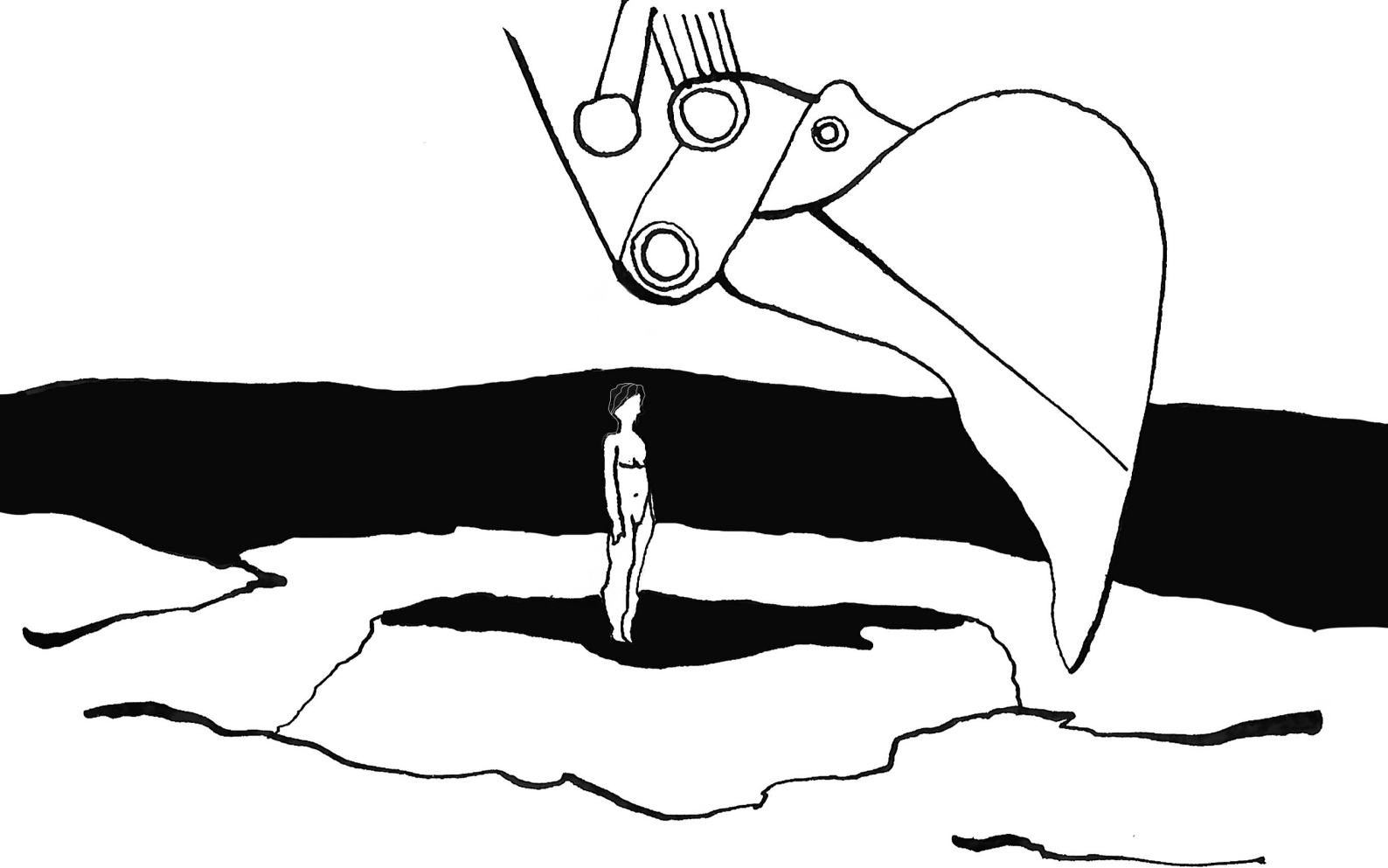




Test-symposium tanulmánykötet

Válogatás a 2021-es Test-symposium
konferencia-előadásaiból

TEST-SYMPOSIUM TANULMÁNYKÖTET

Válogatás a 2021-es Test-symposium
konferencia-előadásaiból

Test-symposium tanulmánykötet
Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia-előadásaiból

A kötet megjelenésének támogatói:
Doktoranduszok Országos Szövetsége
Emberi Erőforrások Minisztériuma
Emberi Erőforrás Támogatáskezelő
Nemzeti Tehetségprogram



A pályázat az Emberi Erőforrások Minisztériuma megbízásából az Emberi Erőforrás Támogatáskezelő által meghirdetett Nemzeti Tehetség Program NTP-FKT-M-20-0002 kódszámú pályázati támogatásból valósult meg.

TEST-SYMPOSIUM TANULMÁNYKÖTET

Válogatás a 2021-es Test-symposium
konferencia-előadásaiból

Szerkesztette:

Mosza Diána és Tarnai Csillag

Doktoranduszok Országos Szövetsége,
Irodalomtudományi Osztály

Budapest, 2022

© Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2022

© Szerkesztők, Szerzők

Szerkesztők: MOSZA Diána, TARNAI Csillag

Szerzők: B. KISS Mátyás, BESZKID Judit, EGRI Petra,
GAÁL Gabriella, KOVÁCS Dominik, KOVÁCS Viktor,
MOKLOVSKY Réka, MOSZA Diána, MUNTAG Vince,
NYERGES Csaba, PÁRTAY Kata, PINTÉR-NÉMETH Nikolett,
SANTAVECZ Anita, SZIRÁK Anna, TARNAI Csillag

Szakmai lektorok: BARTAL Mária, BOLONYAI Gábor,
DERES Kornélia, FÜZFÁ Balázs, HERNÁDI Mária,
HLAVACSKA András, KRICSFALUSI Beatrix, KÉRCHY Vera,
KRUPP József, LENGYEL Imre Zsolt, REICHERT Gábor,
SCHEIBNER Tamás, VINCZE Ferenc, VITEKNÉ BALOGH Piroska,
ZSADÁNYI Edit

ISBN

Kiadja a Doktoranduszok Országos Szövetsége,
Irodalomtudományi Osztály



A borítón szereplő grafikát Molnár Brigitta Blanka készítette Regina José Galindo *Tierra* című 2013-as performansa alapján

A hátlapon szereplő idézet forrása: Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Towards a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmilan, 2003, 15. (Ford. Tarnai Csillag.)

Nyomdai előkészítés: Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Nyomdai munka: Kontraszt Plusz Kft.

Felelős vezető: Barta Ákos

TARTALOM

Előszó	9
--------------	---

I.

Pártay Kata: Dionysos Lysimelész: a testi határok átrajzolása Euripidész <i>Bacchánsnők</i> című tragédiájában	15
(lektorálta: Krupp József)	

Beszkid Judit: <i>A lémnosi nők</i> – Női sor(s)ok egy görög mítoszban.....	43
(lektorálta: Bolonyai Gábor)	

II.

Szirák Anna: A hernyó-lány átváltozása: a lánytest ábrázolása Joseph Sheridan Le Fanu <i>Carmilla</i> című vámpírtörténetében	77
(lektorálta: Hlavacska András)	

Santaveczi Anita: <i>Rembrandt eladja a holttestét</i> – A test felbomlása Bródy Sándor <i>Rembrandt</i> -ciklusában	101
(lektorálta: Vitekné Balogh Piroska)	

Muntag Vince: „Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer” – Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc <i>A testőr</i> című drámájában	123
(lektorálta: Kricsfalusi Beatrix)	

B. Kiss Mátyás: A Párt ökle és az állam teste – a kollektív test allegóriái mint az ideológiai legitimáció eszközei az ókorban és a XX. században.....	153
(lektorálta: Scheibner Tamás)	

III.

Mosza Diána: A himlőhelyes, a szűz és az önfertőző – korporális karakterképzés az <i>Iskola a határon</i> ban	199
(lektorálta: Hernádi Mária)	

Tarnai Csillag: Ugrálni, nevetni és „kuplerájozni” – A nevetés testre gyakorolt hatásai Ottlik Géza <i>Iskola a határon</i> című regényében	225
(lektorálta: Fűzfa Balázs)	

IV.

Moklovsky Réka: A nadrág tisztessége és a szoknya csábereje – Androgünitás és nemváltás Virginia Woolf <i>Orlando</i> című művében	257
(lektorálta: Zsadányi Edit)	

Nyerges Csaba: Az identitás megszólaltatásának kísérlete – Kiss Tibor Noé: <i>Inkognitó</i>	285
(lektorálta: Bartal Mária)	

V.

Gaál Gabriella: Ha a test beszélni kezd – Szvoren Edina,
valamint Tóth Krisztina prózaköteteinek korporeális
szempontú olvasata..... 327
(lektorálta: Lengyel Imre Zsolt)

Kovács Dominik: A test és az identitás kérdései Tompa
Andrea *Omerta* című regényében..... 361
(lektorálta: Vincze Ferenc)

Kovács Viktor: Genealogikus összefüggések,
testreprezentáció Láng Zsolt *Bolyai* című regényében..... 383
(lektorálta: Reichert Gábor)

VI.

Egri Petra: Hisztérikus test, abjektált test Marina Abramović
Balkan Erotic Epic performanszában..... 409
(lektorálta: Kérchy Vera)

Pintér-Németh Nikolett: A hangzó test mint egyediségünk
megnyilatkozása 441
(lektorálta: Deres Kornélia)

A kötetben található tanulmányok és szerzőik bemutatása 473

Előszó

Jelen kötet a 2021. június 11–12-én megrendezett Test-symposium konferenciáján elhangzott előadások egy részének írásos változatát tartalmazza. A Test-symposium a Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya és az Eötvös Collegium együttműködésének köszönhetően valósult meg. A világjárvány előteremtette bizonytalan helyzet miatt a symposium az online térben zajlott, az elhangzott plenáris előadások, konferencia-előadások, kerekasztal-beszélgetések és felolvasóestek felvételei visszanezhetők a Doktoranduszok Országos Szövetsége YouTube-csatornájának *Test-symposium (2021. június 11–12.)* lejátszási listáján.

Mind az esemény létrejötté, mind az elhangzott előadások sokszínűsége és színvonala alátámasztotta, hogy a magyarországi irodalomtudomány képes és szükségét érzi bekapcsolódni abba a nemzetközi trendbe, amely a testet, a testiesültséget állítja a vizsgálatok középpontjába. Ez a fordulat és tendencia egyszerre gyökerezik korunk társadalmi diskurzusaiban és a kortárs irodalom testcentrikus áramlataiban. Úgy véljük, hogy mint testben létező és a gondolkodásunkat, világkonstrukciónkat ezen megtestesült tapasztalati valóság mentén kialakító olvasók, hatékonyan férközhetünk közelebb egyes művek jelentéséhez, ha a szövegek motívumaiban és narratív struktúráiban jelenlevő korporális aspektusokra is rákérdezünk. Ezen olvasásmód széleskörű alkalmazhatóságát mutatja, hogy tanulmány-

kötetünkben egyszerre kapnak helyet ókori szövegek, 19. századi prózák és 20. századi lírai, drámai és prózai művek elemzései.

A kötetben szereplő tanulmányokat tematikus csoportokba gyűjtöttük, segítve a témakörök közötti tájékozódást. A tanulmánykötetben megjelenő első két írás ókori művek szövegében vizsgálja a test jelentésformáló szerepét. A második szegmensben azok az írások szerepelnek, amelyek a 19. századtól a 20. századig terjedő időszak drámai, lírai és prózai szövegeiben vizsgálják a testírás különböző lehetőségeit. A harmadik szerkezeti egységben Ottlik Géza *Iskola a határon* című művéről olvashatóak testpoétikai szempontú elemzések, a negyedik szegmensben pedig az identitásformálódás testi vetületét a nemiség és szexualitás tükrében feldolgozó írások kaptak helyet. Az ötödik csoportban szereplő három tanulmány kortárs szövegekhez közelít a narrációban megjelenő testtapasztalatok elemzését emelve a középpontba, a hatodik szakasz tanulmányai pedig az irodalom határterületein felbukkanó korporális kérdéseket vizsgálják.

Ezúton szeretnénk köszönetet mondani a Test-symposium szekcióvezetőinek, akik pontos meglátásaikkal nagyban hozzájárultak, hogy az egyes kutatások újabb szempontokkal gazdagodjanak: Bartal Máriának, Bengi Lászlónak, Kricsfalusi Beatrixnak, Lengyel Imre Zsoltnak és Krupp Józsefnek. Köszönjük továbbá a kötetben szereplő tanulmányok lektorainak munkáját!

A szerkesztők

I.

Dionysos Lysimelés: a testi határok átrajzolása Euripidés *Bacchánsnők* című tragédiájában

PÁRTAY KATA

Euripidés két utolsó ráánk maradt tragédiája a *Bacchánsnők* és az *Iphigeneia Aulisban*. A két tragédiát már a költő halála után állították színpadra, és ezzel összefüggésben a görög tragédia nagy korszakának lezárását is gyakran látta bennük – elsősorban a *Bacchánsnőkben* – az utókor. A *Bacchánsnők* különösen adja magát az ilyen értelmezéshez pusztán már tartalma miatt is: a legnagyobb athéni Dionysos-ünnepen, a Nagy Dionyszián bemutatott tragédia főszereplője maga Dionysos, és a cselekmény is az ő erejének elháríthatatlanságát mutatja meg, ráadásul teletűzdelve az illúzió és valóság kettősségét érintő, a színház működésmódjára reflektáló, metateátrális elemekkel, amelyek így többszörösen összekapcsolják a *Bacchánsnőket* a színház születésével és intézményével. A tragédia bizonyos jellegzetességei még inkább kidomborodnak a vele nagyjából egy időben született *Iphigeneia Aulisban* mellé állítva. Az *Iphigeneia Aulisban* folytat több, Euripidés kései tragédiáiban megfigyelhető tendenciát, a formai kötöttség és a szerkezettel való kísérletezés egyszerre jellemzi,¹ kardalai is illeszkednek

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3
kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási,

a kései tragédiákban megfigyelhető folyamatokba. Euripidés kései tragédiáira általában jellemző, hogy a kardalok tematikusan nem egyértelmű módon kapcsolódnak azokhoz a jelenetekhez, amelyeket kereteznek.² Az *Iphigeneia Aulisban* kara is távol marad a cselekmény alakulásától, énekei nem közvetlen módon kapcsolódnak az eseményekhez. Szintén a kései tragédiákban megjelenő tendenciába illeszkedik, hogy a színészeknek is jut fontos énekelt rész.³ Tartalmi szempontból pedig az isteni világ beláthatatlan távolsága, az isteni akaratról és cselekvésről az emberi döntésekre és öröklődésekre, az emberi pszichére áthelyezett hangsúly határozza meg. Ezzel szemben a *Bacchánsnők* formailag

Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ Amennyiben elfogadjuk a tragédia kódexben fennmaradt szerkezetét. A szerkezet hitelessége melletti érveket összegyűjti többek közt François JOUAN, *Iphigénie à Aulis*, Les Belles Lettres, Párizs, 1983, 24–26.

² Euripidés kései, „dithyrambikus” kardalairól lásd elsősorban Eric CSAPO, *Later Euripidean Music = Euripides and tragic theater in the late fifth century*, szerk. Martin CROPP – Kevin LEE – David SANSONE, Illinois Classical Studies 1999–2000/24–25, 399–426.

³ Az ötödik század végére a tragédia egyre inkább professzionizálódott, míg a kart továbbra is athéni polgárok alkották, megjelentek a profi színészek és aulosjátékosok. A színészeknek adott énekelt részek többek között azt a célt szolgálták, hogy a profi színészeknek legyen alkalmuk énektudásukat is megcsillogtatni. Ezek az áriák zeneileg akár bonyolultabbak lehettek, mint a kardalok. Lásd: Eric CSAPO, *The Politics of the New Music = Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, szerk. Penelope MURRAY – Peter WILSON, Oxford UP, Oxford, 2004, 207–278.

és tartalmilag is archaikusabb hagyományokat szolgált meg újra.⁴ A Dionysos-kultusz, a vallás központi szerepet játszik a cselekményben,⁵ az események egy szálon futnak, kérlelhetetlenül beteljesítve a prológusban bejelentett isteni bosszút. A karnak az Euripidésnél megszokotthoz képest integránsabb, inkább az aischylosi tragédiát idéző szerep jut, a kardalok tematikusan is egyértelmű módon illeszkednek a cselekménybe, a kar pedig szereplőként is kiemelt, jelenléte meghatározó fontosságú az események alakulása szempontjából is.

A *Bacchánsnők* Dionysos thébai kultuszának megalapítását viszi színre. Dionysos származása félig isteni, félig emberi, apja Zeus, anyja Semelé, thébai királylány, Dionysos maga azonban teljesen isten. Isteni mivoltát Thébaiban nem fogadják el, ezért, hogy bosszút álljon, és egyúttal bizonyítsa hatalmát, halandónak álcázva magát meglátogatja a várost Kis-Ázsiából érkező követői kíséretében. Ők a kart alkotó bacchánsnők. Dionysos lydiai ifjú képében felszólítja a város lakóit, hogy csatlakozzanak Dionysos tiszteletéhez, isteni erejével pedig a város asszonyaira és lányaira önkívületet bocsát, így azok a hegyekbe mennek ünnepelni az istent. Thébai uralkodója,

⁴ Eric Robertson DODDS, *Euripides: Bacchae*, edited with introduction and commentary, Oxford, 1944, xxxvi–xxxviii.

⁵ Lásd többek közt: Richard SEAFORD, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, *The Classical Quarterly* 31. (1981/2.), 252–275; Helene FOLEY, *The Bacchae* = Uő., *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell UP, Ithaca, London, 1985, 205–258.

Pentheus nem hajlandó elfogadni Dionysost, megpróbálja bebörtönözni követőit, később pedig azt tervezi, hogy fegyverrel támad a bacchánsnőkre. Végül azonban a halandónak álcázott isten ráveszi, hogy inkább női ruhát öltve lesse ki a bacchánsnőket, akik, amikor észreveszik őt, önkívületükben oroszlánnak nézve pusztá kézzel tépik szét.

Ez a tragédia Euripidés egyik legnépszerűbb és legtöbbet elemzett tragédiája, a szakirodalomban legtöbbször megjelenő kérdések Dionysos erejének mibenlétére, Pentheus pszichéjére,⁶ a metateátrális elemekre, a tragédia és színház kapcsolatára, Dionysos és a színház viszonyára és a vallás itt megjelenített formájának megítélésére vonatkoznak.⁷ Euripidés utolsó tragédiájában többen a tragikum és a „dionysosi poétika”⁸ összesűrűsödését látják. Dolgozatomban ezek közül a gyakran előkerülő témák közül csak a Dionysos-kultusz megjelenítésével fogok foglalkozni, annak is a kart érintő vonatkozásaival, és ebben a témában sem térek ki olyan vitás kérdésekre, mint Dionysos szerepének

⁶ A pszichoanalitikai elemzések főleg az 1970-es és '80-as években születtek, válogatott bibliográfiát lásd KARSAI György, *Euripide. Les bacchantes. Bibliographie 1970–1996*, Kentron, Párizs, 1998.

⁷ Az elmúlt évek kutatási irányairól összefoglalóan lásd: Laurialan REITZAMMER, *Bacchae = A Companion to Euripides*, szerk. Laura MCCLURE, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2017, 298–311. Az 1980-as évekig jellemző kutatási irányokat összefoglalja Hans ORANJE, *Euripides' Bacchae. The Play and its Audience*, Brill, Leiden, 1984, 7–19.

⁸ Legfontosabb képviselője Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton UP, New Jersey, 1982.

megítélése, vagy az a kérdés, hogy valóban valamiféle fordulatot jelez-e a tragédia Euripidés valláshoz való viszonyában.⁹ Jelen írásomban mindössze azt járom körül, hogy a test reprezentációja és Dionysos erejének a testet érintő hatásai miképpen jelennek meg a tragédiában.

Arról, hogy az ötödik században milyen misztériumszertartásai voltak Dionysosnak, valóban voltak-e a vázákön és a tragédiában megjelenített bacchánsnőkéhez hasonló csak női kultuszai, és ha igen, pontosan milyen rítusok képezték a részét, valójában keveset tudunk,¹⁰ elsősorban korabeli athéni vázaképek, és éppen Euripidés tragédiája szolgálnak a rekonstrukció fő forrásául. A rítusokat leíró szöveges források inkább a hellenisztikus és római időszakból maradtak fenn. Dolgozatomban nem foglalkozom a történeti Dionysos-misztériumok és a *Bacchánsnők* kapcsolatával¹¹ abból a szempontból, hogy milyen mértékben reprezentálja hitelesen a tragédia a korabeli gyakorlatot, hanem adottnak

⁹ A máig vitatott kérdésről, hogy Euripidés pozitív vagy negatív fényben mutatja be Dionysost, lásd legújabban Gregory KOVACS, *New Religion and Old in Euripides' Bacchae* = *Looking at the Bacchae*, szerk. David STUTTARD, Bloomsbury Academic, London, 2016, 97–108.

¹⁰ A kérdésről lásd: Albert HENRICH, *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, Harvard Studies in Classical Philology 82. (1978), 121–160., Uő., *Die Maenaden von Milet*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 4. (1969), 223–241.; Jan BREMMER, *Greek Maenadism Reconsidered*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 55. (1984), 267–286.

¹¹ A tragédia és a misztériumkultuszok kapcsolatáról lásd SEAFORD, *I. m.* és Uő., *Mysteries and Politics in the Bacchae*, *Looking at the Bacchae*, szerk. David STUTTARD, Bloomsbury Academic, London, 2016, 83–90.

veszem, hogy a tragédia világán belül a kar a misztériumkultusz beavatott tagjaiból áll, az általuk énekelt kardalok tehát a résztvevők szempontjából mutatják meg a kultuszt, és hogy a beavatottak miképpen élik azt meg. Azáltal, hogy Euripidés a Dionysos misztériumaiba beavatott nőket választ a kar tagjainak, lehetővé teszi, hogy ne csak külső nézőpontból lássuk a kultuszt, hanem megismerjük belső nézőpontból is.¹²

A Dionysos tiszteletére összeálló menetben, a *thiasosban* hol úgy tűnik, hogy csak nők vehetnek részt, hol úgy látjuk, hogy bizonyos megkötések mellett férfiak is csatlakozhatnak hozzá,¹³ ebben az esetben Thébai egykori királya, Kadmos és Teiresias, a vak jós. Mindkettejük idős férfi, és valószínűleg éppen idős koruk miatt kaphatnak helyet a *thiasosban*. A *thiasos*hoz jellegzetes öltözet tartozik: a nők leengedik hajukat, meglazítják övüket, fejükre borostyánkoszorút tesznek, vállukra özbőrt terítenek, kezükben *thyrsost* – borostyánnal és a végén tobozzal díszített pálcát – fognak. Táncolnak, zenélnek, többnyire kis kézi dobokkal, vagy a kasztanyettához hasonlítható *krotalonnal*. A bacchánsnők ekstatisztikus állapotba kerülnek, és az istennel eltelve hatalmas testi erőre tesznek szert, élő állatokat képesek pusztán kézzel széttépni, nem égeti őket a tűz, nem fog rajtuk a fegyver,

¹² Chris CAREY, *Looking at the Bacchae in the Bacchae* = *Looking at the Bacchae*, szerk. David STUTTARD, Bloomsbury Academic, London, 2016, 71–82.

