magára maradt, a homályba nyitott szemmel még sokáig feküdt ébren, és kérdezte magától; hát ez volt? Milyen furcsa! Csak ennyi? Összeborzongott a takaró alatt. Nem lehet – gondolta –, itt valami van, amit nem értek. Vagy talán így természetes, és én vagyok bolond, aki valami mást vártam...”⁵

Az első fejezet zárlatából, a nászéjszaka eseményeinek leírásából való ez a belső monológ, amiben a nemi működés verbalizálási kényszerét érhetjük tetten. Az első lépés a természetesség jelentéstartományának kijelölési imperatívusza, a normalitás-abnormalitás fogalompár működtetésével. Ezzel szoros összefüggésben a szubjektum önmeghatározási gesztusai: a „bolond” kifejezés egészen a hiszterizált nő típusáig vezet. A tudás akarása az eltitkolás, elrejtés aktusával egymást kölcsönösen kihívó gesztusok: „valami van, amit nem értek”.

Roessler Dóra, a tehetséges polgárleány a női szexualitás esszenciája, a *nagy sikoly* után kutat, miközben identitásának megteremtésével megfogalmazásával küzd. Jolanta Jastrzębska tárja fel tanulmányában a regénynek a 19. századi nagy regénytípusok örökségéhez való kötődését.⁶ A kapcsolatok bemutatásakor kétfajta kód is működtethető, egyrészt a fejlődésregény-séma, az öntudatra ébredés, a felnőtté válás, az identitásteremtés története. Egy másik olvasatban

4 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története*, Atlantisz, Budapest, 1996. 167.

A tanulmány a továbbiakban is nagymértékben Foucault elméletére épül.

5 ERDŐS, i. m., 21–22.

6 Jolanta JASTRZĘBSKA, *A női gyönyör ábrázolása: lázadás és lemondás. Erdős*

Renée A nagy sikoly; A brüsszeli csipke = KEMENES GÉFIN László – Jolanta JASTRZĘBSKA, *Erotika a huszadik századi magyar regényben*, 109–111. [online] <http://mek.oszk.hu/05800/05820> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

viszont a szöveg elsősorban a családregeénnyel mutat rokonságot, a főhős(nő) a Roessler család mátrixában mozog, a család morális térként is működik. Dóra megismerési fókuszából kihullik, ami nem köthető a családi erkölshöz, nem ismeri fel, nem tudja értelmezni az ezen a téren kívül, például az itáliai helyszíneken tapasztalt eseményeket, a homoszexualitást vagy a tengerparton megismert német feleség szabadabb szexualitását.

Önmeghatározása is ebben a keretben valósulhat meg, a családi hálózat egy ideológiai teret képez, mely a női szereplehetőségek szűk körét kínálja. Az első fejezetben, Dóra esküvői szertartásának leírásában felvonul az egész nagycsalád, az események során Dóra passzivitását hangsúlyozza az elbeszélő, vele csak megtörténnek a dolgok, „mintha egy fátyolon át” látná saját ünnepének eseményeit. Kemenes Géfin László a család oltárán való áldozati szertartásnak nevezi Dóra történetét, ami az esküvővel veszi kezdetét.⁷ A család ábrázolása szintén szappanopera-szerű, vagy inkább *operettes*, a „plebejusnak” nevezett Roessler familia tele van reprezentatív személyekkel: apáca-fejedelemnő, püspök, orvosprofesszor, tehetséges, de korán elhalt művész, énekesnő. A női szexualitás fogalmának megalkotásáért felelős társadalmi szereplők köre is ez egyúttal, amely egy, tegyük hozzá, konzervatív és elitista társadalmi tér sematikus figuráiból áll. Mintha naivabb változataik működnének, az alakok archetípusok mentén is könnyen értelmezhetők, a családregeényséma tehát nem kizárólag a realista regény kódjai szerint olvasandó.

A vének tanácsa, a felettes ént megszólaltató férfikar ítélkezik a nők felett, Dóra édesanyját is elmarasztalják, hiszen beleszólt a „természet” törvényébe, fogamzásgátlót adott gyermekének. Dórán keresztül ők terelik a helyes mederbe Illésfy addigi örömeiv (kicsapongó) és tékozló életét. A „természetesség” fogalmának megal-

7 „...miközben a hösnők az állam és egyház előírásait követve lemondani kényszerülnek szexuális létükről, a lemondás egy brutális áldozati szertartás jellegét veszi fel. Kissé leegyszerűsítve tehát Erdős «üzenetét» úgy fogalmaznánk meg, hogy a modern patriarchális társadalom zökkenőmentes működését, akárcsak a legprimitívebb közösségeket, a női szexualitásnak nemcsak megszabályozása, hanem elpusztítása biztosítja.” KEMENES GÉFIN LÁSZLÓ – Jolanta JASTRZĘBSKA, *Erotika a huszadik századi magyar regényben* [online] <http://mek.oszk.hu/05800/05820> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

kotása elméletben a püspöké, ő az abszolút tudás forrása, például a nők orgazmusát tekintve, tudniillik hogy a női orgazmus nem „természetes”.⁸

A gyakorlati tudást ehhez az elmélethez a nőgyógyász Bálint tanár szolgáltatja, aki az anyák valóságos védőszentjeként egész életét hivatásának áldozza. A püspök tudományos-filozofikus értekezés alakját öltő erkölcsi példabeszéde afféle térítőbeszéd, patetikus modorú végkicsengéssel.

Az ezt követő regényfejezetben a szülészeti klinikát írja le az elbeszélő, ahol a bábák tízóraiás közben „harsány kacagással” beszélik meg a szülő nőkkel kapcsolatos esetek „vidámabb momentumait”, egyszerű, hétköznapi, sőt prózai eseményként jelenítve meg a szülést, a püspök által úgy felmagasztalt kínokat.⁹ Ez utóbbi felfogható kritikaként, a püspöki beszéd státusának kimozdításaként, mindenetre két ellentétes jelentéskört, szemléletet helyez szorosan egymás mellé a szerző. Így teremt a szöveg folyamatosan kétértelműséget, így jön létre az a többszólamúság, ami a szexualitással, szorosabban véve a női gyönyörrel kapcsolatos jelentések körét kijelöli.

A családregegy szokásos szerkezeti váza, a három generációs periódus, az erős nagyapák és hanyatló fiak motívuma *A nagy sikolyban* is megjelenik: Dórának éppen mint unokának szánják életfeladatul a bölcs férfitekintélyek (a püspök és a nagyapa), tehát a család genetikai állományának felfrissítését Illésfy Sándor bő dzsentrivérével.

Az esküvői szertartást a nászút követi, mellyel kezdetét veszi Dóra szenvedéstörténete. A nő mint áldozat toposza nagyon erős hagyomány, elsősorban a nyugat-európai regényben, Kelet-Közép-Európában egy kicsit más a helyzet. De mindenképpen meghökkentően

8 „De a nagy gyönyörűséget, azt az Isten nem tartogatta az asszonyok számára...

Bálint az ő páciensei között is ritkán akadt olyanra, aki ismerte volna a nagy gyönyörűséget... Az asszony a kéjjel élhet, sőt visszaélhet, de az idegeinek, vérének megnyugvást nem hozhat, csak újabb szomjúságot, egyre olthatatlanabbat. Mert az asszonyt csak saját természetes hivatásának betöltése elégítheti ki: az anyaság.” (264–265.) Thomas LAQUEUR *A testet öltött nem (Making sex)* című könyvében (Új Mandátum, 2002. 312.) nagyon meggyőzően mutatja meg, hogy a polgári-technokrata szisztéma kialakulása előtt évszázadokig éppen a női orgazmushoz kötötték a fogantatást, a női gyönyört tartották az anyává válás zálogának.

9 ERDŐS, i. m., 276–278.

merész, *szókimondó* szerzői gesztus, s talán az erotikus szerzőség bélyegéért paradox módon éppen ez az egyik felelős tényező, a szexuális erőszaktétel leírása.

„Lehunyt szemmel, összeszorított szájjal, mint a vízbefúló, aki a halálos hullámoknak odadobja magát, úgy feküdt a durva ölelés hullámaiban. Egész a lelke mélyéig megbántva, megszegyenítve, megalázva, összerombolva, szenvtelenül, és csaknem haldokolva. Mentsetek meg! Ha ezt elmondhatná nekik! Mater Beatrix, a zárda! Írni a püspöknek, Bálint tanárnak, ha Ernának elmondhatná! Mama jöjj értem!”¹⁰

Az eseményt tehát nem lehet elmondani, különösen a megidézett, többnyire szülői, felnőttstátuszban lévő, védelmező családi panteonban nem, annak ellenére, hogy a regény szerkezetét a továbbiakban a *körbebeszélés* adja. Dóra folyamatosan a vallomástétel szituációjában van: mire minden családtaggal megvitatja házasságának állapotát, véget ér a történet.¹¹ A beszédre buzdítás mellett tehát ugyanolyan súlyú az elhallgatás övezetének létrehozása, ebbe a körbe tartozik az erőszaktétel és a vele szorosan összekapcsolódó kérdés, miért nem élvezzi Dóra a férjével való együttlétet.

Az erotikáról való beszéd illemtanában azért is övezi szemérmesség (újabb elhallgatás) a gyermek és szülő közti témákat, lévén a gyermek aszexuális lény, nemi megnyilvánulásait ellenőrizni, szabályozni a nevelőintézmény mellett éppen a szülő hivatott. A férj ebbe a tekintélypozícióba kerül a házasság által, a nő felett örökdő, őt el-tartó erőként. A szövegben többször is visszatérő szentencia, hogy a férj befejezi a szülők nevelését, „asszonyt farag a lányból”. Az aszszonyszerepet tehát a teljes szocializáció az egyedüli helyes útként jelöli meg, az egyébként is alárendelt és kiszolgáltatott helyzetben lévő alanyokban fel sem merül a *másként is lehet* kérdése, saját hibájuként tartják számon rossz érzéseiket. A trauma verbalizálása ezért

¹⁰ *Uo.*, 36–37.

¹¹ „A nőket évszázadokon keresztül elhallgattatta a félelem és a szégyenérzés, hallgatásuk pedig jogosítványként szolgált a családon belüli és a szexuális erőszak minden fajtájához. Ezért a nőknek a történelemben nem voltak szavaik a magánéletükben megélt elnyomás megnevezésére.” Judith HERMAN, *Trauma és gyógyulás*, Háttér, Budapest, 2011. 44.

is lehetetlen. A nászútról hazatérő Dóráról családtagjai csodálkozva jegyzik meg, hogy nem olyan, mint egy „asszony”, nem látszik rajta a házasság.¹²

A trauma nem kerül be a diszkurzív térbe, nem lesz gyónás, beszélgetés, elemzés, vizsgálódás tárgya. Elbeszélhetővé a házasságtörés eseménye válik: Dóra a bujaságot árasztó Capri szigetén rajtakapja Sándort, amint nincs a szobájában. Ez az esemény lesz az apropója, hogy a további házaselet elől elmeneküljön, s egyúttal véget vessen a családi téren kívül zajló, s ezért öbenne amúgy is bizonytalanságot okozó nászútnak. Úgy lázad fel a férj szexuális agressziója ellen, hogy annak a társadalmi rendnek a morálja mögé bújik, amely a férj uralmát legitimálja. Egy a kor kulturális kódja szerint megfogalmazható áldozatszerepre cseréli fel valódi traumáját. Így szinte észrevétlenné válik, illetve átneveződik a történet alapszituációjában leírt traumatikus esemény a *marital rape* maga. Így nevezi a pszichológia a házastársi intimitáshoz kötődő folyamatos erőszakot,¹³ a polgári házasságba kódolt, a férfi szexuális uralmával összekapcsolódó jelenséget.

A trauma átnevezését szolgáló cselekményfordulat valamiféle freudista dramaturgia szerint játszódik le, az álom hipnotikus erejének hatására megy át Dóra a férj szobájába és leplezi le a házasságtörést, a férj kimondható bűnét.¹⁴

Dóra és a narrátor fókusza összemosódik ezen a szöveghelyen, ezzel a narrációs fogással, a bizonytalan fokalizációval többször él a szerző *A nagy sikolyban*, de más műveiben, például *Az indiai vendégben* vagy a *Meztelen táncosban* is.¹⁵ Ez utóbbiban ugyanilyen

12 „Ejha, Dórácska, te semmit se változtál, mióta nem láttalak! Pedig a házasság meg szokta változtatni a nőket!” ERDŐS, *i. m.*, 137.

13 A *marital rape* a polgári társadalmakban olyan nők ellen elkövetett, teljesen általános erőszakfajta, amelyben „az erőszak és az intimitás csaknem elválaszthatatlanul összefonódik”. HERMAN, *i. m.*, 48.

14 „Honnan jött ez, honnan jött a szűzies, tiszta, fiatalasszony elméjébe az öntudatlanságon keresztül, az álom fonák, képtelen útjain át ez a kifejezés? Mintha egy titokzatos szerkezet működött volna a vérében, az agya tekervényeiben, mely odavetítette elé ezt a kegyetlen, durva valóságot.” ERDŐS, *i. m.*, 71.

15 ERDŐS Renée, *A meztelen táncos: Teano Amaryll egyszerű élete III.*, Budapest, Révai, 1929. 270–271.

módon írja le a főhősnő vágyának ébredését, akiben egy álom sugalmazó hatására realizálódik a meztelen táncos iránti szenvedélye.¹⁶

Ez a fordulat a mű másik fontos hagyománya, a fejlődésregényvonal mentén is értelmezhető. A férj szobájában tett éjszakai látogatás mindenképpen aktív mozzanatként számít az eddigi passzivitáshoz képest. Hogy a lány lappangó, ébredező szexualitásának megnyilvánulását ábrázolja-e a szerző, nyitott kérdés marad. Dóra magánbeszéde alapján mindenesetre nem zárható ki, hiszen a hivatalos szeretők szexuális tudása felett kesereg,¹⁷ mintha a vetélytársnő féltékenysége szólalna meg. Eddig egyértelműen passzív résztvevőként, majd áldozati tárgyként szerepelt, innentől viszont alannyá próbál válni, ő diktálja férjének a feltételeket. Aktivitása ugyanakkor önként vállalt áldozatszerepként fogalmazódik meg, a család által elvárt feleségszerepnek való formális megfelelést tűzi ki célul. Ugyanabban a kalickában marad, „hátra menekül”, talán saját nyiladozó nőiséget próbálja a hagyomány jelmezébe öltöztetni. „A családon kívül nincs élet”, a regény világában, aki ezt megpróbálja, a halállal van eljegyezve. Erna, Dóra testvére külföldre utazik, művész és halálos tüdőbeteg, Tonia, Dóra nagynénje is sokat jár külföldre, művész, szabados szexualitásukat mindketten titokban gyakorolják. Toniának unokaöccsével folytatott szerelmi viszonya után történt öngyilkossága a végső lökés Dóra számára a férjével való kibéküléshez.

Dóra a passzív áldozatszerepet aktívvá változtatta, ezzel tulajdonképpen az agresszív fél, az őt elnyomó patriarchalitás oldalára állt, szorongásos állapotából így talált átmeneti időre kiutat. Az aktív áldozatszerep a keresztény gondolkörben alapvető séma, a női áldozat rendszerint erősen idealizálva jelenik meg a szöveg világában, szinte grandiózussá nagyítva.¹⁸

16 JABLONCZAY Tímea, *A tükör kijátszása. Erdős Renée: A meztelen táncos című regényének pszichoanalitikus megközelítése* [online] <http://www.nemcsaknem.hu/> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

17 „Most látta együtt őket, a kitanult asszonyt s a kitanult férfit. Mennyi minden van még, amit maga nem tud, és talán sohase fog megtudni, mondta neki az ura sokszor, mert nincs hozzá semmi tehetsége.” ERDŐS, *A nagy sikoly*, 76.

18 Az áldozatszerep nagyizálás kialakításáról részletesebben: Verena KAST, *Búcsú az áldozatszereptől*, Európa, Budapest, 2004. 74–82.

Eközben Dóra magánbeszédének modusában vissza-visszatérő motívum marad az ébredező szexualitás önvizsgálata.¹⁹ A fent részletezett szöveghelyen kívül többször szerepel a lány meditációjában a Sándor csókjai utáni borzongás, és az ehhez az érzéshez kötődő várakozás, aminek be nem teljesítése az örömtelen szexus. Ennek erőszakosságát a nászút szituációja, mint túl direkt és kizárólag a férj akaratától függő állapot, még inkább fokozta.

A szöveg sokértelműségét az a technika is erősíti, hogy több szereplő nézőpontjából is körbenézhetünk a családi panteonban, oda-vissza, ingamozgásszerű *beszélés* zajlik, Dóra fókusza ilyen módon csak az egyik szólam, házasságtöréses verzióját például az Ida Bondieu és a Tonia-figura is másként értelmezi. Mindkét vallomás gyónáshoz közelítő beszédhelyzethez kapcsolódik, elsőként ráadásul egy kétszemélyes hálókocsifülke félhomályában realizálódik, útközben, Olaszország és Magyarország között, a „senki földjén”. (Dóra itt vallja be először Idának, a híres színésznőnek, akinek testén szintén *queerségének* jegyei mutatkoznak, hogy nem ismeri a házaselet örömeit.²⁰ Viszonzásként Ida feltárja a szexualitás „démoni” rabságában töltött életének szenvedéstörténetét.)

A családi *élettér*en belül a titkosság övezi Dóra nagynénje, Tonia figuráját és budoárját, ő a Roessler család idegenje, a mű kulcsfigurája. A vele folytatott párbeszéd is hasonlít a gyónáshoz, hiszen vallatja Dórát, az ő kérdése az egyetlen utalás a házastársi szex traumatikusságára, ami Dóra részéről bevallatlan marad.²¹ A kimondható vallomásnál is fontosabb a Roessler-erkölcs alóli felszabadulás lehetősége, a mártírszerep szenvedéseiből való kiútként itt éli át Dóra, mintegy zenei élményként, „a nagy sikolyt”. A házasság hivatalos látszatának fenntartása mellett, alkonyati bolyongások során bomlik ki románca a tehetséges zeneszerzővel, Ózdyval. A római és a városligeti helyszínek,

19 „Ismét a csókjaik jutottak eszébe... Akkor egy pillanatnyi szédülést érzett. Az ura csókjai voltak ezek, az egyetlenek, amelyeket életében ismert, amelyekre talán gondolt egész idő alatt, de oly távolról és oly rejtetten, hogy maga sem tudta. S íme egy perc alatt ott voltak a vérében és megremegtették.” ERDŐS, *A nagy sikoly*, 191.

20 „...egy furcsa, sárgásbarna, mulattszerű arc tűnt fel, nagyon vastag piros szájjal...” *Uo.*, 102.

21 „Tonia: – Nem tudott veled bánni? Durva volt? Dóra: – Nem hiszem! Nem tudom.” *Uo.*, 201.

a családhoz kapcsolódó morális rendet jelentő tereken kívülre kerülés szituációja Dóra korábbi, gyermeki, aszexuálisnak tudott identitásának elbizonytalanodását is manifesztálja. A nagy sikolynak mint esztétikai élvezetnek-élménynek megjelenítése erősen kötődik Róma toposzához, mely mint a klasszikus szépség, az érzelmek művészi élménnyé nemesítésének helyszíne önmagában is szakralitást hordoz.

Művészet és erotika kapcsolatának tematizálása is legalább kétértelmű a szövegben. A zenévé szublimált orgazmus a püspök értelmezésében bűn, Dóra kibontakozása inkább eltévelyedés. A művésszé lett nő közhelyes értelemben egyúttal morálisan bukott nő, akit már csak a családi hálózathoz való kötődés tart meg a társadalomban. Ebben a rendszerben három lehetséges női út képzelhető csak el, a kurva (művésznő), az apáca és az anya útja. Ugyanakkor a narrátori pozíció a Rómatoposz szerepeltetésével, Tonia szépségének,²² öltözkéinek leírásával, az egész figurát övező metaforikával, a reneszánsz szerelemfilozófiára történő utalásokkal, valamint egy homoszexuális pár szoborszerű testi szépségének Dóra nézőpontjából történő leírásával a folyamatos többértelműségeen túl is erőteljes szubtextust konstruál, amelyben a művészet és a szépség a morális övezet kihagyásával kötődik az erotikához.

Erdős regényvilágának központi tematikája Erősz és művészet viszonya, méghozzá elsősorban a női művészi alkotóerőnek a női vágygyal való kapcsolatában.²³

A grandiózus női áldozat tehát ebben a szövegben is, akár Erdősnek a női alkotóerőt az askézishez kapcsoló regényeiben, mint esztétikailag megformált tett, mint maga a női műalkotás jelenik meg. A szexualitásáról, vágyairól lemondó, önáldozatot felmutató nő szoborszerű

22 „Az emberek ajkán, ha meglátták, megakadt a szó, és csak bámultak rá, mint egy csodára.” *Uo.*, 8. „Csupa világosság, szikrázás és meleg szín volt rajta minden.” *Uo.*, 131.

23 „A szellemi élet harca a nemi élettel olyan idős, mint művelődésünk. De drámai jelentőségű csak azok küzdelme volt mindig, akik forró vérükben és képzeletükben egyaránt hordják a teremtés lázát, akik örökké szomjasak az alkotás mámorára. Ezek úgy birkóznak a szerelemmel, mint Jákob az istenangyallal: nem eresztelek el, amíg csak le nem győzesz – vagy amíg én tégedet le nem győzlek. – S a győzelem sokszor csak metamorfózist jelent. A legyőzött istenangyal formát cserél és magának veti alá a szellemi alkotás birodalmát.” Görög Imre az elsők közt rögzíti az Erdős-életmű kulcstémáját. GÖRÖG Imre, *Erdős Renée: Alkotók*, Nyugat, 1922/2.

alakja szinte minden szövegben szerepel. Legrészletesebb kidolgozása Lavinia Tarsin figurája, aki mint szobrász először a lángoló transzcendens élménnyé átnemesített földi szerelem, majd a gyász, végül az anyai fájdalom erejéből hoz létre zseniális műalkotásokat.²⁴ Az esztétikum szublimált női vágy kiteljesedése, az általa ihletett zenemű élvezete közben megszülető „nagy sikoly” ugyanakkor transzcendens élmény is. A metafizikai dimenzió iránti igény megfogalmazása, mint női identitásteremtési gesztus, már a cselekmény korábbi pontjain is megjelenik, például éppen e metafora első alakváltozatában.

Ez a hely nemcsak azért érdekes, mert a női orgazmus valamiféle panteisztikus élményként tematizálva kicsusszan a keresztény valláserkölcset retorikájából: „ösöröm, az örökkévalóság vágya az örökkévalóság után”. Hanem azért is, mert a férj nézőpontjából kúszik át az elbeszélőjébe, válik újfent bizonytalan fokalizációjú helyé, jelölve egyúttal a nőiségnek a katolikus valláserköcs áldozatszerepén kívüli megvalósulási módját. Sándor pozíciója az első részben gyakran azonos az elbeszélőével, Dóra tudása korlátozott, folyamatos ideológiai vitájuk Dóra nevelődési folyamatának része. Sándor például a homoszexualitást és a házasságon kívüli szexualitást is a természetesség fogalmkörébe vonja, ami a mai olvasó számára könnyebben akceptálható álláspont, mint Dóra szövegei.²⁵ Ráadásul az erőszaktevésre is reflektál a szöveg, az erőszaktevő vallomása Dóra áldozati magánbeszédei mellett megint csak a többszólamúság és az ellentétes szemantikai végpontok rögzítésének ékes példája. *A nagy sikoly*nak ez a pozitív értelmezése Tonia és unokaöccse szerelmi egyesülésének leírásakor tér vissza, immáron nem elméletileg megfogalmazva, hanem zeneivé komponálva: kipontozások adják az ütemet, e kihagyásokkal jön létre a crescendo. Mindkét fél fokalizációjában megmutatja az orgazmus élményét, és az itt határozottan megformálódó kívülálló narrátori pozíció a zenei orgazmus témájára azzal erősíti rá, hogy maga is akusztikai szempontra korlátozza tudását.²⁶

24 *A Lavinia Tarsin házasságában a női művészidentitás problémáiról* bővebben: ERDEI Nóra, *Erdős Renée újráfelfedezése* [online] <http://www.nepfoiskola.hu/zmuzsa> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

25 „A világ nincs egészen a maga polgári ízlése szerint berendezve, Dóra...Maga talán Michelangelonak és Benevenuto Cellininek sem bocsátotta volna meg a maga egyéni ízlését a szerelemben...Értet meg, nem bűnről van szó, és legjobb Istent kihagyni ezekből az emberi dolgokból.” ERDŐS, *A nagy sikoly*, 47.

26 *Uo.*, 232–233.

A regény nagy szerkezeti egységei közül az első, az esküvő, a nászút, a megcsalás és a visszatérés történeteit tartalmazza. A „nagy sikoly” fent vázolt pozitív értelmezését már ebben az egységben ellenpontozza az Idával a vonatfülké mélyén folytatott vallomásbeszéd végkifejletében annak erkölcsi mételyként való megfogalmazása. A szónoklat feminista modorú jezsuita programbeszéddé növekszik a férfiak által uralt világnak a nők által történő erkölcsi megtisztításáról. A „nagy sikoly” mint démonikus erő a férfiuralom eszközeként a női nem prostituálásaért leginkább felelős. A konspiráció akciótervvé válik, Dóra személyisége egyre dinamikusabb, így a hajnallal együtt megszületik a „Judit-terv”. A Juditot alakító színésznő váljon e sajátos „feminizmus” szimbólumává aszkéta mártíreumával. A lenyakazás gesztusát ilyen értelemben a megtisztítás (reflorálás?) gesztusa helyettesíti, a szecessziós *femme fatale* motívum vallásos visszahódításaként.²⁷

Illésfy figurája tehát szintén többértelmű, hiszen az egész monstruózus tervnek az ő *állatias* him volta az apropója, ugyanakkor mint látuk, „az elbeszélő szívének helyenként kedves”. Sőt a továbbiakban Illésfy figuráját egyfajta pozitív, jókais férfimitológia hangulata övezi: Timár Mihályként küzd a hideg házastársi elutasítással, miközben fogát összeszorítva munkálkodik, és a külvilág szemében egyre feljebb jut, a nehéz helyzeteket arany emberként szerencsésen alakítva. Az *életes* him megjavul, Dóra lefegyverzi kéjsóvárságát és agresszióját, majd kemény munkával, a természeti erők megzabolázásával (a gyógyvízüzet kiépítésével) teremt magának külön világot Gózonon, a Roessler-téren kívül eső családi birtokán. A történet befejezésében csattanószerű zárlatként ide utazik el együtt a pár, de most már a tisztességes, erkölcsös, *női gyönyörtől mentes házaselet* idilljének ígéretével.

Tehát az aszkézis, az áldozat és a szenvedés nem csak a főhősnő osztályrésze, az erőszaktevő maga is áldozat, sőt a család többi tagjának és a regényvilág összes szereplőjének megvan a maga privát szenvedéstörténete. Ebben a momentumban is, mint ahogy a hosszadalmas szónoklatok retorikájában, az öltözékek, épületek, zeneművek, a tárgyi környezet, a helyszínek, valamint érzelmi állapotok leírásában a szöveg gyakran él a túlzás különféle eszközeivel, a túlhangsúlyozás re-

27 Uo., 124–127.

torikájával. Emiatt többen szecessziós giccsként aposztrofálják,²⁸ sőt általában az ellenérzések maguk is *túlzóná* válnak. Van, aki iróniaként olvassa a túlzást,²⁹ főleg a püspök hegyi beszédét, ami a századelő nőkérdésének kávéházi szintű szellemi horizontját foglalja össze „abszolút tudásként”. Ez a nagy sikoly téma utolsó megjelenése: a nőtől a természet megtagadta az orgazmust, hogy ne tántorítsa el igazi rendeltetésétől, a gyerekszüléstől, és az ekkor feltörő sikoly lesz a teremő anyai kínban való üdvözülés záloga.³⁰

A beszédmódnak, a történetszervezésnek, a metaforáknak az általam röviden túlzásként összefoglalt túlhajtottsága mellett az íráskép is valamiféle egzaltáltságot, felfokozottságot tükröz, elsősorban a központosítás erőteljessége, a kipontozások, felkiáltójelek gyakorisága által. Lehetséges ebben élettrajzi magyarázatként a neuraszténiára hajlamos Erdős kézjegyét is látni, de én szívesebben értelmezem ezeket a jelenségeket *A nagy sikoly* esetében az erotikáról való beszéd gerjedelmeként, elhallgatás és nekibuzdulás, kihagyás és túlbeszélés sajátos dinamikájaként. A tabutémák mértéktartó megjelenítése mellett ez az elbeszélői modor is felelős azért, hogy Erdős erotikus szerzőként híresült el, hiszen metanyelvileg folyamatosan a felfokozottság (érzéki-érzelmi-vallásos) állapotáról tudósít. Az orgazmusról való beszéd már maga is gerjedelem, még akkor is, ha ebben a hírhedt regényben ez alatt a cím alatt nem olvashatunk egyetlen örömteli szeretkezésről sem, legalábbis a házasság intézménye a regény tanúsága szerint ennek a magasztos, illetve démoni erőnek ellenáll.³¹

Azon túl, hogy az erotikus tematika mint a női sikerszerzőséghez kötött elváráshorizont jelenik meg mind a mai napig, a felfokozottság a történelmi kontextushoz mérve, a Horthy-korszak keresztény úri középosztálya által reprezentált valláserkölcsei normának való megfelelés szintjén is szembetűnő. A történelmi-kulturális kontextus is fe-

28 RADNÓTI Sándor, *Erdős Renée: A nagy sikoly. Polcz Alaine: Asszony a fronton*, Holmi, 1991/10. 1369–1372.

29 KEMENES GÉFIN – JASTRZEBSKA, i. m., 125.

30 ERDŐS, *A nagy sikoly*, 270.

31 Illetve Tonia és nála tizenöt évvel fiatalabb unokaöccsének szerelme az egyetlen ilyen, ráadásul abban a részben is megjelenik a nagy sikoly pozitív értelmezése. Tehát a házasságban élők között nem történik örömteli egyesülés.

lelős lehet azért a tényért, hogy a „luxuskivitel”,³² a szabadság kódolt többszólamúsága, valamint az utolsó bekezdés hurraóptimizmusa ellenére a boldogságról és örömről való általános lemondás határozza meg egy abszolút sikerkönyv narratíváját.

A túlhatás ugyanakkor bizonyos mértékig tekinthető az írónői *aszszonyi átélésnek* is, sajátos női írásmódnak.³³ Erdős Renée művészi önértelmezésében Erősz és a művészi teremtkör energiái egymással összefüggenek, és keresztény toposzok mentén megjelenítve, metafizikai síkra átjártszva fogalmazódnak meg.

Ezért a *miért nem élvezi Dóra a férjével való együttléte*t kérdésre adható válaszok köre egyrészt metafizikai-esztétikai, másrészt morális síkra terelődik. A nő a patriarchális rend struktúrájában a gyermekelvűségnek kénytelen alávetni szexualitását.

Bibliográfia

FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története*, Atlantisz, Budapest, 1996.

GÖRÖG Imre, *Erdős Renée*: Alkotók, Nyugat, 1922/2 [online] epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat/htm (utolsó letöltés 2014. szept. 6.)

HERMAN, Judith, *Trauma és gyógyulás*, Háttér, Budapest, 2011.

JABLONCZAY Tímea, *A tükör kijátszása. Erdős Renée: A meztelen táncos című regényének pszichoanalitikus megközelítése* [online] <http://www.nemcsaknem.hu/> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

KAST, Verena: *Búcsú az áldozatszereptől*, Európa, Budapest, 2004.

KEMENES GÉFIN László – Jolanta JASTRĘBSKA, *Erotika a huszadik századi magyar regényben* [online] <http://mek.oszk.hu/05800/05820> (utolsó letöltés 2014. szept. 6.)

LAQUEUR, Thomas, *A testet öltött nem (Making sex)*, Új Mandátum, 2002.

MENYHÉRT Anna, *Szerelem és kánon között = Nő, tükör; írás*, szerk. VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán, Budapest, Ráció, 2009. 427–454.

RADNÓTI Sándor, *Erdős Renée: A nagy sikoly. Polcz Alaine: Asszony a fronton*, Holmi, 1991/10. 1369–1372.

32 „Irtózom a szegénységtől” – mondja a családot elhagyni készülő Erna. Erdős világában alig kap szerepet a szociális dimenzió.

33 GÖRÖG, i. m., 2.

Kapus Erika

Az ezerhangú hárfa sikolya

Zenével szublimált testélmény

Erdős Renée két regényében

A dolgozat címe egy tagadhatatlanul giccsesnek ható képzavarba sűríti Erdős Renée két regényének két zenei tárgyú metaforáját. Értelmezhetjük ezt úgy, hogy az eltúlzott szókép megerősíti azokat a kritikákat, amelyek egy szecessziós szöveget ítélnének feledésre a mai szemnek nehezen elfogadható dagályossága miatt. Más értelmezésben azonban a cím éppen ezzel a sűrítéssel igyekszik rövidre zárni az Erdős-szövegeknek felrótt „neobarokk pompa”¹ kérdését: a metafora azáltal, hogy képzavaros halmozásával nyilvánvaló túlzásba esik, nem vehető komolyan: elzárja a merev esztétizáló olvasat lehetőségét. Így az értelmezésben a (tisztelőben tartott vagy épp megkérdőjelezni kívánt) tudományos konszenzus szerinti esztétikai mércéhez való behasonlítás átadhatja a helyét olyan gondolatoknak, amelyek azt keresik, mit ad nekünk a szöveg, ahelyett hogy azt kérnénk számon, mit szeretnénk kapni tőle.

Test

élmény

Zene

Többen többféle irányból olvasták és faggatták már Erdős Renée könyveit: hangot kapott a „híresen rossz regény”² elmélete, szó esett

1 RADNÓTI Sándor, *A nagy sikoly*, Holmi, 1991/3. 1370.

2 *Uo.*, 1369.

a kanonizáció hiányáról,³ olvashattunk a regények erotikájáról,⁴ értelmezték őket a pszichoanalízis⁵ felől, s a legtöbb kritika kitért a keresztény konzervatív olvasat lehetőségére is.⁶ Függetlenül attól, hogy mit tartunk a szövegek esztétikai értékeiről, hol helyezzük el őket a jól/rosszul sikerült ponyvaregények, a népszerű lektűrök és az irodalomtudomány fősodra által nem kedvelt, nem sztenderd tematikával bíró, ám a kánonból méltatlanul kihullott szépirodalmi szövegek mezőnyében, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy óriási hiányt pótol(hat)nak ezek a könyvek a magyar irodalmi diskurzusban.

A női test hangkeresésének igen fontos állomásai ezek a kötetek: *A nagy sikoly* és a *Brüsszeli csipke* primer élményként beszél nem csupán a női testről, de annak leginkább gyönyörteli pillanatairól, ugyanakkor úgy, mintha írója egy évszázados szövegbe szötte volna mondatait. Ez a szöveg, a női testről való szépírás anyaga, azonban igencsak szegényes mintázatot mutat a 20. századelőn. Ha a korban meglehetősen intenzíven jelenlévő kézimunka-diskurzusban is alkalmazott⁷ metaforával kívánunk élni, a beszédes üres helyek⁸ nagyobb

3 MENYHÉRT Anna, *Szerelem és kánon között: Erdős Renée = Nő, tükör, írás:*

Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról, szerk. VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán, Bp., Ráció, 2009. 427–454.

4 Jolanta JASTRZEBSKA, *A női gyönyör ábrázolása: lázadás és lemondás: Erdős Renée A nagy sikoly; Brüsszeli csipke* = J. J., KEMENES GÉFIN László, *Erotika a huszadik századi magyar regényben: 1911–1947*, Bp., Kortárs, 1998, 107–123.; KÁDÁR Judit, *A legerotikusabb magyar írónő: Erdős Renée = Szerep és alkotás: Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*, szerk. NAGY Beáta, S. SÁRDI Margit, Debrecen, Csokonai, 1997, 117–124.

5 BORGOS Anna, *Mi ez a nagy sikoly?: Nőiség, testiség és pszichoanalízis háború előtti magyar nőirők műveiben = Laikus olvasók?: A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. LÓRÁND Zsófia, VADERNA Gábor, SCHEIBNER Tamás, VÁRI György, Bp., L'Harmattan, 2006. 51–64.

6 KISS Noémi, MENYHÉRT Anna, RADICS Viktória, *Végig a szexualitás és az orgasmus körül forgunk*, Rózsaszín szemüveg: Kritikai beszélgetéssorozat, 2. rész, vendég: Bán Zoltán András, hozzászóló: Margócsy István = Prae.hu [online] <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2978> (utolsó letöltés: 2012. május 16.)

7 Amint annak a női irodalomban betöltött szerepére Földvári József *Szöveg, szöveg, trauma – szöveg, szöveg, trauma* című előadásában is utalt a *Trauma, gender, irodalom* című 2012. május 12-én az ELTE Doktori Kiválósági Központjában rendezett konferencián. Előadásának szerkesztett változata e kötetben olvasható.

8 Vö. Roman Ingarden, illetve Wolfgang Iser *üres hely* fogalmával, amennyiben itt nem a szövegben megképződő (kitölthető/kitöltendő) hiányokra, hanem egy korszak szövegkorpuszának jelentéssel bíró hézagaira gondolunk.

jelentőséggel bírnak, mint maguk a megformált anyagok. Erdős Renée valójában saját nyelvet kell hogy alkosson, mikor szeretkezésről, a szüzesség elvesztéséről, teherbeesésről, fogamzásgátlásról, női orgazmusról kíván beszélni olvasóinak. Ha figyelembe vesszük az emberi szexualitás és az elemi erővel az emberi testbe hatoló zene közti megannyi párhuzamot, nem csodálkozunk azon, hogy az íróő által konstruált nyelv szüntelenül zenei képiséggel telítődik, allegóriáival, metaforáival gyakran zenei képzetünket kívánja megragadni.

Befogadásesztétikai közhely, hogy a zene másképp hat, mint a többi művészeti ág, ezért is válhatott az esztétikai vizsgálódások egyik sarokkövévé. Filozófusok és zenetudósok rendszerint egyetértenek abban, hogy a zenei hatásmechanizmus eltér a többi művészeti ág természetétől,⁹ s konszenzus érvényesül az eltérés lényegét illetően is, melyet Hegel így foglal össze:

9 Vö. „A zene ennél fogva semmi esetre sem az ideák ábrája, mint a többi művészet, hanem magának az *akaratnak ábrája*, melynek tárgyasításai szintén ideák. Azért a zene hatása a többi művészeteknél sokkal hatalmasabb és behatóbb, mert ezek csupán az árnyékról, amaz pedig a lényegről szól.” Arthur SCHOPENHAUER, *A zene esztétikája*, Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992. 10.

„A zene különleges státusát a többi művészettel szemben e három ismertetőjegy [érzelem, mathészisz, idő] nemcsak önmagában, hanem a közvetlenségnek azzal a magas fokával is jellemzi, amellyel alakot és tartalmat adnak a zenének. Különlegessége az a tárgyaltalan és fogalommentes meghatározottság, amely révén a zene határtalan erővel képes magához vonni és megérteni az egzisztenciálisan emberit, mivel azonos vele. [...] Gyógyít és vigasztal, megszépít és magasztal, felizgat és megnyugtát, csábít és erősít úgy, ahogyan arra más művészet nem képes.” Carl DAHLHAUS, Hans Heinrich EGGBRECHT, *Mi a zene?*, Bp., Osiris, 2004. 133–134.

„Az elképzelhető legelvontabb eszme az érzéki zsenialitás. Ám az a közeg, melynek segítségével ábrázolható, egyedül és kizárólag a zene.” Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, Bp., Osiris, 2001. 56.

„Literature and visual art are almost always concerned (at least in part) with the organization of sexuality, the construction of gender, the arousal and channeling of desire. So is music, except that music may perform these functions even more effectively than other media. Since few listeners know how to explain how it creates its effects, music gives the illusion of operating independently of cultural mediation.” Susan McCLARY, *Sexual Politics in Classical Music* = Uő., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, cop. 1991. 53.

„Amire a zene igényt tart, az a legmélyebb bensőség. Ebből a szempontból, hatása tekintetében a zene különbözik azoktól a művészetektől, amelyekben valami objektívet látunk magunk előtt, olyan objektívet, amelytől az én megkülönbözteti magát, vagy amelybe belemerülve csak valamilyen számára külsődleges tartalommal telik meg. Ez a tartalommal való beteltség még minden esetben különbözik tőlem; saját természete szempontjából külsődleges, térbeli, s ezért az én bensőségétől mindenkor különböző. A zenében viszont eltűnik minden ilyen megkülönböztettség. Az én itt már nem különbözik az érzékitől; a hangok bensőm legmélyére hatolnak, legbensőbb szubjektivitásomat veszik igénybe és hozzák mozgásba. Ezen alapul a hangok hatalma.”¹⁰

Füst Milán *Szexuál-lélektani elmélkedések* című munkájában szintén párhuzamot teremt a zene- és a testélmény között, mikor a szexuális nevelés fontosságára hívja fel a figyelmet, s sorai egészen közel visznek bennünket kortársnőjének, Erdős Renée-nek képhasználatához:

„Mit vársz? Hogy a hangszer magától szólaljon meg? Ostoba. Valaha, a boldog ősidőkben magától szólalt meg, de ma már bánni kell vele tudni, ha valaha azt akarja, hogy édes dallamot adjon és ne két-ségbeesett sikolyokat.”¹¹

Erdős Renée éppen annak a korszaknak az írója, melyben az aktív női hang egyre erősebb, joga a megszólalásra egyre kevésbé vitatható. Azokban az években él, amikor Virginia Woolf saját szobát követel az alkotó nő számára. Saját szobát követel Erdős hösnője, a viláépítő Adrienne, a tisztességes polgárásszonyok obligát decens kis brüsszeli csipkéjének első orgazmusig hűsége és hősies viselője is, aki szigetországi társnőjéhez hasonlóan szintén az alkotás terét látja a saját szobában: saját, *urától* független, szexuálisan nem kiszolgáló szerepet betöltő testének kreatív tereként tekint újonnan felépült szobájának külön ágyára. Saját tér, saját idő, saját hang, önálló tevékeny-

10 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, Bp., Atlantisz, 2004. 319–320.

11 FÜST Milán, *Szexuál-lélektani elmélkedések: Breviárium*, Bp., Fekete Sas, 2001. 30.

ség, saját, másnak nem kiszolgáltatott test – ez az, amit az új nőként megjelölt nemzedék kíván magának.

Ahogy az idézett „zenedefiníciók” alanya gyanánt autonóm lényként létező befogadót feltételezünk, aki alkalmas rá, hogy a hangok hatalmának saját lényét megnyissa, aki nem egy abszolút egyed *másikaként*, relatív párjaként, azaz nem mindig valamiféle elsődleges szűrőn át kapja az impulzusokat, úgy a női test tudatos megélése is csak autonóm lényként lehetséges. A saját (és nem a férfi *másikaként* megélt) gyönyör akkor éri el lényem legbensőbb szféráját, ha testem felett magam rendelkezem, ha mindvégig közreműködöm, ha aktív alkotó-befogadója vagyok az élménynek. Az Orpheus-jelenség, a szirének éneke, Vejnemöjnen varázsmuzsikája a modern kor embere számára letűnt idők emlékei: a passzív műélmény nem működőképes, alkotó-befogadóként kell megnyitnom magam a muzsikának, különben a mágia nem működik többé.

Muzsikatestű nők

Susan McClary a klasszikus zene és a szexualitás összefüggéseiről írott, igen alaposan kidolgozott tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy a klasszikus muzsika éppolyan szorosan összefügg a gender kérdéseivel, a vágy felhangolásával, mint a populáris zene. Utal arra is, hogy éppen emiatt a zenetudósok feladata lenne, hogy komolyan foglalkozzanak a nemek és a nemi vágy reprezentációjával a zenei művekben. Az sem kerüli el az amerikai feminista zenetudós figyelmét, hogy az akadémiai zeneelmélet egyenesen tagadja a klasszikus zene erotikus tartalmának lehetőségét.¹² Anélkül, hogy az irodalomértelmezés talajáról kiszólva a klasszikus zenetudomány szakembe-

12 „If musicology took its subject matter as seriously as many pop critics take theirs, a central task would be explaining how mere pitches can be made to „represent” gender or to manipulate desire – as well as ascertaining just *whose* versions of gender or desire thereby get reproduced and transmitted. Our academic music disciplines tend, however, to avoid questions of signification altogether, to deny the presence even of expressive (let alone erotic) components in music. This denial has a complex cultural history that reaches far beyond the domain of music theory and musicology.” Susan McCLARY, *i. m.*, 54.

reivel kívánnánk vitába szállni, megfontolásra méltónak tarthatjuk McClary gondolatait, hisz láthatjuk, Erdős szövegeiben, elsősorban *A nagy sikoly*ban a klasszikus zene, maga a zenemű, a zeneszerzés processzusa, csakúgy, mint a zenészek, a hangszerek, ezer szállal kötődnek a szexualitáshoz és a társadalmi nemek relációjához.

A női test sorsa gyakran a férfiorgazmus teljes közönnyel (ha nem épp fájdalommal) való passzív végigasszisztálása, illetve az eljátszott orgazmusélmény, a hazudott sikoly.¹³ Sem egyik, sem másik nem írható feltétlenül a férfi mint egyén maszkulinizmusának számlájára: a társadalmi diskurzus (sokszor annak teljes hiánya) szüli a testek egymás melletti elbeszélését. Láthattuk, a Freud-féle női orgazmusinterpretációk nem vitték közelebb a századelőn a nőhöz saját testének tudatos megtapasztalását. Erdős *Brüsszeli csipkéjének* feleségcsaló mintapolgár férje is Freud cinikus tanítványaként viselkedik:

„Kell is ehhez a maga hangulata! A fő, hogy az én hangulatom jó legyen. [...] Hát mi a szösz, talán kérvényt nyújtsak be előbb? [...] Baj van már ott, ahol hosszú előkészületek kellenek! [...] Hát ez már így van! Ez a természet rendje! A legtöbb asszony ilyen. Hiszen maga olvasta *A nagy sikolyt*!”¹⁴

A *természet rendje* eszerint a férfiritmusra komponált aktus, mely nem teszi lehetővé a nő örömét. Alapvető probléma a regények férj-alakjaival, hogy nem keresnek partnerükkel közös ritmust, saját kot-tájukból játszanak. Más a helyzet a szeretőkkel, akik kifejezetten büszkék rá, ha sikerül összhangzatot produkálniuk. A gyönyörhöz vezető rendkívül sokféle út alapvetően legalább két stratégiát követ. Milan Kundera élettallegóriáját kölcsönvéve:

13 Vö. „The issue of the faked female orgasm enjoys a great deal of cultural currency.” James A. STEINTRAGER, „*Are You There Yet?*”: *Libertinage and the Semantics of the Orgasm*, *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1999/2. 22–52, Project Muse (utolsó letöltés: 2012. május 16.)

14 ERDŐS Renée, *Brüsszeli csipke*, Bp., Garabonciás, 1990. 81.

„Az országútnak önmagában nincs értelme; értelme csak a két pontnak van, amelyet összeköt. A gyalogút a tér dicsérete. Minden szakaszának önmagában is értelme van, és megállásra biztat bennünket. Az országút a tér diadalmas lefokozása. A gyalogút és az országút egyben a szépség kétféle felfogása is. [...] Az országutak világában a szép táj annyi, mint a szépség szigete, melyet egy hosszú vonal a szépség egy másik szigetével köt össze. A gyalogutak világában a szépség folyamatos és minduntalan változó; minden lépésnél megszólít bennünket: – Állj meg!”¹⁵

A regények férfiguráinak célja az aktus során eljutni A-ból B-be a legrövidebb úton, ahol az út exponenciálisan halad felfelé. A feleség vágya azonban (s itt nem látunk különbséget a szeretőként megjelenő nőalakokhoz képest) kalandozás egy szintén felfelé ívelő, ám nem egyenes vonalú, előreható pályán, ahol a csúcslérése célként jelentkezik ugyan, de az oda való eljutásnak legalább akkora jelentősége van. A *Brüsszeli csipke* szeretőként megjelenő férfigurája, bár ragaszkodik még a tér uralásához, hajlandó bebarangolni azt.¹⁶ Rédey Miklós jó szeretőhöz illően muzsikál, de passzív hangszerként, eszközként használja a női testet: érzékenyen játszik rajta, de tárgyként kezeli.¹⁷

„Milyen szédítő határai vannak a csóknak! És hogy rohan vele, hogy viszi őt minden mélységébe és magasságába a kéjnek! A polgári ölelésekhez szokott testét hogy hangolja fel, mint egy ezerhúrú hárfa, a maga gyönyörűségére!”¹⁸

15 Milan KUNDERA, *Halhatatlanság*, Bp., Európa, 2007. 301–302.

16 Mindez végletekig leegyszerűsített, sematizált, s a sztereotip dichotómiának magát megadó látásmódra csábít. Vélhetően mind az „országút”, mind a „gyalogút” típusú szexualitás megélhető gyönyörrel akár férfiként, akár nőként. Talán az anatómiai felépítés az, amely a női testet inkább az utóbbira, míg a férfi testet inkább az előbbire hangolja. Vagy ez utóbbi tétel csupán sztereotípiája, s ismét a szex-gender kérdésével szembesülünk: nem biológiai, de társadalmi meghatározottságú a szexuális élmény férfi-női sémájának efféle megrajzolása?

17 Vö. Richard WAGNER „A zene: asszony. Az asszonyi természet a szerelem: a befogadó és a befogadásban fenntartás nélkül odaadó szerelem.” (Idézi EGGBRECHT, *i. m.*, 17.)

18 ERDŐS Renée, *Brüsszeli csipke*, 145.

Az egyértelműen negatív konnotációjú „polgári ölelésekhez szokott test” ellenpontjaként egy muzsikatestű nő, egy élő hárfa áll előttünk. Ha szélesebb spektrumon értelmezzük a regényekben megjelenő hangszermetaforákat, s nem hagyjuk magunkat elcsábítani a nő=passzív hangszer, férfi=aktív játékos képek szigorú dichotómiája által, akár olyan olvasatra is nyitottá válhatunk, mely szerint a hangszer a zenésznek, a játékosnak aktív, alkotó társa, s nem egyszerűen készre hangolt eszköze lehet. A zenei metafora így egyszerre ábrázolja a női vágy kielégítőjeként s élvezőjeként a férfit. Az is erősíti a hatást, ha tisztában vagyunk vele, egy hárfa hangolása milyen időigényes, érzéket és koncentrációt együttesen igénylő tevékenység, s ha nem felejtjük el, hogy a hárfaművész mindig a pusztá ujjáival rezegteti a húrokat, mely rezgések visszabizseregnek a zenész testébe.

A *Brüsszeli csipke* szövegében a zenével kísért szexus regénybeli kibontását már az első forró kézszorításkor különös hanghatás készíti elő, mely visszafojthatatlanul, mintegy a későbbi, a nőtől ebben a műben már meg nem tagadott élvező sikolyt előkészítve:

„Akkor a visszafojtott hang kitört torkából, mint a galambbúgás, zizegve, turbékolón, lágyan és panaszosan, a szétnyílt ajkai közül, az összeszorított fogsorán át és belezendült a szoba csendjébe...”¹⁹

Ugyanebben a regényben a közel negyvenévesen először átélt női gyönyör ismét zenei aláfestést kap:

„S a férfi magához vette őt, a játékos düh és a gyöngédség egész skáláját viharoztatva fölé és száguldott vele olyan mély elragadtatás felé, amihez az asszony álma és fantáziája soha el nem ért, ami új volt neki és megrendítő. [...] Mintha most ébredt volna teste valódi tudatára! Mintha most lett volna először asszony.”²⁰

Az eksztázis zenei szólama itt ugyan burkoltan van jelen, ám nem csupán a „skála” említése miatt hallunk egyre gyorsuló, fokozódó zenét hömpölyögni megállíthatatlanul előrehaladón, hanem a magához

¹⁹ Uo., 51.

²⁰ Uo., 111.

vevés gesztusa (ismét úgy, mint egy hangszer), a játék említése s az egész felfelé tartó mondatszerkezet implicite ezt a hatást erősíti.

A nagy sikoly sem csupán a címadó orgazmusjelenet és annak előkészítése során tobzódik a zenei képekben:

„...az egész élet csak zene – sőt talán a halál is –, hogy minden zene, ami a világon van. És én magam valami furcsa kis hangszer, ami minden zenét megérez és magába gyűjt. Tudod, mi vagyok én, Robin? Egy aranyhegedű! És bennem muzsikál minden, ami van. Aranyhegedű vagyok, Robin, és minden dalt tudok – és minden dalt tudok.”²¹

Itt a fiatalon meghalt zeneszerző, művész, Raimond bácsi szikrázó egyéniségű özvegye, Tonia is hangszerként áll előttünk. A regényben négyen játszanak hegedűn: Tonia halott férje, a nagynénjébe féltékenyen szerelmes kamasz fiú, Robin, egy utcán felszedett kóbor hegedűs – s maga Tonia, aki ráadásul önmetaforaként használja az aranyhegedűt (melyen mindhárom regénybéli vonóstárs módot kap játszani). A regény nagyjelenetét, amelyben gyönyör és muzsika végképp összekapcsolódik, éppen Tonia szerepe előkészíteni a regényben. Ő az, aki személyesen jelen van Dóra és Ózdy gyönyörjeleneténél, mintegy testével díszletezve a virtuális egymásra találást. Hiszen éppen ő az, aki lényében hordja a zenét, megtestesült zene, ugyanakkor, sőt talán éppen ezért, ő az erotika regénybéli istennője is:

„Mihelyt ez az asszony énekelt vagy kezét a zongorára tette, úgy megváltozott, mintha valami titkos varázslat érintette volna. A zene volt az eleme, s annak természetfölöttiségébe burkolózott lénye, mint valami szikrázó palástba.”²²

Ezek után nem lehet másként, mint hogy Tonia halála a zene elnémulásával fenyeget, s vele tűnik el a test örömeinek lehetősége is a főhősnő számára:

„Hogy Tonia ne beszéljen többé soha! Hogy finom madárhangja ne csendüljön föl többé, hogy nevetése ne szálljon, mint a csengettyűszó az emberek szívébe.”²³

21 ERDŐS Renée, *A nagy sikoly*, Bp., Garabonciás, 1989. 246.

22 *Uo.*, 210.

23 *Uo.*, 315.

„Sikolyszónáta”

A nagy sikoly egész szövegén végigvonuló zeneiség a *Római szonátában* éri el tetőpontját. Előbb az elbeszélő valóság síkján, Rómában, szerencsétlenül alakult nászútján „a szerelmében megalázott földi asszony” meghallja „a mennyei Szerelem Asszonyának” szóló Ave Mariát, leborul a lábai elé, és sír, „elsírta neki mondhatatlan kínját”. Majd ugyanez az asszony, kilépve a valóságból a zene szférájába, lelkével éli meg a mindent megsemmisítő gyönyört: Ózdy, a zeneszerző szonátáján át, melyet az éppen kettejük római találkozásának élményéből komponált.

Ahogy a felvázolt zenei szüzsé tanúsága szerint a darabban boszszantóan erős az utánzáson alapuló hangeffektusok szerepe, úgy a szonáta egész szerkezete imitációnak hat. A három tétel mintha a szeretkezés ritmusát venné fel, azonban nem egy egyenes vonalú, gyorsan és erőteljesen felfelé haladó maszkulin tempóval, melyet Dóra teste eleddig képtelen volt követni és vele eggyé válni, hanem lassú-gyors tempóváltásokkal, megpihenésekkel, kisebb, váratlan emelkedőkkel és csúcsokkal, erős ciklikussággal, visszatérő témákkal, végül az izgott remegésbe és zsibbadásba torkolló orgazmussal. A kép itt nem a legjellemzőbb erogén zónákon keresztül veszi birtokba Dóra testét, de szemén és fülén át: elmerülve a férfi mindent eláruló tekintetében, és egyidejűleg a kettejük legintimebb, legtöbb titkot rejtő személyes találkozásának minden zavarát, szégyenét és mámorát a zenébe szublimáló szonátájának ritmusában.

Anélkül tehát, hogy a szerzői szándékot utólagos ideológiával próbálnánk alátámasztani, anélkül hogy olyasmit íránk a sorok közé, ami nem következik belőlük, érdekes eljátszani a gondolattal, hogy a regény zenei betétje egész szerkezetében az erotikus aktus, megkockáztathatjuk, a női ritmusra hangolt szeretkezés koreográfiájára épül. Olyasfajta erotikus aktus ez, amelyet a képzeletbeli zeneszerző, felhasználva a szonáta három tételének egymásra épülő és egymásnak visszaköszönő ritmusát, komponált. Itt a dinamikát nem egy fokozatosan gyorsuló, felfelé rohanó egyenes mentén mérik, hanem egy gyors-lassú-gyors, téma, témavariáció, visszatérő téma jelentik. Tudjuk, hogy a szonátaforma rendszerint az expozícióval indít, ahol

bemutatja a témákat, melyek aztán a következő, a kidolgozási részben különböző hangnemekben bontakoznak ki. Ez a középső rész terjedelmét tekintve lehet töredéke az expozíciónak, de túl is nyúlhat azon, a rész végén gyakran visszavezetés készíti elő az utolsó részt. Végül, a reprízben visszatér a kezdőtéma.

Ha nem feledkezünk meg a narratíváról, arról, hogy a szonáta kerete itt éppen egy regény, melyet egy nőirő vetett papírra, fontosnak találhatjuk a kompozíció efféle szerkesztettségét. Ha pedig emlékeztünkbe idézzük, hogy a klasszikus szonátaforma szerkezete, mely a szonátáknak általában legalább egy tételében érvényesül, meglehetősen kötött, feltételezhetjük, hogy ez a zenei választás a szövegben nem a véletlen műve.

Ave Maria, gratia plena...

A *Római szonáta* tetőpontja, mikor a templomi harangok hangján felcsendülő Ave Maria a kvázi szerető zeneművébe komponálva felgerjeszti a hősnőben a nagy sikolyt, melyet az a szexus során képtelen megélni. Az eredeti imádságban a szüzesség és az anyaság két misztikus s egyszerre jelentkező attribútuma Mária alakjának. Roessler Dóra, aki számára minden családi tekintélyszemély az anyaságot jelöli meg mint a női kiteljesedés egyetlen forrását, szüzességét úgy veszítette el, hogy a megelégedés, a beteljesedés, a neki ígért ünnep elmaradt. A beteljesedés annyiban lenne több a kielégülésnél (ami szintén elmaradt), hogy amint Dóra szavai tanúsítják, nem egyszerűen testének felszabadító hangját várta a csúcsra járatott szeretkezés-től, nem egy féktelen, elemi ösztönös sikolyt, inkább egy szertartás tetőpontjához hasonló katarzist.²⁴ A misztikus elvárásai bűvöletében vergődő lány úgy lett asszony, hogy a beavatás rítusa egyszerre siklott félre testén és elméjében.

24 Vö. Füst Milán, *i. m.*, 28. „Az ember e föld élőlényei közt nyilván az egyetlen, amely jövődő élményeit előre elképzeli s útólag kijavítja: s ez a fantáziás, máris onániás természetű lelki alkat még döntőbb befolyással van szexualitására és annak elferdülésére...”

Teste nem reagált örömmel a másik testre, mellyel egyesülni kívánt, s így elméjében nem képződhetett meg az a válaszreakció, az immanenssé élt külső öröm, mellyel a beavatás teljessé vált volna. Ugyanakkor a kauzalitás iránya nem egyértelmű, hisz nagy eséllyel éppen az elméjében eleve felépített gát állta útját a testi gyönyörnek. A dilemma eldöntésében lehet segítségünkre a zene hatására feltörő szellemi orgazmusélményt bemutató jelenet, hisz itt válik egyértelművé: ha a psziché szabad utat enged, a test képes a legszélsőségesebb örömreakciót produkálni. Ehhez adódik hozzá egyfajta katalizátorként az a vallásos misztikum, ami a szentként tisztelt szüzességet és anyaságot Mária alakjában kapcsolja össze, s melynek alapszövegét Erdős igen találóan hívja be a sikolyjelenetbe.

Különös párhuzamot fedezhetünk fel Asbóth János *Álmok álmodója* című regényének férfinarrációjában felvezetett női orgazmusjelenete és Erdős Renée sikolyszövege között.²⁵ Asbóth szintén erősen rájátszik a zeneiségre, s 1878-as művében negatív előképét adja az írónő bő negyven évvel későbbi szövegének. Az egyházzene, Pergolesi kapcsán, itt sem marad el, sőt a Mária-kultusz is hasonlóan kulcsszereppel bír. Ezúttal a férfi főhős hallgatja a nő zongorajátékát és énekét, s – az egyes szám első személyű férfi felbeszélő nézőpontjából szemlélve – vélhetően együtt jutnak el az orgazmusig. Itt azonban a zene szférájából a konkrétumok szintjén is a testébe kerülünk át, mire a beteljesedés megtörténik, előbb azonban hosszú értekezést olvashatunk az Erdősnél is kulcsszerepet játszó keresztény nőfelfogás és a zenei műfajelmélet összefüggéseiről:²⁶

„A hatalmas hanghullámokból csakhamar kiemelkedett, mint a szférák éneke a zúgó világok fölött, az édes Irma éneke Pergolesi ama régi egyházi énekének egyikében, melyeket ma már Olasz-

25 Köszönöm Mészáros Zsolt-nak, hogy a párhuzamra felhívta figyelmemet.

26 „A mai egyházi zenén éppúgy meglátszik az opera, mint ahogyan meglátszik a mai Madonnákon, hogy a művész előtt lebegett eszmény magasabb leánynöveldekben nevelkedett; teát ivott, asszony vagy kisasszony volt, de nem volt Madonna; mert azt az eszményt, mely az asszonyban tökélyre fejlett női szépséget a szüzieség imára indító búbájával, a tisztaság szentségét az anyaság szentségével egyesítve: nem az élők közt, hanem csak saját hitében lelheti fel a művész és ez a hit kiveszett.” ASBÓTH János, *Álmok álmodója*, Bp., Szépirodalmi Kvk., cop. 1990. 130–131.

ország egyházaiból is kiszorított a modern opera-zene, de melyeket éppoly kevésbé tudnak újratemetni ma, ahogyan nem tudnak ma már Madonnákat festeni. [...] Meleg kéz ragadta meg kezemet, felém hajol egy alak... Lehomályosodott világításnak rejtélyes derengéséből tolult felém Irmának arca, szívembe szorult a vér, és féktelen vágy tört ki rajtam, és két kezemmel megfogtam karját és fejét és vontam magamhoz és éreztem, hogyan rezg végig tagjain a kilángolt szenvedély. *Nyitott szeme kísértetiesen meg volt törve*; soha nem fogom feledni ezt a *soha nem látott tekintetet*, melyen a nyitott szem azt mutatja, hogy *elveszítette látképességét a bódulatban*; a *megettört szemek* alatt kidudorodtak a hevült orcák; az imént ellágyult tagok majd a görcsnek erejével tapadtak hozzám...”²⁷ [saját kiemelés – K. E.]

Erdőst hasonlóan megigézik a gyönyörbe révülő tekintetek: Dóráé már az Ave Maria felhangzásakor összekapcsolódik Özdyével, s el sem szakad onnan, ahogy a feszülés-ernyedés-görcs hullámdinamikája, s az „elsőség-kultusza” szintűgy közös a két gyönyör-szövegben:

„És érezte, hogy jó felé a mámor, a nagy mámor, a *soha nem ismert*, a szemek és a hangok muzsikáján keresztül. Érezte, hogy veszi birtokába szívét, agyát, egész testét! Hogy *száll szemére valami bíboros köd*, hogy zsibbad el lassan a teste, a felé közeledő fojtogató gyönyörűségben, hogy remegnek karjai, melyek ki akarnak tárulni egy nagy ölelésre! Hogy nyílik meg ajka, mintha annak ajka közeledne felé! Hogy cikázik át testén a *soha nem érzett, az első gyönyörűség*, hogy hatalmasodik el rajta, hogy ragadja el! S ekkor hirtelen fölemelte két kezét, és az ajkára szorította, hogy ne sikoltson fel! Hogy ne sikoltson bele a zenébe, az asszonyiságát megteremtő első kéj sikolyával, mely íme itt van, itt van, megtalálta őt, testetlenül, így, a zene szárnyán és az *égő pillantás igézete alatt*.”²⁸ [saját kiemelés – K. E.]

27 Uo., 130–131.

28 ERDŐS, *A nagy sikoly*, 243–244.

A passzív fél felelőssége

Azok a nők, akik élményként élik meg saját testüket a két regényben, mind büntetést kapnak: *A nagy sikoly* Toniája öngyilkos lesz, Ilse Braun, a kék rabságában élő színésznő zárdába vonul, Ida Bondieu, a másik szabad szerelmű színésznő feladja addigi életét, a *Brüsszeli csipke* Adrienne-je pedig végignézi, amint fiatal szeretője az oltárhoz kíséri Adrienne fiatal és gyönyörű hasonmását: saját lányát. A női test aktivitása nem jutalmazott ebben a világban, ahogyan Jolanta Jastrzębska fogalmaz: „az orgazmust elért nő eltévelyedett szörnyként, beteg állatként jelenik meg, akit meg kell gyógyítani és rávezetni az »igaz útra«”.²⁹ Ugyanakkor a passzivitás sem ígér testi boldogságot: míg az első regényben a tekintélyalakok képviselte ideológia azt sugallja, hogy az asszonyi kék oly vágyott sikolyát néhány bölcs szólam hatására a szülés fájdalmának hangjává lehet konvertálni egy becsapott fiatalasszony összezavarodott fejében, addig a *Brüsszeli csipke* kétgyermekes édesanyja már pontosan tudja a két sikoly közti különbséget.

Dóra képtelen rá, hogy saját testét élvezni tanítsa, passzív félként várja, hogy valaki megmutassa neki, hogyan működik ön maga, Adrienne pedig, miután praktikus érzéssel és aktív cselekvőként megszabadította ágyát attól a férfitől, aki őt házasságában prostituálta, megtanulja magát ahhoz a férfihoz hangolni, aki rajta mint hangszeren, szintén inkább passzív objektumként, játszani hajlandó. Vajon kinek a felelőssége az, ha a tapasztalatlan fiatalasszony testtudat nélkül, egy nő testébe zárt gyermeklány képzeivel megy férjhez? Az anya mulasztott el valamit, ahogy Dóra gyanítja? A fontos beosztású rokonoknak kellett volna konkrétabbnak lenniük? Sándortól, a férjtől várható el érzékenyebb közeledés? Vagy vádoljuk Dórát, hisz más nők is hasonló háttérrel kerültek ebből a társadalmi rétegből a házasságba? Vajon mennyire jellemző, hogy ilyen intenzív traumaélményt okoz az ígért ünnep elmaradása, illetve a megcsalás szége? Erdős a jéghegy csúcsát rajzolja meg Dóra alakjában, vagy egy életszerűtlenül naiv figurát fest?

²⁹ JASTRZĘBSKA, i. m., 111.

Ahhoz, hogy a női szexualitás kérdése megfelelő hangsúlyt kapjon, a nőnek is fel kellett nőnie a női testhez. A nemek közös hangja nem létezhet akkor, ha a nő maga nem találja saját testének hangját. Ha a századelő (és a későbbi évtizedek) női, nőírói, nőolvasói nem fogalmazták meg saját testük viszonyát a kéjhez, ma nincs női orgazmus. *A Vagina Monológok* típusú könyvek, szindarabok, performanszok ma is számos frusztrációról árulkodnak a női szexualitással, a felszabadult gyönyör megélésével kapcsolatban, ám egyúttal diskurzusképző erővel bírnak, így képesek lehetnek szavakkal szublimálni mind a traumaértékű élményeket, mind a gyakran *normálisnak* jelölt orgazmus nélküli (legtöbbször tettetett orgazmussal palástolt) élménytelenséget. *A nagy sikoly* hősnője így beszél az első alkalom után:

„Nem lehet – gondolta –, itt valami van, amit nem értek. De mind-egy. Talán így kell ennek lenni. És Sándor azt mondta: ez a kezdet. Miért, hogy mama erről nem mondott semmit? Ezt kellett volna mondania. De úgy látszik, az anyák ebben mind egyformák, akármilyen modernnek is: a legfontosabbat sohasem tudják útravalóul adni. Vagy nem ez a legfontosabb? És mégis! Ha a mama erre célzást tett volna már előbb, most nem lennék szomorú. Pedig szomorú vagyok. – De talán ő nem tudta, hogy ez... Vagy talán így természetes és én vagyok bolond, aki valami mást vártam? Mit is vártam én? Isten tudja! Lehet, hogy a többi lány okosabb, mint én – és lehet, hogy minden rendben van. De nem volt rendben minden. [...] az ünnep, a neki ígért ünnep elmaradt...”³⁰

Zárszó

Dóra várva várt ünnepe minden nő ünnepe. Adrienne kérészéletű gyönyöre is közös. Velünk élnek az Ida Bondieu-k és Ilse Braunok is, hisz mi magunk vagyunk azok. Erdős és utódai nyelvet kerestek, hogy minderről beszélhessenek, s természetes, hogy e nyelv nem mentes a kor dagályaitól. Kortárs nőíróink sem beszélnek másról, esetleg más-ként, nyíltabban szólhatnak:

³⁰ ERDŐS, *A nagy sikoly*, 22.

Dicső macsó nevet nyer el a férfi,
 ha kétértelmű minden mondata,
 s a rossz nyelvektől akkor sincs mit félni,
 ha minden éjjel más nőt visz haza.
 De hogyha nő mer szabadosan élni,
 s nem csak célozgat arra, mit akar:
 „akármit el tud csípőn alul érni,
 vagy egyszerűen baszhatnakja van.”³¹

Az irodalmi hagyomány nem törik meg azáltal, hogy a századeleji „belekapcsolódás a Mindenségbe”, „a zene, melyet a Végtelenség dirigál” az újabb századelőn vulgáris „baszhatnakká” desztillálódik. A nyelv, mellyel a női test, annak vágya és fájdalma megragadható, mára elég kodifikáltan megteremtődött, s egyben folyamatosan újra is teremődik. A problémák azonban ma is hasonlóak Erdős Renée korának problémáihoz: hogyan viszonyul a nő a női testhez, hogyan viszonyul hozzá a férfi, miként látja a nő a férfi testét, elhisszük-e, hogy mindez a testről szól, eufemizmus-e testek zenéjét hallani, hazugság-e a szerelem mint poétika, mit ér a nő, ha szűz, ha anya, mit veszít, ha nem az, mit ér a nő a férfival és mit ér nélküle, felől-e a kéj vagy megőrijt-e a frigiditás. Idegen nyelvet beszél-e a női test, ha anyanyelvét használja, és érti-e valaki ezt a nyelvet? Mi lehet férfi és női test lingua francája, és mennyire tudják azt sajátjuknak érezni? Megtanítja-e a társadalom a nőknek saját testük anyanyelvét?

Erdős Renée programadó versének sorai lehetnek éppen az idegenként kezelt női test³² szavai is:

31 KISS Judit Ágnes, *Ballada a kettős erkölcsről*, Mozgó Világ, 2004/7. [online] <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00053/07verskiss.htm> (utolsó letöltés: 2012. május 20.)

32 Edward W. SAID, *Orientalizmus*, Bp., Európa, 2000. Könyvében részletesen ír róla, hogyan kötik össze a nyugati kultúrákban a nőt, az idegent, az egzotikumot, a mást, a féktelent, a meg nem értettet, a körön kívülit.

„Jöttem hozzátok, messze idegenből
 S magammal hoztam őserdők dalát,
 Ismeretlen ég távol csillagfényét,
 Nagy, különös virágok illatát,
 Velem jöttek a rege-éjszakáknak
 Tündöklő árnyai - egész sereg!
 S én köztük éltem és nekik daloltam.
 S ti nem ismertetek.”³³

Bibliográfia

ASBÓTH János, *Álmok álmodója*, Bp., Szépirodalmi Kvk., cop. 1990.

BORGOS Anna, *Mi ez a nagy sikoly?: Nőiség, testiség és pszichoanalízis háború előtti magyar nőírók műveiben = Laikus olvasók?: A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. LÓRÁND Zsófia, VADERNA Gábor, SCHEIBNER Tamás, VÁRI György, Bp., L'Harmattan, 2006, 51–64.

DAHLHAUS, Carl, EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Mi a zene?*, Bp., Osiris, 2004.

ERDŐS Renée, *A nagy sikoly*, Bp., Garabonciás, 1989.

ERDŐS Renée, *Brüsszeli csipke*, Bp., Garabonciás, 1990.

ERDŐS Renée, *Jöttem hozzátok*, Bp., Franklin-Társulat, 1909.

FÜST Milán, *Szexuál-lélektani elmékedések : Breviárium*, Bp., Fekete Sas, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Előadások a művészet filozófiájáról*, Bp., Atlantisz, 2004.

JASTZREBSKA, Jolanta, *A női gyönyör ábrázolása: lázadás és lemondás: Erdős Renée A nagy sikoly; Brüsszeli csipke = J. J., KEMENES GÉFIN László, Erotika a huszadik századi magyar regényben: 1911–1947*, Bp., Kortárs, 1998. 107–123.

KÁDÁR Judit, *A legerotikusabb magyar író: Erdős Renée = Szerep és alkotás: Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*, szerk. NAGY Beáta, S. SÁRDI Margit, Debrecen, Csokonai, 1997, 117–124.

KIERKEGAARD, Søren, *Vagy-vagy*, Bp., Osiris, 2001.

KISS Judit Ágnes, *Ballada a kettős erkölcsről*, Mozgó Világ, 2004/7 [online] <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00053/07verskiss.htm> (utolsó letöltés: 2012. május. 20.)

KUNDERA, Milan, *Halhatatlanság*, Bp., Európa, 2007.

33 ERDŐS Renée, *Jöttem hozzátok*, Bp., Franklin-Társulat, 1909. 3.

McCLARY, Susan, *Sexual Politics in Classical Music* = Uő., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, cop. 1991.

MENYHÉRT Anna, *Szerelem és kánon között: Erdős Renée = Nő, tükör; írás: Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, szerk. VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán, Bp., Ráció, 2009. 427–454.

RADNÓTI Sándor, *A nagy sikoly*, Holmi, 1991/3. 1369–1372.

SAID, Edward W., *Orientalizmus*, Bp., Európa, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur, *A zene esztétikája*, Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992.

STEINTRAGER, James A., „Are You There Yet?”: *Libertinage and the Semantics of the Orgasm*, *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2(1999), 22–52, Project Muse (utolsó letöltés: 2012. május 16.)

Marczali Ferenc

Timár Mihály: vívódó idealista vagy liliomtipró házasságszédelgő?

Hatalom és szexualitás *Az arany emberben*

Olyan hangosan zúgnak manapság a vészharangok a hagyományos értékek felbomlása miatt, hogy talán az olvasót is meglepi: a monogámia népszerűbb, mint valaha.¹ Egy sor az utóbbi évtizedekben készült magyar és külföldi felmérés bizonyítja, hogy a nyugati férfiak és nők túlnyomó része a monogám, szexuálisan zárt kapcsolatot tartja a legideálisabb kapcsolati formának saját maga számára. Ez különösen annak fényében furcsa, hogy a párkapcsolatban élő férfiak hatvan-hetven, a nőknek pedig harminc-negyven százaléka előbb-utóbb megcsalja a párját.² Adja magát tehát a kérdés: miért törekszünk olyan kapcsolatra, amelyben nem érezzük jól magunkat? Miért próbálkozunk meg újra és újra a monogámiával, csak azért, hogy aztán titokban felrúgjuk a szabályait?

A rejtély már egy ideje izgalomban tartja a női magazinok újságíróit, a férfiakat és nőket idegen bolygókról származtató népszerű önszerző könyvek szerzőit és az evolúciós pszichológia hazánkban is népszerű apostolait. Azt javasoljuk, hogy evezzünk inkább a szépirodalom vizeire, és Timár Mihály hajóját követve próbáljunk meg közelebb jutni a válaszhoz.

Szubjektum és szexualitás *Az arany emberben*

Catherine Belsey³ szerint az ideológia képes szinte észrevétlenül munkálkodni a klasszikus irodalom szövegeiben. *Az arany emberben* is tetten érhető modern nyugati szexualitás- és hatalomfelfogáson ke-

1 Agnus McLAREN, *Szexualitás a 20. században*, Bp., Osiris, 2002. 175.

2 SZILÁGYI Vilmos, *A nemek viszonyának jövője*, Bp., Háttér, 2010. 72.

3 Catherine BELSEY, *A szubjektum megszólítása*, Helikon, 1995/1–2. 18.

resztül megtudhatunk valamit arról, miként konstruálódnak meg saját monogám és nem monogám vágyaink, továbbá hogy a monogámia ünneplése milyen hatalmas struktúrák fennmaradásához járul hozzá.