¹³ Lásd Richard SEAFORD, *Euripides. Bacchae*, Aris & Phillips, Warminster, 2001, 35–44.

a *thyrsosuk* segítségével pedig vizet, tejet és bort fakasztanak a földből. Rítusuk részét képezi az *ómophagia* is, azaz a széttépett állatok húsanak nyers elfogyasztása, azonban erre az elemre éppen csak utal a kar (139).

A *thiasosban* való részvétel egyik fontos eleme, hogy felszámolja a hétköznapi társadalmi kötöttségeit. Az amúgy szigorú keretek közé szorított nők felszabadulnak az életüket meghatározó szabályok alól, és fizikailag is elhagyják a várost, kikerülnek a *polis*, és a *polisban* vezető szerepet betöltő férfiak kontrollja alól. A hegyekbe mennek (*oreibasia*), ahova nem tarthatnak velük férfiak, és ezen a városon kívüli területen tartják meg ünnepüket. Az életüket amúgy jellemző kötöttségek alól való felszabadulás a test kontroll alól való kiszabadulásával is együtt jár, a felügyelet megszűnése a test felügyeletének megszűnése. Amikor a nők elhagyják a várost, és a megszokottól eltérő ruhát öltenek, akkor másképpen is mozognak és másképpen engedik ki a hangjukat, mint amit a hétköznapiak megengednek. Vadabbak, hangosabbak, közelebb kerülnek a természethez, olykor agresszívek (ahogyan ezt Pentheus széttépésénél látjuk). Azonban Dionysos követésének egyáltalán nem csak ez az oldala jelenik meg a kardalokban, hanem ugyanilyen erőteljesen jelen van egy látszólag ellentétes tendencia is: a kar minduntalan hangsúlyozza, hogy a *polisban* eltöltött nyugodt életet is Dionysos tisztelete biztosítja, a *thiasosban* való részvételt éppen a törvények betartásaként és a békés élet zálogaként

gondolják el.¹⁴ Dionysos tiszteletének egymással némileg ellentétben álló aspektusaival összhangban a bacchánsnőknek is két csoportjával találkozunk:¹⁵ az egyik a kart alkotó, keletről, Kis-Ázsiából érkező nők csoportja. Ők elismerve Dionysos isteni mivoltát önszántukból csatlakoztak követői közé, Dionysos misztériumkultuszának beavatott tagjai, a rituális cselekedetek színre vivői: az ő performanszuk képezi a kultusz lényegét, noha a tragédia során csak énekelnek szertartásaikról. Aktívan cselekvő részei a tragédiának, és tőlük maguktól hallunk az isten követőiként megélt tapasztalataikról. A másik csoport azokból a thébai nőkből áll, akikre Dionysos önkívületet bocsátott, és így váltak bacchánsnőkké, róluk és csodás cselekedeteikről a hírnöki beszédekből értesülünk csak, külső szemlélők elbeszélésére kell hagyatkoznunk, a be nem avatottak percepcióját ismerjük meg róluk. Dionysos kettősségeket magában foglaló isten, és hatása is legalább kétféleképpen jelenik meg: követőit a bor segítségével „megszabadítja a gondoktól”, de ugyanúgy örületet is bocsáthat az emberre. Hatására a nők kiszakadnak a társadalmi rendből, ám integrálása a *polis*ba a közösség felvirágzásával jár.

¹⁴ Erről a látszólagos ellentétről lásd Marilyn ARTHUR, *The Choral Odes of the Bacchae of Euripides* = *Yale Classical Studies* 22, szerk. Adam PARRY, Cambridge, 1972, 145–179.

¹⁵ A bacchánsnők két csoportjáról és a bacchánsnők kettős természetéről lásd: Simon GOLDHILL, *Doubling and Recognition*, Métis. Anthropologie Des Mondes Grecs Anciens 3. (1988/1–2.), 137–156; CAREY, *I. m.*

Arról, hogy maguk a bacchánsnők hogyan látják saját rítusaikat, legtöbbet a *parodos*ból tudunk meg. A *parodos* egy *astrofikus prooimium*mal kezdődik, amelyben a kar bejelenti, hogy egy Dionysos-himnusz fog énekelni (Διόνυσον ὑμνήσω 74), a kardal ezután következő részét tekinthetjük ennek a himnusznak.¹⁶ Énekükben a kultusz elragadtatott, eksztatikus oldalát mutatják meg, háttérbe szorítva annak vadabb elemeit. Az első jellegzetesség, amely szembetűnik ebben a leírásban, az a bacchánsnők mozgására vonatkozó számos elem. Már a *prooimium*ban a *thoazó* igét használják: θοάζω/ Βρομῖωι πόνον ἦδ' ὄν (65–6) „Bromios édes munkájára sietek”. A *thoazó* gyors mozgást, futást jelent, vagyis már a dal bevezető részében tematizálódik a gyorsaság, ami az egész éneket is jellemzi. Az izgatottság, gyorsaság élményét több költői megoldás hozza létre. Még a lexikai elemek, konkrét utalások szintje előtt, a hangulatot érzéki szinten leginkább meghatározó tulajdonság a *metrum*. A *parodos* meghatározó *metruma* az ún. *inocius a minore*, amely Szepessy Tibort idézve „valamiféle nyugtalanságot vagy várakozást fejez ki. [...] sokszor az iónok jellemző tulajdonságaként számon tartott effemináltság vagy az idegenszerűség és a barbár jelleg érzékeltetésére

¹⁶ Damen és Richards mellett érvel, hogy nem csak ezt a kardalt, hanem az egész tragédiát lehet himnuszként olvasni: Mark DAMEN – Rebecca RICHARDS, „Sing the Dionysos” Euripides’ Bacchae as Dramatic Hymn, The American Journal of Philology 133. (2012/3.), 343–369.

alkalmazták.”¹⁷ Euripidész ritkán használja ezt a metrumot,¹⁸ a *Bacchánsnők* kardalaiban azonban minduntalan előkerül. Az, hogy itt kiemelt helyet kap, több mindennel magyarázható: a tragédián kívül, más ünnepek során előadott Dionysos-himnuszok jellemző metruma ez, a kar keletről, Kis-Ázsiából érkező bacchánsnőkből áll, ezért illik hozzájuk a keletivel, barbárral összekapcsolt metrika. A metrika az eredeti előadáskor mint a táncot meghatározó elem sokkal erőteljesebben fejtette ki hatását a befogadóra, mint amit csak olvasva érzékelünk, vagy akár amit a modern színrevitelek megjelenítenek. A többször ismételt ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι (83, 152–3) „gyerünk bacchánsnők, gyerünk bacchánsnők” kifejezés az ión dimeter tiszta megjelenési formája, a kiáltás pedig egyúttal szinte refrénje a *parodos*nak. A gyorsaság, sietség, izgatottság érzetét keltik a szóismétlések is (ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι, 83, βρύετε βρύετε 107 ἄγχι θιάσους /εἰς ὄρος εἰς ὄρος 115–6, a 142–3. sorokban a ῥεῖ háromszor szintagma elején, φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος 163). A szóismétlés amúgy

¹⁷ SZEPESSY Tibor, *Bevezetés az ógörög verstanba*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013, 145.

¹⁸ Frederico LOURENCO, *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, CECH, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 2011, 87–89.; Amy Marjorie DALE, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge UP, Cambridge, 1968, 120–130.

is jellemzője Euripidés *dithyrambikus* kardalainak,¹⁹ ahogyan a kar saját mozgására való reflexió is.²⁰

Az ilyen, a kar mozgására való reflexiókban is bővelkedik a *parodos*. A kar sokat énekel arról, hogyan táncolnak a *thiasosban*. Ez két szempontból is izgalmas számunkra: az egyik a közönségre gyakorolt hatás. A kar, miközben valóban táncol és énekel, ennek az éneknek a témája egy másik, a közönség, és bizonyos mértékben az olvasó elé vetített tánc. Ezt a jelenséget nevezi Euripidés kardalairól szóló monográfiájában Naomi Weiss „choral projection”-nek.²¹ A kifejezés azt takarja, hogy a közönség által valóban látott tánc és hallott zene egyszersmind létrehoz egy olyan mentális reprezentációt, amelyben egy másik tánc és zene jelenik meg. A *parodos* esetében leginkább az *epódos* kelthet ilyen képzeteket, ennek második felét idézem:

ὦ ἴτε βάκχαι,
ὦ ἴτε βάκχαι,
Τμώλου χρυσορόου χλιδά,
155 μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὔια τὸν εὔτιον ἀγαλλόμεναι θεὸν

¹⁹ A *parodos* dithyrambikusságáról lásd SEAFORD, *Bacchae*, 270.

²⁰ Albert HENRICHs, „*Why Should I Dance?*”. *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 3. (1994/1.), 56–111.

²¹ Naomi WEISS, *The Music of Tragedy. Performace and Imagination in Euripidean Tragedy*, University of California Press, Berkely, 2018.

ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
 160 λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
 ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη σύνοχα
 163 φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος ῥήδομέ-
 165 να δ' ἄρα πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι
 φορβάδι κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι
 βάκχα.²²

Ó, gyerünk bakchánsnők, ó, gyerünk bakchánsnők, aranyfolyamú
 Tmólos ékességei, énekeljétek Dionysost mélyen zengő
 tympanonok kíséretével, euiát kiáltva tiszteljük az euiát kiáltó istent,
 fríg kiáltásokkal és énekkel, amikor a hangosan szóló szent fuvola
 szent dallamot zúg a hegyekbe, a hegyekbe menve. Örömmel, mint
 a csikó legelő anyjával, gyors lábait szökkenésekkel mozgatja a
 bacchánsnő.

Az idézett részletben szinte arra hívja fel a kar a nézőket,
 hogy lássák maguk előtt, amint Dionysos tiszteletére táncolnak
 és ugrándoznak, kézi dobok és fuvolák mellett, miközben
 valójában valószínűleg egy ennél kevésbé élénk mozgást
 láthattak és aulos-szót hallhattak.

De nem csak a közönségre gyakorolt hatása miatt érdemes
 megfigyelni, mint mond saját mozgásáról a kar, hanem abból
 a szempontból is, hogy mint *bacchánsnő*nek, milyen
 meghatározóan testi élményeik vannak. A rítus elhagyhatatlan
 része az *oreibasia*, a kivonulás a hegyekbe, ami a szabadságot,

²² A görög szövegeket James DIGGLE, *Euripidis Fabulae. Tomus III*,
 Oxford UP, Oxford, 1994. kiadás alapján közlöm, a fordítások saját
 prózafordításaim (P.K.).

szabad mozgást, féktelenséget is magával hozza. A mozgás fontos eleme a tánc, a *parodos*ban korábban az egész vidéket körtáncra szólították (114), most pedig a bacchánsnők saját szökellésüket fiatal csikóéhoz hasonlítják.²³ Az, hogy csikóhoz hasonlítják szökkenéseiket, ekkor még csak a felszabadultságot, a kötöttségek nélküli mozgás boldogságát idézi meg, később azonban visszatér még az állatmetafora, akkor már fenyegető felhangokkal. A mozgás mellett az idézett részben rengeteg szó esik a hang kieresztéséről és a hangszerek hangjáról. Dionysosról énekelni kell (*melpete*), *euiát* kiáltani, miközben kézi dobokkal és sípokkal zenélnek. Hangok és mozgások kavalkádját jeleníti meg a rész, amit maguk a nők hoznak létre. Maguk is hangszerekként, hangjukat használva, és más hangszereken is játszva vesznek részt ebben a kavalkádban. Hangosak. Egy olyan kultúrában, ahol a nőknek a legritkább esetben volt megengedett, hogy hangosak legyenek, ennek a hangzavarnak különösen felszabadító ereje, sajátos jelentősége van.

A harmadik *stasimon*ban ismét többet beszélnek saját mozgásukról, ekkor is állatmetaforát használva. Ezúttal vadásztól megmenekült őzhoz hasonlítják magukat:

ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς
θήσω ποτὲ λευκὸν
πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν

²³ Hagyományosnak tekinthető, hogy egy kardalban a nők lóhoz hasonlítják magukat. Legrégőbbi fontos példája ennek Alkman *Partheneiona* (PMG fr.1).

865 εἰς αἰθέρα δροσερὸν ρίπτουσ',
 ὥς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαί-
 ζουσα λείμακος ἡδοναῖς,
 ἥνικ' ἂν φοβερὰν φύγη
 θήραν ἔξω φυλακᾶς
 870 εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων,
 θωῦσσω δὲ κυναγέτας
 συντείνῃ δράμημα κυνῶν,
 μόχθοις τ' ὠκυδρόμοις τ' ἀέλ-
 λαις θρώϊσκει πεδῖον
 παραποτάμιον, ἡδομένα
 875 βροτῶν ἐρημίαις σκιαρο-
 κόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας;

Fogok még valaha fehér lábammal egész éjszaka tartó kartáncba lépni Bacchostól ihletve, nyakamat a harmatos levegőbe vetve, mint ahogyan az őz játszik a rét zöldellő örömében, amikor megmenekült a veszedelmes vadászatból, el az őrtől, a jól szótt hálótól, és kiáltva a kutyahajtó meggyorsítja kutyái futását, és gyors lábaival a rohanásban szalad a folyó melletti síkságra, örülve, hogy távol van az emberektől és örülve az árnyat adó fák ágainak?

A bacchánsnőket a városból való kivonulás, a *polis* szabályainak levetkőzése, de Dionysos maga is szorosabban kapcsolja a természeti világhoz, a vegetációhoz és az állatokhoz is. A később tárgyalt hírnöki beszédből kiderül, hogy a thébai asszonyokból álló *thiasos* táncához az állatvilág is csatlakozik. Az, hogy táncukat az állatok futásához hasonlítják, itt is az önfeledséget mutatja, és talán arra is utal,

hogy a táncuk nem koreográfiát követ, nem szabályozott, hanem a ritmus természetes követésére alapul, a test ritmusérzékre. A bacchánsnőket megjelenítő vázáképek is gyakran vadul táncolva mutatják őket, a nők sokszor hátravetett fejjel, széles mozdulatok közt, rendezetlen ruházattal vannak ábrázolva.²⁴ A harmadik *stasimon* menekülésmotívuma reagál a megelőző *epeisodion*ra is, amelyben a bacchánsnők megmenekültek Pentheus börtönéből. A kardal második, itt nem idézett fele pedig egyre inkább a bosszú témája felé fordul, előrevetítve ezzel Pentheus közelgő végzetét. Pentheus eleinte mint vadász tűnik fel, el akarja ejteni a városának rendjét megzavaró bacchánsnőket és fiatal papot, a tragédia során azonban ezek a szerepek megfordulnak, a bacchánsnőkből lesznek üldözők, és Pentheus válik áldozattá. Ez a folyamat a negyedik *stasimon*ban csúcsosodik ki, amelynek kezdő soraiban ismét a gyors mozgás kerül előtérbe, ekkor azonban már nem az önfeledtség rohanását, hanem a támadó futást jeleníti meg. A kar Lyssa, az örület kutyáit biztatja, hogy tüzeljék a Kithairón hegyén tanyázó nőket Pentheus ellen.

ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,
θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι,
ἀνοιστρήσατέ νιν

980 ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ

²⁴ Ingrid KRAUSKOPF – Erika SIMON, s.v. *Mainades*, *LIMC* VIII, 1997, (Supplementum), 780–803.

λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.

Menjetek Lyssa gyors kutyái a hegyekbe, ahol Kadmos lányai tartanak thiasost és hajtsátok őket örületbe a női ruhába öltözött megháborodott kém ellen.

Ebben a kardalban Lyssa kutyái nincsenek ugyan expliciten azonosítva a bacchánsnőkkel, a szóhasználat révén mégis asszociáció jön létre közöttük. Eddig az íte felszólítás a bacchánsnőket ösztönözve jelent meg többször az íte βάκχαι formában, sőt, éppen az εις ὄρος 'a hegyekbe' határozóval együtt is, és a θοός 'gyors' kifejezést is saját mozgásukra alkalmazták eddig. Korábban pedig Agaué maga is gyors kutyáknak szólította társait (731–2).²⁵ A kar saját testélménye, az eksztatikus, gyors mozgás előbb az állatmetaforákkal a természethez közelítette őket, most pedig rávetül az örületet szimbolizáló kutyákra. A negyedik *stasimon* további részében a kar Pentheus halálát vizionálja, hogy aztán nem sokkal később megtudjuk, víziójuk valóság volt. A kar hangja ebben a *stasimon*ban szinte összeolvad a bacchánsnők másik, thébai nőkből álló csoportjával. Erre a részre alább még visszatérek.

A bacchánsnők másik csoportját azok a thébai nők alkotják, akik nem saját akaratukból álltak be Dionysos követői közé, hanem az isten örületet (*maniát*) bocsátott rájuk (33–34). Ők nem jelennek meg a színpadon és nem válnak beszélő szereplővé, Agaué kivételével. Tetteikről, szertartásaikról csak

²⁵ Anthony J. PODLECKI, *Individual and Group in Euripides' Bacchae*, L'Antiquité Classique 43 (1974), 143–165.

mások beszámolóiból, mindenekelőtt hírnöki beszédekből értesülünk. A Dionysos-kultusznak ők jelenítik meg a vadabb oldalát. Az ő esetükben a test éppen olyan kiemelt szerephez jut, mint a kart alkotó bacchánsnők esetében, látszólag ők is szabadon rohannak a hegyekben, valójában azonban az isten irányítja őket, nincsenek tudatában saját cselekedeteiknek. Tőlük maguktól éppen ezért nem hallunk tapasztalataikról, hanem többnyire mint látvány, de nem is közvetlen, hanem a hírnökök által leírt látvány tárulnak elénk. Visszatérő elem, hogy a bacchánsnőket kilesik, és éppen ez a kilesés, a hívatlan férfit tekintet lesz az oka Pentheus kegyetlen halálának is.

Legelőször maga Dionysos beszél a Kithairón hegyére vonult bacchánsnőről a prológosban (23–38), és – ahogyan azt Buxton a hírnöki beszédek narratológiai vonatkozásait elemző tanulmányában megjegyzi²⁶ – valódi autoritással írja le őket. Ő is beszél a megjelenésükről is, szerepel leírásában a bacchánsnők két jellegzetes kelléke, az özbőr és a *thyrsos*, ez utóbbit az erőszakot előrevetítő módon hajító fegyvernek (*belos*) nevezi. Hangsúlyozza, hogy mániát, őrületet bocsátott a nőkre, és hogy kényszer hatása alatt vannak. Szabadságuk tehát csak látszólagos, testi értelemben kikerülnek a *polis* kontrollja alól, ezzel együtt azonban elveszítik saját uralmukat is maguk felett. Ahogyan a társadalom nem tudja szabályozni őket, úgy a racionalitás sem, teljesen az isten kezébe kerülnek.

²⁶ Richard BUXTON, *News from Cithaeron. Narrators and Narratives in the Bacchae*, Pallas. Revue d'études Antiques 37. (1991), 39–48.

Dionysos beszámolója után Pentheus beszél arról, hogy ő mit hallott a hegyekbe vonult thébai asszonyokról és lányokról. A közönség ekkor már hallotta a kar énekét Dionysos tiszteletének örömeiről, és látta, hogy Teiresias is az isten elfogadására és tiszteletére biztatja Kadmost és az egész várost, vagyis a jós nem tartja a *polis* életével összeegyeztethetetlennek ezt a kultuszt. Ezekkel a benyomásokkal ellentétben a Pentheus által lefestett kép, amely ráadásul nem saját élményein alapul, hanem csak hallomáson, már csak ezért sem bír kiemelt hitelességgel.²⁷ Hallomása szerint a nők elhagyták házaikat hamis, koholt ünnep ürügyén (πλασταῖσι βακχεῖαισιν 218), a hegyekbe rohantak, körtáncot járnak és a *thiasos* közepette lerészegednek, mások pedig az oda tévedő férfiaknak adják magukat Dionysos tiszteletének álcája alatt, miközben valójában csak a testi gyönyöröknek áldoznak (216–225). Pentheus veszélyben látja a város rendjét. Különösen fenyegető számára, hogy a város asszonyai kikerülnek hatalma alól. Az, ahogyan elképzei rítusaikat, a görög nőellenes toposzok tárházát vonultatja föl. Eszerint, és Pentheus szerint is, a nők ugyanis olyanok, hogy ha felügyelet nélkül maradnak, akkor azonnal az itálnak és a kicsapongó szexuális örömeknek adják át magukat. Rémképeiben kiemelt szerepet kap a test: a testi örömek és a gátlástalanság kerítik hatalmukba a nőket, eltévelyedésük nem gondolati, hanem

²⁷ A saját szemmel való tapasztalásról a *Bacchánsnőkben* lásd Justinia GREGORY, *Some Aspects of Seeing in Euripides' „Bacchae”*, Greece & Rome 32. (1985/1.), 23–31.

elsődlegesen fizikai, bűnük lényege éppen az, hogy az érzéki irányítása alá kerülnek a racionális helyett. Ezeket az elképzeléseit később az első hírnők fogja megcáfolni.

A bacchánsnőkről kialakított kép szempontjából azonban legfontosabb a két hírnői beszámoló, amelyekben békésen és kegyetlenül is megjelennek. Az első hírnők egy pásztor, aki reggel, napfelkeltekor leste meg a nőket, saját szemével látta rítusaikat. Elbeszélésében a bacchánsnők ismét látványként jelennek meg előttünk. Amikor a pásztor meglátja őket, alszanak, elheverve a táj különböző pontjain, békésen, öntudatlanul. Az alvó nő képe az ábrázolásokon mindig erotikus töltettel bír, és ugyan a pásztor nem használ semmilyen erre utaló kifejezést, leírása erotikus töltetet kap pusztán abból az alaphelyzetből kiindulva, hogy egy férfi magukról nem tudó nőket néz. Az alvó nők az ébredésig csak testükben vannak jelen, szinte mint bábokat látjuk őket, akiket éppen nem mozgat az istenség. Később Agaué felébred a szarvasmarhák bőgésére és egy kiáltással felébreszti társait is. Ekkor mint tánckar jelennek meg, rendezetten, együtt mozognak, a pásztor külön kiemeli csodálatos rendezettségüket (θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας 693), felöltik jelmezüket: leengedik hajukat, megigazítják özbőreiket. Azok, akik kisgyermeket hagytak otthon, farkaskölyköket szoptatnak, mások pedig a *thyrsos*ukkal vizet, bort, tejet és mézet fakasztanak. Egységben látjuk őket a természettel, a város és civilizáció helyett az állatokhoz, az élővilághoz kerülnek közel: αἱ δὲ τὴν τεταγμένην / ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα, / Ἰακχὸν ἀθρόωι στόματι τὸν Διὸς γόνον /

Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχεν' ὄρος / καὶ θῆρες,
οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ. „Ők pedig a megadott
időpontban bacchosi táncra mozdították thyrsosukat, közös
szájjal Iachost, Zeus fiát, Bromiost hívták. Az egész hegy
velük ünnepelte az istent, az állatok is, mindenkit
megmozgatott a futás.” (723–727). Dionysos hatalma
egységesít, együtt mozgatja az emberek testét, a ritmus, a futás,
a közös mozgás az emberi oldala az isteni eksztázisnak. Már
ebben a beszámolóban megmutatkozik veszélyes oldaluk,
találkozunk a testhez való viszony másik lehetőségével is, amit
korábban csak egészen röviden említett a kar a *parodos*-ban, ez
pedig a *sparagmos*, az állatok pusztá kézzel való széttépése.
Egy tizenkét soros beszámolóban mondja el a hírnök, mit
látott, amikor a nők az állatokra támadtak. A leírás egészen
plastikus és nyers, az állatok darabjai szétszórva hevernek
εἶδες δ' ἂν ἢ πλεῦρ' ἢ δίχηλον ἔμβασιν / ῥιπτόμεν' ἄνω τε καὶ
κάτω· „Láthattad volna ahogy bordák és paták letépve repülnek
ide és oda” (740–741), a korábban büszke bikát pedig
megfosztják „hús ruhájától” θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς
ἐνδυτὰ / ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις „gyorsabban
szétkapták húsa ruháját, mint amilyen gyorsan le tudod
engedni a szemhéjad királyi szemeidre. (746–747)”.²⁸ A
sparagmos után egy falura támadnak. A bacchánsnők testét
nem sebzik meg a fegyverek, hajukat nem égeti meg a tűz,
thyrsosukat viszont fegyverként tudják használni, sebet ejtenek

²⁸ A hírnök gyakran használja a látás igéit, amit Buxton a szemtanúság
hangsúlyozásaként értelmez. (BUXTON, *I. m.*, 41–43.)

vele. A bacchánsnő saját teste sérthetetlen és emberfelettien erős, amikor az isten hatalmába keríti őt, az állat vagy ellenfél testét pedig játszi könnyedséggel szedi darabokra. Nem azok a szabályok kötik ezeket a testeket, mint amikor nincs bennük jelen az isten, a hétköznapi határai felbomlanak, átalakulnak, a testi határok semmissé válnak, és az isten szabályrendszere érvényesül.

Mindez mintegy előkészítője az utolsó hírnöki beszédnek, amely a tragédia tetőpontján Pentheus széttépését írja le. Ezt a hírnöki beszédet előzi meg a negyedik *stasimon*, amelynek kezdetén a kar Lyssa gyors kutyáit hívja Pentheus ellen (977–981), ahogyan a *sparagmos* előtt Agaué hívta gyors kutyáit a rájuk támadók, majd az állatok ellen (731–732). Ahogyan azt több filológus is megjegyezte,²⁹ a negyedik *stasimon* második felében a két bacchánsnő-csoport, vagyis a kar és a Kithairón hegyén ünneplő, ekkor inkább már őrjöngő *thiasos* hangja szinte összeolvad. Ahogyan arra fentebb kitértem, Lyssa kutyáit össze lehet kapcsolni a Pentheus széttépésére készülő nőkkel, most pedig a kar és ők is közelebb kerülnek egymáshoz. Eddig a pontig a két csoport jól elkülönült, noha mindkét csoport Dionysos hatása alatt áll, a kar a városban lévén csak énekelt a kultusz örömeiről, a tragédia jelenében nem ünnepelhetek szabadon. Viszont az ő énekeik segítségével értjük meg a Kithairón hegyén történeteket. A negyedik *stasimon*ban pedig a színpadon lévő kar énekén keresztül látjuk a bacchánsnők Kithairón hegyén

²⁹ PODLECKI, I. m., 145. további hivatkozásokkal.

véghezvitt *sparagmosát*. A kar megjósolja, mi fog történni, vagyis mi történik éppen, amikor a bacchánsnők meglátják Pentheust. Az első strófa végén egyenesen idézik, mit mondanak a Kithairón hegyén a nők, amikor meglátják a királyt, az ő hangjuk szól a kar szájából. A refrén, amelyben az igazságot hívják Pentheus ellen, mindkét csoport megszólalásának tekinthető, olyan, mintha szinte hallanánk a Kithairón hegyén felcsendülő éneket is. Ezt az összeolvadást erősíti a *stasimon* metruma is, amely meghatározóan dochmiusokból áll. Ismét Szepessy Tibort idézve: „[a dochmius] olyan metrum, mely egyetlen metrikai különben emelkedő és ereszkedő, vagyis ellentétes ritmust párosít. A ritmikai ellentéteknek ez az ütköztetése [...] kiváltképpen alkalmas túlradó érzelmek és lelki megrázkódtatások érzékeltetésére, legyenek azok pozitív vagy negatív jellegűek.”³⁰ A metrum tehát érzelmi felindultságot mutat, a *sparagmost* végrehajtók és a kar maga is érzelmileg felfokozott állapotban van, a hegyen lévő nők őrzöngése terjed ki a karra is. Később pedig ez az átvett extázis csap át örömeinkbe a kar utolsó megszólalásában. Ebben a hírnöki beszédet követő örömeinkben (1153–1164) is dochmiusok szerepelnek, ugyanaz a metrum érzékelteti a győzelmi mámort, mint az előző kardal ambivalens érzelmi intenzitását.

A negyedik *stasimon*ban megjelenő víziót Pentheus haláláról a hírnök is megerősíti. Ebben a beszámolóban is

³⁰ SZEPESSY, I. m., 172; a dochmiusról bővebben lásd *Uo.*, 172–178; LOURENCO, I. m., 53–57.

először állatokhoz hasonlítja a bacchánsnőket, a még nem támadó, hanem nyugton saját munkájukkal foglalkozó nőket úgy írja le, mint az igájukból szabadult csikókat (αἱ δ' ἐκλιποῦσαι ποικίλ' ὥς πῶλοι ζυγαῖ / βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος. „ők pedig, mint csikó elhagyva díszes igáját, bacchosi dalt váltottak egymással” 1056–1057), amikor pedig meghallják Dionysos testetlen hangját az égből, akkor mint galambok sietnek Pentheus ellen (1090). Az állatmetaforák itt is kétélűvé válnak, a szabadságra és a kegyetlenségre is vonatkoznak. Különösen hangsúlyos ez a csikómetafora esetében, amelyet a kar olyan sokszor használt már magára, korábban mindig a szabadságot hangsúlyozva, itt azonban már az emberi normáktól való eltérésre, akár az emberi mivoltukból való kivetkezésükre is előre utal. A hírnök pozíciójából adódóan csak kívülről láthatja, mi történik, a nők mozgását, fizikai tetteiket tudja leírni. Amikor Agaué nem ismeri fel saját fiát, önkívületének jelei a hírnök számára a testen mutatkoznak: habzik a szája, és örülten forognak a szemei, amikor Pentheusra támad.

A király testének széttépését egészen érzékletesen, és ilyen módon durván írja le a hírmondó.³¹ A bacchánsnők istentől megszállt testéről átterelődik a figyelem Pentheus testére, ahogyan korábban a széttépett állatokra terelődött a figyelem. Nem csak a bacchánsnők olvadnak kissé össze az

³¹ A kegyetlenség megjelenítéséről a tragédiában lásd Simon PERRIS, *Perspectives on Violence in Euripides' „Bacchae”*, Mnemosyne 64. (2011/1), 37–57.

állatvilággal, de a király is állat szerepébe kerül. Eddigre már ő is Dionysos hatása alatt áll, az isten hatására felöltötte a bacchánsnők ruháját, ezzel az átöltözéssel, ha részben csak álcából is, női szerepet vesz fel, bacchánsnőnek tetteti magát. Egy ilyen szerep felvételével pedig lemond korábban olyan gondosan őrzött királyi, férfi, racionális identitásáról, ennek az eddig oly merev identitásnak a meglazulása pedig végül testi integritásának radikális felszámolásával, teljes elpusztításával jár.

A bacchánsnők léte összekapcsolódik a testiséggel, ami nem választható el női mivoltuktól. Froma Zeitlin meghatározó jelentőségű, *Playing the Other* című tanulmányában³² amellett érvel, hogy a testiség a nemi szerepek klasszikus görög felosztásában inkább tartozik a nőkhöz abból a szempontból, hogy a nők tudatában vannak annak, hogy testük a tekintetek tárgya, hozzájuk kötődik a gyerekszülés, de inkább a női szférához kötődik a szexualitás és a halál is. Eszerint az elképzelés szerint a nők valamiképpen nyitottabbak az érzéki benyomásokra és az istentől származó örületre, ekstázisra is. Noha ez a szembeállítás ebben a formájában leegyszerűsítő és sematikus, mégis megvilágító erejű lehet az itt bemutatott kultusz bizonyos jelenségeivel kapcsolatban. A nők vallási élménye alapvetően testiként jelenik meg, úgy azonban, hogy

³² Froma ZEITLIN, *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, = Uő., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1996, 341–374.

Dionysos hatása nem tesz kárt testükben, ellentétben a női ruhát öltő Pentheuséval. Bár a bacchánsők élménye, Dionysos tisztelete sokrétű, nem redukálható a testhez fűződő viszonyra, a testnek, a testet ért benyomásoknak, a test feletti kontroll elvesztésének kiemelten fontos szerepe van benne. A bacchánsnők esetében ez az eksztatikus énekben, táncban, mámorban mutatkozik meg, a természettel való összetett viszony pedig a *sparagmos*ban. Dionysos a rideg racionalitást teljes széthullással bünteti, és ez a széthullás is a testen megy végbe, a legradikálisabb módon, annak teljes szétदारabolásával.

Felhasznált irodalom

Marilyn ARTHUR, *The Choral Odes of the Bacchae of Euripides* = *Yale Classical Studies* 22, szerk. Adam PARRY, Cambridge, 1972, 145–179.

Jan BREMMER, *Greek Maenadism Reconsidered*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55. (1984), 267–286.

Richard BUXTON, *News from Cithaeron: Narrators and Narratives in the Bacchae*, Pallas. *Revue d'études Antiques* 37. (1991), 39–48.

Chris CAREY, *Looking at the Bacchae in the Bacchae* = *Looking at the Bacchae*, szerk. David STUTTARD, Bloomsbury Academic, London, 2016, 71–82.

Eric CSAPO, *Later Euripidean Music* = *Euripides and tragic theater in the late fifth century*, szerk. Martin CROPP –

Kevin LEE – David SANSONE, *Illinois Classical Studies* 1999–2000/24–25, 399–426.

Eric CSAPO, *The Politics of the New Music = Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, szerk. Penelope MURRAY — Peter WILSON, Oxford UP, Oxford, 2004, 207–278.

Amy Marjorie DALE, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge UP, Cambridge, 1968.

Mark DAMEN – Rebecca RICHARDS, „*Sing the Dionysos*” *Euripides’ Bacchae as Dramatic Hymn*, *The American Journal of Philology* 133. (2012/3.), 343–369.

James DIGGLE, *Euripidis Fabulae. Tomus III*, Oxford UP, 1994.

Eric Robertson DODDS, *Euripides: Bacchae, edited with introduction and commentary*, Oxford, 1944.

Helene FOLEY, *The Bacchae = Uö., Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell UP, Ithaca, London, 1985, 205–258.

Simon GOLDHILL, *Doubling and Recognition*, *Mètis. Anthropologie Des Mondes Grecs Anciens* 3. (1988/1–2.), 137–156.

Justinia GREGORY, *Some Aspects of Seeing in Euripides’ „Bacchae”*, *Greece & Rome* 32. (1985/1.), 23–31.

- Albert HENRICHS, *Die Maenaden von Milet*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 4. (1969), 223–241.
- Albert HENRICHS, *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, Harvard Studies in Classical Philology 82. (1978), 121–160.
- Albert HENRICHS, „*Why Should I Dance?*”. *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, Arion: A Journal of Humanities and the Classics 3. (1994/1.), 56–111.
- François JOUAN, *Euripide. Iphigénie à Aulis*, Les Belles Lettres, Párizs, 1990.
- KARSAI György, *Euripide. Les bacchantes. Bibliographie 1970–1996*, Kentron, Párizs, 1998.
- Gregory KOVACS, *New Religion and Old in Euripides' Bacchae = Looking at the Bacchae*, szerk. David STUTTARD, Bloomsbury Academic, London, 2016, 97–108.
- Frederico LOURENCO, *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, CECH, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 2011.
- Hans ORANJE, *Euripides' Bacchae. The Play and its Audience*, Brill, Leiden, 1984.
- Simon PERRIS, *Perspectives on Violence in Euripides' „Bacchae”*, Mnemosyne 64. (2011/1.), 37–57.

- Anthony J. PODLECKI, *Individual and Group in Euripides' Bacchae*, *L'Antiquité Classique* 43. (1974), 143–165.
- Laurialan REITZAMMER, *Bacchae = A Companion to Euripides*, szerk. Laura MCCLURE, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2017, 298–311.
- Richard SEAFORD, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, *The Classical Quarterly* 31. (1981/2.), 252–275.
- Richard SEAFORD, *Euripides. Bacchae*, Aris & Phillips, Warminster, 2001.
- Richard SEAFORD, *Mysteries and Politics in the Bacchae = Looking at the Bacchae*, szerk. David STUTTARD, Bloomsbury Academic, London, 2016, 83–90.
- Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton UP, New Jersey, 1982.
- SZEPESSY Tibor, *Bevezetés az ógörög verstanba*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013.
- Naomi WEISS, *The Music of Tragedy. Performace and Imagination in Euripidean Tragedy*, University of California Press, Berkely, 2018.
- Froma ZEITLIN, *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama* = Uő., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1996, 341–374.

A lémnosi nők –

Női sor(s)ok egy görög mítoszban

BESZKID JUDIT

„s ágyunkba hívtuk őket,
hogya a holtak, kiket ölelni szoktunk
a sötétben, általuk kapjanak testet újra”¹

A görög mitikus hagyomány számos olyan történetet őrzött meg, melyekben a nők férfiak elleni gyilkosságra szánták el magukat. Ezek között említhetjük a Lémnos szigetén élő asszonyok történetét is, akik a Danaidákhoz hasonló rettenetes vétket követtek el: valamennyien meggyilkolták férjeiket, amiért azok inkább a thrák földről rabolt asszonyokkal háltak együtt.² A sziget asszonyainak nemzedékeken át

¹ Szakács Eszter *Saudade* című kötetében (Jelenkor, Budapest, 2007) antik motívumokból, mítoszokból építkező darabok is helyet kaptak. Kiváltképp igaz ez a harmadik, *A lémnoszi levelekből* című ciklusra, melynek első öt verse konkrét mítoszokat idéz meg. Ezek között olvasható *A lémnoszi nők* című vers is. Tanulmányom mottóját ebből a költeményből idéztem.

² A Danaidák és a lémnosi asszonyok tette közti hasonlóságra már Euripidész *Hekabé* című drámájának egy sora is felhívja figyelmünket. A címszereplő ugyanis a női nem elszántságát, erejét hangoztatva a Danaidák és a lémnosi asszonyok tettét említi példaként (Eur. *Hek.* 886). E két mitikus történet közti szoros párhuzamról lásd Walter BURKERT, *Hypsipyle, and New Fire at Lemnos a Study in Myth and Ritual*, *The Classical Quarterly* 20 (1970/1.), 1–16; Nereida VILLAGRA, *Female Group Violence in Greek Myth. A Case Study on the Lemnian Androctony and the Crime of the Danaids = Violence in the*

hagyományozódó híres, hírhedt tettéről a görög irodalom számos műfajában olvashatunk.³ A történetíró Hérodotos például nem meséli el részletesen az esetet, mindössze annyit említ: „Thoasz idejében az összes lémnoszi asszony megölte a férjét”, ám úgy hivatkozik erre a tetre egy későbbi, szintén a szigeten történt tömeges gyilkosság mellé állítva,⁴ amely miatt a sziget neve mintegy állandó jelzője lett a kegyetlen tetteknek (venόμισται ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα τὰ σχέτλια ἔργα πάντα Λήμνια καλέεσθαι).⁵ Aischylos *Áldozatvivők* című tragédiájának első *stasimon*jában pedig, amikor a kar arról kezd énekelni, milyen szörnyűségekre képes az emberi nem,⁶

Ancient and Medieval Worlds, szerk. Maria Cristina PIMENTEL – Nuno Simões RODRIGUES, Peeters, Leuven – Paris – Bristol, 2018, 405–416.

³ A mítosz különféle műfajokban olvasható változatairól lásd Judith FLETCHER, *Lemnian Infamy and Masculine Glory in Apollonios' Argonautica = Celebrity, Fame, and Infamy in the Hellenistic World*, szerk. Riemer A. FABER, Phoenix Suppl. LVIII, University of Toronto, Toronto, 2020, 135–155.

⁴ A Hérodotos által említett másik eset több elemében is kapcsolódik az asszonyok mítoszához: ez a történet is asszonyrablással kezdődik, és gyilkosságba torkollik. Lémnos lakói athéni asszonyokat raboltak maguknak zsákmányként hozva őket a szigetre, de fiaik megtorlásától félve maguk a férfiak mészárolták le az athéni asszonyoktól született gyermekeiket és velük együtt az anyákat.

⁵ „Ezért [...] nevezik Hellaszban a kegyetlen tettet lémnoszi bűnnek.” (HÉRODOTOSZ, *A görög-perzsa háborúk* 6.138.4, ford. MURAKÖZI Gyula)

⁶ A tragédia cselekményében a kar éneke előtt Orestés és Élektra véglegesen elhatározzák, hogy bosszút állnak meggyilkolt apjukért, s megölik anyjukat, Klytaimnéstrát. A kar Orestés gondolatmenetére reflektál, amikor a női nem elvetemültségére gyűjt példákat.

a görög mitológia gonosz asszonyainak elvakult tetteit sorolva a lémnosi nők példáját említi utolsóként⁷ a férjgyilkosság bűnének borzalmát és istentelenségét hangsúlyozva.⁸ Ez a mítosz azonban nem az elkövetett gyilkosságért járó bűnhődés, büntetés exempluma: a Danaidákkal ellentétben, akiket leginkább soha véget nem érő alvilági büntetésük révén őriztünk meg emlékezetünkben,⁹ a lémnosi asszonyok esetében ilyesféle büntetésnek nincs nyoma a mitikus hagyományban. Történetük mégsem ért véget a gyilkosság elkövetésével: egy ideig férfiak nélkül éltek tovább életüket, mígnem az aranygyapjúért Hellásból Kolchis felé hajózó Argonauták kikötöttek náluk. Ezek a hősök újra benépesítették a szigetet: utódaikról már a homérosi eposzok is említést tettek,¹⁰ sőt az Argonauta-történet első, teljes egészében ránk

⁷ A fia halálát okozó Althaia, és az apját eláruló, s így a haláláért felelő Skylla után említik a lémnosi nők vétjét, de a felsorolásban utolsóként említett példa elsőségét, nagyságát hangsúlyozzák: „κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον” (Bűnök közt pedig legelső a lémnosi). Aischylos, *Áldozatvivők*, 631.

⁸ A *stasimon*ról bővebben lásd Anne LEBECK, *The First Stasimon of Aeschylus' Choephoroi: Myth and Mirror Image*, *Classical Philology* 62/3 (1967), 182–185.; T. C. W. STINTON, *The First Stasimon of Aeschylus' Choephoroi*, *The Classical Quarterly* 29/2 (1979), 252–262.

⁹ A Danaida-mítosz újraírásairól lásd SIMON Attila, *Modern Danaidák, A Danaida-lányok alakja Babits, Nietzsche, Freud és Proust szövegeiben*, *Alföld* 71/8 (2020), 58–83.

¹⁰ Homéros Hipsipylé Iasontól született fiát, Euénost említi meg eposzában (Hom, *Il.* 7.465–7; vö. még 23.747), a hagyományban tehát kereszteződik a mitikus és irodalomtörténeti kronológia: a későbbi eseményről (Iasón és

maradt elbeszélésének, Pindaros 4. *Pythói ódájának* is ez a genealógia adja a keretét. A kardalköltő ugyanis Arkesilaos, a kyrénéi király kocsigyőzelmét ünnepelve annak előkelő származásáról emlékezik meg, felmenőit egészen az Argonauta Euphémosig vezetve vissza.¹¹

A lémnosi nők mítoszában tehát a női léttapasztalat, a férfiakhöz való viszony két, egymással ellentétes mintázata rajzolódik ki: ugyanazok az asszonyok, akik a törvényes férjeiktől való elutasítottság megaláztatását gyilkossággal torolják meg, kiirtva a teljes férfi népességet, a szigetükre érkező idegen férfiakat végül az ágyukba fogadják, hogy életre hívják a következő generációt, akiknek jóhíre a jövőendő nemzedékekig elér majd.

Bár a fenti felsorolás korántsem foglalja össze a lémnosi nőkről szóló valamennyi forrásunkat, ezek a példák is jól mutatják, hogyan hagynak nyomot a különböző műfajok egyazon mitikus történeten. A költő ugyanis szabadon választhatta meg, hova helyezi a történet hangsúlyát, milyen

Hypsipylé fiának születéséről) előbb tudunk, mint a korábbi eseményről (a lémnosi nők gyilkosságáról).

¹¹ Arkesilaos Kyréné alapítójának, Battosnak a leszármazottja volt, Battos pedig az argonauta Euphémosé. Ez ad tehát alkalmat a költőnek, hogy az Argonauták történetét – szokatlanul hosszú terjedelemben – elmesélje, miközben a lémnosi megállóról csak szűkszavúan ad számot. (Pind. *Pyth. IV.* 249–255) A költeményhez általában lásd Bruce Karl BRASWELL, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, De Gruyter, Berlin, 1988.

részletességgel beszélte el az asszonyok bűnét vagy további sorsát.