Jókai Mór regénye biztos pozíciót foglal el a hazai kánonban, egyike a legolvasottabb műveknek,⁴ ráadásul igazi szerelmi történet: nagyszerű állatorvosi lónak ígérkezik a mainstream, heteronormatív szexuális gyakorlatok és attitűdök poétikai-narratív megtámogatásának vizsgálatára. Mielőtt azonban rátérnénk a regény elemzésére, idézzük fel röviden, milyen viszonyban áll egymással szubjektum, nyelv, ideológia és szexualitás. Louis Althusserl rámutat, hogy az adottnak és természetesnek vett „én” valójában olyan konstrukció, amely kényszerítő körülmények és történelmi feltételek erőterében jön létre. Jacques Lacan szerint ez azáltal történhet, hogy az „én”-ként még nem létező individuum értelmi fejlődése korai szakaszában elsajátítja az „én” és a „te” közti különbségtételt, és így felveszi a nyelven belül a szubjektum pozícióját. A nyelv tehát elengedhetetlen feltétele és eszköze a szubjektum létrehozásának – az énhatárok nélküli csecsemőből a nyelvbe, a szimbolikus rendbe történő belépés során válik jelentéssel bíró, cselekvő személy. Amint azonban szubjektummá válunk, ki vagyunk téve annak, hogy megszólít minket az ideológia. És mivel a szexualitás nem személyes attribútum, hanem az adott kontextusban rendelkezésre álló kulturális kategória, és mint ilyen, a diskurzus terméke,⁵ az, hogy mit mond az ideológia – és persze az, hogy hogyan mondja – eldöntheti, ki(ke)t, hogyan és hányszor szeretünk.

A már idézett Belsey szerint az ideológia akkor fejt ki hatását a legjobban és a leghatékonyabban, ha észrevétlen tud maradni, például explicit kijelentések helyett más, kifinomultabb módszerekkel dolgozik. Ez történik a 19. századi nagyregényekben is: ezek a szövegek egyrészt önazonos szubjektumokból álló világot jelenítenek meg, amelyben a szubjektumok válnak a jelentés, a cselekvés és a tudás forrásává – kiszolgálva a felvilágosodott humanizmus ideológiáját –, másrészt felkínálnak az olvasónak egy olyan szubjektumpozíciót, ahonnan az adott ideológiát igazoló, de máskülönben teljességgel logikátlan történetek értelmezhetővé, sőt magától értetődővé válhatnak. Ezáltal – körkörös,

4 HANSÁGI Ágnes, *A kánon egyszólamúsítása*, Itk, 2003/2-3. 277–297.

5 Annamarie JAGOSE, *Bevezetés a queer-elméletbe*, Bp., Új Mandátum, 2003. 81.

egymást erősítő módon – maga a szubjektum megerősítést, a történetek pedig igazolást nyernek.

Visszatérve *Az arany ember*hez: azáltal, hogy a regényvilágban alapvetően a szereplők biológiai neme határozza meg cselekedeteiket, vágyaikat, egymáshoz való viszonyukat, a szöveg eltérő szubjektumpozíciókat kínál fel a női és a férfi befogadó számára. Témánk, vagyis a monogámia kérdése szempontjából a férfi és női szubjektumhoz társított vágy mennyisége és minősége közti különbségek a legérdekesebbek.

Ezek pedig számosak; már az is sokatmondó, ahogy a három főszereplőt, Timár Mihályt, Timéát és Noémit először megpillantjuk. Timár felnőtt férfiként lép elénk, amint éppen teljes kontrollt gyakorol környezete felett: a hajóbiztos a mitikussá nagyított viharral dacolva megmenti a Szent Borbálát a pusztulástól. A hajón utazó Timéa ezzel szemben mint ijedt, tizenhárom éves kislány jelenik meg, aki védelmezőként tekint a nálánál jóval idősebb Timárra. Az így kialakuló viszony (felnőtt férfi megmentő és fiatal, oltalomra szoruló kislány) önmagában semmit nem árulna a férfi és női szexualitás közti különbségről, ha a történet egy későbbi pontján ne úgy gondolnánk vissza a jelenetre, mint Timár és Timéa szerelmi kapcsolatának kezdőpontjára. Így viszont egy olyan viszonyból bomlik ki később a párkapcsolat, ahol az egyik fél már szexuálisan érett személy, a másik viszont semmiféle szexuális vággyal nem rendelkezik.

Az, hogy Timárnak valóban vannak vágyai, a hamarosan színre lépő másik kislánnyal való találkozáskor válik teljesen nyilvánvalóvá. Noémi szintén tizenhárom éves, és bár szexuálisan fejletlen, a róla szóló leírás mégis erőteljesen szexualizáló: a narrátor Timár nézőpontját átvéve és az olvasónak felkínálva pásztázza végig tekintetével Noémi „gyermekarcát”, valamint „a kifejlődés időszakában” lévő „gyermekidomait”.⁶ Noémi, vonja le a konklúziót az elbeszélő, „idilli tünemény”, és ebben a jelzős szerkezetben a Timéához hasonló tündéri, nem is evilági vágytalanság és a szexuális vonzerő egyszerre jelenik meg.

Timár gyereklányok iránti vonzalma Ali Csobadzi halálát követően mutatkozik meg a maga teljességében. Az altatóméregtől öntudat-

6 JÓKAI MÓR, *Az arany ember*, Bp., Osiris, 2005. 61.

lan Timéa élete Timár kezében van, akinek mihamarább be kellene dörzsölnie a lány mellkasát az ellenméreggel, ám ő sokáig nem tudja elvonni tekintetét a félholt kislány fedetlen felsőtestéről („Téged hagynálak én meghalni, te gyönyörű alak?”⁷). Az „éjszaka árnyai” még fel is bujtják a lány „gyönyörű idomainak” megcsókolására, de Timár végül elhessegeti magától a gondolatot – nem azért, mert nem kívánná Timéát, hanem mert nem akarja meglopni a csókjával. A félholt Csipkerózsika erotizálásával a lehető legnagyobbra nő a különbség a férfi és a nő vágyának mennyisége között, ráadásul a kiszolgáltatottság is szexualizálódik, és bár Timár tevőlegesen nem él vissza a helyzetével, azzal, hogy néhány percre voyeurré válik, felveszi a női testet tárgyként szemlélő férfi hatalmi pozícióját.

Timár és a két lány között kialakul egy vágyháromszög, amelynek a csúcán Timár áll: az ő irányából kétfelé áramlik a nem monogám vágy, a lányok viszont egyelőre a vágy semmilyen formáját nem mutatják. Ennek ellenére már első (és egyetlen) találkozásukkor kialakítják egymással azt a rivalizáláson alapuló viszonyt, amely az egész szövegben jellemzi a nem rokoni kapcsolatban álló nőket: Noémi bosszús lesz, mert Timár Timéának adja a tőle kapott almát, Timéa pedig Noémi macskáját kívánná.⁸

Timéa szexualitásának fejlődését a fejlődés hiánya jellemzi a leginkább. Megdermed a gyermekkori vágytalanság állapotában – ezt látjuk akkor is, mikor a Brazovics-házba bekerülő lányról szólva az elbeszélő újra szembeállítja testi fejlettségét lelki infantilizmusával, gyenge, alávetett, inkompetens szexuális cselekvőként határozva meg ezzel Timéát. („A leány már a tizenötödik évében jár, s egész kifejelett hajadon. Hanem tekintete, naiv ügyetlensége még a gyermekről tanúskodnak.”⁹)

Mivel vágytalan, nem nehéz hűségese maradnia – ezért is lehet, hogy a regény egészét tekintve a „hűséges” jelzőt találjuk leggyakrabban a neve mellett. Végtelen türelemmel, beletörődéssel, kérdés és felháborodás nélkül tűri a boldogtalan házasságot és férje megmagyarázhatatlan, egyre hosszabbra nyúló távolléteit. Mikor megtudja, hogy

⁷ Uo., 96.

⁸ Uo., 62.

⁹ Uo., 165.

Mihály mégsem halt meg, jellemében is azzá a szentté magasodik, amit külseje már a Szent Borbálán előrevetített („Ez a két vékony szemöldök együtt mintha valami fekete aureole volna egy szentkép homlokán.”¹⁰). Mivel a modernitás szerette megfeleltetni egymásnak a külső és belső tulajdonságokat, az olvasó – amennyiben követi a szöveg által kézenfekvőként felkínált olvasási stratégiát – hajlamos végig úgy értelmezni Timéa önsorsrontó cselekedeteit, mint egy különösen emelkedett jellem csodálatra méltó tetteit. Barta János szavaival azt látjuk, hogy Timéa „hogyan nő meg tragikus élethelyzetében, hogyan válik hűségében és szenvedésében szinte már Timár fölé emelkedő fennkölt lélekké.”¹¹

Most vessünk egy pillantást Noémi szexualitására. A Timéával kötött esküvő után hamar kiderül, hogy Timár nem boldog a feleségével, ám szerencsére Noémi mellett meglesi a szerelmet. Az első találkozáshoz képest Noémi „szépen megnőtt, kifejlett, átalakult. Arcán egészséges pír ragyog át, szemei mélyében szelíd oltártűz lobog.”¹² A testi érettség tehát, Timéához hasonlóan, Noémi alakjában is szexuális éretlenséggel keveredik, olyan szubjektumot alkotva, amely csupán tárgya lehet a feléje irányuló férfiváagnak, de ő maga nem válhat aktív szexuális cselekvővé. Ez a szubjektum egy férfi oldalán léphet csak be a vágyak tartományába – és Timár készségesen magára vállalja Noémi beavatásának feladatát.

Noémi szexuális beavatásáról egy szimbolikus eseménysor tájékoztat, ahol a békát mint a pénisz metaforáját olvashatjuk. Noémi kezdetben viszolyog a pénisztől: Krisztány Tódor békája például nagyon megijesztette egyszer.

„[A]zt mondta, hogy ezt ökörbékának híják; ha ennek árvacsálánál megverik a hátát, úgy bömböl, mint az ökör. És aztán megverte [...], és egész alakját belepte a fehér tajték. Azóta azt képzelem mindig, hogy az egész nemzetsége azért csúsz, mász olvaskodik körülöttem, hogy mérgével lefecskendezzen.”¹³

10 *Uo.*, 14.

11 BARTA JÁNOS, *Timár Mihály, az aranyember* = *Uő., Évfordulók*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1981. 275.

12 JÓKAI, *i. m.*, 248.

13 *Uo.*, 259.

A pénisztől való viszolygás a regény heteronormatív világában magától a testiségtől való undort jelenti, ennél fogva pedig a vágynélküliség indikátora. Timár azonban a magyarázat, az érvelés módszerével szexuális lényvé avatja Noémit:

„Ilyenek a leányok. A cicát szeretik, mert az szépen tud hízelkedni, a békától pedig irtóznak, mert az olyan rút. Pedig lássa ön, ezek mi nekünk éppen olyan jó barátaink, mint a madarak. [...] Éjjel minden énekesmadár alszik, s nem véd minket. De előjön földhasadékaiból az undok béka, s a sötétben harcol a mi ellenségeinkkel. [...] ez a rút varangy nem azért csúszik ott a fűben, hogy önt megrémítse. [...] Nézze, most összehúzza magát, ugráshoz készül; vigyázzon oda. Most nagyot ugrik, hosszú nyelvét sebesen kiölti.”¹⁴

Ezután Noémi kedvelten csapta össze a kezét, és hajlandó megfogni a békát, amit Timár nyújt felé. Igen árulkodó, ahogy az állat érintésére reagál:

„nem a békára nézett, hanem Mihály szemeibe, s megrezzent, mi-dőn az a hideg állat legelőször érintkezett visszaborzadó idegeivel. Hanem azután egyszerre jókedvűen nevetett, mint a gyermek, aki so-kaíg fél a vízbe menni. S aztán úgy örül, ha benne van.”¹⁵

Noémi tehát, bár átesik a beavatáson, továbbra is gyermek marad, ami a női szexualitás infantilizálását jelenti. Ahhoz, hogy lássuk, mi-féle szubjektummá alakul Noémi a Timárral való kapcsolatban, érde-mes egy jóval későbbi fejezetet is hosszabban idézni:

„Együtt és összhangzatban él benne a szűz, a tündér és a nő. Szerelmének semmi önzése nincs; egész lénye el van veszve, át van ol-dódva abban, akit szeret. Nincs külön bújá, külön öröme, csupán az övé. Otthon aprólékos figyelmével minden kényelméről gondosko-dik; munkájában segít neki fáradhatatlan kézzel. Mindig derült, min-dig friss, s ha valami betegség kerülgeti, egy csók a fájó homlokra meggyógyítja őt. Alázatos az iránt, akiről tudja, hogy őt imádja.”¹⁶

¹⁴ *Uo.*, 256.

¹⁵ *Uo.*, 257.

¹⁶ *Uo.*, 354.

Mintha az interneten néhány éve felbukkant *Kézikönyv nőknek 1955-ből* című, a hagyományos nemi szerepeket kifigurázó paródiát olvasnánk:

„A férfiak többsége éhes, mikor megérkezik a munkahelyéről és a kedvenc ételének elkészítésével kielégíti a meleg fogadtatás iránti vágyát. Készüljön fel a fogadására. Pihenjen 15 perccel az érkezése előtt, így ön friss és üde lesz, mikor megérkezik. [...] Legyen boldog, ha láthatja őt. [...] Ne panaszkodjon, ha a férje későn érkezik haza, vagy este el akar menni vacsorázni ön nélkül, [...] ne tegyen fel szükségtelen kérdéseket és ne gyanakodjon az ítélőképességében vagy feddhetetlenségében.”¹⁷

Talán nem véletlen, hogy Noéminek ez a vágytárggyá nemesült alakja kivívta a férfikritikusok rokonszenvét. Csíkvári Gábor „romantikus álomképnek” nevezi ezt a „legkevésbé dinamikusan formált alakot”,¹⁸ Nyilasy szerint pedig Noémi „a sziget csodái közül való.”¹⁹ Barta János az édenkertbeli Évához hasonlítja,²⁰ és Lányi András is valamiféle paradicsomi díszlet főalakjaként beszél róla, igen emelkedett stílusban: „Noémi mint az újjászülető természet szüzi nemtője. Madarak, szelíd vadállatok, dúsan termő gyümölcsfák alkotják állandó társaságát.” Érezhetően szeretne ő is ott lenni, Noémivel: „Aki a Senki szigetére talál, az hazatalál, mert megszabadul önmagától.”²¹

Timéa és Noémi mellett Timár a regény harmadik szóba jöhető női szereplőjét, Athalie-t is megkívánja, és zavarba ejtő módon bámulja:

„Gyakran, midőn szemközt ültek a családi asztalnál, Timár szemei folyvást Athalie arcára és termetére voltak éhezve. [...] Athalie

17 *Kézikönyv nőknek 1955-ből* [online] <http://cartoletti.blogspot.hu/2012/01/kezikonyv-noknek-1955-bol.html> (utolsó letöltés: 2012. december 11.)

18 CSÍKVÁRI Gábor, *Az arany ember romantikája = Irodalomtanítás 1.*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., Pauz Kiadó, 1994. 468.

19 NYILASI Balázs, *A románc és Jókai Mór*, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 2005. 128.

20 BARTA, *i. m.*, 276.

21 LÁNYI András, *A kettészakított üstökös*, Bp., Liget könyvek, 2012. 128.

rendkívüli szépség volt. Igazi Ariadne-nyak és -kebel. Mihály szemei e szép hófehér nyaktól meg nem tudtak válni, úgyhogy Athalie nyugtalanítva érezte magát e kecskeinek tett néma hódolat által.”²²

Azt már eddig is tudtuk, hogy Timár vágya bőséges, de Athalie iránt érzett vonzalma a vágy minőségéről is elárul valamit, mikor ugyanennél a jelenetnél egy váratlan, de Athalie ármánykodásainak köszönhetően mégiscsak értelmezhető fordulattal összeköti a férfi-szexualitást és az agressziót:

„Igen, Mihály arra gondolt, hogy csak egyetlenegyszer lehetnél birtokomban te szép hófehér nyak, te bársonyossima gyönyörű kebel – hogy egy szorításával acélmarkomnak beléd fojthatnám a lelket!”²³

Látható tehát, hogy fontos különbségek vannak a férfi és a női szubjektumok vágytartalma között: Timéa és Noémi vágya passzív, egy személyre irányul, visszafogott és erősen infantilizált, Timáré ellenben aktív, számos tárgya van, és részben paternalista, részben pedig agresszív. Kijelenthetjük tehát, hogy a szöveg létrehoz egy nem monogám férfi és egy monogám női szubjektumot.

Az arany ember szerelemfelfogása

Ahhoz, hogy az ideológia rejtve maradjon és az olvasó ne háborodjon fel a nyilvánvalóan igazságtalan szexuális kettős mérce jelenlétén, a szövegnek olyan viszonyba kell hoznia egymással ezeket a szubjektumokat, amely indokoltá, (meg)érthetővé teszi a nemek szexuális mozgástere közti eltérést.

Az arany ember úgy oldja meg ezt a feladatot, hogy egy olyan szerelemkonceptiót vesz használatba, amelyen belül értelmezhetőnek tűnik a Timár, Timéa és Noémi közti viszony. A szöveg így eléri, hogy az olvasó ne tegye fel magának a kérdést: mit akar Timár ettől a két kislánytól, milyen hatalmi viszonyok jellemezhetik egy felnőtt, világlátott férfi és egy szinte teljes izolációban élő gyermekkorú lány

22 JÓKAI, *i. m.*, 389.

23 *Uo.*, 389.

szerelmét, vagy hogy miképpen formálhat igényt Timár az irányában csupán hálát érző Timéa szerelmére.

Az alabástromszobor menyegzője című fejezet első néhány bekezdésében a Timár fejébe belelátó elbeszélő összegyűjti, milyen okai voltak annak, hogy Mihály beleszeretett Timéába:

„A lány tündéri szépsége az első találkozás óta meghódítva tartá lelkét. Bámulta őt.”

„A szelíd kedély, melyet később ismerni tanult nála, megnyerte tiszteletét.”

„A gúnyos játék, melyet Brazovicsék űztek a lány szívével, lovagi-as rokonszenvét költé fel.”

„S a szép kapitánynak könnyelmű udvarlása szította féltékenységet.”

„Ez mind hozzátartozik a szerelemhez.”²⁴

Közös a négy okban, hogy egyik sem feltételez semmiféle viszonyulást Timéa irányából Timár felé, vagyis Timár nem azért szeretett bele a lányba, mert az valahogyan viselkedett vele, sőt még csak nem is azért, mert valahogyan viselkedett általában, hanem mert külseje megfelelt kora nőideáljának, mert lehetőséget adott Timárnak arra, hogy „megmentse” őt, és ezzel megfelelhessen kora férfiideáljának, valamint mert valaki más (Kacsuka kapitány) vágyat mutatott irányában.

Az utolsó elem kapcsán felidézhetjük Eve Sedgwicknek a homoszociális vágyról szóló elméletét, mely szerint az olyan versengés mögött, ahol két férfi vetélkedik egymással egy nő testéért, valójában a két férfi egymásra irányuló vágya húzódik meg, és a nő iránti vágy csupán ürügy a férfiak találkozására.²⁵ Egy ilyen viszonyban a nő másodlagos vágytárggyá redukálódik, akit – leegyszerűsítve – nem azért szeretnek, mert az valamilyen, hanem mert mások is szeretik. Ez lényegében egybevág azzal, amit René Girard a romantikus szerelem kritikája kapcsán állít, vagyis hogy a romantikus szerelem – a vágy – nem más, mint utánzás, mások vágyának mimézise, rávetítése a szeretett személyre.²⁶ Ebben a másikat eszköznek, a szerelem passzív tárgyának tekintő paradigmában nyer csak értelmet Timár szerelme.

²⁴ Uo., 221.

²⁵ Naomi SEGAL, *Szerelmi háromszögek a nyolcvanas és kilencvenes években:*

Végzetes vonzerő, Zongoralecke, Thalassa, 2000/1. 139.

²⁶ Maarten DOORMAN, *A romantikus rend*, Bp., Typotex, 2000. 36.

Más szöveghelyek a szerelem személytelen, tárgyyszerű és egyszerű transzcendens felfogását erősítik (néhány példa: ellipszisek jelzik, hogy a szerelmesek beszéde kívül esik a megérthetőség határain; szorongatott helyzetében Timár gyakran Noémi halálát kívánja, hogy szerelmük – mint egy rajtuk kívül álló, az ő létezésüktől független entitás – tovább élhessen). Az ilyen irracionális és transzcendens szerelem bábként mozgatja a hatása alá került Timárt, aki így nem tud teljes felelősséget vállalni a házasságtörésért, azért, hogy visszaélt a kettős mérce által a férfiaknak biztosított szabadságtöbblettel.

A felmentés stratégiái

Az elementáris hatású romantikus szerelem kontextusa megmagyarázhatja tehát, hogyan jött létre a Timár és Noémi közti bizarr kapcsolat, azt azonban nem tudja megindokolni, hogy a szerelmes Timár miért nem válik el Timéától, akit immár nem szeret. Azért, hogy a kettős életet élő főszereplő ne veszítse el az olvasó együttérzését, és a befogadó ne utasítsa el a Timár által képviselt nem monogám férfiszubjektumot, a szöveg különböző felmentő stratégiákat mozgósít, melyek Timár felelősségének enyhítésére irányulnak.

Az egyik leghatásosabb stratégia – a recepció legalábbis igen nagy figyelmet szentel neki – a Timár folytonos belső vívódásáról és a rá-rátörő lelkifurdalásról szóló elbeszélői tudósítás. Belső vívódásai során Timár már-már mitikus nagyságúvá növeli saját bűnösségét, amivel rögtön végzetszerűvé is változtatja azt, felszabadítva magát a valódi felelősség alól. Legszembetűnőbb példája ennek a „Teréza” című fejezet elején található rész,²⁷ amely ráadásul – mivel E/3-ban íródott – azt a hatást kelti, mintha az elbeszélő is bűnösnek találná Timárt az ott felsorolt összes cselekedetben. A litániaszerű felsorolásban egymás mellé kerülnek azok az elemek, amelyekkel kapcsolatban alaptalanul vádolja magát Timár (például valójában nem gyilkosa Tódornak), és azok, amelyekkel kapcsolatban valóban őt terheli felelősség (például valóban becsapja Timéát és Noémit), és így az önostorozássá alakuló siránkozásban ez utóbbiak súlyta-

27 JÓKAI, *i. m.*, 393.

lanná válnak, elkeverednek, elvesznek az érezhetően túlzott önvád-
ból fakadó tételek között.

Egy másik felmentő stratégia az öngyilkosságot állítja be az egyetlen morálisan elfogadható döntésnek. Az elgondolás – melyet több kritikus is a magáévá tesz – kiválóan alkalmas a felelős döntés elodá-
zására. Barta például, anélkül hogy megvizsgálná, miféle morálról is
van itt szó, azt állítja, hogy Timárt „széttörhetetlen, morális bilincs”
köti Timéához, és így „a morál logikája szerint egyetlen kigázolás le-
het. Ha csak ennyi morális teher volna is a vállán, akkor sem vehetné
le más, mint a halál.”²⁸

Szintén gyakran alkalmazott stratégia a természetfeletti erők szere-
peltetése. Ilyenek például a szereplőkre rátörő misztikus megérzések:
ezek olyan hatást keltenek, mintha a jövő előre meg lenne írva, ők
pedig nem szólhatnak bele az események alakulásába. Mikor pél-
dával Timéa és Noémi életükben először találkoznak a Senki szigetén,
feldereng előttük a jövő:

„Timéa és Noémi e percben egymás szemébe tekintettek, s mind
a ketten valami álomszerű sejtelmet láttak ki egymás szeméből [...].
A két leány e pillanatnyi összesugárzásból szemeiknek megérzé-
se, hogy ők valaha egymás sorsának rejtelmes intézői lesznek, hogy
lesz közöttük valami közös, vagy öröm, vagy fájdalom, és talán so-
hasem fognak arról többet tudni, mint egy elfeledett álmról, hogy ők
okozták egymásnak.”²⁹

A szöveg ezen a ponton egy olyan értelmezést kínál fel az olvasó-
nak, amely láthatatlanná teszi Timár személyét és felelősségét, hiszen
a romantikában nagy magyarázó erővel bíró „álomszerű sejtelen”
szerint a kislányok fogják boldogtalanságba taszítani egymást. Timár
tetteinek végső igazolását végül akkor adják meg az emberfeletti
erők, mikor a befagyott Balatonon öngyilkosságra készülő férfi előtt
bezárják a biztos halált jelentő hasadékok. Athalie élete végéig börtönben marad, Timéa hamar meghal a rossz szíve miatt, Tódor a jeges
vízbe fullad, az első Dódi és Teréza is idő előtt meghalnak, Timárt
azonban méltónak találja a természetben munkáló isteni igazságszol-

28 BARTA, *i. m.*, 274.

29 JÓKAI, *i. m.*, 65.

gáltatás – nemcsak arra, hogy életben maradjon, de hogy szép, boldog aggastyánként éljen meg.

Ez pedig olyan ajándék, ami végső igazolását adja a Timár által képviselt nem monogám férfiszubjektumnak. Belsey szerint a klaszszikus regényben a meginduló cselekmény megzavarja a szövegbeli szubjektumpozíciók normálisként beállított mintáját (tipikus példák az ilyen „kizökkenésekre” a gyilkosság, az utazás és a házastársi hűtlenkedés), a lezárás felé közelegő történet azonban gondoskodik a rend helyreállításáról. Azáltal, hogy a jelölők új differenciarendszerben szervezik meg magukat, újra beköszönt a harmónia, és megszűnik a szubjektum fenyegetettsége.³⁰

Esetünkben a társadalmi (gazdasági, jogi, valláserkölcsei tényezők által meghatározott) kényszer hatására létrejövő házasság lesz az a viszony, mely a kezdeti, normálisként beállított szubjektumpozíciókat – vagyis Timár és Timéa egymáshoz való viszonyulását – meghatározza. Ezt zökenti ki Timár házasságszédelgése, ami így a szubjektum ideiglenes válságához vezet. Timárnak meginog mind a saját morális integritásába, mind a társadalmi berendezkedés autentikusságába vetett hite – pontosabban szüntelenül ingadozik a kettő között. A romantikus regényvilág szélsőségekre fogékony szabályrendszere szerint ugyanis *vagy* Timár személyes gyarlósága, *vagy* a kapitalista berendezkedés tehető felelőssé a kettős életért. Mivel *Az arany ember*ben dolgozó ideológia a szubjektum fenyegetettségének megszüntetésében érdekelt, olyan új differenciarendszerben kell újraszerveznie a jelölőket, amely azt bizonyítja, hogy csupán a kapitalista berendezkedéssel és a konvencionális morállal van baj, a nem monogám férfiszubjektum és a monogám női szubjektum létjogosultságát nem szükséges felülvizsgálni.

Az idill viszonyai

Ez az új differenciarendszer a Senki szigetének idillikus társadalmi berendezkedése lesz. A szigetet a szöveg szerint egyrészt bizonyos értékek – a természetesség, a harmónia, az idill, a felhőtlen boldog-

30 BELSEY, *i. m.*, 29.

ság –, másrészt bizonyos hiányok jellemzik. Ez utóbbiak a jogrend, az erőszak, az intézményesített vallás és általában a hatalmi különbségek hiánya. Timár, az elbeszélő és a recenzensek nagy része is úgy beszél a szigetről, mintha az ott megformálódó identitást valamiféle romlatlan természetesség hívná életre, és nem szennyeznék be a kívülágban munkáló társadalmi-hatalmi viszonyok.

Csakhogy hatalmi viszonyok nélkül nem létezhet társadalmi berendezkedés, és ha alaposabban megfigyeljük, azt találjuk, hogy a Senki szigetén nagyon is merev hierarchia szabályozza az ott élők életét. A természetesnek feltüntetett idill nem más, mint a kinti, kapitalista patriarchátus kommunisztikus változata. Újratermelődik például a férfiak és nők közti merev munkamegosztás:

„A férfiak tanulnak kertészkedni, faragni, edényeket csinálni, dohányt termesztetni, barmot nevelni; belőlük telik ki ács és molnár; a nők török szőnyeget szőnek és festenek, hímeznek, csipkét kötnek, mézzel, sajttal, rózsavízzel bánnak.”

Teszik persze mindezt a legteljesebb természetességgel:

„És minden munka úgy megy, hogy azt senkinek sem kell mondaní, hogy mit tegyen.”³¹

A felosztás emlékeztet arra az osztályozásra, melyet Pierre Bourdieu a kabil társadalomban működő patriarchátus megfigyelése során írt le: a férfiakhoz tartozik a kinti (kertészkedés, fafaragás), a száraz (dohány), az aratás/leölés („barmot tenyészteni”), a gabona („molnár”), míg a nőkhez a bent (hímzés, csipkekötés), a nedves (szőnyegfestés, méz, rózsavíz), és a tehén/vaj (sajtkészítés).³² Mikor pedig Timár, az elbeszélő és a recenzensek a szigeten tapasztalható állapotok természetességére hivatkoznak, valójában megismétlik azt a dehistorizáló munkát, mellyel Bourdieu szerint az egyház, az állam és az oktatás leplezi el a hatalmi egyenlőtlenségek mesterségesen konstruált mi voltát. Még a tájleírások is a természetes és a mesterséges közti határ

31 JÓKAI, *i. m.*, 542.

32 Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, Bp., Napvilág, 2000. 19.

elmosására játszanak rá: a gyümölcsfák, bár nincsenek sorba ültetve, azért szabályos csoportokban állnak; bár Teréziák házban laknak, az tulajdonképpen egy szikla üregének kiegészítése; a háznak szabálytalanok az ablakai, a tornác „nyílt folyosóként” köti össze a belsőt a külsővel, a falakat teljesen befutja a szőlő és a komló.³³

Amennyiben elfogadjuk, hogy a szigeten patriarchátus alakul ki, akkor a szöveg által felkínált, az idill fogalmára összpontosító olvasattal szemben egy gyarmatosító történetet kell látnunk, melynek során Timár egy önmagában jól működő, de a külvilág fenyegetéseivel szemben védtelen női társadalmat a férfiak uralma alá hajt. Azzal, hogy ebben a minitársadalomban nincsen helye a pénznek, a szöveg még egy lehetséges vágytárgyától fosztja meg a női szubjektumot. Ahogy Rita Felski rámutat, a 19. századi kapitalizmusellenes szövegek erősen táplálta az a szorongás, melyet a vásárlói kultúra által létrehozott női szubjektivitások keltettek a patriarchátus hasznélvezőiben.³⁴ Azzal ugyanis, hogy a nagyáruház vált a fogyasztói kultúra emblemikus helyszínévé, a vásárlás feladatát végző nők egyrészt kiszabadultak az otthon falai közül és bebocsátást nyertek a nyilvános térbe, másrészt fogyasztásuk révén helyet kaphattak abban a „modern”-ben, ahová a termelés vagy a racionalitás zászlaja alatt soha nem kerülhettek volna be. Ez okozta a korábban az ésszerűbb társadalom felé vezető útnak tekintett modern démonizálását: az „irracionális” lett a modern egyik új, állandó jelzője, mégpedig a szerintük egyszerre passzív és kielégíthetetlen, akaratuktól megfosztott, vásárlógépként működő nők miatt.

Felski szerint az nyugtalanította legjobban a fogyasztói társadalom bírálóit, hogy a tárgyak irányába felkeltett női vágy esetleg megbolázhatatlanná válik, és a társadalmi viszonyok, illetve a családon belüli patriarchális tekintély ellen fordul. Azzal tehát, hogy egy pénz és fogyasztás nélküli szigetre helyezi a nőket, regényünk ettől a potenciálisan felforgató, instabil vágytartalomtól is megfosztja a női szubjektumot.

33 JÓKAI, *i. m.*, 52.

34 Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*, London, Harvard University Press, 1995. 62.

Összefoglalás

A fentiekben azt igyekeztem bebizonyítani, hogy *Az arany ember*ben kimutatható egy nem monogám férfiszubjektum és egy monogám női szubjektum jelenléte, és hogy a szövegben munkáló ideológia olyan olvasatot kínál fel a befogadónak, amely igazolja e két szubjektum létjogosultságát. Jókai regénye azonban nem létrehozta, csupán használatba veszi a két szubjektumot, azok ugyanis évezredek óta léteznek. Az a (kimondott vagy kimondatlan) premissza, hogy a férfiak szexuális vágya nagy, megzabolázhatatlan és több tárgyra irányuló, míg a nőké (bizonyos ellentípusokat, például a szajhát leszámítva) kisebb, szelídebb és monogám, az ókori dietetikai könyvektől kezdve a középkori orvos- és a modern természettudományokon át egészen a queer írásokig mélységesen áthatja a legkülönbözőbb nyugati diskurzusokat. Természetesen ezen diskurzusok akárcsak érintőleges vizsgálata is túlfeszítené a dolgozat kereteit, de ha az olvasó beüti valamelyik keresőmotorba a „Miért hűtlenek a férfiak?” kérdést, kedvére válogathat például a szexuális kettős mércét evolúcióbiológiai vagy mélylélektani okokkal igazoló szövegek között, vagy ha figyelmesen átolvassa Engelsnek a monogám házasságot kritizáló munkáját, észreveheti, miként csempészi vissza a szerző a férfiak és nők vágytartalma közti különbséget a felszabadítónak szánt szövegbe.

Miért törekszünk a monogámiára, ha egyszer nem érezzük jól magunkat a szexuálisan zárt kapcsolatban? – kérdeztük a dolgozat elején, de *Az arany ember* újraolvasása után egy másik kérdést is fel kell tennünk: ugyanazt jelenti-e a monogámia a férfiak és a nők számára? Mivel az, hogy individuumból milyen szubjektummá válunk, hatással van attitűdjeinkre, értékrendünkre és vágyainkra, a nem monogám férfi és a monogám nő szubjektumának monopolhelyzete oda vezet, hogy a nők szexuális szabadságdeficitje természetesnek tűnik egy monogám kapcsolatban, a férfiak számára viszont bocsánatos bűn lesz a félrelépés. A fenti két szubjektumot használatba vevő szexuális forgatókönyvek, szkriptek a látszólag monogám kapcsolatokban tehát a nőket vágyaik elnémitására kényszerítik, a férfiak előtt viszont nyitva hagyják a szexuális változatossághoz vezető kiskapukat.

És ha valamiért azt hinnénk, hogy *Az arany ember*ben munkáló ideológia az elmúlt száznegyven évben visszavonulót fűjt, és a nőmozgalmak törekvéseinek köszönhetően mára kiegyenlítődött a férfiak és nők szexuális szabadságfoka, vegyük kézbe Háy János *Xanadu*ját, és miközben a Timár Mihály velencei kollégájáról szóló történetet olvassuk, adjuk át magunkat a borzongató déjã vu érzésnek.

Bibliográfia

- BARTA János, *Timár Mihály, az aranyember* = Uő., *Évfordulók*, Bp., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981. 268–283.
- BELSEY, Catherine, *A szubjektum megszólítása*, Helikon, 1995/1–2. 14–41.
- BOURDIEU, Pierre, *Férfiuralom*, Bp., Napvilág, Budapest, 2000.
- CSÍKVÁRI Gábor, *Az arany ember romantikája = Irodalomtanítás 1.*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., Pazu Kiadó, 1994. 463–471.
- DOORMAN, Maarten, *A romantikus rend*, Bp., Typotex, Budapest, 2000.
- FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, London, Harvard University Press, 1995.
- HANSÁGI Ágnes, *A kánon egyszólamúsítása*, Itk, 2003/2–3. 277–297.
- JAGOSE, Annamarie, *Bevezetés a queer-elméletbe*, Bp., Új Mandátum, 2003.
- JÓKAI Mór, *Az arany ember*, Bp., Osiris, 2005.
- LÁNYI András, *A kettészakított üstökös*, Bp., Liget könyvek, 2012.
- McLAREN, Agnus, *Szexualitás a 20. században*, Bp., Osiris, 2002.
- NYILASI Balázs, *A románc és Jókai Mór*, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2005.
- SEGAL, Naomi, *Szerelmi háromszögek a nyolcvanas és kilencvenes években: Végzetes vonzerő, Zongoralecke*, Thalassa, 2000/1. 139–150.
- SZILÁGYI Vilmos, *A nemek viszonyának jövője*, Bp., Háttér, 2010.

Urbán Bálint

Az erőszak nyelvén szólni

A szimbolikus erőszak és a női vágy kérdései

Clarice Lispector *Língua do 'P'* című novellájában

Hatalom, erőszak, nyelv, vágy és a női szubjektum viszonya áll Clarice Lispector *Língua do 'P'*¹ című novellájának központjában. Ezeknek a diszkurzív tengelyeknek az egymáshoz feszülése, elcsúszása, cse-rebomlása és folyton változó struktúrája alkotja nemcsak a novella, hanem tágabb értelemben véve a brazil író nő életművének legbelsőbb magját. Az alábbi írás azt vizsgálja meg, hogy e szövegben hogyan rajzolja ki a fallogocentrikus rend a női szubjektum szexuálisan, nyel-vileg és ontológiailag alávetett, szupplementáris jellegét a patriarchá-lis mátrixban, hogyan törik meg a nőiség, a női vágy koncepciója az uralkodó férfidiskurzussal való traumatikus találkozásban.

Clarice Lispector neve még ismeretlen a magyar olvasóközönség számára, mindössze egy rövid novellája jelent meg magyar fordítá-sban: ugyanaz a szöveg (*Feliz Aniversário*) az 1986-os, Rónai Pál által szerkesztett, brazil novellaválogatásban Székely Ervin, míg a 2007-es *A modern brazil elbeszélés* című antológiában Lukács La-ura fordításában lelhető fel.² A brazil író nő mindazonáltal a hatva-nas–hetvenes években kibontakozó nagy dél-amerikai irodalmi boom egyik elsőszámú portugál nyelvű képviselője, a nemes egyszerű-séggel csak brazil James Joyce-ként emlegetett Guimarães Rosával

1 A címet legtalálébban talán „madárnyelvként” vagy „tevenyelvként” lehet átültetni magyarra.

2 Székely Ervin fordítása az említett Rónai Pál által szerkesztett kötet mellett egy másik antológiában is szerepel: *Boldog születésnapot!* (ford. Székely Ervin) = *Huszedik századi latin-amerikai novellák: latin-amerikai dekameron*, szerk. SZÉKÁCS Vera, Bp., Noran, 2008, 386–399. Illetve *Boldog születésnapot* (ford. Lukács Laura) = *A modern brazil elbeszélés: antológia*, szerk. PÁL Ferenc, PÁL Dániel Levente, Bp., Prae, Budapest, 2007. 174–197.

egyetemben.³ A nemzetközi kritika komolyabb figyelmét és elismerését a feminista mozgalom újhullámának térnyerésével, illetve a francia posztstrukturalista feminizmus kibontakozásával nyerte el. Lispector nevét gyakorlatilag Hélène Cixous ismertette meg elsősorban a francia olvasóközönséggel, majd *Reading with Lispector* (1990) címmel angolul is megjelent elemzéseinek köszönhetően az amerikai és a brit kritikával. Cixous olvasatában a brazil író nő szövegei az *écriture féminine* legeklektásabb, legrepresentatívabb megnyilvánulásai; a narratív hang monologikus egységének illúzióját fenntartó, hagyományos férfi írásmód olyan ellendiskurzusaként tétéleződnek, amelyben a nőiség felnyílása a narratíva egységének autentikus felbomlását és a jelentés disszeminációjának folyamatát generálja.⁴ Az utóbbi években újabb recepciós hullám indult meg az angolszász területekről köszönhetően Benjamin Moser angol nyelvű Lispector-biográfiájának, amelynek mind az amerikai, mind az angol kiadása osztatlan sikert aratott. Szintén Moser szorgalmazta a Lispector-életmű újrafordítását és újrakiadását is, új fázist nyitva a brazil szerző euroatlanti befogadástörténetében.

Az elemzésem tárgyát képező *A Língua do 'P' (Madárnyelv)* című novella Lispector pályafutásának utolsó szakaszát bejelentő *A via crucis do Corpo (A test passiója/keresztútja)* című, 1974-es kötetében jelent meg. Maga a kötet igazi mérföldkő a Lispector-életműben, egy új textuális paradigmát jelent be a művek szekvenciájában, és alapvetően két főbb tengely köré rendezi az író nő szövegeit. Earl E. Fitz négy olyan alapjellegzetességet különít el a novelláskötetben, amelyek egyértelműen egy új és más Clarice Lispector rajzolnak ki, és egy sajátos paradigmaváltás motívumaiként csapódnak le az egész életmű fényében. A fokozottan metatextuális, metanarratív diszpozíciót, mely sokkal inkább behívja az olvasót a szöveg dekonstruálására, mint a korábbi írások; a revelatív, epifániaszerű történetek pszichológiai síkról a cselekmény síkjára való átcúszását; a szexualitás és az erotikus tartalmak nyílt és radikális ábrázolását; továbbá egy új, kevésbé lírai és minimalista stílust és szintaxist, amely a barokkosan

3 Marta PEIXOTO, *Passionate fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1994, xviii.

4 Jean-Claude Lucien MIROIR, *Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura vis-à-vis*, Brasília, Universidade de Brasília, 2009. 20.

kavargó, szélsőségesen átpoetizált nyelv helyére lép.⁵ A női–férfi viszonyok és összetett kapcsolatrendszerek, a női szubjektum és a hatalom kérdésköre, amelyek a kezdetektől fogva átszövik Lispector világát, ezeknek a jellegzetességeknek köszönhetően teljesen új formát kapnak a kötet horizontján, és mindegyik novellában a szexualitás felől íródnak bele a szövegbe. A nőiség a férfiuralom és represszió, valamint a szexuális emancipáció dichotómiájának középpontjában születik meg a novellákban, és szinte minden alkalommal a felszabadítási, felszabadulási narratíva ironikus győzelmével ér véget. A felszabadulás megvalósulásához a női szubjektumnak azonban végig kell járnia a címben kijelölt utat: a test szenvedéstörténetét. Ha elfogadjuk Adorno felvetését arról, hogy a cím a mű mikrokozmoszaként olvasandó,⁶ akkor a kötet címe – *A Via Crucis do Corpo* – egy találó metaforába sűríti a novellák alapotívumát és egyrésről a női szubjektum passióját, egzisztenciális kálváriáját jelöli a férfiuralom *libido dominandijának* kegyetlen világában, másrésről viszont a női identitásnak egy pusztá tárggyá, pusztá testté való leredukálását mutatja fel, ami már magában is egy sajátos szenvedéstörténetet feltételez. Emellett magának a kötetnek a struktúrája is erősen kijátssza a cím üdvtörténeti referenciáját, hiszen tizenhárom novellából és egy metareferenciális szerzői előszóból áll, amelyben Lispector a szövegek keletkezéstörténetét vázolja fel. A tizennégy rövid írás a *via crucis*, a keresztút, a krisztusi passió tizennégy stációjával állítható így párhuzamba.⁷ A női szereplőknek tehát végig kell járni a test *via dolorosáját*, a represszió kálváriáját ahhoz, hogy eljussanak a felszabadulásig. A bibliai hagyomány és a Krisztus-történet referenciális keretével folytatott párbeszéd továbbgyűrűzik egyrészt a kötet mottóiban, hiszen a szöveg bejáratában álló paratextusok Dávid zsoltáraiból és Jeremiás siralmaiból kölcsönzött idézetek, másrészt a kötet bevezetőszövegeként tételeződő első írás, az *Explicação (Magyarázat)*

5 Earl E. FITZ, *A Writer in Transition: Clarice Lispector and "A via Crucis Do Corpo"*, Latin American Literary Review, 1988. Jul.–Dec., Vol. 16, No. 32., 41.

6 Theodor Wiesengrund ADORNO, *Noten zur Literatur III.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965. 8.

7 Nelson H. VIEIRA, *The Stations of the Body, Clarice Lispector's Abertura and Renewal*, Studies in Short Fiction, 1984. Vol. 15, No. 1. 59.

címmel ellátott, metatextuális előszó horizontján. Ebben a novellák ontogeneziséért felelős írásban Lispector megemlíti, hogy a szövegeket egy hosszú hétvége során, egy péntektől hétfőig terjedő pár napos intervallumban írta. A krisztusi passió, a kereszthalál és az azt követő feltámadás narratívájának toposza tisztán és szabályosan csapódik le a kötet háromnapos, fiktív keletkezéstörténetében. A feltámadás és a felszabadulás motívumát erősíti továbbá a hétfői nap, a rabszolgaság eltörlésének brazil nemzeti ünnepével való azonosítása, melyet a narrátor lakonikusan saját felszabadításával hoz összefüggésbe.

„Ma május 13-án, a rabszolgák felszabadításának ünnepén, amely tulajdonképpen az én felszabadításom is, írtam a Danúbio azul, a Língua do 'P' [...] elbeszéléseket.”⁸

Az író nő felszabadulása, újjászületése a már említett újfajta hang elnyerése, ami olvasatomban nem más, mint a tulajdonképpeni női identitás és női írásmód végleges kivívása. Az előszóban önmagát prezentáló implikált szerző végre rendelkezik azzal „a szabadsággal, hogy úgy írjon, ahogy akar”, és „saját áldozatává váljon” magában az írásban. A novellák a perverziók és a heteronormatív mátrix⁹ szempontjából transzgresszív szexuális magatartások széles skáláját vonultatják fel a voyeurizmustól kezdve a csoportos szexen, a transzvesztita és homoszexuális érintkezéseken keresztül a bondage és a nemi erőszak kegyetlenebb dimenzióiig. Az írás felszabadulása a női szexualitás legheterogénebb alakzatainak inskripciója és legitimációja által történik meg, így ássa alá és kezdi ki a szöveg a férfidominancia alapjait. A női szereplők butlerianus módon a transzgresszív szexuális magatartások érvényesítése által juthatnak el az önfelszabadítás lehetőségéhez, a férfiuralom felforgatásához; tehát saját szexualitásukon keresztül ugyanazt az utat kell megtenniük, amelyet az implikált szerző a szexualitás megírása által tesz meg. A tét azonban mindkét esetben azonos: a női szubjektum autentikus, nem alávetett pozíciójának kivívása és legitimálása. A kötet utolsó harmadában el-

⁸ Clarice LISPECTOR, *A Via Crucis do Corpo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998. 11.

⁹ Judith BUTLER, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Bp., Balassi Kiadó, 2006. 11–12.

helyezkedő *Língua do 'P'* című novella azonban rendhagyó módon az önfelszabadítás csődjét, a férfitől független női szubjektumpozíció elérésének lehetetlenségét mutatja fel.

A *Língua do 'P'* című novella főszereplője Cidinha, egy alsóközéposztály-beli, fiatal angoltanárnő Dél-Braziliából.

„Se nem gazdag, se nem szegény: átlagos. De gondosan öltözködött. Gazdagnak tűnt. Még a bőröndjei is jó minőségűek voltak. [...] Népszerű angol tanár volt. Szerette a tökéletességet, gyengéd volt, de emellett szigorú. Az Egyesült Államokban akarta továbbképezni magát.”¹⁰

Így jellemzi a heterodiegetikus narrátor a főszereplőt a szöveg felütésében. Az angoltanárnő figurájában már itt tetten érhető egyfelől a novella kulcskérdéseként felmerülő nyelv és nyelviség motívuma, másfelől a férfiuralom szimbolikus erőszakának működésbe lépése. Bourdieu szerint azok a kispolgári nők, akiket Cidinha is megtestesít, és akik

„kínosan adnak a testápolásra, a kozmetikára, tágabb értelemben az etikai és esztétikai feddhetetlenségre, mindenkinél jobban ki vannak szolgáltatva a jelképes uralomnak [...]. Őket akár a gépszíj kapja el a törekvés, hogy a domináns modellekkel azonosuljanak – ezt esztétikai és nyelvi hiperkorrekcióra való hajlamuk is tanúsítja.”¹¹

A főszereplőnek a neve – Cidinha – is tovább erősíti a fallogocentrikus mátrixnak való szimbolikus alávetettség gondolatát. A portugál -inho/-inha kicsinyítő képzővel ellátott név egyrésztől egyfajta infantilis és gyámoltalan jelleget kölcsönöz viselőjének, másrésztől pedig a teljes név szupplementáris, derivatív változataként tökéletesen példázza a női szubjektum derivatív megközelítését a férfiuralom rendjében, valamint a teljesség, a totalitás hiányát, a saját név birtok-

10 Clarice LISPECTOR, *i.m.*, 66. Magyar fordítás hiányában az idézett részeket saját fordításomban adom közre. Ahol szükségesnek látom, a fordítás mellett, az eredeti, portugál nyelvű szöveget is közlöm.

11 Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, Bp., Napvilág Kiadó, 2002, 108., illetve Pierre BOURDIEU, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Ponty Press, 1991. 83.

lásának lehetetlenségét. A név és a paternális rend kérdése megnyit egy lacaniánus horizontot is a novellában, mely a későbbiekben központi jelentőségre tesz szert vágy, nyelv és a nő pozíciójának szempontjából. A (női) szubjektum beíródását az alapvetően fallocentrikus szimbolikus rendbe az Apa neve – *a le nom du père* – biztosítja, mely megdönthetetlen törvényként regulálja és irányítja a vágyat, lehetővé teszi, hogy a szubjektum megtalálja a nyelvet és beszélőpozícióját a szimbolikus fikciójában.¹² Cidinha esetében az Apa neve nem jelenik meg közvetlenül, csak a nőnek a teljes saját névhez való jog lehetetlenségének formájában.

A novella cselekményének legnagyobb részét Cidinha vonatútja teszi ki. A női főszereplő fel akar utazni vonattal Rio de Janeiróba, hogy pár kellemes nap eltöltése után New Yorkba repüljön nyelvi és nyelvtanári készségeit fejleszteni. Az utazás motívuma Lispector szövegeiben mindig az identitás, a női identitás fogalmával kapcsolódik össze,¹³ az identitás keresésének, egy új identitás megszerzésének metaforájaként artikulálódik. A saját identitás megszerzésére tett kísérlet, mely a New York-i utazás tervében konkretizálódik, Cidinha esetében azonban csődöt mond, megtörik a férfiak szimbolikus erőszakának köszönhetően. Az utazás képében megjelenő emancipációs narratíva nem valósul meg, sőt a női szubjektum traumatizálódik a paternális metaforával való találkozása során, ezzel alávetett, szupplementáris helyzete sokkal inkább megerősödik, véglegesen beleíródik identitásába.

A vonatkupében Cidinha szembekerül két ismeretlen férfival. A férfiak egy furcsa, ismeretlennek tűnő nyelven kezdenek el beszélni, amelyet Cidinha eleinte nem ért, pár perc leforgása után azonban sikerül megfejtenie a rejtélyt, a kódot: a férfiak tökéletesen és meglehetősen gyorsasággal egyfajta madárnyelvet, a gyerekjátékok titkos, enigmatikus nyelvészeti kódját beszélik. A kód megfejtésétől kezdve Cidinha tökéletesen érti a két férfi párbeszédét, akik azért használják ezt a schibboleth-szerű, enigmatikus nyelvi kódot, hogy abszolút módon kizorítsák a kommunikációból, és hogy jelenlétében szabadon megbeszélhessék és kitervelhessék megerősöklését:

12 Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966. 278.

13 Jeanine Luciana Lino COSTA, *Remember me: Identity formation in Clarice Lispector, Isabel Allende and Michelle Cliff*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2006. 19.

„– Vopoçeṗe reperaparoupou napa mopoçapa bopo-nipitapa?
 – Jápá viṗi tupudopo. Éṗe linṗindapa. Espestápá no-po papapopo.
 Queriam dizer: vocẽ reparou na moça bonita? Já vi tudo. É linda.
 Está no papo.

[...]

– Queperopo cupurrapar apa mopoçapa. Epe vopocepe?

– Tampambémpém. Vapaipi serper nopo tupunelpel.

Queriam dizer que iam currá-la no túnel...

[...]

– Sepe repesispistirṗir popodepemospos mapatarpar epelapa.

Se resistisse podiam matá-la. Era assim então.

– Compom umpum pupunhalpal. Epe roupoubarpar epelapa.

Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la.”¹⁴

„– Éhészrehevehettehed aha széhéṗ csahajt?

–Ihigehen. Jóhó nőhő. Ehelfohogahdnám.

[...]

– Meheg ahakaharohom bahasznihi aha csahajt. Éhés tehe?

– Éhén ihis. Mahajd ahaz ahalahagúhútbahan.

[...]

– Ha ehellehenkehezihik meheg ihis öhölhehetjühük.

– Leheszúhúrjuhuk ehegy kéhéssehel éhés kihirahaboholjuhuk.”

A védtelen angoltanárnőt hirtelen elönti a szorongás: „Úgy tesz, mintha nem értene semmit, hiszen érteni a férfiakat veszélyes lenne”,¹⁵ majd rövid gondolkozás után úgy dönt, hogy a legjobb megoldás, ha prostituálnak tettei magát, így a férfiak majd lemondanak erőszakos szándékukról. Teátrális gesztusokkal kirúszozza és kisminkeli magát, feljebb húzza a szoknyáját, kigombolja a dekoltázsát, és elkezd koketální a férfiakkal, akik tehetetlenségükben kinevetik és örülnek nyilvánítják. A nemi erőszak végül nem történik meg, mivel a kalauz prostitúció gyanúja miatt brutális módon leszállítatja a vonatról a nőt, és átadja a rendőrségnek. Cidinha ezután három napot tölt el egy mocskos cellában a hatóságok legmélyebb megvetésétől övezve, majd elengedik.

¹⁴ LISPECTOR, *i.m.*, 67.

¹⁵ *Uo.*, 67.

Természetesen lekési a New York-i gépet, így az utazás megghiúsul. A novella zárlatában végül egyedül sétálgat Rio de Janeiro utcáin, vesz egy újságot, amelyben egy rövid hír tudatja vele egy fiatal lány három nappal ezelőtti megerőszakolását a riói vonaton. A novella utolsó mondatát maga a főszereplő mondja ki a saját nősorsának tragikus analógiájaként megjelenő újságcikk elolvasása után. A záró mondat azonban a férfiak nyelvén hangzik el:

„Épé. Opo despestipinopo épé impimplaplapacávávpel.”

„Aha sohors kéhérlehelhehetlehetlehen.”¹⁶

Az erőszak a novellában a hatalom és a szexualitás mestertrópusaként tételeződik.¹⁷ A főszereplővel nem történik meg a tulajdonképpeni nemi erőszak, Cidinha mégis ugyanolyan áldozattá válik, mint a férfiak által a szöveg ellipszisében megerőszakolt és megölt lány. Olvasatomban az erőszaknak egy közvetettebb, alattomosabb formájával szembe-sül a női főszereplő – azzal a szimbolikus erőszakkal, melyet Bourdieu a férfiuralom egyik alappillérenek tart. A szimbolikus erőszak korántsem a valóságos, tényleges erőszak ellentéte, hívja fel a figyelmet Bourdieu, annak sokkal inkább egyfajta analogonja, közvetett módon megnyilvánuló pseudodiskurzusa, mely át- meg átszövi a férfi-női érintkezésmódokat, a nyelvet és tágabb értelemben a társadalmi interakció egészét. „Ez a hatalom maradandóan vésődik az elnyomottak testébe észlelési és diszpozíciós minták formájában”,¹⁸ éppen ezért a hatalom represszív mechanizmusait és működésmódját az annak alávetett szubjektum önkéntelenül is igenli, jóváhagyja és fenntartja. A szimbolikus erőszak érvényesüléséhez „elengedhetetlen elszenvedőinek közreműködése”,¹⁹ hozzájárulása. A férfiak madármelvében ez a szimbolikus erőszak érhető tetten, mely indirekt módon eszközöli ki és tartja fenn az uralkodó hatalmi viszonyt. Ahogy arra Walter Benjamin is rámutatott, minden erőszak (tehát a szimbolikus is) vagy egy új törvény létrehozását, vagy

¹⁶ Uo., 69.

¹⁷ Sabine SIELKE, *Reading Rape. The rhetoric of sexual violence in American literature and culture, 1790–1990*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2002. 144.

¹⁸ BOURDIEU, i. m., 49.

¹⁹ Uo., 49.

a fennálló rend fenntartását szolgálja.²⁰ A tulajdonképpeni nemi erőszak nem történik meg Cidinhával, ő csak a férfiak enigmatikus nyelvében megnyilvánuló szimbolikus erőszak áldozata lesz, amelynek teljes mértékben aláveti magát. LIspector mesteri módon mutatja be a szimbolikus erőszak elsődleges terének, a nyelvnek a működését: a madárnyelv egy olyan ártatlannak, hovatovább gyerekesnek tűnő diskurzus álcájában hordozza az erőszakot, amely nem transzparens, elbújtatja a benne megnyilvánuló, fenyegető szimbolikus hatalmat, mindazonáltal kieszközli a női szubjektum hozzájárulását, önmegalázását, a hatalmi struktúra elfogadását. Cidinha, ahelyett hogy nyíltan konfrontálódna a férfiakkal, vagy ahelyett, hogy csak egyszerűen felállna és átülne egy másik kupéba, tulajdonképpen behódol a paternalista rendnek azáltal, hogy prostituálnak próbálja beállítani magát, és nyíltan felkínálja testét a férfiak vágyának. A totális behódolás állapota a férfi vágy interiorizálásaként történik meg: a börtönben utólag visszaemlékezve a vonatkupéban lejátszódó rövid jelenetre Cidinha bevallja önmagának, hogy valójában szerette volna, ha a két férfi ténylegesen meg-erőszakolja. A szöveg ezen a ponton egy mondat erejéig hirtelen a harmadik személyű narrátorból átvált a főszereplő nő perspektívájába, aki a férfiak nyelvén fogalmazza meg önitéletét:

„Epe sopoupu upumapa puputapa.”

„Ehegy kuhurvaha vahagyohok.”²¹

A vágy működésének lacani mechanizmusát és a férfirenddel való találkozás traumatizáló tapasztalatát rajzolják ki a főszereplő nő metareflexív gondolatai és mondatai. A vágy mindig a másik vágya Lacan rendszerében, ezt az alaptételt igazolja Cidinha döbbenetes felismerése a nemi erőszak akarásáról. A férfiak nyelvében és tekintetében megnyilvánuló erőszakos vágyat, a másik vágyát, Cidinha elkerülhetetlenül interiorizálja, a sajátjaként ismeri fel. A totalizáló, erőszakos férfivágy, a másik vágyának elfogadása lehetetlenné teszi, hogy a nő egy autentikus szubjektumpozíciót vegyen fel a férfival szemben. Lacan a női szexualitásról szóló, híres XX. *Encore* szemi-

20 Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról* = Uő., *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980. 40.

21 LISPECTOR, *i. m.*, 69.

náriumának talán egyik legradikálisabb alaptétele az, hogy a nő nem szubjektum, csak objektum, a férfi vágyának permanens objektuma, képtelen felvenni állandó szubjektumpozíciót, hiszen a feltartóztathatatlanul áradó, domináns férfivágy pusztá tárggyá redukálja.²² Cidinha a fallocentrikus szimbolikus renden belül uralkodó vágy rendszerében csak tárgyként, testként jelenik meg. Testként kezeli az erőszakot tervező két férfi, akik szexuális és hatalomvágyukat akarják kiélni rajta, testként kezeli a kalauz, aki meglátva kihívó ruháját és viselkedését szó nélkül adja át a rendőrségnek, testként kezelik a hatóságok, a személytelen hatalom. Cidinha a patriarchális struktúra hálójában képtelen érvényesíteni önmagát, felvenni a beszélő szubjektum pozícióját, amely a represszió alóli felszabadulást jelentené.

„Nem tudta, mit mondjon a rendőrségnek. A madárnyelvet nem lehet megmagyarázni.”²³

A beszédre való képtelenség a vágy, a nyelv és a diskurzus, Lacan elgondolásában a fallosz birtoklásának, uralásának kérdését veti fel. Lacannál a fallosz az abszolút jelölő, mely nemcsak a nők és férfiak közötti szexuális különbséget, differenciát jeleníti meg szimbolikusban, hanem azért is felelős, hogy a szubjektum milyen pozíciót, milyen hatalmi és beszélői pozíciót vehet fel a szimbolikusban. A nemek a fallosz által és körül választódnak szét: a férfi illuzórikusan birtokolja (*avoir*) a falloszt, ezáltal a hatalmat, a nyelvet és a diskurzust, míg a nő maga a fallosz akar lenni (*être*), a férfi vágyának autonóm tárgya.

„Fallosznak »lenni« és fallosszal »bírní« a nyelven belül eltérő biológiai nemi pozíciót jelöl [...]. Fallosznak »lenni« annyit tesz, hogy a Másik vágyának jelölőjeként »lenni« és ennek is *látszani*. Más szóval ez azt jelenti, hogy tárgynak lenni egy (heteroszexualizált) férfias vágy Másikának, de ugyanakkor képviselni is és visszatükrözni is azt a vágyat.”²⁴

22 ROBYN FERRELL, *Passion in Theory: Conceptions of Freud and Lacan*, London – New York, Routledge, 1996. 91.

23 LISPECTOR, *i.m.*, 68.

24 BUTLER, *i.m.*, 104.

A nőnek mindent meg kell tennie azért, hogy ő legyen a fallosz, a férfi vágyának locusa, ezt azonban csak a látszat, az illúzió eszközeivel érheti el: kifesti magát, kihívóan öltözködik, a legkülönbélebb technikákkal alakítja testét.²⁵ Cidinha önprostituálási aktusában kétség kívül a fallosszá válás aktusa csapódik le – prostituálnak tetteti magát, mert tulajdonképpen nem menekülni akar a kínos helyzetből, hanem a férfiak vágyát felerősíteni, birtokolni, ezáltal legitimálni saját tárgyszerű pozícióját a fallocentrikus mátrixban. Ahogy Elizabeth Grosz is felhívja rá a figyelmet, a férfi vágy így a legjobb esetben is mint pusztán szexuális létezőt, testet, tárgyat legitimálja a nőt, nem mint egy független, specifikus szubjektumot.²⁶ A férfi, noha csak illuzórikusan, de meg tudja találni, legitimálni tudja saját helyét és identitását a szimbolikusban, míg a fallosz és a vágy másikába száműzött nő arra van kárhóztatva, hogy mindig maszkokat viseljen.²⁷ A lacani *paraître*, a jellegzetes szexuális *masquerade* eminens módon mutatkozik meg a decens angoltanárnő prostituálttá alakulásában. A rúzs, a kibontott dekoltázs, a kihívó viselkedés nem más, mint egy törekeny maszk, a látszat szimbolikus kényszere, amelynek segítségével megpróbálja önmagán fixálni a férfi(ak) vágyát és megszerezni szupplementáris identitását. Colette Soler Lacan-olvasatában találóan mutat rá arra, amit Cidinha tragikus kalandja is megkapó módon példáz: a nő a férfi vágyának csak egyfajta korrelátuma.²⁸

De mégis hol érhető tetten a trauma a vágy, a nyelv és a szimbolikus erőszak labirintusában, ha nem történik meg a tulajdonképpeni nemi erőszak? Sabine Sielke a nemi erőszak irodalmi reprezentációiról írott lapidáris monográfiájában kifejti, hogy a posztmodern ábrázolások a nemi erőszakot sokszor deszexualizálva, deerotizálva mutatják fel, és

25 LACAN, *i.m.*, 685–697.

26 Elizabeth GROSZ, *Jacques Lacan. A feminist introduction*, London – New York, Routledge, 1990. 134.

27 Slavoj ŽIŽEK, *Cogito and the sexual difference = Jacques Lacan – Critical Evaluations in Cultural Theory, Vol II. Philosophy*, szerk. Slavoj ŽIŽEK, London, Routledge, 2003. 131–132.

28 Colette SOLER, *What Does the Unconscious Know about Women? = Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge and Feminine Sexuality*, szerk. Suzanne BARNARD, Bruce FINK, Albany, State University of New York Press, 2002. 102.

sokkal inkább a rendszer és a hatalom inherens tulajdonságaként artikulálódó szisztematikus erőszakkal azonosítják.²⁹ A kispolgári és szűz angoltanár, aki „alig ismerte önmagát. Sőt nem is ismerte önmagát belülről. És másokat sem ismert soha”,³⁰ életében először szembesül a vágy totalizáló és erőszakos struktúrájával. Találkozása a férfiakkal traumatikus tapasztalatként tételeződik, mely által véglegesen és elkerülhetetlenül beíródik a szimbolikus fallogocentrikus rendjébe. A trauma mintegy kerülőúton, észrevétlenül íródik bele Cidinha identitásába a nyelv mediális funkciója által. A főszereplőnő által ténylegesen kiejtett utolsó mondat, mely gyakorlatilag első és egyetlen közvetlen nyelvi megnyilvánulása, ahogy már említettem, a férfiak nyelvén hangzik el: „Épé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávpelpel.” / „Aha sohors kéhérlhelhelhehetlehetlehen.”³¹ A kimondás aktusát a helyette megerőszakolt és megölt lány újságcikkének elolvasása előzi meg, mely egyrésztől kétségkívül egy nyelvileg mediatizált traumatizáló narratíva, másrésztől viszont a nőnek mint folyamatosan fel- és elcserélhető testtárgynak a traumatizáló élményét, képzetét villantja fel. A férfiak nyelvén kiejtett utolsó mondattal Cidinha magáévá teszi a szimbolikus rend parancsát. A traumát maga a nyelv, a nyelvi tapasztalat hordozza, és a férfinyelven való szólás, mely az elnyomó hatalom diskurzusának megismétlése, traumatikus ismétlési kényszere. A férfinyelv produktív ismétlési kényszerével Cidinha biztosítja saját helyét a szimbolikusban, ahol se önmagát, se a vágyat, se a nyelvet nem birtokolhatja, és Derridát idézve egyértelműen kijelentheti:

„Csak egy nyelvem van, és (mármost, ámde, ennélfogva, maradan-dóan) az nem az enyém.”³²

29 SIELKE, *i. m.*, 139–140.

30 LISPECTOR, *i. m.*, 67.

31 *Uo.*, 69.

32 Jacques DERRIDA, *A másik egynyelvűsége*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2005. 36.

Bibliográfia

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Noten zur Literatur III.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean, *Seduction*, Montréal, New World Perspectives – Culture Texts Series, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Az erőszak kritikájáról* = Uő., *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980, 25–57.
- BOURDIEU, Pierre, *Férfiuralom*, Bp., Napvilág Kiadó, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Ponty Press, 1991.
- BUTLER, Judith, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Bp., Balassi Kiadó, 2006.
- COSTA, Jeanine Luciana Lino, *Remember me: Identity formation in Clarice Lispector; Isabel Allende and Michelle Cliff*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *A másik egy nyelvűsége*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2005.
- FERRELL, Robyn, *Passion in Theory: Conceptions of Freud and Lacan*, London – New York, Routledge, 1996.
- FITZ, Earl E., *A Writer in Transition: Clarice Lispector and „A via Crucis Do Corpo”*, Latin American Literary Review, 1988. Jul.–Dec., Vol. 16, No. 32., 41–52.
- GROSZ, Elizabeth, *Jacques Lacan: A feminist introduction*, London – New York, Routledge, 1990.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge: Book XX – Encore 1972–1973*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1998.
- LISPECTOR, Clarice, *A Via Crucis do Corpo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- MIROIR, Jean-Claude Lucien, *Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura vis-à-vis*, Brasília, Universidade de Brasília, 2009 (Phd értekezés).
- PEIXOTO, Marta, *Passionate fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1994.
- SIELKE, Sabine, *Reading Rape. The rethoric of sexual violence in American literature and culture, 1790–1990*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2002.
- SOLER, Colette, *What Does the Unconscious Know about Women? = Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge and Feminine Sexuality*, szerk. BARNARD, Suzanne, FINK, Bruce, Albany, State University of New York Press, 2002. 99–109.
- VIEIRA, Nelson H., *The Stations of the Body, Clarice Lispector's Abertura and Renewal*, Studies in Short Fiction, 1984. Vol. 15, No. 1. 55–69.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Cogito and the sexual difference = Jacques Lacan – Critical Evaluations in Cultural Theory, Vol II. Philosophy*, szerk. Slavoj ŽIŽEK, London, Routledge, 2003. 121–159.

II.

A KOLLEKTÍV TRAUMA

TAPASZTALATA

ÉS A FELDOLGOZÁS LEHETŐSÉGEI

V. Debróczy Edit

Áldozati elbeszélések és a tettestrauma jelensége az 1945 utáni német szépprózában

Bevezetés. Német áldozati narratíva az irodalomban

A civil lakosság traumatikus háborús tapasztalatai évtizedeken keresztül nem kaptak helyet a német emlékezetkultúrában, hiszen azt 1945 után a tettestudat, azaz a nemzetiszocializmus bűneivel, valamint a holokausztáldozatok traumájával való szembenézés határozta meg. A 21. század kezdete óta azonban egyértelmű perspektíaváltás figyelhető meg a közéleti diskurzusban a német történelmi múlttól való gondolkodást illetően. A német tettességre való emlékezés mellett ugyanis – a szemtanúk, a holokauszt túlélőinek lassú elfogyása és az új mediális színreviteli lehetőségek révén – egyre inkább helyet kap a német emlékezetkultúrában a német áldozatok aspektusa is.

Három olyan történelmi traumát említhetünk, melyek hozzájárultak egyfajta német áldozati emlékezet kialakulásához. Az első egy politizált trauma: a második világháborút követő kitelepítések és a menekültek problematikája; a második egy tabuizált trauma: a német nők tömeges megerőszakolása a háború végén; végül pedig a német városok éveken át tartó, szövetségesek általi bombázása. A következőkben először Bernhard Giesen konstanzi szociológus gondolatainak alapján mutatom be a tettestrauma fogalmát. Ennek a jelenségnek az ismerete elengedhetetlen ahhoz, hogy helyesen tudjuk értelmezni az irodalomban az 1990-es évektől kezdve megjelenő áldozati narratíva valódi jelentőségét. Ezt követően ennek a perspektívának a fordítottjára térek rá, s az említett három áldozati trauma megjelenítését mutatom be néhány kortárs német irodalmi szövegben. Tanulmányom e fő részében kiemelt figyelmet szentelek a másodikként említett trauma egy reprezentatív szövegének, Anonyma *Egy nő Berlinben* című naplójának, mely azért különösen

érdekes, mert ebben a műben fonódik össze a legkézenfekvőbben a trauma és a társadalmi nemek poétikája.

Bernhard Giesen – a németek tettestraumája

A nemzetiszocialista időszak több mint tíz éve szinte az egész német nemzeti múlt szinonimájává vált, ezért rendkívül nagy az a diszkontinuitás, amelyet 1945 jelentett a nemzet kollektív emlékezetében. A német nép a háborút követően ugyanis nem csupán vesztesé, hanem tettessé is vált. Aleida Assmann kiemeli, hogy míg a *vesztes* fogalma nem zárja ki a heroikus szemantikát, a *tettes* már egy etikai-jogi fogalom, mely már a bűnösség konnotatív jelentését is hordozza. Etikai fordultnak (*ethische Wende*) nevezi azt a változást, hogy a második világháború után többé már nem győztesekről és vesztesekről, hanem tettesekről és áldozatokról beszélhetünk.¹ A tettesség stigmája a háborút követően visszautasíthatatlan volt, a németek nem maguk választották tettesnemzeti identitásukat.²

A tettestrauma ma is a német nemzeti identitás szerves részét képezi. Giesen rámutat arra, hogy ez nem azon elkövetők viszonylag szűk rétegének a tettestudatában gyökeredzik, akik a zsidók üldözésében és meggyilkolásában közvetlenül, aktívan és szándékosan is részt vettek, hanem mindazokéban, akik a nemzetiszocializmus bűneiben csak közreműködtek: jelentettek, támogatták a rendszert, vagy egy-

1 Az etikai fordulat fogalmára lásd Aleida ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, C. H. Beck, 2006. 79.

2 A német nemzet tettestudata kialakulásának Giesen szerint elsődleges és szükséges feltétele volt az a körülmény, hogy a náci Németország elvesztette a második világháborút, hisz e nélkül a vereség nélkül továbbra is titokban maradtak volna a nemzetiszocialisták által a német nép nevében elkövetett bűnök. Erre és a bekezdésben foglaltakra lásd Bernhard GIESEN, *Das Tätertrauma der Deutschen = Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*, Hg. v. Bernhard GIESEN, Christoph SCHNEIDER, Konstanz, UVK, 2004. 30. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 2]. A tettestrauma fogalmának magyarországi recepciójához lásd: TAKÁCS Miklós, *A trauma „vándorló” fogalmáról*, Debreceni Disputa, 2009/5. 4–9.

szerűen csak passzívan szemlélték, eltűrték ezeket a borzalmakat, s nem tettek ellenük semmit. Ők a háború elvesztését követően tudatára ébrednek annak, hogy többé-kevésbé a véletlen folytán nem váltak maguk is gyilkosokká. A német társadalom eme nagy többségének tettesi mivolta, traumája tehát tulajdonképp abban áll, hogy rádöbben saját morális befolyásolhatóságára, illetve közönyösségére.³

A németek tettesnemzeti identitásának középpontjában tehát a bűnt megtűrőknek, vagyis a „bystander”-rétegnek a vétke, mulasztása áll, mely nem veszti érvényét a jogilag is felelősségre vonható tettesek halála után sem:

„A generációkon átívelő kollektív német identitás ezért a bűnt tűrők tettesstraumájából jön létre, és nem a szándékos elkövetők tettesstraumájából. A szándékos elkövetők [...] lassan elfogynak, a bűnt tűrők vétke azonban döntő, generációkon átívelő, látens és így identitásképző elem.”⁴ [Saját fordítás – D. E.]

A tettesesség traumája így mindhárom háborús generáció számára központi kérdéssé válik. Az elkövetőkön kívül a bűnt eltűrőket, sőt még az utánuk következő, a nemzetiszocialista érából személyes tapasztalatokkal már nem rendelkező generációkat is traumatizálja, ugyanis ők is konfrontálódnak a feltételes kérdéssel: „Én hogyan cselekedtem volna akkoriban?”⁵ A tettes alakja többé már nem csupán egy jogi diskurzusban betöltött pozíciót jelent, hanem a kollektív emlékezés egyik új paradigmájává, lehetőségévé válik.

A tettesstraumával való szembenézésnek, illetve feldolgozásának 1945 után különböző szakaszai és formái voltak. Egészen az 1960-as évekig a tettesek nemzetből való kirekesztése és a nép többsége bűnrészességének tagadása volt a szégyenteljes múlt feldolgozásának legfőbb módja. Ekkor egy új generáció törte meg a hallgatás koalícióját, mely már nem rendelkezett személyes emlékekkel a nemzetiszocialista érából. A ’68-as generáció mondta ki először nyilvánosan is a kollektív felelősségvállalás szükségességét. Megjelent a *kollektív bűn*

3 A bekezdésre vonatkozóan lásd: GIESEN, i. m., 22–23.

4 Uo., 23.

5 Uo., 23.

új narratívája, a bűnfogalom már nem csupán egyes személyek tudatos döntéseire, cselekedeteire volt értendő; a személyes tetteseken túl egész generációkra: a Hitler-választók és Hitler-fiak generációira is kiterjesztették a tettesnemzet stigmáját.⁶

A tettesstrauma feldolgozásának újabb fázisa vette kezdetét 1970-ben, mikor az NSZK kancellárja, Willy Brandt térdre borult a varsói gettóemlékmű előtt. Ezzel a spontán, néma gesztussal a német nemzet bűnét magára vállalta, habár ő személyesen felette állt mindenféle gyanúnak. Ez egyenértékű volt az egész német nép tettesi mivoltának elismerésével. A *nemzeti bűn* új narratívája előkészítette az utat egy új német identitás számára.⁷ A holokausz bekerült a német nemzeti és kulturális emlékezetbe: tudományos kutatások, kiállítások, irodalmi visszaemlékezések, filmek, tévésorozatok tették témájukká. Olyan események, mint a történészvita, a Wehrmacht-kiállítás, a *Holokausz* tévésorozat, a berlini holokausz-emlékmű körüli közéleti vita vagy a Walser–Bubis vita egyértelműen bizonyítják, hogy ma a holokausz képezi a német nemzeti identitás traumatikus magját. Mindezek után nem kétséges annak a változásnak a jelentősége, hogy – az 1990-es évektől kezdve – a német civil lakosság áldozati mivolta is megjelenik, majd fokozatosan feldolgozásra kerül irodalmi művekben és közéleti diskurzusokban. A tanulmány a továbbiakban olyan áldozati elbeszéléseket vesz nagyító alá, melyek a német nép második világháborúval kapcsolatos traumatikus élményeivel foglalkoznak.

Áldozati elbeszélések

Tettesek és/vagy áldozatok – Günter Grass: *Ráklépésben*

Günter Grass 2002-ben megjelent *Ráklépésben* (*Im Krebsgang*) című műve volt az első olyan irodalmi alkotás, mellyel az említett „új

⁶ Uo., 27–32.

⁷ Uo., 42–44.

hullám”,⁸ azaz a német áldozatok szenvedéseinek tematizálása elkezdődött. A novella egy keletnémet menekültcsalád sorsát mutatja be. Ezzel párhuzamosan részletes leírást ad egy valós történelmi eseményről is: a szovjetek által a Keleti-tengerben elsüllyesztett, Wilhelm Gustloff nevű, német menekülthajó katasztrófájáról, s így az abban elhunyt német áldozatoknak is emléket állít. Az 1945. január 30-án bekövetkezett szerencsétlenséget a Harmadik Birodalomban nem hozták nyilvánosságra, s hosszú időre száműzték a német nemzeti emlékezetből is.

A *Ráklépésben* írója három generációs profilt ábrázol. A novella középpontjában egy nő, Tulla Pokriefke, a tabuvá vált katasztrófa egyik túlélője áll. A hajószerencsétlenséget egész életén át nem sikerül feldolgoznia, csak reménykedik abban, hogy a fia, majd unokája leírja a történeteket, és véget vet a hallgatásnak. A katasztrófa őt és a szerencsétlenség alatt világra jövő gyermekét, Pault is traumatizálja. Paul, a mű elbeszélője, igyekszik születési traumáját feldolgozni és elutasítani az abból eredő kényszert, hogy meg kell írnia a történeteket:

„A jéghideg tengervíz. Meg az a sok kis poronty fejjel a vízbe bukva. Meg kell írnod ezeket. Boldog túlélő vagy, tartozol nekünk ennyivel. Egy nap apróra elmesélek mindent, te meg megírod.”⁹

Ez az édesanyja által rárótt feladat képezi létének fő, csaknem egyetlen értelmét. Mikor ő alkalmatlannak bizonyul e küldetés teljesítésére, az unoka, Konrad válik Tulla nagy reményévé, ő is hordozni kényszerül nagyanyja traumáját. A fiú tehát egyszerre örököl *áldozatraumát* és német nemzeti hovatartozása révén *tettesstraumát*; identitása rákényszerített és ambivalens identitás.¹⁰ A Grass-novel-

8 A kifejezés (neue Welle) Hans Ulrich Wehlertől származik. Lásd Stephan BURGDORFF, Christian HABBE, „Vergleichen – nicht moralisieren“ (*Interview mit Hans Ulrich Wehler*), Der Spiegel, Nr.2, 2003.01.06. [online] <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26060055.html> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

9 Günter GRASS, *Ráklépésben*, Bp., Európa, 2003. 38–39. (A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Günter GRASS, *Im Krebsgang*, Göttingen, Steidl, 2002.)

10 A tettesek és áldozatok gyermekei között érdekes párhuzam figyelhető meg: habár a traumatikus eseményben nem voltak közvetlenül tettesként, illetve áldozatként érintettek, öröklik szüleik sérült identitását, ahogyan erre már a tettesstrauma jelenségének bemutatásakor is utalás történt. Dina WARDI, *Siegel der Erinnerung. Das Trauma des Holocaust. Psychotherapie mit Kindern von Überlebenden*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1997, 193.

la tehát nagyszerűen mutatja azt, hogy ha egy trauma kimondatlan, feldolgozatlan marad, az csak elősegíti azt, hogy az adott generáció traumaszerű élményének terhe átöröklődjön a következő generációkra is. Konrad Pokriefke végül a szélsőjobboldal felé sodródik, s egy magát az interneten zsidó származásúnak kiadó német fiú gyilkosává válik. A főszereplők mind helytelen viszonyulásokat testesítenek meg a Gustloff-katasztrófa traumájához: Tulla megszállottan, Paul vonakodva, elhatárolódva tőle, Konrad pedig túlbuzgón közelít hozzá.¹¹

A narrativitás szintjén a szöveg úgy adja vissza a traumát, hogy felmutatja: az irodalmi elbeszélés eszközei a traumatikus esemény leírására alkalmatlannak bizonyulnak. Mikor a Grass-mű a süllyedést beszéli el, akkor nem az eseményt magát, hanem a katasztrófáról készült filmet, a filmkockák képeit írja le. A traumát elszenvedők emlékeiből ugyanis maga az esemény a traumatizált állapot miatt kitörlődött, nem maradt vissza más, csak a trauma.¹² A könyvben fellelhető narratológiai űr egyértelműen a traumatikus esemény elbeszélhetetlenségét hivatott jelezni.

Tulla emlékeiben a hajó örökké süllyed, az asszony egy saját világban, saját kalendárium szerint él. Minden alkalommal, mikor a katasztrófa szóba kerül, „nemvagyokitthon-kifejezés” űl ki az arcára, mert ekkor a hajó süllyedésének borzasztó pillanatait újra és újra átéli. Ez az embert erején felül próbáló, halál közeli szituáció mély, traumatizáló hatással bír, amit mi sem bizonyít jobban, mint Tulla emlékfoszlánya: a gyerekek látványa, akik mentőmellényükben fejjel lefelé küzdenek a vízben az életükért. Tulla Pokriefke saját bevallása

11 A katasztrófához való különböző viszonyulási módokra vonatkozóan lásd ASSMANN, Aleida, *Grenzen des Verstehens: Generationsidentitäten in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur = Die Nazizeit als Familiengeheimnis: Literatur und Erinnerungspolitik*, Hg. v. Ellen UEBERSCHÄR, Rehburg-Loccum, Evangelische Akademie Loccum, 2007, 19. [Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum vom 30. September bis 2. Oktober 2005]

12 Aleida Assmannnak ezzel a meglátásával kapcsolatban lásd a következő idézetet: „Grass meglepő művészi fogást választ regényéhez; ott, ahol könyvében tulajdonképp a hajó elsüllyedését kellene taglalnia, a [műből készült] film cselekménye felé kanyarodik el. A trauma kommunikálatlan rész marad [az események folyamában].” [saját fordítás – D. E.] ASSMANN, *i. m.*, 198.

szerint azóta ősz, mióta a gyerekeket így látta.¹³ Ez a kép állandóan kínozza őt, és vezérmotívumként van jelen a mű egészében.

Az asszony nem akar mást, mint hogy lehessen beszélni, írni a németek szenvedéseiről is, azonban ezt sem fia, sem unokája nem képes igazán megérteni. Egyrészt mert mind különbözőképp függenek a második világháború katasztrófájától, s nem értik egymás különböző traumáit. Másrészt Tulla a szóbeliség, Paul az írásbeliség, Konrad pedig az elektronikus médiumok csatornáin keresztül kommunikál, ez is falat emel közéjük. Nagymama, fiú és unoka között tehát generációs és kommunikációs szakadék is tátong. A három nemzedék tagjai tehát nem illeszthetők be egyértelműen egy tettes-áldozat ellentét sémájába, sokkal inkább bizonyos értelemben egyszerre áldozatok és tettesek is.¹⁴

„Szövetséges bombaholokausz” – Jörg Friedrich: *A tűzvész*

Jörg Friedrich *A tűzvész* (*Der Brand*) című műve szintén 2002-ben jelent meg, és röviddel ezután bestsellerré is vált. Témája a szövetségesek Németország ellen folytatott stratégiai bombaháborúja. Tárgyához úgy közelít, hogy a német civil lakosság szenvedéseit helyezi előtérbe, vagyis a bombázásokban közvetlenül érintettek traumatikus tapasztalatainak állít emléket.

A tűzvész elsősorban a légi offenzíva embertelenségét, értelmetlenségét kívánja szemléltetni. Az olvasó szembesül azzal a látvánnyal, amelyet a német városok egy-egy bombatámadás után nyújtottak,

13 Erre lásd a következő idézetet: „És amikor Anyát [...] megkérdezték, mitől őszült meg fiatalasszony létére, azt válaszolta: »Akkor történt, amikor a gyerekeket láttam fejjel lefelé lógcsálni...«”. GRASS, *i.m.*, 184.

14 Legalábbis részben mindannyian felelősek Konrad gondolkodásának félreisiklásáért és gyilkossági tettéért. Erre lásd Ruth FLORACK, *KÖPFCHEN IN DAS WASSER, BEINCHEN IN DIE HÖH’: Anmerkungen zum Verhältnis von Opfern, Tätern und Trauma in Günter Grass’ Novelle Im Krebsgang = Täter als Opfer? Deutschsprachige Literatur zu Krieg und Vertreibung im 20. Jahrhundert*, Hg. v. Stefan HERMES, Amir MUHIĆ, Hamburg, Dr. Kovač, 2007, 44. [*Schriftenreihe. POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 100*]

amely látvány már-már a koncentrációs táborokban készült felvételeket juttatja eszünkbe. Az író nem teszi világossá, hogy itt egy totális háborúról, nem pedig egy népiirtásról, mézszárlásról van szó. Nem kíván rámutatni a különbségre a zsidó és az általa ábrázolt „szövetséges bombaholokauszt” között. Ezt a szándékot támasztja alá az is, hogy Jörg Friedrich a haláltáborokról szóló irodalmi beszéd nyelvének kifejezéseit használja, mikor a bombatámadásokat leírja. A lángokban álló légópincéket „krematóriumoknak”, „gázpincéknek” nevezi, a bombázásoknak áldozatul esett civileket „megsemmisítetteknek”, a légi háborút „tömeggyilkolásra adott megbízásnak”, „civilmészárlásnak”.¹⁵ Tény, hogy a holokauszt sztenderdizált terminológiája ma már más traumatikus tapasztalatok leírására is szolgál.¹⁶ Azonban a mű a holokausztot nem egyszerűen traumaparadigmaként használja, hanem sokkal inkább egy sokat szenvedett, büntelen német áldozati társadalom utópikus képét festi le,¹⁷ hiszen az általa használt fogalmak egyértelműen konnotált jelentéssel bírnak: a náci rezsim érájához kapcsolódnak.

A tűzvész egyértelműen az olvasó érzelmeire kíván hatni:

„Amikor a térdem nem bírta már tovább, nem tudtam Mannyt tovább tartani, kigurult a karjaimból. Még mindig a takaróba bepólyálva feküdt, csak a lábai kandikáltak ki, és mihelyt a lángokkal érintkezésbe kerültek, ordított a fájdalomtól és ide-oda forgolódott és kapálódzott előttem a földön.”¹⁸ [saját fordítás – D. E.]

Részletesen olvashatunk a riadóra való várakozásról, a szirénák sikoltásáról, a zuhanó bombák és az egyre közeledő becsapódások zajáról, az időérzék elvesztéséről, az érzelmi megmerevedésről és a túlélés mámoros állapotáról.

Heves közéleti vitákat generált a könyv nyelvhasználata és erősen emocionalizáló írásmódja mellett az a körülmény is, hogy a történész

15 A kifejezésekre („Krematorien”, „Gaskeller”, „Ausgerottete”, „Auftrag zur Massentötung”, „Zivilmassaker”) lásd: Jörg FRIEDRICH, *Der Brand: Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945*, 13. Aufl., München, Propyläen, 2003. 11., 138., 189., 73., 169., 311., 336., 110., 432.

16 ASSMANN, *i. m.*, 187.

17 *Uo.*, 188.

18 FRIEDRICH, *i. m.*, 18.

író nem illesztette be az általa elbeszélteket a nemzetiszocializmus történelmi kontextusába, a zsidóság szenvedéseinek leírása pedig teljességgel háttérbe szorult a műben. A holokausztra a csaknem ötszáz-negyven oldalas könyvben csak közvetett utalás történik, mindössze két mondat erejéig.¹⁹ A szerző valószínűleg azt akarta elérni, hogy olvasója kizárólagos figyelmet szenteljen a német civil lakosság éveken át tartó szenvedéseinek, légi háborús traumájának. Ennek érdekében minden mást háttérbe szorított, vállalva annak a kockázatát is, hogy történelemhamisítással fogják gyanúsítani. Említett hiányosságai ellenére elismerésre méltó azonban a műben, hogy rendkívül sok szemtanú visszaemlékezéséből, beszámolójából idéz. Ez nagymértékben emeli emlékeztörténeti jelentőségét, hiszen a német áldozatok emlékeinek irodalmi feldolgozása paradox (de egyúttal érthető) módon olyan időpontban kezdődik, mikor sorra haláloznak el azok a szemtanúk, akiknek a traumatikus történelmi tapasztalatairól beszélni kellene.

Nemek háborúk között, háború a nemek között – *Anonyma: Egy nő Berlinben*

A harmadik elbeszélés, amelyben a németek áldozati szerepben jelennek meg, *Anonyma Egy nő Berlinben* című írása. A szerző névtelen kívánt maradni, bár kiléte nem ismeretlen. Marta Hillers újságíró naplóbegyegyzései először 1954-ben, New Yorkban jelentek meg, német nyelven első ízben 1959-ben. A sokak által becsületsértőnek tartott könyvnek azonban csak a 2003-as, új kiadása vált bestsellerré,²⁰

¹⁹ *Uo.*, 441.

²⁰ Mindez nem véletlen. Az utóbbi években – a gender studies kutatási irányzatának felfutásával párhuzamosan – egyre inkább megfigyelhető a nők perspektívájának előtérbe kerülése az európai tudományos és közélet berkein belül egyaránt. Bernhard Schlink *A felolvasó* című, rendkívüli recepciótörténettel rendelkező könyvének sikere is ebbe a kontextusba illeszthető be. A mű középpontjában álló háborús bűnös itt is egy nő, akit ráadásul privát szerepben ismerünk meg, szerelmi partnereként. Hanna ugyan elsősorban nem áldozat, hanem tettes (bár a szöveg egyértelműen relativizálja tettes és áldozat fogalmait), annyiban hasonlít az e tanulmányban taglalt áldozati elbeszélésekre a regény, hogy ez is szokatlan szemszögből mutatja be a már jól ismert világháborús eseményeket.

két évvel az író halála után.²¹ Néhány évvel később a naplót meg is filmesítették.

Ahogyan az alcímből – *Naplójegyzetek 1945. április 20-tól június 22-ig* – kiderül, az elbeszélő a megszállás alá került Berlin utolsó háborús heteit és a főváros kapitulációját követő első heteket mutatja be. Anonyma²² naplőbejegyzései szentimentalizmus nélkül, gyakran sokkoló módon tesznek tanúbizonyságot a német nők szovjet katonák általi tömeges megerőszakolásáról, valamint a túlélés iránti vágyról, az élni akarásról.²³

Anonyma megtöri a nőkre kényszerített némaságot, amikor olyan traumákról és történeésekről ír, melyeket a háborús hétköznapiokról szóló történelmi dokumentumok, illetve a másik nem képviselői által írt önéletrajzok elhallgatnak.²⁴ Az elbeszélés újat hoz a tekintetben is, hogy Margret Boveri vagy Ruth Friedrich visszaemlékezéseivel ellentétben nemcsak arról tudósít az író, hogy mi történt a körülötte lévő nőkkel, hanem hogy ő maga mit és hogyan élt meg. Mindezt pedig nem siránkozó hangvételben, az átélt szenvedéseken lamentálva,

21 Jens Bisky, a Süddeutsche Zeitung egyik szerkesztője leplezte le az ismeretlen szerző kilétét egyik cikkében. Bisky megállapítása szerint az ismeretterjesztő irodalmi írásmű történelmi dokumentumjellegét, ill. igazságértékét nagymértékben gyengíti a szövegváltozatok és a keletkezéstörténet, valamint a szerző személye körüli kódosítás és bizonytalanság. Erre lásd JENS BISKY, *Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen*, Süddeutsche Zeitung, 2003.09.24. 16.

22 A könyvben Anonymáról annyit tudunk meg, hogy polgári származású, életében már sokat utazott, több nyelven beszél – többek között franciául és oroszul is –, s hogy a háború előtt egy kiadónál dolgozott.

23 Az Anonyma-mű több magyar író művével is párhuzamba állítható: „A dermesztő napló [...] pincenapló, ostromkrónika, s mint ilyen, sokban hasonlít – nyilván a történetek és megélték hasonlósága révén – Nagy Lajos, Darvas József, Déry Tibor és Kassák Lajos könyveire, amelyek az ostromlott Budapest életéről – erről az alig-életéről és félig-tetszhalálról – számoltak be. Még szorosabb a hasonlóság Márai Sándor két könyvével, a *Föld, föld!*... című 1944-45-ös naplóval és az évtizedekig lappangó s csupán 2000-ben megjelent *Szabadulás* című kisregénnyel.” Lásd TAKÁCS Ferenc, *A könnyű összege*, Mozgó Világ, 2007/3. [online] <http://mozgovilag.com/?p=2595> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

24 PÖCSIK Anett, *Háború minden fronton: Anonyma: Egy nő Berlinben*, Debreceeni Disputa, 2006/6. 60.

hanem már-már ijesztően rideg, szarkazmusba hajló szófukarsággal teszi, hogy így saját magától is távolságot tartva figyelhesse meg önmaga bensőjének változásait.²⁵

A naplóbejegyzésekben megfigyelhető a nők tradicionális szerepétől való fokozatos eltávolodás, az abból való kilépés. A háborús körülmények között, a szovjet megszállás idején a társadalmi nemek immár nem írhatók le az addigi kategóriákkal, sőt felcserélődnek:

„Újabb illúzióval lettem szegényebb. A régebbi háborúban a nő szerepe az őrangyalé volt. Tépéscsinálás. Hűsítő kéz a forró férfi homlokon. Jó messzire a lövöldözéstől. Ebben a háborúban már nincs hátország. Mindenütt front van.”²⁶

A nő a háború eme szakaszában már nem külső megfigyelő, nem maradhat meg ápolónő vagy őrangyal szerepében, hiszen maga is a háborús események kellős közepébe kerül.²⁷ A hátországban maradt német férfiak ábrázolásakor a fizikailag és jellemében is erős, határozott, cselekvőképes férfi alakja a végletekig torzul: panaszkodnak, siránkoznak vagy migrénnel fekszenek az ágyban, mint Pauli úr, aki az írónővel és az özvegygel lakik együtt. A háborút megélő nők szemében a férfi nem iránti tisztelet szájalommá válik:

„Sajnáljuk őket, mert nyomorultak, erőtlének. A gyengébbik nem. [...] Inog a férfiak uralta, az erős férfit istenítő náci világ – és vele együtt a férfi mítosza. [...] Ha vége lesz ennek a háborúnak, a vereségek sorában ott lesz a férfinem veresége is.”²⁸

25 A két mű, melyekre fentebb utalás történt: Margret BOVERI, *Tage des Überlebens. Berlin 1945*, München, R. Piper & Co, 1968.; Ruth ANDREAS-FRIEDRICH, *Der Schattenmann. Tagebuchaufzeichnungen 1930–1945*, Berlin, Suhrkamp, 1947. A fenti kijelentésre lásd még: Erhard SCHÜTZ, *Was heißt Schändung? Arrangement mit dem Ausnahmezustand: Die Erinnerungen einer anonymen Berlinerinnen an den Nachkrieg in Berlin: „Anonyma“*, Der Freitag, 2003.05.16. [online] <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-heisst-schandung> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

26 ANONYMA, *Egy nő Berlinben. Naplójegyzetek 1945. április 20-tól június 22-ig*, Bp., Magvető, 2005. 40–41.

27 PÓCSIK, i. m., 60.

28 ANONYMA, i. m., 57.

A hazatérő német férfiakat a feleségnek kell bújtatnia, be kell szereznie az élelmet a számára, és neki kell gondoskodnia róla, nem pedig fordítva.²⁹ A nő kilépve a passzivitásból egyre inkább átveszi a védelmező, családfenntartó szerepet.³⁰ Az erkölcsi tartás és becsület fogalmai a megszállás alá került Berlin igen kevés számú német férfia számára nem jelentenek már többet üres szavaknál. Egy-két kivételtől eltekintve ugyanis nem esik szégyenfolt egy férfi becsületén sem, ha feláldozza, kiszolgáltatja saját feleségét vagy egy szomszéd nőt „a győzteseknek”, sőt zokon vennék, ha ellenállást tanúsítana, s ezzel felhergelné a megszállókat.³¹

Bármilyen erős is azonban a női jellem, az orosz katonák fizikai és számbeli fölényével szemben a nők tehetetlenek, kiszolgáltatottak, helyzetük többszörösen alárendelt. Nem kerülhetik el a megaláztatásokat. Mikor az elbeszélőt a sorozatos megszegényítések cselekvésre ösztönzik, úgy dönt, ő választja meg ezután, hogy kinek adja magát. Egy Anatol nevű tisztet szemel ki, akinek a védnökségétől azt reméli, hogy a többi szovjet katona számára tabuvá válik. A napló írója tehát belátja, sorsát önmaga erejéből képtelen megváltoztatni, ez csak egy férfi által sikerülhet.³² Az elbeszélő ezután *morális dilemmába* kerül, hiszen megbecstelenített áldozatból „szerelmi szolgává” válik. Eztán nem tudja eldönteni, vajon a háború módosult erkölcsi körülményei alapján ítélje meg magát s tetteit, vagy prostituálnak tekintse-e magát, hiszen immár a „testéből él”.³³

Az elbeszélő zavarodottan elmélkedik a szövegben a megerőszkolés fogalmáról is. Mikor a nőkön elkövetett erőszak tömegessé és mindennapossá válik, az egész már nem is tűnik „valami vadul szélsőséges dolognak”,³⁴ vagyis az anomália mindennapossá, természetessé válik. Ez egyértelmű bizonyítéka az általa átélt borzalmak traumatizáló hatásának: a meggyalázott női lélek a túlélés érdeké-

29 Ld. *uo.*, 132–133.

30 PÓCSIK, *i. m.*, 60.

31 Solveig BACH, *Der Kadaver von Berlin: Tagebuch des Überlebens* [online] <http://www.n-tv.de/archiv/Tagebuch-des-Ueberlebens-article109589.html> (utolsó letöltés: 2012. február 20.)

32 A bekezdés eddigi részére lásd PÓCSIK, *i. m.*, 59–60.

33 Erre lásd ANONYMA, *i. m.*, 142–144.

34 *Uo.*, 80.

ben úgy érzéstelenít, hogy a végsőkéig tompítja az érzéki és érzelmi észlelést: „halottnak és érzéketlennek kell lennem, amíg zsákmány vagyok” – írja az elbeszélő.³⁵ Anonyma mindenféle pátosz nélkül ír a német nők „szükségyszerű” prostitúciójáról (hiszen ezt a nők élelmi-szerért cserébe, azaz a túlélés érdekében teszik) és a női nem „férfiakat megszégyenítő” erejéről és bátorságáról.

Rendkívüli az, ahogyan a szerző a vele történeteket közvetíti: a racionalitás, higgadság és tényszerűség talaján maradvá, olykor mármár érzelemmentes hidegséggel, belső merevséggel, és nem süllyed önsajnálathoz. Ennek egyik legmeghökkenőbb bizonyítéka az, ahogyan az orosz katonák viselkedéséről, tetteiről ír. Az oroszok nem „vadállatokként” jelennek meg, hanem mint olyanok, akiket a több éves hadviselés mind erkölcsileg, mind emberileg lelki nyomorékokká tett, s akik sajátos módon ünneplik győzelmüket.³⁶ Idővel pedig megtanul differenciálni is közöttük.

„Egyik áldozat sem képes az elszenvedetteket úgy viselni, mint valami töviskoronát. Nekem legalábbis az volt az érzésem, hogy velem akkor valami olyasmi történt, ami egyfajta számlát egyenlített ki.”³⁷

Ahogyan ezt a fenti idézet is bizonyítja, emberfeletti az a józan-ság, mely a szöveg íróját jellemzi. Ő nem ítélkezik sem mások, sem saját maga felett,³⁸ a következtetések levonását az olvasóra hagyja. Anonyma bölcsen állapítja meg: „a könnyű összege állandó”, hiába próbálna meg az ember szembeállítani egymással a gyalázatos (német és szovjet) tetteket.³⁹ A borzalmas jelenetek nem a könyv lapjain, hanem az olvasó fejében telítődnek érzelmi töltetekkel.

Anonyma traumatikus élményei és a társadalmi nemek imént taglalt „szerepcseréjének” hatására óhatatlanul identitásválságba kerül, azonban az imént említett belső tartása és azáltal, hogy szívében nem táplál gyűlöletet a megszállók iránt, sikerül megőriznie méltóságát,

35 *Uo.*, 114.

36 Erre lásd *uo.*, 98–99.

37 *Uo.*, 143.

38 BACH, *i. m.*

39 Claudia SCHWARTZ, *Tagebuch einer Unbekannten. Aufzeichnungen über die letzten Kriegswochen in Berlin*, Neue Zürcher Zeitung, 2003.08.20.

tisztességét. Bizonyos értelemben vigaszt talál abban, hogy a német nők kollektíven átvészelték a megerőszakolásnak ezt a tömegessé vált formáját. Ez – az író véleménye szerint – annak volt köszönhető, hogy mindenki segítségére volt a másiknak, mindenki nyíltan beszélt a történekről, és nem temette el a traumatikus élményt lelke mélyébe.⁴⁰ A naplóbejegyzések által megelevenedő élethelyzetben a nő – ugyanúgy, mint a berlini utcák és épületek – az orosz katonák zsákmánya, egy lélek nélküli test, egy állati, tárgyiasult létbe kényszerített, „érzéketlen báb”.⁴¹ Mindez nemcsak egy személyes sors tragédiája, hanem megannyi más német nő tapasztalata is volt a második világháború végén. Anonyma naplóbejegyzései révén morális tanúvá vált, aki azáltal, hogy megírta a vele történeteket, életre hívott egy morális közösséget, valamint ő maga is megtestesít egy másikat: egyfajta „félelem szülte kényszerközösséget”⁴² – ahogyan ő nevezi.⁴³

A szövegben megjelenik a németek tettestraumája is.

„Én pártoltam a rendszert? Elleneztem? Egy tény: benne voltam a kellős közepében, beszívtam a levegőjét, és elszíneződtem tőle, akár akartam, akár nem.”⁴⁴

A szerző a kollektív élményből fakadó felelősségvállalás elkerülhetetlenségét hangsúlyozza. Nem képes megbocsátani sem saját magának, sem a német népnek, hogy hagyták magukat becsapni, mégis közösséget vállal népével. Nem is tehet mást, hiszen a német nemzeti identitás s ezzel együtt a tettestudat is része egyéni identitásának ugyanúgy, ahogyan a következő generációkének is.

40 Legalábbis azokban a hetekben, melyekről az író ír, hiszen később évtizedekig nem kerülhetett nyilvános fórumokon feldolgozásra a német női áldozatok traumája. A fentiekre lásd ANONYMA, 178–179; Elke NICOLINI, *Leerer Magen, kühler Geist. Tageburch führte eine Berliner in am Ende des Krieges. Sie hinterließ ein erschütterndes und hellsichtiges Dokument*, Hamburger Abendblatt, 2003.05.27. [online] <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article190605/Literatur-Leerer-Magen-kuehler-Geist.html> (utolsó letöltés: 2012 április 1.)

41 PÓCSIK, *i. m.*, 61.

42 ANONYMA, *i. m.*, 119.

43 A tanúság négy alaptípusára és jellemzőire lásd még ASSMANN, *i. m.*, 85–92.

44 ANONYMA, *i. m.*, 203.

Összegzés. Az irodalom mint a mai német emlékezetkultúra médiuma

Jelen tanulmány a bemutatott áldozati elbeszéléseket mint a német emlékezettörténet változásainak bizonyítékait igyekezett vizsgálni, miközben *trauma*, *áldozat* és *tettes* fogalmainak egyfajta differenciált megközelítését kísérelte meg. Mindhárom elbeszélés ugyanazon fejlődési trend vonalába illeszthető be, amely 2002 elején a Grass-művel vette kezdetét, s amelynek célja: a németekre immár nemcsak tettesekként, hanem áldozatokként is emlékezni. Günter Grass *Ráklépésben*je hozzájárul ahhoz, hogy a Gustloff-katasztrófa és a német menekültek, háború után kitelepítettek traumája is elfoglalhassa méltó helyét a német emlékezetkultúrában. A műben Németország jelenéről festett kép kevésbé mutat egy sikeres múltfeldolgozás irányába. A benne felvázolt történet intő jelként értelmezendő: óv attól, hogy a német civil lakosság traumái továbbra is feldolgozatlanok maradjanak, s esetleg a szélsőjobboldal kezében váljanak eszközzé.

Jörg Friedrich *A tűzvész* című szövege a német nép légi háborús traumájának irodalmi feldolgozására vállalkozik, de mindeközben nagymértékben befolyásolja a német kulturális emlékezetet is. A könyvben kifejezésre jutó egyoldalú német áldozati perspektíva veszélybe sodorja a múltfeldolgozás eddig elért sikereit, hiszen egyúttal a német tetteséget is tagadja. Mind a személyes, mind a kollektív traumáknak szükségük van arra, hogy a látensségi idő letelte után az áldozatok – vagy adott esetben a tettesek – kimondhassák, nyilvánosan elbeszélhessék őket, hiszen ez az egyetlen járható út feldolgozásukhoz. Azonban a német áldozatok szenvedéseinek csak a holokausztáldozatok mellett, és nem helyettük van joguk bekerülni a német kulturális emlékezetbe, hiszen a németek szenvedéseinek elismerése nem tudja hatályon kívül helyezni a németek tettesnemzeti identitását.

Végül az Anonyma-mű a tettestraumára adott általános reakciókkal szemben (mint a hallgatás vagy az elhatárolódás) a múlttal való szembenézésre és a beszéd fontosságára helyezi a hangsúlyt. Nagyszerűen szemlélteti, miként módosulnak, torzulnak háborús körülmények között a férfi és a női nemhez rendelt általános sztereotípiák, mindemellett pedig – mint ahogyan a másik két áldozati elbeszélés is – hozzájárul

egy évtizedekig elfojtott kollektív trauma megkésett feldolgozásához. Elmondható tehát, hogy a bemutatott három szöveg jól példázza, hogy hogyan változott az elmúlt két évtizedben a német emlékezet-kultúra: a német tettesek és zsidó áldozatok szólama mellett – mind az irodalomban, mind más közéleti fórumokon – megjelent a német áldozatok: civilek és nők perspektívája is.

Bibliográfia

- ANONYMA, *Egy nő Berlinben. Naplójegyzetek 1945. április 20-tól június 22-ig*, Bp., Magvető, 2005.
- ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, C. H. Beck, 2006.
- ASSMANN, Aleida, *Grenzen des Verstehens. Generationsidentitäten in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur = Die Nazizeit als Familiengeheimnis. Literatur und Erinnerungspolitik*, Hg. v. Ellen UEBERSCHÄR, Rehbürg-Loccum, Evangelische Akademie Loccum, 2007. 11–32. [Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum vom 30. September bis 2. Oktober 2005]
- BACH, Solveig, *Der Kadaver von Berlin: Tagebuch des Überlebens*, n-tv.de, 2003.05.08. [online] <http://www.n-tv.de/archiv/Tagebuch-des-Ueberlebens-article109589.html> (utolsó letöltés: 2012. február 20.)
- BISKY, Jens, *Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen*, Süddeutsche Zeitung, 2003.09.24, 16.
- BURGDORFF, Stephan; HABBE, Christian, „Vergleichen – nicht moralisieren“ (Interview mit Hans Ulrich Wehler), *Der Spiegel*, Nr.2, 2003.01.06. [online] <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26060055.html> (utolsó letöltés: 2012. március. 28.)
- FLORACK, Ruth, *KÖPFCHEN IN DAS WASSER, BEINCHEN IN DIE HÖH’: Anmerkungen zum Verhältnis von Opfern, Tätern und Trauma in Günter Grass’ Novelle Im Krebsgang. Täter als Opfer? Deutschsprachige Literatur zu Krieg und Vertreibung im 20. Jahrhundert*, Hg. v. Stefan HERMES, Amir MUHIĆ, Hamburg, Dr. Kovač, 2007, 41–55. [Schriftenreihe. POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 100]
- FRIEDRICH, Jörg, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945*, 13. Aufl., München, Propyläen, 2003.
- GIESEN, Bernhard, *Das Tätertrauma der Deutschen = Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*, Hg. v. Bernhard GIESEN, Christoph SCHNEIDER, Konstanz, UVK, 2004, 11–53. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 2]

- GRASS, Günter, *Ráklépésben*, Bp., Európa, 2003. (A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Günter GRASS, *Im Krebsgang*, Göttingen, Steidl, 2002.)
- NICOLINI, Elke, *Leerer Magen, kühler Geist. Tagebuch führte eine Berliner in am Ende des Krieges. Sie hinterließ ein erschütterndes und hellsichtiges Dokument*, Hamburger Abendblatt, 2003.05.27. [online] <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article190605/Literatur-Leerer-Magen-kuehler-Geist.html> (utolsó letöltés: 2012. április 1.)
- PÓCSIK Anett, *Háború minden fronton: Anonyma: Egy nő Berlinben*, Debreceni Disputa, 2006/6. 59–61.
- SCHÜTZ, Erhard, *Was heißt Schändung? Arrangement mit dem Ausnahmezustand. Die Erinnerungen einer anonymen Berliner in an den Nachkrieg in Berlin: „Anonyma“*, Der Freitag, 2003.05.16. [online] <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-heisst-schandung> (utolsó letöltés: 2012. április 20.)
- SCHWARTZ, Claudia, *Tagebuch einer Unbekannten. Aufzeichnungen über die letzten Kriegswochen in Berlin*, Neue Zürcher Zeitung, 2003.08.20. 34.
- TAKÁCS Ferenc, *A könny összege*, Mozgó Világ, 2007/3. [online] <http://mozgovilag.com/?p=2595> (utolsó letöltés: 2012. április 10.)
- TAKÁCS Miklós, *A trauma „vándorló” fogalmáról*, Debreceni Disputa, 2009/5. 4–9.
- WARDI, Dina, *Siegel der Erinnerung. Das Trauma des Holocaust. Psychotherapie mit Kindern von Überlebenden*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1997.

Földvári József

Szöveg, szövet, trauma

Egy technikára hívnám fel a figyelmet, pontosabban egy *tekhnére*, a kézimunkázás folyamatára, annak egyik produktumára, a szőttesre, valamint a textuális hagyományhoz fűződő viszonyára, mely viszony, úgy tűnik, nem is áll távol a trauma alakzatának működésétől. Újabban ugyanis a traumakezelés során egyre nagyobb hangsúlyt kapnak az olyan művészeti terápiák, amelyek céljukként a női traumák kézimunka általi medializációját jelölik meg, és amelyek olykor fonografikustól, a verbálistól távolabb álló grafikus és a textúra alakzatain keresztül meséltetnek el egy adott történetet. A jelenséget nem intézhetjük el azzal, hogy egyszerűen múltó módszertani trendként vagy divatként tételezzük, és nem tekinthetjük minden előzmény nélkülinek, elvégre egy olyan diskurzus működésmódjáról beszélhetünk, ami a *textus*, *textil*, *tekhné* fogalmait egyszerre hozza játékba.

A *szöveg* (*textus*), *szövet* (*textil*), *tekhné* (etimológiailag is) egy tőről fakadó konstrukció,¹ ugyanakkor a szöveg és szövet egymásra olvasása, azonosítása, a metafora le nem bontása éppen működésmódjának eltakarásához vezet.

Bár a verbális nyelvet átszövik a kézimunka metaforái, a gyógyulás, a traumatikus élmény kézimunka általi feldolgozása az írásterápiánál, a traumatikus élmények kiírásánál sok esetben sikeresebbnek bizonyul.

Barbara Ann Baker tanulmányában² egy boszniai menekültek traumatikus élményeinek feldolgozására irányuló kísérletről számol be. A terápiás csoportoknak varrással kellett létrehozniuk kézimunkákat. Azért esett erre a technikára a választás, mert ismert szerte a világon,

1 Victoria MITCHELL, *Textiles Text, and Techne = The Textile Reader*, ed. HEMMINGS, Jessica, Berg Publishers, 2012. 6.

2 Barbara Ann BAKER, *Art speaks in Healing in Survivors of War: The use of art therapy in treating Trauma survivors*, Journal of Aggression, Maltreatment and Trauma, 12/1–2. 183–198.

így Boszniában is, igaz, ennek ellenére is volt olyan a csoport tagjai között, aki még sohasem varrt.

A csoportokban voltak olyanok, akik eleinte nem akartak részt venni a munkában, de szép lassan ők is dolgozni kezdtek, és láthatóvá/olvashatóvá váltak a traumatikus élmények (például volt egy munka, aminek témája az alkotó szülővárosa, Kosorac lett, ahol huszonötezer ember halt meg a háború alatt).

A közös kézimunkázás során megnyíltak, és a háború alatt szerzett tapasztalataikat, egyéni élményeiket megosztották a csoport tagjaival és vezetőivel. És noha az alkotói tevékenység hozzájárult a traumatikus élmények kibeszéléséhez, a foglalkozások során létrejött alkotásokat nem tekinthetjük pusztán csak egy, a verbalitást megindító eszköznek.

Baker nemcsak hogy hangsúlyozza ezen alkotások erősen narratív jellegét, hanem megkerülhetetlenül szembesít a létrejött tárggyal, még akkor is, ha vizsgálati pozíciójaként a gyógyítást jelöli meg. Egy ilyen pozíció bár eszközként tekint a tárgyra, a létrejövő tárgy performatív erejénél fogva túlmutat az eszközszerűségén, a pszichológiai/orvosi terek felől új terek, új diskurzusok (legtöbbször természetesen a képzőművészeti diskurzusok) felé mozdul.

Mint ahogy a mára már szélesebb körben ismertté vált Mapula (Esőanya) Project esetében is ezt tapasztalhatjuk.³ A Mapula kézműves mozgalom az afrikai Winterveldben alakult, 1991-ben. Winterveld nem képezte részét Dél-Afrikának, de az ottani nők ugyanúgy elszenvedői voltak az apartheid rémtetteinek. Később, a '90-es évek második felében, Winterveld Dél-Afrika részévé vált, de akkor már az apartheid utáni kormány különböző kulturális szervezetein keresztül támogatta a *művészet* ezen formáját.

Brenda Schmahmann a Mapuláról szóló tanulmányában kiemeli, hogy a kézimunkán keresztül a csoport tagjai olyan dolgokat is artikulálhatnak, amelyeket nem tudnak kifejezésre juttatni a mindennapi kommunikációban. A Mapula tevékenységében megfigyelhető tendencia, hogy a korábban közösségi, politikai, társadalmi jelenségekre reflektáló alkotások mellett megjelentek olyanok is, amelyek

3 Brenda SCHMAHMANN, *Stitches as sutures: trauma and recovery in works by women in the Mapula Embroidery Project*, African Arts Magazine, 2005/ Autumn, 52–65., 94–96.

a kézimunkát létrehozó asszonyok egyéni sorsának narratívájaként is olvashatóak.

A tanulmány többek között egy Maepa nevű asszony munkájával foglalkozik behatóbban, aki a saját érzelmeit, bátyja erőszakos utcai lövöldözésben történő értelmetlen halálát a szöttes képeivel, valamint a szöttesre varrott, egyszerű, olykor esetlen angolsággal megfogalmazott mondatokon keresztül artikulálja („I hate the gun”, „I don’t believe what I see”, „We will remember you when the sunrise and the sunset”, „Tell me why”). Noha a szöttesből nem derülnek ki a rokon halálának részletei, azt a benyomást kelti, hogy az erőszakos cselekmények száma igencsak gyakori Winterveldben, és a családokon belül már számos traumát okozott, aminek hatásával igenis szembe kell nézni.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy noha Schmahmann tanulmányában a Mapula tevékenysége részint a traumák feldolgozására irányult, a szöttesek túlmutatnak a pszichológiai traumakezelés funkcióin. A szöttesek azóta több kiállítóteremben megfordultak már a világ számos pontján, a Mapula tagjait pedig egyre inkább művészként aposztrofálják.

Kérdésem elsősorban nem arra irányul, hogy milyen kulturális-intézményi működések teszik ezt lehetővé, hanem sokkal inkább arra, amivel szembesülnünk kell, ha a gyógyulás folyamatában a pozíciókat visszarendező működésekkel együtt járó olyan más tényezőkre irányítjuk a figyelmet, amelyek – ha csak a terápia sikeressége szempontjából vizsgálánánk – a kibeszélés, a verbalitás igénye folytán a takarás áldozatává válnának, és ismételten rejtve maradnának a szemünk elől. A pszichológiai értelemben vett traumakezelés helyett olvasatom a traumakezelésen túli, a traumakezelés utáni folyamatokra, a létrejövő produktumra irányul, vagyis jelen esetben a textil olyan performatív működésére, mely átértelmezi a textushoz és a tekhnéhez fűződő hagyományos viszonyát. A fogalmak közötti viszonyok ezen átrendeződését nem írhatjuk le sem a textus-textil azonosításával, metaforikus viszonyával, sem a fogalom etimológiai-történelmi-kultúranropológiai értelemben vett közös eredetével, hiszen a fogalmak érintkezése – akkor, amikor a női textilmunka hatásosabban működik – éppen ezt a hagyományt, a hagyományban konstruálódó

metaforikus viszonyt, az eredet mítoszát törli el, a törlés nyomai mentén pedig elősejlik a nő kézimunkához fűződő nagyon is szubverzív viszony.

Hélène Cixous és az általa is képviselt *écriture féminine* nyomán már szinte közhelyszerű az a gondolat, hogy a nő fehér tintával ír.⁴ A nőnek nincs írása, nincs tere, amelyben artikulálódhatna, így az elnémított szólam sokkal inkább a nem artikulálódóra (kihagyásokra, hezitációra, késleltetésekre, eufemizmusokra, a szöveg üres helyeire) esik, illetve az olyan, fonologikus írástól távolabbi írástechnikákra, amelyek által valamiképpen megjeleníthető az elnémított történet.

Talán ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az utóbbi néhány évtizedben megnövekedett az érdeklődés – elsősorban a genderszemléletű kulturális diszciplínák felől – a női textilmunkák, varrottasok iránt,⁵ ezzel párhuzamosan pedig az olyan, fonologikus írástól távolabbi írástechnikák iránt, amelyek által valamiképpen megjeleníthetők a nők elnémított történetei.

A „női kézimunkák” (varrottasok, szöttesek stb.) narratív eszközei nemcsak a „Másik által” megszólaltatott történetek/történelem ígéréstével kecsegtetnek, hanem a verbalitástól távolabb álló történetmesélés performatív felforgató jellegének felismerésével. Ugyanakkor a nők által létrehozott kézimunkák ilyen jellegű performativitásának gondolata közel sem új keletű.

Ovidius *Átváltozások* című szövegében több olyan mítosszal is találkozunk, amelyek tétje éppen az ilyen jellegű alkotások performativitása, ám a felforgató aktus nem marad következmények nélkül.

Arachné mítosza szerint Arachné egy bíborfestő leánya, aki híres volt művészies kivitelű szövetek szövéséről, és azzal kérkedett, hogy az ő munkájához hasonlót Pallasz Athéné sem tudna készíteni. Az erre egy öregasszony képében megjelenő istennő óva inti haragjától, s mivel Arachné továbbra is ragaszkodik értékítéletéhez, szövőversenyre hívja ki. Pallasz Athéné alkotása az olimposzi isteneket teljes

4 Helène CIXOUS, *A medúza nevetése = Testes Könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 357.

5 Például 2012-ben jelent meg a *The Textile Reader* című antológia olyan szerzők válogatott írásaival, mint Gilles Deleuze, Elaine Showalter, Arthur C. Danto vagy Gayatri Spivak.

fenségükben, isteni tökéletességükben, romlatlan teljességükben ábrázolja, ezzel szemben Arachnéé azok szerelmi kalandjait, tévedéseit mutatja be. A magát legyőzöttnek érző istennő haragjában Arachné szövetét szétbontja. Arachné felakasztja magát, Athéné pedig pókká változtatja, hogy elbizakodottságáért örökké a levegőben szöjön.

Arachné mítosza beilleszthető a görög mítoszok azon sorába, amelyek a halandók és halhatatlanok közötti szembenállást mutatják be, ugyanakkor a mítosznak számos feminista értelmezése is napvilágot látott, amelyek Arachné tettét feminista álláspontként értelmezik, a szövetét pedig azon fallogocentrikus rend elleni szembenállás reprezentációjaként értékelik, amelyet Athéné képvisel. Nancy Miller szerint az Arachné-történet arról a nőről szól, aki elfogadja a törvényt,⁶ illetve az olyan nőről, aki szembeszáll vele. Nem kerülheti el a figyelmünket azonban az a tény, hogy Arachné tette a bukásához vezet, hiszen Arachné mítoszáról beszélünk, nem pedig a mitikus hagyományt leromboló Arachné történetéről, ugyanis Arachné a szövés időtlen, ismétlődésre és reprodukcióra építő (így mitikus) folyamatának a részesévé válik. Athéné „megkegyelmez” Arachnének (pókká változtatja), így olyan létre kárhoztatja őt, amiben csupán a szövés egy bizonyos módja, egy ismétlődő séma/mintázat performatív jellegetől megfosztott gyártása válik elérhetővé. A korábbi, felforgató és egyedi mintázatokat is létrehozó szövése többé már nem működhet.

A szövés ilyen jellegű kettőssége a nyugati kultúrában már Arachné mítosza előtt jelen van.

Ann Bergren *Language and the Female in Early Greek Thought* című tanulmányában éppen a szövés-szövet performativitását és a mitikus rendben történő sematikusságát járja körül.

Bergren megállapítja, hogy a görögök az indoeurópai kultúrából öröklik a szövés/varrás metaforáját, amit úgy használnak, mint a szavak szövését/varrását, a produktumokat pedig metaforikus hálónak nevezik. Bergren felteszi a kérdést, hogy akkor melyik az eredeti és melyik a metaforikus folyamat?⁷ A szövés önmagában

6 Kathryn Sullivan KRUGER, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Susquehanna University Press, 2001. 71.

7 Ann BERGREN, *Language and the Female in Early Greek Thought*, Arethusa, 1983/16. 6–95.

figuratív beszédet jelöl, vagy éppen maga a költészet értelmezhető valamilyen figuratív szövedékként? Bergren szerint a kérdés nem eldönthető.

A szövés mint a nő szignifikációs tevékenysége szó szerinti és metaforikus is egyben, eredeti és származtatott. Olyan, mint a műzsák beszéde. Egyszerre kétértelmű igaz beszéd, és az igaz beszéd imitációja.⁸

Philoméla mítosza szerint Tereus, Prokné férje, azzal lett megbízva, hogy hozza el felesége hűgát, Philomélát, látogatóba, de ő – vágyainak engedelmeskedve – megerőszakolja a szüzet, majd abbéli félelme miatt, hogy elmondja megerőszakolásának történetét, kivágja a nyelvét, egy barlangba zárja, majd halálhírét kelti. A beszédétől, a történetek elmondásától megfosztott lány így hát egy köntöst készít, és munkájába rejti megerőszakolásának történetét, hogy napvilágra kerülhessen Tereus tette.

Arachné és Philoméla történetében olvasatomban az anyagból szőtt mintázatok a kozmogonikus és fallocentrikus renddel való szembenállás munkái, melyek az addigi mintázatokra, elrendeződésekre felforgatóan hatnak, elnémító, engedelmességre szoktató te-reit, módjait ellehetetlenítik. Ovidius művének néhány szöveghelye így azon szöveghelyekre irányítja a figyelmet, amelyek a „női” által elszenvedett traumatikus élményt a textil terében rendezik el, de az elhallgatott történetek elbeszélésének sikere nem következmények nélküli: a sérülékeny, eredendően halandó női alakok metamorfózisra, öröklésre, kényszeres ismétlésére, némaságra, elfojtásra ítéltetnek – más-más szövegekben, kényszeresen ismét. Philoméla madárrá változik, Arachné pedig pókká – örökre. Nemcsak egy erőszaktevő, mitikus-sematizáló folyamat csapdájába kényszerülnek, hanem a redukált jelenlétükkel együttesen olyan fonologikus narratíván belül kapnak helyet, amely implikálja a büntetés és könyörületesség képzetét. Arachné és Philoméla átváltozásával, a könyörületes elnémítás által fennáll a terek visszarendezésének illúziója. Ebben az értelemben egy *re-discovery* folyamat áldozatainak tekinthetjük őket – csakúgy, mint Parker mintahímzését.

A mintahímzés (*sampler*) eredetileg olyan, nagyon is személyes tárgy volt, ami csak az alkotójára jellemző, a hímzőnők saját motí-

8 Uo., 72.

vumrendszereik elemeit hímezték rá. Elizabeth Parker munkájának a különlegessége abban rejlik, hogy a 19. század kedvelt mintái, a virágos ornamentikák, a betűkészletek, ábécék helyett a himzönő egy néhány helyen esetlen nyelviséggel bír, de összefüggő angol szöveget hímezt. A hímezt munka személyes vallomása egy, az egész későbbi életét meghatározó traumatikus élményéről.

A hímezt szövegből kiderül, hogy Elizabeth Parker 1813-ban született egy angol munkás és egy tanárnő gyermekeként. Tizenhárom évesen már dajkaként dolgozott, majd később – szülei határozott óhaja ellenére – egy bizonyos G. főhadnagynál, akinél borzalmas sora volt. Egy alkalommal, mivel a fiatal lány elutasította a főhadnagy szexuális ajánlatát, levette Elisabethet a lépcsőn, hogy a lány ne hozhassa hírbe. Elizabeth nem tudott szabadulni a főhadnagy emlékeitől, ugyanakkor senkinek nem mondta el, mi történt vele, s ezt a szörnyű élményt megírni sem tudta. A történetekért magát teszi felelőssé, az önvádtól eljut még az öngyilkosság gondolatáig, majd Istenhez fohászkodik könyörületért.

A rendelkezésünkre álló iratokból tudjuk, Elizabeth Parker nem lett öngyilkos, később anyjához hasonlóan tanárként dolgozott, de az élmény egész életére kihatott – soha nem házasodott meg, egyedül élte le életét.

Parker mintája, ami eredetileg nagyon is személyes tárgy és első sorban a traumatikus élmény medializációs tere volt, ma már kiállítási tárgy, emellett pedig számos, a női autobiográfiáról mint medializáló aktusról szóló tanulmány tárgya.⁹ Philoméla megerőszkolásának története és a Parker által elszenvedett életszakasz a nyilvánosságuk mentén hímeződnek egymásba, olyan fogalmakat is bevonva a játékba, mint a nyelvi bizonytalanság, a performativitás, az autobiografikus elbeszélés eshetősége vagy éppen a gyógyításként, helyreállításként megjelölt cél és az attól való elkülönböződés.

Nemcsak szembesítenek minket a fonologikus textualitás korlátaival, de felhívják a figyelmet annak alapjaiban traumatikus jellegére, mivel szöttes és fonologikus szöveg egymásra olvasásának elkerülhetetlenül

9 A hímezminta jelenleg a Victoria & Albert Múzeumban tekinthető meg, Parker mintájáról bővebben: Christine B. KORTSCH, *Dress Culture in Late Victorian Women's Fiction*, Ashgate Publishing Ltd., 2009. 1–4.

újrakezdődő játéka kísértetiesen emlékeztet a trauma alakzatának működésére – leginkább akkor, amikor a textualitás transzcendentalitása érvényét veszti, szembesül saját anyagszerűségével.

A verbalitás kiváltságos és központi jellege a nyugat-európai kultúrában elrejtja a szemünk előtt azon minőségeket, melyek a textilmunkákon keresztül viszont kifejezésre juthatnak.

Ennek ellenére számos olyan irodalmi szöveget ismerünk, amely kimondottan igényt tart az inskripció kézimunkajellegére, a szöveg-szervező eljárások helyébe szövetszervező stratégiákat léptetnek – utat adva ezáltal a kézimunka performatív jellegének.

Parker hímzésmintájával majdhogynem egy időben, Angliában és Amerikában is népszerűvé vált a női kézimunkák irodalmi megszövegesítése, a kézimunka technikáinak az írásba történő bevonása, ezt a kedveltségét pedig mind a mai napig megtartotta.¹⁰ Egy-szerre van jelen az irodalom perifériáján és a kánonban – úgy is, mint felforgató technika, úgy is, mint a marginalizált csoportok, a fekete és fehér nők, az anyák hagyománya.

Ma az olyan művek közül, amelyek a kézimunka technikai sajátosságait és hagyományrendjét együttesen vonják be az elnémított szövegek artikulációjába, Alice Walker írásai a legismertebbek. Walker afroamerikai író- és költőnő, az amerikai feminista mozgalom második hullámának egyik képviselője. Regényeinek, novelláinak egyik jellemzője a fragmentáltság, a látszólag nem összeillő gondolattörések összefűzése, melyek révén az iskolázatlan, a textuális hagyományhoz csak korlátozottan hozzáférő, marginalizált csoporthoz tartozó afroamerikai női hangot szólaltatja meg – legtöbbször az egyes szám első személyű elbeszélésmódon keresztül.

Írásainak sajátos jellege azonban nem csak ebben merül ki. Walker az Amerikában igen csak elterjedt hagyományt,¹¹ a patchwork (quilting) technikáját alakzatként működteti a szövegeiben. Az *Everyday Use* (*Mindennapos használat*) című novella narrátorának fragmentált elbeszélésmódja, gondolatainak mozaikszerű elrendeződése a foltvarrás technikáit is mozgósítja.

10 Elaine SHOWALTER, *Piecing and Writing = The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. MILLER, New York, Columbia University Press, 1986. 222–247.

11 A quilt népszerűségét igencsak jól példázza a Whitney Otto regényéből készült, Winona Ryder főszereplésével 1995-ben bemutatott, *How to Make an American Quilt* című film.

Az egymáshoz illesztett gondolattöredékekből, mely töredékek elszeparálhatóságát, foltszerűségét a tipográfiai elrendezés is megerősíti, nemcsak a narrátorként megszólaló szereplő élettörténete bontakozik ki, hanem a női kézimunka hagyományaihoz fűződő nagyon is (ön)reflexív viszony.

A narratív foszlányok sajátosan egymásra varrotsága ugyanis éppen egy a verbálistól különböző hagyományt artikulálnak, így a szöveg-szöttes metaforáját elbizonytalanítva azok egymásra olvashatóságát, megfeleltetését kérdőjelezzik meg. A szöveg-szöttes azonoság helyébe egy nagyon erősen metonimikus, ennél fogva performatív viszony lép, mely egyrészt felfedi a szöveg kitüntetett szerepét, a szöveg-szöttes között a fallogocentrikus kultúrában fennálló nagyon is hierarchikus viszonyt, reflektál a szöveg mint szövet elcsépelet, közhelyszerű toposzára, másrészt pedig szembeállítja a szöveg materiális aspektusaival.

Walker novellája ugyanakkor utal a kézimunkához való kettős viszonyra: az elbeszélő karakter egyik lánya, aki folyamatosan kritikával illeti őt, egyetemen tanult, elhagyta otthonát, nevet változtatva megtagadja a család értékrendjét, ugyanakkor a feketék hagyománya felé fordul. Az elbeszélő anya ezt a viszonyulást nem igazán érti, hiszen a paternális rend által megjelölt keretek között mozogva értelmezi a múltját. Lánya az elnyomás működéseként értelmezi azt a módot, ahogy az anyja a saját múltjára tekint.

Walker két viszonyulást vázol fel. Az egyik hang a használati tárgy önmagán túlmutató értelmezése (tudniillik narratív, autobiografikus, egy marginalizált csoport szólalhat meg stb.), a másik hang pedig éppen egy generációról generációra megismételt sematikus tevékenységen belül rendezi el, különösebb jelentést nem tulajdonítva annak. Az *Everyday Use* elbeszélőjét ez inkább Arachné póklétéhez, vagy a kézimunkát hasznosító traumaterápiákhoz köti, hiszen a produktum csak eszközként szolgál ahhoz, hogy a verbális rendszere működhessen, míg ezzel szemben a kötelékek világából kilépő, a kézimunkának felforgató, a múlttal szembesítő jelentéseket tulajdonító lány pozíciója a póklét előtti Arachnéét idézi.

Amennyiben a kézimunka technikái érvényesülnek az irodalmi szövegben, a szöveg transzcendentális konstrukciója meginog, szük-

ségszerűen a látókörbe kerül annak anyagszerűsége, ez pedig a szöveg traumájának felismeréséhez vezethet, feltéve, ha a szövetalkotó technikák újabb irodalmi szövegülésének nem alakulnak/alakultak ki a narratív sémái, a textuálison belül.

Bibliográfia

- BAKER, Barbara Ann, *Art speaks in Healing in Survivors of War: The use of art therapy in treating Trauma survivors*, Journal of Aggression, Maltreatment and Trauma, 12/1–2. 183–198.
- BERGREN, Ann, *Language and the Female in Early Greek Thought*, Arethusa, 1983/16. 6–95.
- CIXOUS, Hélène *A medúza nevetése = Testes Könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 357–380.
- GORDON Györi János, *Az irodalomtanítás elmélete és gyakorlata az Amerikai Egyesült Államokban III.*, Új Pedagógiai Szemle, 2002/1. 97–113.
- KORTSCH, Christine B., *Dress Culture in Late Victorian Women's Fiction*, Ashgate Publishing Ltd., 2009.
- KRUGER, Kathryn Sullivan, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Susquehanna University Press, 2001.
- MITCHELL, Victoria, *Textiles Text, and Techne = The Textile Reader*, ed. HEMMINGS, Jessica, Berg Publishers, 2012. 324–332.
- SCHMAHMANN, Brenda, *Stitches as sutures: trauma and recovery in works by women in the Mapula Embroidery Project*, African Arts Magazine, 2005/Autumn, 52–65., 94–96.
- SHOWALTER, Elaine, *Piecing and Writing = The Poetics of Gender*, ed. MILLER, Nancy K., New York, Columbia University Press, 1986. 222–247.

Kálec-Simon Orsolya

A trauma alakzatai Slavenka Drakulić háborús témájú esszéiben

Tanulmányom középpontjában a délszláv háborús tapasztalat egyik legfontosabb dokumentuma, Slavenka Drakulić *Balkan-Express* című kötete áll. A kelet-európai Simone de Beauvoironak és a szocializmus Gloria Steinemjének is nevezett horvát írónő¹ az 1980-as években kényes kérdéseket feszegető, polemikus hangú cikkeiről híres feminista aktivistaként és a délszláv női próza egyik vezéralakjaként vált ismertté. Az 1990-es években Drakulić szavára már Nyugat-Európában is odafigyeltek; eleinte a szocializmus, később pedig a délszláv háború kérdésében számított elismert tekintélynek; háborúellenes aktivistaként folytatott tevékenysége, a Tuđman-rezsimmel, sőt az egész horvát értelmiségi elittel való bátor szembehelyezkedése által pedig világszerte jelentős hírnévre tett szert. E témákban írott esszéit, publicisztikáit könyvek formájában is megjelentette, amelyek az egész világot bejárták. E kötetek sorába tartozik jelen tanulmány tárgya, az 1993-ban megjelent *Balkan-Express* is, amelyben a háború sújtotta délszláv területek lakói – férfiak, nők, katonák és civilek – párhuzamos történeteit beszéli el.

Helena Sablić Tomić a horvát autobiografikus próza alakváltozatait tárgyaló kötetében rámutat, hogy a szociális, politikai vagy kulturális válságok az önvizsgálat különböző folyamatait indítják el, a kollektív emlékezet pedig – a történelmi tapasztalat megértése érdekében – az egyéni egzisztenciák vizsgálata felé fordul.² Alighanem az 1990-es évek horvát és magyar irodalma közötti különbségek is ezzel magyarázhatók. Míg Magyarországon az alkotók és kutatók érdeklődésé-

1 Rada DREZGIĆ, Dubravka ŽARKOV, *Feminističke nevolje s Balkanom*, Sociologija, 47 (2005), 293.

2 Helena SABLJĆ TOMIĆ, *Hrvatska autobiografska proza: Rasprave, predavanja, interpretacije*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2008. 63.

nek középpontjában a szövetszerűség kérdései álltak,³ addig a horvát irodalom a valóság felé fordul; a korszakot a háború és az emigráció tapasztalatait dokumentarista és/vagy autobiografikus módon feldolgozó szövegek dominálják.

Sablić Tomić rámutat, hogy a háborús szövegek elsődleges műfaja a publicisztika – ennek okát, az információközlés gyorsaságán túlmenően, a műfaj nyitottságában és sokoldalúságában, valamint az ilyen szövegek rövidségében, tömörségében és hitelességében látja.⁴ Ebbe a kategóriába tartoznak a *Balkan-Expressben* szereplő írások is, amelyek jelentős része olyan újságok és folyóiratok számára készült, mint a *The Nation*, a *New Statesman and Society*, a *Die Zeit* és a *Time*.⁵ A kötetbe válogatott publicisztikák remekül demonstrálják a műfaj nyitottságát; egyes szövegek narratív keretbe ágyazott interjúrészleteket tartalmaznak, de éppúgy találhatunk köztük olyanokat is, amelyek a napló, a politikai-filozófiai esszé, a novella műfajával tartanak rokonságot, vagy akár többféle műfaj hibridjének is tekinthetők.

Slavenka Drakulić a délszláv háború tapasztalatát a háborús trauma különböző aspektusainak bemutatása által próbálja közelebb hozni az olvasóhoz. Kötete nem csupán egyéni tanúságtételként olvasható, de szerzője arra is kísérletet tesz, hogy a háborút átélt más egyének traumáit, valamint a teljes közösséget sújtó kollektív traumát is – genderszemponatok által árnyalva – megszólaltassa, hozzásegítve az érintetteket az átéltek konstruktív feldolgozásához.

Cathy Caruth szerint a trauma pusztán az ok alapján nem határozható meg, hanem *differentia specificája* a tapasztalat sajátlagos szerkezetében rejlik. A trauma fő jellegzetessége, hogy a kiváltó élmény nem férhető hozzá közvetlenül, hanem csupán megkésve, az intruzív gondolatok vagy álmok megjelenésekor tudatosul.⁶ Judith L. Herman ugyanakkor rámutat, hogy a traumatikus élmények reflektálatlan, úgynevezett prenarratív formában, erőteljes, statikus képek alakjában tárolódnak,⁷ feldolgozásuk alapvető feltétele pedig az, hogy a trauma

3 MEDVE A. Zoltán, *Kontextusok és annotációk: Adalékok az újabb horvát próza történeti-komparatív vizsgálatához*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009. 98–99.

4 SABLÍĆ TOMIĆ, *i. m.*, 141–142.

5 SLAVENKA DRAKULIĆ, *Sabrani eseji*, Zagreb, Profil International, 2005. 355.

6 CATHY CARUTH, *Introduction = Trauma: Explorations in Memory*, szerk. Cathy Caruth, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1995. 4.

7 JUDITH L. HERMAN, *Trauma and Recovery*, New York, Basic Books, 1992. 175.

elszenvedője a töredékes képeket egy időbeli és történelmi kontextusba helyezett narratívává rendezze.⁸

Shoshana Felman és Dori Laub a narratíva megalkotásának folyamatát *tanúságtételnek* nevezi, amely kizárólag egy nyitott, együtt érző hallgató segítségével valósulhat meg. A hallgató nem pusztán passzív befogadó, hanem az (ön)feltáró munka aktív segítője, aki részt vesz az áldozat múlttal és emlékekkel folytatott küzdelmében, s akinek vezetése a tanúságtétel alapvető feltétele.⁹ A kötetben több interjút is találunk, amelyek célja az egyéni traumanarratívák felszínre hozatala. Drakulić nyitottan, empatikusan, az ítélezés szándéka nélkül közelít a beszélgetőpartnereihez, jelentős érzelmi tétellel szállva be az interakcióba, akár a fronton harcoló katonákkal, akár munkatáborba hurcolt vagy megerőszkolt civilekkel beszélget. A tanúságtételi folyamat során pedig a traumát kiváltó eseményt az áldozatokkal együtt éli újra, amelynek hatására nemcsak a hazáját ért kollektív trauma megértéséhez kerül közelebb, de egyszersmind saját élettörténete is más megvilágításba kerül.

A kötet ugyanakkor nemcsak más emberek tanúságtételét teszi lehetővé, hanem a szerző saját tanúságtételeként is olvasható. Az elbeszélő szubjektum traumája az egész szövegbe beíródik; a háborús tudósítások váratlanul bevillanó képei és a véres látomásokkal teli rémálmok viszszerterő motívumként jelennek meg benne. A háborús pusztítást erőteljes, magával ragadó állóképek sorozatával ábrázolja, amelyek jellegükben, hatásukban a poszttraumás stressz szindróma tüneteiként jelentkező intruzív képekre emlékeztetnek. A szövegben emellett a – szintén a poszttraumatikus szindróma tüneteként ismert – hipervigilancia, tompultség és deperszonalizáció lenyomatai is megjelennek.

Suzette A. Henke szerint az autobiográfia – különösen a 20. századi női életírás esetében – önmagában is erőteljes, a pszichoanalízissel összevethető hatékonyságú terápiás eszköz. Gyógyító ereje abban áll, hogy a trauma széttagolt emlékszilánkjait egységes, koherens narratívává rendezi, lehetővé téve a trauma ereje által szétzúzott szubjektum rekonstrukcióját.¹⁰ A *Balkan-Express* életírásként is olvasha-

⁸ Uo., 177.

⁹ Shoshana FELMAN, Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London, Routledge, 1992. 57–58.

¹⁰ Suzette HENKE, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life Writing*, New York, St. Martin's, 2000, xv.

tó, hiszen a kötetben számos naplószerű, illetve önéletrajzi elemeket tartalmazó írást találhatunk, amelyekben Drakulić, egyebek mellett, Zágráb bombázásával kapcsolatos élményeit, kényszerű emigrációját Szlovéniába, családjá, hazája és életvilága megsemmisülését és a múlt rendszerhez fűződő emlékeinek drasztikus eltörlését beszéli el. A kötet előszava arra enged következtetni, hogy tevékenysége terápiás funkcióját maga Drakulić is felismerte; jóllehet a publicisztikák eleinte különböző napilapok, folyóiratok számára készültek, később az írás belső szükségletté vált a számára.¹¹ A terápiás funkción túl az autobiografikus karakterű írások a szubjektum önmegértését, valamint a kollektív trauma alaposabb feltérképezését szolgálják.

Az egyéni tanúságtételek szóhoz juttatása mellett az országot ért kollektív trauma tematizálására is kísérletet tesz. A délszláv háború borzalmait a holokauszttal állítja párhuzamba, intermediális párbeszédet folytatva Claude Lanzmann – Shoshana Felman által is elemzett – *Shoah* című filmjével; a kötet mottója is innét származik. A kötet tüzetes olvasása során ugyanakkor kitűnik, hogy a délszláv háborúról szóló traumanarratíva megképzésének módja, jellegzetes problémái szintén párhuzamba állíthatók Felman és Laub holokauszttal kapcsolatos következtetéseivel.

Először is, Felman és Laub legfontosabb tétele a holokauszt traumájának reprezentálhatatlansága.¹² Jóllehet a *Balkan-Express* előszava „a szó ereje, a kommunikáció szükségessége”¹³ mellett érvel, a borzalmak elmondhatóságába, közvetíthetőségébe vetett hit a későbbi szövegekben egyre halványul. A megerőszkolt bosnyák nővel készített interjújában a nőt ért traumára már egyenesen ezekkel a szavakkal hivatkozik: „az, amit nem lehet elmondani”.¹⁴ A könyvet záró esszé pedig a történetek elbeszélhetőségébe, a narratíva erejébe vetett hit teljes összeomlását mondja ki.

Másodszor, Laub szerint a holokauszt élményéről való tanúságtétel elsődleges akadálya az, hogy a náci rezsim a zsidókat másodrendű állampolgároknak deklarálta, felszámolva annak a lehetőségét, hogy

¹¹ DRAKULIĆ, *i. m.*, 355.

¹² FELMAN, LAUB, *i. m.*, 79.

¹³ DRAKULIĆ, *i. m.*, 355. A kötetből vett valamennyi fordítása a tanulmány szerzőjének munkája.

¹⁴ *Uo.*, 477.

szavaikat egy megszólítható Másikhoz intézzék, aki szubjektumként ismeri fel, és hallgatja meg őket.¹⁵ A délszláv háború vonatkozásában a kommunikálhatatlanság problémája nem más individuumok, hanem a nemzetközi közvélemény viszonylatában merül fel. A nyugati közvélemény ugyanis a régióban zajló eseményeket a posztszocialista országokról és a Balkánról alkotott nyugati sztereotípiákon keresztül olvassa – erre utal a kötet címe is –, így a délszláv háborút sem egyetlen emberi tragédiának látják, hanem „a gyűlölet és vérontás évszázados öröksége” miatt fellépő pusztá „etnikai összetűzésekkel” degradálják.

Harmadszor, Felmanhoz hasonlóan¹⁶ Drakulić is fontosnak tartja azoknak a retorikai mechanizmusoknak a feltérképezését, amelyek végül a történelmi katasztrófához vezetnek. A kötet nyomatékossítja, hogy a délszláv háború a médiában kezdődött. Drakulić szerint a káros mechanizmusok két sémára redukálhatók: az önálló, komplex individuumok egyetlen arctalan közösségre való visszavezetése, valamint az ilyen közösségek kizárása a szubjektumok köréből. Bemutatja, hogyan hatották át ezek a mechanizmusok a politikát, valamint a nemzetről, a kultúráról és a vallásról folytatott diskurzusokat, és miképp vezettek a nyílt katonai agresszióhoz. A kötet azt is demonstrálja, hogy e mechanizmusok hatása alól senki sem vonhatja ki magát. Bár amikor Zágráb bombázása előtt Ljubljanába menekült, maga Drakulić is megtapasztalhatta, hogy milyen az, ha az embert másodrendű állampolgárként kezelik, később mégis azon kapja magát, hogy sztereotip, kirekesztő módon gondolkodik a szülővárosába érkező menekültekről. Személyes tanúságtételével és más individuumok tanúságtételének közreadásával Drakulić célja éppen ezeknek a destruktív retorikai mechanizmusoknak a leleplezése, felszámolása és a kollektív traumafeldolgozás lehetőségeinek megteremtése.

Jóllehet a szövegekben a nők helyzete közvetlenül nem válik témává, Drakulić genderérzékeny nézőpontja az egész kötet arculatát meghatározza. Laura S. Brown hangsúlyozza, hogy a domináns diskurzusok csak azokat az eseményeket tekintik „valódi” traumának, amelyekben a domináns csoportok áldozatként, nem pedig elkövetőként vagy az események feltárójaként vesznek részt. A nem domi-

15 FELMAN–LAUB, *i. m.*, 81–82.

16 SOMOGYI Gyula, *Dekonstrukció és etika között*, Studia Litteraria, 49 (2011), 24.

náns csoportokat érintő, sokszor titokban zajló atrocitásokat ellenben gyakorta kizárják a traumák köréből, nem egyszer az áldozatokat hibáztatva miattuk.¹⁷ A délszláv háborúk némiképp fordulatot hoztak e téren, mert a bosnyák nők sérelmére tömegesen elkövetett nemi erőszak ténye bejárta a világsajtót, a hágai Nemzetközi Bíróság pedig számos elkövetőt elítélt. Ezeket az eseményeket azonban nem mint az egyének ellen elkövetett szexuális erőszakot ítélték el, hanem elsősorban a nők erőszakos megtermékenyítése felől közelítették meg a kérdést, amelyet az egész nemzet termékenysége ellen intézett támadásnak tekintettek. A délszláv országok vezető politikusai és a média pedig a megerőszakolt nők történeteit a nacionalizmus céljainak előremozdítására használta fel.¹⁸ A nőket ért egyéb traumák tematizálása viszont továbbra is háttérbe szorult.

A felvetett témák tekintetében a *Balkan-Express* sok szempontból eltér a hagyományos háborús narratíváktól. Drakulić kötetének fő érteke, hogy az olvasó figyelmét a hátszágban élő nők – rendszerint leértékelt, elhallgatott – privát szférához kötődő háborús tapasztalataira irányítja. Drámai erővel ábrázolja, miként tör be a háború a hétköznapiakba, hogyan szakítja szét a családokat, roncsolja szét az emberi kapcsolatokat, és miképp törli el az egyének privát szféráját. A kötet a gyermekétől megfosztott édesanya, az agresszív nacionalista diskurzus áldozatává vált, hazáját és hivatását vesztett színésznő és az emberhez méltó élet feltételeitől megfosztott menekültasszony szenvedéseit éppolyan súlyosnak és jelentősnek ábrázolja, mint a fronton harcoló katonákét.

Kötetében Drakulić a férfiak traumatikus tapasztalatait is a női szubjektum szűrőjén keresztül mutatja be. A Vukovarban harcoló 19 éves fiú élményeit a – beszédes című – *Kad bih imala sina* (*Ha fiam lenne*) címet viselő írásban adja közre, amelyben az elbeszélő egy fikatív női szubjektum – az egyetlen fiát a háború miatt elvesztő édesanya – pozícióját foglalja el. A fiú tanúságtételét tehát az édesanya perspektívájával szembeállítva tárja elénk, egyenértékűként, egyfor-

17 Laura S. BROWN, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma = Trauma: Explorations in Memory*, szerk. Cathy CARUTH, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1995. 102–103.

18 Tamara BANJEGLAV, *Gender, Nation, Rape: Intersections of Gender and Ethnic Violence during the War in Bosnia and Herzegovina*, Bp., CEU, 2009. Szakdolgozat, 15–16.

mán relevánsként láttatva a délszláv háború eseményeinek férfi és női narratíváját.

A kötet legjelentősebb szövege mégis az *Intervju* című írás, amelyben Drakulić egy megerőszakolt bosnyák nővel beszélget az általa átélt traumáról. Mint korábban már rámutattam, a bosnyák nők megerőszakolását a média világszerte gyakran tematizálta, ugyanakkor a nemzetközi média túlnyomórészt hatásvadász – Drakulić által csupán „a halál pornográfiájának” nevezett – módon ábrázolta, a délszláv országok médiafelületei pedig a nemzetek közötti konfliktusok szításához használták fel, még súlyosabbá téve az áldozatok méltóságán és integritásán esett sérelmet. Tamara Banjeglav azt is kiemeli, hogy a háborús diskurzus a megerőszakolt nőket passzív, néma áldozatokként láttatja, akik pusztán a testük miatt/által válnak jelentőssé.¹⁹

Drakulić célja ugyanakkor épp ellentétes ezzel: a trauma túlélőjének szóhoz juttatása. Beszélgetőpartnerére, szemben a nacionalista médiával, valóban szubjektumként tekint, ő maga pedig az együtt érző, megszólítható Másik szerepében lép fel. Ez azonban nem pusztán szerep: az interjú helyszínéhez közelítve kiderül, hogy ennek a beszélgetésnek az érzelmi tétje jóval nagyobb a számára, mintha pusztán újságírói feladatról lenne szó – az interjú előtt erős, szinte fojtogató félelmet érez, a beszélgetés során pedig érzelmileg is erőteljesen bevonódik. Íróként érdeklődése középpontjában az individuum perspektívája, az általa átélt traumának a maga egyediségében való ábrázolása áll.

A kötet kontextusában ugyanakkor a bosnyák nő tanúságtétele a háborút átélő női szubjektumok általános tanúságtételévé emelkedik. N. először a teste érzéketlenné válásáról vall; elmondja, hogy az erőszakátétel során sem fájdalmat, sem más érzelmet nem érzett, és mintegy külső szemlélőként nézte végig mindazt, ami vele történt. Később a saját testétől való undort, majd az egyetemes kiszolgáltatottság élményét nyilvánítja ki: rettegésének legfőbb oka az, hogy többé nem rendelkezhet a saját teste fölött, hanem azt bármely férfi szabadon, tetszése szerint birtokba veheti. Különös ugyanakkor, hogy a *Pariz-Vukovar* (*Párizs-Vukovar*) címet viselő, két évvel korábban kelt naplószerű írásában – annak ellenére, hogy őt magát nem érték hasonló atrocitások – maga Drakulić is hasonló élményeket fogalmaz

19 BANJEGLAV, i. m., 22.

meg: egy háborús közvetítés intruzív képként bevillanó részleteinek leírása után szintén a teste elidegenedéséről, érzéketlenné válásáról számol be. A testet a szöveg az ember kiszolgáltatottsága, a halál és a véletlenszerű atrocitásoknak való kitettség jelképeként és elsődleges okaként jelöli meg, a szubjektum pedig a saját teste iránt érzett erőteljes undorról vall, továbbá heves késztetéséről, hogy „elmeneküljön ebből az ismeretlen, teljességgel megbízhatatlanná vált testből”.