Tanulmányomban azt vizsgálom Apollónios Rhodios, a hellénisztikus költő *Argonautikájának* vonatkozó epizódjában, hogy hogyan lesz elbeszélhető az eposz cselekményének jelenében, tehát az Argonauták és a lémnosi asszonyok találkozásának eseményei között az egykori tragédia története, hogyan textualizálódik a lémnosi nők múltbéli sorsa az eposz soraiban.

A következőkben először az epizód cselekményét foglalom össze kiemelve belőle néhány meghatározó mozzanatot, majd pedig a múltbéli eseményekről szóló sorok részletes elemzésére térek át: az epizódban az elbeszélői összefoglaló mellett ugyanis egy szereplői beszámolót is olvashatunk a lémnosi asszonyok vétkéről.¹² Feltevésem szerint ez a különös narratív helyzet, az ismétlésnek ez

¹² Az epizód elemzéséhez általában lásd George W. MOONEY, *Commentary on Apollonius: Argonautica*, Longmans, Green & Co., London, 1912; James J. CLAUSS, *The Best of the Argonauts. The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius's Argonautica*, University of California, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1993, 106–147; Donald Norman LEVIN, *Apollonius' Argonautica Re-examined, I. The Neglected First and Second Books*, Brill, Leiden, 1997; Mary Margolies DEFOREST, *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic*, Brill, Leiden, 1994, 86–106; Gary C. BERKOWITZ, *Semi-Public Narration in Apollonius' Argonautica*, Peeters, Leuven, 2004, 43–52; Timothy KENNY, *A.R. 1.609-1077: An Intertextual and Interpretative Commentary*, 2015. (https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54583713/FULL_TEX.T.PDF [2021-10-30])

a sajátos alakzata, melyben lehetőségünk nyílik a két változat összehasonlítására, a hellénisztikus költő mítoszmesélésének egyik kulcsmotívuma, mely által magyarázatot nyerhet a lémnosi nők mítoszának fontos jellemzője: büntetlen bűnösségük kettőssége.

Az Argonauták Lémnoson

Amikor az eposz cselekménye szerint az Argonauták elérik Lémnost, az elbeszélő a sziget nevének említése után epikus narrátorhoz illően, akinek „mindenről van mesélnivalója”¹³ nyomban felidézi a sziget történetét, egész pontosan az egy évvel korábban történeteket:¹⁴ a gyilkosságot és annak következményét, azt a társadalmi normától eltérő életformát – *gyneokráciát* –, amit az asszonyok a férfiak nélkül alakítottak ki maguknak. A kollektív gyilkosság, a teljes férfi népesség kiirtása után ugyanis az asszonyoknak át kell szervezniük életüket, a női munkák helyett a férfiak társadalmi szerepét, feladatait is magukra kell vállalniuk.¹⁵ Ugyanakkor folyamatos

¹³ HORVÁTH Judit, *Zeus Danaé és az aranyeső. Időábrázolás a mitikus történetekben* = Uő., *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*, Gondolat, Budapest, 2015, 11.

¹⁴ Az elbeszélő tehát, ahogyan azt a pontos időmegjelölés is hangsúlyozza, nem az eposz cselekményét messze megelőző, a régmúltba visszavezető eseményt idéz fel, hanem olyan történetet, melynek szereplőivel az eposz hősei maguk is találkozni fognak. A mítoszmesélés különböző módozatairól lásd HORVÁTH, *I. m.*, 9–31.

¹⁵ A nemek közti szerepcseréről az epizódban lásd például CLAUSS, *I. m.*, 106–147.

harci készségben is vannak: a gyilkosság miatti megtorlástól tartva figyelik a láthatárt, mikor éri őket támadás a szigeten kívülről. Így hát, amikor egy idegen hajó, azaz az Argó kikötését meglátják, először barátságtalanul fogadják az érkezőket.

*mind egyszerre Mürinéből¹⁶ a kapun kiszaladva,
gyilkos fegyvereikbe bebújva a partra rohantak,
nyershúst rágó thüiászokként: féltek, a thrákok
jöttek. (I. 635–637)¹⁷*

A jelenet a mítosz két elveszett, ám a *scholionok* által említett változatát is megidézi: Aischylos tragédiájában az asszonyok fegyverrel kényszerítették ki a szigetre vetődő Argonauták esküjét, hogy velük szexuális kapcsolatot létesítsenek, Sophoklésnél pedig csatába is keveredtek az Argonautákkal.¹⁸ Az apollóniosi leírás is úgy indul, mintha a tragédiabeli cselekményt követné,¹⁹ előrevetítve a lémnosi

¹⁶ Város Lémnos szigetén. A cselekmény szempontjából lényeges határvonalat jelképez maga a városfal.

¹⁷ Az eposzból idézett valamennyi részletet Tordai Éva fordításában közlöm. (Apollóniosz RHODIOSZ, *Argonautika*, Corvina, Budapest, 2018.)

¹⁸ Schol. ad. Ap. Rhod. I. 767–773. A lémnosi nők mítosza kedvelt témája volt a görög színháznak. Nemcsak a három nagy tragédiaköltő, Aischylos, Sophoklés és Euripidész dolgozta fel ezt a mítoszt, hanem komédiaköltők is. Ezekből a művekből azonban csak néhány töredék, vagy csak a darabok címei maradtak ránk. Bővebben lásd FLETCHER, *I. m.*, 138–140.

¹⁹ Az epizód tragédiákhoz való kötődéséről lásd Georgios VASILAROS, *The Lemnian Deeds: A Tragic Episode in the Argonautica of Apollonius Rhodius = Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and*

asszonyok és az argonauták összecsapását, miközben kifejezőmódjában epikus mintát követ. Az asszony-seregleírása (δῆια τεύχεα δῶσαι ἐς αἰγιαλὸν προχέοντο, azaz *gyilkos fegyvereket öltve rohantak a partra*) az *Ilias* görög és trójai seregeire emlékeztet.²⁰ Csakhogy itt, a hellénisztikus eposzban nem a „kiváló férfiak”, hanem az asszonyok öltik magukra a gyilkos fegyvereket, s így ez a ruházat egyszersmind nőiségük, női testük elrejtését szolgálja. Ez az elrejtőzés azonban a szövegben nyomban le is lepleződik a hasonlat révén, melyben az elbeszélő Dionysos követőihez, a nyers húst evő *thyiasok*hoz, azaz a bacchánsnőkhöz hasonlítja az asszonyokat.²¹ Ám a fegyvert magukra öltő lémnosi asszonyok ennek a szerepnek sem felelnek meg teljesen, csak részben illik rájuk a dionysosi jelző. Fejvesztett rohanásuk hasonlíthat ugyan a bacchánsnők extatikus menetéhez,²² ám míg utóbbiakat az istentől való megszállottságukban a zene, zajongás jellemzi, a lémnosiakat valójában a tanácstalanság, félelem és hangtalanság keríti hatalmába. Végül pedig nem is ellenséges csapatokkal találják

Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos, szerk. Andreas FOUNTOULAKIS – Andreas MARKANTONATOS – Georgios VASILAROS, De Gruyter, Berlin – Boston, 2017, 277–294.

²⁰ Vö. Hom. *Il.* II. 465.

²¹ A bacchánsnőkről bővebben lásd például Pártay Kata tanulmányát a jelen kötetben.

²² Mooney egy *Ilias*-beli párhuzamra hívja fel a figyelmet kommentárjában: Andromaché Hektórért való félelmében *mainas* módjára rohan (vö. Hom. *Il.* 22. 460). Lásd MOONEY ad loc.

szemben magukat, ahogyan attól tartottak, hanem az Argonauták követével, aki társai nevében kieszközli, hogy egy éjszakát a várostól távolabb, a parton tölthessenek.²³ A kedvezőtlen időjárás miatt azonban a hősök a következő napon sem tudnak tovahajózni.

Az önkéntelen védekezés helyett az asszonyok ekkor királynőjük, Hypsipylé javaslatára gyűlést hívnak össze.²⁴ A királynő ugyanis attól tart, fény derülhet titkukra, ezért a várostól távol akarja tartani a férfiakat. Azt javasolja, lássák el az idegeneket bőségesen étellel, itallal a parton, nehogy eszükbe jusson a városfalon belülre merészkedni. Hypsipylé javaslata után – a királynő maga bátorítja társait, hogy ki-ki álljon elő a maga ötletével – öreg dajkája, Polyxó emel szót.²⁵

*Szeretett dajkája, Polüxó
kelt fel, kortól gyenge bokával előrebotorkált,
botján támaszkodva, erősen vágyva beszélni.*

²³ A jelenetről és az Argonauták követéről, Aithalidésről bővebben lásd Julie NISHIMURA-JENSEN, *The Poetics of Aethalides: Silence and Poikilia in Apollonius' Argonautica*, *The Classical Quarterly* 48/2 (1998), 456–69. Az Aithalidésre vonatkozó elbeszélői kitérőről, a narrátor elkalandozásáról, majd önreflexív kommentárjáról lásd DEFOREST, *I. m.*, 89–90.

²⁴ A jelenet az *Ilias* (14, 42–132) és az *Odysszeia* (2.14–22) egy-egy szakaszát idézi meg. Bővebben lásd CLAUSS, *I. m.*, 116–119; Virginia KNIGHT, *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Brill, Leiden, 1993, 115.

²⁵ Polyxó alakjának jelentőségéről, szerepének változásáról bővebben lásd Simone FINKMANN, *Polyxo and the Lemnian Episode – An Inter- and Intratextual Study of Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, and Statius*, *Dictynna* 12 (2015), 1–33.

*Ott körülülte a dajkát négy még szűz, betöretlen
nő, akinek haja mégis kezdett őszbe borulni.
És odaállt mindenki elé, nehezen megemelve
görnyedt vállai közt a nyakát ... (I. 668–674)*

Sajátos testi tapasztalatot visz színre a szöveg, amikor felhívja figyelmünket a dajka életkorára, az öregség testi jegeit, ősz haját, görbe testtartását kiemelve. Mindez pedig éppen azért lesz hangsúlyos, mert a dajka beszédében jól felépített retorikával, meggyőzően érvel amellett, hogy ne tartsák távol az Argonautákat, hanem épp ellenkezőleg, csábítsák őket városukba, aztán pedig ágyukba, így biztosítva a sziget jövőjét, fennmaradását. A Polyxó által megfogalmazott terv logikus gondolkodás végkövetkeztetése, melynek hitelét mintha éppen az garantálná, hogy kigondolóját nem befolyásolja személyes érintettsége, hiszen életkoránál fogva ő már nem számolhat hosszú jövővel. A dajka, aki a társait nőiségük megújítására, termékenységük kihasználására buzdítja, a sziget újbóli felvirágoztatását tartja szem előtt, noha tudatában van halálának közelségének. Saját maga így fogalmaz erről: „*Úgy érzem – bár eddig visszariadtak* (πεφρίκασιν) *a Kérek még tőlem–, / mielőtt ez az év eltelne, a föld el fog majd fedni.*” Halála eddigi elmaradását tehát a Kérek, azaz a halál isteneinek visszariadásával írja le. A *phrissó* ige a megborzongást, összerezzenezést, egy önkéntelen testi reakciót jelöl, amelynek ilyenformán rendkívül ironikus éle, már-már morbid humora van, hiszen a tőle való visszariadás, testének elutasítása – mondhatni ő még a halálnak sem kell – rímeli társai korábbi helyzetére is, akiktől

egykori férjeik fordultak el. Polyxó terve tehát, mely mintegy a mitikus hagyomány által ismert vágányra tereli az események menetét, bármennyire racionális és kitalálójának semlegességét hirdeti is, ebben a mondatában mintha leleplezné a beszélő érintettségét, tanúságot téve arról, hogy tervezője mégsem tudja teljes mértékben kivonni magát, saját testét e logikus tervezésből, s ez még inkább kiélezi a jelenet iróniáját, amelyben *megszületik* a lémnosi asszonyok és az Argonauták egyesítésének terve. Mindenesetre az ötlet tetszést arat a nők körében, Hypsipylé is elfogadja, s követet küld a hajósok vezetőjéért.²⁶ Iasón ekkor Athénától kapott díszes köpenyét magára öltve járul a királynő elé. A nevezetes *ekphrasis*, mely kimódolt újraírása a híres homérosi pajzsleírásnak, az eposz világképét, hőskonceptióját is szimbolizáló leírásnak tekinthető: Achilles pajzsából egy díszes köpeny lett, a bátorságával, harciasságával kitűnő hősből pedig vonzerejével sikeres „love-hero”.²⁷ Hiszen az isteni köpenyében pompázó, városba vonuló hős megjelenése, amit az elbeszélő csillaghasonlata tesz még látványosabbá,²⁸ nagy hatással van az asszonyokra, akik örömeükben a férfi mögött nyüzsögnek (δημότεραι μὲν ὀπισθεν ἐπεκλονέοντο γυναῖκες / γηθόσυναι ξείνῳ), míg Iasón leszegett fejjel, szemét

²⁶ A tanácskozás-jelenet gyűrűs szerkezetéről, melynek középpontjában Polyxó javaslata áll, kiemelve az öreg dajka beszédének fontosságát a cselekmény további alakulására nézve lásd FINKMANN, *I. m.*, 2–4.

²⁷ Charles Rowan BEYE, *Iason as a Love-Hero*, Greek, Roman and Byzantine Studies 10 (1969), 31–35.

²⁸ A hasonlatról bővebben lásd KENNY ad loc.

a földre szegezve elmegy a királynő elé. Hypsipylé, amint meglátja maga előtt a hőst, elpirul. Ez a királynőn úrrá levő önkéntelen testi reakció, az arcon megjelenő pír mint a belső történések külső leképeződése viszont nemcsak a férfi iránti vonzalmának jele lehet,²⁹ hanem izgatottságáé is, hiszen a királynő ekkor adja elő sorsdöntő beszédét, melyben maradásra buzdítja a férfiakat. A királynő ekkor ad magyarázatot arra is, miért nincsenek férfiak a szigeten, felidézi a korábban történeteket – gondosan ügyelve arra, hogy elfedje, valójában mi is történt a férfiakkal. Iasón pedig e megtévesztésről mit sem sejtve tolmácsolja társainak a királynő szavait, akik örömmel fogadják a meghívást. Aphrodité ekkor édes vágyat ébreszt a halandókban (ἐπι γλυκὺν ἵμερον ὄρσεν), hogy újra benépesítsék a szigetet:

*városszerte vigadtak táncsal meg lakomákkal,
és pecsenyétől illatozó füst szállt fel, a többi
isten előtt főképp Küprisznek s Héra fiának
kedveskedtek az énekkel meg az áldozatokkal.
És a hajójuk vízrebocsátását halogatták
nap nap után, s még hosszan időztek volna henyélve (I. 857–862.)*

Végül Héraklés, aki távol tartotta magát az asszonyoktól, megelégteli a hosszúra nyúlt megállót, megdorgálja társait,

²⁹ Ugyanez történik Médeiával is, amikor először megpillantja a hőst – csak hogy ott Erós mesterkedését látva nincs kétségünk afelől, hogy a lány vonzalmának jele ül ki az arcára. Az epizódról mint a kolchisi események előképéről lásd Richard HUNTER, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge University, Cambridge, 1993, 47–52.

emlékeztetve őket hősi küldetésükre,³⁰ és az Argonauták sietve búcsút vesznek az asszonyoktól,³¹ akik immár szívük alatt hordják a majdan híressé váló utódaikat.

Korábban Lémnoson – elbeszélői változat

A Lémnoson korábban történekekről röviddel egymás után tehát két beszámolót is olvashatunk.³² Az elbeszélői változat röviden, lényegre törően foglalja össze az előző évben történeteket: nem lineáris, kronologikus rendben halad, hanem az epikus narrációra jellemző gyűrűs szerkezetet alkalmazva először felfedi a gyilkosság tényét (609–610), hogy aztán visszafejtve az okokat eljusson az események gyűjtőpontjáig, Aphrodité haragjáig (611–615), s végül visszatérve a gyilkossághoz újabb részleteket áruljon el róla (616–619).³³

³⁰ Az Argonauta-történet késő ókori (4-5. századi) variánsában, *Orpheus Argonautikájában* az ismeretlen szerző Orpheus szájába adva meséli újra a történetet. A lémnosi epizódot mindössze néhány sorban foglalja össze, s legszembeütőbb újítása, hogy – a variánsok között egyedülálló módon – nem Héraklész, hanem Orpheus téríti észhez a társakat, bajelhárító (*apotropaikus*) énekével kioltva a bennük az Aphrodité keltette vágyakat, hogy ismét csak evezni akarjanak.

³¹ A jelenetben az elbeszélő a virágok körül zsongó méhekhez hasonlítja az Argonautáktól búcsúzó asszonyokat. A hasonlatról bővebben lásd CLAUS, *I. m.*, 141–142.; Wolfgang KOFLER, *Bienen, Männer und Lemnos: Beobachtungen zu Einem Epischen Gleichnis bei Apollonios Rhodios (Arg. 1,878-885)*, *Hermes* 120/3 (1992), 310–319.

³² A két változat összevetését lásd BERKOWITZ, *I. m.*, 43–53.

³³ A bevezetőt Vasilaros – nem túl meggyőzően – az euripidési *prologosok*kal állítja párhuzamba. Lásd VASILAROS, *I. m.*, 280–282.

*Ott történt az előző év folyamán, hogy az összes
férfit a nők egyszerre megölték, nem könyörültek,
mert hites asszonyaiktól elfordultak a férjek,
meggyűlölték őket, a foglyul esettek iránt vad
vágy tört rájuk: a thrák földet feldúlva vezették
rabnóként őket, Küprisz szörnyű dühe tombolt,
mert régóta nem áldoztak neki, semmibe vették.
Jaj, nyomorultak! A féltékenység marta a lelkiük,
és szeretőikkel mészárolták le az ágyban
férjeiket, s azután minden férfit, hogy a szörnyű
gyilkosságért senki elégtételt ne vehessen. (I. 609–619.)*

A leírás első eleme a sziget múltját meghatározó esemény összefoglalása. Az egyszerre, egy időben történt (*amydis*) és a teljes népességet (*pas démos*) érintő gyilkosságot a *dedmétó* állítmány, azaz a *damazó* ige passzívuma fejezi ki. A szóban forgó ige jelentésmezeje rendkívül gazdag: jelentheti egyfelől egy állat igába fogását, betörését,³⁴ átvitt értelemben egy lány férfi általi igába hajtását, vagyis a házasság igáját, ill. a szexuális együttlétet is; tágabb értelemben pedig minden olyan esetben használható, amikor valami vagy valaki felülkerekedik valakin, például valaki csatában győzi le ellenfelét.³⁵ Az elemzett mondatban a kifejezés több jelentésárnyalata is megidéződik: a teljes (férfi)népesség leigázása ugyanis a háborúban való legyőzöttség képzetét keltheti, ám itt nem két ellenséges város vagy nép, hanem a két

³⁴ Iasónnak, hogy az aranygyapjút megszerezze, Aiétés udvarában egy ilyen próbát is ki kell állnia: a tüzesen fűjtató bikákat kell igába fognia.

³⁵ Vö. Hom. *Od.* 3.304.

nem összecsapásáról van szó, hiszen az asszonyok pusztítják el a teljes férfi népességet, ráadásul a magánélet legbensőbb terében, a nászágynban teszik mindezt. A nő férfi általi leigázottsága, szexuális alávetettsége tehát többszörösen is megfordul, amikor az asszonyok egyfajta határátlépést, *hyperbasiat* elkövetve férfi szerepet vesznek magukra, erőszakkal felülkerekedve a férfiakon, amiért asszonyi mivoltukban szenvedtek el megaláztatást, amikor férjeik a házasság ígáját magukról levette elutasították őket. Az elbeszélő a *dé gar* magyarázószókkal kezdődő mondatban fejt vissza a gyilkossághoz vezető okokat, felvezetve a bonyolult szerelmi háromszöget, amibe a sziget lakói a thrák asszonyokkal keveredtek.

δὴ γὰρ κουριδίας μὲν ἀπηνήναντο γυναῖκας
ἀνέρες ἐχθήραντες, ἔχον δ' ἐπὶ ληιάδεσσι
τρηχὺν ἔρον (I. 611–613.)

A mondat éles ellentétet állít fel a törvényes feleségek (*kouridias gynaikas*) és a thrák földről rabként elhurcolt asszonyok (*léiades*) között. A lémnosi asszonyok, akiknek korábban a házasság intézménye biztosította megbecsülésüket, törvényes státuszukat, most mint a férfiak gyűlöletének és elutasításának tárgyai szerepelnek itt. Míg az *echthairó* ige participiuma általánosságban fejezi ki az ellenséges érzületet, az *apénénanto* állítmány, melynek a magyar fordításban 'elfordultak' a megfelelője, a görögben a szexuális együttlét

elutasítására utal.³⁶ Tehát míg a törvényes feleségek szexuális elutasítás, addig a thrák földről elhurcolt rabnők a férfiak vágyának tárgyaiként szerepelnek. Ez a vágy (*tréchyn eron*) azonban legkevesbé sem utal a szerelem édességére, kellemességére, sokkal inkább a szenvedély pusztító erejét vetíti előre.³⁷ A bonyolult kapcsolati háló, az *erótikus* viszonyok összezavarodásának hátterében pedig valamiféle szörnyű indulat, harag (*cholos ainos*) áll,³⁸ mely Kyprisben, azaz Aphroditében támadt fel, amiért nem tisztelték őt a szigeten. Az elmaradó áldozat miatt haragra gerjedő, s ezért bosszút álló isten alakja a görög mitológia más történeteiből is ismerős.³⁹ Itt azonban az események egymásutánjában némi bizonytalanság érezhető.⁴⁰ Ahogyan arra többen is meggyőzően rámutattak már, a megfogalmazás nem

³⁶ Vö. Hom. *Od.* 10.297.

³⁷ Erős ezen vonatkozása a Médeia-epizód kapcsán tematizálódik még pregnánsabban ebben az eposzban.

³⁸ A *cholos* szó, mely a testnedvek elméletéből, a *cholerikus* személyiségtípusról lehet ismerős, az epét jelenti, amit az indulat, harag forrásának tekintettek az emberi testben. Az indulatnak, a haragnak valamiféle önkéntelen testi tapasztalata rejlik ebben a kifejezésben, amikor valakit előnt az epe, úrrá lesz rajta a harag.

³⁹ Ez történt például Artemisszel is, aki haragjában pusztító vadkant uszított Kalydón városára, aminek királya kifelejtette szokásos áldozatából az istennőt, az Argonautika történetét érintően pedig Héra volt az, aki Pelias ellen forralt bosszút fondorlatos tervet szőve.