Drakulićot egyfelől női mivolta, másfelől éppen a háborúval kapcsolatos traumák, valamint a traumatikus diszpozíciók megélése teszi képessé arra, hogy belépjen beszélgetőtársa történetébe, és világgra segíthesse annak traumanarratíváját. A tanúságtételi folyamatban való részvétele ugyanakkor saját tapasztalatainak felszínre hozását is megkönnyíti. Egyszeriben tudatosan benne az interjú elején érzett szorongásának oka: felismeri, hogy

„nem létezik védelem ez ellen a szörnyűséges kiszolgáltatottság ellen, annak veszélye ellen, hogy a saját testünk is ellenséggé válik, amely miatt gyűlölni kezdjük magunkat, undorodunk magunktól, meg akarunk halni, és magunkat okoljuk mindenért”.²⁰

Az áldozat perspektívájának autentikus megjelenítése mellett az interjú egy általánosabb léttapasztalatot is megnyilvánít: a test törékenységének, penetrálhatóságának és végtelen kiszolgáltatottságának élményét a női háborús tapasztalat legfontosabb komponenseként mutatja fel.

Jóllehet témáját tekintve eltávolodik az író korábbi szövegeitől, a *Balkan-Express* jól illeszkedik Slavenka Drakulić pályáivébe. A kötet egyszerre szegül szembe a korabeli Horvátország szellemi légkörét uraló diskurzusokkal, és kérdőjelezi meg a délszláv háborúval kapcsolatos nyugat-európai közbeszéd kliséit. A paradigmaváltást éppen Drakulić feminista értelmezési horizontja teszi lehetővé, amely alapvetően határozza meg a kötet arculatát. Tipikus történetek helyett

20 DRAKULIĆ, *i. m.*, 478.

Drakulić az egyéni sorsokra koncentrálnak, autentikus módon mutatva be a női áldozatok traumáit, a háborús hétköznapiak – a centrális diskurzusok által alábecsült, mellőzött – női tapasztalatát, egyszersmind a férfiak tapasztalatait is új kontextusba helyezve. Bár Drakulić – hallgatóként – számos trauma felszínre hozatalában is segédkezik, a kötet átütő erejét mégis a szerzőt magát érintő traumákról tett, mélyen személyes tanúságtétel adja, amely egyszersmind a nemzetet érintő kollektív trauma feldolgozására irányuló törekvés alapjaként is szolgál.

Bibliográfia

- BANJEGLAV, Tamara, *Gender, Nation, Rape: Intersections of Gender and Ethnic Violence during the War in Bosnia and Herzegovina*, Bp., CEU, Szakdolgozat, 2009.
- BROWN, Laura S., *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma = Trauma: Explorations in Memory*, szerk. Cathy CARUTH, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1995. 100–112.
- CARUTH, Cathy, *Introduction = Trauma: Explorations in Memory*, szerk. Cathy CARUTH, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1995. 3–12.
- DRAKULIĆ, Slavenka, *Sabrani eseji*, Zagreb, Profil International, 2005.
- DREZGIĆ, Rada, ŽARKOV, Dubravka, *Feminističke nevolje s Balkanom*, Sociologija, 47 (2005), 289–306.
- FELMAN, Shoshana, LAUB, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London, Routledge, 1992.
- HENKE, Suzette, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life Writing*, New York, St. Martin's, 2000.
- HERMAN, Judith L., *Trauma and Recovery*, New York, Basic Books, 1992.
- MEDVE A. Zoltán, *Kontextusok és annotációk: Adalékok az újabb horvát próza történeti-komparatív vizsgálatához*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009.
- SABLIĆ TOMIĆ, Helena, *Hrvatska autobiografska proza: Rasprave, predavanja, interpretacije*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.
- SOMOGYI Gyula, *Dekonstrukció és etika között*, Studia Litteraria, 49 (2011), 20–35.

Mizser Attila

„kívül kerültek a történet keretein”

Márton László: *Árnyas főutca*

„...olyan teret és időt akarunk felidézni, amelyben visszamenőleg megtörténik mindaz, ami az árnyak arcvonásaiból és a fényképek háttéréből kiolvasható.”

Az elbeszélte történetek hitelességét, valószerűségét semmi sem bizonyítja meggyőzőbben, mint a fotográfia: képes vizuálisan rögzíteni, megörökíteni a cselekményt vagy annak egy mozzanatát, amely ezáltal azok számára is megismerhető lesz, akik nem voltak tanúi a történeteknek. A fénykép (eredetileg) mintegy rámutat arra, ami biztosan létezett egyszer, ami egykor volt, azaz tanúsít;¹ más esetben pedig képes bemutatni azt, aki egykor tanúja, szereplője volt valaminek.²

„Én vagyok minden fotográfia iránypontja, ezért vált ki belőlem meglepődést, amikor az alapkérdéssel szembesít: miért élek *itt és most?*”³

– írja Roland Barthes a *Világoskamrában*. A fotográfia nemcsak akkor segít hozzá identitásunk újbóli megértéséhez (vagy újraértéséhez), amikor portré formájában rólunk készítik, hanem abban az esetben is az önértékelés, a saját jelen, múlt és jövő újradefiniálása a tét, ha egyszerű befogadókként saját időnk és a kép által közölt történés ideje között keressük a differenciát. Az önreferencialitás ilyen igénye miatt a fotográfiától gyakran „hitelességet” várunk (akkor is, ha a digitális korszakban egyre kevésbé bízhatunk a kép „igazságában”).

1 Vö. Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda. Bp., 1985, Európa. 88., 94.

2 Vö. *Uo.*, 7.

3 *Uo.*, 96.

Hans Belting *A hiteles kép* című könyvének bevezetőjében foglalja össze a problémát:

„Mi a hiteles kép? A kérdés nem csak azóta merül fel, mióta fényképezés létezik. Ám a fényképezés ígért az objektív technika által garantált választ. Szinte kórosan vágyunk rá, hogy a kép hiteles legyen. Ha már egyszer kép, akkor az igazságot mutassa. Könnyen kicsúszik a szánon a vád, hogy a kép »hazudik«, amit megbocsáthatatlannak tartunk. A képen ugyanis annak bizonyítékait fürkesszük, amit a saját szemünkkel látni vélünk. Ahol ez nem sikerül, ott abban várjuk a képek segítségét, hogy valamiről legalább elképzelésünk lehessen. S máris a »hiteles« kép fogalmával van dolgunk, mely a valóságot olyanként adja vissza, amilyen. A képeket a valóságra nyíló ablakoknak tekintjük. Ám mivel a valóságról alkotott fogalmunk folyton változik, a képekkel kapcsolatos elvárásaink is változnak. Bizonyára ezzel függ össze, hogy hiszünk ugyan a képeknek, ám csak akkor, ha igazolják hitelességüket.”⁴

A kép által közvetített tartalom ilyen kiemelt jelentősége minden bizonnyal a vizualitás expresszív jellegéből adódik, abból az intenzív kifejezőerőből, amely a hétköznapiakon túl az emberi élet szakrális, vallási, misztikus dimenzióit is, a kezdetektől fogva, áthatja. Az apokaliptikus irodalom, az eszkatologikus, chiliasztikus hagyomány nyilvánvaló módon elsősorban vizuális inspirációra, látomások sorozatára, vagyis kontemplációra épül.⁵ Isten közvetítője, látnoka ezekben a szövegekben képek, látványok, látomások tapasztalatát próbálja leírni, elbeszélni, a nyelv közegeiben az Istenre, a kiválasztott nép sorsára, a világ rendjére vonatkozó képi üzenetet magát hozzáférhetővé tenni, átadni. Márton László *Árnyas főutca*⁶ című regénye hasonló feladatot vállal, amikor a fotográfia tanúsító jellegét, a látvány hitelességét próbálja az irodalmi szöveg eszköztárával megragadni. A mű a fényképen,

4 HANS BELTING, *A hiteles kép: Képviták és hitviták*, ford. Hidas Zoltán, Bp., 2009, Atlantisz. 9.

5 Vö. Jacques DERRIDA, *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnembről*, ford. ANGVALOSI Gergely = D. J. – KANT, Immanuel, *Minden dolgok vége*. Budapest, Századvég Kiadó, 1993. 36–38., 67–68.

6 MÁRTON LÁSZLÓ, *Árnyas főutca*, Pécs, 1999, Jelenkor. 9. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.)

fényképeken kirajzolódó történet, a belőlük fakadó látomás, a sors és a történelem (a holokauszt előtti évtized) elbeszélhetőségét tárgyalja.

A kötet elején található két szerzői jegyzet, valamint a mű utolsó mondata keretet teremt az értelmezés számára, az olvasó kérdésfelvetéseit a történelem elbeszélésének fikcionalitása, az elveszett fényképalbum dokumentumértéke és az emlékezet működésének hármasszempontrendszere felé irányítja:

„Ez a történet egészében is, részleteiben is a képzelet szülte. A képzelet viszont egy valóságosan létező országban fejt ki hatását, és egy valóságosan eltelt évtizedet idéz fel. Így a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve; az itt leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez történelmi tapasztalat.” (5.)

„Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. [...] A fényképgyűjtemény jelenleg nem férhető hozzá: megsemmisült vagy lappang. Így a szerző saját képzelete szülteit az olvasó képzeletére bízta.” (6.)

„Szívükben egymás iránti kiengesztelődéssel suhognak az árnyak egykori otthonaik előtt, ahol nincsenek otthon többé.” (147.)

Az észak-magyarországi kisváros életének a holokausztot megelőző évtizede jelenti, jelentené a cselekmény vázát, amelynek elbeszélése akadályokba ütközik: a traumaszövegek hagyományába illeszkedő műben a szerző olyan narratív konstrukciót és beszédmódot alkalmaz, amely ellehetetleníti a történet(ek) lineáris elbeszélését, csak történetfragmentumok leírására, rögzítésére nyílik mód a regénytérben. Balassa Péter Márton László művéről szóló kritikájában megfogalmazza, hogy egyrészt Kleist „leírhatatlan pillantása”,⁷ másrészt Hayden White *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája*⁸ című esszéjének történelemtkritikája tekinthető teoreti-

7 Lásd MÁRTON László, *A leírhatatlan pillantás* [online] = Uő., *Az áhítatos embergép*, Pécs, Jelenkor 1999. Idézi BALASSA Péter, *A leírhatatlan pillantás (Márton László: Árnys fűtca)*, Alföld, 2000/10. 89–94. [online] <http://www.epa.hu/00000/00002/00055/balassa10.html> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)

8 Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája* = Uő., *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997. 251–278.

kus háttérnek,⁹ és ez eleve ellehetetleníti a történet totalizálását, olyan történelem- és nyelvszemléletet feltételez, amely tudatában van saját elégtelenségének, és a látás korlátozott teljesítőképességének felismerése is sajátja a regénynek.

A szereplők az olvasó számára nem hozzáférhető fényképekről „lépnek át” a regénytérbe, hogy (cselekvők helyett) elszenvedői legyenek a történetalakításnak, amely „éppen most”, az olvasás idején zajlik: a regényszöveg bővelkedik szerzői megjegyzésekben, metanarratív kitérőkben, amelyek leginkább az elbeszélés esetlegességét, felülírhatóságát vagy befejezetlenségét, egyáltalán, a bizonytalanságát hivatottak alátámasztani. Még a regény körül jelentkező, másodlagos szövegek is továbbgondolásra, de mindenesetre megtorpanásra késztetnek, mielőtt megfogalmaznánk, mi a tétje az *Árnyas fűtácának*. Nem elhanyagolható (de nem is túlhangsúlyozandó) az a tény, hogy az eredeti változat felkérésre készült. Márton László Nagy Boglárkának adott interjújában elmondta, hogy két holokauszt-túlélő nő saját fényképgyűjteményéhez kért szöveget, amelyet azonban elkészülését követően visszautasítottak – ennek a kísérszövegnek az átdolgozásából született ez a regény,¹⁰ vagyis a sokszorososan eltávolító gesztusok mögött létezik olyan elem, amely, úgymond, nem fikció: az album „hiteles képek” gyűjteménye. Létezik tehát olyan közvetítő médium, amely a személyes történeteken keresztül a történelemtől szóló szöveg létjogosultságát „alátámasztja”. Feltételezhetnénk, hogy a regényszöveg hiátusai a fényképalbum révén értelmezhetőek lennének, koherens narratíva létrehozása válna így lehetségessé. Kékesi Zoltán azonban figyelmeztet rá, a nyomtatásban megjelent regény

„nem azonos azzal, amelyet a két idős asszony visszautasított; Márton önálló regénnyé alakította át a szöveget, ami természetesen óvatosságra int, ha a regényt bármiféle összefüggésbe akarjuk hozni e fényképekkel, illetőleg azok hiányával”.¹¹

9 BALASSA, i. m., 89.

10 NAGY Boglárka, „A lovak kihaltak”: *Beszélgetés Márton Lászlóval*, Jelenkor, 2001/12. 1290–1309.

11 KÉKESI Zoltán, *Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az Árnyas fűtaca és a fotográfia)*, Magyar Lettre Internationale, 2008/nyár [online] <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre69/kekesi.htm> (utolsó letöltés: 2014. április 25.)

Hans Belting pedig a fénykép mediális struktúráját illetően int óvatosságra:

„A hiteles kép önellentmondás, hiszen olyasvalamit helyettesít, amit valóságosnak tartunk.”¹²

A regényben valami olyasmivel találkozunk, mint a Matrjoskababa: olvasunk egy szöveget, amelyben fotográfiák ekphrasztikus leírásai szerepelnek; a képek egy valóságos album lenyomatai, nyomai; a gyűjtemény egykor élt személyeket, egykor létezett helyeket ábrázol; a helyek, személyek a történelem adott időszakából mutatnak szinkronmetszeteket. Ami első olvasatra nyilvánvaló, az a többszörös elfedés: a regény narratív és retorikai struktúrájának vizsgálata során az elrejtett „titok” mibenlétére kérdezhetünk rá.

Az *Árnyas főutca* – a cím vezeti be a többféle értelmezésnek teret adó kifejezést – az árnyak regénye: hősei nem hús-vér emberek (és nem is annak mintájára hívja őket életre a fikció terében a szerző), nem antropomorf, identitással rendelkező lények, akik karakterükből adódó döntéseikkel, készségeikkel, szándékaikkal vesznek részt a történet alakulásában.

„Az árnyas főutca nem azért árnyas, mert árnyat adó fák szegélyezik, hanem azért, mert árnyak mutatkoznak mindkét oldalán, emberi lények árnyai. Nem állítható róluk, hogy nem léteznek, hiszen aki valaha létezett, az létező személy marad mindörökké, ám az sem állítható róluk, hogy nem a képzelet szülöttei, mert annyiban tudnak bizonyosságot tenni létezésükről, amennyiben gondolunk rájuk és felidézzük őket; amennyiben pedig gondolunk rájuk és felidézzük őket, annyiban nekünk kell újjászülnünk őket a saját képzeletünkből.” (7.)

Az idézet többszörösen utal a fotográfia médiumára, amely a történetvezetést meghatározó elem lesz a későbbiekben. A létezés örökkévalósága az emlékezet révén következhet be, az emlékezés átörökítése pedig médiumok, mediális közegek révén történhet, amely esetünk-

12 Hans BELTING, *A hiteles kép: Képviták és hitviták*, ford. Hidas Zoltán. Bp., Atlantisz. 2009. 16.

ben a fényképalbum. Másodsorban, a „kép hasonló módon különbözik a testtől, mint az árnyék, egyúttal viszont árnyék módjára hasonlít a testre”¹³, az árnyék ugyanis olyan fizikai jelenség, amely a testre irányuló fénysugarak következtében jön létre, a test kivételése, a fotográfia pedig a fény segítségével rögzíti a test árnyékát a fényérzékeny papíron.¹⁴ A „felidézés” és „újjászülés” gesztusa azonban a médium Roland Barthes és Hans Belting által kiemelt attribútumát vonja be – már az első oldalon – az interpretációba, szerintük a fotográfia maga a halál. Barthes ezt a meglátását abból a tapasztalatból vezeti le, hogy a rólunk készült fényképen elkerülhetetlenül azt látjuk, hogy „Teljesen Képpé váltam, azaz meghaltam, én magam vagyok a Halál”,¹⁵ ez pedig véleménye szerint a fénykép struktúrájából adódik:

„A fotóportré zárt erőter. Négy képzeleti mozzanat kereszteződik, ütközik össze, változik benne. A fényképezőgép lencséje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel. [...] Képzletileg, imagináriusan a Fotográfia (az intencióm szerinti) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok. [...] Mintha a fényképésznek roppant harcot kellene folytatnia azért, hogy a Fotográfia ne legyen maga a Halál.”¹⁶

Belting a médium kulturális közvetítő funkcióját hangsúlyozva kapcsolja össze a képi ábrázolást a halállal:

„A képek előállítás egyfajta egzisztenciális fenyegetettségre válszolt, amikor a *kép arcát* állította szembe az arcnélküli halállal.”¹⁷

13 HANS BELTING, *Kép és árnyék* = Uő., *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2007, 226.

14 Vö. BELTING, *Kép és árnyék*, 227.

15 BARTHES, *Világoskamra*, 20.

16 Uő., 19–20.

17 BELTING, *Kép és árnyék*, 221.

A fotográfia „saját maguk visszahozhatatlan emlékképeivé változtatja az élőket. Ugyan újra és újra mozgásba akarjuk hozni a képeket, és (a filmben) hangot akarunk adni nekik, mégsem érhetjük utol az időt, ami a képekben máris továtűnt.”¹⁸

Az elbeszélő metanarratív megnyilvánulásai gyakran épp ezt a tulajdonságot, a fényképek meglevenítésének nehézségét példázzák, azonban a halál nem csak metaforikus értelemben van jelen: a fényképalbum árnyainak (köztük az album készítőjének) létezése a holokausztról tanúskodik, „olyan bűncselekményekről, amelyekben törvényszerűséggé vált a törvényekkel előkészített törvénytelenység.” (7.) Az árnyak története az elbeszélő számára nemcsak az emlékezés természete, szelektív és korlátozott működése miatt nem hozzáférhető, hanem azért, mert befejezett, és az eltérő pozíciókból nem átlátható történetről van szó. Úgy is fogalmazhatunk, az árnyakkal nem könnyű párbeszédbe lépni: nincs meg az a közös nyelv, a közös előismeret, közös múlt, amely lehetővé tenné a dialógust; nincs meg az a vonatkozási pont, amelyből felidézhető, befogadható lenne a figurák (személyes) történelme:

„Nem csak az élőkől választja el őket láthatatlan határ, hanem egy másik láthatatlan határ elválasztja őket a többi halottaktól is, az a határ, amelyet még életük során jelöltek ki az ebből a célból hatályba lépő korabeli törvények; és ez a határvonal, bár az őt kijelölő törvények hatályukat veszítették, nem tüntethető el visszamenőleg, tehát sehogyan sem tüntethető el. Éppúgy nem tehető semmivé, ahogy az árnyaktól sem lehet megszabadulni [...]” (8.)

A rákérdezés igénye és a válasz hiánya tehát a regény elején belesz jelentve, és a narrációs stratégia, az elbeszélő korlátozott teljesítőképessége is prezentálódik: arcot és nézőpontot kölcsönöz az elbeszéléshez, mintegy a szemtanú hitelességét hívja segítségül a lejegyzéshez:

„szembe fogunk nézni vele, és olvasni fogunk az arcvonásaiban és a szeméről is leolvassuk a benne tükröződő képet.” (9.)

18 Vö. *Uo.*, 243.

Az elbeszélés számára a fényképalbum (amely a regényben Halász Ignác tulajdona) kiindulópont, különös jelentőséggel bír a fotográfiák beállításának, az ábrázolt testeknek, a kép keletkezési körülményeinek leírása, hiszen ez az, ami a mindenkori befogadó számára hozzáférhető. A sors – amelynek tényszerű leírása folyton elhalasztódik – nem közölhető fényképek által. A fénykép (bár képes megragadni egy esemény döntő pillanatát, amelyet a médium közbejötté nélkül nem tudunk rögzíteni pusztán érzékszerveinkkel¹⁹) kísérőszöveg, magyarázat, leírás nélkül mindig kontextusából kiragadott eleme egy rekonstruálható rendszernek, amelyet a véletlen is befolyásol, emellett sosem tudhatjuk, hogy

„[...] miért éppen ezt a tárgyat, ezt a pillanatot választja (fényképezi), aki fényképez, és nem egy másikat? [...] Lehet, hogy a Fotográfia erős, biztos jellé [signe] szeretné felküzdeni magát, így lehetővé válna, hogy egy nyelv méltóságára emelkedjék, de ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre, megkülönböztető jegyre is szükség van, ennek híján a fényképek csupán elmosódó homályos jelek, nem elég tartósak.”²⁰

A regényben a fényképek apropói egy-egy élethelyzet, szituáció bemutatásának vagy anekdota lejegyzésének. Ezek a fragmentumok azonban nem tudnak koherens egésszé összeállni, például egy nem létező fénykép, egy vizuális „bizonyíték” híján bevezetett szereplő hiátust teremt a történetvezetésben (Regnár Edit, 12., 33–34.); az elégedetlen figura hangot kap és beleszól a cselekmény bonyolításába (Göz Gaby, 52.); az elbeszélő pedig tartózkodik a felvett szálak összefűzésétől, rangsorolásától:

„Mi azonban az eseményeket sem különállóan kidomborítani, sem összefüggések egységes rendszerévé alakítani nem akarjuk. Munkáinkkal, miközben az árnyas főutcat próbáljuk átjárhatóvá tenni, egyszersmind azt is érzékeltetni akarjuk, hogy a történetek ugyan visszanyerhetők abból a kárból, amelybe vesztek, ennek azonban ára van: mert minél több a történet, annál világosabban látszik, hogy egészében véve nem történik semmi.” (48.)

19 Vö. BARTHES, *Világoskamra*, 40.

20 Uo., 10–11.

A regény két főszereplője Gőz Gaby és Róth Aranka, akiknek jelleméről csak közvetve kapunk információt, sokkal karakteresebb a leírásoknak a korabeli Magyarország, az észak-magyarországi városi rangú nagyközség viszonyait skiccelő aspektusa. Az egymáshoz lazán kapcsolódó történetek (amelyeknek sokszor szereplői is felcserélhetők) a hétköznapi színterén egy multikulturális közeget mutatnak be, amely a különböző társadalmi rétegek, vallási felekezetek, adott esetben (a nevekből erre következtetünk) nemzetiségek együttélése révén alakult ki. Az epizódok azonban nem éppen idilli képet festenek a holokausztot megelőző időszak zsidó-keresztény együttéléséről, előrevetítik a történelmi tény, amely tapasztalata szerint a két főszereplővé emelt kislány „nem állhatja meg a helyét, mivel rövidesen egyértelművé fog válni, hogy semmiféle helye nincs.” (10–11.) A regény nem bonyolódik történelmi tények, vélekedések, a vele kapcsolatos teoretikus kérdések fejtegetésébe, olyan fogalmak, mint haza, szabadság, morál legfeljebb ironikus módon kerülnek elő. Az egyes szereplők sorsának elbeszélése azon a ponton függesztődik fel, ahol valami visszafordíthatatlan következne be, így például csak feltételes módon vagy jövő idejű történésként olvasunk halálról, haláltáborokról, erőltetett menetről, öngyilkosságról, és gyakran a szereplők ki lesznek vezetve a történetből, mielőtt bekövetkezne a tragédiájuk.

Az elbeszélő sokszor elhallgatja, vagy nem közvetlenül beszéli el saját véleményét, ahogy az elbeszélés bizonyos pontjain is üres sor jelzi tipográfiailag a csendet. Az üres hely a kegyelet csendjét, a visszatartott véleményt egyaránt érzékelteti, ahogy a megszólalás nehézségeit is. A múlt feletti büntudat, ebből következően a múlt feldolgozatlanlansága folyamatosan jelen van a szövegben implicit módon, és néhány szöveghely explicit módon fogalmazza meg a történelem elbeszélhetetlenségének dilemmáját, amely a regényszöveg problémája is:

„Kénytelenek vagyunk elismerni, hogy a magunk mesterségében éppúgy nem vittünk végbe tetteket, ahogy a korszakunk többi szülöttje sem a sajátjában; az, hogy beszélünk, nem pedig hallgatunk, önmagában véve nem tett. [...] És nem áll módunkban kiszabadítani szereplőinket abból a gettóból, a feledésből, amelyet az 1610/1944-es

kormányrendeletnél tartósabb kényszerűség jelölt ki; ahogy a városi rangú nagyközsége sem tudjuk megszabadítani attól a hatalomtól, az emlékezéstől, amely elérhetetlen káprázatként villantja fel az egykori városi élet foszlányait, és a főutóra csődíti az árnyakat.” (49.)

A regény szinte csak pillanatfelvételeket közöl, amelyek között kapcsolódási pontokat jelenthetnek a szereplők azonosságán túl a tárgyak, amelyek története sokszor világosabban követhető, mint tulajdonosaiké. Az utcák, terek, épületek, intézmények névváltozása a temporalitás kifejezésében, idősíkok egymásra vonatkoztatásában játszik szerepet, hasonlóan a korabeli közismert személyek (írók, színészek) szerepeltetéséhez, az említés szintjén megjelenő könyvek (pl. Ortega y Gasset *A tömegek lázadása* című munkája, amelyet Gőz Árpád olvas; Franz Rosenzweig *A megváltás csillaga* című könyve, amelyet Krebs Hermann helybeli rabbi fordít magyar nyelvre) pedig mintegy intertextusként árnyalják az értelmezést. A történelem azonban épp annyira bizonytalan tényezőként jelenik meg, amennyire Petőfi sokszor idézett utolsó verse bizonytalan tényezőként, folyton változó vendégszöveggént van jelen a műben.

A regény által felvonultatott mozaikok, pillanatképek alapján tapasztaljuk, hogy

„[...] egy valamivel előttünk élt ember élete a maga különösségében őrzi a Történelem feszültségét, azt a részt, amely ebből ráesik.”²¹

Azonban az olvasó szembesül azzal, hogy a szöveget olvasva, a képeket gondolatban megelevenítve nem jut közelebb a történelem megértéséhez, hiszen az események a szereplők számára sem voltak hozzáférhetőek, és a „hiteles képektől” megoldást váró elbeszélés sem képes feloldani az ambivalenciát, amely szerint

„A Történelem hisztériás; csak akkor mutatkozik meg, ha nézzük, de csak akkor tudjuk nézni, ha ki vagyunk zárva belőle.”²²

21 BARTHES, *Világoskamra*, 75.

22 *Uo.*, 75.

Mintha mindaz, amit rekonstruálni próbálunk, amit írásban vagy vizuálisan, adott esetben auditív formában megörökítünk, szükségképpen a történelem retusált képét tárná elénk.

Márton László regénye traumaszöveg: az eredeti célkitűzést tekintve a holokausztot átélő személyek számára jelentett volna feloldást, az emlékezet számára teremtett volna olyan „emlékművet”, amely a trauma által okozott törés feloldásában lett volna érdekelt. Egy Gőz Gabyra vonatkozó hely explicit módon is kifejezi az erre irányuló szándékot, lehetővé teszi, hogy a végleges művet is traumaszöveggént olvassuk:

„[...] kénytelenek vagyunk rádöbbszenni, hogy ő [ti. Gőz Gaby – M. A.] a történet őrangyala. [...] ő maga kiszól ugyan a történetből, de válaszolni nem lehet neki. Azt vártuk az elbeszélőtől, hogy méltó emléket állít szeretteinknek. Azt vártuk tőle, hogy a fényképeknél marandóbb és magasztosabb módon örökíti meg őket. Azt vártuk, hogy a fotókon látható személyekből és jelenetekből a valóságnak megfelelő, hiteles képet állít össze, amely részvétet kelt az olvasóban, és a mi fájdalmunkat felébreszti az ő lelkében is. Nem ez történt.” (132.)

Az *Árnyas főutca* Gőz Gabyja – hasonlóan az apokalipszis hasonáit megfűző angyalokhoz – két „világ” között közvetít, itt persze nem Isten és az emberek megértését segíti az angyal, hanem a történet alkotója és a szereplők világa között létesít kapcsolatot. Gaby (akinek a neve etimológiailag Gábiel „Isten hőse” arkangyal nevével rokon) maga is a holokauszt (túlélő) áldozata, vagyis hírvivő, akinek figurája a végítéletet, a kinyilatkoztatást és az azt megelőző pusztulást jelképezi. Azonban az ő történetét (amelyben egyre haladunk a vég felé, de nem érjük el sosem²³) éppúgy a regény narrátorának kellene elbeszéli, ahogy Róth Arankaét vagy Halász Ignácét, és ez – utaltunk már rá – kudarcba fullad, az elbeszélő számára nem hozzáférhető a személyes történelem. Látjuk, hogy Gőz Gaby többször „beleszól” a cselekménybonyolításba, figyelemre méltó, hogy az elbeszélő mégsem adja, nem adhatja át a narrátori feladatokat Gőz Gabynak, a lényegi kérdéseket tekintve a szereplő néma marad. Ez a hallgatás interpretálható a trauma fogalma segítségével:

23 Mert „lekéssük” a saját végünket. Vö. DERRIDA, *i. m.*, 67–68.

„A trauma következtében elvesz a biztonság illúziója, az élet kontrollálhatóságába vetett naiv bizalom, az a takaró, amely a latens, tudattalan módon egyébként is jelen levő halálszorongást a normál élet során fedi. [...] A trauma tehát egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható.”²⁴

A traumatizált emlékezet nem teszi lehetővé az események koherens felidézését, mivel

„különbözik az emlékezet normál működésmódjától: nem történetszerű, hanem fragmentált, nem kontrollálható, hanem váratlan emléketörések jellemzik [...], másokkal nem megosztható, magányos, s a múlt és a jelen közötti folytonosságot kimerevített pillanatként megtöri.”²⁵

Az *Árnyas fűtca* figurái éppúgy nem képesek a személyes történetük koherens elbeszélésére, ahogy a Márton Lászlót felkérő két hölgy is egy külső személytől várja az elbeszéléshez szükséges nyelv megtalálását, a fotográfiák segítségével felelevenített, és általuk elbeszél emlékeknek az írás aktusával történő tanúsítását. A regény tétje ebben a kontextusban nem más, mint a trauma elbeszélésének megfelelő irodalmi nyelv keresése: ezzel magyarázható, hogy a szöveg olyan hatást kelt, mintha egy ideális, a holokauszt vagy az Ipoly-parti kisváros történetét hitelesen elbeszélő műhöz készült jegyzetek összessége lenne. A narrációs technika, amelyet Márton választ, a szövegbe írt törésekre épül: a regény újra meg újra rámutat a tematikus elemek bizonytalan eredetére, saját megalkotódásának véletlenszerű körülményeire, az elbeszélte esemény hozzáférhetetlenségére, és ezáltal saját olvashatatlanságát idézi elő: az olvasó nem kap történetet, legfeljebb egy (több) felépíthető narratíva lehetősége villan fel előtte.

24 MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus–Ráció, 2008. 6.
25 *Uo.*, 5.

„Ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba. Ez a nyelv már nem lehet naiv, gyanútlan: sokkal inkább a kételyt, a bizalmatlanságot magában foglaló, a megszakítottság és a szorongás emlékét őrző, az uralhatatlanság tudását elfogadó, a másikat így is megszólító mégis-beszéd.”²⁶

A traumaszöveg „hitelessége” tehát épp abban áll, hogy nem totalizálja a fotográfiák mozaikjaiból kirajzolódó történelmet és személyes történeteket, hanem számot vet azzal a ténnyel, hogy a trauma felülírja azokat az elbeszéléseket és írástechnikákat, amelyek a traumatizált állapotot megelőzően rendelkezésre álltak. Az *Árnyas főtca* mint másodlagos (a személyes tapasztalatot feltételező elsődleges traumaszöveget újraíró) traumaszöveg azáltal segíti az emlékezést és ezzel együtt a feldolgozást, hogy az olvasónak közvetíti a traumát, és annak interpretációját is nyújtja.²⁷

Az árnyak megelevenedése során fokozatosan felsejlik, előtűnik számunkra a fénykép háttere: a titok felfedése (az „apokalipszis”) abban áll, hogy a képi üzenetek révén fokozatosan körvonalazódik számunkra a katasztrófa, amely egy totalizáló világlátás jegyében, nagy elbeszélésként nem megfogalmazható, mégis kódolható látomásos üzenetként adja hírül, hogy az élet minden dimenziója megváltozni kényszerül.

Bibliográfia

- BALASSA Péter, *A leírhatatlan pillantás (Márton László: Árnyas főtca)*, Alföld, 2000/10. 89–94. [online] <http://www.epa.hu/00000/00002/00055/balassa10.html> (utolsó letöltés: 2014. április 23.)
- BARTHES, Roland, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda. Bp., Európa, 1985.
- BELTING, Hans, *A hiteles kép: Képviták és hitviták*, ford. HIDAS Zoltán. Bp., Atlantisz, 2009.

²⁶ MENYHÉRT, *Elmondani...*, 6.

²⁷ *Uo.*, 7.

- BELTING, Hans, *Kép és árnyék* = Uő., *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál. Bp., Kijárat, 2007. 221–246.
- DERRIDA, Jacques, *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, ford. ANGYALOSI Gergely = Uő. – KANT, Immanuel, *Minden dolgok vége*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993. 34–93.
- KÉKESI Zoltán, *Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az Árnyas főutca és a fotográfia)* Magyar Lettre Internationale, 2008/nyár [online] <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre69/kekesi.htm> (utolsó letöltés: 2014. április 25.)
- MÁRTON László, *A leírhatatlan pillantás* = Uő., *A áhítatos embergép*, Pécs, Jelenkor, 1999. 133–146.
- MÁRTON László, *Árnyas főutca*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*. Bp., Anonymus–Ráció, 2008.
- NAGY Boglárka, „A lovak kihaltak”: *Beszélgetés Márton Lászlóval*, Jelenkor, 2001/12. 1290–1309.
- WHITE, Hayden, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája* = Uő., *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997. 251–278.

Nagy Sára

A keresztyén nő traumája barakkba zártan

Visky András *Júlia* című drámájának olvasata

Bevezetés

Visky András *Júlia* című drámája az utóbbi években nagy hazai és nemzetközi sikert tudhat maga mögött. Ez köszönhető egyrészt annak, hogy a színházi tisztítótűzőn már szinte születése után átesett, s így nemcsak az irodalmi, hanem a színházi kánonba is bekerült.¹ Számos erdélyi, magyarországi és külföldi (román, amerikai) bemutatója volt a darabnak. „Visky András *Júliája* volt az első magyar dráma, amely meghívást nyert a New York-i Nemzetközi Fringe Fesztiválra és 2007. augusztus 10. és 24. között hat alkalommal játszották az Independent Theater épületében. A *Juliet* című előadást a fesztiválon szereplő 200 előadás közül a *New York Magazine* beválasztotta az öt legígéretesebb előadás közé.”²

Jelen dolgozat most csupán a szöveg értelmezésére vállalkozik, s ezt is egy speciális szempontrendszer, a trauma alakzatai felől teszi.

Visky András jelenleg is a Kolozsvári Állami Magyar Színház művészeti vezetője és dramaturgja. Drámáira egy saját dramaturgiai koncepciót is kidolgozott, mely megjelent az interneten is *Tanítványok* című darabjának bemutatóját követően.³ E dramaturgia a szöveg elemzésekor is számtalan segítséget nyújt az értelmezőnek, hiszen a drámái megkonstruálásakor is ennek figyelembevételével dolgozott a szerző.

1 GYÖRGY Andrea, *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében* [online] <http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyorgyandrea/diss.pdf> (utolsó letöltés: 2013. március 12.)

2 Uo.

3 VISKY András, *Barakk-dramaturgia* [online] <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=90> (utolsó letöltés: 2013. március 12.)

A *Tanítványok* bemutatója 2006-ban volt, de úgy vélem, hogy már a *Júlia* megalkotásakor is e dramaturgia mentén dolgozott Visky, s dolgozatomban e tézisé is szeretném bizonyítani.

A Visky által kidolgozott barakkdramaturgia alapvetően az egzisztencialista *szűk tér dramaturgiájára* épül, melyben

„a dráma tulajdonképpeni kezdete a szabadságvesztés traumája: ez a közös tapasztalat kényszeríti együvé a szereplőket a barakk, a börtön, a haláltáborok és gulágok, a személytelenség tereit létrehozó lakótelepek, függőségek, hatalmi játszmák szituációjába.”⁴

Értelmezése szerint a szabadságvesztés egy radikális, pillanatnyi dolog, mely egyben egy furcsa időtlenségbe is vezet bennünket, hiszen „a szabadságvesztésnek nincsenek fokozatai.”⁵ Éppen ezért ezeket a drámákat a szerző minden esetben szabadítástörténetként írja meg. A *Júlia* például a román gulág világába kalauzolja el az olvasóit.

A traumával foglalkozó magyar nyelvű elméleti szövegek közül Gyáni Gábor tanulmányaiban találkozhatunk a trauma-dráma fogalmával, a kulturális trauma diskurzusának keretében. A trauma-dráma ebben az értelmezésben éppen abban jelent segítséget, hogy „ismételten és szakadatlanul azonosulni tudjunk (és akarjunk) a valamikori szenvedőkkel, magunkévá téve az ő traumájukat.”⁶

Visky András drámáiban kortárs tüneteket, tünetegyütteseket mutat be olvasói és a színházi közönség számára. Kortárs tünetek, tünetegyüttesek alatt azt értem, hogy a problémák, melyeket feldolgoz drámáiban, a közönség mindennapjaira igen erős hatással vannak, akár generációkon átívelve is. Olyan problémákról beszél szövegeiben, melyek a mai napig valamilyen szinten tabunak számítanak (kommunizmus, alkoholizmus, árvaság, holokauszt). Már eleve azok a terek, ahová elkalauzol minket, elképzelt játéktérként utalnak a tabukra. A traumák általában tabuként vannak jelen a kultúrákban, nem beszélünk róluk, figyelmen kívül hagyjuk őket, vagy pedig túl-

4 Uo.

5 Uo.

6 GYÁNI Gábor, *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?*, Studia Litteraria, 2011/ 3–4. 14.

zásba visszük a róluk való beszédet, s ilyen módon elindulnak bizonyos kulturális traumák a kultuszképződés útján, lásd például a holokausztkultuszt.⁷

A Visky-szövegekre az általa kidolgozott dramaturgiának is köszönhetően jellemző a töredezettség, a történetek pedig általában mozaikokból épülnek fel. Menyhért Anna a *Studia Litterariában* megjelent tanulmányában úgy fogalmaz, hogy „nemcsak a tanúságtétel, a memoár vagy az önéletrajz is lehet traumaszöveg.”⁸

„A szabadság-hiány szűk, agresszív térben a szereplők a múlt identitás-meghatározó eseményeit újra eljátszák, mozgásba hozzák, jelen idejűvé teszik, megosztják egymással, olykor kifejezetten a legszélsőségesebbnek mutakozó eszközök segítségével. A barakkban a szavak elveszítik értelmüket, minden szót újra értelemmel kell fölruházni ahhoz, hogy egyáltalán használhatóak legyenek még. Nincs megnyugtató jelentés, hivatkozási alap, közös tudás. Ez a barakk-színházi eljárás lehetővé teszi számukra, hogy a történelem által(n)k megélt, nagyon személyes, olykor az érthetlenségig partikuláris történetei lét-eseménnyé alakuljanak át, a »partikuláris« és »univerzális« oppozíciót oldva fel, anélkül, hogy egyik bekebelezné a másikat.”⁹

Visky András tehát személyessé, megéltté szeretné tenni számunkra a dramatikus szövegeiből készült előadásokat. Ehhez azonban a szövegeknek is nagyon személyesnek, ugyanakkor összetettnek kell lenniük. A szövegeiben nem egy igazság létezik, hanem különböző igazságok, kimondott gondolatok, érvek szemben egymással. Monológjai esetében pedig a különböző igazságok egyetlen személy szájából hangzanak el. Szereplői mind keresik az igazságot, s ezáltal a megváltást és a szabadulást is.

7 A holokausztkultusz éppen a trauma feldolgozásának folyamatos gyakorlataból indult ki. Ez különösen erősen jelen van a német kultúrában. Elég, ha voyeurként egy rövid sétát próbálunk tenni Berlinben vagy Drezdában. Emellett természetesen az egész nyugati világban kialakult az erről való beszéd, számtalan színházi (*Kabaré*) és filmes feldolgozása (*Schindler listája*, *Kabaré*, *Zongorista* stb.) született.

8 MENYHÉRT Anna, *Traumaelmélet és interpretáció*, *Studia Litteraria*, 2011/3–4. 172.

9 VISKY András, *i.m.*

A traumák akkor dolgozhatók fel, ha merünk róluk beszélni, és nem csupán tabuként vannak jelen a közgondolkodásban, tehát kimondot-tá, kibeszéltté válnak. A Visky-szövegek ezeket a tabukat feszegetik (kommunizmus, romániai árva gyermekek, Isten-ember kapcsolat a 20. században, alkoholizmus stb.). A Visky-drámák hol egyéni, hol pedig társadalmi traumákat dolgoznak fel, beszélnek el. Személyességük alapján válnak nagyon is hitelessé az olvasók és a nézők számára, hiszen a *Júlia* című drámát édesanyja személyes visszaemlékezései¹⁰ alapján írja meg, míg a *Tanítványokat* édesapja hatására. A drámák tehát alapos kutatómunkával készülnek úgy, hogy közben a szerző első számú szándéka, hogy ezeknek a daraboknak a színpadi adaptációja képes legyen templommá változtatni a színházat.¹¹

A trauma megjelenése a textusban

A *Júlia* egy megszólítással kezdődik:

„Szólj fényes angyal úgy ragyogsz te ott az éj sötétjében akár az Isten szárnyas hirnöke.”¹²

De a szerző már a dráma alcímében is utal arra, hogy egy dialógusról beszélünk, hiszen a *Júlia* alcíme *Párbeszéd a szerelemről*. Visky így fogalmaz a dráma előtti bevezetőben:

„A műfaji meghatározásként választott »párbeszédet« szó szerint értjük. Júlia hallja, amit felülről vagy belülről, felülről és belülről mondanak neki. Mondhattunk volna soliloquiumot, az augustinusi *Val-lomásokra* is gondolva.”¹³

10 VISKY Júlia, *Három kereszt*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2007.

11 VISKY András, *Színház és idő: A különbözőség vidékén*, Bp., Vigilia, 2007. 21–22.

12 VISKY András, *Júlia*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2002. 11. A továbbiakban ebből a kiadásból idézek, s az egyszerűség kedvéért a főszövegben jelölöm az idézetek helyét.

13 *Uo.*, 9. A *soliloquia* fordítása a legpontosabban 'Istennel való belső magánbeszéd', s ha innen közelítjük meg magát a drámát, még tisztábban kell látnunk, hogy mi volt a szerző szándéka, amikor megalkotta a szöveget.

A szerző tehát már az első pillanattól kezdve játszik az olvasóval és a klasszikus irodalmi hagyományokkal.

Az angyalon kívül kit szólít még meg Júlia? Ugyanis nemcsak az angyalhoz beszél, hanem a Vagyokhoz, Istenhez és Halál asszonyhoz is. Ezeket alátámasztandó vizsgáljuk most meg Júlia megszólítása-it, kihez, hogyan szól a szövegben. Milyen indulatok olvashatóak ki szavaiból?

A Vagyok megszólítása:

„Ők majd megkérdezik,
mert ismerem őket,
megkérdezik tőlem,
mi a neved?” (12.)

és a továbbiakban is így beszél hozzá:

„Mi a neved?

Így szólj hozzájuk, ha felőlem
kérdenek:
a Vagyok küldött engem tihozzátok,
ezt mondd nekik.

A Vagyok?
Ki az a Vagyok?
Ki az a Vagyok?” (12.)

A Vagyok ki lehet, tehetjük fel a kérdést magunkban. A válasz ugyanakkor egészen egyszerű, hiszen maga a szöveg is megadja ezt nekünk. A „Vagyok küldött engem” mondat, egy Bibliából vett vendégszöveg,¹⁴ melyet Isten mondott Mózesnek, amikor az égő csipkebokorból beszélt hozzá. Azonban Júlia jó ideig csak Vagyokként emlegeti, akihez beszél, és folyamatosan csak ennyit kérdez tőle: „Itt vagy? Adj jelt!” Éppen ezért Istent a meg nem szólaló Másikként

14 Mózes II. 3. 14., Károli Gáspár fordításában: „És monda Isten Mózesnek: VAGYOK A KI VAGYOK. És monda: Így szólj az Izrael fiaihoz: A vagyok küldött engem.”

aposztrofálom, hiszen nem mindig teljesen egyértelmű, hogy Júlia pontosan kihez beszél. Később az egyik perlekedés folyamán derül ki egyértelműen, hogy a Vagyok valójában Isten:

„Itt vagy?

Élsz?

Félek nem tudnálak elsíratni.

Hogyan kellene elsíratni egy Istent?

Nem tudom. Nincs rá szakirodalom.

Még az uramat sem tudom elsíratni, még őt sem...”(43.)

A fent idézett szakaszban Nietzsche utal vissza azzal a kérdéssel, hogy él-e még. Tehát egyfajta kétség a beszélőben is felmerül, de ennek ellenére a monológ további részeiben is hozzá beszél, leszámítva néhány apró mozzanatot. Elbeszéli a meg nem szólalónak, hogy kijelentették a szovjet, a magyar és a román testvérek, hogy nincs Isten, és ráadásul ebben éppen mindenki egyetért. Nekik is elmondták, hogy nem létezik, és ha lenne némi kétségük a dologgal kapcsolatban, tájékoztatják őket, hogy Gagarin sem találkozott vele odafenn.

A monológ utolsó harmadában ismét Halál Asszony lesz a megszólított:

„Odaadom magam, vigyél, Halál Asszony, vigyél, vigyél” (43.)

Megint máshol így szólal meg:

„Ha kitépnéd a szívemből, Angina! Halál Asszony! Tépd ki a szelmet a szívemből!” (46.)

Majd eljut arra a szintre, ahol a megszólítottak már mind keverednek, teljesen zavart állapotba kerül:

„Átadom magam Halál Asszonynak [...]

Kifogok rajtad erre gondoltam

hátat fordítok neked és belevetem magam a halálba [...]

És ha nem él már?

Drága Angina Pectoris

kedves Halál Asszony ha nem él már, vigyél el engem is hozzá.”
(59.)

A *Júlia* nem lineáris, hanem a barakkdramaturgiának megfelelő szerkezetű, s többek között ennek köszönhető, hogy Júlia monológja mozaikszerű képekből áll előttünk egy egésszé össze.¹⁵ Úgy vélem, hogy ez a szerkesztésmód is alátámasztja azt, hogy traumaszövegről beszélünk, hiszen „a trauma elszennvedője nem képes beszélni arról, amit átélt.”¹⁶ Tehát, amikor visszaemlékszik Júlia, akkor sem lesz képes egységes történetet adni az olvasó számára, mozaikszerűen beszél el a történetek, ide-oda kapkodva az események között. Ebben a nagy mozaikban pedig kifejezetten fontos szerepe van a megszólításoknak és a kérdéseknek. A megszólítások általában bevezetnek minket egy újabb képbe, vagy pedig átvezetnek minket egy másikba, míg a kérdések elsődleges funkciója a képek lezárása vagy egy további asszociációs lánc elindítása:

„Kész vagy mondta
kész vagy
Visszafeküdtem az üres kosárba
Abban a pillanatban virágeső hullt rám
a magasból
virág
virág
virág

Inkább havazás mint eső
Puhák voltak és hidegek mint a jég
Kész vagyok megyek vihetsz
Álmomban arra a télre emlékeztem
fogságunk első telére
amikor a hó teljesen befedte a barakkunkat
és nem tudtunk kijönni belőle [...]” (15.)

15 VISKY, *Barakk-dramaturgia*: Az emlékezés-technikára jellemző ez a fajta asszociációs játék, mely megjelenik a *Júliában*. Visky Júliája így próbál feltárni előttünk egy történetet.

16 MENYHÉRT, *i. m.*, 168.

Látnunk kell, hogy a párbeszéd témája a szerelem. Itt azonban nem csupán a szerelem mai jelentése van jelen, hanem az archaikus is, mely az Isten iránti elkötelezett, tiszta szeretettel volt egyenértékű.

„Visky a Bibliát ember és Isten szerelmének a történeteként fogja fel, így nem meglepő, hogy drámájában Isten, Júlia és férje közti szerelem kapta a központi szerepet. Júlia a halált a szövegben a szerelem kihunytaként értelmezte.”¹⁷

Csak az olvasás és befogadás aktusa tárja fel előttünk az alcím másik jelentését, és árnyalja még inkább a *Júlia* mondanivalóját.

A monodrámának Erdélyben komoly színházi hagyományai vannak, elég, ha Kocsis István monodrámáira gondolunk. Ugyanakkor Visky András leszögezte egyik esszéjében, hogy szándékosan szembe ment az erdélyi hagyományokkal, s drámáját úgy írta meg, hogy

„a beszélő Másik replikái nem maradtak meg a szöveg végleges változatában, a Másik ott van, jelen van, a színész előtt pedig az a feladat áll, hogy az Én-Te »anyagot« alkossa meg, tehát egyetlen mondatát se intonálja úgy, hogy a Másik ne lenne eleve valósan a jelentés mozgatója, sőt szituációról szituációra létrehozza.”¹⁸

A *Júlia* alapvetően a perelés, a vita aktusára épül, ugyanakkor, ahogyan ezt György Andrea is levezette disszertációjában, Júlia nem lépi át azokat a határokat, amelyeket a Biblia és Isten törvényei számára megengednek.¹⁹ Júlia folyamatosan fülel, a Másik válaszait kutatva és olykor kimondott szavakkal is megteremtve azokat, ezt a belső magánbeszédet:

„Ennyi gyermek...

Miért adtál nekem annyi gyermeket?

Hogy nem te adtad őket?

Érdemes ezen vitatkozni?

17 GYÖRGY, i. m.

18 VISKY, *Színház és idő, A különbözőség vidékén*, 26.

19 GYÖRGY, i. m.

Tudod honnan tudom,
hogy te adtad őket?
Na?
Nem tudod.
Tudtam.” (34.)

Illetve ezt alátámasztandó, még egy további idézet:

„Ráadásul ez a szerelmi háromszög
ami nekem jutott
a férjem
Te
meg én

Ne mosolyogj
Kinevetsz

Keletre szöktünk a világháború után.
Jó vicc!
Arra kell mennünk,
amerre te még,
te meg Keletre indultál – ez volt a férjem határozott véleménye.”
(44–45.)

A válaszok belső hangként folyamatosan megjelennek Júliában, ahogyan ezt Visky a dráma bevezetőjében is megfogalmazza.²⁰

Az emlékfelidézés lehetetlensége mint a trauma megjelenése a textusban

Ahogy korábban már jeleztem, a traumát átélő személyek általában nem tudnak egy összefüggő történetet elénk tárni. Ez különösen jellemző a *Júlia* textusára is, de ez többek között azért van, mert maga a barakkdramaturgia is hasonló szituációkra lett kidolgozva, s dolgo-

²⁰ VISKY, *Júlia*, 9.

zatom korábbi részeiben erre is utalást tettem, ahogyan arra is, hogy asszociációs láncokon keresztül áll össze előttünk egészszé a történet. A megszólításokon és kérdéseken kívül nagyon fontos szerepet játszanak a képzettársításokban a vendégszövegek, melyek elsősorban a Bibliából és a *Rómeó és Júliából* kerülnek elénk. A dráma is működhet traumaszöveggént, különösen akkor, ha a társadalmi trauma értelmezési kereteibe ágyazzuk be a drámát, hiszen

„a traumadiskurzus későbbi lehülésével úgy vonják le a tanulságokat, hogy emlékműveket emelnek, múzeumokat létesítenek, történeti adattárakat képeznek és megemlékező szertartások rítusaiban objektiválják a trauma múltó emlékét.”²¹

Visky András *Júlia* című drámája egyfajta emlékműként is érthető, hiszen egy írott emlékfüzér, melyben a drámaíró édesanyja és saját traumáját is elénk tárja a textuson keresztül, amikor pedig színpadi feldolgozása is megtörténik, akkor a rítus segítségével mindenki újra átélheti és feldolgozhatja a traumát, mely megjelenik a műben.

A drámaszövegben nem csupán Júlia traumája jelenik meg, Esterházy Péter a drámaszöveg első kiadásának előszavában ezt írja:

„...felejtsük el, ha ismertük a Visky szülőket, akikből írva lett a darab.”²²

Az olvasó innentől kezdve azonban nem tudja kizárni a szöveg olvasása közben a kezében tartott drámaszöveg háttértörténetét. Óhatatlanul is beleolvassa Visky András, Visky Júlia, Visky Ferenc és a többi Visky-gyermek biográfiáját. A szöveget értelmezni kívánó irodalmárban pedig felmerül a gyanú, hogy ez a dráma nemcsak Júlia szenvedéstörténete, hanem ott van mögötte András, a legkisebb gyermek szenvedéstörténete is, aki egészen kicsi gyermekként élte át a Duna-deltához való deportálást, s akit öntudatlansága miatt másként érintett a fogság, mint a többieket. A drámaszövegbe akarva akarat-

21 GYÁNI, i. m., 12. Emellett Erika Fischert-Lichte *A dráma története* című könyvének bevezető fejezetére is gondolok, amikor a rítusról olvasok. Itt egyértelműen kiderül ugyanis, hogy a színházon keresztül a néző minden alkalommal önmagával kerül szembe, de egyben meg is újul a felismerés pillanatában. A rítusnak tehát ebben van a legnagyobb jelentősége.

22 ESTERHÁZY Péter, *Előszó* = VISKY András, *Júlia*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2003. 7.

lanul András és a testvérek traumája is beleíródott. A szöveg ugyanakkor egy nő, Júlia „monológja” által beszéli el számunkra a fogság élményét, a harcot, a legszentebb harcot Istennel, akihez Júlia rendületlenül beszél.

Most elsősorban Júlia emlékezőtechnikáját vizsgáljuk meg behatóbban. A Bibliából vett vendégszövegek, elsősorban Jób könyvének parafrázisa nagyon fontos szerepet játszik az egész drámában. Júlia tulajdonképpen végig jóbi pozícióból beszél a meg nem szólaló Másikhoz. Azonban többször utal is arra, hogy ő nem Jób, ő nem tud úgy viszonyulni a kialakult helyzethez, mint a bibliai szereplő, aki tulajdonképpen a feltétlen hit egyik szimbóluma a Bibliában, s aki csak a sokadik őt ért csapás után kezd mégis perlekedni Istennel. A drámából Júliát hívő nőként, egy lelkipásztor feleségeként ismerjük meg, aki hét gyermekével együtt a Duna-deltánál él egy kényszerlakhelyen, miután férjét huszonnégy év börtönre ítélték. Júlia a hívő pozíciójából szól Istenhez, s hívja őt egy beszélgetésre belső szobájába – élet-halál között lebegve akar megtérni az ő életének vezéréhez.

Júlia elbeszéli történetének egyik olyan fordulópontja, melyből egyértelműen kiolvashatóak a trauma jelei, az, amikor a táborba kerülésük előzményeiről beszél a Másiknak.

„Kivártad a hetediket és akkor
akkor kezdődött el minden
Hajnalban
Azóta hajnalban mindig megébredek
Azt hallom vadul ugat a kutya
verik az ablakot
rugdossák az ajtót
és egy olyan nyelvet beszélnek
amit nem értek

Pedig azóta már egészen jól tudok románul
Mindhiába
Az álmaimban újra nem értem mégsem
Deschideti!

Deschideti imediat!
Militia!” (34.)

Júlia a fenti hosszú idézetben egy logikus okfejtés miatt jut el annak felidézéséhez, hogy hogyan kezdődtek a rendőrség zaklatásai, mikor vitték el férjét. Az, hogy egy logikai sor elemeként kezd visszaemlékezni az elbeszélő, megszokott a visszaemlékező szövegekben, ugyanakkor Júlia itt azt is felidézi és kimondja, hogy milyen hatással volt rá az a hirtelen riadalom, melynek következtében jelen állapotába került: „Azóta hajnalban mindig megébredek!” A másik fontos mozzanat ebben az idézett részben, hogy Júlia azt is elbeszéli a Másiknak, hogy „...egy olyan nyelvet beszélnek / amit nem értek / Pedig azóta már egészen jól tudok románul”. Ebben a mozzanatban a trauma egy újabb tünetét láthatjuk, vagyis tudatalattijában még mindig nem tud románul. Amikor felidéződik benne ez az élmény, ismételten nem birtokolja a román nyelvet.

Az emlékezőtechnika sajátos működését figyelhetjük meg, amikor Szécsi Páltól hoz be Visky egy vendégszöveget:

„Kis hajó az álmok tengerén,
szállj, röpj velünk
egy új világ felé...” (51.)

Júlia nem tudja pontosan idézni Szécsi Pál ismert *Kósza szél* című számának refrénjét sem, hiszen az eredeti szöveg másként hangzik:

„Kósza szél a felhők lágy ölén,
szállj-repj velünk egy új világ felé.
Kis hajó az álmok tengerén,
benne ül egy lány és én.”²³

23 SZÉCSI PÁL, *Kósza szél*, igaz, ez a szám csak 1985-ben jelent meg az *Egy szép régi dal* című, halála után megjelent albumon. A másik érdekesség, hogy a dalszöveg (nagyon idillikus) jövőképet fest elénk, míg Júlia leginkább az emlékezéshez, a múltba forduláshoz használja ezt az idézetet.

Ettől függetlenül a dal felidézi Júliában gyermekkorát, amikor még tengerészfelsőben jártak iskolába, és az iskolai szituációkat. Júlia pár sorral lejjebb tanárának nevére sem képes rögtön visszaemlékezni:

„Hogy is hívták a történelemtanárunkat? Bocsásson meg, tanár úr, elfelejtettem a nevét. Hadilábon állok a nevekkal, tanár úr. Egyszerűen nem emlékszem.” (51.)

A fenti idézet itt újfent bizonyítja, hogy a jelenben beszélő felidéző a rengeteg sokkhatás alatt nem tud teljes mértékben emlékezni és azonosulni korábbi élményeivel, emlékeivel.

A szenvedéstörténet szempontjából az egyik legintenzívebb rész a férj perének „története”, mely szintén nem lineárisan kerül elbeszélésre. Júlia a saját jelenéből indít ismét, ahogy minden újabb mozaikdarabnál, egy rövid visszacsatolás történik az előző mozaikra:

„A fekete krepp papírok
Szép munka volt emlékszem

Ideszöktünk
a fekete hullámzó kreppek irányába...” (57.)

A szökés, férje esetében a hazaszökés pillanata, mint kiderül a szövegből, később a per egyik fontos bizonyítéka lett. Júlia ismét visszacsatol az előző felidézett emlékhez, majd saját jelene válik láthatóvá. A jelene pedig visszacsatolás a történet expozíciójához, amikor is Júlia megkéri Halál Asszonyt, hogy vigye magával. A Másiknak azt mondja:

„Úgy döntöttem kifogok rajtad
rád hagyom őket
Mind a hetet
Én nem vagyok egy Jób
Nem akarom túlélni őket
egyiket sem

Átadom magam Halál-asszonynak
Kifogok rajtad erre gondoltam
Hátat fordítok neked és belevetem magam a halálba [...] *Elbujdosom előle*
a halálba

Hit-csőd
Csőd-hit

Visszavittél bennünket a pusztába

Ezt hallgasd meg
»Azért íme csalogatom őt
és elviszem őt a pusztába
és szívére beszélek«
Ezt olvastam a könyvből
a könyvedből
mielőtt a férjem perén megjelentem volna.” (59–60.)

A fent hosszan idézett rész tökéletesen tükrözi a traumatikus állapotot. A per történetét nem tudja összefüggően elbeszélni Júlia. Visszacsatol a gyermekkori emlékeihez, a meg nem jelenő Másikkal való perlekedésben pedig eljut arra a pontra, hogy teljesen szembeszáll vele. Hiszen ilyen nyelvi szerkezeteket használ: *kifogok rajtad, nem akarom túlélni őket, hátat fordítok neked*. Majd változik a megszólított is: Halál Asszonyra. A meg nem szólaló Másikról egyes szám harmadik személyben beszél Halál Asszonynak: „*Elbujdosom előle / a halálba*”. Majd ismét változik a hangnem, visszatérünk a per reggeléhez, és Júlia ismét perlekedni kezd a Másikkal. Finom szarkazmussal szólítja őt meg:

„Nem hittem a szónak
Legalábbis azon a reggelen
másképpen értelmeztem mint te már
megbocsáss.”

A pert azonban ezen a ponton sem tudja pontosan felidézni, keverednek a történeti síkok, míg végül csak elkezd beszélni a perről, melyet a színházmetaforával illet, de a történeteket nem tudja pontosan felidézni.

Júlia elbeszélésének e pontjától a jelen és a közelmúlt kerülnek folyamatosan párbeszédbe egymással. Júlia beszél a remény korszakáról, majd a jelenben mondja el, hogyan mentették meg életét gyermekei, amikor már mindenki lemondott róla. Visszalopták testét a hullaházból.

„Fölém hajol egy tizenkét éves Jézus
Jézusom
Ez a fiam
Azért hoztunk vissza
mert itthon nem fogsz meghalni
Nem fogok meghalni?
Nem nem engedjük” (57.)

Legnagyobb gyermeke kérdezi tőle, hogy kivel perel olyan rendületlenül, kihez beszél. Az utolsó „mozaik”, mivel a dráma idejének jelenében játszódik, még inkább töredezett, hatalmas kihagyásokkal, elhallgatásokkal. Ebben a részben tudja a legkevésbé egységesen elbeszélni a történeteket Júlia. Ebben az esetben azonban szinte egyértelmű, hogy nem csupán Júlia, hanem a keresztyén asszony hangja is megjelenik. Heller Ágnes *Trauma* című esszékötetében írja le, hogy a zsidóknál a holokauszt idején és utána a hit, az Istennel való kapcsolat egyfajta szégyenné változott. Tulajdonképpen ennek köszönhető, hogy rengeteg zsidó elfordult a vallásától. Hiszen nem tudták feldolgozni, megérteni, hogyan engedhette Isten, hogy deportálják őket, hogy családtagjaikat, testvéreiket megöljék, és át kelljen élniük azt a hatalmas szégyent és megbélyegzést.²⁴ A drámában azonban nem egy ilyen szituációval találkozunk. Júlia nem fordít hátat Istennek, hiszen amikor azt mondja neki, hogy kifog rajta, a kommunikáció akkor sem szakad meg közöttük.

24 HELLER Ágnes, *A közös trauma, a kollektív trauma: Elbeszélés mint a szégyen leküzdése* = Uő., *Trauma*, Bp., Múlt és Jövő Kiadó, 2006. 29–37.

Egyik esszéjében, mely a *Színház és idő* címet viseli, Visky felidézi a fel nem dolgozott fogság élményét, s az esszé egy későbbi részében a *Júlia* már születő színházi formájáról ír, arról, hogy mely pillanatban találta meg a *Júlia* a maga formáját. A saját fogság élménye bizonyosan nem tudott édesanyja történetétől függetlenedni. A *Júlia* a szó legszentebb értelmében válik hitdrámává, hiszen a legnagyobb tétje az előadásnak, hogy milyen marad a kapcsolata Júliának Istennel. Továbbra is tud-e, mindennek ellenére, ilyen őszintén beszélni a meg nem szólaló Másikhoz. Júlia ugyanis minden alkalommal őszintén és kendőzetlenül szólal meg és beszél Istenhez. Mi nem hallhatjuk a válaszokat, de ő hallja, s e válaszok készítetik őt története továbbmondására és az újabb kérdések feltevésére.

A dráma beszélője egy női hang. Annak a nőnek a hangja, aki családjáért, tehát gyermekeiért és férjéért aggódó asszony, de még ezen is túlmegy, hiszen Júlia egy szerelmi háromszögről beszél (Isten – a férj – ő). A hármas fonál erősségéről beszél egy olyan helyzetben, amikor a legtöbben már elvesztik hitüket. Saját helyzete is kilátástalan, gyermekeiről is alig tud a táborban gondoskodni, testileg és lelkileg is megtört, ugyanakkor mégsem fordul el a *Másiktól*. Folyamatosan előhossa Jób történetét, melyen keresztül saját tapasztalataira is próbál választ találni.

„Én nem vagyok egy Jób” (37.)

„Jób hát persze értek én a jelekből

Hohó

neki aztán kétszer hetet adtál

hogy ne legyenek illúziói és készüljön fel

a leszámolásra

nem

nem nem

a látogatásra

Elküldted valamelyik odaadóan engedelmes angyalodat
talpig fegyverben
és leölted őket
mind a tizennégyet
hét fiút hét lányt
kétszer hét
„Elvetted őket”
mondja az Írás
Szép
Túl szép
Kiszemelni valakit erre a szerepre
Mondhatom

Én nem vagyok Jób
Egy szót sem értek az egész Jóbból
Egy árva szót sem
Még jó hogy a hangod benne van
Legalább azt kihallom belőle...” (36–37.)

„Arra a megoldásra jutottam
hogy ha Jób hal meg a gyermekei előtt
akkor a gyermekeknek nem kell meghalniuk
Megtaláltam a megoldást
Magamhoz szólítottam Angina Pectorist
a fekete asszonyságot és jött” (88.)

Az első idézet a monológ elejéről, a második nagyjából a közepéről, míg a harmadik az utolsó előtti részből származik. Ha jól megvizsgáljuk a részleteket, nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy a Jób történetére való utalás az egyik vezérmotívuma a műnek, hiszen Júlia e történeten keresztül értelmezi saját helyzetét. Végig azt állítja, hogy egy szót sem ért az egész Jóbból, ugyanakkor előtte – igazi szarkazmussal és iróniával teli szavakkal – interpretálja a történetet, míg végül eljut odáig, hogy a gyermekein úgy tud csak segíteni, ha ő hal meg előbb. Így nem kell végigélnie azokat a fájdalmakat nőként, melyeket Jóbnak kellett megélnie.

Ahogy az alfejezet legelején is utaltam erre, a *Rómeó és Júlia* a másik nagyon erős referencia a vendégszövegek között a műben. György Andrea is arra a következtetésre jutott, hogy a bibliai vendégszövegek és a *Rómeó és Júliából* vett szövegek segítségével tud előttünk felépülni Júlia elbeszélése, és ezek alapján tudjuk értelmezni a szöveget.²⁵ A bibliai vendégszövegek és a *Rómeó és Júlia* is megerősítik és egyben árnyalják a monológ jelentéseit. A szöveg egyik kulcspontja az, amikor Júlia lehúzza kezéről a gyűrűket, és eljátssza Rómeó és Júlia szerelmi vallomását, az erkélyjelenetet. A bibliai idézetek pedig Júlia saját állapotának értelmezése közben jelenthetnek számunkra fogódzókat, ugyanis e vendégszövegeknek köszönhetően érthetjük meg olvasóként, hogy saját állapotát és helyzetét hogyan értékeli Júlia, és így érthetjük meg azt is, hogy miért úgy cselekedett múltjában, ahogyan tette. Számára a legfontosabb, hogy jó és hű szolgálja tudjon lenni Istennek. A másik fontos dolog az életében pedig családja, ezért jelentéssé, hogy hogyan játszik a gyűrűkkel is. A szerelem, az egymás iránti elköteleződés így kerül még hangsúlyosabb helyre a drámában.

Összegzés

Visky András szövege az értelmezésben valódi traumadramává válik, hiszen az általa megírt karakter nehezen tud visszaemlékezni, egységes történetet elbeszélni. Emellett Visky vásárra vitte saját bőrét is, amikor megírta drámáját, hiszen saját traumáit és gyermekkori emlékeit is bele kellett írnia a szövegbe. Visky egy kulturális lepellettel, azaz a textussal és a hagyományokkal való játékkal próbálja saját meztelenségét takarni előttünk, s ezzel csak még inkább felerősíti a bennünk megjelenő asszociációkat, érzelmeket. Drámája igazi üdv-történet, mely annak ellenére, hogy egy kollektív traumáról beszél, egy egyéni megoldást, feloldozást tár elénk. Júliát hite menti meg. Azért tud életben maradni, mert kapcsolatban akar maradni Istennel és férjével, s rajta keresztül gyermekeivel. Csiha Kálmán erdélyi lelkes, aki szintén a Duna-deltánál volt fogoly, hasonló, mégis telje-

²⁵ GYÖRGY, *i.m.*

sen más hittörténetet mutat be saját visszaemlékezéseiben. A *Fény a rácsokon* XXVI. fejezetében például leírja, hogy német evangélikus lelkész barátja, aki szintén vele volt fogoly, majdnem öngyilkos lett, amikor megtudta, hogy felesége elvált tőle.²⁶ Mindezt azért merem most a konklúzióban megemlíteni, mert a drámában Júliát is megkeresi egy ügyvéd, hogy váljon el férjétől, ő azonban ennek hatására kezd el abban reménykedni, hogy férje még él, s a dráma jelen idejében is komoly fordulóponthoz vezet ez a momentum. Júlia a hitének köszönhetően ki tudja nyitni szemét, meg tudja találni az egyetlen ajtót a színházi térben, és azt képes minden erőtlensége ellenére ki nyitni, így az előadás üzenete (Tompá Gábor rendezésében) az lesz a néző számára, hogy a legkilátástalanabb pillanatokban is van hova fordulni, akkor is tovább lehet élni. Júlia leginkább azért nem hal meg, mert megérti, hogy mit jelentenek a Hóseás próféta könyvében megírt sorok, melyet Visky is idéz drámájában:

„Azért íme csalogatom őt és elviszem őt a pusztába és szívére beszélek.” (60.)²⁷

Júlia úgy értelmezi, hogy őt is csalogatta Isten, amikor elvitte a pusztába, a saját jelenét pedig a szívre beszélés aktusaként éli meg.

Júlia története, ahogyan dolgozatomban elején is írtam, az igazságot keresi, de ebben a drámában nem egy igazság létezik, hanem sok igazság, s így a megoldás, mely elénk tárul, szintén egy lehetséges változat a hitre, a hittel való játékra.

Bibliográfia

CSIHA Kálmán, *Fény a rácsokon* [online] <http://www.mek.oszk.hu/02300/02369/02369.htm> (utolsó letöltés: 2013. április 14.)

ESTERHÁZY Péter, *Előszó* = VISKY András, *Júlia*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2003. 6.

HELLER Ágnes, *A közös trauma, a kollektív trauma elbeszélés mint a szégyen leküzdése* = Uő., *Trauma*, Bp., Múlt és Jövő Kiadó, 2006. 29–37.

26 CSIHA Kálmán, *Fény a rácsokon*, XXVI. fejezet [online] <http://www.mek.oszk.hu/02300/02369/02369.htm> (utolsó letöltés 2013. április 14.)

27 Hóseás könyve, 2: 14/a, Károli Gáspár fordítása szerint.

GYÁNI Gábor, *Kulturális trauma: adott vagy teremtet?*, Studia Litteraria 2011. 3–4.

GYÖRGY Andrea, *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében* [online] <http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyorgyandrea/diss.pdf> (utolsó letöltés: 2013. március 12.)

MENYHÉRT Anna, *Traumaelmélet és interpretáció*, Studia Litteraria, 2011. 3–4.

VISKY Júlia, *Három kereszt*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2007.

VISKY András, *Júlia*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2003.

VISKY András, *Színház és idő: A különbözőség vidékén*, Bp., Vigilia, 2007.

VISKY András, *Barakk-dramaturgia* [online] <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=90> (utolsó letöltés: 2013. március 12.)

Somogyi Katalin

Van-e a holokausztirodalomnak neme?

Székely Magda, Gergely Ágnes, Beney Zsuzsa verseiről

Bevezetés

Holokausztirodalom, női irodalom, magyar irodalom – három olyan kategória, melyek esetében a határok kijelölése évtizedek, évszázadok óta folyó vita tárgya. Jelen dolgozatban nem tisztem és nem is célom ezek között rendet tenni: vizsgálódásom tárgya az, hogy megjelenik-e a Holokauszt női tapasztalata szépirodalmi alkotásokban, és ha igen, miként? Kiindulópontom tehát az, hogy mutat-e sajátosságokat a trauma nőként való túl-, meg- és átélése? S ha igen, akkor ez vajon megjelenik-e a Holokauszt irodalmában? Kérdésfeltevéseim oka az, hogy a Holokauszt szépirodalmában – légyen az akár első, másod- vagy harmadgenerációs holokausztirodalmi alkotás – döntő többségben vannak a férfi alkotók.

E trauma megélése – mind annak tárgyában, mind annak mikéntjében – egészen eltérő a női és a férfi túlélők esetében. Vizsgálódásom arra irányul, hogy kimutathatók-e nemi különbségből eredő distinkciók a holokausztalkotásokban.

A kérdésfelvetés oka, jogossága

„Mert testben élni maga a halál.” – állítja Borbély Szilárd.¹ Az általam feltett kérdés három rétegből tevődik össze. Legmélyebb szintjén az emberiség több mint felét érintő probléma a női tapasztalat kérdése. Azok a női élmények, megélt, megélhető történetek, melyek a nemiségből adódóan nem oszthatók meg a társadalom férfi tagjaival. A következő réteg, mely ennél jóval kevesebbeket érint,

1 BORBÉLY Szilárd, *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2006, 82.

a Holokauszt² tapasztalata. Az elemzést traumairodalmi szempontból fogom végezni: vagyis a történelmi esemény alatt, következtében megváltozott női tapasztalatra, vagy ennek inverzeként éppen a nemi jellegből adódó sajátos átélésre próbálok figyelni. Végül, de nem utolsó sorban a szépirodalmi megalkotottságot emelném ki mint dolgozatom pillérét, melynek fő vonása a fikcionalitás.

A női tapasztalat irodalomtudományon kívüli definiálása

A Holokauszt traumájának női tapasztalata a nemiségből adódó jellegzetességekkel bír.

„A női holokauszt-tanúságtételben a test lett az emlékezet helye és katalizátora; a test egyben nemi identitásképző is.”³

A következőkben az identitás ezen okból történő elvesztésnek s a megőrzésért folytatott harcnak egyes stációit mutatom be.

Az első ezek közül a *nő biológiai funkciójának* átalakulása, illetve negligálása. A női nemiségből adódó anyai mivoltuk a Holokauszt idején az esetek nagyobb részében egyértelműen hátránynak számított. A gyermeküket karjukon tartó anyák útja egyenesen a gázkamrába vezetett. Ennek inverzeként a táborokban az éhezés, a fizikai munka lehetetlenné tette az anyává válás biológiai feltételeit – a táborban lévő időszakra nézvést csak fiziológiásan, a túlélést követően pedig pszichésen is. A *test* női mivoltától való depriválása egyik első tényezője a hajtól való megszabadítás. A táborba érkezés stációi közül a külsőségek közül ez volt az a pont, melynél a megérkezőben már nem merülhetett fel a kívülállóság kérdése: visszavonhatatlanul a táborlakók közé tartozott már ő is.

2 Nagybetűvel használom e szót, értve ez alatt a II. világháború során a zsidóság ellehetetlenítésére, elpusztítására irányuló terveket, cselekményeket. A terminus technicust kisbetűvel írva én minden szervezett népirtásra értem, tulajdonnévként azonban csak az előbbi értelmezésben használom.

3 PÉCSI Katalin, *A szenvedés neme: Női tapasztalat, női hang = Az eltűnt hiány nyomában*, szerk. GANTNER B. Eszter, RÉTI Péter, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2009, 142.

A női nem megítélése kevésbé biológiai, inkább társadalmi szempontból azonban éppen ellenkező irányú mozgást mutatott. A háború kezdetétől egyre kevesebb munkára fogható férfi maradt a családokban. A munkaszolgálat intézményesített kereteinek biztosabbá válásával az otthon maradt nők, asszonyok újabb típusú feladatokkal szembesültek. A család ellátása, a fizikai munka, a hadigépezetben való részvétel női mivoltuk újabb aspektusait emelte ki. Később,⁴ a gettósítás idején pedig a gettó falai közötti fennmaradás mint cél volt az elsődleges motiváció.

A túlélők által a női táborokban megélt borzalmak elmesélésében mindig kiemelkedő szerepet kap az *összetartás*. Nem azt állítom, hogy a férfi túlélőknél ez hiányzott, hanem azt, hogy erre nagyon gyakran találunk utalást női túlélőknél. Releváns motívuma ez az elbeszéléseknek. Remek példa erre a *Sós kávé* című kötet több alkotása is, melyben az ünnep szakralitását bemutatandó tulajdonít írójá kiemelkedő szerepet egy ajándék ruhának, süteménynek stb. S talán épp ezzel függ össze, hogy a női túlélők elbeszéléseiben kiemelkedő jelentősége volt az olyan tipikusan női tevékenységnek, mint a főzés, vagy a külsővel,⁵ ruházkodással való foglalatosságnak. Ez a kapocs a külvilággal való azonosulási vágy, az emlékek őrzésének funkcióját is beváltja.

Írásosság, véletlen

E tapasztalatok megjelennek vallomásokban s szépirodalmi munkákban egyaránt. Részévé válnak tehát az emlékezetnek, mely ebben a kontextusban már közösségi. Ahogy időben egyre távolodunk a Holokausztól, úgy válik ez egyre inkább a kulturális emlékezet részévé,⁶ sajnos ugyanis egyre kevesebb olyan túlélő van, akinek kommunikációjában ez még megjelenhet.

4 Értve ez alatt, hogy a magyar Holokauszt történelmében a gettósítás csak a II. világháború utolsó évétől, 1944 későtavaszától volt jelen.

5 A külsőre való igényességnak ehhez hasonló szerepére bukkanunk, ha Citrom Bandi ádáz küzdelmét nézzük Kövessel a reggeli mosdások miatt Kertész Imre *Sorstalanságában*.

6 Erről lásd részletesebben Jan ASSMANN *A kulturális emlékezet* című kötetét (Bp., Atlantis, 2004.).

Az írásosság a zsidó kultúra, hagyomány oly kiemelkedő karakterisztikuma, mely identitásképzésének alapja. Az írásosságon alapuló folyamatos értelmezési kötelezettség hiába szülhet eltérő magyarázatokat, az Írás maga, az előírások, a törvények egyfajta kiszámíthatóságot jelentenek a zsidó nép történelmében. Ennek figyelembevételével válik még élesebbé az ellentét a zsidó történelem és az abban megjelenő Holokauszt között, mely megtöri e kiszámíthatóságot. Erről a véletlenről így ír Schein Gábor:

„Vajon nem azt bizonyítja-e mindez, hogy az írás, amely erősebb lánc, mint a véletleneké, értelemmel felbontható és újraköthető? És ha ez lehetséges, miért van az mégis, hogy a gyengébb lánc, ha megpróbáljuk felbontani és értelmesen újrakötni, ellenállóbbnak bizonyul, mint az erős?”⁷

Ez a megtörés olyanfajta csalódottságot, bizalmatlanságot generál, mely releváns szerepet játszik a túl-, át- és megélés során.

Egészen sajátos értelmezést ad ennek az eseménynek Ingeborg Bachmann, aki az ótestamentumi özönvízhez hasonlította a történeteket. Csorba Győző fordításában meg is jelenik a rámutatás: „Ez után az özönvíz után”. S habár a két versszakos, tömör, mégis állóképszerű írás a 24. órát jeleníti meg a versírás „má”-jaként, a galamb várása a felszabadulás: az özönvízszerű pusztulás, a Holokauszt utáni időszak jelképe – mely egyben ki is szélesíti a párhuzamot az isteni determináltság szempontjából.

Emlékezés

A traumák át-, meg- és túlélését követően az egyik legjelentékenyebb lépés az azokra való emlékezés, vagy éppen annak pszichológiai körüljárása. Az egyénnel történt borzalmakra való nem tudatosan történő vissza-visszagondolás újraélést, ebből következően újramesélést, új narrációt eredményezhet. Ha ez még nem interiorizált, akkor ez identitásképző lehet nemcsak az egyének, hanem kollektívák esetében is. Ez már a narratív identitás területe.

⁷ SCHEIN Gábor, *Mordecháj könyve*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2002. 27.

A Holokauszt esetében azonban figyelmeznünk kell a pszichológiai vonáson kívül a zsidó hagyományra is: a felejtést

„[a] héber Bibliában hiába keressük. A Biblia egyedül a feledéstől való félelmet ismeri. Itt az emlékezés ellentéte, mindig valami negatív, a voltaképpeni bűnnel azonos, amiből az összes többi bűn fakad.”⁸

Vagyis hiába jelenik meg olykor a túlélőkben igényként a felejtés, az arra vonatkozó tiltó parancs egyfajta bűnné teszi azt, így mintegy előírva mindig a folyamatos szem előtt tartást, az értelmezés folyamatos, állandóan változó voltát. Itt azonban

„ideiglenesen különbséget fogunk tenni emlékezet (mnémé) és visszaemlékezés között (anamnézisz). Szándékunk szerint emlékezetnek tekintjük a lényegileg megszakítatlan, folyamatosan meglévő emlékezést, anamnézisnek pedig az arra történő visszaemlékezést, amit elfelejtettünk.”⁹

S ez a distinkció még mindig nemtől független. Ez alapján emlékezetünk az átéltek, a dinamikus tartalmak, események folyamatos szem előtt tartása. Székely Magda példája esetében ez az emlékezés soha nem teszi lehetővé, hogy meneküljön az anya elhurcolásának pillanatképeitől. Ehhez képest a visszaemlékezés mint tudatos, aktivitásra sarkalló definíció a mélyebb rétegekben, olykor a tudatalattinkban bujkáló, sokszor éppen trauma volta miatt feledni vágyott zárványok célzott feltörését jelenti.

Az emlékezés mint identitásképző entitás összefügg azzal, hogy mi az, ami egy identitásból törölhető, s mi az, ami megmarad minden körülmények között. A női túlélők esetében, amint azt már fentebb kifejtettem, a női mivolt biológiai vonásainak negligálása mint cél a női identitástól való megfosztást is jelentette egyben. Ez az erőszakosan kialakított, homogenizált entitás, melyre a tábor felügyelői vigyáztak, a nők esetében rendelkezett szubjektív identitással – amint erre már

8 YERUSHALMI, Yosif Hayim, *Záchor: Zsidó történelem és emlékezet*, Budapest, Osiris-ORZSE, 2000, 112.

9 *Uo.*, 111–112.

szintén kitértem. A szokások ismétlése, a főzés, a női társadalmi szerep mint identitásképző, olyan jellemzője volt a túlélésnek, melyhez direkt, irányított módon ragaszkodtak, s éppen ezért nem lehetett ettől megfosztani a túlélőket. Hogy e felosztás miként látható még, álljon itt egy Heller Ágnes-idézet:

„[...] egy ember elsődleges objektív identitása a neve és az arca. [...] az ember elsődleges szubjektív identitása az emlékezete. Emlékezéssel, emlékeim állandó újírásával maradok azonos önmagammal.”¹⁰

Ezt a bipolaritást mutatja meg Cynthia Ozick *The Shawl és Rose* című írásaiban, melyekben az identitás deformitását mutatja meg az emlékezés játékának szempontjából. A külön időpontban megjelenő írások – olvasatomban – kizárólag együtt hozhatóak játékba. A Soa idején játszódó *The Shawl* a gyermekét a táborban elvesztő anya története, míg a közel két évtizeddel későbbi elbeszélési idővel rendelkező *The Shawl* az elvesztés emlékezésének nehézségét láttatja. Ozick teljesen tudatosan a nyelvvesztést használja fel az emlékezés lehetetlenségének bemutatására. A két történet három idősíkot ölel fel: a Holokauszt előtti éveket (a „boldog békeidők” éráját); a Holokauszt alattiét (a gyermek halála); illetve a Holokauszt utániét (a túlélés különböző útjai, a korábban használt nyelv alkalmazhatatlanságának láttatása). A címszereplő Rose „nyelvén” keresztül láthatjuk ezt trichotómiát: az irodalmi lengyel szépsége, a haláltáborok némasága, illetve egyetemes sikolya, valamint a tengerentúli túlélő lét angolságának negligálásával jelenik meg. A túlélő létben kettős nyelvhasználattal dolgozik Ozick: a külvilág, a mindennapi dolgok felé Rose kénytelen az angol nyelvet, a befogadók többségének nyelvét használni, míg emlékezésében, halott lányával való kommunikációjában csakis a lengyel jöhet szóba. Itt a tudatosan torzított emlékezet nyelve lesz az, mely a „boldog békeidők” nyelve volt – magyarázván a történet lehetetlenségét, feldolgozhatatlanságát.

Az emlékezés folyamatában a zsidóság mivoltának arcul csapása jelenik meg Székely Magdánál – az *Éden* című riportregényben így vall zsidóságáról:

10 HELLER Ágnes, *Pikareszk Auschwitz árnyékában*, Budapest, Múlt és Jövő, 2003. 119.

„A másságot mindig tudtam. Mindig más voltam.”¹¹

A gyerekkorra, a szüleivel való kapcsolatára, az iskolára való visszaemlékezést ez a túske teszi megkérdőjelezhetővé, hogy aztán a választ követően az identitás még komplikáltabbá váljon:

„Azt sem tudtam, hogy a zsidóság származás. Én úgy tudtam, hogy a zsidóság vallás.”¹²

A későbbi visszaemlékezés pozicionáltsága tehát adott: ebből a csalódásszerű pontból tekinti – utólag – végig saját tanúi, őrizői mi-voltát Székely.

Gergely Ágnes párverseivel, az 1963-ra datált *Ajtófélfámon jel vagy* és a közel három évtizeddel később született *Apu* cíművel hoz-nám párhuzamba Székely írását. Az emlékezés nehézségeinek nyitó sorait („Nincsenek emlékeim, / és ha vannak sem őrzöm őket.”) követően egy afféle verbális emlékműállítást vonultat fel a vers. Az emlékek még frissek, s az induló édesapát szinte magunk előtt látjuk.

„Érzem, hogy indulsz. Kilépsz, jólöltözött csavargó,
sohase mész, csak indulsz,
nevetve hátranézel, harmincnyolc évesen,
visszajövök, hamar, bólintod, mutatod
másnap lett volna a születésnapod –
és vinnogyva, befelé sírsz, mint egy Mednyánszky-kép,
és integetsz – hogy integetsz!”

Gergely hadakozik az emlékezés megindulásával:

„a vegetatív emlékezés útján
fel-felszívárog egy mozdulatod.”

De ez a nehézség már az előző idézet „érezem” szavával is magyarázható: láttatja apját, de látni nem tudja, vagy talán nem meri. Szinte harcot vív önmagával, a realitással, hiszen az emlékképek bizonyos

11 SZÉKELY Magda, *Éden*, Budapest, Belvárosi Könyvkiadó, 1994. 26.

12 Uo., 41.

része az elme kitalációja lehet csupán. Együtt indulnak, együtt lélegeznek, együtt élnek nap mint nap – a lírai én emlékeiben. Nem tud még ekkor mit kezdeni a benne feltoluló érzésekkel, melyekbe azonban sem büntudat, sem lelkiismeret-furdalás nem vegyül, ellentétben Székellyel. Gergely esetében az én-te reláció konkrét személyt takar, akiről célzottan közöl objektív adatokat. Így teremtve meg a maga számára, számunkra. Ez a fajta megőrzés szigorú parancs önmaga részére is: ezzel a megidézéssel próbálja jóvátenni a bűnt, amit sem ő, sem az apja el nem követett.¹³ Ehhez képest az *Apu* már egyfajta megnyugvással íródott. Alapvető különbség, hogy eltűnik az apa-lánya viszony: nincsen meg ez a kettősség – nem Gergely Ágnes szemével látjuk a munkaszolgálatra menő édesapát. Egyfajta rezignáltság, enyhült mélabú, már-már beletörődés jellemzi sorait:

„... Pedig a
termoszban kellett volna maradnia.
A melegnek az alsóneműben,
a szónak benn, az imakönyvben.”

Az istentől való megfosztottság talán az egyetlen objektív következménye a történeteknek. A múlt idő az érzelmek, a körülmények változását is jelenti egyben.

„Az ajtófélfán elbarnult a jel. [...]
az Élmunkás híd újra Ferdinánd híd.”

Vilcsek Béla állítja, hogy Gergely egész költészetében

„egy saját (ön)hermeneutikai pozíciót jelöl ki a maga számára, és hasonlóan sajátos (ön)hermeneutikai viszonyt létesít korábbi műveivel. Életművének folyamatos rekonstrukciója során a jelen horizontjáról állandó párbeszédet alakít ki korábbi verseivel és kötetkompozíciójával.”¹⁴

13 BÁTHORI Csaba, *Futás hosszú sorban*, Élet és Irodalom, 2008/40.

14 VILCSEK Béla, *Konstrukció és rekonstrukció: Gergely Ágnes: Útérintő*, Kortárs, 2007/12. 115–121.

Az emlékek nem halványulnak, csupán az emlékezés mikéntje változott meg, ami az idő előre haladtával szinte természetesnek vehető. Párversként definiáltam e két alkotást, aminek az az oka, hogy szinte koncertóként megféleltethetők egymásnak bizonyos részeik. „Nem rendít meg a szerves kémia – A temető nem szerves kémia; a vegetatív emlékezés útján / fel-felszívárog egy-egy mozdulatod – Az emlékezés nem vegetatív; Érzem, hogy indulsz. Kilépsz, jólőtözött csavargó, / sohase mész, csak indulsz, / nevetve hátranézel, harmincnyolc évesen, – Kilép, elindul, mindent magával cipel. / Harmincnyolc áldott férfiévi.; Ajtófélfámon jel vagy: megtapadtál – Az ajtófélfán elbarnult a jel; a Ferdinánd-híd, a tenyérnyi rács, / a lucskos út, a végelgyengülés ... s ott fönny, ahol nincs keresnivalója, / az a szádból kiütött, vékonyka Memphis cigaretta / átégeti a bőrt egy csillagon.– A rács a gyenge fűvön felviláglik, / az Élmunkás híd újra Ferdinánd híd, / rossz és rosszabb közt, mint erős gerenda, / átparázslík egy Memphis cigaretta.” A bomlás állapotának felidézése az első írás alkalmával még annak leküzdhetetlenségét jeleníti meg, hogy nem lehet vele az apa, míg a temető ilyenén negligálása az elfogadhatatlanságot jelzi. Az eleinte még élő, vegetatív emlékezés biztosítja a lírai énnék a felidézés lehetőségét, de ez a felidézhetőség egyre nehézkesebbé válik a későbbi vers megírásának idejére. Az apa indulásainak különbözősége, a jel és annak láthatósága, a történelmi környezet megváltozása az, ami a részletpárokban nyomon követhető.

Tanúságtétel

A fenti emlékezési folyamatok sokszínűsége egyként jelenik meg akkor, ha a tanúságtétel etikai parancsával állítjuk szembe. A traumára való emlékezés nehézsége szemben áll a Záchor! parancsával: a zsidó hagyomány kötelezi az egyént az emlékezésre, ezáltal a továbbadásra. A túlélők e két pólus között állnak. Irodalmi szempontból itt bomlik fel a kosellecki tapasztalattér és elváráshorizont kettőse: a trauma, a holokauszt átélése ugyanis nem teszi lehetővé, hogy e tapasztalat birtokában ugyanazon entitások ugyanazon fogalmakat kapjanak. A nő már nem lehet nő többé, ha már negligálták

egyszer nőiségét; az anya szó alkalmazhatatlanná válik a gyermek halála után. Talán éppen ezért volt oly megdöbbenő Köves Gyurka boldogsága a kémények tövében. A tanúságtétel azonban az elmondás belső kényszerére épül: ez a kényszer interiorizált akkor is, ha a fenti Záchor! parancsának engedelmeskedik a túlélő, s akkor is, ha a saját lelkiismeretének.

Székely Magda lírájában¹⁵ is kiemelkedő helyet kap ez a kettősség. *Kő tábla* című versében fogalmazza meg:

„Én minden éjjel csontmezők
fölött virrasztok. Néma oltár.
Mind rámmered. Nincs szigorúbb
a megvalósult víziónál.
Mert rámmered és kényszerít,
s ki erre egymagam maradtam,
szólnom kell. Semmi sem segít,
de ne maradjon kimondatlan.”

A virrasztó tanú egyedül áll a traumát túl nem élők csoportjával szemben; tekintetük, némaságuk egyfajta szégyent generál a lírai énben: miért ő maradt életben? Mintha funkciót keresne saját létének igazolására. A látomás, a kérdés maga a kényszerítő erő – s a némaságot megtörő lírai én bevallása szerint nem lesz előrelépés a beszéd; a szólás, de a kimondatlanság által ő is elárulná a holtakat. Van-e értelme tehát a tanúságnak? Új élet ebből nem születik, a régiek sem hozhatóak vissza, de az etikai paracsnak való megfeleltetést követően a tömegek is megtudhatják a történeteket. Ez a tanúszerep azonban igen nehéz és kimerítő, s olykor inkább szabadulna attól Székely is. Szószólónak ítéltetett a halottak által – a túlélés miatti büntudat okán.

Egy másik példa arra, hogy ezt a szerepet Székely Magda miként viseli:

15 Szinte magáért kiált a különbség Gergely Ágnes és Székely Magda korai versei között. Székely nem engedi meg magának az érzelmei illetén való kiáramlását; helyett önmagába, saját büntudatába zárja tudatosan, keményen, mártíromsággal.

„Inkább pusztultam volna el velük,
mint így éljek halálukkal tömötten.
Le-lecsapnak rám, mint a keselyűk,
és kitépik a részüket belőlem.”

– szólnak *Az élő* című vers kezdősorai.

„Joggal teszik. Helyettük test a testem.
Utolsó perceiket viselem
tizenhat éve. Akár a kereszten,
úgy csüggenek felemás szivemen.”

Az ókori görög Prométheusszal és Jézussal való azonosulás¹⁶ az áldozatvállalás nehézségeit, de egyben feltétlen elfogadását is illusztrálja. Nemhiába jeleníti meg részben Prométheusz újra- és újránövő máját és azt az idők végezetéig kitépő keselyűt Székely; az én–ők, ő–ti viszonyok a lírai én külső-belső táncát mutatják be. Mintha az is nehézséget okozna, hogy önmagát ebben a viszonyban a kötelezett-ségvállalás ellenére hol lássa. A test kitömésének konzerváló funkciója az emlékek, a halottak el nem feledésének szimbóluma – az általuk kapott test az övé, mely fúzió azért is különleges, hiszen a lírai én a

16 Prométheusz alakját az angolszász irodalomban nem Jézussal, hanem a Sátánnal szokták párhuzamba állítani: „Az angolszász gondolkodás – egyáltalán, a nyugat-európai – a görög hagyományt folytatja, elsősre helyesnek tűnik a Sátán alakját, toposzát Prométheusz lázadásából levezetni. A titán az isteni és az emberi világ között közvetít, a fordulattal az emberé lett valami, amit az istenség tilt. A Sátán az Isten ellen és az ember ellen mozdul, nem az emberért fordul szembe az Úrral, hanem a saját győzelméért. Csak használja az embert, az neki csak médium. [...] a „Sátánnak” vagy nevezzük akárminek a tevékenysége a teremtővé válnak a története, Isten utánzása. Ezt akarja Prométheusz is, egyes mítosz-változatok szerint. Ő teremti az embert, vagyis számára ő az alkotó. [...] [Milton műve] szimbólumteremtésében az első és legfontosabb, hogy az ismert, átvett, örökölt történetet a Sátán szemszögéből írja le, írja újra – és erről szólva nemcsak az a fontos, amit eddig már sokan kiemelték, hogy ti. hős lett, mert hősök tulajdonságait egyesíti. Így lesz világos, hogy az ember paradicsomvesztése az ő bukásának ismétlése, kicsi, emberi léptékben.” Józsa István, *John Milton példája*, Holmi, 2006/7.

halottak halálával kitömött objektum. Ez a tárgyiasított én képes már Jézus szent, de saját felemás szíveként tekinteni feladatára: hiszen a csüggség a szükségességet jelenti. Itt a vád hangja szólal meg: áldozat vádol áldozatot. Mintha a halál egyszerűbb volna, mint a trauma túlélését követő élet. S ezzel Székely rá is tapint a lényegre: ez az élet nem jellemezhető egyazon szóval (élet), mint ami a világégés előtt volt használatos. Székely, akinek személyes Holokauszt-élménye a gettóban anyjának mellőle való elhurcolása volt, soha nem fogja tudni a tanúsága előtti életet élni. Prométheusz léte örökké tart: mintha zsidóságán túl a túlélő mivolt is állandó bélyeg volna rajta. Olykor azonban szelídül ez a hang, ez a kétely.

Őrizői feladat

A fent említett tanúságtétel azonban funkcionált: „...én rendeltettem őrizetnek” – olvashatjuk Székely Magda *Hogy tűz ne hulljon* című versében. A bűn nélküli vezeklés után ő mint túlélő köteles számolni az igazakat, hasonlóan Ábrahámhoz:¹⁷

„Az igazakat számolom,
hogy tűz ne hulljon Szodomára.”

Az ősatyával való önazonosítás egy új szövetségről tesz tanúbizonyságot: Isten és a túlélő zsidók között. De a vallásos zsidó identitással rendelkező Székely Magda miként viszonyul ahhoz az Istenhez, aki ezt megengedte? Ezékiel prófétát megidézve mutatja be a közöttük lévő ellentétet:

„Ezékielhez szólt az Úr,
és válaszolt a bizalomra,
és húst növelt a csontokon,
s feltámodott a hekatomba.

¹⁷ 1Móz 18,32.

Én kérdezek, de nincsen úr,
 hogy énhelyettem válaszoljon,
 s nem lakik bennem hatalom,
 mely élő húst növel a csonton.”

Ezékiel megidézése, aki a II. babiloni fogság legjelentékenyebb prófétája volt, egyet jelent a Holokausztnak az egyetemes zsidó történelemben betöltött szerepe és az ókori zsidóság életében a Babilonba való elhurcoltatás párhuzamosságával.¹⁸ A magára maradt lírai én egyedül kevés a feltámasztáshoz – de hite mégsem rendül meg: ez már az az élmény, amikor megtapasztalta Isten létét, amint arra az előbbieken rámutattam az *Éden*ből vett példánál. Az Ezékiellel való analógia Izrael feltámadásának történetét illusztrálja.¹⁹ Isten és a próféta párbeszéde, a csonthalmok bemutatása, a feltámasztás nehézsége, vagyis maga a textus tesz differenciát Ezékiel és Székely Magda között. Hiába köt vele mint új Ábrahámmal szövetséget Isten, egyedül képtelen a zsidóság kollektív feltámasztására. S ezen dichotómia keretében szembesülünk azzal, hogy Székely hisz Istenben – még akkor is, ha küzd a kérdéssel:

„Kinek mindenre joga van,
 az mihez kezd e jogával?
 S kinek bocsássa meg a bűnt,
 amelyet senki el nem vállal?”

Gergely Ágnes őrizői feladata ennél szerteágazóbb. Az *Őrizetlenül* című versében, mely a Fenákel Judittal közösen írt *Hajtogatós* című kötetben jelent meg, az őrizetlenség mint fogalom részben az itt maradtakra vetíthető; mindkét alkotó személyes tapasztalattal rendelkezik, melyben egy hozzájuk nagyon közel álló ember elhurcoltatását kellett

18 A Kr. e. VI. században Nabukodonozor foglalta el az akkori zsidók lakta területeket, s fogságba hurcolta őket Babilonba. Ekkor nagyjából 10 ezer embert ejtett fogságba az uralkodó, s Jeruzsálem templomát is leromboltatta tíz évvel később. A zsidóság asszimilációja aránylag gyors volt, s csak kis része tartotta meg hitét. A fogság Kr. e. 538-ig tartott, amikor az akkori perzsa király, II. Kirosz a babiloni birodalom megdöntése után engedélyt adott a zsidóknak a szent földre való visszatérésre.

19 Ezék. 37.

megélniük: félig őrizetlenné váltak, hiszen az adott személy – habár nem tudták, hogy él-e még, vagy sem – kilépett az életükből. Székely esetében ez az őrizői szerepkör kiszélesedik azáltal, hogy ő azért kapja az őrizői feladatot, hogy ne kelljen az emberiségnek még egyszer át- és megélnie azt, ami vele történt. S ezáltal vigyázzon az egész emberiségre egy tapasztalattal rendelkező lény. A gyerekkori játék felelevenítése az unokatestvérek közös emlékeinek feldolgozása egy adott témára. A vers ott található, ahol a Holokauszt leírása következne. Fenákel Judit itt egy a férfiak hiányáról szóló részt mutat be – nem kimondva a hiány okát.²⁰ Gergely Ágnes verse egyetlen nagy lélegzetvételt: s ami ebbe belefér, azt sűríti az időpillanatba, amelynek kimerevítését, akár csak egy fénykép esetében, csak később mutatja be:

„[...] bordáiban őrizi
hogy az országút és a hold
között hangtalanul felbukott
a test amely arra volt
kiszemelve hogy kiválják
mert egyetlenegy mert azt a sikolyt

akkor egyszer az ő torka-vére
szóktette fel ahogy kivált a többiből
ahogy emelkedett dőlt zuhant szállt
és elvált az árnyékától hogy az ő

amint bestialitása sziluettjében
magához tért amint magas-
lesen tudta magát az ő
és képesnek hogy vadat
is lőjön s egybemossa majd
emlékeit hiszen nincs tanú
a félelemre kerék kerék kerék
gurul

20 A németek bevonulása után már egyre gyakrabban vitték munkaszolgálatra a férfiakat. Ez abban az esztendőben Fenákel Juditnak egy húsvéti történetnél tűnt fel, amikor egyszerűen nem volt férfi, aki meglocsolta volna az asszonyokat.

s ott van az ég alul
ezt gondolta az ör
ahogy a golyó átégett az éjszakán
ott elől...”

Az ölés pillanata, töredéke az, ami a történés szintjén előttünk áll; nem nehéz rájönni, hogy Gergely Ágnes apja feltételezett halálát írja meg ebben a némafilmszerű, mégis fényképre hasonlító, időtől megvaló létezésben. Az idő pillanatnyiségével, az idősíkokkal való ilyen játék, mely ebben a műben egészen nyomon követhetően játszik össze a térbeliséggel – egyszerre utal apja tanúságtételére és Gergely identitásának kialakulására.²¹

A szertágazottság azonban inkább epikai alkotásaiban jelenik meg. Regényei hősnőiben ugyanis már kiemelkedik a női, anyai mivolt; habár esetükben az őrizői feladat nem mindig rejt traumát, mégis úgy vélem, már a női nem meghatározottsága is relevanciával bír. Legutóbbi, *Őrizetlenek* című regénye két gyermekét elvesztő anya megpróbáltatásait helyezi középpontba; a *Stációk* a magyar történelem különböző éráiban megtalálható női szerepet mutatja be; *A chicagói változatban* a hazától távol őrizve jelennek meg a női lét nehézségei, s ehhez hasonlóan *A tolmács* a hazátlanság tematikáját ötvözi a magyar történelem viharos éveivel.

Hiány és gyász

A fentiekkel szorosan összefüggő, általam azonban mégis külön kezelt problematika központi alkotója Beney Zsuzsa lesz. Önértelmezését úgy illusztrálnám, mint aki akként pozicionálja önmagát, hogy kisebbségi léte nem női mivoltából fakad, hanem zsidóságából. Zsidósága és nőisége azonban művészetében nem a téma miatt lesz fontos, hanem a megélés okán: az ilyen módon való átéltség mint személyiségjegy üt át a versein. Mindezen túlmenően pedig zsidósága a kérdésben, a világ szemlélésében hat rá.

21 FERENCZ Győző, *A holokauszt emlékezete Gergely Ágnes költészetében*, Műhely 2006/3.

Szó és csend között című munkája, melynek műfaji meghatározhatósága nehézkes, azt az állapotot mutatja be, ami a *közöttséget*, az átmenetet, a meg nem fogható pillanatot jelenti. A tér- és időbeliség ilyen jellegű negligálása magával vonja az egyéni lét olyan egzisztenciális kérdéseit, mint élet és halál határa, szó és csend közötti átmenet, végeesség és végtelenség problematikája, az idődimenzió megoldandó rejtélyei. A kötet is akként szerveződik, hogy a Beney által meghatározott két oldal jelent egy-egy egységet. A kötet szerkesztése során kiemelkedő szerepet kapott a borítókép – egy tó partján álló fa és annak tükörképe – éppen az eddig kiemelt határvonalat hangsúlyozván: meddig fa ez a fa, s honnan kezdődik a tükörkép? Mi maga a tó tükre? Daróczi Anikó fogalmaz ezzel kapcsolatban igen összetetten, miközben megidézi Beney *Két parton* című versét: „A szó és a csönd közötti közegben tükröződik a világ és az ember.”²²

„A szó teremtette meg a világot
s ha elhallgat, beomlik a világ.
Vak csönd a fekete ürbe zártan,
a folyton tovább törő fémek csörömpölése

Egy hang teremtette meg a világot.
Elhallgatott, beomlott a világ.
Vak csönd a fekete ürbe zártan.
A folyton tovább törő káosz csörömpölése.”

Isten meghívása a létezésbe, majd ennek az egyéni létezésnek ilyen fokú megsemmisülése erős, kiforrott identitásra utal, amely inkább vállalja ezt az átmeneti létállapotot. Itt csöppenünk bele a Holokauszt és a narratív identitás kapcsolatának nehézségeibe is: a történetek elmondhatósága, megnevezhetősége is azon a periférikus területen mozog, ahol a hétköznapi szavakkal operálni már nem lehet; éppen ezért áll Beney ezen a peremen, ha a Holokauszt, s ennél tágabban a gyász témáját mozgatja. Így ezen a határon átgázolva jutunk el abba a másik valóságba, mely a Holokauszt áldozatainak, Beney egyéni

²² DARÓCZI Anikó, *A tűrhetetlen: Beney Zsuzsáról*, Vigilia, 2006/9.

traumájának lakóhelye.²³ Báthori Csaba mutatja be egy esszéjében,²⁴ hogy a gyász milyen sokrétű Beneynél: beletartozik ebbe még a korai elvesztés utáni siratás, a felejtésbe ágyazás, az elvesztés utáni fájdalom, a láthatatlanságot a békességgel összekötő folyamat, a túlélés nehézségei és etikai parancsa, de az én visszaigazolást jelent a gyászban, ahogy az eltűntek szeretete és létezésük értelme is.

Ezek az érzések oda vezették Beneyt, hogy az ókori mitológiához nyúljon segítségért, így művészetében kiemelkedő szerepet kap Orpheusz és Eurüdiké alakja.²⁵ A több alkalommal is megidézett szerelmesek történetén túl a gyász mint élmény egyfajta ráolvasó technikát, mintegy temetési szólamot és sírköszörű vésettséget eredményezett Beneynél.²⁶ Az ókori szerelmespár több helyütt is felbukkan Beney költészetében, aki minden esetben más-más aspektusból próbálja feldolgozni a halál és a gyász tematikáját: a szerelmét elvesztő Orpheusz, a világosság felé gyalogló Eurüdiké, a vak király, az alvilág vonzása mind ezt a két témát járja körül.

Összegzés

Kiinduló kérdésem az volt, hogy van-e a holokausztirodalomnak neve? Van-e olyan jellemző a túlélők művészetében, mely kifejezetten nemiségükhöz kötődik. Úgy vélem, ha választ adhatnánk e kérdésre, az ugyanolyan kategorizáció volna, mint amivel ezen alkotókat

23 Beney Zsuzsának és férjének 1963 novemberében született meg a kislfia, aki azonban 1965 szeptemberében egyik napról a másikra meghalt. Ezt követően a férje is öngyilkos lett, Beney teljesen egyedül maradt.

24 BATHORY Csaba, *A Beney Zsuzsa emlékesten* = Uő., *Játék a sötéttel: esszék II.*, Budapest, Napkút Kiadó, 2007., 390.

25 Lásd: TÓTH Péter-Pál, *Az Orpheus-Eurydiké mítosz szerepe Beney Zsuzsa költészetében*, Parnasszus, 2009/3. 103–107.

26 A Holokauszt irodalmában nem Beney az első, aki annak metaforikus alakjaiként használja Orpheusz és Eurüdiké figuráját. A katolikus papként deportált Jean Cayrol lázári irodalomként, míg a filozófus Maurice Blanchot a görög mitológia szerelmespárjainak irodalmaként illusztrálja a Soá narratív lehetőségét. Ennek oka pedig az, hogy Orpheusz történetéhez hasonlóan itt is először a mélybe, a pokolba kell leszállni ahhoz, hogy utána az átélték elmesélhetővé, történetté válhassanak.

zsidóságuk alapján egy közösségbe sorolták. Vannak a trauma túlélésének a nemiségből adódóan olyan jegyei, melyek férfiak esetében lehetetlenné válnak. Relevánssá azonban nem ez, hanem maga a trauma válik. Hogy a közösségi trauma részévé válik az egyéni is – amint Ozick Rosája elveszíti gyermekét, vagy Székely Magda, aki anyakép nélkül kénytelen felnőni –, az csupán része, de nem egésze lesz a Holokauszt-irodalom alkotói esetében a pozicionáltságnak.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet*, Budapest, Atlantisz, 2004.
- BÁTHORI Csaba, *Futás hosszú sorban*, Élet és Irodalom, 2008/40.
- BÁTHORY Csaba, *A Beney Zsuzsa emlékesten* = *Üő, Játék a sötéttel: esszék II.*, Budapest, Napkút Kiadó, 2007. 389–393.
- BORBÉLY Szilárd, *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- DARÓCZI Anikó, *A tűrhetetlen: Beney Zsuzsáról*, Vigilia, 2006/9. 26–30.
- FERENCZ Győző, *A holokauszt emlékezete Gergely Ágnes költészetében*, Műhely, 2006/3. 131–133.
- Heller Ágnes, *Pikareszk Auschwitz árnyékában*, Budapest, Múlt és Jövő, 2003.
- JÓZSA István, *John Milton példája*, Helikon, 2006/7. 88–96.
- PÉCSI Katalin, *A szenvedés neme: Női tapasztalat, női hang* = *Az eltűnt hiány nyomában*, szerk. GANTNER B. Eszter, RÉTI Péter, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2009. 134–150.
- TÓTH Péter-Pál, *Az Orpheus-Eurydiké mítosz szerepe Beney Zsuzsa költészetében*, Parnasszus, 2009/3. 93–102.
- VILCSEK Béla, *Konstrukció és rekonstrukció: Gergely Ágnes: Útérintő*, Kortárs, 2007/12. 115–121.
- YERUSHALMI, Yosif Hayim, *Záchor: Zsidó történelem és emlékezet*, Budapest, Osiris–ORZSE, 2000.

III.

TEST ÉS POLITIKA

Gaál Xénia

Háborús trauma, átírt történelem és hétszáz éves menyasszony

A Kalinyingrádi körzet anomáliái Jurij Bujda *Porosz menyasszony* című elbeszélésciklusában

Kalinyingrád és a Kalinyingrádi körzet a rombolás után maradt hiány egy sajátos esete, az üresség építészetének kirívó példája, „elsüllyedt kontinens”,¹ „halott város”.² A város a hétszáz éves porosz Königsbergből a semmiből felbukkanó szovjet Kalinyingráddá vált, az így megszülető új évtizedekig új jelentéstartalomra várt, míg nem a rendszerváltás után elindult a szellemekkel való szembenézés folyamata. A múlt szellemeinek felbukkanása komoly krízis, amely a jelen folyamatának erőszakos megszakítását jelzi – írja Aleida Assmann.³ A szellemek megjelenése ugyanakkor a feldolgozás, az emlékezés elengedhetetlen eleme is. A kalinyingrádi kortárs művészet általam kiemelt darabja, Jurij Bujda *Porosz menyasszony*⁴ című elbeszélésciklusa a második világháború utáni szovjet ideológia nyomán átlényegült város kulturális emlékezetének sajátos problémáival néz szembe. E folyamat centrumába a szerző a nőalakok metaforizált szerepét helyezi, miközben a trauma feldolgozásának kísérletekor elevenen használja az orosz irodalmi hagyomány fontosabb elemeit.

Bujda történetei a ma Kalinyingrádi körzetnek nevezett területen játszódnak, amelynek központja az egykori porosz Königsberg helyén létrehozott szovjet Patyomkin-város, Kalinyingrád. Az elbe-

1 GyÖRGY Péter, *A Kalinyingrád-paradigma*, Bp., Magvető, 2009. 11.

2 Tomas VENCLOVA, *Litvánok és...: Válogatott esszék*, ford. BOJTÁR Endre, BOJTÁR Péter, KÖRNER GÁBOR, LACZHÁZI Aranka, PÁLL Erna, Bp., Európa, 2003. 245.

3 Több kulturális emlékezettel és emlékezési folyamatokkal foglalkozó munkája közül az elmélet rövid összefoglalását ld. Aleida ASSMANN, *Ghosts of the Past*, E-newsletter, East European Memory Studies, 2011/8, 1–5.

4 Jurij BUJDA, *Porosz menyasszony*, ford. GÖRETTY József, Pozsony, Kalligram, 2006.

szélések értelmezéséhez elengedhetetlen a város és a körzet történeti tablójának ismerete. A Königsberg város alapkövének számító várat 1255-ben építette a német (teuton) lovagrend. A terület a Porosz Hercegség, majd Kelet-Poroszország részeként gyors gazdasági, s igen jelentős kulturális fejlődésnek indult. A porosz terület és Európa közötti kapcsolatot erősítette Königsberg belépése a Hanza-városok kereskedelmi-gazdasági szövetségébe. A nagyobb egésszel, Európával való kapcsolat fenntartása és mélyítése mellett Königsberg saját mikrokozmoszán belül is egyre inkább fontos változások álltak be. 1544-ben megnyitotta kapuit a város Albertina nevű egyeteme, amely komoly rangra tett szert a középkori egyetemek sorában – ez is segítette a térség Európához való közeledését. 1724-ben Königsbergben született és alkotott Immanuel Kant, akinek életműve úgy született meg, hogy alkotója csupán néhány kilométerre távolodott el szülővárosától, ezt az egy-két vidéki kiruccanást leszámítva egész életét Königsbergben élte le. Ez azért fontos, mert ez a körülmény egyrészt egészen új fényt vet a Világpolgár-esszéire,⁵ másrészt így Kant alakja az egész térség sorsának megtestesítőjévé vált: Kant saját maga által szabott keretek között élt, vákuumot alakított ki maga körül (életrajzi adatok alapján tudható, hogy saját szokásainak és szigorú napirendjének rabja volt⁶), mégis – avagy éppen ezért – teljességében szemlélte a világot. A mai Kalinyingrádban Kant alakja az eltemetett német múlt egy darabja csupán, amely inkább üzleti fogásként kerül felhasználásra, semmint egy öntudatos városi identitásstruktúra szerves részeként. Azonban éppen így válik valódi jelképpé. 1776-ban Königsbergben született E. T. A. Hoffmann, aki ugyan nem itt élt és alkotott, munkássága mégis kapcsolódik a térséghez, hiszen a műveiben megjelenő fantasztikum sajátja Königsbergnek, s főként a későbbi Kalinyingrádi körzetnek. A fantasztikum és a lehetetlen jelenik meg a königsbergi

5 Immanuel KANT, *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* = ÜÖ., *A vallás a pusztá ész határain belül és más írások*, ford., jegyz. VIDRÁNYI Katalin, Bp., Gondolat, 1974. 61–80.

6 TENGELYI László, *Kant*, Bp., Kossuth, 1988.

hidak problémájában is:⁷ a hidakon lehetetlen a megadott módon átkelni, ez matematikailag bizonyított, a fantasztikum és a misztikum azonban a hidak révén (is) kitörölhetetlenül a város sajátja maradt. A XIX. század utolsó harmadában a porosz király lett egyidejűleg a német uralkodó is, így Königsberg és környéke közigazgatásilag összekapcsolódott Németországgal. A város sajátos, egyedülálló jellegét mindmáig meghatározó fordulat a második világháború során és után következett be. A háborúban Königsberg a szovjet bombázás fontos célpontja volt, mivel e terület számított a legkeletibb német fennhatóságú pontnak, ebből következett fontos stratégiai szerepe. Kelet-Poroszország történetének egyik legalapvetőbb eleme a térség földrajzi elhelyezkedése volt, amely egyúttal metaforikus szerepét is meghatározta: Európa legkeletibb, később Oroszország legnyugatibb pontja, valójában egyikhez sem tartozik igazán, bárhogyan is alakult a sorsa politikailag, Königsberg/Kalinyingrád örökös határhelyzetben ragadt. 1945 áprilisában Königsberg kapitulált, a háború után pedig a város és a környező terület szovjet fennhatóság alá került. Mivel azonban nem volt földrajzi folytonosság az anyaország és az újonnan részévé vált terület között, a körzet a Szovjetunió exklávéja lett.

A továbbiakban a szovjet hatalom a halálos ellenségtől elcsatolt terület ideológiai átalakítását tűzte ki célul. Ennek érdekében le kellett számolni a német múlttal, meggátolni annak túlélését a jelenben – megkezdődött a körzet erőszakos szovjetizálása. 1944–45-től megindult a háború után megmaradt német lakosság deportálása, a körzetet a Szovjetunió legkülönbözőbb pontjain élő orosz lakosok beköltöztetésével töltötték meg. A város 1946 júliusában kapta mai nevét Kalinyin szovjet politikus után, akinek ugyan soha nem volt

7 A königsbergi hidak problémája elterjedt történetnek számított a XVIII. század közepén, a legenda szerint a városi értelmiség egésze a kérdés megoldásán gondolkodott. A probléma centrumában a Pregel folyó felett ívelő hét híd állt, amelyek két szigetet is érintettek, a fejtörő maga pedig a következő: végig lehet-e úgy sétálni a hidakon, mindegyiken csak egyetlen alkalommal, hogy a kiindulópont legyen a séta vége. A felvetésből matematikai probléma kerekedett, amelyet Leonhard Euler svájci matematikus és fizikus a gráfelmélet megalapozó egyenletével oldott meg, s adta meg a választ: a fenti kritériumok alapján a sétát lehetetlen teljesíteni.

semmilyen kapcsolata a környékkel, ideológiai szempontból azonban megfelelő választásnak bizonyult. Az egykor organikusan szárnyaló porosz terület és az erőszakosan módosított, vákuumba zárt körzet egyetlen közös pontja a K betű maradt. Ugyanebben a hónapban zárt területté vált: megszűnt a szabad be- és kilépés, mindez külön engedély birtokában volt csak lehetséges.

A szovjet vezetés igyekezett a német anyagi kultúra legtöbb elemét elpusztítani, a német történelmi múltat kitörölni, helyükön a szovjet ideológia lenyomatait hagyni. A döntés következtében pusztult el több, a háborús éveket túlélte német épület, s jelentek meg a szovjet korra jellemző építészeti, várostervezési elemek. Koherens egész vagy értelmezhető eklektika helyett a rombolás és a mesterséges valóságteremtés kísérlete érhető tetten, az igazi valóság hiányát hozva létre. A szovjet érára jellemző hipervalóság jön létre, a „tátongó üresség szférája”, ami mindmáig fennáll, s amit Epstejn konstrukció-dekonstrukció felfogása alapján azzal magyarázhatunk, hogy „*ami félig kész vagy félig romos, azt nem lehet megőrizni, csak tovább építeni vagy tovább rombolni*”.⁸ Ez a valóság a kulturális emlékezetben létrejött törésre épült. A szerves kulturális identitás építésének egyik sarokköve a múlt rekonstrukciója és reprezentációja, a tér és idő folytonossága. Ezek a tényezők, amiképpen az emlékezés négy assmanni kategóriája is (mimetikus emlékezet, a tárgyak emlékezete, kommunikatív és kulturális emlékezet),⁹ K. város esetében hiányosak. A posztmodern világban különös hangsúlyt kap a tér, erről ír többek között Fredric Jameson a posztmodern újfajta megközelítésére vállalkozó munkájában,¹⁰ de a XX. századra az időnél sokkalta jelentősebb szerepet tulajdonít a térnek Michel Foucault is, amikor önálló társadalmi entitásként definiálja azt.¹¹ A térnek megkerülhetetlen szerepe van K.

8 Mihail EPSTEJN, *A posztmodern és Oroszország*, szerk. M. NAGY István, SZÓKE Katalin, Bp., Európa, 2001. 50.

9 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezet és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004. 30.

10 „...mindennapi életünket, pszichés tapasztalatainkat, kulturális nyelveinket ma inkább a tér, nem pedig az idő kategóriái dominálják” Fredric JAMESON, *A posztmodern avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Éva, Bp., Noran Libro, 2010. 36.

11 Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = Uő., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. SUTTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999. 147–157.

városban: a háború alatti és utáni pusztítás, valamint a szovjet mesterseges városalkotás következtében egy széttöredezett, olvashatatlan, skizofrén város jött létre, ezzel pedig maga is az orosz posztmodernre oly jellemző *pastiche* egy keserű példájává vált.

A terület legfőbb eleme tehát a hiány. Hiány a történelemben, mivel a porosz/német múlt kitörlésére tett kísérletek mindmáig létező üres foltokat eredményeztek. Hiány a kulturális emlékezet szövetében, mivel a történelmi diszkontinuitás kulturális anomáliákat szült. Hiány a kultúrában, amelyet a kalinyingrádi kortárs művészet, szakítva a háború utáni évtizedek történelem- és kultúraátíró hagyományával, immár nem elfed, hanem hangsúlyoz, különféle művészeti projekkel kiemel, értelmez. Ez a hiány jelenik meg az irodalomban is. Bujda a sírjában sértetlennek látszó, ám egyetlen érintésre elporladó menyasszony nyomába ered, töredékekből és szilánkokból építi fel posztmodern művében a múlt egészét.

Az általam legszignifikánsabbnak tartott, évszázados orosz irodalmi paradigmába illeszkedő motívum elválaszthatatlanul egybeforr a nőalakok speciális szerepével, ez a motívum pedig az Oroszországot az elérhetetlen menyasszony metaforájában megjelenítő kép. A várost, az országot, a népet egyetlen női alakba sűrítő metafora nem nóvum az orosz irodalomban. Ezzel a metaforával foglalkozik Ellen Rutten *Unattainable Bride Russia*¹² című műve. E munka szerint a menyasszony képében megjelenített Oroszország egy sajátos szerelmi háromszög női tagja két férfialak, a mindenkori hatalmi rezsim és az értelmiségi réteg között. Ez a háromszög sokféleképpen jelenhet meg, állandó viszont a hatalom, az értelmiség és az elképzelt orosz nép problematikus kapcsolatának metaforizációja. A föld, az otthon, a szülőháza feminizációját Rutten a pogány földanyakultuszra vezeti vissza, amely orosz földön a cár atyuska és az Oroszország anyuska képben teljesedett ki. A XVIII. századtól tovább árnyalja ezt a képet Moszkva és Pétervár dichotómiája, ami egyben a női és a férfi, valamint az orosz és az idegen ellentéte. Ebben az esetben a nemek közti ellentét konkrét városokra vonatkozik – ez köszön majd vissza Bujda porosz

12 Ellen RUTTEN, *Unattainable Bride Russia: Gendering Nation, State, and Intelligentsia in Russian Intellectual Culture*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010.

menyasszonyának esetében. A XIX. századi orosz regényhősök utazó, európai kultúrával ismerkedő alakok, akik elfordulnak Oroszországtól, összességében konfliktusaik, tragédiáik oka a tény, hogy nem ismerik hazájukat: annak igazi valója elérhetetlen számukra. A XX. század elején, Bergyajev és Blok Oroszország-képe alapozza meg az elérhetetlen menyasszony egyre koncentráltabb képét. Az Ismeretlen Nő, A Szépséges Hölgy bloki alakjai mind-mind a láthatatlan, fátyol mögé rejtett, megfoghatatlan nőalak képét előlegezik, míg Bergyajev az orosz lélek nőiségét, az ún. „orosz komponenst” határozza meg az ösztön, a gyengeség, a passzivitás kiemelésével. Rutten a metafora nyomait keresi a szovjet időkben is, amely a szocreál keretei között eddigi formájában nem lehetett jelen a hivatalos szovjet kultúrában, mivel a hivatalos ideológia „tokba zárta” az orosz értelmiség dilemmáit, az ellentétek átkódolva kerülhettek csak szovjet kontextusba. Jobban megfigyelve azonban kapcsolódási pontot találunk a sztálinizmus nagy családeshiméjével, amelyben a vezető az apa, a nemzeti hősök a fiú, az állam a család, Oroszország pedig az anya képében jelenik meg, noha természetesen mindez idealizált formában, mivel tabunak számított mindenmű kritika. Sztálin alatt tehát a metafora marginalizációja megy végbe a cenzúra és az ellehetetlenítés következtében, mégis olyan jelentős művekben kerül kifejezésre, mint Borisz Paszternak *Zsivago doktora* és Andrej Platonov *Boldog Moszkvája*. A posztmodern időszakában a metafora teljesen átalakul, többek között a posztmodern legfontosabb tendenciája nyomán: nevetségessé tenni a korábbi fogalmakat, így pl. Oroszország identitását is, amely kulturális-irodalmi klisévé vált. Másrészt a kései- és poszt-szovjet időkben az állam-értelmiség-nép háromszög még inkább aktualitását veszti, így például Venegyikt Jerofejev *Moszkva–Petuski* című művében az elérhetetlen szeretett nő metaforája sokkal inkább irodalmilag, semmint politikailag motivált. Oroszország elérhetetlen nőként való ábrázolása újabb fordulatot Viktor Jerofejev és Vlagyimir Szorokin írásaiban vesz, amelyekben a szovjet emigránsok és a promiszkuik orosz főhősnő jeleníti meg az értelmiség és Oroszország egymáshoz való viszonyát. A hangsúly erősen a szexualitás felé tolódik: az Oroszországgal kötött szimbolikus házasság orgazmus képében jelenik meg, a metafora korábbi művekben való megjelenésére szexuális allúziók utalnak vissza.

A fent említett Szorokin és Jerofejev mellett Viktor Pelevin nevéhez is köthető megközelítés, tehát a szexualitás és brutalitás vulgaritásig fokozódó ábrázolása, az orosz identitás kérdéseinek az „Oroszország orgazmusa” képben való kiteljesítése, az irodalmi tradíciók klisékké nyilvánítása és az azok lebontására tett kísérletek helyett Bujda elevenen használja a hagyományokat. A porosz menyasszony, amint az a szintén ezt a címet viselő első, szerzői előszónak is tekinthető szövegrészből kiderül, a Kalinyingrádi körzet szinonimája a szerző szótárában. Ellen Rutten munkája szerint az Oroszországot szimbolizáló nő melletti férfi alakjában valami idegen ölt testet, valami olyan jelleg, amely gátolja, megerőszakolja, elpusztítja a nőt – a nőt, akinek alakjában a térség, a város, az ország koncentrálódik. Ez a pusztítás azonban a férfi tehetetlenségéből, a valódi tett hiányából fakad. Az Oroszország-rezsim-értelmiség háromszög nem alkalmazható Bujda szövegére, a nő melletti férfi alakjában testet öltő erőtlenség azonban hangsúlyos. A *Kína* című elbeszélés hősnője Kátya Ogyinocska („Magányos Kátya”), akinek életébe egyszer csak betoppan egy ismeretlen, szagtalan, név és múlt nélküli férfi. A férfi jelenlétét az ideiglenesség, majd az értékvesztés jellemzi: darabokból összerakott élet képzete, amely a gyökértelenségből indul és arctalansággal zárul (a férfi öngyilkos lesz, s nem is akármilyen módon: arcon lövi magát). A mozaikosság a figuráknak is sajátja, mivel a posztmodern világban „a *szubjektum elidegenedésének helyét átvette a szubjektum széttöredezése*” – állapítja meg már idézett munkájában Jameson.¹³ A férfi jelenléte a nő számára csak az élet képzete volt, mivel a férfi halála utáni orvosi vélemény szerint valójában már évek óta halott volt. Kátya élete nem változik meg, sorsa nem vesz új fordulatot, még a nő lányának vízbefulladását sem a férfi idézte elő – már a férfival való találkozás előtt is egyedül volt, erre utal a neve. A megbénult asszony, akárcsak az a halott porosz menyasszony, akinek sírját a ciklus elején bolygatják, maga a Kalinyingrádi körzet. A bevezető szövegrészben leírt sírrablásjelenetben egymás mellé kerül a térség történelmének minden darabja: a pusztulásra ítélt porosz-német múlt, a mesterségesen létrehozott szovjet hipervalóság s a rendszerváltás utáni évek retrospektív, tényfeltáró, értelmező látásmódja. A kifosztott terület a nyugalomában megzavart és elporladó női test, a halott porosz menyasszony alakjá-

13 JAMESON, i. m., 35.

ban tematizálódik tehát már a legelső elbeszélésben. Erre a fundamentumra épül fel az egész ciklus nőalakjainak struktúrája.

A csaknem minden epizódban szereplő körzeti megbízott, Ljosa Leontyev felesége paralízises, ágyhoz kötött, nincs se jelene, se jövője, a múltja pedig már senkit sem érdekel. Viliput világok közti átjárást kereső hős, ez az átjárás azonban lehetetlen, s nem tudja megóvni a szellemileg visszamaradott Galahát a nemi erőszaktól és a haláltól. A tehetetlenség explicit megjelenési formája az impotencia. Pjotr azzal köti magához az élete és szépsége teljében lévő Lizát, hogy kasztrálja magát (*Vörös férfi és vörös nő*). Ebben az elbeszélésben, talán kivételként, tetten érhető egyfajta szerelmi háromszög: Liza előző szerelme egy Arvidasz nevű lovász volt, e litván férfinév nyomán egy Kalinyingrád-orosz határolom-Litvánia tengely rajzolódik ki, amely egy, a Kalinyingrádi körzettel kapcsolatban már vizsgált aspektusra hívja fel a figyelmet: a haladó Litvánia és a megrekedt Kalinyingrád között feszülő ellentétre, amely helyzet különösen hangsúlyossá válik annak ismeretében, hogy az erőviszonyok korábban éppen ellentétesek voltak.¹⁴

A történetek mozaikdarabokból állnak össze egésszé, amely kirakósnak a helyszín és a szereplők adnak keretet: a történetek egyetlen városban játszódnak, a város narratívája pedig a szereplők történetei által áll össze végül egésszé. Nem beszélhetünk egyetlen főhősről, a legtöbb alak helyet kap majdnem az összes elbeszélésben (a *mindenki ismer mindenkit* elv jegyében), főszereplővé mind csak egyetlen szövegrészben válnak, abban a nekik szentelt fejezetben, amelyben helyükre kerülnek a töredékek, s az adott szereplő története koherens egésszé válik. Egy figurát mégis érdemes kiemelni: Bujanyihát, a város minden lében kanál bölcs öregasszonyát. A *Bujanyiha csodája*. *Poéma* című elbeszélés az asszony halálának a városra tett hatását írja le. Ez a fejezet több szempontból is eltér a többi elbeszéléstől. Az első ilyen jelzés a címben szereplő *Poéma* műfajmegjelölés, amely az orosz irodalmi hagyomány egy sajátos rétegébe helyezi Bujanyiha halálának történetét. A halál központi eleme a többi fejezetnek is, minden elbeszélésben meghal valaki, ám ez az egyetlen, amelyben éppen a szereplő halála kerül középpontba. Bujanyiha halála mindenkire kihat, minden szereplő tisztában van azzal, hogy

14 Lásd VENCLOVA, *i. m.*, 242–265., valamint Uő., *Vilnius: Egy város Európában*, ford. TÖLGYESI Beatrix, Bp., Európa, 2009.

ezután megváltozik az élete, halála után mindenhol betölthetetlen űr marad. Bujanyiha központi szerepe a város életében nem csak a halálának, temetésének, s mindennek a városra tett hatásának alapján válik tapinthatóvá: ő az, aki a narrációban kiemelten fontos szerepet játszó gúnynevek nagy részét a szereplőkre aggatta. A névadás aktusa megkerülhetetlen a régió sajátosságainak értelmezésekor, mivel az évszázadokon keresztül Königsberg névre hallgató porosz terület második világháború utáni erőszakos szovjetizálásának egyik legfontosabb lépése az átnevezés volt: így kapta a terület a Kalinyingrád nevet. Eredeti név, gúnynév, átnevezés – ezek mind fontos szerepet játszanak az elbeszélésekben, egyrészt a történelmi hitelesség, másrészt a jelölő-jelölt referenciaviszony szempontjából. Az elbeszélések mátrixában Bujanyiha alakjában összpontosul a névadó, ezáltal a teremtszerep, s ez az, amely a halálával megszűnik, más nem léphet a helyére, hiány marad.

A női alak és a város kapcsolatának egyik legerőteljesebb megnyilvánulási formája a *Milenykaja és Maszenykaja* című elbeszélés két címszereplője. Az eredetileg Mása és Marina névre keresztelt (Bujanyiha később őket is átnevezi) csecsemőket a háború utáni letarolt területen találják, amint éppen egy kutya szoptatja őket. A jelenet Róma várostörténeti eredetmondájára utal: a város egykor hét dombra épült, akár csak az örök város, a háború okozta pusztítás utáni üresség pedig új kezdet lehetőségét hordja magában, s éppen ennek az újrakezdésnek, újrateremtésnek a kezdőpontja az utcán talált két árva leánygyermek. A lehetőség azonban pusztta lehetőség marad, a fejlődés megreked. A város félkész és félholt marad, ezt fejezi ki a testvérek fizikai és jellembeli alakulása is: a lányok megálltak a fizikai fejlődésben (törpenövésűek), személyiségüket tekintve pedig a fejlődés, a változás elutasításának két szélsőségét képviselik: egyikük az ártatlan naivitás, másikuk az epés kiábrándultság megtestesítője. A púpos Maszenykaja és a letarolt város közötti kapcsolatra utal az éjszakai férfilátogatókat fogadó látvány: a nő meztelen hassal, azonban letakart arccal fekszik előttük, így a férfiak maguk sem lehetnek biztosak abban, kivel is töltik az éjszakát. Ez a bizonytalanság és megismerhetetlenség jellemzi az exklávé sajátos narratíváját is. A két nő alakja az orosz irodalom hasonmásotívumát is feleleveníti, egy soha önazonosságra nem jutó egész darabjai ők.

A várost, az országot, a népet egyetlen női alakba sűrítő metafora tehát nem újdonság az orosz irodalomban (de a világ kultúrtörténetében sem, ld. Babilon mint szajha, Jeruzsálem mint idealizált, ártatlan menyasszony, de mint parázna is¹⁵). Az „Oroszország anyácska” kifejezés férfi párja a földanya fiaként s völegényeként megjelenő Igor, később a nép és ezzel a föld atyjának szerepében lévő cár atyuska. Az orosz irodalmi hagyományban Nyikolaj Bergyajev és Alexander Blok tekinthető az Oroszország mint elérhetetlen menyasszony alakjának megeremtőjének, majd ez az alak jelenik meg Andrej Platonov, Borisz Paszternak, Danyil Andrejev művészetében, s az ebből az alakból létrejövő nemzeti klisé lebontására törekednek a posztmodern egyes alkotói (Venyegyikt Jerofejev, Viktor Jerofejev, Vlagyimir Szorokin, Viktor Pelevin). Az orosz kultúrtörténetben megjelenő „nő-város” képe, amint erről már esett szó, bibliai alapokra vezethető vissza, ezzel kapcsolatban az orosz kultúratudományban I. G. Frank-Kamenyckij és V. N. Toporov munkái számítanak alapvetéseknek. Frank-Kamenyckij az Égi Jeruzsálem és Babilon, valamint ókori városok női alakban való metaforizált megjelenésével foglalkozik tanulmányában,¹⁶ míg Toporov a „szűz-város” és a „parázna-város” biblikus képét elemzi munkájában.¹⁷

A *Porosz menyasszony* elbeszélései nem Kalinyingrád városában, de a Kalinyingrádi körzetben, Znamenszkben, Jurij Bujda szülővárosában játszódnak. A Kalinyingrád-paradigmát azonban nem kizárólag a Kalinyingrád nevű város termelte ki, hanem a körzet, az egész exklávé. Kalinyingrád a központ, ahol az anomáliák még szembeütőbbek, azonban a régió egészének történelme süllyedt el ideológiai

15 Babilon: „...mert elítélte a nagy paráznát, aki paráznaságával megrontotta a földet...” (Jel 19: 2), Jeruzsálem: „...és így szólt hozzám: »Jöjj, megmutatom neked a menyasszonyt, a Bárány feleségét«. Elvitt engem lélekben egy nagy és magas hegyre, és megmutatta nekem a szent várost, Jeruzsálemet” (Jel 21: 9-10). „Volt két asszony, egy anyának a lányai. Ezek paráználkodtak Egyiptomban, már ifjúkorukban paráznák voltak. [...] A nevük így értendő: Oholá Samária, Oholibá pedig Jeruzsálem” (Ezékiel 23: 2-4)

16 Израиль Григорьевич Франк-Каме́нецкий, *Женщина-город в библейской эсхатологии* = УО., *Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии*. Москва, Лабиринт, 2004. 224–236.

17 Владимир Николаевич Топоров, *Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте*. = УО., *Исследования по структуре текста*. Москва, 1987. 121–132.

döntések nyomán, nemcsak a városra, hanem az egész térségre vonatkozik az elbeszélésciklus előszavában szereplő kijelentés, amely szerint a kalinyingrádi múlt rétege nem létezik, ellentétben például a rjazanyi vagy pszkovi múlttal.¹⁸ Znamenszk szintén német terület volt, szintén a háború után nevezték át (eredeti neve Welau), a névváltás pedig e város esetében is abszurd helyzetet szült: amiképpen a kilencvenes évek közepéig két Kalinyingrád nevű város létezett az országban (ugyanis a Moszkvai körzet Koroljov nevű városának neve Kalinyingrád volt 1996-ig.), úgy Znamenszkből is kettő van, egy a Kalinyingrádi s egy az Asztrahanyi körzetben – ezekre az értelmezést jelentősen nehezítő kettősségekre utal Milenykaja és Maszenykaja fent kifejtett esete is. Ez a megfoghatatlanság és zavar Bujda munkásságának egyik fő eleme. Bujda hősei e térség sajátjai, akik észlelik bezártságukat és önnön létük szürreális voltát. Ez a terület egy zárvány, amely kívülről értelmezhetetlen, belülről élehetetlen. A háború során és az azt követő években véghez vitt szisztematikus pusztítás helyrehozhatatlan károkat okozott, „*Königsberg/Kalinyingrád, K. városa tehát a diszkontinuus narratívák, az inhomogén kulturális teretek, az instabil identitás, elfojtások, traumák, végül az idegenség és otthonosság együtt jelenlévő, szétfejtethetetlen szövetének városa*”.¹⁹ Az elfojtások felfejtése, a traumák feldolgozása már elindult, mindmáig folyamatban van.

Bibliográfia

ASSMANN, Aleida, *Ghosts of the Past*, E-newsletter, East European Memory Studies, 2011/8. 1–5.

ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezet és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004.

BUJDA, Juri, *Porosz menyasszony*, ford. GORETITY József, Pozsony, Kalligram, 2006.

EPSTEIN, Mihail, *A posztmodern és Oroszország*, szerk. M. NAGY István, SZÓKE Katalin, Bp., Európa, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek* = Uő., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. SUTYAIK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999. 147–157.

¹⁸ BUJDA, i. m., 10.

¹⁹ GYÖRGY, i. m., 98.

GYÖRGY Péter, *A Kalinyingrád-paradigma*, Bp., Magvető, 2009.

JAMESON, Fredric, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Eiva, Bp., Noran Libro, 2010.

KANT, Immanuel, *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* = Uő., *A vallás a pusztaság határain belül és más írások*, ford., jegyz. VIDRÁNYI Katalin, Bp., Gondolat, 1974. 61–80.

RUTTEN, Ellen, *Unattainable Bride Russia: Gendering Nation, State, and Intelligentsia in Russian Intellectual Culture*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010.

TENGELY László, *Kant*, Bp., Kossuth, 1988.

VENCLOVA, Tomas, *Litvánok és...: Válogatott esszék*, ford. BOJTÁR Endre, BOJTÁR Péter, KÖRNER Gábor, LACZHÁZI Aranka, PÁLL Erna, Bp., Európa, 2003.

VENCLOVA, Tomas, *Vilnius: Egy város Európában*, ford. TÖLGYESI Beatrix, Bp., Európa, 2009.

ТОПОРОВ, Владимир Николаевич, *Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте*. = Uő., *ИССЛЕДОВАНИЯ ПО СТРУКТУРЕ ТЕКСТА*. МОСКВА, 1987. 121–132.

ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ, Израиль Григорьевич, *Женщина-город в библейской эсхатологии* = Uő., *Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии*. Москва, Лабиринт, 2004. 224–236.

Györe Bori

Anorexia és bulimia mint női performansz

Identitásválság és diktatúra összefüggései Sofi Oksanen
Sztálin tehenei című regényében

Variációk a női testre

Sofi Oksanen regényeiben a női testé a főszerep. Az elsőként, 2003-ban megjelent *Sztálin tehenei* című könyvében az anorexia és bulimia keverékeként „bulimarexiának” nevezett betegség kap magyarázatot mint a három generáció – a lány, az anya és a nagymama – történetén átívelő kommunista diktatúra traumájának egyenes következménye. A 2008-as, legkiforrottabb, *Tisztogatás* című mű (ami drámaformában is elkészült, Finnországban 2007, Magyarországon 2011 óta játsszák a színházak) a szexuális erőszak témáját járja körül szintén generációkon átívelő tapasztalatként, csak hogy itt a traumatikus élmény közvetlen ok-okozati összefüggés nélkül ismétlődik és kopírozódik egymásra a különböző nemzedékek tagjai között, a hangsúly a változó időkben is változatlan női megaláztatásra és szenvedésre helyeződik.¹ A szerzőnő test és lélek összefüggéseibe, az okok feltárásába legkevesébe betekintést adó, legkevesébe jelentős regénye, a másodikként, 2005-ben kiadásra került *Baby Jane* a kétezres évek pánikbeteg és depressziós nemzedékének életébe enged bepillantást a leszbikus szubkultúra szűrőjén keresztül. De valóban csak rövid bepillantást, mert az elbeszélő és szerelme tünetei magyarázat nélkül maradnak a történetben. Míg a *Sztálin tehenei* című regény nagy erénye, hogy rámutat: a diagnózis csak egy szó, és hogy mindegyik azonos szóval diagnosztizált betegség mögött teljesen egyéni történet vár feltárára, addig a *Baby Jane* nem jut el

¹ „A szexuális erőszak módszerei kortól, országtól és kultúrától függetlenül mindig ugyanazok. A *Tisztogatás* regényben ezeket az univerzális tapasztalatokat akartam ábrázolni, rámutatni a módszerek azonosságára, alkalmazzák bár más-más korban. Ezért is használtam különböző idősíkokat: más korban járunk, a tapasztalat mégis ugyanaz.” Sofi OKSANEN a *Tisztogatásról* = Uő., *Tisztogatás*, ford. PAP Éva, Bp., Scolar, 2010. 365–366.

eddig a felismerésig, a tragédia anélkül következik be, hogy bármit is megérthetne az olvasó a szereplők belső történéseiből.

Mindhárom regényben kulcsfogalom a kontroll és a szégyen. A *Sztálin teheneiben* a szégyen elfedésére szolgáló, saját test feletti kontroll, a *Tisztogatásban* a test feletti külső kontroll (a nemi erőszak) és kísértője, az állandó szégyenérzet, a *Baby Jane*-ben pedig a test kontrollja az akarat felett: az egyik főszereplő évekig nem hagyja el a lakását pánikzavara miatt (ebben a regényben a szégyen viszont csak érintőlegesen jelenik meg egy másik szereplővel kapcsolatban).² Az alábbiakban a *Sztálin tehenei* című regény elemzésére szorítkozom, elsősorban a traumaelmélet és a performanszmélet metszéspontjára fókuszálva.

Dupla trauma

A trauma „egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben léttől, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható.”³ Sofi Oksanen általam elemzett regényében a központi szereplő duplán traumatizált, mert traumája egyrészt származása, másrészt a származás kényszerű elhallgatása, a titkolózás, vagyis maga a nyelvből kiszakítottság.

A regénybeli Anna – az egyetlen szereplő, aki egyes szám első személyben is megszólal, és reflektált elbeszélővé válik – egy olyan 1977-es születésű (a jelen idősíkjában huszonöt éves) fiatal lány, akinek édesanyja, Katariina elhagyja Szovjet-Észtországot, hogy egy nyugati, finn férfi felesége legyen. A házasságkötés után a férfi azonban továbbra is a moszkvai nagykövetségen dolgozik, orosz nőkkel csálja feleségét, és lánya, Anna számára szinte idegenként csak látogatóba érkezik haza Finnországba bizonyos időközönként. Katariina, a magára hagyott, boldogtalan diplomatafeleség, aki a férfi távollétében tulajdonképpen

2 A három regény Magyarországon fordított sorrendben jelent meg a Scolar Kiadó gondozásában: a *Tisztogatás* 2010-ben, a *Sztálin tehenei* 2011-ben, a *Baby Jane* 2012-ben.

3 MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant*, Bp., Anonymus–Ráció, 2008. 6.

egyedül neveli Annát, arra kényszeríti a lányt, hogy tagadja meg észt származását, senkinek se beszéljen róla. Az anyában a nagymama rettegése dolgozik tovább, a félelem, hogy örökre megbélyegzik őket,⁴ tudja ugyanis, hogy a nyugati finnek szemében minden észt nő csak „ruszki szajha”, és a finn társadalom – a regény tanúsága szerint – nagy általánosságban valóban oroszoknak tartja a Szovjetunió tagállamaiban élő embereket, és romlott erkölcsűnek az észt nőket. „Bizonyos esetekben persze minden nő kurva, ám egyesek kurvábbak másoknál. Van, akinek a vérében van, van, aki tanulta vagy belenőtt, van, aki természeténél fogva ilyen. *Miért kurva minden észt nő? Vajon a kurvaság a génjeikben van?* A teljes nyilvánosság előtt ezen elmélkednek Kirsti rovatában a *Helsingin Sanomat* napilapban.”⁵

A három – egymásba fonódó – szálon, több idősíkon játszódó történet a negyvenes-ötvenes évek kitelepítéseit és éhezését átélő, ellenállókat bűjtató nagymama traumáját is felgöngyölíti, aki érthető módon sulykolja lányába, hogy „El kell menni, amíg lehet, ahelyett, hogy megvárnánk, míg törbe csálnak. Ne feledd, Katariina!”⁶ Kirajzolódik több mint fél évszázadnyi félelem, ami a háború éveiben, a negyvenes évek elején gyökerezik, és a kétezres évek elején még mindig érezteti hatását. A regény rámutat, hogy az anorexia (és a bulimia), amit kifejezetten a fogyasztói társadalom betegségeként tartanak számon,⁷

4 „[Any] semmiképpen nem akarja, hogy ruszkinak bélyegezzék meg a gyereket, mert mit széptsük, a ruszki már csak ruszki marad. Finnországban nem ajánlatos fennen hirdetni, hogy valaki észt. [...] [A]nyának ebben igaza van. A finnek szemében az észtek valóban oroszok voltak, éspedig elég sokáig.” Sofi OKSANEN, *Sztálin tehenei*, ford. PAP Éva, Bp., Scolar, 2011. 39.

5 *Uo.*, 60.

6 *Uo.*, 256.

7 „A kapitalista tömegtermelés fejlődésével az emberek társadalmi hovatartozásának, státuszának jelzése egyre inkább elszakadt az intézményes szerepektől, és az egyén feladatává vált. Az anorexia nervosa ebben a keretben paradigmátikusan jelöli azt a küzdelmet, amelyet korunkban a test vív az önmegjelenítés területén. A fogyasztói társadalomban vált ugyanis a történelem során először lehetségesé az, hogy valaki aktívan létrehozza – saját testéből – önnön testideálját. A korlátlan lehetőségek csábítása és a készen kapott sémák eltűnése vagy legalábbis elbizonytalanodása hozta létre a test megjelenítésének azon konfliktusait, amelyek korunkban lehangsúlyosabban az anorexiás testen jelennek meg.” CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Bp., Jószyveg Könyvek, 2000. 47–48.

hogyan lesz egy évtizedekre visszanyúló transzgenerációs trauma⁸ feldolgozatlanságának tünete.

Határátlépések

A regénynek, ahogy a fentiekből is kitűnik, központi motívuma a határátlépés. Nemcsak a cselekmény és a narráció szintjén jelenik meg szó szerinti és metaforikus értelemben, de a referencialitás kérdését tekintve a regény egészét is meghatározza.

Wirágh András írja recenziójában, hogy a regényben „a klaszszikus családregény poétikai paneljei beolvadnak az elbeszélhetetlenséget tükröző fragmentált szövegformába”.⁹ A történet szálai ugyanis montázsszerűen, a traumairodalomra jellemző töredezett, csapongó módon bontakoznak ki,¹⁰ váltogatva egyrészt az idősíkokat, másrészt az egyes szám első személyű és az egyes szám harmadik személyű narrációt. A szöveg tehát fikció és dokumentum határán mozog, mivel egyrészt valós történelmi tényekkel, dátumokkal találkozunk, másrészt feltűnő az egyezés a szerzőnő és a főszereplőné élettrajzi adatai között,¹¹ ugyanakkor a mikrotörténelem szintjén fikciós események bontakoznak ki. A mozaikos szerkezet következtében elmosódnak a határok múlt és jelen, kollektív és egyéni sors között, sőt, belső és külső nézőpont is összekeveredik, ugyanis Anna egyes szám első személyű elbeszélése sok esetben hirtelen átvált egyes szám harmadik személyű elbeszéléssé. Ez a narratív technika jól ábrázolja a hasadt személyiséget, aki állandóan figyeli magát, mivel egész életében mások tekintetének foglya volt.

8 A transzgenerációs traumáról lásd VAS József Pál – ZSENI Annamária, *Transzgenerációs traumák újraélése pszichoterápiás kontextusban*, Psychiatrica Hungarica, 2007/3. 222–237.

9 WIRÁGH András, *Ex libris: Sofi Oksanen: Sztálin tehenei*, Élet és Irodalom, 2012. febr. 3.

10 „Ezekben a szövegekben nincsenek erős pozitív hősök, szereplőik szenvedő, problémákkal küszködő emberek, sokszor gyerekek. Olyan témákat dolgoznak fel, olyan, gyakran fragmentált, csapongó módon, amelyek a nagy nemzeti kánonok szempontjából marginálisnak tűnnek, nyelvi megformáltságuk pedig a klasszikus irodalom normáinak nem felel meg.” MENYHÉRT, *i. m.*, 7.

11 Sofi Oksanen ugyanúgy 1977-ben született észti anyától és finn apától, mint Anna, a regény főszereplője.

Az elbeszélő maga is reflektál erre a nyelvi jelenségre,¹² és betegsége szempontjából fontos, hogy az összefüggések tudatosítása végig jellemző belső monológjaira.

A cselekményt is, ahogy már említettem, szó szerinti és metaforikus értelemben vett határhelyzetek, határátlépések szervezik: Katariina disszidál; az apa időről időre hazajön Finnországba; anya és lánya újra és újra visszalátogatnak Észtországba, csempészárut visznek át a határon, ingáznak a nyugati jólét és a szovjet ínség között. Anna később ezeket a határátlépéseket másolja evészavarával, amikor ingázik a mértéktelen evés és a koplalás periódusai között, amikor átlépi a normális és a kritikus testsúly közötti határt, és így élet és halál határán lebeg, vagy amikor kapcsolataiban az intimitás határát átlépve visszafordul a távolságtartás felé. Test és hatalom tehát összefonódik, a politika behatol a privát szférába, ahogy azt az elbeszélő is megjegyzi:

„A női test centiméterei éppoly fontosak, mint az ország határai. Pontosan meghatározottak, és változásukról mindig hírt kell adni.”¹³

Mítosz helyett rítus

Anna traumája nem egy egyszeri „integrálhatatlan tapasztalat”, hanem „másokkal közölhetetlen, megoszthatatlan katasztrofikus tudás”.¹⁴ Ugyanis a lányt születésétől fogva eltiltják a verbális emlékeztől és közléstől, édesanyja hiába hagyta el *szülőföldjét*, és szakadt el saját *szülőanyjától*, a diktatúra a határon túl is létezik és érezteti

12 „Minél kevesebb ruha van rajtam, annál jobban megnéznék. [...] Megértek minden egyes pillantást, amely mezítelen testemre irányul [...], biztonságban érzem magam a testemben, valahol ott bent, legbelül. Az a valaki van ott bent biztonságban, aki egyes szám első személyben beszél önmagáról.” OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 173.