⁴⁰ „The narrator’s account of the Lemnian prehistory poses difficulties because it lacks clarity and omits significant details.” (BERKOWITZ, *I. m.*, 46.)

egyértelmű abban a tekintetben, kik mulasztották el az istennő tiszteletét kiváltva ezzel haragját, az *atissan* többes szám harmadik személyű állítmánynak ugyanis nincs kimondott alanya: így értelem szerint ideérthetjük az előző mondatban alanyként szereplő férfiakat, ahogyan a következő mondatban megszólított asszonyokat is. Az apollóniosi mondat szerkesztés mindkét értelmezést megengedi, ugyanúgy érvelhetünk amellett, hogy a férfiak nem tisztelték az istennőt, ahogy amellett is, hogy a nők voltak a hibásak.⁴¹ Ráadásul a mitikus hagyományban is találunk példát mindkét változatra: egy *Ilias*-sorhoz írt *scholion* őrizte meg azt a mítoszvariánst, amelyben a férfiak (*hoi lémnioi*) mulasztották el Aphrodité áldozatait. Az istennő ezért megharagudott, és büntetésként a thrák asszonyok iránt ébresztett bennük olthatatlan vágyat.⁴² A másik variáns szerint azonban, melyet például Apollodóros, a mitográfus őrzött meg a görög mítoszokat összefoglaló gyűjteményében, az asszonyok (*ai lémniai*) nem tisztelték az istennőt, aki ezért elviselhetetlen testszagot bocsátott rájuk, s férjeik emiatt távolodtak el feleségeiktől.⁴³ Az utóbbi változatban tehát egyértelmű (ha nem is kézzel fogható, de egy érzékszervvel pontosan érzékelhető) a büntetés: a szerelemistennő, aki illatossá, kíváratossá, ellenállhatatlanná tudja tenni a szerelmeseket egymás szemében, sőt nemcsak a halandók, de az istenek felett is ilyen erővel bír, ebben

⁴¹ Ennek megfelelően a szakirodalom sem egységes.

⁴² Vö. Schol in. Hom. ad Il. 7. 468.

⁴³ Apollod. I.114.

az esetben éppen ellentétes hatást fejt ki, egy nagyon szélsőséges testi tünettel, a rossz testszaggal teszi visszataszítóvá az asszonyokat a férfiak szemében.⁴⁴ Apollóniosnál azonban az istennő haragjának megnyilvánulása nem ilyen pontosan tetten érhető: az egyértelmű korporális vonatkozásnak, a kellemetlen testszagnak nincs nyoma, s bár a lémnosiakon a *scholion*ban megőrzött változathoz hasonlóan vágyaik, érzelmeik lesznek úrrá: a férfiakon a csillapíthatatlan testi vágy, a nőkön pedig majd a fékezhetetlen féltékenység, az mégsem derül ki egyértelműen, ki a felelős ezért.

Az események elsorolását egy elbeszélői kiszólás, az asszonyokhoz intézett *apostrophé* szakítja meg, mely közvetlenebb kapcsolatot hoz létre az elbeszélő és a megszólított szereplői között, tükrözve az elbeszélő együttérzését. A nők szerencsétlen sorsára utal a *meleos* jelzővel való megszólítás (ὦ μέλαια), ugyanakkor a sor második fele felfedi azt is, milyen indulat vezetett a végzetes gyilkossághoz: az asszonyok határtalan féltékenysége (ζήλοιο τ' ἐπισμυγεῶς ἀκόρητοι). Az *akorétos* jelző a koros telítettség, jóllakottság, csömör jelentésű főnévből képzett fosztóképzős melléknév, mely eposzi közegben leginkább a hősök határtalan harci kedvét szokta jellemezni, s egyfelől a hősiesség, bátorság dicséreteként, másfelől viszont a fékezhetetlenség,

⁴⁴ A rossz testszag motívumáról bővebben lásd Steven JACKSON, *Myrsilus of Methymna and the Dreadful Smell of the Lemnian Women*, Illinois Classical Studies, 15/1 (1990), 77–83.

kegyetlenség kifejezéseként is értelmezhető,⁴⁵ jelen esetben a nők féltékenységgel való telhetetlenségét fejezi ki, s éppen az eposzi szóhasználat nyomán válik ez a jelzős szerkezet ambivalenssé: felveti a nők tettekrevalóságát, bátorságát, ugyanakkor kiérződik belőle a negatív felhang is, hiszen bármennyire is jogos féltékenységük, indulatuknak nem tudnak gátat szabni, nem tudják határok közé szorítani, s ez végzetes következménnyel jár. A lémnosi asszonyok vétke azonban csak részben a féltékenység vezette ösztönös pusztítás, az indulat vezérelte tombolás. Először is férjeiket és azok ágyasait ölik meg, utána pedig nemcsak a házasságtörésben vétkező férfiakat gyilkolják meg, hanem a teljes férfi nemzetséget is elpusztítják, nehogy később majd bosszút álljanak rajtuk. Az elbeszélő egyetlen kivételt említ, Hypsipylét, aki apjának megkegyelmezve egy ládába zárva teszi őt a tengerre.⁴⁶

⁴⁵ Vö. pl. Hom. *Il.* 12.335; 20.2. (mint a bátor harcos jelzője), Hom. *Il.* 13.621, 639; 7.117 (mint az ellenség könyörtelenségének kifejezése). Az *akorétoz* jelző homérosi előfordulásairól és a *korosz* fogalmának változásáról bővebben lásd James J. HELM, *Korosz: From Satisfaction to Greed*, *The Classical World* 87/1 (1993), 5–11.

⁴⁶ A lánya által ládába zárt és tengerre bocsátott Thoasz képe sok tekintetben az apja által ládába zárt és tengerre bocsátott Danaé tükörképének tekinthető. Bővebben lásd CLAUSZ, *I. m.*, 111–113.

Hypsipylé beszéde

Hypsipylé, akiről az elbeszélői változat felfedte, hogy titkot őriz társai előtt, a gyűlés folyamán amellet foglal állást, hogy az idegenek előtt titkolni kell korábbi tetteiket

legyenek csak

mindig a bástyákon kívül, hogy meg ne neszeljék,

hogya bejönnek, a teljes igazságot, s azután meg

tettünkért rossz hírünket keltsék – de nekik sem

lesz ez majd kedvükre való, ha az ügy kitudódik (I. 659–663.)

Hypsipylé szándéka, hogy a lémnosiak jó hírét megőrizze eltitkolva az igazságot,⁴⁷ számítása szerint akkor valósulhat meg, ha a férfiak nem lépik át a város kapuit. Polyxó javaslatának elfogadása után azonban a királynőnek új stratégiát, új narratívát kell kidolgoznia: Iasónnak előadott beszédében tetten érhetjük, hogy olyan megtévesztő történetet ad elő, amelyben tudatosan keveri össze a valós és valótlan elemeket, elbeszélésének végkifejletét teljesen elferdítve.⁴⁸ A királynő beszédétől joggal várhatnánk, hogy visszaemlékezését a személyes érintettség fogja hangolni, hiszen olyan eseményekről számol be, amelyeket saját bőrén tapasztalt. Az általunk ismert irodalmi hagyományban ez az első alkalom, hogy Hypsipylé saját maga adja elő a Lémnoson

⁴⁷ A hírnév irányításának vágyáról lásd FLETCHER, *I. m.*, 147–149.

⁴⁸ Hypsipylé beszédéről mint a polyxói tervet megvalósító cselről lásd Ingrid E. HOLMBERG, *Μῆτις and Gender in Apollonius Rhodius' Argonautica*, TAPhA 128 (1998), 140–142.

történeteket, elbeszélése mégsem válik személyessé, nem önnön sérelmeit sorolja, hanem a lémnosi asszonyok kollektív élményeit idézi fel, és ezeknek a traumáknak, rossz élményeknek az emléke sem uralkodik el tudatán, hiszen elbeszélői szándékának megfelelően a gyilkosságot sikerül mindvégig titokban tartania. Az itt elmondott narratíva tehát rendkívüli téttel bír, hiszen a cselekmény, a mítosz alakulásának döntő tényezőjévé válik: ha meg tudja győzni Iasónt, akkor Lémnosnak, a lémnosi asszonyoknak lesz jövője, ez a meggyőzés ugyanakkor megtévesztés is,⁴⁹ melyet az a narratív megoldás tesz igazán látványossá, hogy ugyanarról a történetről két változat, egy narrátori és egy szereplői változat is elhangzik, és látványosan különbözik egymástól a szereplői és olvasói tudás szintje. Miközben Iasónnak, aki előzetes tudás nélkül hallgatja ezt a beszédet, nincs oka kételkedni a királynő szavainak hitelességében, nekünk, olvasóknak ez az elbeszélés másodlagos forrásunk a történetről, melynek hitelét nemcsak a beszéd intenciója, a valóság elfedésének szándéka, hanem a narrátori verzióval való szembeállítás szövegszerű nyomai is aláássák.⁵⁰

⁴⁹ „Hypsipyle lies about the massacre to present her people in a favorable light and thereby increase their chances of sleeping with the Argonauts. Since such a purpose overrides her inclination to tell the truth, the reader may be led to doubt other aspects of her account of the prehistory.” BERKOWITZ, *I. m.*, 49.

⁵⁰ „Whereas the narrator’s version of the prehistory is incomplete and potentially ambiguous, the reader will have trouble using Hypsipyle’s

Hypsipylé így kezdi beszédét:

*Vendég, mondd, bástyáinkon kívül mit időztök
ennyire hosszan? Mert nem laknak férfiak itt már,
elköltöztek mindnyájan, thrák földeken élnek,
ott szántják fel a búzamezőt. Mindent, ami rosszat
tettünk, őszintén elmondok, tudjatok erről. (I. 793–797.)*

A királynő beszéde elején nyomban szembesülünk hazug állításával: nem laknak férfiak ebben a városban – ez eddig igaz, ám az indoklás már nem: thrák földre költözve az idegen földeket művelik éppen.⁵¹ Ezt a hazugságot az igazság feltárásának ígéretével teszi még élesebbé az olvasó szemében, hiszen minden rossz, a teljes borzalom elbeszélését ígéri (κακότητα δὲ πᾶσαν / ἐξερῶ νημερτὲς, ἴν' εὖ γνοίητε καὶ αὐτοί),⁵² miközben Hypsipylének esze ágában sincs saját bűneiket felfedni. A *kakotés* a mítoszt ismerőkben, illetve az epizódot figyelmesen olvasókban kétségkívül az asszonyok bűnét idézi fel, Hypsipylé azonban éppen ezt fogja elhallgatni, s helyette a férfiak bűneit kezdi sorolni:

account to supplement it because she is not entirely honest.” BERKOWITZ, *I. m.*, 43.

⁵¹ A kifejezés ironikus, már-már morbid felhangjairól lásd KENNY ad loc.

⁵² A magyar fordításban megtévesztő a mondatban szereplő többes szám első személyű állítmány (*Mindent, ami rosszat / tettünk, őszintén elmondok, tudjatok erről*). Hypsipylé szó szerint annyit mond: minden rosszat nyíltan végigmondok, hogy ti is tudjátok. Vagyis a gyűlésen elmondott szándékával éppen ellentétes ígéretet tesz.

*Míg az apám volt még a királya, Thoász, a lakóknak,
akkor a szemközt elterülő thrák földre kiszálltak
férfiaink a hajókról, s házaikat kirabolták
sokszor, s nagy hadizsákmányt és sok foglyul esett lányt
hoztak. A pusztító Küpriszfondorlata úrrá
lett rajtuk, s agyukat megszállta miatta a téboly:
elfordultak az asszonyaiktól, s otthonaikból
elkergették hitvesüket, nem bírva magukkal,
és a bitangok a dárdájukkal megkaparintott
nőkkel háltak, s eltűrtük, hátha magukhoz
térnek végre, (I. 798–808.)*

A királynő elbeszélése kronologikus rendben halad, kezdve onnan, hogy apja uralkodása idején a sziget férfi lakói a szomszédos thrák területekről asszonyokat raboltak. Ez az esemény megfelel annak, amit az elbeszélőtől megtudtunk (614), sőt ezután, akárcsak a narrátor, Hypsipylé is Aphrodité istennő szerepét emeli ki. A mondanivaló hasonlóságát (Aphrodité haragra gerjedt) a szóismétlést elkerülő (a *cholos ainos*-nak itt az *oulomené ménis*,⁵³ az *opazeto* állítmánynak pedig a *porsyneto* ige felel meg), de a mondattani szerkezetében lényegében párhuzamos mondat fejezi ki: mindkét mondat egy tárgyias ígét használ intranszítív szerkezetben, s mindkét helyen sorkezdő pozícióban és ugyanabban a nyelvtani esetben szerepel Aphrodité ritkábban használt Kypris mellékneve. Csakhogy Hypsipylé egyáltalán

⁵³ Nem egységes a szöveghagyomány, hogy itt *ménis* (harag) avagy *métis* (gondolat, terv) szerepel-e a görög eredetiben. Amennyiben az előbbi, a kifejezés az *Ilias* kezdő sorait idézi meg.

nem tesz említést az emberi mulasztásról, mely az elbeszélői változat szerint az események kirobbanásáért volt felelős. Gondolatmenetét azzal folytatja, hogy az istennő pusztító haragja *thymophthoron até*-t, azaz pusztító tébolyt hozott magával, merthogy a férfiak innentől fogva megutálták asszonyaikat és helyettük a rabnőikkel háltak együtt. Ez a lelket pusztító téboly tehát a beszéd logikája szerint a férfiak irányíthatatlanná vált vágyait jelölné, mely felforgatta a lémnosiak életét, miközben ugyanez a kifejezés egy másik értelmezést is megenged: életet elpusztító, halálos szerencsétlenséget is jelenthet a gyilkosságra utalva.⁵⁴ Ez a másodlagos értelem azonban csak az olvasók előtt tárulkozik fel, Iasón előtt a második értelmezési lehetőség minden bizonnyal rejtve marad. A felforgató téboly miatt megváltozott körülmények leírása az elbeszélő által is elsoroltakat idézik: a törvényes feleségek szerepét a rabnők veszik át. (δὴ γὰρ κουριδίας μὲν ἀπέστυγον ἔκ τε μελάθρων / ἢ ματὶν εἴξαντες ἀπεσσεύοντο γυναῖκας, / αὐτὰρ ληιάδεσσι δορικτήταις παρίαυον, /σχέτλιοι). A férjek megvetik feleségeiket, elűzik őket házaikból, s helyettük a zsákmányként elhurcolt rabnőikkel hálnak együtt. Az *erótikus* viszonyok összezavarodását kifejező igék, szinonim értelműek az elbeszélő által mondottakkal, de nem szó szerinti megfelelői annak (*apestygon*, *apesseuonto*, ill. *pariaupon*). A mondat

⁵⁴ A kifejezés kettős értelméről lásd Edward V. GEORGE, *Poet and Characters in Apollonius Rhodius' Lemnian Episode*, *Hermes* 100/1 (1972), 47–63.

zárlataként, az *enjambement* által sorkezdő pozícióba emelt *schetlioi* jelző pedig, mely a mondat tulajdonképpeni alanyait, a férfiakat jelöli, az elbeszélői változat *apostrophé*jából az asszonyok szerencsétlenségére utaló *meleos* jelző ellentétező visszhangjaként értelmezhető: míg a narrátor az asszonyokat szólította meg ekként sorsuk szerencsétlenségére utalva, Hypsipylé a férfiakra vonatkoztatja, s nem mint valamiféle szerencsétlenség elszenvedőit, hanem éppen annak okozóit láttatja őket. A szóhasználat iróniáját valójában az adja, hogy az asszonyok és a férfiak esetében is igaz lesz a jelző mindkét aspektusa, ugyanannyira okozói, mint elszenvedői ennek a szerencsétlenségnek. Ám a folytatásban Hypsipylé az asszonyok állhatatosságát emeli ki, hiszen azt állítja, sokáig tűrték ezt a méltatlan bánásmódot, arra várva, hátha észhez térnek a férjek. Ez az észhez térés, a férfiak *noosának*, értelmének, gondolatainak megfordulása, azaz helyes irányba fordulása jelen esetben testi vágyaik jó irányba terelését jelentené. Ez azonban nem történik meg. S ahol a cselekményben már a gyilkosság következne, Hypsipylé újabb sérelmek sorolásába kezd (τὸ δὲ διπλόον αἰεὶ / πῆμα κακὸν προύβαιεν). Innentől olyan részleteket sorol, melyekről az elbeszélő nem beszélt, az elbeszélői változathoz képest tehát másodlagosak (*diplooon*)⁵⁵ – éppen ezért tehát hitelük is megkérdőjelezhető: valóban elszenvedtek-e ilyesmiket az asszonyok, vagy ez a felsorolás ismét Hypsipylé

⁵⁵ A *diploos* jelző lehetséges jelentései között szerepel a 'kétséges, álságos, hamis' is.

egy retorikai megoldása arra, hogy saját vétkeikről elterelje a figyelmet?

*nyomorúságunk meg a kétszeresére
nőtt ezalatt: a saját törvényes gyermekekkel
otthon rosszul bántak, s megsaporodtak a fattyak,
és emiatt a magányos anyák meg a még betörtetlen
lányok kószáltak mindenféle elhanyagoltan,
és az apák a saját lányukkal mit se törődtek,
még ha szemük láttára rogyott is holtan a földre
gőgös mostohaanyja kezétől, s már a fiú sem
védte a méltatlan bánásmódtól meg az anyját,
s nővéreikre se gondoltak többé a fivérek,
mindig a rablányokra figyeltek az otthonaikban,
és amikor táncoltak, a főtéren s lakomákon. (I. 808–819.)*

Hypsipylé a családi kötelékek teljes felbomlását írja le, nem személyes élményeit panaszolja el, hanem a női társadalom egészét érintő megaláztatásokról számol be: a férjek ugyanis nemcsak feleségeiktől fordultak el, hanem az apák elhanyagoltak lányaikat, a fiúk nem védelmezték többé anyjukat, a fivérek nem figyeltek nővéreikre. A szexuális elutasításról tehát áthelyeződik a hangsúly a női társadalmat ért közös traumákra, mely a hajadon lányoktól a feleségeken át az anyáig mindenkit érint: a felsorolás a családi egység, a meglévő törvényes és vér szerinti kötelékek megbomlását, és a helyette születő új, törvénytelen kötelékeket éles ellentétekbe rendezi. A thrák rabnők, akik az elbeszélői változat szerint a lémnosi férfiak hadjáratának zsákmányaként kerültek a szigetre, s ugyanezen férfiak fékezhetetlen, vad vágyának

tárgyai, majd pedig a feleségek bosszújának áldozataiként, az események elszenvedőjeként szerepeltek, ebben a változatban sokkal inkább mint a férfiak kegyeltjei jelennek meg, akik a törvényes feleségek fölé kerekednek: utódokat szülhetnek – akik persze a lémnosi asszonyok szemében csakis fattyúk lehetnek, gonosz mostohaként lépnek fel, s ők élvezhetik a szabad polgárhoz méltó mindennapi élet örömeit valamennyi fontos életszínteren, a házakban, a tánctereken, piactereken és a lakomákon.

Ilyesfajta társadalmi felfordulásnak a mítosz többi variánsában nincs nyoma, Hypsipylé elbeszélésében tehát nemcsak a feleségek szenvednek el megaláztatást, így elsősorban mintha nem is a féltékenység lenne tetteik indítéka, hanem valamely isten önt bátorságot beléjük, *hyperbiosszá* téve az asszonyokat, hogy ennek a tűrhetetlen állapotnak véget vessenek. Csakhogy ez a megfogalmazás ismételten a narrátor szavait visszhangozza, aki az epizód elején az asszonyok *hyperbasia*-ját említette. A két szó részleges összecsengése pedig ismét élesebbé teszi a két változat disszonanciáját, tetten érhetővé teszi Hypsipylé hazugságát: ezután ugyanis azzal zárja történetét, hogy a nők megelégedve a megaláztatásokat, kizárták a városból a férfiakat, szeretőikkel és fiaikkal együtt, akik most mind idegen földön élnek.

Összegzés

A királynő jól megformált beszédében a hős nem kételkedik, készséggel adja tovább társainak a hypsipyléi narratívát,⁵⁶ mely szerint az asszonyok joggal álltak ki magukért s büntették meg a családi kötelékeket szétromboló férfiakat. Az Argonauták ebben a tudatban vonulnak be a lémnosi asszonyok városába. Az eposz olvasóiban azonban a múltról szóló két eltérő változat disszonanciája mindvégig élénken tartja a kétségeket, kérdéseket.

Az Argonauták kalandjait elbeszélő hellénisztikus eposzról, melyet az utókor sokáig a poétikai invenció hiányával vádolva túlnyomórészt negatív kritikával illetett, s csak az utóbbi évtizedekben vált világossá, hogy bár a homérosi eposzok mintáit követi, egészen újszerű poétikai megoldásokkal, egy alexandriai filológushoz méltó tudós leleménnyel írta újra a „rég halandók emlékét”. S ez a tudós lelemény igaz a lémnosi nők mítoszának elbeszélésére is. A hatalmas tudással rendelkező költő, aki sokszor már-már feledésbe merülő mitikus történeteket is beleszótt eposzába, az Argonauták lémnosi megállóját úgy mesélte el, hogy miközben cselekményében megidézte a lémnosi történet egyéb variánsait is, azzal a narratológiai megoldással, hogy az asszonyok egykori tetteiről két változatot, egy elbeszélői és szereplői narratívát is olvasói elé tárt, a lémnosi nők mítoszának két mozzanatát, bűnös múltjukat és az Argonauták utódaival

⁵⁶ Jasón naivitásáról lásd DEFOREST, *I.m.*, 92.

jelzett jövőjüket úgy szötte egybe, hogy mindeközben a mítosz ambivalenciáját, a lémnosi nők büntetlen bűnösségét is tematizálta, mintegy magyarázatot adva arra a kérdésre, hogy hogyan lehetséges, hogy a lémnosi asszonyokat – bűnükkel együtt – nem az alvilágban töltött büntetésük, hanem az Argonautáknak szült utódaik miatt őriztük meg emlékezetünkben.

Felhasznált irodalom

Charles Rowan BEYE, *Iason as a Love-Hero*, Greek, Roman and Byzantine Studies 10 (1969), 31–55.

Gary BERKOWITZ, *Semi-public Narration in Apollonius' Argonautica*, Peeter, Leuven, 2004.

Bruce K. BRASWELL, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, De Gruyter, Berlin, 1988.

Walter BURKERT, *Hypsipyle, and New Fire at Lemnos a Study in Myth and Ritual*, The Classical Quarterly 20 (1970/1.), 1–16.

James J. CLAUSS, *The Best of the Argonauts: The Redefinition of the Epic Hero in Book I of Apollonius' Argonautica*, University of California, Berkeley, 1993.

Mary Margolies DEFOREST, *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic*, Brill, Leiden, 1994.