13 *Uo.*, 168.

14 „[...] egyes elképzelések szerint, általánosabb-elméleti értelemben a trauma egyfajta múlt általi birtokltságot jelent. Megmutatkozhat egyrészt olyan emlékezetként, amelyet az egyén nem képes tapasztalatként integrálni, másrészt másokkal közölhetetlen, megoszthatatlan katasztrofikus tudásként.” MENYHÉRT, *i.m.*, 25.

hatását, ezért úgy dönt, hogy lányát sohasem szólítja meg saját *anya*-nyelvén, észtül, csak egy számára is még idegen nyelven, finnül, így – metaforikus értelemben – a hazugság nyelvére tanítja.¹⁵ Annának csak a férfihez, az apához kötődő „*apanyelve*” van. Erre a hazug nyelvi közegre utal az is, hogy az apa figurája végig „apuci” néven szerepel a regényben, Anna ezzel a negédes szóval illeti az állandóan egy másik országban tartózkodó apát, aki képtelen a szeretetadásra.¹⁶ Anna azonban ezen a megszólításon felül nem tud az ideológia nyelvére, a hatalom szabta szabályok szerint működő kommunikációba integrálódni, ahogyan a többiek, ezért inkább megnémul.¹⁷

„Lakatot tettem a számra, és kitaláltam a testemnek egy nyelvet, amelyben a szavakat a kilók, a szótagokat a sejtek jelentették, az igazi nyelvtant pedig a sérült vesék és szétszakadozó belek [...]”.¹⁸

Anyjához, és rajta keresztül ész szarmazásához – mivel a nyelvtől megfosztották – csak a testi azonosuláson keresztül tud kapcsolódni:

„Egyforma alakunk van anyával, egyforma a testfelépítésünk, ugyanolyan magasak vagyunk, ugyanaz a keskeny váll és madárcsukló, ugyanaz a negyvenes cipőméret, ugyanaz a melltartókosarunk mérete és fejünk körfogata.”¹⁹

Erre az alakra kell vigyáznia, hogy ne szakadjon meg kapcsolata családjá női ágával.

15 „A terapeutám elég különösnek tartotta, hogy egy anya nem a saját anyanyelvén beszél a gyerekével, még a karon ülőt sem becézgeti, hanem idegen nyelven szól hozzá, ami még nem illik a szájába, nem fejezi ki az érzéseit, ami még számára is idegen és furcsa, így aztán a gyerek számára is idegen és furcsa.” OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 42.

16 „Hukka azt kérdezte, miért nem beszélek soha az apámról. / Mert apuci soha nem beszélt velem. Sem rólam.” *Uo.*, 263.

17 „A nagymama hol Lindára, hol Mariára gyanakodott, anya mindenkire, én pedig hallgattam, és figyeltem, hogyan terelődik a gyanú egyikről a másikra úgy, hogy az illető rosszindulatú és gonosz, mert az ember már csak ilyen.” *Uo.*, 252.

18 *Uo.*, 375.

19 *Uo.*, 29.

Az anorexia nervosa mint a hisztéria posztmodern változata – személyes élettörténetek ismerete nélkül is – összekapcsolódik a szociálpszichológiai szakirodalomban az Apa Törvényének elutasításával és a nyelv előtti állapothoz való visszatéréssel:

„A feminista elméletek szerint a hisztériások vissza szerettek volna térni saját *anyanyelvükhöz*, a regresszív gyermekkori kommunikációhoz, vissza akartak kerülni a számukra ismerős *szemiotikus* regiszterébe, amely kívül áll a nyelv, a szimbolikus rend szabályain.”²⁰

Később azonban arra a következtetésre jutnak, hogy ezek a „lázado testek” nem akarnak és tudnak azonosulni sem az anyával, sem az apával, hanem egy „határok nélküli, differenciálatlan” ősi állapotra vágynak, megragadtak az ödipális konfliktus fázisában.²¹ „A vágy megoldatlan konfliktusa, a differenciálatlanság utáni sóvárgás és az attól való rettegés, a hiány megőrzése és betöltésének egyidejű akarása jelenik meg az étel elutasításában és féktelen kívánságában a bulimiával színezett anorexiás képek esetében.”²² A regénybeli Anna esetére részben és áttételesen igazak a fenti megállapítások. Valóban nem akar azonosulni sem az anyával, sem az apával, mert valóban mindkettő szeretne lenni, két nemzethez akar tartozni. Szexuális vágyai terén is zavarok jelentkeznek, nem aszexuális, de csak azzal képes lefeküdni, akihez nem kötődik, azzal, akibe szerelmes, nem élvezi a szexet. Ugyanakkor nőies formáira nagyon ügyel, teste nem nemtelenedik el, csak a történet vége felé, betegsége tizenöt éve után,

20 CSABAI-ERŐS, *i. m.*, 69.

21 „A hisztériás (testi/lelki, nemi) identitással kapcsolatos ambivalenciája tehát abból adódik, hogy nem akar elmozdulni az eredet helyszínéről, ott akar maradni a kezdeteknél, része kíván lenni az ősjelenetnek. Sem nővé, sem férfit nem akar válni, mindkettő egyszerre szeretne lenni. (Érdemes itt felfigyelnünk az anorexiások »semleges nemű« jelleget sugalló testi megjelenésére, amit számos esetben megerősít a menstruáció elmaradása. Testük a legtöbb megfigyelő szerint serdülőre emlékeztet, aki a gyermek és a felnőtt, nő és férfi identitásokat elválasztó *határon* helyezkedik el.) Nem más csábítja tehát a hisztériást, mint a *differenciálatlanság*, határ nélküiség állapota, azonban ugyanez rémülettel, fájdalommal is eltölti. Ambivalens vágyainak célja tehát az Eredettel, a Titokkal, a végső Igazsággal, a Határral való azonosulás.” *Uo.*, 84.

22 *Uo.*, 85.

amikor nagyon rossz állapotba kerül.²³ Az anorexiás betegről *általánosságban* elmondható, hogy míg „az anyai teret előnyben részesítve elutasítja az apa szimbolikus rendjét, beteg, izolált testét felajánlja az orvostudománynak, a patriarchális rend reprezentánsának. Ily módon a csendes, engedelmes nő modelljét, a tradicionális férfiközpon-tú kultúra ideálját hozza létre.”²⁴ Ami azonban általánosságban igaz, nem igaz a regény főszereplőjére, Annára. Anna teste sohasem lesz az orvostudomány játékszere, önként megy vizsgálatra, kijátssza az orvosokat, és pontosan tudja, mennyi súlyt szabad veszítenie ahhoz, hogy ne kerüljön kórházba. Nincs testképzavara, hanem tudatosan tö-rekszik a súlya megtartására. Ismeri a betegségét, ismeri annak okait, és nem akar megválni tőle.²⁵ Mint egy átlagos betegnél, Anna eseté-ben is „[a]z anorexiás zavar [...] olyan »szelfpatológiaként« jelent meg, [...] amelyben az étel elutasítása a test, az én és a külvilág feletti kontrollt jelképezi, azt a lehetőséget, hogy az érintettek »saját«, »füg-getlen« személyiségüket hozhassák létre.”²⁶ Az egyetlen különbség, hogy a regénybeli Anna tudatosan és reflektáltan teszi mindezt. En-

23 „Hukka megjegyezte, hogy lassanként már nem is vagyok nő, annyira lefo-gyasztottam a csípőmet.” OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 304.

24 *Uo.*, 70.

25 „Azért, hogy bulimarexiám szépen virulhasson, nyoma sem maradhat annak, amit csinálok, és nem is marad. Senki nem veheti észre, és nem is veszi. Mert ha észreveszik, megpróbálják elvenni tőlem. Azért fordultam orvoshoz, hogy megtarthassam. Ha elájulnék, vagy a testsúlyindexem például tíz alá esne, akkor nem tudnám elkerülni, hogy kórházba vigyenek.” *Uo.*, 148. „Abba-hagytam a terápiát, és csak akkor kértem időpontot a táplálkozási tanácsadó orvosomtól, amikor újabb gyógyszerekre volt szükségem. Ha más módon is megújíthattam volna a receptjeimet, még ennyire se kerestem volna fel az EEI-t. Tulajdonképpen szívesen jártam ehhez a dokihoz. Csak végig kellett lépkedni az utcákon, fel a lépcsőkön, és egyetlen alkalommal sem kellett az utolsó saroknál visszafordulni és hagyni az egészséget. A legtöbb anorexiás vizet iszik testsúlyellenőrzés előtt, hogy egy kicsit többet mutasson a mérleg, de én nem foglalkoztam ilyesmivel. Egy kicsit mindig izgultam, hogy vajon mit mutat a mérleg. Bárcsak ne ugyanannyit, mint előző alkalommal. Hogy legyen egy kis változás. Tudtam, hogy soha nem fogok oda jutni, hogy harmincegy-néhányat nyomjak. És ez nem képzelgés. Alapvetően mégiscsak bulimiás vagyok, az anorexia csak hab a tortán, bár a hab volt az első. Egyszerűen nem akartam 30 kilóra lefogyni, így aztán fölösleges mérés előtt plusz súlyokat erőltetni magamra.” *Uo.*, 153.

26 CSABAI-ERŐS, *i.m.*, 67.

nek ellenére egy másik szempontból ő is létrehozza a patriarchális rend nőideálját, hiszen teste tökéletes *képpé* válik:

„És aztán már azért veszik észre őt, mert olyan gyönyörű, amelyet a finn esti lapokban lehet látni, és feszesen testre simuló ruhákat visel még a tősgyökeres finn kisvárosban is, ami abban az évtizedben még nem volt jellemző a tinilányokra.”²⁷

Anna tehát a mítosztól, azaz családja történetétől megfosztottan, a saját maga által bejáratott rítusokon keresztül²⁸ építi fel identitását, testével emlékezik a kolhozban dolgozó nagyanyja és többi családtagja éhezésére, mindennapi testi cselekvéseit (a koplalást, az evést és az étel kihányását) téve meg performatív aktusoknak, amelyek „önreferenciális és [...] valóságalkotó erővel bíró cselekvések”.²⁹ Ismétlődő evési szesszióiról, napi több órás tornagyakorlatairól részletes, hosszú leírások tudósítanak. Identitása performanszként konstruálódik meg, és a látvány által, a saját testéről létrehozott képből létezik.

Performansz mint identitás

Működésmódja szerint Anna identitásperformansza egyrészt hasonló a bécsi akcionista³⁰ vagy Marina Abramović performanszaiban az élet és halál határhelyzetéhez eljutó művészek tevékenységéhez, de egy lényeges különbség is felfedezhető. A hasonlóság abban áll, hogy sok esetben ezek a művészek is történeti rítusokat ismételnék meg egyedi és egyszeri akciók keretében. Ilyen például Abramović önkorbácsolása, ami az apák rituális önkorbácsolására is visszautal, és – hogy az evés aktusánál maradjunk – méz és bor fogyasztása a híres

²⁷ *Uo.*, 216.

²⁸ Cselekedetével kapcsolatban a rítus szót maga az elbeszélő is említi: „De már akkor se vettem föl a telefont, ha [Hukka] történetesen olyankor hívott, amikor közeledett a szesszió ideje, mert megzavarta volna a sikeres étkezési rítusomat [...]” *Uo.*, 315.

²⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009. 29.

³⁰ Lásd Hermann Nitsch orgia-misztérium színházát: <http://www.nitsch.org/index-en.html>

Lips of Thomas performansz³¹ során, ami a keresztény liturgia megismétléseként is értelmeződhet, vagy ilyen Hermann Nitsch akcióiban az állatok leölése és a vér használata, mely cselekedetek a keresztény ösztönelfojtás ellenpólusaként megjelenített dionüszoszi rítusok felszabadító jellegére is utalhatnak.³² Míg azonban az előbb említett performanszművészek testüket „képzési felületként”³³ jelenítik meg, addig a regénybeli Anna performansa lényege szerint rejtett, vagyis ezek az aktusok nem közönség előtt zajlanak, hanem az időzjelben vett „közönség”, azaz a többi ember csak a „végeredményt”, a tökéletes testet láthatja.

A színházi előadástól elszakadó, de tulajdonképpen még mindig intézményes keretek között, tehát valamilyen előadás formájában, közönség előtt zajló performanszokon kívül (melyek sorába illeszthetők a fent említett események) léteznek magányosan, rejtve véghezvitt performanszok is, melyek közönség számára csak dokumentáció formájában láthatók. Ide sorolhatók a land art művészek alkotásai, a szabadtéren végzett cselekedetek vagy természetben elkészített rövid életű installációk és a róluk készült fotódokumentáció. (Például Richard Long magányos sétái a természetben, térképen jelölve a megtett utat.)³⁴ Más típusú, de szintén dokumentált performanszokat hajtott végre a hosszú távú projektekben gondolkodó Tehching Hsieh tajvani születésű, az Egyesült Államokba emigrált művész. Egyéves performanszai során a maga elé tűzött célt valósította meg: egyméteres kötéllal összekötözve élt élettársával, megfogadva, hogy nem érnek egymáshoz a performansz ideje alatt; kisméretű ketrecbe zárta

31 „Abramović leült az asztal melletti székre, és az utolsó cseppig kikanalazta a csuprot, majd kristálypohárba töltötte és lassú kortyokban megitta a bort. [...] A vérző művész megragadta a korbácsot, letérdelt, és erős csapásokkal ütlegelni kezdte magát.” FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 9.

32 „A Hermann Nitsch nevéhez fűződő és a hatvanas évek elejétől napjainkig napirenden lévő bárányszéttépési akciók nemcsak a játékosokat, hanem a többi résztvevőt is arra készítetik, hogy közvetlenül érintkezzenek tabunak tekintett tárgyakkal, és a legkülönbözőbb érzéki tapasztalatok részesévé váljanak.” FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 19.

33 ART LOVER, *Az önkéntes éhezés művészete* = TRICEPS, *Éhségkönyv: Az éhező-művész naplója*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2005. 8.

34 Erről bővebben lásd: <http://www.richardlong.org/>, valamint Michael Heizer, Dennis Oppenheim magányos performanszait.

magát lakásában, és nem beszélt, nem írt, nem olvasott, nem hallgatott rádiót és nem nézett tévét a projekt ideje alatt. A fényképes vagy tanúk által biztosított dokumentációról mindig gondoskodott.³⁵

Az éhezés, evés és hányás performanszáról gondolkodva két olyan rítushoz jutunk el, melyet az eddig említett performanszművészek nem, vagy nem így aknáztak ki. Ezek közül az egyik a koplaláshoz kapcsolódó böjt vallási rítusa, mely lényege szerint tulajdonképpen a testen belül zajlik, láthatatlan. A böjt aktusából kiindulva felfejtethetővé válik az a vallási, irodalmi és performanszhagyomány, melyhez a regénybeli betegségperformansz kapcsolódik, és láthatóvá válnak a változás lépéscsoái a böjttől indulva az éhezőművész performanszán át a regényben megjelenő anorexiáig.

Anselm Grün, német bencés szerzetes böjtről írott könyve alapján elmondható, hogy a böjt spirituális cselekedet, mely ideális esetben test és lélek egységére ébreszt rá, és arra irányul, hogy a böjttől önmagává váljon, Isten fiává, akit „Isten képmására teremtetek”.³⁶ Itt a képmás szó belső, spirituális hasonlóságra utal, nem pedig külső hasonlóságra, ahogy arra Mitchell *Mi a kép?* című tanulmányában rámutat a „kép” szó használatát vizsgálva a teológiai diskurzusban.³⁷ A Triceps művésznevű vajdasági performer, színházi rendező, költő (eredeti nevén Lantos László) 1995-ben végrehajtott, 40 napig tartó, *Az éhezőművész* című performansza csak részben folytatja a böjt célkitűzéseit. A 40 napig egy pesti bérház pincéjében, ketreche zártan éhező művész ihletője egyrészt a zen filozófia, másrészt Kafka 1922-ben írt *Az éhezőművész* című novellája.³⁸ Kafka novellájának éhezőművésze alkata szerint kívülálló, aki nem talált ételt, mely ízlelne neki, és ezért nincs számára könnyebb, mint a böjtölés. Közönsége

35 A művész projektjeiről lásd bővebben: <http://www.one-year-performance.com/>

36 Anselm GRÜN, *Böjt: Test és lélek imája*, Pannonhalma, Bencés Kiadó, 1993.

32.

37 „A bibliai szövegben a »képmás« után rendszeren következő »hasonlatosság« [...] nem úgy értendő, mintha kiegészítő információ volna, hanem mint ami egy lehetséges zavart igyekszik megelőzni: a képmást nem »képként«, hanem »hasonlatosságként« kell érteni, spirituális hasonlóságként.” W. J. T. MITCHELL, *Mi a kép?* = Uő., *A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008. 37.

38 Franz KAFKA, *Az éhezőművész* = Uő., *Elbeszélések*, Budapest, Kriterion, 1978. 191–200.

azonban nem érti, illúziónak gondolja művészetét, ezért az éhezőművész sohasem lehet elégedett, nem érhet el belső szabadságot, csak amikor a halált választva végleg elszakad attól, hogy a közönség által határozza meg magát.³⁹ Triceps performansa ötvözi a spirituális (vallási) mozzanatokat az éhezőművész céljaival: itt az éhezés mint létforma – a Triceps performansát dokumentáló *Éhségkönyvből* idézve –, mint „a bezárva bizonyított szabadság” és „az igazi Én megvalósítására” irányuló cselekvés jelenik meg,⁴⁰ ugyanakkor a performer teste a közönség számára képként is láthatóvá válik akár a dokumentációban fényképek formájában, akár személyesen, a 10 naponként a ketrecnél tartott csöndkoncertek esetében. Fontos még megjegyezni, hogy a vallási böjt csak akkor sikeres, ha szellemi böjt is kíséri,⁴¹ ha együtt jár hallgatással, meditációval, kétkezi munkával, és Triceps is némasági fogadalmat tett, illetve naponta testgyakorlatokat végzett. Elsősorban ő maga szeretett volna személyiségfejlődésen keresztül menni, és csak másodsorban akarta megosztani ezt a külvilággal.

Anna bulimarexia-performansa szintén hallgatással és napi két óra tornával jár együtt, de cselekedetéből hiányzik a spirituális indíttatás. Míg Triceps performansa során azért válik képpé a test, mert a művész meg akarja tapasztalni a halál valóságosságát, szembe akar nézni vele, és vissza akar fordulni, addig Anna performansa során a képpé válás az elsődleges cél, és emiatt kerül a halál közelebbe. Esetében maga a test válik dokumentációvá, melyet a többi ember, azaz a „közönség” lát, és Anna célja nem egy belső utazás, hanem a külvilág reakcióinak kiváltása. A közönség tehát részesévé válik a performansznak, ugyanúgy, ahogy a 18. századig a színhá-

39 „Amit mutat, az saját szavai szerint nem is »teljesítmény«: endogén kívülállóságát próbálja meg kihasználni, nemcsak azzal a céllal, hogy bevonják a közösségbe, hanem hogy ezenfelül abban még kimagasló pozíciót is foglaljon el. Arra tart igényt, hogy fölényben legyen a többiekkel szemben [...] Ez a művész a közönsége által határozza meg magát: nem ért el belső szabadságot azzal szemben.” Michael MÜLLER, *Az éhezőművész = Interpretációk: Franz Kafka: Regények és elbeszélések*, szerk. M. M., Bp., Láva Kiadó, 2006. 203.

40 TRICEPS, *i. m.*, 219.

41 GRÜN, *i. m.*, 31.

zi gyakorlatban⁴² és a 20. századi performanszok (az említett bécsi akcionisták vagy Abramovic⁴³) esetében, amikor játékosok és nézők együttes jelenléte hozta létre az előadást. A figyelő tekintetek reagálnak a testére: megnézik, megkívánják, megjegyzik, amikor túl sovánnyá válik, segítenek neki, amikor soványsága már kóros. Annának célja is a reakciók kikényszerítése – amikor gyerekkori barátnőjével, Irenével (akivel együtt diétáztak) megszakad a kapcsolata, szüksége van valaki másra, hogy visszaigazolja. Ekkor érkezik Hukka, a szerelme: „Kellett találnom valakit, aki nem engedi, hogy mélyebbre csússzak. Valakit, aki gondoskodik rólam, és úgy táplál, ahogy Irene és én tápláltuk egymást [...] Hukkának tehát jönnie kellett. *Feltétlenül meg kellett jelennie, hogy elmondja, milyen kicsi vagyok, milyen pehelykönnyű vagyok, ahogy végignyúlok rajta, szinte nem is érezni!*”⁴⁴ [saját kiemelés – Gy. B.] Identitása tehát tulajdonképpen – Tricepszszel ellentétben – a performanszra érkező „nézői” reakciók alapján alakul, éppúgy, ahogy Kafka éhezőművészéé.

42 „Miközben a játékosok cselekszenek (a térben mozognak, gesztikulálnak, arckifejezéseikkel játszanak, tárgyakat használnak, beszélnek vagy énekelnek), a nézők észlelik ezeket a cselekvéseket és reagálnak rájuk. S bár a reakciók jelentős része »külsőleg« érzékelhetetlen (nem látható és nem hallható), legalább ilyen fontosak azok, amelyek észlelhetők: a nézők nevetnek, ujjonganak, sóhajtanak, felnyögnek, csuklanak, sírnak, dobognak a lábukkal, fészkelődnek a székükön, kíváncsian előrehajolnak, majd unottan hátradőlnek, visszafojtják a lélegzetüket és csaknem kővé válnak [...] lelkesen tapsolnak vagy kifütyülnek az előadást, felállnak, elhagyják a termet és bevágják maguk mögött az ajtót.” FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 49.

43 „[A] nézők szeme láttára, borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. [...] Ezután karját szétártá, és ráfeküdt egy jég tömbökből épített keresztre. A plafonra egy hősugárzó volt felerősítve, amely pont a hasára fújta a forró levegőt. Az élő húsba metszett csillag a forróság hatására újra vérezni kezdett. Abramović mozdulatlanul feküdt, ami nyilvánvalóvá tette, hogy a kínjai addig tartanak, amíg a hősugárzó végleg fel nem olvasztja a jeget. Amikor már harminc percen át feküdt így, semmit sem téve az egyre elviselhetetlenebb fájdalom ellen, a nézők egy része nem bírta tovább nézni a szenvedését. Néhányan a jég tömbökhöz siettek, felemelték, és egy kabátba csavarva kivitték a művészt. A kétórás performansz ezzel az aktsussal ért véget.” *Uo.*, 9–10.

44 OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 157–158.

Anna performansza tehát értelmezhető a vallási rítus torz tükörképé-ként, ugyanis „[a] magazinok egy új vallás evangéliumaként hirdetik a szépségmítoszt”. Erre utal a fogyókúra cikkek, könyvek nyelvezete is, elég, ha a „kísértés, a bűn eszméire való utalásokra” gondolunk (pl. „bűnöztem”).⁴⁵ Ezt igazolja a regényben megjelenő szóhasználat is, mert Anna „én Uram és Teremtőmnek” nevezi betegségét,⁴⁶ melynek feltétel nélkül engedelmeskednie kell. Az engedelmeség jutalma azonban nem önazonosság, nem az isteni természet megelégedése, csupán egy tökéletes test, egy kép, amely mögött nincs származás, nyelv, történet, amely mögé nem láthatnak be a szemlélők, identitása maga a pusztaság látszat, üres szimulákrum. A regényben a női identitások egyébként is képek-ként jelennek meg Anna számára (ellentétben a férfiakkal: „A férfiak alakjára Anna soha nem fordított figyelmet. Mintha nem is lett volna testük.”⁴⁷). Az észet nők kövéren, harsány színekben, szőrös lábbal, szoknyában, a finn lányok farmerban.⁴⁸ (A *Sztálin tehenei* cím utalhat erre a sztereotipikus női képre is, azon kívül, hogy a kecskéket jelenti.⁴⁹) A prostituáltakat is be lehet azonosítani: „A ruhák alapján teljes bizonyossággal el lehetett dönteni, hogy ki az, és később még néhány más ismeret-őjelet is megtanultam.”⁵⁰ mondja. Annának mindenhol eléggé finnek

45 HADIK Andrea, „*Tükröm, tükröm, mondd meg nekem...*”: *Avagy gondolatok a szépségmítosz néhány aspektusáról = A kultúra kódjai*, szerk. BALI János – FIÁTH Titanilla – WIKITSCHER Péter – SZÁSZ Antónia, Bp., MOME, 2008. 69.

46 „Tizennégy éve vagyok ennek mestere, és senki nem sejtí, hacsak magam nem említem, de akkor sem akarják elhinni. Vagy ha el is hiszik, tehetetlenek vele szemben. Ilyen hatalmas az én Uram és Teremtőm, és ennyire tetsző vagyok én az én Uramnak, akinek erős ölelésében női testem kivirágzik. Ha engedelmeskedem neki, és kellőképpen tisztetem Őt, akkor megadja mindazt, amit akarok: a számomra és az én Uram számára, valamint a világ számára tökéletes női testet.” OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 8.

47 *Uo.*, 201.

48 „És azok a lábszárszőrők, a repedezett, megkeményedett sarkak, a burjánzó szemöldökök, a bajszok, a zászlószínű ajakrúzsok – és mindez egy és ugyanazon a nő!” *Uo.*, 181. „Mi változott meg, miért kellett finn hercegnőt játszanom itt is, vidéken, és miért kellett egy finn hercegnő udvari viseletébe öltöznöm, türkiz tornacipőbe és neonsárga, dombormintás felsőbe, miért nem volt már aranyos, ha anya régi táncruhájába bújtam?” *Uo.*, 50.

49 „Aki nem tartja a száját, annak nyoma vész, még akkor is, ha csak arról számolna be, hogy az ottaniaknak saját tehénfajtájuk van, amit úgy hívnak, hogy Sztálin tehene. Sztálin tehene kecske.” *Uo.*, 302.

50 *Uo.*, 395.

kell látszania egész gyerekkorában, anyja azt is megszabja, mit vehet föl, később éppen ezért minél meztelenebb, annál nagyobb biztonságban érzi magát, minél inkább a teste vonalai miatt nézik meg, nem pedig a divatból kiolvasható kulturális kódok alapján ítélik, annál inkább önmaga.⁵¹ Anna tehát a performanszokra jellemző, nyelvileg nem kifejezhető jelentéseket hoz létre, melyek érzéki benyomások formájában jelentkeznek.⁵² Nemcsak testének megkívánása, de az életveszélyesen sovány testi állapot észlelése is ilyen – nemzetiséget nem tudnak hozzárendelni, csak a szépségét vagy csúnyaságát érzékelik.⁵³

A másik rítus, mely Anna betegségének bulimiarészéhez, azaz az evéshez és hányáshoz kapcsolódik – bahtyini terminológiával élve – a karneváli ünnep groteszk testjeinek mértéktelen orgiájának megismétlése, ami párhuzamba állítható a már említett Hermann Nitsch-performanszokban megidéződő dionüszoszi kultúrával is. Egyes antropológusok értelmezése szerint a karnevál típusú ünnep egyfajta biztonsági szelepként működött: „a rituális lázadás még úgy is hozzájárul a hétköznapi rend megerősítéséhez, hogy a résztvevők agyába vési: épp az a tilos a hétköznapiakban, ami az ünnepe-

51 „Minél kevesebb ruha van rajtam, annál jobban megnéznak. Annál pontosabban tudom, hogy mit néznek rajtam, és annál könnyebben vagyok önmagam, annál könnyebb rájönnöm, mit gondolnak rólam, annál kevesebb olyan dolog van, amiben nem lehetek bizonyos.” *Uo.*, 173.

52 „[...] [A] tudatos észlelés mindig jelentést hoz létre, és az »érzéki benyomások« találóbban írhatók le speciális, érzéki benyomásokként tudatosodó jelentésekként. Ebből persze nem következik, hogy nyelvileg maradéktalanul ki lehetne őket fejezni.” FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 196.

53 „Kultúránkat alapvetően meghatározza a fiatalság, a karcsúság és a fitnesz kultusza. Az ennek látványosan nem megfelelő testeket abnormálisnak tekintik, és lehetőség szerint kiszorítják a nyilvánosságból. A betegség és a halál (ha nem is számít társadalmunkban tabunak, de) kerülendő téma. Az erre utaló testek ellenérzést, undort, félelmet vagy szégyenérzetet keltenek. [...] Ez esetben tehát kétségkívül kulturális, a kultúra egyes tagjai által átvett jelentések határozták meg az észlelést, és keltettek heves érzéseket. [...] Az egyén élete, testi épsége az európai kultúra egyik legnagyobb értéke. A másik testének megsebzése, életének veszélyeztetése vagy kioltása a lehető legsúlyosabb vétség, amelyet csak a legnagyobb büntetéssel és társadalomból való kizárással lehet megtorolni. De az is kirekeszti magát, aki szándékosan megsebesíti vagy megpróbálja megölni magát. Betegnek tekintik, felügyelet alá helyezik, megfigyelik és megakadályozzák abban, hogy önveszélyesen cselekedjen.” *Uo.*, 210.

ken szabad.”⁵⁴ Anna esetében a hétköznapiak rendje a titkolózásból fakadó szégyen állapota, ami a – foucault-i értelemben vett – hatalom diszkurzív mechanizmusain keresztül élteti magát. A regényben többször elhangzik a mondat, hogy Annának a szégyenét kell kihánynia.⁵⁵ Ezzel a rituális aktussal lázad tehát a testébe férkőző hatalom ellen. Az evés és hányás performansa éppúgy értelmezhető a karneváli ünnep torz tükörképeként, ahogyan az anorexiás koplalás a böjt rítusának torz tükörképe. A karneváli ünnep lényege ugyanis, hogy a résztvevők együtt esznek-isznak, szeretkeznek, üritenek, Anna viszont annyira elidegenedett az őt körülvevő világtól, hogy enni is csak egyedül képes.⁵⁶ Itt érdemes visszautalni Triceps performanszára, aki naplójában, a később megjelentetett *Éhségkönyv*-ben azt írja: „Az éhség, amely erőteljesen visszatérve, újra és újra jelentkezik, nem az ételekre irányul. Hanem az emberekre, akikkel ezeket elfogyasztottam.”⁵⁷ Ebben különbözik Kafka éhezőművésztől és Annától, akik a teljes elidegenedettségi állapotában élnek.

Csak említés szintjén utalnék itt Parti Nagy Lajos *Hullámszó Balaton* című novellájára, melyben szintén az evés és hányás performanszának leírásával találkozunk. A szövegben, éppúgy, mint Oksanen regényében, ezek az aktusok szorosan összefonódnak a kommunista diktatúrával. További párhuzam a két szöveg között, hogy mindkét esetben a halál előadása a cél. Parti Nagy hőse azt mondja: „egyre táguasz belülről, egyre csak növekszel, ismeretlen, mély kamrák nyílnak, és kitolod a halált”.⁵⁸ Anna pedig a nők első halálát, a szépség elvesztését akarja előadni, így kerül a második, fizikai halál közelébe.⁵⁹

54 KLANICZAY Gábor, *A karnevál szelleme (Bahtyin) = Uő., A civilizáció peremén: Kultúrártörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető, 1990. 39.

55 „Anna olyan lánnyá serdült, aki semmit sem szégyellt, holott más nem is létezett számára, csak szégyen és némaság, a szégyen némasága és a némaság szégyene. Igyekeztem a végkimerülésig ostorozni a szégyent, míg nem véres hányásként távozott.” OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 82.

56 „Tízéves lehettem, amikor utoljára ettem a közös asztalnál.” Uő., 83.

57 TRICEPS, *i. m.*, 71.

58 PARTI NAGY Lajos, *Hullámszó Balaton*, Digitális Irodalmi Akadémia [online] <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=1&docId=894&secId=85276&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Parti+Nagy+Lajos&limit=1000&pageSet=1> (utolsó letöltés: 2013-06-28)

59 „A nő tulajdonképpen kétszer éli át a halált: először, amikor szépsége, másodszor, amikor teste hal meg.” HADIK, *i. m.*, 68.

Narratív fordulat

Annának csak hosszú évek önpusztítása után sikerül kimondania a két ország közötti hajóúton egy idegennek, hogy félig észt, félig finn származású,⁶⁰ és ezzel a performatív beszédaktussal átlép testből a nyelvibe, megteremti narratív identitását.⁶¹ Részleges gyógyulása, a trauma feldolgozása az elmondással kezdődhet. Ahogyan Menyhért Anna könyvében olvashatjuk,

„a megírt érzelmek nincsenek készen az elmondás előtt, ahhoz a történethez kötődnek, amelyben szóhoz jutnak, s így az én is általuk alakul.”⁶²

Ennek az énnak a létrejötte azonban csak a „nagy” történelem változásával párhuzamosan történhet meg, meg kell teremtniük a feltételeknek a kimondáshoz:

60 „[E]gy vadidegen embernek életemben először hangosan kimondtam, ráadásul pont úgy, ahogy annak idején Irene: két nemzethez tartozom. Félig észt, félig finn vagyok.” OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 415.

61 „[A] személyes identitáshoz már elemi szinten is hozzátartozik a »világ« és a »történet«. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert az identitás nem valamiféle »dolog«, amely »van« az embernek, amellyel »rendelkezzünk«, mint alkati adottságokkal, személyiségvonásokkal, jellembeli tulajdonságokkal. Erre utal Paul Ricoeur francia filozófusnak, a modern fenomenológia kiemelkedő képviselőjének nevezetes különbségtétele a »dolog« és a »személy« azonossága, az *idem* és az *ipse* értelmében vett azonosság között. [Ricoeur, P.: *Soi-même comme autre*. Seuil, Paris, 1990.] Tengelyi László szavaival: »A szembeállítás így értelmezhető: *önmagunk* maradhatunk anélkül is, hogy *ugyanazok* [idem-identitás] maradnánk, mint akik voltunk; az önazonosság (*ipseité*) nem kívánja meg azt, amit a franciában a *mémeté* kifejezéssel jelölhetünk meg, nem igényli tehát, hogy lényünknek legyen valamiféle magva, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy önmagunk maradunk, hanem hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. Ezt jelenti az a kifejezés, hogy az *ipseitás* nem más, mint a narratív identitás. [Tengelyi László: *Élettörténet és sorsesemény*. Atlantisz, Bp. 1998. 18.]«” CSABAI-ERŐS, *i. m.*, 24–25.

62 MENYHÉRT, *i. m.*, 28.

„Minél nyugatiasabbá válik Észtország, annál kevesebb érdeklődést mutatnak az emberek észti származásom iránt.”

– mondja Anna.⁶³ Így nyugodhat meg valamelyest a test, és veheti át identitásképző szerepét a nyelv. A kimondás azonban duplán történik meg a regényben, hiszen a származás kimondása még nem a teljes trauma elbeszélése, mert Anna traumája a hallgatás is volt, az, hogy nem beszélhetett származásáról. Ennek a traumának az elbeszélése maga a regény, a hallgatás éveinek és a visszakapott mítosznak, azaz felmenői történetének elmesélése. (Ezáltal a szöveg a performansz dokumentációjává is válik: a fikciós világban mások szeme előtt rejtve maradó aktusokat az olvasó elé tárja, így a performanszokra jellemző módon a test defetiszizálását hajtja végre.⁶⁴) A regény tehát olyan „tanúságtétel”, ami maga is beszédaktus, mely „az élet és a szöveg közötti mezsgyén mozog”.⁶⁵ Vagyis ahogy a regénybeli mondat megteremti az identitást, úgy a regény egésze megteremti a traumát, a sztálini diktatúra és az azt követő évtizedek, majd a kétezres évek generációjának személyes, átélhető történetét – a rítus mítosszá válik, így lehetőség adódik a feldolgozásra, elbeszélő és olvasó gyógyulására.

63 OKSANEN, *Sztálin tehenei*, 429.

64 „Ezen megközelítési lehetőségek egyaránt defetiszizálják az emberi testet, megfosztva attól a szépségkultusztól, amelynek évszázadokon át tárgya volt az irodalomban, a festészetben és a szobrászatban; ily módon visszakerül valóságos helyére: az ember eszköze lesz, amelytől viszont függ az ember. Más szóval, a testművészet egyfajta tevékenységként határozható meg, amelynek par excellence tárgya az, amit egyébként eszközének szoktunk tekinteni.” Jorge GLUSBERG, *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance (1979) = A performansz-művészet*, szerk. SZÖKE Annamária, Bp., Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2001. 97.

65 „[A tanúságtételnek] határozott irányultsága van, hiszen a szöveget konkrét céllal hozták létre: a traumát akarják feltárni, a traumatikus eseményről szóló történet összeállítását, elmondását és meghallgatását révén. [...] Shoshana Felman ismert elgondolása szerint a tanúságtétel diszkurzív gyakorlat, beszédaktus, amely az élet és a szöveg közötti mezsgyén mozog.” MENYHÉRT, *i. m.*, 28.

Bibliográfia

- HADIK Andrea, „Tükröm, tükröm, mondd meg nékem...”: *Avagy gondolatok a szépségmítosz néhány aspektusáról* = *A kultúra kódjai*, szerk. BALI János, FIÁTH Titanilla, WIKITSCHER Péter, SZÁSZ Antónia, Bp., MOME, 2008. 63–75.
- JORGE GLUSBERG, *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance (1979) = A performansz-művészet*, szerk. SZÓKE Annamária, Bp., Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2001. 90–114.
- CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Bp., Józsoveg Könyvek, 2000.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009.
- GRÜN, Anselm, *Böjt: Test és lélek imája*, Pannonhalma, Bencés Kiadó, 1993.
- KAFKA, Franz, *Az éhezőművész* = *Uő, Elbeszélések*, Budapest, Kriterion, 1978. 191–200.
- KLANICZAY GÁBOR, *A karnevál szelleme (Bahtyin)* = *Uő., A civilizáció peremén: Kultúratörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető, 1990. 37–57.
- MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant*, Bp., Anonymus–Ráció, 2008.
- MITCHELL, W. J. T., *A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008.
- MÜLLER, Michael, *Az éhezőművész = Interpretációk: Franz Kafka: Regények és elbeszélések*, szerk. M. M., Bp., Láva Kiadó, 2006. 190–208.
- PARTI NAGY Lajos, *Hullámozó Balaton*, Digitális Irodalmi Akadémia [online] <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=1&docId=894&secId=85276&qdcId=3&libraryId=1&filter=Parti+Nagy+Lajos&limit=1000&pageSet=1> (utolsó letöltés: 2013. június. 28.)
- OKSANEN, Sofi, *Sztálin tehenei*, ford. PAP Éva, Bp., Scholar, 2011.
- OKSANEN, Sofi, *Tisztogatás*, ford. PAP Éva, Bp., Scholar, 2010.
- TRICEPS, *Éhségkönyv: Az éhezőművész naplója*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2005.
- VAS József Pál – ZSENI Annamária, *Transzgenerációs traumák újraelése pszichoterápiás kontextusban*, *Psychiatria Hungarica*, 2007/3. 222–237.
- WIRÁGH András, *Ex libris: Sofi Oksanen: Sztálin tehenei*, *Élet és Irodalom*, 2012. febr. 3.

István Anna

Jozef Ignác Bajza nőképe

Jozef Ignác Bajza a szlovák irodalmi felvilágosodás és a korai nemzeti ébredés¹ egyik legfontosabb és máig legvitatottabb alakja. Irodalmi munkássága a szlovák irodalmi kánon része, azonban irodalomtörténeti megítélése és helye a szlovák irodalomban hangsúlyosan periferezált. A szlovák irodalmi hagyomány inkább a nemzeti nyelv-művelés korszaka, a kiteljesedett irodalmi felvilágosodás előfutárának tekinti őt.

Bajza 1755-ben a Vág bal partján, Zsolna megyében született, Predméren. Korai éveit és fiatalkori irodalmi tevékenységét illetően kevés adat áll a kutatók rendelkezésére, annyi mindenesetre tudható, hogy szülei módos parasztok voltak, és tevékenyen részt vettek a falu életében, nem meglepő tehát, hogy Bajza a köz szolgálatának szentelte életét: 1777-től teológiát hallgatott a bécsi Pázmáneumban, felszentelését követően szolgálatot teljesített többek között Pritesden, Alsódombón és Üzbégen, majd 1827-től élete végéig, 1836-ig Pozsonyban volt kanonok. A papi hivatás volt szinte az egyetlen lehetőség egy ambiciózus, de alacsony sorból származó szlovák ajkú fiatal számára.

Bajza irodalmi pályafutása nehézkesen indult, első verseskötetét² 1782-ben fejezte be, azonban annak istenkáromló, egyházellenes tartalma miatt azt a pozsonyi cenzúra betiltotta. Bajza irodalmi munkásságát a későbbiekben is több alkalommal nehezítette a korban gyakorolt cenzurális tevékenység.

1 A „Slovenské národné obrodenie” kifejezést a szlovák irodalomtudomány mellett a történelemtudomány is használja. Legfőképpen a szlovák nemzeti identitás kialakulásának időszakára ezt a kifejezést használja Sziklay László is több helyen, többek között az 1962-ben megjelent *A szlovák irodalom története* című monográfiájában is. SZIKLAY László, *A szlovák irodalom története*, Budapest, Akadémiai, 1962.

2 *Rozličných veršov knižka prvňa* (Különféle versek, első könyv), 1782.

Bajza legismertebb és legtöbbet elemzett műve *Az ifjú René kalandjai és tapasztalatai*³ című regény. A *René* műfaját illetően megoszlanak a nézetek, egyes vélemények szerint a pikareszk műfajához áll a legközelebb, mások szerint a kalandregény, illetve a fejlődésregény jellemző elemeit mutatja.

A regény két egymástól jól elkülöníthető részből áll, Bajza az első részt 1783-ban fejezte be, és 1785-ben adták ki Pozsonyban, Ján Michal Landerer nyomdájában, a második részt indexre tetette az akkori fővikárius, Štefan Nagy.⁴ Szorgalma eredményeként a második rész befejezetlen maradt. A szlovák irodalomtörténet és a szélesebb közönség ezt követően hosszú időre megfeledkezett a regényről, és egészen az 1950-es évekig nem is szentelt neki különösebb figyelmet. Csak 1955-ben, 170 évvel az első kiadást követően jelent meg újra. A szlovák irodalomtörténet-írás ezután kezdett Bajzával, illetve a regénnyel foglalkozni: ekkoriban született a legtöbb monográfia és tanulmánykötet.⁵ Később, 1970-ben készült el a regény mai szlovák nyelvre átültetett változata,⁶ és Bajza reménye,

3 Három szlovák nyelvű kiadás létezik: Jozef Ignác BAJZA, *René mlád'enca príhody a skusenost'i*, Bratislava, SAV, 1955.; Jozef Ignác BAJZA, *René mládenca príhody a skúsenosti*, Bratislava, Tatran, 1970.; Jozef Ignác BAJZA, *Dielo*, Bratislava, Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2009. A címek fordításánál Sziklay László szlovák irodalomtörténetét és Käfer István bibliográfiáját vettem figyelembe. SZIKLAY László, *A szlovák irodalom története*, Budapest, Akadémiai, 1968.

4 Imrich KOTVAN, *Literárne dielo Jozefa Ignáca Bajzu*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1975, 47.

5 KOTVAN, Imrich, *Jozef Ignác Bajza a slovenská reč*, Bratislava, Slovenská učená spoločnosť, 1941.; KOTVAN, Imrich, *Literárne dielo Jozefa Ignáca Bajzu*, Bratislava, SPN, 1975.; MARČOK, Viliam, *Počiatky slovenskej novodobej prózy*, Bratislava, SAV, 1968.; PRAŽÁK, Albert, *Češi a Slováci, literárne dejepisné poznámky k československému poméru*, Praha, Státní Nakladatelství, 1929.; VLČEK, Jaroslav, *Dejiny literatúry slovenskej*, Bratislava, SVKL, 1953.; PIŠÚT, Milan, *Slovenská literatúra národného obrozenia*, Bratislava, Univerzita Komenského, 1979. stb.

6 Jozef Ignác BAJZA, *Príhody a skúsenosti mladika Reného*, ford. Jozef NIŽNANSKÝ, Bratislava, Tatran, 1970. A regény kritikai kiadása: BAJZA, Jozef Ignác, *Dielo*, ford., jegyz. Erika BRŤANOVÁ, Bratislava, Kalligram, 2009.

hogy művét a szélesebb közönség is ismerje, csupán ekkor teljesült. A regény nem várt népszerűséget hozott szerzőjének, halála után több mint 130 évvel.

Az említett monográfiák és tanulmánykötetek kimerítően tárgyalták Bajza regényét, a különböző irodalomtörténeti olvasatok különbözőképpen igyekeztek megragadni a szlovák felvilágosodás jellegzetességeit, Bajza egyediségét. A regény nőalakjaival azonban egyik olvasat és elemzés sem foglalkozott. Természetesen felmerül a kérdés, hogy miért kellene mégis foglalkozni velük? Milyen új olvasati és értelmezési sík képződik, ha az elemzés fókuszába a regény nőalakjai kerülnek? Továbbá milyen módon lehet a regény nőalakjait az elemzés fókuszába állítani? De talán a legfontosabb kérdés, hogy a korai szlovák felvilágosodás egyetlen regényében szereplő nőalakok elemzése milyen új kontextust teremt a szlovák nemzeti ébredés értelmezésének?

A *Renében* előforduló nőalakok kiemelése és tanulmányozása különböző megközelítési lehetőségeket vet fel, elsősorban újraértelmezi a tradicionális olvasatok nagy részét, amelyek alapvetően abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy egyféle, azaz férfi szempontból értelmezett valóság létezik. A feminista irodalomkritika olvasási és értelmezési eljárása azonban ebben az esetben önmagában nem elegendő, mivel egy olyan szövegről van szó, amely egy társadalmi csoport önmagára eszmélésének hajnalán keletkezett. Olyan történelmi események eredményeként és előzményeként, amelyek alapvetően meghatározták a szlovák nemzeti identitást mint fenomént, olyan történelmi helyzetben, ahol a szlovák identitás öndefinícióját különböző történelmi és társadalmi tényezők irányították és befolyásolták.

Az sem elhanyagolható tény, hogy a regény megszületésének oka nem az esztétikai gyönyörködtetés volt, hanem hogy a Bajza által, többé-kevésbé mesterségesen létrehozott nyelvváltozat elterjedjen. Erről a tényről maga Bajza nyilatkozik a regény bevezetőjében:

„Nagyon örülnék, ha az én szerény erőfeszítéseim segítenének felnyitni élesebb elmék és műveltebbek szemeit, hogy fontossá váljon

számukra anyanyelvük ápolása, amely nyelv eddig az egyéb nyelvek között is az utolsó, és amely nyelv nem önhibájából, hanem miattunk szenved.”⁷

Bajza, hasonlatosan a magyar nyelvújítási mozgalom elképzeléseihez, a nyelv megreformálását tartotta az elsődleges és legfontosabb feladatnak. A nyugatszlovák nyelvjárás jezsuiták által beszélt nyelvét alapul véve saját nyelvváltozatot alkotott. Mivel azonban nem az egész nyelvi rendszerre kiterjedő normalizációt hajtott végre, a nyelvtörténészek az ő próbálkozásait csupán a felvilágosult racionalista elveit tükröző nyelvújítási kísérletnek tekintik. A regény nyelvezete erről a próbálkozásról tanúskodik.

Valószínűsíthető, hogy a regény mint műfaj divatosságát és elterjedtségét⁸ megfelelőnek tartotta, hogy nagyobb, szélesebb közönséghez is eljuttathassa a nyelvváltozatát, így segítve elő annak majdani kodifikálását.

A *René* nőalakjainak értelmezési keretéből nem hagyható ki továbbá a szláv anya- vagy asszonytoposz regényben megjelenő hagyományának rövid elemzése sem. Annál is inkább, mivel a szláv irodalmakra oly jellemző toposz köti össze a Bajza nőalakjainak értelmezése nyomán felmerülő lehetséges jelentéseket a szlovák identitás kialakulásának aktusával és a posztmodern irodalomkritika értelmezési horizontjával.⁹

7 „Veľmi rád by som bol, keby moje skromné úsilie pomohlo otvoriť oči bystrejších a vzdelanejších, žeby im záležalo na zachovaní materinského jazyka, ktorý je doposiaľ medzi ostatnými jazykmi posledný a trpí nie pre svoju, lež pre našu vinu.” Jozef Ignác BAJZA, *Príhody a skúsenosti mladíka Reného*, Bratislava, Tatran, 1970, 26.

8 Mészáros Ignác Kartigám című regénye közel a *Renével* egy időben négy kiadást is megért.

9 Meg kell azonban jegyezni, hogy a közép- és kelet-európai országok saját irodalmuk posztmodern újraolvasásával csupán elvétve foglalkoznak (lengyel és délszláv országokra jellemző). A nyugati iskolák pedig szinte egyáltalán nem reflektálnak a hozzájuk képest keletre fekvő nemzetek, népek irodalmi kánonjaira, ha foglalkoznak velük, az esetek többségében saját nyugati típusú előfeltevéseik csapdájába esve értelmezik őket. A közép- és kelet-európai nemzetek továbbá, ha foglalkoznak is valamiféle analízissel, leginkább a modern kor vagy legfeljebb a klasszikus modernség irodalmi alkotásainak újraolvasását gondolják szükségesnek. A modernség előtti irodalmi alkotások posztmodern újraolvasásának lehetősége a legritkább esetben merül fel.

Bajza regénye kivételes vagy inkább különleges helyet foglal el a szlovák irodalmi hagyományon, kánonon belül. A posztmodern irodalomelméletek többsége olyan irodalmi művekkel foglalkozik elemzése során, amelyek hatásmechanizmusa folyamatos, és megszületésüktől kezdve részei a befogadási hagyománynak. Az elemzési eljárás így kétirányú, egyrészt olvasható a történelem lenyomataként, a kulturális hagyományok reprezentációjaként, másrészt előremutató, mivel a szöveg hagyománya is vizsgálható, beépül a kulturális tudatba, így konzerválva a kollektív tudat előfeltevéseit, sztereotípiáit, többek között a nőképet tekintve.

Ahogy erről már szó esett, Bajza regénye saját korában nem vált különösebben ismertté, tehát nyelvváltozata sem terjedt el, a szlovák nyelv újítására tett kísérlete nem sikerült, mindettől függetlenül élete végéig ragaszkodott nyelvváltozatához.

Bajza regénye elemezhető a tradíció, a társadalom szellemi konstrukcióinak lenyomataként, azonban hatásmechanizmusa nem, vagy nehézkesen vizsgálható, mivel nem vált az intézményesített befogadási kánon részévé. Az irodalomtörténeti munkák említették, de számottevő és széleskörű ismertségre csak az újrafordítását követően tett szert. Konzerválta az addigi hagyományokat, de tovább nem örököltette.

Az eddig elmondottakból tehát az következik, hogy a Bajza regényében előforduló női szereplők alakjának elemzése összetett problémakörre világít rá. Önmagában az a tény, hogy a regény szövege pusztán azért jött létre, hogy egy nyelvváltozat elterjedhessen, ennek következtében egy nemzeti identitás kialakulhasson és megerősödhessen, olyan olvasati és nyelvelméleti problémát vet fel, amely összekapcsolva a posztkulturális kritika, a nőiség kérdéskörével kapcsolatos Másik fogalmára apelláló értelmezési hálóval, többszörösen terhelt identitástörténeti kérdéseket vetít előre.

Az ifjú René kalandjai és tapasztalatai az első szlovák regény és egyben az első szlovák nyelven írott regény. Ahogy erről már történt említés, Bajza nyelvújítási ambíciói nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. A tanulmány témájához szorosan nem kapcsolódik Bajza nyelvváltoztatának vizsgálata, részletekbe menő nyelvtörténeti elemzésnek sincs itt helye. Azonban kiegészítendő az eddig elmon-

dottakat, szükséges mégis néhány gondolat erejéig kitérni a bajzai koncepció hiányosságaira, illetve arra, hogyan kapcsolható mégis össze a női szereplők vizsgálata a nyelviség kérdésével.

Az egységes szlovák irodalmi nyelv megeremtésére, a 18. század végétől kezdve történtek kísérletek. A különböző nyelvújítási elméletek egymással párhuzamosan éltek, az egységes irodalmi nyelv kodifikációjáig, 1851-ig. Bajza nyelvújítási munkássága nem volt megfelelő színvonalú, mivel nem volt képzett nyelvész, illetve nyelvújítási koncepciója egyfajta filozófiai törekvést követett, amely szerint a szlovák nyelvet a latinhoz kell hasonlatossá tenni, szókészletét és grammatikai felépítését tekintve is. Nyelvújítási tevékenysége, annak ellenére, hogy nem volt megfelelő koncepciója, máig ismert. Azonban ez az ismertség annak köszönhető, hogy több kortárs nyelvújítóval polemizált. Az irodalomtörténet egyik leghíresebb vitája köthető nevéhez, amelyet Anton Bernolákkal és Juraj Fándlyval folytatott.¹⁰

Bajza nem tudott versenyre kelni az Anton Bernolák körül szerveződő értelmiségi társasággal, terve, hogy egységes szlovák irodalmi nyelvet alkosson, meghiúsult. Bernolák véleménye: „*miképpen lehetne egy ilyen keverék, cseh-morva-lengyel-horvát-orosz nyelv*”¹¹ a szlovákok nemzeti nyelve, erősen korlátozta nyelvújítási és irodalmi munkásságának kiteljesedését.

A szlovák nemzeti ébredés, azon belül Bajza nyelvi koncepciója több szálon kapcsolódik a dolgozat témájához, a női szerep kérdéséhez.

A regény egy közösség identitásának egységesítése és megerősítése okán íródott, a nemzeti ébredés korai időszakában. A regényben előforduló női szereplők előfordulásai, a cselekményben betöltött szerepük, elnevezéseik vagy éppen névnélküliségeik azt bizonyítják, hogy nem csupán valamiféle kötelező regényelemként vannak jelen, hanem erőteljes identitásképző funkciót látnak el, a szlovák nemzeti identitás megerősödéséhez szükséges szerepet töltik be.

Az ifjú René kalandjai és tapasztalatai követi a kor hagyományainak megfelelő, az akkoriban divatosnak számító kalandregényekben

10 A vitáról részletesen: *Bernolákovské polemiky*, szerk. KOTVAN, Imrich, Bratislava, SAV, 1966.

11 „...česko-moravsko-poľko-horvátsko-rusňácku slovenčinu žaden vistát nemóže.” *Literárne listy*, II. 1892, 4. 58–59.

elvárt cselekményszöveget. A szlovák irodalomtörténet-írás szerint többek között Voltaire *Candide* vagy az *optimizmus*, és François Fénelon *Télemakhosz utazása* című művei szolgáltatták az alapot Bajza regényéhez.¹² A műben a főszereplő, René tanítójával, Van Stiphouttal elindul Velencéből felfedezni a világot. Tulajdonképpen a címben szereplő *viselt dolgok* az első részben leírt kalandokra utalnak, a *tapasztalatok* pedig a második rész utazását jelölik, amelyek a mai Szlovákia területén tett megfigyeléseket tartalmazzák. A regény első és második része tehát tartalmát, felépítését tekintve is különbözik egymástól. Az első fejezet eseményei szorosan összefüggnek, kronologikusan követik egymást. A második rész tulajdonképpen tetszés szerint felcserélhető epizódokból áll, amelyek megfelelnek a klasszikus pikaeszk regény elvárásainak.

René első útja a Közel-Keletre vezet, ahol megtalálja halottnak hitt anyját, ikertestvérét, Fatimát, és rég elfelejtett jegyesét, Hadixát. Bajza keletképe megfelel a korban megszokottnak: a Kelet veszélyes, kiszámíthatatlan, barbár.

A regény első részének cselekményszövése komplex, szerteágazó, René tulajdonképpen azért indul útnak, hogy kiderítse származásának eredetét, kalandjait sokszor a szerencse és véletlen alakítja. Története röviden a következő: apja velencei kereskedő. Anyját – aki éppen állapotos Renével és ikertestvérével, Fatimával – egy kalóztámadás alkalmával megmenti egy arab kereskedő, aki magával viszi a házába, és ott él René megérkezéséig. Ezzel párhuzamosan az akkori szultána is állapotos, de a szülést követően véletlenül agyonnyomja gyermekét. Hogy megakadályozza a megtorlást, amely a gyermek halála miatt érne, elkéri a kereskedő asszony gyerekeit, jó életet ígérve az ikreknek, Renének és húgának, Fatimának. Ötéves korukig együtt nevelkednek az udvarban, mit sem sejtően származásukról. Az udvari szokások szerint eljegyzik őket gyerekkorukban, Renét Hadixával. Később egy utazás alkalmával elrabolják Renét, de miután megszökik, véletlenül igazi apjába botlik egy piacon, az apja magával viszi Velencébe, és saját fiaként neveli fel Renét, nem tudva sem feleségé-

12 JÁN TIBENSKÝ, *Jozef Ignác Bajza* = Jozef Ignác BAJZA, *René mládenca prihody a skúsenosti*, Bratislava, SAV, 1955, 17.; MILAN PIŠŤ, *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, Obzor Bratislava, 1988, 178. stb.

ról, sem másik gyermekéről. Renét a sors utazásai során Hadixához vezetik, hosszú hányattatást követően egymásra találhatnak, több csodás megmenekülést követően egymáséi lesznek. A regény első részének végére minden kiderül, egyesül a család.

Renét kalandjai, utazása férfivá érlelik, identitása kialakul és megerősödik. Hadixa lassan a társává válik, leleményessége és találékonysága gyakran lendíti tovább a cselekmény menetét, nem egyszer az életüket menti meg.

A regény női szereplői közül csupán Fatima, René ikertestvére, Hadixa, René jegyese, illetve Florencia, a regény második részében szereplő apáca kapott nevet. A többi női szereplő nem.

Hadixa és Fatima karaktere hasonló. Bajza rendkívül művelt, okos, céltudatos, határozott nőként írja le őket. Ahogy fogalmaz: hús és vér mindkettő. Ami azért is szokatlan, mivel verseiben, epigrammaiban, amelyeket betiltottak, a nőt az ördög teremtményének tartja, minden rossz forrásának.

Fatima követi bátyját, amikor fény derül kilétére, maga választ társat, amikor beleszeret René tanítójába, Van Stiphoutba. Bár a szerelem nem teljesezhet be, hiszen ahogy a regény elején kiderül, a kísérő egyházi ember, cölibátust fogadott. (A szereplőt Bajzával azonosította a korabeli cenzúra, és a Bajza-szakirodalom is egyetért ezzel a feltételezéssel, egy rendkívül modern jezsuita szerzetes karaktere rajzolódik ki az olvasó előtt.)

Fatima mohamedánként, mohamedán környezetben nő fel, a szultán lányaként, mohamedán szokásoknak megfelelően tanítatják, több nyelven beszél, jártas a történelemben. De ahogy René kifejti, akinek anyja keresztény, és anyja méhében magába szívta a szent lelket, az sosem felejtí – így Fatima követi lelkiismeretét eredeti hazájába, Vencélcebe.

Hadixa karaktere összetettebb. Tulajdonképpen René mellett Hadixa a másik főhős, René társa. Másik oldala. A mufti vér szerinti lányaként nevelkedik, rendkívül művelt, érdeklődő fiatal nő. Többször megmenti René életét, fűfanggal leleplezi a hazug orvost és a csaló dervist. Renét megpróbálja iszlám hitre téríteni, s mikor ez nem sikerül, halálosan megbetegszik, majd csodával határos mó-

don felgyógyul. A fordulópont akkor következik be, amikor kiderül, hogy ő René gyermekkori jegyese, akihez mindvégig hűséges volt. Eldönti, hogy vele tart Velencébe. Kulcsfontosságú momentum a regényben, hogy szinte minden elhatározás, amely befolyással bír René és Hadixa életére, Hadixától ered. Hadixa dönt úgy, hogy elhagyja a muzulmán világot, és választ helyette egy ismeretlen keresztény környezetet.

Hadixa műveltsége, határozottsága nem öncélú. Bajza valószínűsítően nemcsak François Fénelon *Télemakhosz utazása* című munkáját ismerhette, hanem *A leányok neveléséről*¹³ című értekezést is. François Fénelon az elsők között foglalkozott a nőnevelés elméleti és gyakorlati kérdéseivel, pappá szentelése után a protestánsról katolikus hitre tért leányok és katolikus hitre visszatért asszonyok Nouvelles Catholiques nevű intézetét, menedékét vezette. Fent említett értekezése 1687-ben jelent meg. A következőket írja benne:

„Nem a nők döntenek-e romba, vagy tartják életben a családokat, irányítják a háztartás minden kicsiny részletét és ezen a révén döntő szerepük van abban, ami egészen közelről érinti az emberi nemet? Tehát az övék a főresz szinte az egész világ jó és rossz tetteiből. A helyes gondolkodású, szerény és vallásos nő lelke az egész háznak; rendet tart ott a földi jólét és az örök üdvösség javára. Még azok a férfiak sem képesek a maguk erejéből semmi hathatós jót elérni, akik a közéletben nagy tekintélynek örvendenek, ha a nők nem támogatják őket munkájukban.”¹⁴

„Azon a jón kívül, melyet a helyesen nevelt nők tehetnek, számba kell venni azt a rosszat is, melyet a világnak okozhatnak, ha nincs olyan nevelésük, mely a jó útján megtartaná őket. Bizonyos, hogy a nők rossz nevelése több bajt okoz, mint a férfiaké, mert hiszen a férfiak hibái is rendszerint abból a helytelen nevelésből erednek, melyet anyjuktól kaptak és azokból a szenvedélyekből, melyekre későbbi korokban más nők szoktatták rá.”¹⁵

13 François FÉNELON, *A leányok neveléséről*, Budapest, Kath. Középisk. Tanáregy., 1936.

14 *Uo.*, 8.

15 *Uo.*, 8.

Hadixa, elhagyva az iszlám hitet, megtanulva René nyelvét, a keresztény asszony odaadását testesíti meg. Őáltala határozódik meg a férfi, René. Általa nyeri el identitását. Ő a másik, akivel szemben a fiatal fiúból az utazás végére férfi lesz. Továbbá ő az első híve az új hitnek, jelen esetben mondhatnánk: egy új szlovák nemzeti identitásnak, egy születő nemzetnek. Felmerülhet a kérdés, hogy ha Hadixa elhagyja vallását, anyanyelvét, kulturális közegét, és szerelmét követve új identitást vesz fel, hogyan erősíti a férfi, René identitását, illetve miért nem Hadixa identitásváltozása áll a fókuszban? A magyarázat egyrészt Hadixa nevében, másrészt pedig a szláv anya és Szlávia topozáiban keresendő.

Hadixa és Fatima neve a Koránban, Mohamed prófétával kapcsolatban fordul elő. Mohamed első feleségét hívták Hadixának. A névnek több változata ismeretes: Hadidzsa, Kadidzsa vagy Khadidzsa. Leggyakrabban Kadidzsa alakban fordul elő. Kadidzsa, bár sokkal idősebb volt Mohamednél, műveltségéről, szépségéről, energiájáról és gyors észjárásáról legendák szólnak, gyakran Kadidzsa-Kubra (Nagy Kadidzsa) néven is emlegetik. Amíg Kadidzsa élt, Mohamed senki mást nem vett feleségül.¹⁶ Az iszlám hagyományok szerint Mohamed nősülésének legfőbb oka a szerelem mellett természetesen a hit terjesztése volt. Gyermekeinek megfelelő kiházasítása biztosította az iszlám terjedését. Kadidzsának négy lánya született, Mohamed leginkább a Fatima nevűt szerette. Fatima kiházasításával jelentősen megerősödött az iszlám hit. Kadidzsa és Fatima jelentősége tehát abban áll, hogy ők voltak az iszlám vallás első hívei. Ők voltak az új vallás első pillérei, Mohamed népe. Felvetődik a kérdés, milyen párhuzam vonható az iszlám vallásban előforduló két nőalak és Bajza két nőalakja között. Milyen hasonlóságok és különbségek fedezhetők fel, illetve kell-e egyáltalán párhuzamot vonni közöttük? Bajza csupán a kalandregény hagyományainak tett eleget azzal, hogy e két női nevet emelte ki, és csupán véletlen egybeesésről van szó, vagy jelentőséggel bír a névválasztása? Továbbá milyen párhuzam vonható az iszlám hit keletkezéstörténete, a szlovák nemzeti ébredés, valamint Bajza regényének nőalakjai között? Közös pont az anya mint

16 *Mohammed, Isten küldötte, Röviden a Szunnáról*, Budapest, Iszlám Egyház Fordító Iroda, 2005, 7.; ROMÁN József, *Mohamed élete*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1966. 61–84.

jelentést hordozó princípium, mely permanensen visszatérő motívum a szláv irodalomban.

Az iszlám vallás kialakulásával kapcsolatos szakirodalom többsége egyetért abban, hogy Mohamed első híveinek jelentős része, sőt többsége nő volt.¹⁷ Bajza regényében Hadixa elhagyja előző életét, szülőföldjét, családját, hagyományait, nyelvét és követi jegyesét az új, ismeretlen világba, nyugatra, de ami még fontosabb, elhagyja válását, és megkeresztelkedik. Hadixa új identitást vesz fel, René identitását. Az identitásvesztés, és identitásképzés aktusa Hadixa esetében is az új hit megerősítését szolgálja. Hadixa elsősorban a kalandregényekben előforduló talpraesett, okos és nem utolsósorban szép nőalak mintájának felel meg. Bajza kortársa, Mészáros Ignác is hasonló tulajdonságokkal ruházta fel kalandregényének főhősét, *Kartigámot*. Egyáltalán nem volt kivételes vagy különleges, hogy egy 18. századi kalandregény női szereplője férfihoz méltó hőstetteket hajtson végre. Másrészt Bajza esetében nem lehet megelégedni a már említett szlovák és szláv irodalomban egyaránt előforduló szláv anya és Szlávia toposzárról, amely jelentősen befolyásolta a nőalakok megformálását. A 16. századi, tehát a késő reneszánsz és kora barokk irodalom régi magyarországi latin nyelvű költeményeiből ismert Szlávia képe népszerű toposz gyakran ihlette a különböző irodalmi művekben előforduló nőalakok megformálását. A toposz szerint a szlávok és/vagy szlovákok anyja a valaki által sanyargatott népet siratja. A toposz Kiss Szemán Róbert szerint összefügg a magyar irodalmi hagyományból jól ismert *Querela Hungariae*, vagyis Magyarország panasza toposszal.¹⁸ Az anyaság, a nemzet felett álló anya képe természetszerűleg összefügg a nemzeti hagyományokban élő Szűz Mária-képpel, amely szerint Mária Magyarország patrónája, Magyarország Mária országa.¹⁹ Azt azonban nem szabad elfelejteni, hogy a szlovák irodalom nem csupán a magyar irodalmi hagyománnyal, hanem a cseh és más szláv kulturális örökséggel is erőteljes kapcsolatban állt.

Bajza nőképe továbbá hasonlatos François Fénelon nőképehez, ami az asszonyi feladatot és kötelességeket illeti, az anya az elsődleges forrás, a kulcs az új nemzedék identitásához.

17 Karen ARMSTRONG, *Az iszlám*, Budapest, Európa, 2005. 50.

18 KISS SZEMÁN RÓBERT, *Szláv Pokol Pesten*, Budapest, Balassi, 2010. 50–74.

19 TÜSKÉS GÁBOR – KNAPP ÉVA, *Magyarország – Mária országa*, ItK, 2000.

„Ahogy a későbbiekben a feminista pszichoanalízis is megfogalmazza: a különféle szocializációs helyzetek közös eleme, hogy mindig nők alkotják az elsődleges gondozók szerepét. A férfiak esetenként segédkeznek a gyermekgondozásban, de nem ez a feladatuk, mint a nőknek. [...] mivel nem az apa, hanem az anya hangján szólalt meg a legfontosabb korai helyeslés vagy helytelenítés, a lelkiismeretfurdalás hangja mind a két nemnél a nőnemű.”²⁰

Bajza esetében Hadixa hordozza az új hit, a megreformált katolikus hit alapjait. A keresztény, nemzetvédő anya képe a romantika irodalmában teljeseedik ki. A nő elsődleges funkciója tehát az anyaság, a további nemzedék identitásának biztosítása, másodlagos szerepe asszonyiságában teljesezhet ki, és az asszonnyal szemben definiálódik a férfi. A válás ebben a kontextusban a nemzeti megújulás eszköze, a megreformált katolikus hit Bajza szerint az egyetlen lehetséges út, amely egy önálló nemzeti identitás felé vezet. Szándékosan nem beszélek önálló nemzetről, mivel az önállóság gondolata majd a romantika korában merül fel. Bajza műveiben nem vetődik fel egy önálló állam elképzelése. Azonban a hiányból fakadó élmény, hogy nem létezik nemzet, határokkal körülvett ország, amely majd az őáltala megalkotott nyelvet használja, jól érzékelhető. Így az asszony vagy anya jelentheti ezt a fajta határt, körvonalat. Ő a materialitás, a testi, ő ad életet, testet a nemzetnek.

A latin nyelvű, szlovák reneszánsz líra ismeretlen szerzőinél jelenik meg elsőként az óvó és védelmező keresztény anya motívuma, ahogy erről már szó volt. Tulajdonképpen ha nem is azonos ez az anyamotívum Szűz Máriával, a patronáló szenttel, mindenesre sok hasonlóságot mutat. A felvilágosodás kori szlovák nyelvű irodalomban az anyaszimbólum jelentését tekintve kibővül. Nem csupán egyfajta óvó és védő funkciót lát el, hanem védőszentjévé válik egy születő nemzeti identitásnak. Úgy kölcsönöz testet az új nemzeti identitásnak, ahogy Szűz Mária adott testet a léleknek, a szellemnek. Ebben az olvasatban Hadixa nem szentimentális szerelem tárgya. Hadixa René identitásának forrása, René önmagában nem lenne képes beteljesíteni és megerősíteni saját identitását.

20 Nancy J. CHODOROW, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Budapest, Új Mandátum, Főnix Kft., 2000.

Ha továbbgondoljuk a fentieket, lényegében az asszony méhe rejti az új lehetőséget, a gyökeres átalakulást. Összességében elmondható tehát, hogy Hadixa ebben az olvasatban feltételévé válik René és egyben a szlovák nemzet identitásképzésének, egyszersmind ő a szláv, szlovák irodalom asszony- és anyaarchetipusának összegzése.

Szólni kell még Florencia alakjáról, aki a regény második részében tűnik fel. Ő az egyetlen nőalak, aki a második részben nevet kapott. Florencia a mai Szlovákia területén a 18. században működő apácázárdáinak működését tükrözi. Az apácánövendékek sanyarú sorsát, kiszolgáltatottságukat és kilátástalanságukat. A második rész betiltását többek között ennek a történetének a regényben való megjelenése indokolta. Bajza felvilágosult abszolutista nézetei jól érzékelhetők abban, ahogy a szerzetesi életről és a cölibátus jogtalanságáról vélekedik. Florencia könnyek között meséli el viszontagságos életét, mostohaanyja kegyetlenségeit, aki őt akarata ellenére küldte kolostorba.

A regényben szereplő további női karaktereknek Bajza nem adott nevet. Némák. Anya, özvegy, mostoha, apáca, rabszolga, szolgáló, szultána vagy a hiszékeny, babonás feleség. Felvetődik a kérdés, hogy a két domináns női karakteren kívül a többi női szereplő miért nincs nevesítve? A szlovák irodalomtörténet-írás meg sem említi a néma szereplőket.

Ezek a szereplők a főszereplőket segítik, kiegészítik, kontextusává válnak, pusztán ennyi a funkciójuk, és nem valamiféle jelentéssel bíró elhallgattatás áldozatai. A társadalomban betöltött funkciójuk alapján határozódnak meg. René általuk, rajtuk keresztül szerez tapasztalatot a világról. A második részben tett megfigyelések nagy része a fent említett szereplők életén keresztül válik lehetségessé. Bajza kora társadalmának kritikáját fogalmazhatja meg általuk. Allegorikus szerepű társadalmi pozíciók, erények és bűnök mutatkoznak meg segítségükkel. Az anya, aki világra hozza az ikreket, majd lemond róluk, feláldozza anyaságát, hogy René és (mellesleg Fatima is) a lehető legjobb környezetben nőhessen fel, majd életét kockára téve menti Renét a mérgezésről. A szultána, aki félve a szultán haragjától, elveszi anyjuktól az ikreket, és felneveli Renét és Fatimát. Továbbá ilyen névtelen szereplő az apáca is, a második rész egyik epizódjának főszereplője. René részletesen kikérdezi a fiatal apácát, hogy s mint került a zárdába, mi szomorúságának oka. Az apáca elmeséli

viszontagságos és nyomorúságos életét, boldogtalan szerelmének történetét. A regény második részének betiltása ezen epizódban szereplő momentumoknak köszönhető. Ugyanis Bajza az apáca történetén keresztül fogalmazza meg a szerinte elavult katolikus vallás bírálatát. Többek között a cölibátus intézményét, a formális rendszert, a tanulatlanságot, az elavult szokásokat, amelyek egy reményteli fiatal lány ellehetetlenítéséhez vezetnek.

René keleti utazása megfelel a kalandregények úti céljának, azonban más funkciót is betölt. A születő szlovák nemzeti eszme kialakulása-kor fontos kérdés volt, hogy a nép földrajzilag Európa mely részéhez tartozik. A nyugati világhoz képest a térség, amelyben Bajza az identitását kívánja megtalálni, keletinek tűnik, viszont a Kelethez képest épp nyugatinak. Így azzal, hogy hőstét a *barbár* Keletre utaztatja, az, ahonnan indul, a nyugati világ részének tűnik. Egyszersmind legitim-mé teszi nemzetét.

A keleti tanulmányok irányát a britek távol-keleti viselkedése határozta meg, főleg ami a franciák közel-keleti és más vidéken szerzett tapasztalatit illeti. A 17. század végétől Anglia és Franciaország tartotta fennhatósága alatt a Földközi-tenger keleti medencéjét. Érdeklődésük ettől kezdve nőtt meg a közel-keleti népek kultúrája iránt, ami Said szerint egyszerűen csak a területszerzést, hatalomátvételt, illetve a hatalom megtartását szolgálta.

„Az orientalizmus fogalmának a tudomány és szellemtörténet világához kötődő tartalmi egymással folyamatos kölcsönhatásban állnak, s a 18. század vége óta meglehetősen nagy, viszonylag fegyelmezett – sőt talán irányított – forgalom zajlik közöttük.”²¹

A közel-keleti tapasztalatok francia közvetítéssel, többek között jezsuita hittérítők írásainak közvetítésével jutottak el Közép-Kelet-Európába, így ismerkedhetett meg velük Bajza is. Mivel ennek a térségnek nem volt gyarmata, az itt lakók átvették a francia hagyományt.

A másik ok René nevében keresendő. Nevének jelentése: *újjászíletett*. Erre maga Bajza is felhívja a figyelmet regénye előszavában. Többek között a főhős felekezetválasztásait jelképezi, azonban nem

21 Edward W. SAID, *Orientalizmus*, Budapest, Európa, 2000. 12.

árt figyelembe venni azt a középkorig²² visszanyúló európai hagyományt, amely szerint Kelet a nyugati világ végét is jelenti, a pokolba vezető út végét, a halottak országát, ahonnan újjászületve, megújulva térhet vissza a főhős.

Itt most nem térek ki a René–Bajza párhuzamra, narrátor és hőse kapcsolatára, sem arra, hogyan reflektál Bajza a regény nyelvváltozat-választására, a nyelv kodifikálásának vágyára, mely okból tulajdonképpen megszületett maga a mű.

Az első szlovák regényt máig nem fordították magyar nyelvre, kivéve néhány nagyon rövid részletet.²³ A magyar irodalomtörténet-írás ugyan néhány helyen megemlíti Bajzát, mint tót nyelven író magyar szerzőt, de különösebb figyelmet nem szentel neki, annak ellenére, hogy a 18. századi közép-európai irodalom szerves részét képezi.

Bibliográfia

- A bécsi Pázmáneum*, szerk. ZOMBORI István, Budapest, METEM, 2002.
- CHODOROW, Nancy J., *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Budapest, Új Mandátum, Főnix Kft., 2000.
- ERIKSON, H. Erik, *Gyermekkor és társadalom*, Budapest, Osiris, 2002.
- FAZEKAS István, *A bécsi Pazmaneum magyarországi hallgatói*, Budapest, Eötvös Loránd tudományegyetem Levéltára, 2003.
- FÉNELON, François, *A leányok neveléséről*, Budapest, Kath. Középisk. Tanáregy., 1936.
- GEERTZ, Clifford, *Sűrű leírás, Út a kultúra értelmező elméletéhez = Misszionáriusok a csónakban*, szerk. András VÁRI, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. 13–61.
- GENERÁL Tibor, *Kelet Pompadourjai: Nőuralom az Oszmán Birodalomban*, Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- GRANASZTÓI Olga, *Francia könyvek magyar olvasói 1770–1810*, Budapest, Universitas Kiadó, OSZK, 2009.
- GREENBLATT, Stephen, *A társadalmi energia áramlása = Testes könyv*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor S. K., Szeged, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, 1996. 355–372.

22 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982. 487–493.

23 SZIKLAY László, *A szlovák irodalom története*, Budapest, Akadémiai, 1962. 174.

- KOTVAN, Imrich, *J. I. Bajza a slovenská reč*, Bratislava, SAV, 1941. = *Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-id, 2. Nagyszombat, 1632–1690*, szerk. KESERŰ Bálint, Szeged, Scriptum, 1990–1997.
- MARČOK, Viliam, *Počiatky slovenskej novodobej prózy*, Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1968.
- MAROS Andor, *A cenzúra*, Budapest, Népszava Könyvkiadó, [1947].
- MÜLLER Lajos, S.J., *A római index, Nevezetesebb tiltott könyvek jegyzéke*, Budapest, A „Magyar Kultúra” kiadása, 1926.
- SCHERMANN Egyed, *Adalékok az állami könyvcenzúra történetéhez Magyarországon Mária Terézia haláláig*, Budapest, Stephaneum Nyomda és Könyvkiadó R. T., 1928.
- SZIKLAY László, *A szlovák irodalom története*, Budapest, Akadémiai, 1962.
- TIBENSKÝ, Ján, *Jozef Ignác Bajza*, Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1955.
- TIBENSKÝ, Ján, *K sporu a polemikám J.I. Bajzu s bernolákovcami = Bernolákovské polemiky*, szerk. Imrich KOTVAN, Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1966. 7–31.
- BAJZA, Jozef Ignác, *René mlád'enca prihodi a skusenosti*, előszó TIBENSKÝ, Ján Bratislava, Akad., 1955.
- BERNOLÁK, Anton, *Anti-Fándli aneb Dúwerné Zmlúwánj mezi Theodulusem, třetiho Franciskánúw rádu bosákem a Gurem Fándly Naháckim farárem o, a proti geho Dúwernég Zmlúwe mezi Mníchem a d'áblem*, Hale : [s.n.], 1789.
- BERNOLÁK, Antonio, *Grammatica Slavica*, Posonii, Impensis Ioannis Michaelis Landerer, 1790.
- KOTVAN, Imrich, *Epigramy Jozefa Ignáca Bajzu*, Skalica, Separát, 1973.
- KOTVAN, Imrich, *Jozef Ignác Bajza a slovenská reč*, Bratislava, Slovenská učená spoločnosť, 1941.

Lajterné Kovács Krisztina

Identitás és test

Scarlett O'Hara és a déli nőiség Margaret Mitchell *Elfűjta a szél* című regényében¹

Scarlett O'Hara, Margaret Mitchell *Elfűjta a szél* (1936) című regényének hősnője elkényeztetett déli szépségként, elégedetlen, önző és érzelmileg éretlen asszonyként, és ezzel párhuzamosan rendkívül vonzó, szinte ikonikus karakterként él a köztudatban. Ez nagyrészt a regény nagyszabású filmváltozatának köszönhető. Írásomban azt a kérdést vizsgálom, hogyan alakul a cselekmény folyamán Scarlett identitása, milyen viszonyban van a déli nemiség, nőiség és nőies-ség mítoszaival, milyen mértékű az ezektől való eltérése és milyen szubverzív aktusok alakítják. Az elemzés során a regény testekkel – főleg a bőrszínnel és a (női) test határaival – kapcsolatos attitűdjei lesznek segítségemre, melyek változó mértékben szövik át a szöveget, és melyek kapcsolatban állnak azokkal a traumákkal, amelyeket a vesztes polgárháború okozott a férfiaknak és a nőknek, és amelyek a déliség nemi megalapozottságú mítoszait is felforgatták.²

Scarlett „karriertörténete”, amellett, hogy sok nőre hatott inspirálóan az idők folyamán, azt is megmutatja, hogy a polgárháború előtti déli kultúra szimbólumai és jellegzetes képei nagyrészt a polgárháború utáni idők konstrukciói. Az *Elfűjta a szél* alakítója és terméke is

1 A tanulmányban az *Elfűjta a szél* Kosáryné Réz Lola és Sulhóf József-féle fordítását használom, azonban ahol szükséges, hivatkozom az angol nyelvű szövegre is. A magyar kiadás kötet- és oldalszámait a főszövegben jelzem, az angol eredetire pedig lábjegyzetben hivatkozom.

2 Noha a szoros önéletrajzi olvasás problematikus és nem is releváns ebben az esetben, fontosnak tartom megemlíteni, hogy Margaret Mitchell igen tudatosan operált a testiség képeivel. Mitchell életét számtalan betegség és baleset jellemezte, amelyek nagy része pszichoszomatikus lehetett. Lásd erről Darden Asbury PYRON, *The Southern Daughter: The Life of Margaret Mitchell*, London, Oxford UP, 1991. és *Margaret Mitchell's Gone with the Wind: Letters, 1936–1949*, szerk. Richard HARWELL, New York, MacMillan, 1976.

a baudrillard-i értelemben vett szimulákrum jellegű déli kultúrának,³ amely mítoszokat teremtett, de önmaga is mítosz, ekképpen képes egyidejűleg megkérdőjelezni és létrehozni számos szimbólumot és sztereotípiát.⁴

A regény kezdő mondatai eleve aláássák a főszereplő egyértelmű azonosítását a statikus déli szépséggel:

„Scarlett O’Hara nem volt szabályos szépség, de ezt a férfiak aligha tudták megítélni, ha leányos bája annyira elbűvölte őket, mint a Tarleton ikreket. Arcán túlságosan észrevehetően keveredtek el anyjának, a francia származású partvidéki arisztokrata nőnek finom vonásai pirosposzgás ír apjának paraszti vonásaival” (I/5).⁵

Ebből a két mondatból számos dolog kiderül, elsősorban az, hogy Scarlett nem volt szép, főleg azért, mert apja és anyja vonásai túlzottan markánsan alakították ki arcvonásait. Ez a bevezetés előrevetíti a regény – és a hősnő – egyik fő konfliktusát, amely a tipikus sápadt, gyenge, de tiszteletre méltó déli nőiség, amelyet Scarlett anyja testesít meg, és a vérbő, férfias aktivitás között húzódik. Másrészt, a regény bevezetése többet is jelenthet a szereplők fizikai bemutatásának megszokott narratív eszközénél. Ahogy azt Bertram Wyatt-Brown történész, a déli társadalmi rendszer kutatója állítja, „a fizikai megjelenés [...] a belső érdem jele”.⁶ A bőrszín különösen fontos társadalmi indikátorként szerepelt a faji-etnikai feszültségektől terhelt rabszolga-

3 Jean BAUDRILLARD, *The Precession of Simulacra* = Uő., *Simulacra and Simulation*, ford., Sheila Faria GLASER, Ann Arbor, Michigan UP, 2000. 1–6.

4 A Carolyn Perry és Mary Louise Weaks által szerkesztett terjedelmes, déli íróink munkásságát feldolgozó monográfia egyik alapmotívuma a mítoszokkal és sztereotípiákkal való, önmagában is ambivalens és terhelt szembehelyezkedés és kételkedő hozzáállás. *The History of Southern Women’s Literature*, ed. Carolyn PERRY, Mary Louise WEAKS, Baton

5 Margaret MITCHELL, *Elfújta a szél*, ford. KOSÁRYNÉ Réz Lola, SULHÓF József, Bukarest, Kriterion, 1976. I-III, I/5. Jelen idézet esetén az angol nyelvű szöveg arról beszél, hogy Scarlett egyáltalán nem volt szép: „Scarlett O’Hara was not beautiful.” Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* (1936), London, Pan, 1974. 5.

6 Bertram WYATT-BROWN, *Honor and Violence in the Old South*, New York, Oxford UP, 1986. 27.

tartó déli régióban, így a fajkeveredés toposza (és tabuja) mélyen begyazódott a déli kulturális és politikai rendszerbe.

A déli nő mítoszának döntő aspektusa volt a faji és ezáltal a társadalmi tisztaság megőrzése. A kettős mérce itt is működött, hiszen a fehér férfi és a fekete nő szexuális viszonya szinte semmilyen erkölcsi problémát nem jelentett,⁷ főleg, ha a látszatot sikerült fenntartani, a fehér nő és fekete férfi közti kapcsolat ugyanakkor tabunak számított.⁸ A déli úriember becsülete nagymértékben függött családjá nőtagjainak szexuális tisztaságától és tisztességétől, ami rendkívül ironikus, tekintve, hogy úgy tartották, a női szexualitás és reprodukció kontrollálhatatlan, a fehér férfi mítosza tehát igen ingatag alapokon nyugodott.

Az *Elfújta a szél* a felszínen erősen hangsúlyozza Scarlett fehérségét, amikor magnóliához hasonlítja (I/5), vagy amikor az Atlantából való menekülés során az elvesztett hófehér bőrszínről beszél, ugyanakkor számos finom utalás révén ássa alá Scarlett fehér identitását. Mitchell eredetileg a fajkeveredésről szeretett volna regényt írni, de férje javaslatára ezt a témát végül elvetette.⁹ A fajkeveredés ugyanakkor számos ponton látszik kísérteni a szöveget, főleg Scarlett alakján keresztül, aki egy etnikailag vegyes házasságba érkezik. Anyja francia arisztokrata, apja ír földműves, tehát a frigy már eleve rangon aluli,¹⁰ ugyanakkor mindketten katolikus vallásúak. Ekképp lányuk, mint ír-francia katolikus nő a fehér angolszász protestáns kultúra Másikjaként konstruálódik meg.

Néhány kritikus, mint például Betina Entzminger, Elisa McGraw és Charles Rowan Beye, rávilágít a Scarlett fehérsége mögött rejtőző faji és társadalmi ellentmondásokra. Entzminger *Belle Gone Bad* című könyvében a passing, vagyis átcsúszás jelenségével kapcsolatban amellet érvel, hogy vegyük észre a fehér déli írók műveiben rejlő finom szubverzív utalásokat és témákat, amelyek közül kiemelkedik a déli szépség figurájának femme fatale-ként való megjelenítése, melynek fontos aspektusa, hogy ezek a hősnők látszólag

7 WYATT-BROWN, *i. m.*, 105.

8 WYATT-BROWN, *i. m.*, ix.

9 Betina ENTZMINGER, *The Belle Gone Bad: White Southern Women Writers and the Dark Seductress*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 2002. 105.

10 *Recasting: Gone with the Wind in American Culture*, ed. Darden Asbury PYRON, Miami, UP of Florida, 1983. 195.

fehérek, de gyakran fekete vagy más etnikumú ősökkel rendelkeznek. A fehér szépség képes eltitkolni nem fehér származását, így „átcsúszik” az alsóbbrendűnek tekintett faji csoportból a társadalmilag – ám faji alapokon – felsőbbrendűként elismert csoportba, vagyis belülről fenyegeti az amúgy is sebezhető déli rendszert, egyszerűen azáltal, hogy nem az, aminek látszik. Az átcsúszásnak gyakran nincs is köze a valós etnikai származáshoz, elegendő, ha a déli szépség olyan jellemzőket mutat, amelyeket hagyományosan egy másik faji csoporthoz társítanak (például szexuális aktivitás). Eliza McGraw Scarlett ír származására koncentrálna emellett érvel, hogy az *Elfújta a szél* tudatosan operál az „írség” kulturális konnotációival, például azzal, hogy egy időben az íreket kifordított, fehér négereknek tartották.¹¹ Scarlett mint egyfajta kifordított „tragikus mulatta” figura azért veszélyes, mert feketeségét belül hordozza kiszámíthatatlan szexualitása és szubverzív aktusai révén. Scarlettet viszont erősíti kevert etnikai származása, míg a tragikus mulatt nő többnyire elbukik.¹² Charles Rowan Beye egyenesen a fekete földmunkásokkal állítja párhuzamba Scarlettet.¹³ A fekete társadalom legalantasabb rétege „lázadó, engedetlen, megbízhatatlan”, akárcsak maga Scarlett. Árulkodó jelenet, hogy a tarai nélkülözés ideje alatt Scarlett a feketék helyett végzi a földmunkát, így a szöveg tovább erősíti a hősnő és a rabszolgák közötti asszociációt.¹⁴

A szöveg Scarlett anyjának leírásakor megemlíti, hogy

11 Eliza McGRAW, 'A Southern Belle with Her Irish Up': Scarlett O'Hara and Ethnic Identity, South Atlantic Review, 65/1, 2000. 127.

12 McGRAW, i. m., 128.

13 Charles Rowan BEYE, *Gone with the Wind, and Good Riddance* [online] <http://ehis.ebscohost.com> (utolsó letöltés: 2012. június 29.)

14 Scarlett „fehértisége” a déli fekete, pontosabban „nem fehér” irodalomra gyakorolt problematikus hatását fejtegeti Helen Taylor is, aki szerint a kettő közötti diszkrepancia nehezen feloldható. Helen TAYLOR, *Gone with the Wind: The Mammy of Them All = The Progress of Romance*, ed. Jean RADFORD, London, Routledge, 1986. 113–138. Betina Entzminger könyve éppen ezt az ellentétet bontja meg, bemutatva, hogy a déli szépség ironiák általi újratemetése miképpen értelmezheti újra a bőrszínt és annak kulturális jelentőségét is.

„francia anyjának szülei 1791-ben, a haiti lázadás idején menekültek az amerikai partokra. Tőlük kapta mandulavágású sötét szemét, tintafekete szempilláit” (I/38).¹⁵

Érdekes módon ez a titokzatos származás anyai ágon öröklődik, hiszen a család a haiti rabszolgázadás idején menekült el, tehát előtte feltehetően ott éltek és akár keveredhettek is az ottani lakosokkal. Ír apja büszke saját tiszta származására, de az Amerikába érkezett ír bevándorlókhoz kapcsolódó negatív sztereotípiák Scarlettet is megbélyegzik, ugyanakkor, ahogy azt a regény hangsúlyozza, éppen ír származása és annak kulturális jegyei miatt képes túlélni a háborút és a szegénységet. McGraw szerint pontosan az ír származás az, amely miatt Scarlett eleve nem lehet a déli szépség megtestesítője.¹⁶

Mielőtt a háború elné Atlántát, a számos nyugtalanító jel ellenére Scarlett látszólag felveszi a hófehér déli szépség identitását. A bőrszín mellett ennek másik fő jelölője a fűző. A regény és az abból készült film egyik kulcsjelenete, amikor Wilkesék kerti partija előtt Mammy befűzi Scarlettet, egyszerre válik a behódolás és az ellenállás képévé. Scarlett számára édesanyja testesíti meg a déli nőiséget, noha a kettős anyaság intézménye miatt ennek gyakorlati tanításait a fekete dajka, Mammy közvetíti. Amanda Adams szerint a jelenet megerősíti a nők és a rabszolgák fehér férfiakkal való alávetettségének képét, aminek keretében egymás számára kölcsönösen az elnyomás eszközévé válnak. Scarlett fehér nőként Mammy gazdája, aki azonban kora, családi és társadalmi pozíciója révén a szülői tekintélyt közvetíti a lány számára.¹⁷ A jelenet elején Scarlett a tükör előtt állva csodálja saját (fűző nélkül) csaknem meztelen testét, mégis hagyja, hogy Mammy a gyerekkora óta jól ismert fűző bordái közé préselje a derekát, hiszen jól

15 Az angol eredeti több utalást és konnotációt tartalmaz a feketeséget illetően: „her slanting dark eyes, shadowed by inky lashes, and her black hair”.

MITCHELL, *i. m.*, 41. A slanting szó dőlt, ferde jelentéssel is bír, illetve az árnyék és tintafekete szavak egymás mellé állítása is megerősíti az olvasóban a sötétség képét.

16 Eliza McGraw cikke meggyőzően fejti ki a regény etnikai vonulatait, így erre részletesebben nem térek ki.

17 Amanda ADAMS, ‘Painfully Southern’: *Gone with the Wind, the Agrarians, and the Battle for the New South*, *Southern Literary Journal*, 40/1, 2007. 70.

tudja, hogy szépségével tud majd férjet fogni, és azt gondolja, akkor minden megoldódik:

„Bár már férjhez mentem volna! Úgy utálom, hogy sohasem tehetem azt, amit szeretnék. Kényeskedni, mintha nem bírnék többet enni, mint valami madár, szép lassan tipegni, mintha szaladni nem is tudnék, és valcer után sóhajtani, hogy mindjárt elájulok, pedig két napig egyfolytában táncolhatnék, és mégsem lennék fáradt”. (I/78)

A regény Scarlett folyamatos és változatos lázadásait mutatja be a nőiesség korlátai ellen, amelyek közül a fűző a leginkább megfogható és áll legközelebb a testhez, ám Scarlett éppen ezt nem veszi észre. A fűzőhöz való viszonya is azt mutatja, hogy képtelen megbirkózni saját belső ellentmondásaival, így lesz rá igaz Rhett Butler megjegyzése: „mily szorosan ragaszkodnak a nők a láncaikhoz.”¹⁸

Scarlett terhességei azonban elkerülhetetlen módon megváltoztatják a testét, amely így már nem mindig enged a fűző szorításának. A fűző a derék elszorításával éppen a melleket és a csípőt hangsúlyozza, amelyek a termékenység hagyományos metonimikus jelei is, ám paradox módon ez a ruhadarab éppen a női anatómia jellegzetességeit felnagyítva vonja kontroll alá és szorítja határok közé a testet. A megtermékenyülés, a terhesség és a gyermek kihordása eleve nagy jelentőséggel bírt a döntően agrárjellegű déli társadalomban, így nem meglepő, hogy Mitchell regénye is ambivalens módon dolgozza fel a kérdést, sőt a regény tele van gyermekhalállal, vetéléssel és gyenge, árnyékszerű gyerekalakokkal.¹⁹ Entzminger megjegyzése, mely szerint „szimbolikus módon Melanie gyermek iránti vágya – a déli úrhölgy legfőbb dicsősége, amely során a nőies elkötelezettség és önfeláldozás lehetősége elérí tetőpontját – okozza halálát”,²⁰ azt illusztrálja, hogy a terhességhez

18 A magyar változat különös módon nem tartalmazza ezt a mondatot, így azt saját fordításban közlöm: „How closely women clutch the very chains that bind them!” MITCHELL, *i. m.*, 181.

19 A regény gyerekekkel kapcsolatos attitűdjeiről lást Anne JONES, *The Bad Little Girl of the Good Old Days = Recasting: Gone with the Wind in American Culture*, ed. Darden Asbury PYRON, Miami, UP of Florida, 1983. 81–104., ENTZMINGER, *i. m.* és PYRON, *The Southern Daughter*.

20 ENTZMINGER, *i. m.*, 113.

való viszony nem problémamentes, sőt az inkább traumatikus élményként jelenik meg a regényben.

A regény Scarlettet rossz anyaként ábrázolja. Első két gyermekének megfogadását még elfogadja, de a harmadik esetben már azt tervezi, hogy elveteti egy volt (ír származású) bordélyház-tulajdonos segítségével. Férje erről még le tudja beszélni, de a gyermek születése után Scarlett arra az elhatározásra jut, hogy soha többé nem esik teherbe. Döntésében ismét nagy szerepet játszik a fűző, hiszen amikor rájön, hogy lánykori méreteit és alakját már soha nem nyeri vissza, inkább lemond az anyaságról, hogy az internalizált patriarchális elvárások közül azoknak felelhessen meg, melyek a szépséget helyezik előtérbe. A déli nők életében a házasság a legfontosabb választóvonal: szépségközpontú identitásból a feleség-anya szerepkörbe kerülnek át. Scarlett regresszív módon az előbbi választja az utóbbival szemben, megerősítve ezáltal a két identitás egymást kizáró jellegét. Wyatt-Brown és Entzminger²¹ egyaránt rávilágít arra, hogy a déli társadalomban a kétféle női identitás sem önmagában, sem egymáshoz való viszonyában nem volt problémamentes, elsősorban azért, mert „a mítosz alapján minden nő szépségnek érezhette magát, ugyanakkor az semmilyen fogódzót nem nyújtott az anyaság feszültségeinek elviseléséhez, amely elkerülhetetlenül sorsa lett ezeknek a nőknek.”²² Scarlett nászéjszakája e miatt az ellentmondás miatt felkavaró:

„természetesen tudta Scarlett, hogy a házaspárok közös ágyban szoktak aludni, de erre mostanáig egy percig sem gondolt.” (I/131)

Az anyaság női feladatát a legtöbb férfi és ugyanakkor sok nő is meg nem értéssel és távolságtartással szemléli a regényben, egyszerre feldicsőített és megvetett állapotként jelenik meg, hiszen számtalanszor merül fel, hogy a terhes testet – mint valami szégyenletes jelenséget – el kell rejtteni a világ szeme elől.²³ Scarlett közömbös és

²¹ *Uo.*, 10–11.

²² WYATT-BROWN, *i. m.*, 92.

²³ Rhett Butlernek, a regény kívülálló figurájának anyasághoz való hozzáállása inkább kivétel, mint szabály. A férfi teljesen tisztában van a terhesség és szülés anatómiai és lelki aspektusaival, sőt ezekről ő világosítja fel Scarlettet. Amikor gyermekük születik, sokkal inkább anyja lesz, mint Scarlett.

távolságtartó anyjának a házasság szolgálat és önfeláldozás, így nem készíti fel lányát az anyaságra sem:

„Ellen úgy tett, mintha a lovak sohasem csikóznának és a tehenek sohasem borjazzanak. Majdnem hogy a tyúkuk sem tojtak.” (I/88)

Ilyen körülmények között nem csoda, ha a terhesség és a szülés traumatikus élmény lesz Scarlett számára, noha a szöveg azt állítja,

„a háború, a házasság és a gyermekszülés úgy múlt el fölötté, hogy egyik sem érintett mélyebb húrt a lelkében.” (I/220)

Az erről az időszakról szóló narratíva rövid és töredékes, mintegy leképezi azt, hogy Scarlettnek „haláláig üres helyek maradtak most már az emlékezetében” (I/129). Némelyik szöveghely expliciten utal a traumára:

„Ha felébredt, egy álmos, édes, kábult pillanatig minden reggel, a régi Scarlett volt; a nap gyönyörűen sütött kint a magnóliafák közt, a madarak énekeltek, a sült szalonna szaga bejött a konyha felől. Ilyenkor gondtalan és fiatal volt megint. Aztán meghallotta a kiállhatatlan, éhes nyafogást, és meghökkenve gondolta: mi az, valami kisgyerek van a házban? [...] És utána jött a megdöbbenés, persze, hiszen ez a kisgyermek az enyém! Ijesztő volt. Rettenetes.” (I/136)

Az álom mint a traumatikus ismétléskényszer hagyományos helye mellett Cathy Caruth megemlíti a felébredést is, „amely maga is trauma”.²⁴ Scarlett képtelen feldolgozni a házassággal megváltozott társadalmi pozícióját, de ébredései folyamatosan rádöbbennek erre, így minden új nap traumatizálja.

Korai megözevgyűlése és a háború következtében fellazult társadalmi szabályok miatt lehetősége nyílik regresszív módon visszatérni lánykorába: szinte más lehetősége sincs, hiszen a feleség- és anyaszerpből eddigre teljesen kiábrándul. Atlantában mások gondoskodnak gyermekéről, így ő újra szabad lehet, bizonyos korlátozásokkal, hi-

24 Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996. 100.

szen az özvegyi öltözéket nem veti le. Eltemeti magában rövid házassága élményeit is, amelyek akkor térnek vissza legközelebb, amikor Melanie szülésénél segédkezik, amely éppen Atlanta ostromával esik egybe.²⁵ Ebben a jelenetben Scarlett csak passzív tanúja más fájdalomnak, ami megviseli ugyan, ám inkább külső szemlélőként, idegenként tekint a másik nőre. Melanie szülése a regény végén bukkan fel újra. Egy baleset következtében Scarlett elvetél, és öntudatlan állapotában az ő jelenbeli és Melanie múltbeli fájdalma egybeolvad:

„Aztán csak fájdalom és újra fájdalom, zszibongó hangok a szobában [...] sietniük kell. Mellynek gyermeke lesz, a jenik jönnek, a város ég [...] és sietni kell, sietni [...] De vele kell maradni, míg a kisgyerek meg nem érkezik, és erősnek lenni, mert Mellynek erőre van szüksége. Mellynek pedig olyan fájdalmai vannak. Forró csipeszek és reszelős kések, és újabb és újabb fájdalomhullámok.” (III/337–338).

Saját testi tapasztalatain és a szülés kizárólag női élményén keresztül lesz képes köteléket kialakítani egy másik nővel, amellet, hogy talán saját szülésélményeit is könnyebben feldolgozza. Scarlett három alkalommal ad életet gyermeknek a történet során, a szöveg azonban mindig elhallgatja ezeknek a részleteit. Áttételes, indirekt módon, Melanie szülésén és Scarlett vetélésén át érzékeli az olvasó a szüléssel kapcsolatos fájdalmat, és ez azt sugallja, hogy a szülés-születés eseménye közvetlen módon nem beszélhető el.

A szülés élménye mellett a háború traumatizáló tapasztalatai is formálják Scarlettet. Mivel már nem hajadon, Atlantában részt kell vennie a sebesültek ápolásában. A kórházi munka ellen már a kezdetektől tiltakozik, de nem lázad fel. Noha „a kórházak tele voltak piszkos, borotvátlan, férges férfiakkal, akik rettenetes büzt árasztottak” (I/158), Scarlett számára ez „nagyszerű vadászterület volt. Újítsd meg a kötésüket, mosd le az arcukat, és legyezd őket egy kicsit, mindjárt beléd szeretnek.” (I/220). A háború fellazítja a merev társadalmi szabályokat,

25 A két esemény egymás mellé állítása sokatmondóan jelzi a háború azon hatását, hogy mindenféle hagyományos rendszert és dichotómiát felborít. A szülés intim élménye így közel kerül a háború férfias, publikus szférájához, a kettőt pedig Scarlett alakja köti össze, aki ekkor még nem ismeri fel igazán, milyen hatással van rá mindkét esemény.

többek között a két nem kapcsolatait illetően, Scarlett déli szépség-identitását azonban nem bolygatja meg, hiszen elfelejtkezve házasságáról és gyermekéről, továbbra is egy hajadon életét élheti. Atlantában még csak tanúja annak, mit tesz a háború az erősnek és stabilnak tételezett férfitestekkel, amelyek így egyfajta, kristevai értelemben vett abjektpozícióba kerülnek Scarlett nézőpontjából: a sebesült férfitestek a rendszer széthullását szimbolizálják. Kristeva szerint

„nem a tisztaság vagy az egészség hiánya okozza az abjekt-érzést, hanem mindaz, ami megzavarja az identitást, a rendszert, a rendet. Ami nem tisztel határokat, pozíciókat, szabályokat. A közties, a kétértelmű, az összetett”.²⁶

A fehér férfi potens, szilárd és kizárólagos hegemoniáján alapuló déli társadalmi berendezkedést alapjaiban rázza meg a háború. Amikor Scarlett sebesült vagy halott katonákkal találkozik (a kórházban, a Tarára vezető úton és a kocsiszínben), a jelenetek térbeli elrendezése is tükrözi a megváltozott erőviszonyokat. Scarlett ilyenkor mindig egyenes, függőleges helyzetben van, míg a férfiak a földön fekszenek, testük nyitott, átjárható, és ki van téve egy nő tekintetének.

Scarlett látja, hogy a front Atlantához közeledtével a férfiak sebesülései egyre súlyosabbak. A háború már Atlanta határán folyik, a sebesültekkel nemcsak a kórházban találkozik, hanem már Scarlették házának tornácáig jönnek, és szinte elvesztik testüket és egyéniségüket:

„Kint, a sötét udvarban láthatatlan katonák álltak.” (II/44)²⁷

Ahogy a háború a távoli frontokról Atlanta felé húzódik, és a férfiak sebesülései egyre komolyabbá válnak, Scarlett énje egyre bizonytalannabb lesz, és egyre kevésbé tudja megőrizni külső szemlélő mivoltát és identitását. A Tarára vezető út és az ott töltött első napok teljes értetlenségben telnek, hiszen az addig óvott, egészséges és fehér bőrű déli kisasszony teljesen mást kénytelen megtapasztalni:

26 Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay On Abjection*, ford. Leon S. ROUDIEZ, New York, Columbia, 1982. 4.

27 Az angol eredeti „faceless soldiers stood on the dark porch...men without bodies or faces”, jobban hangsúlyozza a férfiak testi széthullását. MITCHELL, *i. m.*, 324.

„Scarlett éhes volt és szomjas, száraznak érezte a nyelvét, és csodálkozott, hogy ő, Scarlett O’Hara, aki nem bírt aludni, ha nem vetették elég puhára az ágyát [...] most mint valami napszámos, úgy aludt a deszkán.” (II/105)

Az út során sebeket szerez, a nap pedig leégeti és megbarnítja hófehér bőrét. Az ültetvényen sem vár rá külön élet, érzékei olyannyira eltompulnak, hogy csak hónapok múlva, mikor újra Atlantába kerül, látja meg magát saját testi valójában, de akkor is csak Rhett Butler tekintetén keresztül:

„Scarlett is letekintett saját tenyerére, és meglátta [...] meglátta olyannak, amilyen valójában. Hideg ijedelem futott végig rajta. Ez egy idegen asszony keze volt, nem Scarlett O’Hara lágy, gödröcskés kacsója. Ez a kéz durva volt a munkától, barna a napsütéstől, érdes a gyapotszedéstől. Körme berepedezett, tenyerén megkérgesedett a bőr, félig gyógyult seb látszott a hüvelykujja alatt. Ez a vörös sebhely, amit a kiolvasztott zsír hagyott rajta a múlt hónapban, szinte lángolt most. Csúnya volt. Ő maga is rémülten nézte, és gyorsan összecsuksa az öklét.” (II/315)

Ez a jelenet számos döntő pontra világít rá. Egyfelől hasonlatos egyfajta ébredésményhez, ami önmagában is traumatizál. A lángoló seb és az összeszorított ököl a szégyen és a tagadás jelei. Scarlett már rég elvesztette régi identitását, mégis igyekszik azt maszkként magán viselni, amikor az anyja függőnyeiből varr magának ruhát. A történet további részében Scarlett egy olyan identitást próbál újra felépíteni magának, amely talán sohasem létezett. A háború után tartott első szegényes mulatságon ülve fogalmazza meg a hitvallását: „ezek az ostobák nem tudják, hogy pénz nélkül senki sem lehet úr.” (II/353) Az, hogy manipulációval, kemény munkával és a szabályok áthágásával anyagilag független nővé válik, valójában csak egy célt szolgál: újraépíteni egy sosem volt világot, elfelejtve és elsimítva a déli nőiség mögött rejlő ellentmondásokat és korlátokat.

Scarlett életének egyik lényeges konfliktusa a múlthoz való viszonya. A felszínen megveti azokat, akik az emlékeiken és a háborús élmé-

nyek narrativizálásán keresztül visszatekintenek a múltba, de emögött markáns félelem húzódik meg attól, hogy a nosztalgikus múlt magával rántja. Mindez hasonlatos a fűzőhöz való viszonyához: itt sem ismeri fel, hogy a háború utáni munkálkodása és jövőorientált szemlélete egyetlen célt szolgál: a visszatérést, a regressziót. A déli múlt szimulákrum jellegéből kifolyólag azonban nincs hová visszatérni.

Az *Elfújta a szél* olvasva nehéz eldönteni, mely pontokon erősíti és mely pontokon bontja le a déli kulturális hagyományt és az azt alkotó nemi, etnikai és faji mítoszokat – ez lehet az oka a regény meglehetősen ambivalens kritikái fogadtatásának és kulturális pozíciójának is. Scarlett teste dinamikus felületté válik a regény során, amelyre ráíródnak az identitását érő változások. Ezek mindig túlmutatnak önmagukon, hiszen a test alakulása is írja az identitást, vagy éppen megmutatja, hogy annak kialakítása lehetetlen. Scarlett bőrszínének, teste határainak és épségének változásai kölcsönhatásba kerülnek a déli mítoszrendszer felépítő metaforákkal és belső feszültségekkel, feltárva azok törekényiségét és sokarcúságát.

Bibliográfia

- ADAMS, Amanda, 'Painfully Southern': *Gone with the Wind, the Agrarians, and the Battle for the New South*, Southern Literary Journal, 40/1. 2007.
- BEYE, Charles Rowan, *Gone with the Wind, and Good Riddance* [online] <http://ehis.ebscohost.com> (utolsó letöltés: 2012. június 29.)
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- ENTZMINGER, Betina, *The Belle Gone Bad: White Southern Women Writers and the Dark Seductress*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 2002.
- JONES, Anne, *The Bad Little Girl of the Good Old Days = Recasting: Gone with the Wind in American Culture*, ed. Darden Asbury PYRON, Miami, UP of Florida, 1983. 81–104.
- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay On Abjection*, ford. Leon S. ROUDIEZ, New York, Columbia, 1982.
- MCGRAW, Eliza, 'A Southern Belle with Her Irish Up': *Scarlett O'Hara and Ethnic Identity*, South Atlantic Review, 65/1, 2000. 123–131.
- MITCHELL, Margaret, *Gone with the Wind* (1936), London, Pan, 1974.

MITCHELL, Margaret, *Elfújta a szél*, ford. KOSÁRYNÉ Réz Lola, SULHÓF József, Bukarest, Kriterion, 1976, I–III.

Recasting: Gone with the Wind in American Culture, szerk. Darden Asbury PYRON, Miami, UP of Florida, 1983.

TAYLOR, Helen, *Gone with the Wind: The Mammy of Them All = The Progress of Romance*, szerk. Jean RADFORD, London, Routledge, 1986. 113–138.

The History of Southern Women's Literature, ed. Carolyn PERRY, Mary Louise WEAKS, Baton Rouge, Louisiana State UP, 2002.

WYATT-BROWN, Bertram, *Honor and Violence in the Old South*, New York, Oxford UP, 1986.

IV.

A FÉRFI VAGY A GYERMEK
TRAUMÁJA?

Kovács Natália

Vir, virtus (masculinum)

Trauma és gender Garaczi László *Arc és hátraarc* című regényében

A címben szereplő *vir* szó jelentése hős, a *virtusé* pedig erény. A latin kultúra számára egyértelmű, hogy itt férfiúi erényről, hősiességről van szó, s az is, hogy a mindenkori hős férfi. Nem véletlen tehát, hogy a nyelvtanban a *masculinum*, azaz a hímnem is ennek megfelelően jelöli ki e fogalmak helyét.

Pierre Bourdieu *Férfiuralom* című könyvében arról ír, hogy a *vir* mint nemesség vagy becsület kormányozza a férfit – egy erő, mely irányítja tetteit és gondolatait; s hogy férfinak lenni a *vir* értelmében a *virtus* eszményének való megfelelést feltételezi.¹ Ám amikor a szerző a szocializált test szexuális voltáról beszél, arra is kitér, hogy e fogalompár a legtöbb kultúrában – így a nyugati kultúrában is – összefonódik a testi értelemben vett férfiassággal, tehát a teljesítőképességgel.² Valamint azt is megállapítja, hogy ez a – kulturális értelemben vett – férfiasság „viszonyfogalom, a többi férfi előtt, az ő számukra konstruálódik a nőiesség ellenében, a nőiessel szemben táplált *félelem* okán, mindenekelőtt belső indítatásból.”³

A Bourdieu által vázolt rendszer mintázatai a Csont által interpretált világban is tetten érhetők. Felmerül a *vir* vagy *virtus* problémája mindkét értelemben – mint bátorság és mint teljesítőképesség is –, s aki egyik módon híján van a férfiasságnak, az a másiktól is megfosztódik.

Ezek alapján felteszem tehát, hogy a *vir* eszményi állapot, melynek elérése cél minden férfi számára. A *virnek* való megfelelés vágyával egyidejűleg pedig szükségszerűen megjelenik a megfelelés esetleges hiányától való félelem is, amely kapcsán felmerül a *szégyen* kérdé-

1 Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, Bp., Napvilág, 2000. 60.

2 Uo., 20.

3 Uo., 62.

se. Az *Arc és hátraarc*ban is beszélhetünk ebben az értelemben vett szégyenről, éppen abban a férfi-női oppozíciós viszonyrendszerben, amelyet Bourdieu említ. Hiszen aki nem éri el a célt, azaz nem felel meg a *vir* elvárásának, az szégyenben marad.

Heller Ágnes *Trauma* című könyvében a közösség tekintetéről mint erkölcsi tekintélyről beszél.⁴ Itt ennek a tekintetnek a katonaság elvárásai felelnek meg, amelyek teljes mértékben a nőiesség, nőiség ellenében szerveződnek. A szégyen a férfiatlan, azaz a katonához nem méltó viselkedés, a megszégyenítés egyik fontos eszköze pedig a nőkkel, nőiességgel való verbális azonosítás, minthogy a férfiatlan, gyáva viselkedést is a nőivel, nőiességgel azonosítják, amint ez a következő idézetből is kiderül:

„Ez magának vigyázz? Mi maga, balettos? Lehet, hogy pinája is van? Akarja, hogy keresztbe is csináljak rajta egy vágást?”⁵

Ehhez a jelenséghez kapcsolható az is, hogy a regény kezdő jelenete egy kutya kiherélését ábrázolja. Csont számára ez egy rendkívül megrázó élmény. A vér látványa, a kutya fájdalma minden jó érzésű embert megrázná, így van ezzel az elbeszélő is, aki teljességgel átéli az állat fájdalmát; annyira magáénak érzi azt, hogy már-már elájul. A fentiekkel összefüggésben ez a *beleélés* gesztus azért lényeges, mert a kutyát éppen férfiasságától fosztják meg, tehát ilyen értelemben a *virtól*. Ez a szöveghely, azáltal hogy megelőlegezi azokat a mozzanatokot, amelyek a közkatonák verbális megszégyenítéseiről szólnak, megadja a regényben ismertetett világ alaphangoltságát. Nevezetesen, hogy éppen ezektől a megszégyenítő gesztusoktól való félelem a katonaság intézményének egyik fő mozgatórugója.

Mindkét esetben annak az absztrahált változatát látjuk, hogy valakit megfosztanak a férfiasságától. Az egyik esetben azáltal absztrahálódik, hogy – egyébként groteszk módon – egy kutyán követhetjük végig az eseményt, a másik esetben pedig azáltal, hogy szavakban, szavak által valósul meg.

A kritikák túlnyomórészt nevelődésregényként, fejlődésregényként kezelik a művet, mivel leginkább a teljes trilógiára összpontosítanak.

4 HELLER Ágnes, *Trauma*, Bp., Múlt és jövő, 2006. 25.

5 GARACZI László, *Arc és hátraarc*, Bp., Magvető, 2010. 118.

(Az első két kötet: *Mintha élnél; Pompásan buszozunk!*) A szöveg valóban egy sorozat része, de azzal, hogy a katona-, illetve háborús történetek körébe is beilleszkedik, egy közös férfitapasztalat talaján jelöli ki önnön helyét. Ehhez a közös tapasztalathoz az is hozzátartozik, hogy ebben a nevelődési regényben a kijelölt cél a *virben* fogalmazódik meg. Tehát a fejlődés abban az esetben maradéktalan, ha a szubjektum képes elérni azt az eszményi állapotot, amelyet e fogalom jelöl. Ezek alapján állíthatjuk, hogy az *Arc és hátraarc* nem egyszerűen fejlődésregény, hanem a férfivá fejlődés, férfivá nevelődés regénye.

Jelen tanulmány szempontjából az az érdekes, hogy milyen viszonyban áll ezzel az eszményi képpel Csont. Sikerül-e a regény ideje alatt közelebb kerülnie hozzá? Miként viszonyul ahhoz a férfihagyományhoz, amely a *virben* foglaltatik, s ez a viszony miként jelenik meg a szövegben?

Ennek felvázolásához elsősorban azt szükséges szemügyre vennünk, miként manifesztálja maga a szöveg a *virt* és a főhőst, mert ez alapján vázolható a köztük fennálló viszony. Ezért tartottam fontosnak kiemelni a kezdő mozzanatot, amelynek értelmezési lehetőségét már láttuk. Ehhez kapcsolódik a következő leírás is, amely a regényben közvetlenül a már említett jelenet után következik, s amely Csont személyleírása önmagáról:

„Tizenkilenc éves vagyok, aknavető, ütegkezelő honvédelvtárs. Tüzérújonc. Kisbuktás. Jelenleg emgé, azaz mezőgazdasági munkán. Csont a becenevem, még nem voltam nővel. Rágom a körmöm, a lábam izeg-mozog, könnyen elpirulok. A tizennyolcadik születésnapomon arra gondoltam, ha húszévesen sem lesz csajom, akkor vége, annyi, aki húszévesen szűz, az is marad. Alkalmatlan, tehetetlen, önfertőző szörnyeteg, gerince elsorvad, arcán ott a bűn, a gyengeség stigmája, leszokik a társaságról, nem megy ki az utcára, magányosan, nyomorultul végzi.”⁶

A tizennyolcadik életév fontos választópont az európai kultúrákban, hiszen az egyén többnyire innentől kezdve számít felnőttnek

⁶ Uo., 5.

a társadalom szemében. Ez egy fontos állomás az *én* fejlődéstörténetében, ami azt vonja maga után, hogy próbál megfelelni az adott elvárásoknak, mert magán érzi a közösség tekintetét. Így aztán, ha nem képes megfelelni egy vélt vagy valós elvárásnak, előtör benne a szégyenérzés. Ezt olvashatjuk ki az iménti idézetből is, hiszen Csont külső jegyekkel köti össze a szüzességét, e szerint látszik rajta, hogy még az. Valójában azonban ez a látszólag külső perspektíva a saját, önmagáról alkotott képét tükrözi.

Ehhez az időponthoz, tehát a tizennyolcadik életév betöltéséhez, köti Csont a szexuális felnőtté válás szükségszerű bekövetkeztét, úgy véli, aki ez ideig nem szerez kellő tapasztalatot, az lemarad a többiekhez képest, nem válik időben férfivá, talán örökre el is mulasztja a férfivá válás lehetőségét.

Az idézetben szereplő bűnjel, stigma egyrészt a közösségből való kizáratás antik hagyományaira emlékeztet, másrészt a *nélkülözésben* vezeklést sejtet, amelyet szükségszerűen bűn előzött meg. Szűznek lenni tehát egy bizonyos kor után annyira szörnyű, sőt annyira szégyenletes, hogy az állapot büntetésként realizálódik. Csont ebben a szituációban úgy értékeli önmagát, mint tragikus hőst, aki semmit nem tehet végzete ellen, mert az istenek által rászabott sors helyett nem választhat másikat. Ezek fényében, ironikus ellensúlyozásként hat az a mozzanat, amikor Marcus Aurelius istenekhez írt köszöneteit olvassa; ezekben az ókori író hálálkodik, hogy még soha nem volt szexuális élményben része, leküzdhetette vágyait.⁷ Ez mindenképpen kifordítása annak, sőt ironikus reflexió arra, hogy főhősünk mennyire szenved jelen állapotától, s mennyire kínosnak érzi azt. Nemesak a vágyak kielégítetlensége miatt, hanem azért is, mert a szexualitás megélése nélkül nem gyakorolhatja férfiasságát, tehát nem is számít még férfinak. Talán soha nem is számít majd annak. (Ez pedig a kezdőjelenettel összefüggésben a virtól való megfosztás assziociációjának lehetőségét hordozza magában.)

A szüzesség elvesztése központi kérdés a mű egészében, amelyet Horváth Györgyi az *Élet és Irodalomban* megjelent kritikájában a beavatás egyik részeként értelmez.⁸ Ebben a kontextusban a beavatás

⁷ *Uo.*, 24.

⁸ HORVÁTH Györgyi, *Ex Libris*, *Élet és Irodalom*, 54/37, 2010. 09. 17.

másik része a katonaság. Onnantól kezdve számíthat valaki férfinak a *vir* értelmében, hogy megélte ezt a két beavatás-mozzanatot.

Ennek megfelelően a szövegben is két olyan pont van, amikor a narrátor a *vir* közvetlen közelébe kerül, eléri azt az állapotot, amelyet *virnek* nevezünk: ezek a katonai eskü letétele és a szüzesség elvesztése. A katonai eskü esetében a szöveg kurzívval szedi, kiemeli az *én* szót. Ez azért lényeges, mert éppen azt látjuk, hogy az *én* megbomlik. Egyszerre többen mondják ki, méghozzá egy előzetes felkiáltás ismétléseként. Ezzel az *én* fogalom eltávolodik a hozzá tartozó szubjektumtól, kiüresedik, tehát egy teljesen absztrakt fogalomként értelmeződik. Olyan sok mindenkihez tartozik ugyanis egyszerre, hogy már nem is tartozik senkihez. Legfeljebb csak a katonaság intézményéhez. Annak az *én*jei lesznek ezek az *ének*. Azaz a katonaság intézménye részéről ez az *én* kisajátításának gesztusa. Ebben is az látszik megerősítést nyerni, amin Csont magában elmélkedik: „hogy a katonaság az egyedüllét hiánya.”⁹ Bár itt az egyedüllét nem a magány értelmében veendő, sokkal inkább az én önálló egészként létezésének értelmében.

Mint már utaltam rá, a másik olyan mozzanat, amikor Csont eléri a *virt*, a szüzesség elvesztése. Hogy az eseménynek mekkora kultusza van, s hogy előzetesen milyen nagy jelentőséget tulajdonított neki maga Csont is, annak teljesen ellentmond a szeretkezést követő rezignáltság a szövegben. Lassan, pontosan írja le, mint lebeg feje fölött a hétköznapiak semmilyensége, s talán a regény egyik legjobban sikerült mondata az, amely tömören és frappánsan foglalja össze, hogyan érzi magát ekkor a narrátor: „Leszereltek, elvesztettem a szüzességet, és még csak fél négy.”¹⁰ Az óra ketyegését is halljuk a háttérben – ez jelzi, hogy megy tovább az idő, ugyanakkor a „csak fél négy” *csakja* vélhetően arra utal, hogy nem késett el, nem maradt le semmiről, tizennyolc éves kori félelmével ellentétben.

„*Tudom*, hogy most boldog vagyok”¹¹ – írja ezt követően, a *tudom* szót kurzívval szedve. Eszerint tudja ugyan, hogy egy olyan eseményen van túl, melyhez a boldogság fogalma kötődik kultúránkban, vagyis a kulturális norma szerint neki most jó. A ratio szerint bol-

9 GARACZI, i. m., 106.

10 *Uo.*, 161.

11 *Uo.*, 162.

dog, de ez a boldogság mintha nem lényegülne át. A *tudom* esetében ugyanazt a térbeli eltávolodást tapasztalhatjuk, amelyet az imént az *én* szó kapcsán.

Ezzel eltávolodik a boldogságtól is. Ez is csak egy szó – persze úgy is értelmezhetjük a mondatot, hogy valójában nem lenne képes meghatározni, mit jelent a boldogság, ezért fejezi ki a távolságot, de ebben az értelmezésben is csak egy üres szó marad. Mint ahogy lassan kiderül, hogy minden csak szavak halmaza. S ez akkor éri el tetőpontját, amikor a „fa” szóhoz ér hozzá. Ez egy, a szeretkezést követő elmélkedésben következik be: „Elképzelem, hogy” – kezdi a gondolatmenetet, s végül így zárja: „Hozzáérek a fához, de nem a fához érek, hanem a *fa* szóhoz.”¹² Mindez a valóságtól elemelt, absztrakt térben, a szöveg terében következik be – ahol Csont a szavak erdejében sétál, és azáltal, hogy a gondolatmenet a szeretkezés következménye, a két történés szoros kapcsolatban áll egymással, ami viszont azt vonja maga után, hogy ez a kép a szeretkezés mozzanatát is elemeli, absztrahálja.

Ez, illetve az imént tárgyalt eskü leírása is azt mutatják, hogy amikor Csont közel kerül a *virhez*, akkor saját magától viszont eltávolodik, tehát ő maga, kívül kerülve önmagán, önnön lényegén, nem képes a *virrel* való azonosulásra.

Az absztrahálás következményeképp pedig Garaczi művét nem tekinthetjük a valóság leképezésének, annak ellenére sem, hogy egy történelmi kor, s az író életének nyomaira bukkanhat benne az olvasó. Sokkal inkább a diegetikus világon belüli fiktív valóság megképzése. Ezt azért tartom fontosnak leszögezni, mert indokolja, hogy miért nem mint társadalomkritikai műről beszélek a regényről, miért nem a regény és a regényen kívüli intézmény viszonyát firtatom, melyre a szöveg látszólag referál, s miért az elbeszélő és az általa ábrázolt közeg kapcsolatát helyezem előtérbe.

Szilágyi Zsófia szerint a regény főhőse „egy eltűnt világot már nem létező szavakból épít fel.”¹³ Valóban a szógyűjtés folyamán írja le a katonaságot Csont, a szavak által rögzíti azt, ám a szavak szintjén létezést úgy értelmezhetjük, hogy az ábrázolt világ a szavakba zárul.

¹² *Uo.*, 162.

¹³ SZILÁGYI Zsófia, *Csont, Robika, tápos, kisbuktás*, Littera, 2010. jún. 4. [online] <http://www.littera.hu/hirek/cson-robika-tapos-kisbuktas> (utolsó letöltés: 2012. 07. 01.)

Tehát nem a valaha volt katonaság leírását olvashatjuk, hanem egy olyan közegét, amely épp a leírás révén, a szógyűjtés folyamata során jön létre. Nem rekonstrukció, hanem konstrukció, ami nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a szöveg szintjén létező rendszer hasonlóságot mutat egy valaha volt valós intézménnyel, ám a kettő közt fennálló viszony nem a referencialitás fogalmával írható le. Csont feljegyzi a kifejezéseket, amelyeket éppen megismer, beveszi őket gyűjteményébe, így laza mozdulatokkal felrajzolja a katonai hierarchia vázát. Vagyis így épít meg egy struktúrát szavakból:

„Sok új szót kínált a katonai hierarchia is. Voltak a hallgató elvtársak (katonai főiskolások), a szivatásosok (továbbszolgáló hivatásos állomány), a polpityu (politikai tiszt), a parkettások (kemény váll-lapos főtisztek), és néha látogatóban egy-egy pizsamás (tábornok, nadrágján piros csíkkal). Főtörzs: fatörzs, alhadnagy: alhangya, és legalul vagyunk mi, kopaszok. Riadt szemű gyohabercik, elővett gecisták, cimmozgó kopaszgyíkok.”¹⁴

Így teremti meg az elbeszélő a szöveg terén belül létező világot, s a létrehozás aktusának leírása a szépirodalmi alkotás folyamatára reflektáló írói gesztusként értelmezhető.

Felmerül azonban a kérdés, hogy mi ez a szöveg, azon túl, hogy fiktív önéletrajz? Terápiás írás vagy egy férfi bizonyos életszakaszának anekdotikus elbeszélése? Talán mindkettő egyszerre.

Egyfelől fellelhető benne az anekdotikus jelleg. Ezt a hangoltságot az a történet nyomatékosítja, amely szerint a katonákkal visszaragasztatják a leveleket a fákra.¹⁵ Ez egy közismert urbánus legenda, melyet a legtöbb kádár-kori sorkatona ismer, és sokan közülük sajátjukként is mesélik. Így tesz Csont is: magáévá teszi a történetet, de ezzel – önmagát a történetnek adva – egyben be is illeszkedik egy anekdotikus hagyományba, amennyiben egy anekdota elemeként értelmezi magát. Ugyanakkor azt is elmondhatjuk, hogy a katonaságról szóló elbeszélések is nagyrészt az ott szerzett élmények, az ott átélt események feldolgozását segítik – traumafeldolgozást szolgálnak tehát.

¹⁴ GARACZI, *i. m.*, 6–7.

¹⁵ *Uo.*, 92–96.

Csont írásba foglalja azt, amiről eddig többnyire csak szóban hallhattunk a korszakot megélőktől. Ez esetben az írás azonos célt szolgál a szóbeliséggel. Ehhez azt is szükséges hozzátenni, hogy a traumafeldolgozási folyamat során az egységes elbeszélés akkor jöhet létre, ha már kellő idő telt el az esemény óta. Bizonyos gyógyulási idő szükséges ahhoz, hogy a szubjektum megalkossa saját kerek narratíváját az eseményről.¹⁶ Ez alapján feltételezhetjük, hogy Csonth már egy viszonylag gyógyulásközeleli stádiumban van (ha még nem is gyógyult meg teljesen), tekintve, hogy egészségre képes formálni, s így visszaadni a vele történeteket.

Dr. Bakó Tihamér *Sorstörés* című könyvében elkülöníti a hirtelen, sokkhatású esemény miatt bekövetkező traumát és a hosszan tartó eseményt, amely az érzelmek állandó kikényszerítése miatt hat traumatikusan.¹⁷ Ezek közül Csonth mindkettőt átélte. Az első típusba sorolható például a már felidézett kezdőjelenet. A második típusnak pedig egyértelműen megfelel maga a katonaság.

Bakó ezenkívül azt is állítja, hogy a trauma következtében a beteg hajlamos elveszni az énrészek, az alterek, alszemélyiségek közt.¹⁸ Ez a tünet is diagnosztizálható Csonthon: a lemur és a szakállas idős férfi felbukkanása által.

Ezzel kapcsolatban nyer értelmet a szöveg ironikus vonása is. Leginkább az esztétikai minőség Paul de Man-féle értelmezésében, amely szerint

„az irónia, mint a megosztott én által átélt elszigetelt pillanatok sorozata, visszaad valamit az emberi lét mesterkéltségéből.”¹⁹

Ebben az értelemben az irónia nemcsak a regény egyik fontos eleme, hanem magatartása is. Nem elég, hogy Csonth személyisége amúgy is megbomlani látszik – az idős ember és a lemur jelenlétével –, erre a narratív struktúra is reflektál azáltal, hogy az első és a harmadik fejezet egyes szám első személyben, míg a második fejezet egyes szám harmadik személyben íródott. Azaz, az elbeszélői magatartás szándékolta a de mani irónia irányába húz. Ezzel nemcsak az én megosztott-

16 BAKÓ Tihamér, *Sorstörés*, Bp., Psycho Art, 2009. 102–103.

17 *Uo.*, 102–103.

18 *Uo.*, 102–103.

19 PAUL DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, szerk.

THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996. 56.

ságára reflektál, hanem arra is, hogy ez egy mesterségesen létrehozott, kizárólag a diegetikus térben létező világ.

Azonban a katonaság ábrázolása nem csak az én megosztottsága miatt ironikus. A regény három fejezete közül a középső szól a katonaság időszakáról, s ez az egyetlen rész, ahol a narráció egyes szám harmadik személyben folyik. Tehát Csont kívülállóként beszél magáról, eltávolodik önmagától. Ez azt sejteti, hogy az az én, aki ebben a környezetben él és cselekszik, nem önazonos (ezt már az eskü is megalapozta). Vagyis elidegenedik attól a létformától, amelynek itt részese. Ez pedig a kierkegaard-i iróniafogalmat hozza mozgásba, mely szerint az ironikus szubjektum számára a teljes létezés válik idegenné.²⁰ Ez azért is hangsúlyos, mert akkor vált elsőről harmadik személyre, amikor maga is ennek a világnak egy elemévé válik – amikor megkapja becenevét. Társai ezzel azonosítják őt, s innentől kezdve a közösség tagjának tekintik, ő viszont önmagát nem azonosítja a névvel, ahogy nem azonosul a közeggel sem, nem identifikálja magát a közösséghez tartozóként.

Az én megosztottsága nemcsak abból a szempontból lényeges, hogy ezen alapszik a művet átszövő irónia, hanem abból a szempontból is, hogy kiváltó oka a trauma. Bakó szerint előfordul, hogy egy személy, aki traumán esett át, „egy más perspektívából számol be a történetekről. Az élményt mintha átszűrné, mintha mérsékelve élné át, nagyobb távolságból, védettebben.”²¹ Ezzel is magyarázható tehát a narrációbeli személyváltás.

Bakó azt is mondja:

„[a] trauma megszakítja az élettörténetet. Lyuk keletkezik az események láncolatában. Az egyén elveszti irányító szerepét saját történelmének irányításában.”²²

Valahogy így viselkedik Csont is. Amikor kívülről beszél saját történetéről, mintha már csak egyfajta kommentátor lenne, aki nézi valakinek az életét, és elmeséli azt. Feltételezhetjük, hogy tényleg életidegenné válik, hiszen számára a létezés ebben a társas struktúrában kín, s olyannyira nem képes azonosulni a közeggel, hogy azt

20 Søren KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról* = Uő., *Egy még élő ember írásai-ból: Az irónia fogalmáról*, Jelenkor, Pécs, 2004. 262.

21 BAKÓ, i. m., 103.

22 Uo. 103.

az énjét, amelyik valamennyire mégis képes alkalmazkodni a körülményekhez, már nem sajátjaként éli meg. Mintha valaki egészen más lenne. Ezért beszél róla egyes szám harmadik személyben. Hiszen az már nem ő, hanem egy katona, vagyis egy, a katonaság intézménye által előállított új szubjektum.

Viszont, amikor újra kezébe veszi az irányítást, azzal, hogy kibúvókat keres a katonaság alól, tehát tulajdonképpen a katonaként létezését mint parancsot megtagadja, fokozatosan újra visszatál ön-magához. Ebben egy jelentős ellentmondás húzódik. A meghátrálás ugyanis egyértelműen férfiatlan viselkedés, hiszen a *virnek* nem felel meg. Ugyanakkor, ha figyelembe vesszük, amit Bourdieu a katonaságról mond, miszerint amit itt bátornak tartanak, annak tulajdonképpeni alapja a félelem – félelem a csoport tiszteletének megvonásától, félelem az arcvesztéstől a cimborák szemében, a kicsapatástól, a gyöngék, mimózák, kisasszonyok, buzik körébe kerüléstől²³ – más megvilágításba kerül a főszereplő tette.

Csont gyávának tűnik, mert megfutamodik, inkább választja az öncsonkítást a kitartás helyett. A kicsapatástól nem fél, hiszen ez a célja, tehát ez önmagában még nem értékeli át tettét, ám az, hogy meri vállalni társai előtt, visszájára fordít mindent, s tulajdonképpen bátor tettként tünteti fel cselekedetét. Inkább magán viseli a közösség lenéző tekintetét, és tűri a megaláztatást:

„Úgy néznek rá a társai, Mótrik, Rab, Varró, Tóth, hogy megáll a tekintetük az arca előtt egy arasszal. Nem szólnak hozzá, nincs ott. Kísértet.”²⁴

Vagyis elvesztette *arcát* a cimborák előtt.

A dolog érdekessége, hogy innentől kezdve vált megint egyes szám első személyre az elbeszélés. Ezek szerint akkor tér vissza önmagához, akkor nyeri el újra önazonosságát, amikor a katonai szolgálatot elárulja, s társai is megvetik, nem tekintik közéjük tartozónak, megszűnik a közösség tagja lenni. Ha az arc a bemutatkozás nemes

23 BOURDIEU, *i. m.*, 61–62.

24 GARACZI, *i. m.*, 147.

szerve,²⁵ akkor mindenképpen szimbolikus erővel bír, hogy Csont akkor *mutatkozik be* igazán, amikor hátat fordít. Hiszen a *hátraarc* vezényszavával saját magát utasítja, s végre ismét ő maga cselekszik, nem pedig egy intézménynek engedelmeskedik.

A hátraarccal adja meg magának az újrakezdés lehetőségét, mely Kierkegaard szerint az ironikus személyt jellemzi:

„Az iróniában a *szubjektív szabadság* jelenik meg, amely minden pillanatban rendelkezik a *kezdés lehetőségével*, és nem jön zavarba a régi körülményektől. Minden kezdetben van valami csábító, mert még szabad a szubjektum, és az ironikust éppen *ennek élvezete* vonzza.”²⁶

Ez Csontra is igaz, amennyiben belehelyezkedik és azonosul az ilyen értelemben vett ironikus magatartással. S végül, miután mindent lezárt, az újrakezdés reményével lép ki a világba. Ezt jelzi a regény utolsó néhány szava is:

„Készen állok. Minden itt van. Bármilyen lehet.”²⁷

Bibliográfia

BAKÓ Tihamér, *Sorstörés*, Bp., Psycho Art, 2009.

BOURDIEU, Pierre, *Férfiuralom*, Bp., Napvilág, 2000.

DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996. 1–61.

GARACZI László, *Arc és hátraarc*, Bp., Magvető, 2010.

HELLER Ágnes, *Trauma*, Bp., Múlt és jövő, 2006.

HORVÁTH Györgyi, *Ex Libris*, ÉS, 54/37, 2010. 09. 17.

KIERKEGAARD, Søren: *Az irónia fogalmáról* = Uő., *Egy még élő ember írásaiból: Az irónia fogalmáról*, Jelenkor, Pécs, 2004. 57–319.

SZILÁGYI Zsófia, *Csont, Robika, tápos, kisbuktás*, Litera, 2010. jún. 4., [online] <http://www.litera.hu/hirek/cson-robika-tapos-kisbuktas> (utolsó letöltés: 2012. július. 1.)

²⁵ BOURDIEU, *i. m.*, 25–26.

²⁶ KIERKEGAARD, *i. m.*, 257.

²⁷ GARACZI, *i. m.*, 173.

Lajtos Nóra

Sánta Ferenc három kisprózájának (*Tündérvilág, Kicsik és nagyok, Emberavatás*) gender- és traumaelméleti aspektusai

Sánta Ferenc *Isten a szekéren* (1970) című, válogatott novellákat tartalmazó kötetének szövegei közül több alkalmas arra, hogy az irodalomtörténeti szempontok mellett valamely társdiszciplína hagyománya felől olvassuk újra. A trauma- és genderalapú szövegvizsgálatok a már lezártnak tűnő értelmezői kánonokat újraírhatják, és olyan Sánta-szövegeket is „felébreszthetnek” álmukból, amelyek eddig nem kerültek az értelmezések fókuszába. A dolgozat három Sánta-novella elemzésére vállalkozik.¹

Az „öszült ráncú fájdalom” novellájának neveztem el Sánta Ferenc *Tündérvilág* című írását, melynek témája egy gyermekét elvesztett édesanya „tündérvilág”-idézése s rítustánca az „öszült ráncú” fájdalom felett. Egy anya a szokásos mosás alkalmával az ablakon kinézve tündérvilágot képzel el, nemrég elvesztett lánygyermekét látja a tündérek között. A gyermek elvesztéséből származó trauma feldolgozásához az anyának egy másik világ megalkotására van tehát szüksége. Az emberi dráma tere az anya belső lelkivilága, ahová úgynevezett pszichonarrációval nyerhetünk betekintést. Az anya pszichonarrációjában egy olyan sajátos tündérvilágot mesél el, amelyben halott kislányát a tündérek között látja: beszél hozzá, megszólítja. A traumatikus élménynek nem lesz verbalizálható formája, így csak érzéki és képi szinten jelentkezik az agyban. Az egész víziót az ablakon kinéző anyai tekintet indítja el: „Nézett messzire az *ablakon* keresztül, mert velünk szemben se ház, se kerítés nem állta az utat,

1 A dolgozatban szereplő novellainterpretációk közül kettőből, a *Tündérvilág* (Itk, 2010) és az *Emberavatás* (Hitel, 2011) című elbeszélésekből korábban terjedelmesebb tanulmány született. A témakifejtés miatt viszont kénytelen voltam jelen munka számára is felhasználni korábbi kutatásaimból származó eredményeket.

és el lehetett látni a hegyek tetejéig” (28.); „Nézte az *ablak* mögött táruló világot.” (uo.)² [saját kiemelések – L. N.]

Manfred Jahn (*Windows of focalization*, 1996) narratológiai aspektusból vizsgálja az ablakot mint fokalizációs metaforát: „A narrátor számára tárulhat fel a fokalizáció ablakként, hiszen ő az, aki engedi szereplőjét látni [...]. Az olvasó tehát csak mint vakablakot látja a fokalizációt: egy olyan külső pozícióból, ahonnan látszik az ablak-szerűség maga, de az ablak mint áttetszőség már nem. Az áttetszőség csupán egy belső szemlélet számára lehetséges. Pedig az ablak általában nem a saját anyagságában érdekes, hanem éppen áttetszőségében”³ – fogalmaz Jahnt értelmezve Ferencz Anna.

Ez utóbbi meglátás szerint az ablak egyfajta *traumaalakzatként* is működésbe lép.⁴

Az anya ablakon túljutó gondolatvilága szüli ugyanis azt a tündérvilágot, amely egyfajta *kicsinyítő tükörként* (mise en abyme-ként) is működtethető. A tündérvilág látomásos képei egy tündértáncot mutatnak be, és ezt a táncot fogja az anya eltáncolni, önreflexív tevékenységként.

Talán itt érdemes megjegyeznünk, hogy a novellából készült filmes adaptációban – *Tündérvilág* (rendezte Nemere László, 1972,

2 A dolgozatban szerepelő idézetek lelőhelye: SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren* (*Válogatott novellák*), Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1970.

3 FERENCZ Anna, *A fokalizáció mint (vak)ablak: Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyágok díja című regényében = Retorika és narráció*, szerk. HAJDÚ Péter – RITOÓK Zsigmond, Bp., Gondolat, 2007. 155.

4 Az elbeszélést szervező központi metafora, az ablak jelenléte igen hangsúlyos a novella mellett a filmfeldolgozásban is. Mintegy harmadik szereplőként van jelen a feldolgozásban az anya és a gyermek mellett az ablak. Az anyával való dialogicitása az ablaknak szembetűnő: az anyában az ablaküvegen lecsorduló páracseppek alakatlan formázatát konkrét figurává alakítja a tudat, így a „királyfis” történet és a szuperközeliből fotografált ablaktábla képisége beindítja az anyában látomását Tündérországról. Ehhez társul még egy igen expresszív képsor: a feldagadó ruha filmképei. Igen művészi képsort látunk, amelyet a találó hangeffektusok jól illusztrálnak: a teknőben a duzzadó lepedő látványa segít tehát elrugaszkodni a valóságból, a tudat mélyére. Amint az anya ujjával meg-megböki a ruhabuborékot, egy-egy éles staccatós zongorahang hallatszik. A kisfiú is ekkor fejezi be a fából faragott királyfija történetét: „És akkor nem is látjuk soha!”. Ezzel a késleltetett gyermeki „szólambelépés”-sel (szubjektív hang) visszavonhatatlanul átlép az anya a maga tündérvilágába, és kezdetét veszi a másik történet a történetben (a novellában csak ez van jelen, a film tehát megduplázza ezt a kettős tükörvilágot!).

szereplők: Horváth Teri és Burján László) – hogyan duplázódik meg ez az önreflexivitás: a filmes elbeszélés elején egy olyan jelenetet (történetet a történetben) láthatunk, amely újdonságként szerepel a novella szövegverziójához képest. Ez a többletjelenet a kisfiút mutatja, amint fából királyfit farag. Az édesanya épp a „faragatlan” fadarabokat rakja a kályhába, amikor vállá mögül hátránézve meglátja gyermekét farigcsálni. Párbeszédüknek⁵ exponáló funkciója lesz: kellőképp előkészíti azt a mesevilágot, amit majd az édesanya formál *újja*, amikor halott gyermekét látja a tündérek között. Sőt, egyben kauzális viszonyrendszert is kialakít az elbeszéléssel: ezzel a bábufaragó jelenettel válhat indokolttá az anya tündérmesei képzettársítása is. A *barkácsolás* mitikus ösztöncselekvése⁶ a kisgyermek részéről tehát egyfajta pszichés gyászmunkaként (*re-acting*) is fölfogható: ő így játssza el kishúga elvesztését, tudat alatt, tehát valójában ugyanazt kreálja, amit az édesanya előbb csak verbalizálni, később eltáncolni képes. A faragás és a táncoló saját tengelye körüli tánca mint terápiás cselekvéssorok is hasonlóak egymáshoz.

Az anya belső beszédét mint önálló nyelvi tevékenységet megelőzi nonverbális önkifejezése: „Szavak nélkül dúdolt valami dalt, amit soha nem hallottam.” (29.) Szegedy-Maszák Mihály a narratív betét olyan válfaját mutatja be a romantikus álmovellák esetében, amelyekben a törzsszövegben elmondottak kifordított változata a betét: „A belső tér nyitottságát állítja szembe a külső tér bezártságával”.⁷ Ez a megfigyelés erre a Sánta-novellára is áll. Ez a szobajelenet mint belső nézőpont adja a tündérvilág-látomást. „A betét lassíthatja, sőt

5 „– *Mi lesz belőle?* – Szép dolog. – *Bot?* – Nem. – *Ha nem bot, akkor micsoda?* – Királyfi. – *Ha királyfi, akkor hadd lám ezt a királyfit!* – A legkisebbik. A legkisebbik királyfi... – *Mit csinálsz véle?* – Ha kész lesz? – *Igen.* – Semmit. Akkor elmegy világgá! – *Hová megy?* – Világgá, meg Tündérországba... – *Meg mindenfelé...* – Mint a királyfiak... – *Na, menj arrébb...* – Többet nem is jön vissza!”

6 Utalás Lévi-Strauss barkácsoláshasonlatára. „A mitikus gondolkodás nemcsak rabja az eseményeknek és tapasztalatoknak, melyeket fáradhatatlanul újra meg újra átrendez, hogy értelmet fedezzen fel bennük; felszabadító is, azáltal, hogy tiltakozik az értelmetlenség ellen...” Ricoeur idézi Lévi-Strausst: Paul RICOEUR, *Struktúra és hermeneutika* = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999. 51.

7 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete = A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992. 128.

meg is állíthatja a történetmondást [...]”⁸ ugyanakkor ismeretes az úgynevezett „megelevenítő leírás (hüpotüposzisz), amely viszont időbeliséggel igyekszik fölruházni az állóképet.”⁹

A traumaelméletben kitüntetett szerephez jut a *test médiuma*. „A trauma nem más, mint testbe írt emlékezet” – idézi Aleida Assmann Takács Miklós.¹⁰ Ehhez kapcsolódik a mű jellegzetes *arcmotívuma*: annak érdekes színeváltozásait tapasztalhatjuk ugyanis itt, amikor is minden ránc eltűnik az anya arcáról. Az arcról elvándorolt ráncokat az ezer apró ráncba felgyűrt ingjén áttételesen látjuk viszont:

„Belenéztem az arcába. Homlokán s a két halántékán gyöngyözött a verejték. Ahogy odahullott a kendője alól a haja, rátapadt, s úgy húzódott a bőrén, mintha egy-egy ránc lenne.” (35.)

Nem véletlen talán ez a transzpozíció, áthelyeződés. Itt a traumaelméletekből ismeretes úgynevezett *testbe írt emlékezet* egyik megnyilvánulási módjával találkozhatunk, amikor is a traumát átélt édesanya fájdalmas emlékezése kivétel az arcára, viseletére. Az anya viselkedésében van valami örültségre utaló, de nem nevezhetjük patológiás esetnek, hiszen van kapcsolata a külvilággal, s hamar visszazökken a valóságba.

Az arc színeváltozása mellett a mosónő anya jellegzetes meggörbült testtartása is a gyász súlya alatt megroppanni látszó személyiséget mutatja: az anya rituális mosása olyan cselekvés, amelynek konkrét (meg)*tisztító*, foltatlanító feladata mellett fontos szerephez jut annak metaforikus, *felejtető* funkciója is. Sőt, a mosás olyan *pótcselekvéssé* minősül át, amelyben éppen ez a másodlagos funkció, tudattörlő-felejtető funkció lép előtérbe. Az édesanyát mint mosónőt látjuk először: „Előredőlt a tekenőjére, keze csuklóig a szennyes vízben ázott.” (36.) Ezt a görnyedt testtartást veszi föl az anya a novella záróképében is: „ráhajolt a mosatlan ruhára.” (28.) Ez a hajlott gerinc egyben utalhat az elferdült világtengelyre is, vagy József Attila sza-

⁸ Uo., 128.

⁹ Uo., 128.

¹⁰ TAKÁCS Miklós, *A trauma vándorló fogalmáról*, Disputa, 2009/5. 5.

vaival a világ „meggömbült gyémánttengelyére”: mindkét esetben valami *őstörés*-jelentést hordoz az elferdült gerincoszlop-világtengely képe: *kizökkenést a belső-lelki harmóniából*.¹¹

Az ajtófélnél egy időre elidőző anya egy lépésnyire lenne a küszöbön túli, valóságos kinti világtól; ám Sánta nem engedi kilépni hőstét a maga teremtette zárt, belső, lelki környezetből: neki élnie kell tovább, és emlékeznie.

A trauma elbeszélésének stílusjegyeit a következő szövegrészek is jól kifejezik: a látvány, amit a szoba padlója nyújt, nem hétköznapi: az anya bakancsa által feltúrt helyiség „olyan, mintha nagy, erős kézzel végigvertek volna rajta.” (35.) Ehhez a megszemélyesített földpadlózathoz válik hasonlóvá maga a nő is, akinek „olyan fájdalom feküdt az arcára, mintha megkínozták volna”; „[...] úgy szállta meg minden lábnyomát a teknőből kiloccsanó víz, mint a harmat”. (uo.) „Hol mélyen taposott, ott megcsillant, mint a tükör.” (uo.) Az anya fájdalomtól meggyötört arcának sötét szögödrében összegyűlő könnycseppjéhez hasonlíthatók ezek a „víztükröcskék”. „Homlokán s a két halántékán gyöngyözött a verejték. [...] Könnyes volt a szeme [...]” (uo.)

Végezetül ismét teret kap a mosás mint egyfajta mitikus cselekvés, mint az emlékeket kidörzsölő tevékenység. A mosást megjelenítő *felkavaró* mozdulatok az anya feldúlt lelkiállapotát szimbolizálják.

A szülői-anyai fájdalom megnyilvánulásának érzéki színterei pedig már azok a szöveghelyek, amelyek mintegy *világkönnyé* sűrítve adják vissza azt a traumát, amit egy ilyen helyzetben átélni kényszerül az ember.

Nemek és szerepek

„Anyámtól panaszt soha nem hallottam. Halálban, éhségben, betegségben nyugodt maradt és fegyelmezett”¹²

11 „Az ember és a világmindenség közötti azonosítások száma azonban sokkal nagyobb [...]. Ilyen például a has azonosítása a szülőanyával, vagy a szülőanya azonosítása a barlanggal, a zsigereké a labirintusokkal, a légzése a szövessel, fonással, a vénáké és artériáké a nappal és a holddal, a *gerincoszlopé a világ tengelyével*.” [saját kiemelés – L. N.] Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1999. 158.

12 SÁNTA Ferenc cím nélküli írása, *Élet és irodalom*, 1960. szept. 2., 11.

– emlékszik vissza a felnőtt író arra az édesanyjára, akit gyermek-nézőpontból az imént bemutatott *Tündérvilágban* – ha csak egy időre is –, tartását elveszítve, a gyász súlya alatt megroppanva láttat. Az anya alakja már a *Sokan voltunk* című novellában is jelentős. Az anya adja a tiszta inget a nagyapának, vizet tesz föl melegedni, asztalt takarít, széket töröl.

„Csak a keze járt s tett-vett szüntelen, hogy mindig minden legyen időre, hogy mégiscsak olyan legyen az élet, mintha minden a helyén lenne benne”

– így emlékszik vissza Sánta az édesanyjára.¹³ A *Tündérvilág* nyitómondata is a nagyapa hiányával, s így állandó árvaságérzéssel együtt élni kényszerülő család alapképletét jelzi: „*Apám* mesze járt, s mi, gyerekek, egyedül maradtunk otthon *édesanyámmal*”. (27.) [saját kiemelések – L. N.] Remekbe szabott mondat szerkesztés ez: a két szülői oldal a mondat két pólusán szerepel.¹⁴ Az apa távolléte lehetőséget ad az írónak az anya központi figurává növesztésére, és a nagyapa hiánya tovább erősíti a női nem dominanciáját. Az anya-fiúgyermek együtt szerepeltetéséből adódóan egy időre kiegyenlítődni látszik a nemek harca, viszont a két halott emlékének felidézése megkettőzi ezt az egyensúlyi alapállapotot: az anya *lánygyermekét* kelti életre tündérmeséjében, az elbeszélő Ferike pedig a *nagyapa* emlékét idézi meg.