- Simone FINKMANN, *Polyxo and the Lemnian Episode: An Inter- and Intratextual Study of Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, and Statius*, *Dictynna* 12 (2015), 1–33.
- Judith FLETCHER, *Lemnian Infamy and Masculine Glory in Apollonios' Argonautica = Celebrity, Fame, and Infamy in the Hellenistic World*, szerk. Riemer A. FABER, *Phoenix Suppl.* LVIII, University of Toronto, Toronto, 2020, 135–155.
- Edward V. GEORGE, *Poet and Characters in Apollonius Rhodius' Lemnian Episode*, *Hermes* 100/1 (1972), 47–63.
- Ingrid E. HOLMBERG, 'Μῆτις and Gender in Apollonius Rhodius' *Argonautica*', *TAPhA* 128 (1998), 135–59.
- HORVÁTH Judit, *Zeus Danaé és az aranyeső. Időábrázolás a mitikus történetekben = Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*, szerk. Uő., Gondolat, Budapest, 2015, 9–31.
- Richard HUNTER, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge University, Cambridge, 1993.
- Steven JACKSON, *Myrsilus of Methymna and the Dreadful Smell of the Lemnian Women*, *Illinois Classical Studies* 15/1 (1990), 77–83.
- Timothy KENNY, A.R. 1.609-1077: *An Intertextual and Interpretative Commentary*, 2015.

https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54583713/FULL_TEXT.PDF [2021-10-30])

Virginia KNIGHT, *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Brill, Leiden, 1995.

Wolfgang KOFLER, *Bienen, Männer und Lemnos: Beobachtungen zu Einem Epischen Gleichnis bei Apollonios Rhodios (Arg. 1,878-885)*, *Hermes* 120/3 (1992), 310–319.

Anne LEBECK, *The First Stasimon of Aeschylus' Choephoroi: Myth and Mirror Image*, *Classical Philology*, 62/3 (1967), 182–185.

Donald Norman LEVIN, *Apollonius' Argonautica Re-examined, I. The Neglected First and Second Books*, Brill, Leiden, 1971.

George W. MOONEY, *Commentary on Apollonius: Argonautica*, Longmans, Green & Co., London, 1912.

Julie NISHIMURA-JENSEN, *The Poetics of Aethalides: Silence and Poikilia in Apollonius' Argonautica*, *The Classical Quarterly* 48/2 (1998), 456–69.

SIMON Attila, *Modern Danaidák. A Danaida-lányok alakja Babits, Nietzsche, Freud és Proust szövegeiben*, *Alföld* 71/8 (2020), 58–83.

T. C. W. STINTON, *The First Stasimon of Aeschylus' Choephoroi*, *The Classical Quarterly* 29/2 (1979), 252–262.

Georgios VASILAROS, *The Lemnian Deeds: A Tragic Episode in the Argonautica of Apollonius Rhodius = Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, szerk. Andreas FOUNTOULAKIS – Andreas MARKANTONATOS – Georgios VASILAROS, De Gruyter, Berlin – Boston, 2017, 277–294.

Nereida VILLAGRA, *Female Group Violence in Greek Myth. A Case Study on the Lemnian Androctony and the Crime of the Danaids = Violence in the Ancient and Medieval Worlds*, szerk. Maria Cristina PIMENTEL – Nuno Simões RODRIGUES, Peeters, Leuven – Paris – Bristol, 2018, 405–416.

II.

A hernyó-lány átváltozása: a lánytest ábrázolása Joseph Sheridan Le Fanu *Carmilla* című vámpírtörténetében

SZIRÁK ANNA

*Hernyó a lány, míg ebben a világban él, és csak
akkor lesz belőle végre pillangó, ha eljön a nyár –
de addig kénytelen úgy élni, mint holmi lárva és báb.*
(Joseph Sheridan Le Fanu – *Carmilla*¹)

Joseph Sheridan Le Fanu hazánkban kevésbé ismert rémtörténetében Laurát, a felnőtté válás küszöbén álló fiatal nőt egy Carmilla nevű vámpír csábítja el. A két szereplő között kialakuló, bensőséges kapcsolat több szempontból is határsértő: ellentmond a heteroszexuális normának, a vámpír emberi testre gyakorolt befolyása pedig sérti az Én integritását és épségét. Le Fanu művének többszörös transzgressziója revelációként is működik: a szövegezés határait feszegetve mutatja meg, milyen hétköznapi iszonyat rejlik a felnőtté (és felnőtt nővé) érés folyamatában. Carmilla maga vámpír, lány és gyermek egyszemélyben; olyan mozdulatlanságba dermedt,

¹ Joseph Sheridan LE FANU, *Carmilla*, Wildside, London, 2005, 43. A kisregény KISS Zsuzsa fordításában magyarul is megjelent, (= LE FANU, *Fogadó a repülő sárkányhoz*, Alexandra, Pécs, 2006.), ám a tanulmányban szereplő magyar nyelvű idézetek az eredeti szöveg nüanszainak érzékeltetése érdekében a saját fordításomban szerepelnek. A további idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm.

ám mégis változékony lény, aki többalakúságával képes megtestesíteni az átváltozás ősi toposzait, a viktoriánus korszellemet és a lányság tapasztalatát. A szövegben feltáruuló, átváltozó test mint fókuszpont a különböző hagyományok határán áll és hoz létre összefüggéseket.

A brit-ír Le Fanut angolszász nyelvterületen a 19. század egyik legnépszerűbb rémtörténetírójaként tartják számon. Leghíresebb műve az 1872-ben megjelent *Carmilla*, amely nemcsak előképe, de Elisabeth Signorotti szerint valószínűsíthetően ihletője is Bram Stoker *Drakulájának*:² a regény egy korai vázlatában Stoker utal is a *Carmilla* helyszínéül szolgáló Stájerországra.³ Jóllehet ez az utalás hiányzik az 1897-es változatból, a *Carmilla* Stoker *Drakulájára* gyakorolt hatása aligha tagadható, s a bennük felsejlő vámpírhagyomány napjainkig befolyással bír. Mind Le Fanu, mind Stoker vámpírja – Stephen Arata szavaival élve – a „leglehetőbb Másik”, aki „éppen a személyes integritást kikezdő veszély által képes veszélyeztetni a nemzet sértetlenségét is.”⁴ A vámpír ezen tulajdonsága (miszerint Másikként a *rész* által sérti az *egész*et) már a 18. század

² Bram STOKER, *Drakula*, ford. SÓVÁGÓ Katalin, Európa, Budapest, 2018.

³ Elisabeth SIGNOROTTI, *Repossessing the Body: Transgressive Desire in Carmilla and Dracula*, *Criticism* 1996/4., 620.

⁴ Stephen D. ARATA, *A nyugati turista: Drakula és a fordított kolonizáció szorongása*, ford. HLAVACSKA András = *Tér – Elmélet – Kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. DÁNÉL Mónika – HLAVACSKA András – KIRÁLY Hajnal – VINCZE Ferenc, Eötvös, Budapest, 2019, 203.

második felében is igen jelentékeny volt,⁵ az új évszázad és a Viktória királynő alatti gyarmatosítási törekvések pedig még inkább felnagyították azt a fantáziát, mely a vámpírt kisajátító, a status quo-ra hatással lévő aktorként képzelte el.⁶ A vámpír csakugyan alakít és változtat – ám egyben fel is fed, megmutat, és így nemcsak a tökéletes Másikat, hanem a kísértetiesen ismerőst is magában foglalja.

Le Fanu kisregénye kifejezetten nagy hangsúlyt fektet a vámpír ismerős voltára: a mű Carmillája olvasható Laura, a narrátor Doppelgängereként, textuális hasonmásaként,⁷ hisz a két lány több helyütt szándékoltan egymás tükörképeként jelenik meg a szövegben. A Doppelgänger mint az Ént tükröző Másik alakzata illeszkedik az alkotás műfaji sajátosságaihoz, tudniillik a *Carmilla* (Le Fanu többi rémtörténetéhez

⁵ A halálból újjáéledő és az előre fenyegetést jelentő, transzgresszív vámpír jelenik meg többek között Gottfried August BÜRGER *Lenóra* (1773) és Johann Wolfgang von GOETHE *A korinthusi ara* (1797) című versében is.

⁶ ARATA, I. m., 195.

⁷ Míg az angolszász kultúra rendszerint az átfogó jellegű *double* (más) kifejezést használja, magyarul több ideértendő terminussal is találkozhatunk (alteregó, hasonmás, alakmás). A szövegbeli alak megkettőződését talán a német Doppelgänger adja vissza leginkább; ezzel a szóval utal a hasonmásosságra maga Freud is E.T.A. Hoffmann *Az ördög bájitala* című művének kapcsán (Sigmund FREUD, *A kísérteties = Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*, ford. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc – HALASI Zoltán, Filum, Budapest, 2001.). Mivel a magyar kontextusban ilyen sokféleképpen írható le a hasonmás-motívum, e tanulmányban is jobbra felváltva használom a Doppelgänger, hasonmás és alteregó kifejezéseket.

hasonlóan) gótikus mű, melyben a vámpír és a hasonmásosság már-már közhelyesült toposzok.⁸ Ellen Moers e gótikus toposzok mentén alkotta meg az 1970-es években az ún. „női gótika” kifejezést a feminista irodalomkritikában, mely mintegy a gótikus irodalom alműfajaként értelmezendő: a női gótikus művekben értelemszerűen a nőiséghez tartozó félelmek és szorongások törnek a felszínre. Ahogyan Séllei Nóra fogalmaz: „a gótikus fikció [...] is csupán kódolt – felnagyított, áthelyezett – megjelenési formája annak, ami kimondhatatlan a nyelv szabályai szerint.”⁹ A gótikus rémtörténet tehát motívumokon keresztül ragad meg egyfajta szorongást, szándékoltan *elrajzol*, s ebben az elrajzolásban mind a vámpír, mind a Doppelgänger alakjának számottevő hagyománya van. A 19. század népszerű nőírói romantikus alkotásaikban előszeretettel alkalmazták éppen ezeket

⁸ A rémtörténet és a horror műfajának előképeként is szolgáló gótikus regény igen közkedvelt volt a 18. században. Séllei Nóra szerint „a középkor – elsősorban a gótika – felé fordulásban gyökerezik, s általában mind időben, mind pedig térben távolítja a regény cselekményét a kortárs Angliától.” (SÉLLEI Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*, Kossuth, Debrecen, 2002, 35.) E téridőbeli eltávolodás elsősorban a korai (tehát 18. századi) gótikus művekre volt jellemző, ám az 1872-es *Carmilla* is ezzel a technikával él, már-már ellentmondva az új évszázad (*Drakula*-szerű) „hazahozó” törekvéseinek. A kísértetlátás, valamint a vámpírszerű démonnal és hasonmással való találkozás bevett elemei mind a korai, mind a 19. századi gótikus elbeszéléseknek.

⁹ SÉLLEI, *I. m.*, 69.

a toposzokat főszereplőik „szorongásának képeként.”¹⁰ Charlotte Brontë Jane Eyre-je is mintha saját kísérteties Másikjaként ismerne Mr. Rochester padlásra elzárt, örült feleségére: „Kísérteties, félelmetes, vad arc volt. Soha nem láttam hasonlót. Szörnyű volt. [...] Megmondjam, mire emlékeztetett? [...] Az iszonyatos német kísértetre: a vámpírra.”¹¹ Bertha Masont megalapozottan szokás Jane hasonmásaként értelmezni: visszatérő jelenléte és örülete annak veszélyeire emlékezteti a fiatal nőt, amire vágyik – a férjezett nő kiszolgáltatott helyzetére. Ez a démoni, ám mégis felejtethetetlenül ismerős alak köszön vissza Le Fanu kisregényében is. Carmilla vámpírsága és Laurához fűződő hasonmásos viszonya is olvasható egyfajta belső, a nőiséghez kötődő szorongás revelációjaként: a lányság és a felnőtté válás viszontagságainak leképeződéseként.

A vámpír és a hasonmás alakja összefonódik a műben, s erre az összefonódásra többek között a *lányság* (girlhood) mint Leitmotif ad lehetőséget. A magyarul talán még idegenül hangzó terminus az 1990-es évek óta fedi le hivatalosan azt a tudományágat – a *girlhood studies* vagy lánytudományt –, amely, túlmutatva pusztán a gyermekkor tanulmányozásán, a fiatal lánykor egyedi tapasztalatait vizsgálja a társadalmi nemek tudományának tükrében. A lányságtudomány

¹⁰ Sandra M. GILBERT – Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale, New Haven, 2000, 78 (saját fordítás, Sz. A.).

¹¹ Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, ford. RUZITSKA Mária, Palatinus, Budapest, 2005, 377–378.

tulajdonképpen egyedi jegyekkel rendelkező létformaként tekint a kislánykorra és a kamaszkorra. Elline Lipkin szerint a tizenéves lányok „hátrahagyják korábbi identitásuk egy részét, és új szerepekhez alkalmazkodnak”;¹² Carol Dyhouse is úgy ír a lányságról, mint „instabil időszakról, veszélyes korszakról”.¹³ A korszak veszélye és pluralizmusa egyfajta eredendő liminalitást, határon való létezést hordoz magában. Lily Watson szerint az irodalomban „nincs közkedveltebb téma annál az időszagnál, amikor a gyermekkor beleolvad a felnőttkorba”,¹⁴ Beth Rodgers pedig ebből a Watson-féle beleolvadási időszakból kiindulva ír „a gyermek és a felnőtt nő közötti, nehezen definiálható olvadási szakasz küszöbeiről és határvidékeiről”.¹⁵ A lányságtapasztalatot frappánsan leíró küszöb és határvidék kifejezések e tanulmány számára kulcsfontosságúak: magukban hordozzák azt a liminalitást, amely képes összekötni a vámpír, a Doppelgänger és a lányság alakzatait. Márpedig, ahogyan az a tanulmány mottójából is kitűnik, a liminális, határon való létezés igen meghatározó a *Carmilla* szövegében.

¹² Elline LIPKIN, *Girls' Studies*, Seal, Berkeley, 2009, 23 (saját fordítás, Sz. A.).

¹³ Carol DYHOUSE, *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*, Routledge, Abingdon, 1981, 122 (saját fordítás, Sz. A.).

¹⁴ Lily WATSON, *On the Borderland*, The Girl's Own Paper 1887/9, 65 (saját fordítás, Sz. A.).

¹⁵ Beth RODGERS, *Adolescent Girlhood and Literary Culture at the Fin de Siècle. Daughters of Today*, Palgrave Macmillan, London, 2016, 1 (saját fordítás, Sz. A.).

A lányság mint határlét

A lányság határvidékét már a legelső fejezet reprezentálja. Laura, a retrospektív elbeszélés narrátora¹⁶ maga jegyzi meg, hogy „még csak tizenkilenc esztendő” (12.) volt a történetek idején, e kijelentésével pedig már a mű elején köztes állapotát hangsúlyozza. Ártalmatlannak tetsző fogalmazásmódja egyszerre jelöli a retrospekcióból adódó távolságot, és teremt sűrített kapcsolódást a kislány és a felnőtt nő diskurzusai között. Jóllehet a 19. század második felében egy tizenkilenc éves fiatal nő már jócskán házasulandó korban volt, a „még csak” jelző instabilitást, be nem fejezettséget sugall. Az édesapja oltalma alatt élő Laura tizenkilenc évesen egyszerre felnőtt nő és a szülőtől elválaszthatatlan entitás, s az ebből a kettősségből eredő feszültség és szorongás a cselekmény egészére kiterjed: örökös határvidékre számúzi az elbeszélőt.

E határlét és két fázis közötti mozgás nemcsak Laurára, hanem hozzá kapcsolódóan Carmillára is jellemző. Carmilla érkezésével beindít egy olyan folyamatot, ami vissza-visszatér

¹⁶ Le Fanu elbeszélése többszörösen beágyazott, tudniillik Laura E/1-es, retrospektív narrációját egy névtelen elbeszélő felvezetője előzi meg. Ez a prologus, amely Le Fanu rémtörténeteire általában is jellemző, egyrészt már előre „lezárja” a történetet, biztosítva az olvasót, hogy a cselekmény rémségei őt már nem fenyegetik. A *Carmilla* kerete azonban egyszersmind a határlétet, a liminalitást is tematizálja: a prologusból kiderül, hogy a történet közreadásakor Laura már halott, így az elbeszélés nemcsak a lánykort, hanem az emberi életet is az átmenetiség és elmúlás jelentéskörébe vonja be.

a szövegben: a remegés mozzanatát. Ahogy a vámpír egyre inkább magához édesgeti az ifjú Laurát, a két lányt folyvást „el nem múló remegés fogja el” (39.), és Carmilla is saját „remegő kezével” (47.) fogja meg Laura kezét. Kettejük kapcsolata fizikálisan felfokozott találkozásokról áll, melyek szélsőséges, „elfojthatatlan” (39.) rohamokkal és mozgássorokkal zárulnak. Ez a „roham” (61.) Laurát is nyugtalanítani látszik: „A szívem gyorsabban vert, zihálva kapkodtam a levegőt; egy egyre fojtogatóbb zokogás lett úrrá rajtam majd fajult szörnyű rohammá.” (61.). A végletekig elvitt, túlzott testi reakció egyaránt idézi (már-már kendőzetlenül) a szexuális aktust, és felidézi a 18–19. századi gótikus és szentimentális szövegek egy sajátosságát: a női test instabilként és egészségtelenként történő ábrázolását.¹⁷ Mindemellett viszont más funkciója is van. A szövegben újra és újra felbukkanó remegés két világ határán szituálja Laurát és Carmillát: a mozgás és a mozdulatlanság, valamint a lányság és a nőiség között. A „még csak tizenkilenc esztendő” elbeszélő két világ közötti küszöbön áll, mely a lánygyermeki identitása és az átváltozó, szexuális töltetű fizikai reakciókat produkáló teste alkotta feszültségben képeződik le a szövegben.

A karakterek elfojthatatlan görcsei kiváltképp értelmet nyernek, ha a lányság mint eredendő átváltozás aspektusát vesszük figyelembe. A változás és a liminalitás, mely a nővé

¹⁷ Séllei Nóra ír arról „az egészségtelenül érzékeny, tehát beteg női testről” (*I. m.*, 45.), amely oly meghatározó volt mind a szentimentális, mind pedig a gótikus regény diskurzusaiban.

érés folyamatában meghatározó, fokozottan jellemzi Laura és Carmilla testtapasztalatát, remegő mozgólataik értelmezhetők tehát az átváltozás folyamatának fázisképeiként is. Bényei Tamás az irodalmi metamorfózist vizsgálva tesz említést az axolotl nevű furcsa lényről, egy kétéltűről, amely sosem alakul át kifejlett példánnyá vagy imágóvá.¹⁸ Richard Dawkins idézve Bényei kifejt, hogy egy evolúciós változás miatt az axolotl még lárvaként éri el a szexuális érettséget, szükségtelen tehát felnőtté válnia.¹⁹ Ez a természetes esemény kísértetiesen hasonlít Le Fanu vámpírlányára. Carmilla lárvához és bábhoz hasonlítja a fiatal lányokat, ő maga pedig belekeseredni látszik saját változékony öröklétébe. Episztemológiai vitába száll Laura édesapjával, tagadva azt az eszmét, mely az isteni jószágot állítja a természet középpontjába. „Természetes ez a kórság is, amely nemzetünket támadja. Természet! Minden a természetből ered – vagy nem? Nem úgy él és munkálkodik minden a mennyben, a földön és a föld alatt, ahogy a természet elrendeli? Én így gondolom.” (42.) Később, egy Laurával folytatott beszélgetés során Carmilla szinte tételt alkot, amikor a lányág állapotát a hernyó liminális létéhez hasonlítja. E megszólalása magyarázza Le Fanu szövegét, és új fényben tünteti fel modális fordulatait. A hernyómotívum egyrésről kapcsolódást teremt a viktoriánus korszak rovardiskurzusával,

¹⁸ BÉNYEI Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013, 15.

¹⁹ Richard DAWKINS, *The Ancestor's Tale. A Pilgrimage to the Dawn of Life*, Phoenix, London, 2005, 325.

másrésről pedig frappánsan rávilágít a lányság iszonytató voltára. A viktoriánus kor lányai – akik nélkülözték a tulajdont, és akik fölött majdnem minden esetben a szülő rendelkezett – ugyanis valóban lét előtti nemlétben, kifejtett példánnyá még át nem változó hernyókként voltak kénytelenek létezni. A hajadon lány „lárva és báb”, pusztá előképe a majdani rovarnak – és ez a határvidéken, küszöbön való árnylét freudi értelemben véve is kísértetiessé válik a szövegben.

A kísérteties (Unheimlich)²⁰ hangulat a lányalakokon keresztül a szöveg egészét átítatja. Ennek oka egyrésztől műfaji megfontolású, hiszen a gótikus kisregény cselekményét – a horror elődjeként – végigkíséri az ismerős, rettetet kiváltó ismeretlen. Le Fanu művében Carmilla az, aki a legnyilvánvalóbb módon hordozza magán a hernyószerűség rettetését: vámpír létére sosem léphet át az átváltozás következő szakaszába, és így a nemlétből a létbe, ez pedig tovább fokozza kísérteties voltát. Mikor a vámpírlány frissen festett portréját kiakasztják Laura hálósobájában, barátnője így nyilatkozik a képről: „Carmilla, drágám, igazi csoda történt: hát itt vagy, élsz, mosolyogsz, s mintha már majdnem megszólalnál ezen a képen.” (46) A kép miniatűr mise-en-abyme-ként funkcionál: tematizálja Carmilla dermedtségét. A lány már majdnem megszólal, mégis néma marad, és úgy él, hogy egy élettelen portréban rekedt. A Carmilla-képmás magában foglalja az Unheimlich-et: egyszerre „gyönyörű” és „rémisztő” (46.), akárcsak a lárvaként és bábként élő lányok.

²⁰ FREUD, *I. m.*, 247.

Carmilla-tanulmányában William Veeder is reflektál a lány dermedtségére: „Carmilla két világ között rekedt. Vámpírként egyszerre gyermeki és anyai. Démoni árnyanya az anyátlan lányok számára”.²¹ Valóban: Carmilla határvidéken való létezése nemcsak a lány és a felnőtt nő, hanem a gyermek és az édesanya oppozíciójára is kiterjed. Ebből a szempontból még inkább hasonlatossá válik az axolotlhoz, mely gyermeki és anyai tulajdonságokkal is bír.²² Az édesanya alakja több oldalról is beárnyékolja Carmilla életét: lánygyermekként kénytelen engedelmeskednie saját „anyjának”, ám eközben Laura elhunyt édesanyjának helyét is köteles betölteni. Ez a temérdek szerep hasadtságot, többhelyűséget eredményez, mely a textuson is nyomot hagy. Laura az elbeszélés elején megvallja, hogy édesanyját már kisgyermekkorában elveszítette, az ezt követő leírás – első találkozása Carmillával – pedig több szempontból is talányos. „Ez az egyik legkorábbi emlékem” (13.) – írja Laura. Az emlékepezőben a kislány egyik éjjel arra riad föl, hogy „egy ifjú hölgy térdel” (13.) az ágyánál, aki, átölelve őt, menten „csillapítja” félelmét, amíg Laura meg nem érzi a mellébe „fúródó két tűt” (14.). Az epizód nemcsak az anyáról megőrzött első emlékekkel hozza összefüggésbe Carmillát, de a vámpír kettősségét, többalakúságát is példázza: a Laura leírásában szereplő „ifjú hölgyről” nem dönthető el teljes bizonyossággal, milyen alakot

²¹ William VEEDER, *Carmilla: The Arts of Repression*, Texas Studies in Literature and Language 22/2, 215 (saját fordítás, Sz. A.).

²² BÉNYEI, I. m., 15.

ölt és milyen korú. Ez az ambiguitás lehetővé teszi, hogy Carmilla egyszerre tűnjön fel kislánként és anyaként, tovább fokozva liminális létét.

A gótikus hasonmás

Carmilla alakjának többalakúsága a mű egészében jelentős marad. Alapvető kettősség fakad belőle, melyet a hernyómegszólalás is példáz. Carmilla hernyóhasonlatával azonban nem csupán iszonytató lárvaszerűséggént ragadja meg a lányágot; egyszersmind a *természetessé* és a természethez tartozóval felelteti meg azt. Ezáltal saját, rettentően kettős alakja is a természetes és az isteni jelentéskörébe vonódik be. Habár rendszerint keserűen beszél saját, gyermek és felnőtt közötti száműzetéséről, mégis egyfajta természetesség vagy nonszalansz jellemzi vámpírságát és Laurához fűződő kapcsolatát. Laura csábításakor Carmilla könnyedséggel beszél kettejük intim barátságáról, míg a másik lány zaklatottan fogadja azt:

Akár a szerelmi hév, olyan volt; zavarba jöttem tőle. Gyűlöletes volt, mégis ellenállhatatlan; csillogó szemmel vont magához, forró ajkával a nyakamat csókolta, s majdnem zokogva súgta: „Enyém vagy, enyém leszel, te és én mindörökké egyek vagyunk.” Aztán hátradőlt a székében és kis kezével eltakarta a szemét, én pedig remegtem. „Talán rokonságban állunk? – kérdeztem mindig. „Hogy érted mindezt? Tán egy szerettedre emlékeztetek, de ezt nem szabad, gyűlölöm, nem ismerek rád – nem ismerek magamra, mikor így nézel és így beszélsz.” (36.)

A fenti passzus jól példázza a két lány közötti különbséget. Carmilla mintha tudatában lenne Laura fölötti befolyásának; szimultán módon barátként, anyaként és udvarlóként viszonyul hozzá, és itt is a kettejük egységét, eggyé válását sürgeti („te és én mindörökké egyek vagyunk” [36.]), ahogyan arra korábban is akad példa. Olyasfajta intim tudás és passzió jellemzi Laurához tartozását, amely illeszkedik a vámpírlány természet- és természetességekééhez. A szöveg így sejteti, hogy Carmilla tudja, milyen szerepet is tölt be Laura életében; saját *hasonmásossága*, kettősége nem marad titok előtte. Ez a tudatos természetesség ragadható meg abban is, hogy minduntalan saját képmására igyekszik formálni Laurát: mikor a lány álmatlansággal küzd, Carmilla neki adja saját amulettjét, a lány pedig ezt követően átalakul. Míg a cselekmény gótikus-horrorisztikus szintjén az alvást segítő amulett bizonyára Carmilla vámpírvizitjeit segíti elő (mely során újfent Laura mellkasába fúródik az a bizonyos tű), egyben Doppelgängerként is összeköti a két szereplőt. Az amulett ilyenformán csatornaként szolgál kettejük identitása között. A kisregény ezen szakaszáról írja Angelica Michelis, hogy „mintha személyiségcsere ment volna végbe”²³ köztük – és csakugyan: az amulett átadása után Carmilla egyre lelkebb „langy imádatlalt” (60.) viseltetik Laura iránt, míg Laura mindinkább meggyengül. „Erőm és lelkem fogyatkozik” – írja

²³ Angelica MICHELIS, „*Dirty Mamma*”: *Horror, Vampires, and the Maternal in Late Nineteenth-Century Gothic Fiction*, *Critical Survey* 15/3, 18 (saját fordítás, Sz. A.).

(60.). Míg Laura gyengül, ő maga pedig erősödik, Carmilla biztos marad saját doppelgänger-i autoritásában és a folyamat elkerülhetetlen természetességében. Az amulett felmutatásakor így szól: „Nincs ebben semmi varázslat, természetes dolog.” (59.)

Carmilla magabiztos hasonmásosságától eltérően Laurán egyre inkább erőt vesz a szorongás. Míg a vámpírt a természetes kijelentés jellemzi, Laura megszólalásai a kérdés fogalmisága köré szerveződnek. Carmilla csábításának minden lépésére zaklatott kérdések soraival felel, melyekre soha nem kap választ. A viktoriánus kontextusba helyezve Laura kérdései az etikett szempontjából helyénvalóak, hisz ártatlan, „még csak tizenkilenc esztendő” (12.) fiatal nőként nem érti és nem is szabad értenie a sikamlós utalásokat. Ám faggatózása szintén olvasható egyfajta határlétként: kérdéseivel olyan kitartással próbál behelyezkedni az ártatlan, mit sem sejtő lány szerepébe, mint mikor az álom valóságáról akarja magát meggyőzni az az ember, akinek tudata nagyon is érzékeli annak fikcióját. Laura érzékeli Carmilla transzgresszióját és azt is, hogy általa saját identitása sérül, saját határai olvadnak össze a vámpíréval: megremeg a másik közeledésekor (36.). A tudás és a tagadás ambivalenciája a szöveg egészében jelen van: míg az első fejezetben váltig állítja, hogy „boldog gyermekként sosem hallott kísértethistóriát és tündérmesét” (13.), Carmillához való habitusa és konkrét rákérdezései elárulják: többet tud, mint amennyit sejtet. A fent idézett epizódban is megbújik egy kategorikus kijelentés a megannyi kérdés között: „[E]zt nem szabad.” (36.)

Laura ambivalenciája és kérdései a kisregény egészében szembeállítják őt Carmillával. Barátságuk alapja is ebben a szembenállásban rejlik: Carmilla mássága, a sajátjától eltérő kérdései egzotikumot jelentenek Laura számára. Érti saját átváltozását, mégsem tesz ellene semmit:

Immáron más lány voltam. Furcsa melankólia ragadott magával, olyan, amelyet a világért sem szakítottam volna meg. Homályos gondolatok nyíltak bennem a halálról, és úrrá lett rajtam a lágy, lassú süllyedés érzete, de mindez valahogy nem volt kellemetlen. (59.)

Carmilla tehát egyszerre kellemes és rettenetes egzotikum. Ugyanaz az Unheimlich jellemzi, mint a vámpír portréját: „gyönyörű” és „rémisztő” (46.). Olyan képmás, amely szélsőséges és egymásnak látszólag ellentmondó érzetet vált ki Laurából, ám mégis a lány hálósobájában (identitásának legbelsőbb terében) kap helyet. Carmilla olyan alak, melyet Laura gyűlöl (36.), mégis minduntalan faggatja, s a közelében kíván maradni („a világért sem szakítottam volna meg” [59.]). Olvasatomban Carmilla tulajdonképpen tükörkép: olyan hasonmás, akiben Laura meg-meglátja saját arcát, és ez félelemmel tölti el. Carmilla iránt érzett undora és vonzalma (mely ily módon nem nélkülözi a nárcisztikus jelleget sem) több helyütt felsejlik a textusban. Mikor Laura gyermekkori találkozásuk után évek múltán először látja viszont Carmillát, „retteg” (14.), ám első beszélgetésükkor az ellenkezőjének ad hangot: „Csakugyan csodálatos!” (30.)

Laura tehát a vonzódás és az iszonyat elegye által tükörképként konstruálja meg a vámpírt, „saját szorongásának

és dühének képeként”.²⁴ Carmilla így válik hamisítatlan gótikus hasonmássá, rettentő és kísértetiesen ismerős Másikká. Ez a Másik pedig nem más, mint a Saját – ez a belátás pedig szervező hatással bír a kisregény motívumrendszerére: Laura szüntelen kérdései, visszatérő remegése, Carmilla kettős, illékony és dermedt alakja és természetességképe mind-mind értelmezhetőek a Doppelgänger felől. Carmilla mint hasonmás valójában szélsőséges megtestesítője annak a(z át)változásnak, amely Laura felnőtté válásának természetes része. A vámpír testesíti meg azt a határlétet, amely a fiatal lány és a felnőtt nő közötti senkiföldjét jellemzi. Az átalakulás, akár a hernyó pillangóvá való átváltozása, a bábosodásból adódóan rejtett, láthatatlan. Ám a báb belsejében lezajló folyamat Le Fanu szövegében éppen a látottság által válik iszonyatosná: nincs báb, amely elfedné az alakulás folyamatát.²⁵ Carmilla és Laura is a nyílt színen remegnek, és töltenek be egyszerre több helyet és testet. Laura legelső anyaemléke (melyben Carmilla a kislány ágyánál térdel) sűrítve tartalmazza ezt a nyílt színű átváltozást. Az epizód magában foglalja a gyermeket és az anyait, ám egyszersmind szexuális töltetű is: Carmilla egyidejűleg három különböző életszakaszt képvisel, és ennek lehetséges leképeződése a vámpír alakja.

Carmilla tehát bizonyos szempontból Laurától származik: a lány rajta keresztül fogalmazza meg a lányság liminális

²⁴ GILBERT–GUBAR, *I. m.*, 78.

²⁵ „Kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult.” (FREUD, *I. m.*, 251.)

iszonyatát és abjekcióját. Az abjektum Kristevánál – „a tér, ahol összeomlik a jelentés”²⁶ – kizáródik, kívülre helyeződik. Éppen ez történik Le Fanu szövegében is: Laura szünni nem akaró kérdéseivel kívülre helyezi, Mássá képzi azt a képet, amely saját átalakuló lányságára emlékezteti őt. Michael Davis szerint Carmilla alakja „a lefordítás kudarcát képviseli; annak traumáját, hogy [Laura] képtelen dekódolni a Másik, esetünkben Carmilla enigmatikus jelzőit.”²⁷ Ha Kristevából és Davisből kiindulva úgy olvassuk a vámpírságot mint a fordítás és értelmezés kudarcát, a Carmilla, Laura és a lány édesanyja képviselte „kísérteties hiány-jelenlétek”²⁸ is értelmet nyernek. Már maga a Doppelgänger többtestűsége és illékonysága, valamint a lányság hernyószerűsége is értelmezhető ilyesfajta hiány-jelenlétként. Ám a kisregény egy lépéssel tovább megy: a szövegbeli ugrások és a realizmuson túlmutató ellentmondások karkai áthallásokat eredményeznek.

Karkai ugrások

Talán anakronisztikus a *Carmilla* textuális világát karkai jelzővel ellátni, hiszen *Az átváltozás* több mint negyven évvel a *Carmilla* megjelenése után, 1915-ben látta meg a napvilágot. Le Fanu kisregénye bizonyos értelemben azonban mégis

²⁶ Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University, New York, 1982, 2 (saját fordítás, Sz. A.).

²⁷ Michael DAVIS, *Gothic's Enigmatic Signifier: The Case of J. Sheridan Le Fanu's Carmilla*, *Gothic Studies* 6/2, 224 (saját fordítás, Sz. A.).

²⁸ *Uo.*, 228.

kafkai intertextus: rovarképével előrevetíti Gregor Samsa iszonytató átalakulását. A remegő, illékony hernyókép párhuzamot képez *Az átváltozás* metamorfózisával: a „szörnyű féreg”²⁹ Kafkánál is realisztikusan értelmezhetetlenül változtatja méretét. Egyszer embernagyságú, máskor könnyedén bekúszik a bútorok alá. Az átváltozás abszurdítására jellemző ott és nincs-ott a *Carmillában* is fel-felsejlik; ilyen textuális ugrást figyelhetünk meg abban az epizódban, amikor egy házaló felajánlja, hogy tompára csiszolja Carmilla fogát:

Kegyed barátnőjének, az ifjú hölgynek a kegyed jobbján, igen éles a foga – hosszú, vékony, hegyes, mint a véső, vagy mint a tű, haha! Igen éles a szemem és nagyon messzire is ellátok, amint felnéztem, egyből észrevettem. Namármost, ha netalán fájdalmat okoz az ifjú hölgynek, és bizonyára így van, itt volnék én, itt a ráspolyom, a fűróm, a csipeszem; szép kerekre és tompára csiszolom, ha a hölgy úgy kívánja. Nem lesz több halfog, csak gyönyörű hölgyhöz illő fogazat. Hogy? Haragszik az ifjú hölgy? Túl merész voltam talán? Megsértettem volna? (41.)

A fenti szakasz talányossága abban rejlik, hogy nem kíséri narratív kommentár. A monologikus forma nélkülözi Laura elbeszélői hangját; „a lány” mindenfajta reflexió nélkül másolja le a házaló megszólalását, mintha nem is férne hozzá annak valóságtartalmához. Az idézet a szó szoros értelmében epizód: a szövegben nincs más bizonyíték arra, hogy Carmilla

²⁹ Franz KAFKA, *Az átváltozás*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa, Budapest, 1982, 16.

foga valóban észrevehetően hegyes volna, és az olvasó előtt sem tárul fel soha a külső szemléltői álláspont. Ám a házaló nézőpontjának megmutatása itt is kettősséget, pluralizmust teremt a szövegben: Carmilla foga így válik egyszerre vámpírszerűen élessé és hétköznapien tompává – ahogyan a mű korábbi pontjain egyszerre jelent meg anyaként és ifjú hölgyként. A lány vámpírsága tehát itt is liminális: szimultán módon látható és láthatatlan.

A Carmillára jellemző ott és nincs-ott szorosan kötődik a mű szövegiségéhez. Miközben Laura szüntelen faggatózása és hasonmásképzése egyre gyakoribbá teszi a realizmuson is túllépő leírást, Carmilla többalakúsága, kettőssége mindjobban darabjaira bontja a vámpírt. Ez a darabolás igen szembetűnő abban a szövegrészben, melyben Laura ágyát egy kivehetetlen sötét forma közelíti meg:

Megpillantottam az ágyam lábánál mozgó valamit, amit először fel sem tudtam ismerni. De hamar megláttam, hogy egy koromfekete állat az, ami nagyon hasonlít egy szörnyűséges macskára. Négy-öt láb hosszú lehetett, éppen akkora, mint a kandalló előtti szőnyeg, és ide-oda mozgott, mint valami vészjóslóan nyugtalan, ketrecbe zárt bestia. [...] Egyre gyorsabb ütemben tartott felém, a szoba pedig egyre sötétebb lett, mikor már annyira közel járt, hogy a szemén kívül mást már nem is láttam belőle. Éreztem, ahogy az ágyra ugrik. A nagy szem az arcomhoz hajolt, és ekkor éreztem meg a szúró fájdalmat, mintha két hegyes tűt mélyesztettek volna a mellkasomba. Sikoltva riadtam fel. (54–55.)

Az az átváltozás és illékonyság, amely makroszinten a mű egészének sajátja, ebben a szövegrészben is fokozottan jelen

van. A Laura által látott, azonosítatlan sötét entitás mondatról mondatra alakul: először állatként, macskaként jelenik meg, majd csak mint szem és a mellkasba mélyesztett tű. E felsorolásból kitűnik, hogy Carmilla – mert kétségtelenül ő az – mindinkább darabjaira hullik, formából felismerhető állattá, majd apró és végül élettelen tárggyá (tűvé) változik, magában foglalva azt az átalakulást, melyet a vámpír Laura szemében képvisel. A vámpír leírhatatlansága egyrészt e részletben is megjeleníti azt a liminális létet, mely a két lányt jellemzi: Carmilla – akárcsak átvitt értelemben maga Laura – testek és formák közötti határon teng. Másrészt a lefordítás kudarc és lehetetlensége itt is uralkodó: Carmilla lefordíthatatlan, testét a szövegiség által nem lehet megragadni, és ezt tükrözi vissza a kafkaiba hajló, nem-realisztikus tendencia is, amellyel Le Fanu kisregénye relációt teremt. Carmilla fenti vámpírvizitje a legrészletesebb és egyben az utolsó is a cselekményben, s ez tovább növeli jelentőségét. Carmilla testét vesztí e találkozáskor, és érdemes megfigyelni azt is, hogy minél közelebb kerül Laurához, a lány annál kevésbé képes azonosítani, testesíteni őt. A Carmilla által szorgalmazott egység („te és én mindörökké egyek vagyunk” [36.]) itt csaknem valóban létrejönni látszik a két hasonmás között: hasonulásuk majdnem közös testet és közös identitásteret teremt. Ám Laura sikítva ébred fel ebből a lidércnyomásból, és e felébredés megakadályozza a két lány közötti hasonmásos egyesülést – egészen a mű zárlatáig.

Ez után az éjszakai látogatás után Carmillának nyoma vész, vámpírságának felfedezése pedig – egyáltalán nem

műfajidegenül – karóval történő legyőzetéséhez vezet. Carmilla elpusztítása látszólag véget vet a két lány közötti, veszélyesen intim kapcsolatnak: Laura visszanyeri erejét és egészségét, s többé nem kísértik a halál melankolikus gondolatai. Átváltozása beteljesedik; a retrospektív narratívából kilépve, immáron mint érett, felnőtt nő tekint vissza a múlt megrázó eseményeire:

Hosszú időbe tellett, mire elhalványult bennem az eset rémes emléke; és Carmilla zavarosan kettős képe a mai napig visszatér hozzám – van, hogy a játékos, bágyadt, gyönyörű lány, van, hogy a vonagló démon, akit a templom romjai közt láttam. Sokszor riadok fel álmodozásaimból arra, hogy hallani vélem Carmilla könnyű lépteit a társalgó ajtaja előtt. (110.)

Veeder is felhívja a figyelmet a végső vallomásban megjelenő „poláris Carmillákra”,³⁰ ám tanulmánya nem tér ki a zárlat korporális változásaira. Ha ugyanis Carmilla elpusztítására a Bildung beteljesedéseként gondolunk, abból az következne, hogy a vámpír képviselte iszonyat a cselekménynek ezen pontján szertefoszlik. Laura felnőttként már átlépte azt a határt, amelyet a lányság liminális szakaszában megélt – miért jelenik meg gondolataiban Carmilla mégis ugyanolyan mértékű ambiguitással? Olvasatomban Carmilla mondatbeli visszatérése egyszerre hordoz magában harmóniát és káoszt: a vámpír egyrészt végre kilépett saját, alakuló testéből és Laura elméjében él tovább, elérve a hőn vágyott egységet és

³⁰ VEEDER, *I. m.*, 218.

azonosulást. Erre utalhat a zárlat és az utolsó látogatás közt végbement modális csere: míg Carmilla éjszakai vizitjekor az ébredés jelenti a kiutat a hasonmással való kapcsolódásból („Sikoltva riadtam fel” [55.]), itt éppen ez az ébredés képviseli a szabad átjárást („Sokszor riadok fel álmodozásaimból” [110.]). A mű ezen pontján Carmilla akkor jelenhet meg a maga komplexitásában, mikor az elbeszélő már nem álmodik. Ez az inkorporáció azonban, bármily teljesnek tűnik, mégsem engedi a totális harmóniát. Carmilla végső visszatérése ugyanis kísérteties, soha véget nem érő ismétlést sejtető: ezt erősíti az a mozzanat is, hogy az elbeszélést felvezető keret (mely biztosította az olvasót Laura haláláról és az események lezártágáról) a zárlatban már nem tér vissza, tehát nem válik teljessé az a korlátozás, amely eltávolítaná a mű eseményeit és fenyegetéseit. A *Carmilla*-ban a keretezés – és az általa történő feszültségoldás – befejezetlen, csak *félíg* megy végbe. Helyette Le Fanu elbeszélése Laura ritmikus, körköröséget sugalló szavaival zárul, hasonlatosan Edgar Allan Poe *A holló* című költeményéhez, melyben „Künn az ajtón mintha roppant halkán roppanna a zár.”³¹ A zár itt is roppan: Carmilla a társalgó ajtaja előtt, így ismét a küszöbön (és vele együtt a határon) áll.

³¹ Edgar Allan POE, *A holló*, ford. TÓTH Árpád = *A holló*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 2003.

Felhasznált irodalom

- Stephen D. ARATA, *A nyugati turista: Drakula és a fordított kolonizáció szorongása*, ford. HLAVACSKA András = *Tér – Elmélet – Kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. DÁNÉL Mónika – HLAVACSKA András – KIRÁLY Hajnal – VINCZE Ferenc, Eötvös, Budapest, 2019.
- BÉNYEI Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013.
- Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, ford. RUZITSKA Mária, Palatinus, Budapest, 2005.
- Michael DAVIS, *Gothic's Enigmatic Signifier: The Case of J. Sheridan Le Fanu's Carmilla*, *Gothic Studies* 6/2.
- Richard DAWKINS, *The Ancestor's Tale. A Pilgrimage to the Dawn of Life*, Phoenix, London, 2005.
- Carol DYHOUSE, *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*, Routledge, Abingdon, 1981.
- Sigmund FREUD, *A kísérteties* = *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*, ford. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc – HALASI Zoltán, Filum, Budapest, 2001.
- Sandra M. GILBERT – Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale, New Haven, 2000.

- Franz KAFKA, *Az átváltozás*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa, Budapest, 1982.
- Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University, New York, 1982.
- Joseph Sheridan LE FANU, *Carmilla*, Wildside, London, 2005.
- Elline LIPKIN, *Girls' Studies*, Seal, Berkeley, 2009.
- Angelica MICHELIS, „Dirty Mamma”: *Horror, Vampires, and the Maternal in Late Nineteenth-Century Gothic Fiction*, Critical Survey 15/3.
- Edgar Allan POE, *A holló*, ford. TÓTH Árpád = *A holló*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 2003.
- Beth RODGERS, *Adolescent Girlhood and Literary Culture at the Fin de Siècle. Daughters of Today*, Palgrave Macmillan, London, 2016.
- SÉLLEI Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*, Kossuth, Debrecen, 2002.
- Elisabeth SIGNOROTTI, *Repossessing the Body: Transgressive Desire in Carmilla and Dracula*, Criticism 1996/4.
- Bram STOKER, *Drakula*, ford. SÓVÁGÓ Katalin, Európa, Budapest, 2018.
- William VEEDER, *Carmilla: The Arts of Repression*, Texas Studies in Literature and Language 22/2.
- Lily WATSON, *On the Borderland*, The Girl's Own Paper 1887/9.