A nagyapa halála utáni apai modell követése utáni igény úgy tűnik, tovább él a következő novelladarabokban, így az 1956-ban, az életművet nyitó *Téli virágzásban* megjelent *Emberavatásban* is, amelyben a nemi szerepek kérdése is hangsúlyossá válik.

A „határon-lét”

Ha fel akarjuk idézni emlékezetünkben az *Emberavatást*, a novella cselekménye dióhéjban a következő: a gyermek Ferike első fizetését

¹³ *Uo.*

¹⁴ Szép példája ez a reddíció variáns, módosult formájú alakzatának. l. ’reddíció’ szócikknél. *Alakzatlexikon: A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, főszerk. SZATHMÁRI István, Bp., Tinta, 2008. 494.

viszi haza a családnak, de előtte a keresetéből tepertőt, vajat és kenyeret vásárol. Az édesanya csak az apróbb testvéreknek ad az ennivalóból, neki csak (mint családfenntartónak) a bableves juthat hagymával, és a kályha melletti sut. A gyermek Ferike itt ismeri fel először: megérkezett a felnőttkor küszöbére. Ezt a következőképpen konstatálja:

„[...] Pontosan úgy mozgom, mint az édesapám. Még a járásom is, ahogy előléptem, akárcsak az övé. Az ujjaimat is egymáshoz morzoltam, s vittem a számhoz, hogy megnedvesítsem, ahogyan ő szokta.” (67.)

Freud szerint az apa a gyermek számára egyértelműen pozitív és követendő alak. Jung is beszél az úgynevezett apa archetípusról úgy, mint tekintélyről,¹⁵ ám ő leginkább mégis az anyát tartja a legközvetlenebb ősképnek:

„A legközvetlenebb őskép éppen az anya, mert minden vonatkozásában ő a legközelebbi és leghatásosabb élmény, amely ezenfelül éppen a legképlekenyebb életkorában válik az embernek osztályrészéül.”¹⁶

A kiskorúak számára a szülő mindenekelőtt az egyetlen tekintély és minden hit forrása. Jól kivehető a cselekményvezetés során, ahogyan a gyermeki nyelvben kifejeződött identitás lassan kezd eltűnni: „Tudtam már a rendjét, hogy milyen szóra mi jön [...]” (67–68.). A mű utolsó harmadában elhangzó – „Majd csak lesz valahogy” (68.) – frázis pedig már a felnőtt (apai) szólamot hordozza. Majd a küszöb mint határ¹⁷ átlépése jelent fordulópontot a novellában: „Beléptem az ajtón.” (68.) Átlépést jelent ez a mozzanat az egyik világból a másikba, a gyermekek világából az apák világába, amelynek szintén megvan a maga szokásrendje. A narrátor Ferike belépése a felnőtt világba tehát a gyermeki szólam elnémulását eredményezi. Ezt nevezhetjük „határon-létnek”,¹⁸ amikor

15 „Az apa az alkotó és a tekintély.” Carl Gustav JUNG, *Föld és lélek* = Uő., *Az archaikus ember*, Bp., Kossuth, 1993. 16–17.

16 Uo., 15.

17 „A küszöbön egyszerre testesül meg a »kívül« és a »belül« közötti határ.” ELIADE, *i.m.*, 170.

18 HORVÁTH Csaba, *Apakönyv = A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, (Diszkurzívák), 249.

is a mű elején fellépő gyermek Ferike egy varázsütésre válik felnőtté a szemünk előtt. Pataki Ferenc jegyzi meg ezzel a pozícióváltozással kapcsolatban: „a felnőttiség problémája identitásprobléma is egyben”.¹⁹

‘Initiatio hominis’: az *Emberavatás* mint beavatási mítosz

A novella egyfajta *beavatási mítoszként* is olvasható. Ezt láthatjuk az *Emberavatásban*, ahol a fiú egy beavatási út során veszi át az apa szerepét.

A beavatási mítoszok a felnőttkorba lépést írják le. Ezekben a mítoszokban a *Mitológiai lexikon* szerint hármas tagolás figyelhető meg: „az egyén kiszakad a társadalomból (mivel az avatásnak az ismert világ határain kívül kell végbemennie), a határvidéken tartózkodik, majd visszatér,²⁰ s beilleszkedik az új státusba vagy a társadalom új alcsoportjába.” Sánta *Emberavatása* is ezt a folyamatot ábrázolja: a gyermekkorból a felnőttkorba való átlépést, a beavatást példázza. A novella azt igyekszik megmutatni, mennyiben alakul át a gyermekszerep az apa (családfenntartó) szerepévé. Eliade *Misztikus születések* című könyvében részletesen tárgyalja ezeket a fiatalkori beavatási rítusokat, amelyeket ő kollektív rítusoknak nevez, amelyek során megtörténik a gyermek- vagy serdülőkorból a felnőttkorba lépés.²¹ „A beavatás révén – írja Eliade – az ember túllép a természeti létmódon, a gyermek létmódján, és átjut a kulturális létmódba.”²² Látszólag jelentéktelen a hagyományápolási jelene a műnek, valójában azonban fontos momentumot ír le. Háromszor hangsúlyozza az elbeszélő a hagyomány fontosságát:

„Apámnak szokott mindig hagyományt adni, ha bablevest ettünk.” (71.);

„Vágjon édesanyám. Vágjon hagyományt hozzá.” (72.);

„Jó vereshagyomány volt, s olyan szép karikákra vágva, ahogy édesanyámon kívül senki más nem vágja.” (73.)

19 PATAKI Ferenc, *Az én és a társadalmi azonosságtudat*, Bp., Kossuth, 1982. 56.

20 Értsd: Ferike visszatér a kasszához.

21 „A primitív és archaikus társadalmakban az ember a beavatás révén válik azzá, ami és aminek lennie kell: a szellemi életre nyitott lényé.” Mircea

ELIADE, *Misztikus születések*, Bp., Európa, 1999. 20.

22 *Uo.*, 20.

A hagyma jelenléte, amint közvetlenül testesíti meg a felnőttiségre érést és egyben a beavatódást eme másik, magasabb szintű szférába, párbeszédre hívhatja értelmezői tudatunkban Peer Gynt alakját, híres hagymamonológjával együtt.

„A hipotézis, mely szerint Peer Gynt és Solvejg sorsa beavatási folyamatot tükröz, az ifjúavatási rítus és az irodalmi szöveg szerkezeti-tartalmi megfelelései miatt szinte magától kínálkozik. [...] A primitív és archaikus társadalmak sajátjaként a beavatás funkciója a magasabb rendű lét elnyerése az önkiteljesedés által; folyamata a beavatási próbatételek sora. Peer beavatásának első mozzanata az ifjúavatási rítus lényegét rejtő *átmenetet* idézi: az anyától, a gyermekkor világától való elszakítást.”²³

Egy másik kiemelendő mozzanat, hogy az *Emberavatás* hősenek önkiteljesedéséhez a beavatási szertartásokat idéző *próbatételeken* át vezet az útja. A boltból való hazaindulás mozzanata erősen metaforikus töltetű. *A mese morfológiájában* Propp nem tulajdonít nagy jelentőséget a próbatétel szerepének a mesében.²⁴ Propp modelljét átdolgozva Greimas viszont fontosnak tartja a próbatételeket, szerinte ugyanis a mese középső része ezek sorozatából áll. Eszerint a novellában, melynek beavatásmítosz-jellege rokonságban áll a mesével, a hazaút egyfajta próbatétel-sorozatként is olvasható. Először a hentessegéd bizalmatlanságán kell túljutnia a gyermeknek, ez a determináltság vagy előítélet próbája. Majd a szép, telt keblű hentesné vágykeltő látványával (ez a testi vágy próbája), végül a szomszédos lakó előítéletével kell leszámolnia. A húsbolti jelenet egyébként kétszer is visszatér a műben: először a fiú gyermekként, idegesen viselkedik, zavarban van, másodszor viszont már felnőttként tér vissza: a nő nem mer a szemébe nézni Ferikének.

23 PAP Viktória, *A hagyma végül magára lel. A Peer Gynt mint beavatási folyamat* [online] http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_02/087.htm (utolsó letöltés: 2013. 06. 30.)

24 V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, Bp., Gondolat, 1975. 62–65., 87–89.

„A figyelő tekintet határsértő is lehet, az én-határ megsértése, ahogyan rajta keresztül feltárulhat a másik eidosza vagy ideája”

– jegyzi meg Deczki Sarolta.²⁵

A nemi szerepekhez idomuló viselkedési minták egy másik változatának lehetünk tanúi a harmadik bemutatásra szánt műben, a *Kicsik és nagyok*ban. Sánta Ferenc 1958-ban írt elbeszélésében – mintegy a felnőttvilág duplikátumaként – két gyerek valóságot utánzó, mimetikus, identitáskereső szerepjátéka tárul elénk.

„Egy eltanult életmodellt látunk, amely a ház építésétől a gyerek születéséig/felneveléséig mutat be egy estét, összevonva a kronológiai időket-tereket”

– írja Szűk Balázs.²⁶ Egy egyszerű férfi-nő képletben nem figyelnénk föl a már megszokott vitasorozatra a részeges férjről és a cseléd-feleségről, ám így, ebben a formában, ebbe a nagyon is mély gyermekjátékba bepillantást nyerve – az írói optikán keresztül – részesei lehetünk egy kapcsolat belső vívódásainak. A novella elsődleges olvasata egy hétköznapi szituáció kinagyítása: az apa részegen hazatérve feleségére támad, aki gyermekét védelmezve ura szolgálatába áll. Ez a mimetikus játék kettős funkcióval bír: egyrésztől valamiféle megismerési szándékkal utánózzák le a felnőttek világát az alig nyolcesztendő körüli gyermekek. Ebben a szimbolikus játékban mind a szociokulturális (családi komplexusokat rejtő), mind az egyéni (lélektani) vetület megjelenik, sőt képes a játékban együtt érvényre jutni. Másfelől az utánzás eszköze egy olyan különleges szituációt teremt, amelyben ez a leképezett reprodukciós játéktér a mű végére alárendelődik a novella szövegvilágának.

Azok a nyelvi megnyilatkozások, amelyeket a gyerekektől hallunk, a felnőttektől hallott viselkedési norma verbális járuléka. Azonban

25 DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete*, Helikon, 2009/3. 448. Liktor Eszter is foglalkozik testes tanulmányában a női tekintet varázásával: „A nő szépség nem annyira eszményként van jelen, hanem tipikusan látványként konstruálódik, és mint ilyen, (le)leplezés által mutatkozhat meg leginkább.” LIKTOR Eszter, *A testre vetett tekintet*, A Vörös Postakocsi, 2009/tél, 31.

26 SZÜK Balázs, *Élet egy négyszögben (Sánta Ferenc: Kicsik és nagyok c. novellájának értelmezése)*, Magyarantitás, 2011/5. 14–15.

ebben a nyelvi játékban egy harmadik (steril) gyerekshólam is megmeggshóal néha:

„Öreg Bodri [...] Mindjárt elengedünk, de te elcsavarogsz, ha nem veled játsunk [...]” (208.); „Most akard levetni a kabátom!” (210.); „Én most elalszom, te akarj levetköztetni [...]” (212.)

A gyerekeknek erre a szerepükshó való kiesésükre már Vasy Géza is felfigyelt monográfiájában,²⁷ akárcsak Hatházy Áron, aki hermeneutikai szellemű interpretációjában a követezőket írja: „folyamatosan kilépnek szerepükshó, ezáltal el is távolodnak a megidézett »felnőtt« világtól.”²⁸ Vasy ennek a *szereptörésnek* az okát a gyermekszereplők ártatlanságában, a tőlük létidegen, a kegyetlen felnőttvilággal való azonosulási kényszerben látja:

„A *Kicsik és nagyok*ban kényszeredetten és komolykodva utánozzák a nagyokat, nehezőkre esik a játék, mert idegen a kegyetlenség tőlük.”²⁹

A monográfus látszólag tehát feloldozza a novella cselekvő hőseit a mű történéseiért, ám leleplezetlenül hagyja a gyerekeknek min- tául szolgáló társadalom nyomorította férj-feleség (férfi-nő) erkölcsi sebe- ket hordozó lelkiismeretét.

A novellabeli gyermekjátékban egyfajta világszimbólum³⁰ tükröz- ödik, amelyben a nemi szerepek áttételes identitással jelentke- nek: a szerepjáték tükrözési technikája jó alkalmat ad arra, hogy egy való- ságos és egy fiktív világot együtt ábrázoljon. Az elmondott történetek magát az életet képezik le: az egyén belső valóságát mutatják meg a

27 „A gyerekek állandóan »kiesnek« szerepükshó.” VASY Géza, *Sánta Ferenc*, Bp., Szépirodalmi, 1970. 49.

28 HATHÁZY Áron, *Szavak mögöl tükörbe nézni* (Sánta Ferenc: *Kicsik és nagyok* című novellájának értelmezése a hermeneutika szellemében.) [online] www.hathaziaton-irodalom.freeblog.hu (utolsó letöltés: 2013. június. 29.)

29 VASY, *i. m.*, 49.

30 Eugen Fink (1905–1975) szerint nem annyira a létmegértés, mint sokkal inkább a világhoz való viszony jellemzi az emberi lényt. A kozmológiai, vagyis világra irányuló gondolkodás a játékban találja meg a legfőbb kifejeződé- si formáját, ami nem csupán egy alapvető emberi fenomén a szerelem, a munka, a küzdelem és a halál mellett, hanem az ember világhoz való viszonyának szimbóluma is. ULLMAN Tamás, *Eugen Fink = Filozófia*, főszerk. BOROS Gá- bor, Bp., Akadémiai Kiadó, Akadémiai Kézikönyv-sorozat, 2010. 1015–1016.

külső világ számára, s eközben alakítják az elbeszélő személyiségét, valóságról alkotott képét.

Általában megfigyelhető, hogy a kritikusok a *játék és a valóság* egymáshoz való viszonyát próbálják szövegértelmezésük terébe bevinni. Véleményem szerint azonban inkább a „fecseg a felszín, hallgat a mély” kettőssége érhető tetten akkor, amikor a felnőttek mindennapos, hétköznapi drámáját olvassuk a gyerekszereplők egyszeri (novellabeli) „tolmácsolásában”. Alkoholizmus, nincstelenség, kilátástalanság, családon belüli erőszak; ezekkel a szociális tartalmakkal itatódik át az elbeszélés, miközben a szerepjátszó formaiság célja éppen az lehetne, hogy föloldja ezt a krízist, amivel nyomasztó módon a műben szembesülünk. A játék viszont szívszorítóan komoly, talán a valóságos helyzettől is komolyabb: a gyermeki perspektíva ugyanis – a gyerekek életkori sajátossága miatt is, és emocionális „vakság”-a miatt (hogy tudniillik traumatikus élményként nap mint nap ezt az agresszív, szeretethiányos szituációt látják, ezért így rögzül bennük) – nem képes túllátni a jelenen: nyilvánvalóan a gyerekeknek nincs múltkontrolljuk sem: az apa-anya egykori, még gyermek nélküli, feltételezhetően szeretetteljesebb viszonyáról nincs, mert nem is lehet érzelmi „képzetük”.³¹

A férj-feleség megszokott, ismétlődő cselekvésmozzanata a novella „előtti” térben és időben, a valósághoz rendelőde történnek, míg az őket utánzó kisfiú-kislány párosának nyomorúságos életképei a gyermeki pszichikumon átlényegülve tárulnak elénk: magában a novellában, annak imaginárius szövegterében és idejében. Ez a kettősség adhatja azt a különös vibráló feszültségét a Sánta-elbeszélésnek, amelyben a név nélküli szereplők személytelensége csupán az általánosító funkció miatt marad távoli, ismeretlen, de világ- és önismereti játéukban a mű folyamán már nagyon is személyiséggé formálódnak számunkra. Személyiségjegyeik főképp a mű cselekvéssorából töltődnek föl, de nem téveszthetjük szem elől azt sem, hogy „Sánta Ferenc végzetes egyszerűséggel megírt novellája szuggesztív annyira, hogy kénytelenek vagyunk miatta magunkba nézni”, aho-

31 Lazarustól származik az ötvenes évek új pszichológiai fogalma, a coping (*to cope* ’megbirkózni a megterhelésekkel, legyűrni a nehézségeket’), vö. LAZARUS, R. S., *Psychological stress and the coping process*, New York, McGraw-Hill, 1966.

gyan azt Hatházy Áron is megjegyzi.³² Ezen a szinten viszont egy harmadik áttét is megjelenik: a műhöz való olvasói viszonyulásunkban, intencionális befogadói pozícióinkban akaratlanul is azonosulási/identitási inger törhet ránk. Hogy ez a szerepintegráció bekövetkezik-e bennünk, vagy sem, annak próbája lehet az, hogy a mű záró képébe merevített gyermek-asszonnyal azonosulva, vele együtt tenyérbe temetjük-e arcunkat, vagy passzívan kivonulunk a mű erőteréből, ahogyan az elbeszélő is lassan elfordítja tekintetét a hasára fordult, álomittas férjről.

Az ebben a „kameraállásban” rögzített zárlatban a legfeltűnőbb a szereplők elnémulása lesz, amely már a trauma elméleti hátterét hivatott igazolni, hogy tudniillik:

„A trauma fogalmához hozzátartozik a hallgatás. [...] A traumaelmélet úgy véli, hogy a gyógyulás feltétele a történetek elmondása, az egyén és a társadalom esetében egyaránt.”³³

A hallgatásban objektivizálódott krízisig azonban számos traumatikus nyelvi frazéma után jutnak el a szereplők; ilyenek például a gyermek-asszony szakrális szófordulatai: „Én édes istenem! Istenem, mikor szabadítasz már meg [...]” (209.), vagy az „Édes istenem, Szűz Máriám [...]” (uo.), továbbá: „Jaj, teremtőm”³⁴ (210.); „Jaj, istenem, miért teszel tönkre. Keserves, nyomorult élet!” (uo.); „Fáj!” (211.); „A gyermek!” (212.). A másik fél részéről, a férfi (férj) identitásához illő szójárások már a profán szaknyelv stílusrétegeiből (szleng, argó) valók főképp: „[...] dögölj meg” (209.); „Mars!” (210.); „Bestia!” (212.); azonban találunk példát a két nyelvi regiszter együztzerepeltetésére is: „[...] keserves Isten [...] A keserves világ [...] fűj, betyár Krisztus! [...]” (209.); A fel-felbukkanó szóismétlések pedig olyan stílélmáknak is tekinthetők, amelyek a Sánta-prózára gyakorta jellemző szöveggrammatikai eljárások is egyben, és amelyek olykor balladisztikus stílust kölcsönöznek az író egy-egy kisprózájának.³⁵

32 HATHÁZY Áron, *i. m.*

33 MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Anonymus–Ráció, Bp., 2008. 5.

34 Érdekes, ahogyan az író köznevesült formájában alkalmazza mindenhol az *isten, teremő* szavakat.

35 A *Sokan voltunk* című elbeszélés például akár verssorokra is tördelhető, olyan egyedi prozódiai vonást mutat. Vö. VASY, *i. m.*, 16.

Az is jól megfigyelhető, hogy „a játékot mindvégig a lány irányítja, alakítja, finomítja, a fiú kezdetől fogva passzív, utasító, parancsoló.”³⁶ A férfi dominancia eluralkodása a nő viselkedéséből kiolvasható. A mű elején a porba rajzolt négyszög alakú teremtettsége egy szempillantás alatt válik semmivé: a ház, amit a porba rajzoltak, valóban nem volt *otthon*: ezt jelzi, hogy a műben a gyerekek a lábuk alatt széttúrák a vonalakat, az otthon, a békét, a boldogságot: „Lábuk alatt felgyűrődött a föld.” (212.)

A kortárs irodalomértői közösség részéről B. Nagy László az író második novelláskötetének kontextusában, a *Farkasok a küszöbön* (1961) tizenegy darabjának egyikeként ír a műről:

„A *játék* nem elvonatkozik a *valóságtól*, hanem *plasztikusabbá*, megfoghatóbbá – félelmetesebbé teszi jelenlétét: a *Kicsik és nagyok*-ban két kisgyermek papa-mama játékában megelevenedik a szülők nélkülölése, az apa alkoholizmusa, az anya szerencsétlen, kiszolgáltatott helyzete. A novella »magja« tehát egy szinte naturalista életkép.”³⁷

Ebben az állapotban, amit a pszichológia tárgyvesztésként ír le, egyfajta detraumatizálásról is szó van. Jörn Rüsen ekképpen fogalmaz ezzel kapcsolatban:

„Még az elfojtás sötét odújában is igyekeznek ezek az élmények kifejezésre jutni. Ha az emberek nem tudnak beszélni róla, kénytelenek a nyelv és a gondolkodás hiányát kényszereselekciókkal, életvitelbeli kudarcokkal és szakadékokkal kinyilvánítani. Ezen a »szavakon túli nyelven« kell »beszélniük« róla, egyszerűen azért, mert rájuk nehezednek ezek a tapasztalatok, és valahogy meg kell küzdeniük ezzel a ténnyel.”³⁸

Tanulmányomban Sánta Ferenc három kisprózájának (*Tündérvilág*, *Kicsik és nagyok*, *Emberavatás*) gender- és traumaelméleti aspektusait igyekeztem vizsgálni. A *Tündérvilág* mitopoétikai mélyrétegeinek felfedeztetése egy olyan elemzési irányt jelölt ki az interpretációban, amely út egy másik novellában, az *Emberavatás*ban is járhatóan bizonyult. Abban a próbatételes hazaútban, amely során a gyermekből apaszerepet próbáló férfi válik. Majd a világmegismerés

36 SZÜK, *i. m.*, 15.

37 B. NAGY László, *A teremtés kezdetén*, Bp., Szépirodalmi, 1966. 408.

38 JÖRN RÜSEN, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, Magyar Lettre Internationale, 2004/ősz, 54.

végtelen tapasztalati lehetőségéből építkezett a *Kicsik és nagyok* szöveganyaga, amely egy másik, társadalmilag determinált szituációba helyezi szereplőit. Egyedisége a műnek abban nyilvánul meg, hogy képes túljutni a szociológiai vizsgálódás irodalmi anyagfeldolgozásán, és ezáltal egy ablaktalan négyszögbe zárt világ megmutatására törekszik, melyben a gyerekszereplőkön keresztül akár még az alábbi írói világgép is érvényre juthat:

„Az emberben való jóra való képesség, az embernek az a tulajdonsága, hogy a jót el tudja választani a rossztól, egy bizonyos életkor elérése után, ez olyan természetes sajátja az embernek, mint a földnek az, hogy föl lehet szántani és terem.”³⁹

A novellák szűzségébe „bújtatott” gender- és traumaaspektusok tehát vagy a családi (szociokulturális) komplexusok vagy még inkább az egyéni (lélektani) vetület által jutnak felszínre.

Bibliográfia

Alakzatlexikon: A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve, főszerk. SZATHMÁRI István, Bp., Tinta, 2008.

B. NAGY László, *A teremtés kezdetén*, Bp., Szépirodalmi, 1966.

DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete*, Helikon, 2009/3. 437–448.

ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1999.

ELIADE, Mircea, *Misztikus születések*, Bp., Európa, 1999.

FERENCZ Anna, *A fokalizáció mint (vak)ablak: Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyságok díja című regényében = Retorika és narráció*, szerk. HAJDÚ Péter – RITOÓK Zsigmond, Bp., Gondolat, 2007.

HATHÁZY Áron, *Szavak mögül tükörbe nézni* (Sánta Ferenc: *Kicsik és nagyok* című novellájának értelmezése a hermeneutika szellemében.) [online] www.hathaziaton-irodalom.freeblog.hu (utolsó letöltés: 2013. június. 29.)

HORVÁTH Csaba, *Apakönyv = A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007. 249–266.

JUNG, Carl Gustav, *Föld és lélek* = Uő., *Az archaikus ember*, Bp., Kossuth, 1993. 5–43.

39 KOCZKÁS Sándor Sánta Ferencsel készített tévéinterjújának szöveges átirata (kézirat), 1973. március 14.

- KOCZKÁS Sándor Sánta Ferencsel készített tévéinterjújának szöveges átirata (kézirat)
- LAJTOS Nóra, *Az „őszült ráncú fájdalom” novellája: Sánta Ferenc Tündérvilágának mélyrétegei*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2010/5. 447–459.
- LAJTOS Nóra, *Határátlépések Sánta Ferenc Emberavatásában*, Hitel, 2011/9. 106–111.
- LAZARUS, R. S., *Psychological stress and the coping process*, New York, McGraw-Hill, 1966.
- LIKTOR Eszter, *A testre vetett tekintet*, A Vörös Postakocsi, 2009/tél, 31.
- MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Anonymus–Ráció, Bp., 2008.
- PAP Viktória, *A hagyma végül magára lel. A Peer Gynt mint beavatási folyamat* [online] http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_02/087.htm (utolsó letöltés: 2013. június 30.)
- PATAKI Ferenc, *Az én és a társadalmi azonosságtudat*, Bp., Kossuth, 1982.
- PROPP, V.J., *A mese morfológiája*, Bp., Gondolat, 1975.
- RICOEUR, Paul, *Struktúra és hermeneutika* = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999. 34–70.
- RÜSEN, Jörn, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, Magyar Lettre Internationale, 2004/ősz, 14–16.
- SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren: Válogatott novellák*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1970.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete = A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992. 113–136.
- SZŰK Balázs, *Élet egy négyszögben (Sánta Ferenc: Kicsik és nagyok c. novellájának értelmezése)*, Magyartanítás, 2011/5. 14–15.
- TAKÁCS Miklós, *A trauma vándorló fogalmáról*, Disputa, 2009/5. 4–9.
- ULLMAN Tamás, *Eugen Fink = Filozófia* (Akadémiai Kézikönyv-sorozat), főszerk. BOROS Gábor, Bp., Akadémiai Kiadó, 2010. 1015–1016.
- VASY Géza, *Sánta Ferenc*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

Szabolcsi Gergely

A feldolgozás lehetőségei Szijj Ferenc *Kéregtorony* című művében

Szijj Ferenc *Kéregtorony* című kötete 1999-ben jelent meg, és bár a kritikák pozitívak voltak, a mű mégsem került be a köztudatba. A szöveggel foglalkozó elemzések, recenziók rendszerint kulcsfogalmakat és kulcsmotívumokat járnak körül: Keresztury Tibor a kegyetlenséget emeli ki,¹ Jász Attila olvasatában a terapeutikus jelleg, a múlt felidézése kerül előtérbe,² Borbély Szilárd a Szijj Ferenc-i nyelv működését vizsgálja,³ Berta Ádám pedig a burokszerűség motívumán keresztül elemzi a kötetet.⁴

Szövegemben arra vállalkozom, hogy azokat a fogalmakat és jelenségeket, melyeket részben a recepció, részben pedig saját olvasatom fejtett fel, egyetlen összefüggő háló alkotóelemeivé rendezzem, hogy ezáltal közelebb férközhessünk a szövegben végbemenő feldolgozási folyamathoz.

Ha a szöveg(ek) műfaját kívánjuk meghatározni, nehézségekbe ütközünk. Schein Gábor szerint családtörténet,⁵ ami ugyan nem műfaj, de mégiscsak a regény irányába mozdítja el az értelmezésünket. Keresztury Tibor ehhez hasonlóan egy el nem készült regény vázlatának nevezi, Jász Attila velük szemben azonban inkább naplószerűnek, terápiaszövegnek látja. Ha létezne ilyen irodalmi műfaj, én *feldolgozási folyamatnak* tekinteném, de semmiképp nem olyan terapeutikus szövegnek, amilyennek Jász leírja: szerinte ugyanis a trau-

1 KERESZTURY Tibor, *Kegyetlenül. Szijj Ferenc: Kéregtorony*, Jelenkor, 1999/7–8. 829–831.

2 JÁSZ Attila, *Emlékezőgyakorlatok (Szijj Ferenc: Kéregtorony)*, Alföld, 2000/3. 101.

3 BORBÉLY Szilárd, *Szijj Ferenc: Kéregtorony*, Kritika, 2000/8. 41–42.

4 BERTA Ádám, *Burkok és vagy-hurkok – Szijj Ferenc: Kéregtorony*, Szövegek között V., 2001. 163–171.

5 SCHEIN Gábor, „a belátható, változékony messzeséget”: *Szijj Ferenc: Kéregtorony*, Beszélő, 2001/1. 104–108.

ma újraelbeszélése és az ezáltal végbement feldolgozás mellett maga a megnyugvás is bekövetkezik. A megnyugvás lehetősége véleményem szerint alapvetően kérdésessé is válik a szöveg végére.

Az I. rész legelső verse egy idős házaspár képével indít, egy párral, akik ki vannak szolgáltatva a beszélőnek, anélkül hogy erről tudomásuk lenne, annak a beszélőnek, aki miközben autójából figyeli őket, azon gondolkodik, hogy elgázolja-e az idegeneket (vagy, ahogy ő mondja: „*távoli ismerősöket*”⁶). „Először elengedtem őket, másodszor nem”,⁷ mondja a szenvtelen beszélő, aki nem kíván fölérjük helyezkedni, és aki nem akar egyfajta mindentudó narrátori szerepet felvenni, sőt egyik legjellemzőbb vonása éppen az, hogy nem tud mindent. Valójában semmit se tud, legalábbis semmit se biztosan. Minden lehet mindenhogy: minden relatív. Nyelve tárgyilagos és bizonytalan, ezzel eltávolítja mind önmagát a körülötte levő világtól, mind az olvasót a szövegtől.

A bizonytalanság, a sok (tipikusnak nevezhető) egymás mellett futó narratívát alkotó kép felmutatása azonban nemcsak elidegenít, hanem közelebb is hoz. A szituációk közül valamelyikkel minden olvasó találkozhatott már, valamelyikbe biztosan be tudjuk helyettesíteni magunkat, és valamelyik biztosan olyan, amelybe a megszólaló személy is be tudja magát helyettesíteni. Az, hogy ez épp melyik (vagy melyek – ne zárjuk ki azt a lehetőséget sem, hogy akár mind érvényes lehet), nem lényeges, nem válik kulcskérdéssé.

A fent leírt nyitóepizódnak van még egy, eddig csak részben vizsgált aspektusa: ez pedig az emberek közötti viszony. Láthatjuk, hogy a beszélő milyen közönyösen viszonyul az őt éppen akadályozókhoz, arról azonban nem szóltunk eddig, hogy a többi megjelenő személy egymáshoz való viszonya is ehhez hasonló. Az elidegenedés tehát nemcsak a megszólaló sajátja a szövegben, hanem minden egyes szereplőé. Ahogy a villamosútról írja: „utazhatok a többi félkarúval és megcsalatottal [...] maga a pokol.”⁸ Különösen érdekes az idős házaspár, házaspárok egymással való kapcsolata: „megszokták egy-

6 SZIJJ Ferenc, *Kéregtorony*, Pécs, Jelenkor, 1999. 7.

7 Uo., 7.

8 Uo., 10.

mást”, „valakit muszáj volt etetni”⁹ – ezek sem valódi kötelékek, ezeket az embereket az összetartozás tényén kívül semmi sem köti össze, olyanok, mint a rész végén megjelenő mocskos hókupac, melybe lerakódtak az egymáshoz össze nem kapcsolódó rétegek; az ő életük is ilyen rétegek sorozata, mely groteszk módon úgy alkot egészet, hogy közben pont az egésznek és a teljességnek válik torzképévé.

Az I. rész második verse ebből a kiüresedésből indul ki: míg az előző vers az alapvető emberi viszonyok problematikáját járja körül, addig ebben az emberek érezhetően háttérbe szorulnak (nem tűnnek el, hiszen újra láthatunk egy idős házaspárt, illetve házaspárokat: akik talán ugyanazok, akiről az első versben olvashattunk, talán nem – nem számít, ők csak *körülmények*), és előtérbe kerül a létezőket körülvevő tárgyi világ, továbbvíve a hórakás által létrehozott szimbolikát.

Üledékekből felépített világról beszél Keresztury Tibor a szöveg kapcsán. Én az üledék mellé odatennék még egy szót: a hulladékot. Szeméthegek alkotják a kéregtornyot; szemétrétegek, üledékek alkotják a kérget, és ezt érthetjük szó szerint is, hiszen a második vers egyik központi motívuma éppen a befoltozott fa, amit befoltozói pont a megmentése által változtatnak meg végérvényesen, és törlik el famivoltát.

A *minden hulladékból, az innen-onnan környezet* mint jelenség nem véletlenül szerepel itt, Szijj koncepciózusan építi fel a verseskötetét. Látni fogjuk, a későbbiekben ennek (is) nagy jelentősége lesz. Tulajdonképpen ez az egész szakasz egyetlen nagy megelőlegezés, az előforduló képek, benyomások, gondolatlemek rendre megfigyelhetők a szöveg egy-egy későbbi pontjával, és bár az első olvasás élménye sem zárja ki teljesen a csomópontok és összekapcsolódó szálak felismerhetőségét, a mű összetett viszonyrendszere teljes egészében mégis csak többszeri olvasásra táruul fel.

A harmadik vers ismét egy autózáshoz köthető képpel, egy várakozó taxissal indít, ezzel visszautalva az első versre. „Elementem egy álló taxi mellett, és melegséget éreztem”¹⁰ – mondja a beszélő, rögtön felidézve még korábbi az autót, illetve az autóban való várakozást, valamint azt, hogy voltaképp az autós is csak azért sietne (legalábbis

⁹ Uo., 9.

¹⁰ Uo., 14.

mikor elgondolkozik a két öregember elütésén), mert a kocsi csak akkor melegít, ha megy. A kocsi, ez a védőburok jelenti a távoli világ melegségét: a taxis az autóban vár, hogy elmeneküljenek a kertésszel egy déli országba, amiről keresztretjévényfejtés közben csak álmodozhat. Kint, a taxin kívül persze hideg van és *temetőkiállítás*.

Különösen szép, ahogy Szijj a temető motívumát kiviszi magából a (tényleges) temetőből, és áthelyezi a fűvészkertbe. Halottak és név nélküli sírkövek kerülnek így kopott névtáblák közé, de tévednénk, ha azt gondolnák, hogy a sírkő, az elmúlás eme szilárdan álló momentuma először fordul elő a szövegben: szerepelt a kettes számú versben is, igaz, ott trafóházként megnevezve (ugyanúgy emlékműve az is valaminek, mint ahogyan a sírkő emléke az embernek).

További kapcsolódási pont a kötet motívumhálózatán belül egy újabb idős pár feltűnése: végzetszerűen találkoznak megint az autóval; de ilyen a fák korhadása is: ezeket a fákat nem foltozták be, nem avatkoztak bele az életükbe, nem szüntették meg őket, és ezáltal mégis maguktól elrohadnak, mintha csak arra mutatnának rá, hogy amire nem rakódik le üledék, amin nincs hulladék, az elpusztul.

A II. részben nem szakadunk el a temetői világtól, csakhogy ezúttal a beszélő nem kiállításra, hanem egy tényleges sírkertbe vinne minket, ha az elbeszélő séta célba érne. A temető itt a céltalan mászkálás (egy randevú?) színhelye lenne, és nem a halálé, funkciója olyan, mint a fűvészkerté, még leolvasható feliratokat is találunk itt (kopott táblák helyett ezúttal sírköveken). A temető mellett autójavítók – a beszélő szerint minden temető mellett autójavítók vannak –, ez sem fontos, csak *körülmény*, de a szöveg beszél róla, ugyanúgy, ahogy mindenről: közömbösen és tárgyilagosan. Hiába abszurd, hogy a halál és az emlékezés szent helyei mellett csak autójavítók vannak, a beszélő ezen nem ütközik meg: a világ abszurditása normálissá válik.

A kommunikáció, mint az emberi viszonyok alapja, szintén hangsúlyos elemmé válik: séta közben ugyanis a két szereplő (akik kísértetiesen emlékeztetnek e csak a mászkálás kedvéért mászkáló öregekre a korábbi szakaszokból) tárgyakkal beszélget, azaz a tárgyak beszélnek egymással. Minden tud és minden szeret beszélni: levelek,

autók, kövek és állatok; egyedüli kivételek a *fehér emberek*, mert ők hallgatnak. Nincsen tehát kommunikáció, nincsen valódi viszony ember és ember között, csak a tárgyak közötti kapcsolat létezik, az emberek postások, akiknek titkolniuk kell a régi postai bűnöket.

Itt olvashatunk először a biciklimotívumról, mely egyben a tó első vagy legalábbis első „értelmes mondatában” tűnik fel. A bicikli kiemelt fontosságot kap a szövegben (maga a kötetborító is egy stilizált bicikli képevel játszik el, ami ráadásul mintha éppen a víz alatt lenne). Különösen hangsúlyos, hogy ez épp egy gyerekbicikli – Szijj itt megint biztosra megy, ha a bicikli nem lenne elég, mindjárt további kapcsolódási pontot is keres a szöveg későbbi részeivel, és behozza a gyermekkort, a III. szakaszban megírt traumák időszakát.

A park világa ráadásul szintén *szemétvilág*: gondolhatunk a biciklire, de akár az eldobált kólásüvegekre és dobozokra is – itt is üledék van mindenben, és az embernek itt sincs helye. A horgász és a futók nem azért vannak itt, mert szeretik ezt az életet, ezt az állapotot, hanem mert kell: „muszáj csinálni, ha törik, ha szakad, mert akkor a végén majd megjutalmazza az élet.”¹¹

A szakasz végén a mesélő és a partnere megpihennek, leülnek a tó partjára, és itt szerepel a következő mondat: „Végre nem kellett mást, csak ülni nézni ezt a belátható messzeséget, és a kínzó kérdésre válaszolni”,¹² amely a mű egyik központi és sokak szerint legerősebb fejezetéhez vezet át minket.

A III. rész szakít az addigi narratívákkal, és a gyermekkor egyik traumatikus élményét, az anya örületét beszéli el. A szöveg szerkezete megváltozik: az eddig tagolt mondatok felbomlanak, és innentől egybefüggő, megállás nélküli monológot alkotnak, azzal, hogy Szijj a kettőspont kivételével eltünteti az írásjeleket. A prózai nyelv ezzel kicsit versszerűvé és mondhatatlanná válik. Strukturálatlan versbeszédet olvasunk, éppen olyan strukturálatlant, mint amilyen az (átélt eseményeket feldolgozni próbáló) emlékező és gyermek elméje.

Az anya nyelve, az örület nyelve azonban lírai, ezáltal Szijj azt a poétikai hagyományt is megtámadja, amit alapvetően száműz magából a szövegből is. „Az élet tengerén” – ezt a metaforát ismételteti az

¹¹ *Uo.*, 23.

¹² *Uo.*, 24.

anya:¹³ ezzel nem tud mit kezdeni, ezt nem tudja értelmezni a gyerek, valamint azt sem, hogy miért beszél folyamatosan, megszakítás nélkül (ugyanúgy, ahogy a szöveg sem szakítódik meg).

Az egész műnek ez az egyik legmegrendítőbb része. Ereje abban áll, hogy a korábbi tárgyilagosságot nem adja fel, és ezzel a narrátor eltávolítja magát a beteg anyától; a beszélő, ahogy azt korábban is megtette már, tulajdonképpen kitörli magát a szövegből, és pusztán csak a láttatásra hagyatkozik. Az anya itt végtelenül egyedül marad az örületben, és sem az elbeszélésben szereplő gyerek, sem pedig a szöveget elbeszélő narrátor nem kíván melléállni és megérteni őt. A gyermek érzelmei közül hiányzik a szeretet, az együttérzés és a kötődés, helyükbe pedig a vád, a gyűlölet és a kegyetlenség lép.

„de nem szerettem: azt gondoltam szimulál
ilyen gyenge nem lehet: ha beteg valaki
meggyógyul én is voltam: nem pedig
mindig csak így: gyűlöltem a köntöst
a kendőt a nyakában ahogy beszélt
a borzas haját: csúnya volt esendő
orvosságzagú.”¹⁴

Az elbeszélt események megtörténte és időbeli helyzete itt is bizonytalan, csakhogy itt nem a többféle, akár egyszerre is érvényes narratíva felvillantásával van dolgunk, hanem reflexióval az emlékezet működésére, ezzel pedig a szövegrész egy már korábban ismert hatáselemet állít új szerepbe, mintegy visszamenőlegesen is átalakítva a korábban olvasottak értelmét. De nem ez az egyetlen ehhez hasonló újraértelmezés a szövegben, hiszen a világtól való elidegenedés és az emberi kommunikáció problémája is teljesen más színben tűnik fel a III. számú verset olvasva. Az anya csak beszélni tud, de szavaiban még sincs értelem, míg a gyerek, a gyerekek képtelenek vele kommunikálni. Ez a fő trauma, nem pusztán az anya örülete, hanem a tény, hogy a gyermek sem tud mit kezdeni ezzel az állapottal. Nevezetesen: szembesülnie kell azzal, hogy nem képes a természetesnek

¹³ *Uo.*, 27.

¹⁴ *Uo.*, 28.

tartott emberi érzésre, a szeretetre az anyja iránt, és hogy nem képes úgy viszonyulni hozzá, ahogy az a kötelessége lenne.

Ennek a résznek nincs lezárása, ahogy (érdemben) az előzőnek sem volt, hiszen az a szakasz vetette fel a „kínos kérdéseket”, csakhogy itt nincs pont, csak egy állítás, kettősponttal lezárva:

„ez nagyon rossz volt: aztán felnőttünk és
kezdünk meghalni: ő is aztán hirtelen”¹⁵

Ebben a „kezdünk meghalni”-ban nemcsak az anya halála van benne, megelőlegeződik benne a többi családtagé, valamint a saját halál és az átélt traumák önmegsemmisítő jellege is.

„Működik ez” – az apa e szavaival kezdődik a IV. szakasz első verse. Az apa szólama az anya örült beszédére hasonlít: mindig ugyanazt mondja, ismétlődnek a mondatok, nem lehet beleszólni vagy kérdezni. Az apával sem lehet érdemben beszélni. Ez már nem gyermeki elutasítás, a narrátor ezúttal nem a gyermekkorra emlékszik vissza, hanem egy annál későbbi múltra.

„Működik ez” – mondja az apa a bicikliről, amit vélhetően ő szerelt, csakúgy, mint minden mást is. Minden hulladékot megszerelt, újjáalakított: a gyermekkor világa is hulladékvilág, ugyanúgy, ahogy a felnőttkoré is, azonban míg ekkor a hulladék csak lerakódik (így képezve meg a környezetet), addig a gyermekkorban ténylegesen a szemétből épülnek fel a dolgok. A biciklik különösen fontosak a beszélőnek – azok is mind a szemétből vannak, összehordott darabokból, rétegenként felépítve. Mindegyik működik, de egyik sem tökéletes, mindnek van hibája.

Az emberi tárgyak szeméjtellege ebben a részben erős kontrasztot képez a természettel, ami a későbbiekben ugyanúgy elhasználdódik, mint az emberi világ, itt azonban még tiszta és érintetlen, ezzel mintegy a gyermeki ártatlanságot szimbolizálva, azét a gyermekét, aki az otthon szennyvilágából a természet szépségébe menekül –

15 *Uo.*, 30.

„Akkor csak suhanni, amíg lehet, az vigasztal. Nézegetni azért és a fülön át a halvány vigasztalás.”¹⁶

A rész második verse – az egész műben ez a legrövidebb – nem bővíti az elmesélt történetet, hanem a visszaemlékezés, az újraátélés állapotáról ad számot. A beszélő nem akar emlékezni a véletlenek láncolatára, talán ezért is koncentrálna a *körülményekre*. Bűnként rója fel önmagának a belenyugvás állapotát, mert „abból lett ez a kegyetlenség.”¹⁷

„Működik ez” – az apa szavai megismétlődnek a rész utolsó versében, csak hogy ez most nem az elbeszélőnek szól, hanem az anyának, aki bedőlt az árokba. Az apa kioktatása jogosnak látszik, az élet mégis felülírja: az anya egy héttel a baleset után meghal. A szöveg időt sem hagy a befogadónak feldolgozni az olvasottakat, mert még rögtön ugyanabban a sorban értesülünk az apa haláláról is. A sors brutalitása, hogy ő is biciklibaleset miatt halt meg (hogy ez ugyanaz a bicikli-e, nem tudjuk, maga a beszélő sem tudja), két héttel éli túl az esést.

A legelső halott, akiről mégis utolsóként értesülünk, a báty, az egyetlen, aki nem egy biciklinek esett áldozatul, őt autó üti el (innen olvasva még brutálisabbá válik az első rész jelene, amikor az autóban ülő beszélő mások elütésén gondolkodik).

E három halált a szerző tíz sorban írja meg. Hosszas felvezetés, a körülmények bemutatása után mintegy átszakad a gát, és kiömlik minden.

Az V. rész a bátytal foglalkozik tovább. A testvér mutatványa a gyermeklét nyugalma és gondtalanságát idézi fel (érdekes megfigyelni, hogy ebben a részben először szabályos, öt sorból álló versszakokat olvashatunk, mintegy összhangban a gyermekkor harmonikus emlékeivel). Csak hogy ez is elmúlik, ahogy a báty is elmúlt: alkoholista lett, majd meghalt.

Az állomás és az apára való várakozás leírása hosszadalmas, szokatlan, és némiképp kilóg a kötet egészéből: ez egy egészen konkrét élmény megírása, amit az elbeszélés ugyan megpróbál általánosítani és időben kiterjeszteni, de mégis érezhető, hogy hiányzik az első részek szétfutása és bizonytalansága.

¹⁶ Uo., 36.

¹⁷ Uo., 36.

Minderre az utolsó két versszakban kapunk magyarázatot:

„Ez maradt neki. [...]

Vagy nem maradt semmi. Én is hiába
álltam ott, soha nem képzeltem el erősen,
milyen az, ráhagyatkoztam arra,
ami közös volt régről, valahogy elviselhető.”¹⁸

Ennyi maradt – nem a narrátorra vonatkozik eredetileg a kijelentés (hogy kire, nem egyértelmű: vagy az apára, vagy a bátyra), de a későbbi pontosítás mégiscsak őrá vezeti vissza. A gyermekkor elmúlt, és csak a pályaudvar marad meg, a várakozás és az üresség: a báty is hiányzik már az emlékekből.

A VI. fejezetben visszatérünk a jelenkorba. Az első vers egy sétáról tudósít, azaz sokkal inkább egy elképzelt sétáról, hiszen a beszélő nem akar kimozdulni, bezárkózik (ő a „tél öregje”), legfeljebb csak a nap, a melegség kell neki, de valójában azzal is csak gond van: ha nem öltözik fel eléggé, fázik, máskülönben meg melege van – kényelmetlen a világ.

Kényelmetlen a város is: koszos, szűk és bántó, a beszélő pedig mégis attól fél, hogy valamit megváltoztat a városban, a hagyományos *nyomot hagyás* vágyával szemben itt a *nyomot nem hagyás* igénye lép fel, az elfelejtődés igénye, önmagunk kiírása a világból.

„Minden dolog egymagában volt”,¹⁹ írja egy helyen, és ebben a mondatban benne van minden létező magányossága. Ezután nem sokkal pedig isten is megjelenik, azonban ő is csak egy nagy vonalakban megrajzolt alak, aki nem kommunikál az emberekkel, hanem magukra hagyja őket.

A rész második verse szintén egy, a városban való bolyongás megírása, csak hogy a beszélő nem egy valódi, éber elmét kíván magának, hanem fél életet, félíg alvó állapotot, melyben a valóság és az álom képei összefolynak, és úgy alakítják át a világot, hogy közben a sze-

¹⁸ Uo., 43.

¹⁹ Uo., 49.

mélynek mégsem kell hozzáérnie, nem kell megváltoztatnia semmit: persze nem is nagyon tudna, ezekből a szakaszokból hiányzik a többi ember. Nem fizikálisan: úgy ugyan jelen vannak, de a fikcionált elaltatott állapot, a világban létezésből való kiszakítottság, meggátolja az érintkezést.

Az utolsó vers a megnyugvás szövege lenne. A homokos part, az idillikus világ, a kikapcsolódás lehetősége merül fel itt, de ahogy elemzésem elején is említettem, ez csak lehetőség, nem megy végbe:

„de mégis, ami kívül rekedt az állandó
kapcsolat a természetes emberi környezettel,
mintha köldökszínórral menekülnék”²⁰

Köldökszínórral nem lehet menekülni, mivel odaköt valahová, a gyökerekhez, a kiindulási ponthoz, ahol minden kezdődött. A köldökszínór az anyához köt, és végső soron az anya örületéhez (még akkor is, ha a versbeli beszélő ezt nem mondja, mi tudjuk, hogy ott kezdődött minden, „abból lett ez a kegyetlenség”).

A kötet verseivel kapcsolatos legnagyobb kérdés számomra végig az volt, hogy a szöveg(ek) keretein belül mi a valódi trauma? Az értelmezések nagy része megreked annál a kézenfekvő álláspontonál, hogy az anya örülete és a családtagok elvesztése a feldolgozandó élmény, és nem veszi figyelembe az (ábrázolt) világ kilátástalanságát és kegyetlenségét.

A két trauma természetesen nem különíthető el egymástól, láttuk, hogy ami a mai világban feldolgozandó, egyben ismétli is a múltat, a kérdés tehát az, hogy mi dolgoz fel mit: a múltról, a forrásról való beszéd segítene elfogadni a valóság borzalmát, avagy a valóság megélése, és az azáltal felidézett emlékek járulnak hozzá a múlt elfogadásához.

Véleményem szerint a kettő nem zárja ki egymást. A kegyetlenség mint eszköz mindkét időben arra szolgál, hogy a narrátor távol tartsa magát a negatívumoktól (legyen az akár az anya halála, akár a zavaró

20 Uo., 53.

öregék), csakhogy ez a világhoz való viszonyulás nem értékelhető igazi terápiaként. Ezért is mondhatjuk bizonyossággal, hogy a szöveg végére nem a megnyugvás állapota jön el. Hiába próbálja meg kiírni magát a beszélő az addigi világból, ha az nem engedi el.

Elemzésem végére érve tehát azt kell megállapítanunk, hogy a szövegemnek adott cím helytelen, nem beszélhetünk a feldolgozás lehetőségeiről, csak a feldolgozás lehetetlenségéről.

Bibliográfia

BERTA Ádám, *Burkok és vagy-hurkok – Szijj Ferenc: Kéregtorony, Szövegek között* V., 2001. 163–171.

BORBÉLY Szilárd, *Szijj Ferenc: Kéregtorony, Kritika*, 2000/8. 41–42.

JÁSZ Attila, *Emlékezésgyakorlatok (Szijj Ferenc: Kéregtorony)*, Alföld, 2000/3. 101.

KERESZTURY Tibor, *Kegyetlenül. Szijj Ferenc: Kéregtorony, Jelenkor*, 1999/7–8. 829–831.

SCHEIN Gábor, „a belátható, változékony messzeséget”: *Szijj Ferenc: Kéregtorony, Beszélő*, 2001/1. 104–108.

SZIJJ Ferenc, *Kéregtorony*, Pécs, Jelenkor, 1999.

UTÓSZÓ

Vajda Károly

Seb és sebhely, sóhaj és sikoly

A könyv, melyet az olvasó most fellapoz, a Menyhért Anna vezette, az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében működő és az OTKA támogatta Trauma és Gender az Irodalomban és Kultúrában Kutatócsoport szervezésében 2012 májusában tartott tudományos konferencia legsikerültebb előadásait tartalmazza.

A konferencia megszervezésével a kutatócsoport a fiatalabb tudósnemzedék számára kívánt lehetőséget teremteni arra, hogy interdiszciplináris keretben új kérdéseket vethessen föl, illetve régi kérdéseket tárgyalhasson újra, konvenciókká érett meglátásokat vizsgálhasson fölül, visszavonva azokat a szakmai kritika örök körforgásába.

Talán nem túlzás a kötetnek ebből a szempontból korszakos jelentőséget tulajdonítani. S nem csak azért, mert a benne reflektálódó tudás a rendszerváltás évei és a honi humántudományoknak az európai szellem- és kultúrtörténet tágabb látókörébe történt reintegrálódása óta eltelt idő egyfajta számadásaként is olvasható, amennyiben a tanulmányok fiatal szerzői dicséretes szakmai önállósággal és magától értődőséggel vonják be kutatásaikba a mindinkább globálissá váló, diszciplináris határokat is átlépő, kultúratudománnyá bővülő irodalomelmélet fogalmiságát, szakmódszertanát és szakirodalmát, téve így tanúbizonyságot részint az egyetem univerzalitáseszmenye, részint pedig a megnyilatkozó nemzedéket tanítók valamint a számukra orientációs lehetőséget biztosító szellemi műhelyek szakmaisága és európaisága mellett. Amikor a kötet ifjú szerzői az irodalom kihívásait legszigeribb társadalmi szerepeink tekintetében (gender) és legmélyebb érintettségeink felől (trauma) gondolják újra, nem csak azt bizonyítják, hogy föl- és, ami ebben a kontextusban fontosabb, el is ismerik a társadalmi nemi szerepek vizsgálatának jelentőségét a traumatikus tapasztalatok irodalomtudományi értelmezése során. A kötet tanulmányai, miként a konferencia számos, itt nem közölt előadása is, a hagyománytörténés erudíciós folyamatát tárják ki a jövő

felé. Ilyen értelemben új korszakot nyitnak. És ez önmagában a hagyománytörténés kitüntetett eseménye.

Már az előadásokat hallva is érezhető volt a BA⁻¹, MA- vagy épp posztgraduális tanulmányaik végére érő, fiatal irodalomtudósoknak az a fajta elszántsága, hogy ne csak a megszerzett irodalomelméleti tudásukról, irodalomtörténeti ismereteikről, elsajátított módszertani készségeikről adjanak számot, vállalva a tudományossággal együtt járó örök vizsgaszituáció minden felelősségét, de egyszerűségeik is vizsgálják azt a tudást, mely az említett hagyományfolyamat során részint átörökölt, részint megörökölhető. A konferencia kérdéskörvetésében rejlő kihívás vonzerejét talán épp az adta, hogy olyan tematikus mezejét jelölte ki az irodalom- és kultúratudománynak, melyre a honi filológiai közéletben nem vezetett kikövezett út, de talán kitaposott, kanyargó, hegyi ösvény sem. Ebből a körülményből fakad az előadásoknak az a fajta úttörő jellege, mely az új területre tévedő, ugyanakkor elkötelezett gondolkodók buzgó bizonytalanságát párosítja a szakmai szuverenitás erényével.

A kötet ilyen értelemben nemzedéki számvetés. A tanulmányaikat közrebocsájto szerzők a genderelvű megközelítést, tehát a természetes nemünket és a társadalmi nemi szerepünket differenciában látó és láttató perspektívát tágítják ki, majd irányítják rá saját tudományos megalapozottságukra, irodalomtörténeti szituáltságukra. A kánonképződés ilyen szempontú felülvizsgálata különösen is kényes kérdés. Nem csak azért, mert a korrekciós javaslatok dinamikája a tudomány nagyon is teljesítmény- és ebből fakadóan tekintélyelvű világában intézményesült konvenciók erővonalait keresztezi, hanem azért is, mert minden kezdeményezésben óhatatlanul ott lapul valami kezdetlegesség, minden megújító indíttványban valamely indulat, ha más nem, hát a megkésetttség tudatából fakadó azonnali tenni vágyás türelmetlensége. Ezek az indulatok persze megindítóak is: az első zsongokban ott zsong az egész későbbi életpálya minden ereje. Ilyen értelemben is igazán erős kötetet tart a kezében az olvasó.

1 Pars pro toto megemlítené a kötetből kimaradt előadások közül Őszi Brigitának, a besztercebányai Bél Mátyás Egyetem baccalaureus végzettségű magiszteri hallgatójának igen ígéretes tehetséget tükröző előadása.

Az irodalom jelenségkomplexitását épp nemi szerepeink, tehát legmélyebben, a felejtés és fogalmisághiány² cerberusaira, alvilági, tudatalatti démonaira bízott egzisztenciális státusunk, illetve a bennünket érő egyéni és kollektív traumák felől újragondolni, újragondoltatni, eleve olyan kezdeményezés, mely egy percig sem kecsegtet a gondtalan olvasás önfeledtségével. Az ilyen feladatmeghatározás ugyanakkor gyors hasznosíthatóságot sem ígér: nem teremt egységes terminológiát, nem gyűjti a szerzőket új irányzat zászlaja alá, s lehetetlenné teszi még azt is, hogy új elméleti iskola alapjainak lerakásával lehessen hírbe hozni a kötet szerkesztőit. Az itt közölt tanulmányok kezdeményező jellege egészen másban rejlik: elgondolkodtatnak. Elbizonytalanítanak a konvenciók tekintetében. Engedve bizonyos, a tudományos hagyománnyal szembeni elégedetlenségeknek, diszkomfort-érzeteknek a kollektív és individuális felejtésmechanizmusokra bízott, néha bizony tabukkal is szankcionált jelenségek őszinte szóvá tételére indítanak. Elindítanak, olykor elcsábítanak a bizonyított vagy legalábbis bizonygatott mellől a bizonyítatlan és a bizonytalan felé. Gyakran elvonnak a konvencióktól, fogalmiságuktól pedig elvonatkoztatnak. Néhol talán el is szédítenek, sőt eltántorítanak a tudomány kitaposott ösvényeitől, kikövezett országútjaitól.

A kötet nem csak abban az értelemben újszerű tehát, hogy példáját adja olyan diszkurzív irányultságoknak, sőt irányulásoknak, melyek nyugaton már jó ideje lázban tartják a társadalom- és szellemtudományokat, Magyarországon viszont notóriusan és intézményileg is elsikkadnak, elsikkasztatnak. A kötetbe gyűjtött tanulmányok abban az összefüggésben is innovatívnak bizonyulhatnak, hogy tudományos felelősségüket nem adott paradigmátikus válaszok körvonalazásában látják és láttatják, hanem kérdések megfogalmazásában, fölvetésében. Nem a kifejtés iskolapéldái akarnak lenni, hanem a rákérdezés kísérletei. Gondolkodásra indítanak. Vállalják ugyanakkor a gondolkodás emocionális hangoltságait is. Az irodalmi nyilvánosságban nyitottnak mutatkoznak, sőt olykor vallomásosak mernek lenni. Az új gondolati irányokba indulásban, megindulásban gyakran munkál indulat: csatlódás, remény, kétség vagy akár kétségbeesés. A közreadott tanulmá-

2 „Erdős Renée valójában saját nyelvet kell hogy alkosson, mikor szeretkezésről, a szüzesség elvesztéséről, teherbeesésről, fogamzásgátlásról, női orgazmusról kíván beszélni olvasóinak.” Kapus Erika: *Az ezerhangú hárfa sikolya*, 25.

nyok fontos jellemzőjét hallgatnánk el, ha nem említenénk meg: mernek indulatoskodni. Ahol lehetetlen az egzakttság, de a kérdéseknek egzisztenciális tétje van, ott vállalják akár az egzaltáltságot is. Nem csak számot vetnek, de számon is kérnek. Főként a társadalmilag szankcionált nemi szerepek kánon- és intézményképző, nyilvánosságformáló erejével szemben érzi úgy nem egy tanulmány szerzője, hogy a fölvilágosodás amúgy evidenciákká halványított fénycsóvját kell eredeti fényerejével egy-egy összefüggésre irányítania, márpedig a fölvilágosodás reflektora el is vakít, már ha szembe helyezkedünk vele.

A kötet szerzői gondolkodói szituáltságukat, gondolkodóba ejtett és gondolkodóba ejtő mivoltjukat a tárgyalt irodalomból eredeztetik. Gondolataik megújító erejét, diskurzusformáló, néha diskurzusteremtő erélyét is a gondolatmeneteik kiindulópontját jelentő irodalmi jelenségekből nyerik, áttételes példáját adva annak a metapoetikai, diltheyi értelemben vett élménynek, hogy az irodalom kevésbé egy-egy szerző művészete, mintsem irodalomértő létezésünk specifikus létmódja. Nem pusztán értelmünkkel, hanem egész eddigi létezésünkkel, annak minden reflektált, reflektálatlan és reflektálhatatlan mozzanatával éljük át, éljük meg az irodalmat. Ilyen értelemben az irodalmat nem annyira megalkotjuk és megképezzük, mint inkább megéljük, megértjük és megérjük. Ebből fakad egyes tanulmányok konfesszionális jellege is. Az élménynek mint az irodalmi létmódban rejlő megértés strukturális dimenzióinak ezt a fajta életfilozófiai értelmezését erősíti magával a trauma jelenségével való szembenézés, hiszen az ezzel a fogalommal illetett lelki sebzettség nem csak eseményszerű, kronológiailag pontosítható élmény (esemény-eset), hanem az életet lényegileg szüntelen és teljesen meghatározó egzisztenciális meghatározottság: élet-élmény.

Amikor a kötet tanulmányai a poetológiai irodalomkoncepció ezen egzisztenciális elégtelenségével szembesülnek, megfelelő ontológiai, hermeneutikai fogalmak híján rendre irodalmi példákra vagy az Arisztotelész előtti entuziazmustan elragadtatottság- és mágiakonceptiójára kényszerülnek visszanyúlni.³ Ebből talán levonható az az óvatos követ-

3 „Az Orpheus-jelenség, a szirének éneke, Vejnemöjnen varázsmuzsikája a modern kor embere számára letűnt idők emlékei: a passzív műelmény nem működőképes, alkotó-befogadóként kell megnyitnom magam a muzsikának, különben a mágia nem működik többé.” Kapus Erika: *Az ezerhangú hárfa sikolya*, 27.

keztetés, hogy a trauma- és ezzel szervesen összefüggő genderkutatások előbb-utóbb kikényszerítik majd az irodalom- és a kultúratudomány olyan, talán éppen fenomenológiai indíttatású reorientációját, mely az irodalom egzisztenciális vonatkoztatottságainak is megfelel, és nem csak az irodalmi mű eredetkérdésére tud episztemológiailag konzisztens választ adni.

A szexuális gyönyör sikolyát nem pusztán szeszélyként és futó hangulatként, a szaporodás örök ösztönének ígéretként és a nemi élet mulandó, szerencsés véletleneként, hanem az emberi személyiség hangoltságaként, paradox módon még artikulátlanságában is az egyéniség önkifejeződésekként érteni, sőt a föltörő sikolyban értelmet keresni, s ezt az értelmet a cím értelmező és megelőlegező erejével párhuzamba állítani⁴ egyértelmű, az irodalom egzisztenciális tapasztalatnak tudományos kifejtése irányába tett lépés, ha még oly óvatos és bizonytalan is. A bizonytalanság oka vélhetően inkább terminológiai, mintsem koncepcionális. Az irodalomnak a zenéhez (azaz voltaképpen a műzsák egész lényünkben átélhető ihletettségéhez) történő hasonlítása legalábbis olvasható az irodalomfölfogás arisztotelészi, képzőművészeti analógián alapuló fordulatának egyfajta kifejtetlen visszavonásaként is.

A társadalmilag diktált nemi szerep és a szexuális önazonosság egzisztenciális vizsgálatának igénye jól példázza a genderelméleti nézőpont lételméleti relevanciáját. Az a körülmény, hogy kiinduló kérdéseinek példásan tág látókörű kifejtése során Kovács Natália csupán a kierkegaardi létfilozófia fölvetéseire tud visszanyúlni,⁵ jól mutatja azt a hiányt, melyet a heideggeri fundamentálonológia az ittlét nemi meghatározottságának vizsgálatának elmulasztásával előidéz, ahogyan egyszersmind rávilágít a genderelvű kutatásnak arra a potenciáljára is, mely épp irodalmi applikációja során e hiányt fölismerhetővé teszi.

Mivel a kötet centrális mozzanata a genderalapú kritikai látásmód, érdemes azt az elszántságot is megemlíteni, mellyel egy-egy tanulmány a specifikusan női szemléletmód rehabilitációját, illetve a férfiasnak gondolt, társadalmi meghatározottságú nemi szerep akként való leleplezését véghez viszi. Szellemesen, s ha már a tanulmány

4 Jéga-Szabó Krisztina: *Az ünnep elmaradt*, 10.

5 Kovács Natália: *Vir; virtus* (masculinum), 237.

szerzőjének nemi kiléte kivédhetetlenül (és természetesen hibásan) meghatározza a nyelvünkre tóduló fogalmakat: önkritikusan.⁶ Ha van gyengéje a kötetnek, akkor az éppen ez a véletlen, a *sexus* és a *gender*-filológiai állásfoglalás óhatatlan egymásra vetülése. Nem azért problematikus ez, mintha a kötet tanulmányainak szerzői nem vállalnák a társadalompolitikailag kényes kérdésekben való markáns állásfoglalást, hanem azért, mert természetes nemi hovatartozásuk és a *gender*-diszkurzusban betöltött szerepük összekapcsolása éppen azt a *sexus* és *genus* közti differenciát gyengíti, mely a *gender*elmélet alapja. Ugyanakkor tetten érhető nem egy szerző esetében, hogy az övétől eltérő nemű irodalmi főhős életútjának vizsgálata során voltaképpen épp a nemi különbségből fakadó idegenség hermeneutikai szituációjával kíván szembenézni. Az irodalomnak az a potenciálja ugyanis, hogy a főhőssel való identifikációra indítson,⁷ paradox módon megteremti annak a lehetőséget, hogy egzisztenciális státusunkból fakadóan átélhetetlen létsituációkat élhessünk meg. Márpedig a megélésben mindig ott rejlik a megértés, hisz a lételmélet valójában nem más, mint a fakticitás hermeneutikája, amiképpen létezésünk sem más, mint létezésünk értésünk.

Különösen hangsúlyos az irodalomnak mint kollektív létmódnak ez az identifikációs képessége a társadalom- és kultúrtörténetileg egyaránt relevánsnak bizonyuló kollektív traumák elsajátító földolgozása során. A traumát elszenvedővel való azonosulás képessége irodalmi létmódunkból fakad.⁸ A traumához való hozzáférésnek gyakorlatilag nincsenek is más útjai, csak irodalmi ösvényei, néha a nonverbális önkifejezésen át vezető irodalmi csapásai,⁹ interpretációs, azaz közvetítő vonatkoztatottságai.¹⁰ S ahogy a trauma sokkhatása identifikációs zavart okoz,¹¹ úgy nyer a trauma főloldásában is centrális szerepet az

6 Főként Marczali Ferenc szellemesen következetes és következetesen szellemes gondolatmenetével kapcsolatosan támadhat az olvasóban ez a benyomás.

7 Vö. például Lajtos Nóra: *Sánta Ferenc három kisprózájának gender- és traumaelméleti aspektusai*, 253.

8 Vö. például Nagy Sára: *A keresztyén nő traumája barakkba zártan*, 126.

9 Földvári József: *Szöveg, szöveg, trauma*. 92., 97. és Kálec-Simon Orsolya: *A trauma alakzatai Slavenka Drakulić háborús témájú esszéiben*, 103.

10 Mizser Attila: „kívül kerültek a történet keretein”, 121.

11 Nagy Sára: *A keresztyén nő traumája barakkba zártan*, 137.

identifikáció csakis teljes, de teljességében egyszersmind reflektálatlan és reflektálhatatlan megértésként zajló létezésmozzanata.

A kötet épp erre a nagy utazásra hív, indít. Az irodalmi identifikációban rejlő kiengesztelődés lehetőségét vonja az elfojtó, megnyomorító nemi szerepek és társadalmi kataklizmák traumái köré.

A KÖTET SZERZŐI ÉS SZERKESZTŐI

Földvári József

1981-ben született. Az ELTE-n végzett magyar és összehasonlító irodalomtudomány szakokon. A Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában abszolvált, az Amerikai Alapítványi Iskola tanára. Kutatása a 20. század elején alkotó női írók munkásságára irányul, illetve a kézimunka és az írás összefüggéseire.

Gaál Xénia

Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskoláján belül működő Az orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában doktori program hallgatója, témavezetője Hetényi Zsuzsa. Kutatása középpontjában az egykori Königsberg második világháborút követő fordulópontja, s főként az azt követő identifikációs és ideológiai változások állnak, melyek hatása ma is érezhető.

Györe Bori

2010-ben végzett az ELTE BTK magyar alapszakán, 2012-ben irodalom- és kultúratudomány mesterszakon. Tudományos publikációi: *Női reprezentációk a kortárs irodalmi adaptációkban* (in: Partitúra, 2012); *A női test transzcendenciája Borbély Szilárd A Testhez. Ódák & Legendák című kötetében* (in: Múlt és Jövő, 2014). Szerkesztőként, korrektorként dolgozik.

István Anna

1981-ben született a Dél-Alföldön. Szlovák-magyar szakon végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán. A disszertációját Jozef Ignác Bajza *Az ifjú René kalandjai és tapasztalatai* című regényéből írta. Ötödik éve tanít az ELTE Szláv Filológia Tanszékén szlovák irodalmat és irodalomelméletet.

Jéga-Szabó Krisztina

Az akkor még JATE-nak nevezett egyetem bölcsészkarán szerzett diplomát magyar-történelem szakon, később elvégezte az ELTE mozgókép-és médiaismeret szakát. Jelenleg az ELTE Az irodalmi modernség doktori iskolájának végzős hallgatója, civilben középiskolai tanár. Kutatási területe a Nyugat-korszak nőirodalma, ezen belül Erdős Renée és Lesznai Anna életműve.

Kálcz-Simon Orsolya

1985-ben született Budapesten. Filozófia és horvát nyelv és irodalom szakon szerzett diplomát az ELTE Bölcsészkarán, továbbá az Eötvös Collegium és a Matthias Corvinus Collegium hallgatója volt. 2014-ben szerzett PhD-fokozatot az ELTE ITDI Szláv irodalmak szakirányán. 2009 óta az ELTE horvát BA és MA szakirányán, 2014 óta pedig az ELTE szerb BA szakirányán tanít, emellett angol, horvát és szerb nyelvű szabadúszó fordítóként dolgozik. Verseket, novellákat ír; alkotásai, műfordításai, recenziói többek között az Élet és Irodalom, a Holmi, a Jelenkor, a Litera.hu és a Tiszatáj folyóiratban láttak napvilágot.

Kapus Erika

Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának végzett hallgatója, a Trauma és Gender Kutatócsoport tagja, az MTA Könyvtárának munkatársa. Kutatási témája a századforduló nőirodalma és annak publikációs fórumai, melyet egy folyamatban lévő OTKA projekt munkatársaként is igyekszik mélyebben feltárni. Eredeti célkitűzése elsősorban Czóbel Minka életművének, kiadatlan kéziratainak feldolgozása, ahonnan gyakran elkalandozik a századeleji női szexualitás, a női test hangjainak (és csendjének!) meghallgatása és kihangosítása irányába.

Kovács Natália

Az ELTE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító Irodalomtudomány programjának első éves, nappali szakos hallgatója. Párhuzamosan végezte az ELTE Irodalom- és kultúratudomány, illetve a Károli BTK Színháztudomány Mesterszakát. A kutatási területe mellett színikritika-írással is foglalkozik.

Lajterné Kovács Krisztina

2006-ban végzett a Debreceni Egyetemen angol és politológia szakon. 2009-ben csatlakozott a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Angol és észak-amerikai irodalomtudományi programjához, ahol 2012-ben abszolutóriumot szerzett. Kutatási területe az 1930-as évek brit és amerikai női middlebrow irodalma. Jelenleg a Debreceni Egyetem Közgazdaság- és Gazdaságtudományi Karának külügyi és pályázati referense.

Lajos Nóra

Tanár, irodalomtörténész, szerkesztő. A Debreceni Egyetemen 2013-ban szerzett PhD fokozatot. Értekezésének címe: *Mitopoétika és medialitás Sánta Ferenc rövidprózájában*. Kutatási területe főképp a 20. század második felének prózája, valamint a népi és az erdélyi irodalom. Tanulmány-és kritikakötete az idei könyvhéten jelent meg *A tiszta beszéd varázsa* címmel (Hungarovox Kiadó). Jelenleg Debrecenben él családjával, a Medgyessy Ferenc Gimnázium tanára, a magyartanároknak szóló Irodalom21 című folyóirat főszerkesztője.

Marczali Ferenc

1982-ben született. Magyar és angol irodalmat hallgatott az ELTE BTK-n, jelenleg a Közép Európai Egyetemen tanul Gender Studiest, a maszkulinitások, a szegény és a pornográfia kapcsolatát kutatja.

Menyhért Anna

Az ELTE BTK tudományos munkatársa, a Trauma és Gender az Irodalomban és Kultúrában Kutatócsoport vezetője. Kutatási területe a traumaelmélet és irodalom, a női irodalom, a gender és a kulturális emlékezet kérdései. E témákban megjelent monográfiái: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom* (2008), *Női irodalmi hagyomány. Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányiné Harmos Ilona, Lesznai Anna* (2013). Több mesekönyvet és verseskötetet is publikált, Erdős Renée-ről szóló életrajzi regényén évek óta dolgozik.

Mizser Attila

1975-ben született Losoncon. Költő, irodalomtörténész, szerkesztő. A Miskolci Egyetemen diplomázott, majd ugyanitt PhD-fokozatot szerzett 2012-ben. Legutóbbi tanulmánykötete: *Apokalipszis poszt. Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felében magyar prózairodalmában* (2013).

Nagy Sára

A Debreceni Egyetem BTK magyar MA-képzésén végzős hallgató, és a Pálffy István Színházi Szakkollégium tagja, emellett a szolnoki Szigligeti Színházban dolgozik rendezőasszisztensként. Jelenleg Visky András drámáival és az azokból készült előadásokkal foglalkozik, emellett, ha ideje engedi, színikritikákat ír.

Somogyi Katalin (dr. Izsák-Somogyi Katalin)

1984-ben született. 2009 februárjában végzett az ELTE ÁJK jogi karán, 2009 nyarán az ELTE BTK magyar szakán. 2009 ősze óta PhD hallgató a Irodalomtudományi Doktori Iskolában a Legújabb kori magyar irodalom programban. Kutatási területei: a holokausz irodalmának narratológiai kérdései; a magyar holokausz női költészete; a holokausz megjelenítése a kortárs színpadi megjelenítésben. Jelenleg jogászként dolgozik, de korábban szerkesztőként, középiskolai tanárként, illetve különböző egyetemeken meghívott oktatóként tevékenykedett.

Szabolcsi Gergely

1989-ben született. 2014-ben végezte el az ELTE BTK Irodalom- és kultúratudomány mesterképzését. Jelenleg elsőéves PhD-hallgató az Irodalomtudományi Doktori Iskola Általános Irodalom- és Kultúratudomány programján, kutatásainak fő témája az irodalom és a portré kapcsolata. Az Apokrif Online tanulmányrovatának szerkesztője, kritikákat ír.

Urbán Bálint

1984-ben született. Tanulmányait az ELTE Bölcsészkarán, portugál-esztétika szakpáron végezte. Jelenleg ugyanitt a doktori iskola hallgatója, disszertációjának témája a kortárs portugál prózairodalom. Számos portugál, brazil és angolai szerző fordítása köthető a nevéhez, de egyéb újlatin nyelvekből is fordít elsősorban elméleti szövegeket (Michel Foucault, Gianni Vattimo). Cikkei, tanulmányai, kritikái 2007 óta jelennek meg. A *Melankólia ezerral – kortárs portugál drámák* (L'Harmattan, 2013) című antológia szerkesztője. A Fiktális Írók Szövetsége világirodalmi sorozatának társszerkesztője, valamint az anticoelho irodalmi-filozófiai blog szerkesztője. Több évet élt Lisszabonban.

Vajda Károly

A révkomáromi Selye János Egyetem Modern Filológiai Tanszékének habilitált docense, komparatista, hermeneuta, germanista. Az irodalomtudomány és a lételmélet kérdései foglalkoztatják. A gender-elméletekben a nemi státus lételméleti vonatkozásai állnak érdeklődésének homlokterében.

Veczáné Debróczki Edit (publikációkban V. Debróczki Edit)

A Debreceni Egyetemen harmadéves PhD-hallgatója és Nyíregyházán, a Nyíregyházi Krúdy Gyula Gimnáziumban tanít, német-történelem szakos tanárként. Doktori tanulmányait a germanisztika szakon folytatta. A témavezetője Dr. Pabis Eszter egyetemi adjunktus. Kutatómunkája témája: *Áldozati elbeszélések a német kulturális emlékezetben az 1990-es évektől kezdve*. Ezen belül a német emlékezetkultúra kortárs német elbeszélésekben, generációs és családrege-nyekben leképeződő tendenciáival, valamint emlékezetelméleti illetve -történeti hátterével foglalkozik.