Rembrandt eladja a holttestét –
A test felbomlása Bródy Sándor
Rembrandt-ciklusában

SANTAVECZ ANITA

Bródy Sándor „egy betegség történetének”,¹ illetve „stúdium”-nak nevezi *Rembrandt* című alkotását. A ciklus egyik legismertebb novellájában, a *Rembrandt eladja a holttestét* című szövegében a pénztelen Rembrandt saját holttestét adja el Mosusz képkereskedőnek, a fia részére boncolási tanulmány céljából. A fiú orvos, aki gyakorlatot szeretne szerezni a boncolások révén. Rembrandt az alku révén áruba bocsátja saját testét, amelyet eladható terméknek tekint, amely átmeneti pénzügyi biztonságot jelent a számára. A *Rembrandt eladja a holttestét* című novellában a festő szokatlan tette határozza el magát: a saját halott testét áruba bocsátó Rembrandt tettében az individuumnak a saját testhez való viszonyulása reprezentálódik, amely az élő test és az élettelen test drámai oppozíciójára reflektál, amelyben a halott test árucikként jelenik meg. Az eladott test átalakíthatóvá és megbonthatóvá válik a boncoló orvos kése alatt. A novella a test felbomlásának narrativizálásaként is

¹ BRÓDY Sándor, *Rembrandt*, szerk. SZABÓ Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 7. (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen kiadás alapján, szövegközben jegyzem.)

tekinthető.² Az emberi korpusz megszűnik egységnek lenni, a novella pedig ennek a testi megbomlásnak drámáját viszi színre. Rembrandt azt mondja Mosusznak, hogy fia, az orvos a „[...] húsomat fölvagdalhatja, a fejemet kettéfűrészelve, a csontomat akár a kutyáknak dobhatja.” (35.) Rembrandt ezzel a gesztussal elidegeníti magától a saját testét. A festő teste csupán egy burok, amely lelkének hordozójaként funkcionál, holtteste ezáltal egy funkcióját tekintve értéktelen fizikai tárgyként realizálódik, amelytől Rembrandt igyekszik minél előbb megszabadulni a pénzbeli gyarapodás intenciójával. A ciklus fő alakjának alkoholizmusa, kicsapongó életvitele, függősége, tragikus házassága, apaként való elbukása, pénztelensége, fiatalságának elvesztése és a társadalmi kitaszítottsága abba a kétségbeejtő helyzetbe juttatja, hogy önmagát sikertelen művészként, bukott apaként, méltóságát elveszített, szégyenteljes emberként látja. Bródy Rembrandt-alakja egy, a társadalom által megvetett figura, aki úgy véli, hogy holtteste már nem ő, csupán egy burok, amely már nem tekinthető emberi testnek. A holttest egy eladható

² Ebben a kontextusban figyelemre méltó David Punday *Narrative Bodies* című kötete, amely a korporális narratológia felőli vizsgálódások egyik legfőbb kérdését tárgyalja, azt, hogy a narratíva hogyan hat a testek megformálására, illetve hogy az egyes karakterek testi jelenléte miként teszi szignifikánssá őket. (Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave MacMillan, New York, 2003, 53). Punday szerint a reprezentált testeket a szöveg formálja, amely distinkciók mentén rajzolja meg a testek és nem-testek rendszerét. Punday szerint a halott test, a test és nem-test szisztéma szűrkezőnájához kapcsolható. (PUNDAY, *I. m.*, 59.)

hulladékként reprezentálódik, amely egyedüli értékét a bonctan számára tudja biztosítani. Az emberi test vizsgálendő matéria, amelynek belseje feltárható, vizsgálható, szétbontható. A *Rembrandt eladja a holttestét* című novella a *Nicolas Tulp doktor anatómiai órája* című Rembrandt-kép reflexiójaként azonosítható. Az anatómia leckét tematizáló Rembrandt-festmény mellett a szöveg ezen pontján Bródy egy azonos tematikájú Tintoretto-képet is bevon az értelmezésbe.³ „Képet úgyse veszel tőlem, eladom neked a holttestemet. A lelkem, ha van – sokan, sőt a biblia is azt mondja, hogy van – majd csak kiszabadul a fiad kése alól, mint ama olasz Tintoretto Robusti Szent Márkusa!” (35.) Tintoretto *Szent Márk testének megtalálása* című képe ugyancsak tematizálja a halott test drámáját.

³ Rembrandt és Tintoretto társításának hagyományáról Alison McQueen, írt a Rembrandt-kultusszal foglalkozó kötetében (Alison MCQUEEN, *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old master in nineteenth-century France*, Amsterdam UP, Amsterdam, 2003.), amelyben a szerző Champfleury kortárs írását hozza fel példaként. Champfleury a festőművészek társítását hajtotta végre alkotásában, amelyben megkülönbözteti a nyugodt és a meggyötört művészek csoportját. Champfleury Rubens és Veronesét a nyugodt művészek csoportjához kötötte, akik nem éltek át legendás szenvedéseket művészetük megteremtésének érdekében. A nyugodt művészekkel szemben a meggyötört művészek csoportját emelte ki, amelyhez Rembrandtot és Tintoretót kapcsolta, akik szerint nemcsak testük izmaival, hanem vérükkel és csontjaikkal is alkottak. Művészetük teremtő erejét a fájdalom táplálja, amely alkotásaik magasabbrendűségét is biztosította. (MCQUEEN, *I. m.*, 108.)

A Rembrandt-képpel ellentétben az emberi test két állapotának, élő és élettelen kondíciójának bemutatása történik. Szent Márk élettelen teste fekvő pozícióban van a befogadó elé tárva, az élettelen test megrövidül a vertikális ábrázolás által. A rigor mortisba merevedett, sárga, halott test felett megjelenik a szent feltámadott, élő, elevenségtől ragyogó teste. A Tintoretto-kép egy temetőben játszódo éjszakai jelenet keretei közé helyezi a halott test dramatikus megtapasztalhatóságát, amelynek hangulati komorságát a feltámadott, megelevenedett Szent Márk testének fényben tündöklő alakja ellenpontosz.⁴ Az ismertett festmények megidézése által létrejön a képek és Rembrandt holtteste közötti párhuzam, amely egy sajátos viszonyrendszert hoz létre a szövegtérben. A halott test Rembrandt interpretációjában megszűnik emberi test lenni és a tárgyasulás révén a festményekhez hasonlóan eladható árucikké és vizuális reprezentációvá válik.

Nicolas Tulp doktor anatómiai órája

A *Nicolas Tulp doktor anatómiai órája* című kép Rembrandt 1632-ben keletkezett festménye, amelyen a festő dr. Nicolas Tulp holland sebész anatómiaórájáról készített képet. A festmény a 17. századi nyilvános anatómiaelőadások világát idézi meg. Ebben a kultúrában nemcsak a szakemberek, az orvosok és orvostanhallgatók vehettek részt

⁴ Jonathan GOLDBERG, *Gravity (Tintoretto)* = Uő., *Saint Marks: Words, Images, and What Persists*, Fordham UP, New York, 2019, 40–72.

az oktatásokon, hanem más érdeklődők is figyelemmel kísérhették az anatómiaelőadásokat. A festményen megörökített esemény feltehetően az 1632. január 31-én megtartott nyilvános boncolás volt, amelyet dr. Nicolas Tulp, amszterdami anatómus tartott. A város egy kivégzett elítélt holttestét biztosította a boncoláshoz, aki valószínűleg egy Aris Kindt nevű bűnöző volt, akit fegyveres rablásért akasztottak fel.⁵ Rembrandtot az amszterdami sebészek céhe kérte fel a festmény elkészítésére. Figyelemre méltó, hogy a festményen ábrázolt személyek magas honoráriumot fizetettek azért, hogy szerepelhessenek a képen. A boncolások egyik legfontosabb szereplője, a preparátor azonban nem szerepelt a festményen. A boncolások során a preparátor volt az a személy, akinek a holttest előkészítése volt a feladata. Az anatómialecke résztvevőin kívül egy fontos orvostudományi könyv is szerepel a festményen. A kép jobb oldalán található nyitott könyv Vesalius *De humani corporis fabrica*⁶ című műve, amely Tulp doktor azon intencióját implicálja, amely szerint Tulp saját korának Vesaliusaként kívánta pozicionálni magát. A specifikus ábrázolás a doktor saját kérelme lehetett Rembrandt felé.⁷ Andreas Vesalius egy 16. századi kiemelkedő anatómus volt, akinek a *De humani*

⁵ Dolores MITCHELL, *Rembrandt's The Anatomy Lesson of Dr. Tulp. A Sinner among the Righteous*, *Artibus Et Historiae* 30. (1994/15.), 145–156.

⁶ Andreas VESALIUS, *De humani corporis fabrica libri septem*, szerk. J. DALTON – G. HARTENFELS, Book on Demand Ltd., Norderstedt, 2014.

⁷ MITCHELL, *I. m.*, 145.

corporis fabrica című alkotása szignifikáns nyomot hagyott az orvostudományi és bonctani diskurzusokon. Raphael Cuir szerint Vesalius *Fabricája* a humanista anatómia egyik fontos szövege, amely nemcsak tartalmában, hanem nyelvi megformáltságában is kötődik a humanizmushoz. Cuir szerint Vesalius nagy figyelmet fordított szövegének grammatikai és retorikai jegyeinek megformálására. Vesalius a *Fabrica* szövegén többször változtatásokat eszközölt, a mű változatai a szerző megfontolt, alapos vizsgálódásait engedik láttatni. Vesalius *Fabricája* a cicerói latin mintáját követi, amely grammatikailag is a humanizmushoz kapcsolja a művet. A szöveget a haladás és az intellektuális forradalomba vetett hit eszméi hatják át.⁸ A *Fabrica* hangsúlyozta a boncolás prioritását és a testről alkotott anatómiai leírás fontosságát. Vesalius az anatómiai deskripció révén kívánta feltárni az ember belső működését.⁹ Vesalius könyvéhez bonctani illusztrációkat is közölt, amelyek az emberi test háromdimenziós térben elrendezett szerveit örökítik meg. Könyve több szerv rajzát tartalmazza, amelyek kivághatóak és összeilleszthetőek voltak. Ez lehetővé tette az emberi test térbeli szemléltetését. Vesalius *Fabricájában* figyelemre méltó részletességgel jelenik meg az emberi test, amelyet

⁸ Raphael CUIR, *The Development of the Study of Anatomy from the Renaissance to Cartesianism*. Da Carpi, Vesalius, Estienne, Bidloo, ford. Sally LAURELLE, Edwin Mellen, Lewiston, 2009, 19–24.

⁹ Morris KEETON, *Andreas Vesalius. His Times, His Life, His Work*, Bios 7. (1936/2.), 97–109.

gyakran allegorikus pózban ábrázolt.¹⁰ Tulp doktor mint a 16. századi amszterdami orvosi közösség kiemelkedő alakja saját pozíciójának allegorikus megerősítését tűzhette ki célul a Rembrandt-kép megrendelésével. Vesalius művének megjelenítése nemcsak saját identifikációjának kontextusában figyelemre méltó, hanem a bonctan megítélésének kontextusában is. Vesalius *Fabricája* hagyományteremtő erővel bírt, a tevékenységnek hivatásos elismertséget biztosított. A 16. századi kultúra azonban erőteljesen elítélte és tiltotta az emberi test felbontását. A boncolásokat titokban végezték az anatómia iránt érdeklődők és a művészek.¹¹ A Rembrandt-festmény Nicolas Tulp személyében egy, a pozíciójának és a társadalmi elismertségének biztos tudatában megjelenő doktort mutat, aki bonctani tevékenységét publikus keretek között végezheti, tanulókat okíthat és tevékenységét tudományos célnak tekinti. Vesalius művének a Rembrandt-képen való feltűnése a bonctani hagyományhoz való kapcsolódást, az anatómia történetének figyelembevételét és az önpozicionálódást is jelenti. William S. Heckscher a Rembrandt-képről született *Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*¹² című könyvében ugyancsak utal

¹⁰ Catrien SANTING, *Andreas Vesalius's De Fabrica corporis humana. Depiction of the Human Model in Word and Image*, Netherlands Yearbook for History of Art 58. (2007), 58–85.

¹¹ Martin GUMPERT, *Vesalius. Discoverer of the Human Body*, Scientific American 178. (1948/5.), 24–31.

¹² William S. HECKSCHER, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp. An Iconological Study*, New York UP, New York, 1958.

Rembrandt anatómiai hagyományokhoz való kapcsolódásához. Heckscher szerint Rembrandt képének vizuális és metaforikus jelentéshálója esszenciálisan gyökerezik a 16–17. századi boncolás kultúrájában.¹³

Anatómiai diszkrepanciák

Rembrandt festménye anatómai tematikája miatt felkeltette az orvosi szakírók érdeklődését is. Van de Graaf, Nicolai és Meek holland orvostani szakírók az *Anatómiai diszkrepanciák*¹⁴ című tanulmányban számolnak be arról, hogy a holttest anatómiai ábrázolása több helyen is pontatlan, a kutatók azonban kiemelik, hogy Rembrandt kimagasló anatómiai ismeretekkel rendelkezett. A képről hiányzó preparátor volt az, aki elvégezte a kar boncolását, Tulp doktor pedig az anatómiaórán résztvevő hallgatókat oktatta. Ez az eljárás 17. századi boncolás bevett folyamata volt, a doktorok tudósi pozíciójukra hivatkozva a preparátorokra bízta a nagyobb boncnoki feladatok elvégzését. Tulp doktor nagy jelentőséget tulajdonított a bonctan tudományos jelenlétének. Tulp doktor egy magasabb rendű ismeret megszerzésének érdekében folytatta bonctani tevékenységét és úgy gondolta, hogy az Isten által teremtett emberi testek részletes

¹³ Uo., 35.

¹⁴ Frank F.A. IJPM, Robert C. VAN DE GRAAF, Jean-Philippe A. NICOLAI, Marcel F. MEEK, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, The Journal of Hand Surgery 31. (2006/6.), 882–891.

megismerése révén az emberiség közelebb kerülhet a Teremtőhöz.¹⁵ Ezen felfogás szerint az emberi test feltárása az igazság feltárásával válik hasonlatossá. Dolores Mitchell *A Sinner among the Righteous*¹⁶ című tanulmányában Rembrandt festményének vizuális nyelvét elemzi. Tanulmányában fókuszba kerül a festő Rembrandt szerepe és Tulp alakja. Mitchell szerint a kép kódolása ironikus, konfliktusokban gazdag tartalmakat rejt, amelyeknek felfejtésére vállalkozik a tanulmányában.¹⁷ A festmény dramatizált jelenete az ábrázolt csoport kulturális fontosságát igyekszik megörökíteni. Mitchell szerint Tulp doktor az amszterdami közösség kiemelkedő fontosságú alakja volt, aki a bűnös testének feltárásával a bűnök megtisztítására törekedett.

Ebben a kontextusban figyelemre méltó Katharine Park *The Criminal and the Saintly Body*¹⁸ című tanulmánya, amelyben az autopszia és a boncolás gyakorlatát vizsgálta a reneszánsz olasz kultúra kontextusában. Park szerint a boncolás gyakorlata elterjedt volt a 15. századi Olaszországban és a test felbontása nem számított tabunak többé, hanem egy bevett gyakorlattá vált. Park

¹⁵ Dolores MITCHELL, *Rembrandt's The Anatomy Lesson of Dr. Tulp: A Sinner among the Righteous*, *Artibus Et Historiae* 15. (1994/30.), 146.

¹⁶ *Uo.*, 145–156.

¹⁷ *Uo.*, 145.

¹⁸ Katharine PARK, *The Criminal and the Saintly Body. Autopsy and Dissection in Renaissance Italy*, *Renaissance Quarterly* 47. (1994/1.), 1–33.

tanulmányában az anatómia és a kriminológia szintézisében vizsgálja a disszekció gyakorlatát. Park arra keresi a választ, hogy ha a test megbontása elterjedt és bevett gyakorlattá vált, hogyan értelmezhető az a tény, hogy a hivatalos egyetemi anatómia órákon a bonctani vizsgálatokat jellemzően az elítéltek holttestein végezték.¹⁹ Park szerint ez a jelenség azzal magyarázható, hogy a bűnözők és elítéltek a társadalom marginális szereplőiként pozicionálódtak. Az anatómiai órákat az elítéltek mellett a betegek holttestén végezték. A kórházi betegekhez hasonlóan a bűnözőknek, legfőképpen a külföldről érkezett elítélteknek, nem voltak rokonai a közelben, ez pedig egyúttal azt is jelentette, hogy a holttestük elhelyezéséről nem gondoskodott senki, és a temetést önmaguk sem tudták biztosítani saját maguk számára.²⁰ A Rembrandt-festményen ábrázolt holttest Aris Kindt teste, aki a társadalom marginalizált szereplője volt. Aris Kindt teste már nem az ő teste többé, az elítélt nem birtokolhatja többé a saját testét, és ki van szolgáltatva a társadalom bíraskodásának. Az egyén a kriminalitás jegyét hordozza önmagán, és ezáltal megszűnik egyén lenni. A kriminalitás révén a test egy vizsgálható materiává válik, amelynek egysége megbomlik. Rembrandt képe a boncolásnak alávetett test megszégyenülését örökíti meg, célja azonban nem az elítélt bűnös megalázása, hanem ennek a dehumanizáló megszégyenítettségnek az empátikus

¹⁹ Uo., 12.

²⁰ Uo.

értelmezése. Mitchell szerint Rembrandt képeinek vizuális nyelve egy olyan történetet mond el, amely a társadalom által megvetett szereplők iránti empátiában bontakozik ki.²¹ Rembrandt festményein és metszetein gyakran jelenik meg a koldus-tematika, amelyet Stephanie Dickey *Begging for Attention*²² című tanulmányában vizsgált részletesen. Dickey Rembrandt metszeteit a koldusábrázolás vizuális nyelvének kontextusában elemezte. Rembrandt korai és érett munkáiban is tetten érhető azon karakterek ábrázolása, akik a társadalom marginális szereplőiként, megvetettségben kényszerültek leélni életüket. Rembrandt munkáinak egyik kiemelt témája a szégyenkezés és a megszégyenítés. Dickey tanulmánya rámutat Rembrandt munkáinak figyelemre méltó voltára, ugyanis a festő számos alkalommal ábrázolta magát is koldusként. Rembrandt az 1630-as években sikeres amszterdami portréfestőként alapozta meg a hírnevét. Ez a rövid időszak tekinthető a festő legsikeresebb időszakának, amikor a mecénatúra intézményrendszerére támaszkodva az arisztokrata rétegből származnak támogatói, és jelentős üzleti sikereket ér el. Dickey rámutat Rembrandt 1630 körül keletkezett koldus-rajzaira, amelyeken önmagát ábrázolja marginalizált, megszégyenített helyzetben. A Rembrandt által alkalmazott vizualizációs eljárások éles ellentétben állnak társadalmi státuszával és üzleti sikereivel. Rembrandt

²¹ MITCHELL, I. m., 146.

²² Stephanie DICKEY, *Begging for Attention. The Artful Context of Rembrandt's Etching Beggar Seated on a Bank*, *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5. (2013), 2.

koldus-rajzai a 17. századi holland városi miliőt mutatják be, az utcákon tolongó tömeget, a társadalom által elítélt, kitzasztott szegény rétegeket, akik koldulásból próbálnak túlélni. Rembrandt koldus-rajzai erős empatizálást és társadalmi érzékenységet jeleznek, és az önmagát megnyomorított, dühös, tehetetlen koldusnak mutató Rembrandt egzisztenciális szintre emeli a kitzasztottságot és a megszégyenítettséget. Rembrandt a szégyenkezés vizualizációjával arra irányítja rá a figyelmet, hogy a korabeli társadalom mozgatórugója az elszegényedéstől való félelem, és ebben a közegben mindenki koldus. Bródy Rembrandt-ciklusa megkapó érzékenységgel ragadja meg a festő képeinek egzisztenciális mélységét. A *Rembrandt eladja a holttestét* című novellában Mosusz, a sikeres és gazdag kereskedő az elszegényedéstől való rettegésében megvádolja Rembrandtot: „Mi ez? Ez mi! Koldusbotra, akasztófára akarsz juttatni!” (32.) Mosusz sikerei és anyagi helyzete nem jelenthetnek biztonságot a számára. A magát folyton magabiztosnak mutató furfangos üzletember saját titkolt sérülékenyége mutatkozik meg a vádban. Rembrandt és Bródy nézetei korreálnak abban a tekintetben, hogy műveik azt sugallják, az ember egzisztenciális bolyongása, kiszolgáltatottsága és az élet változékonysága révén természetéből adódóan zseniális művészi és kreatív alkotói identitása mellett számkivetett, szégyenkező koldus is egyben.

Rembrandt, a koldus

Bródy Sándor *Rembrandt* című ciklusában kiemelten jelenik meg a koldus-tematika, amely Rembrandt festményeinek és metszeteinek légkörét idézi. A ciklusban gyakran olvashatunk koldusokról, marginális alakokról, akiket fényben és árnyban ábrázol Bródy. Az írások empátiával kezelik a szégyenteljes helyzetbe hozott alakokat, például Rembrandtot is. Az utcai járókelők, koldusok és maga Rembrandt is megvetett koldusként jelenik meg. A festő társadalmi pozicionálása a beszélgetések által válik értelmezhetővé; hiszen Rembrandt a társadalom megbecsült alakjaival, tekintélyeivel folytat beszélgetéseket; megjeleik Bonus, az orvos, Ezékiel, a pap és Mosusz, a műkereskedő. Rembrandt társadalmi pozicionálása a distinkció logikájával megy végbe. A festő ebben a kontextusban a „másik”, a „megvetett” és a „kirekesztett”, a sikeres üzletember Mosusszal, a vallás által megtisztult Ezékiellel és a tudomány adományával rendelkező Bonussal szemben. Németh István szerint ezen jelenetek a zsánerkép műfajához köthetők, amelyek figurális jeleneteket örökítenek meg. A jelenetek szereplői „ismeretlen típusfigurák” és tipizálható karakterek megtestesítőiként értelmezhetők.²³

A *Rembrandt eladja a holttestét* című novellában Rembrandt Mosusz műkereskedővel való találkozásáról olvashatunk, amelyben kiemelődik Rembrandt szégyenérzete. Mosusz a Rembrandtot folyton gyötrő szégyenérzetére

²³ NÉMETH István, *Az élet csalfa tükrei. Holland képfestészet Rembrandt korában*, Typotex, Budapest, 2008, 7.

alapoz, és a festő szégyenkezését próbálja a maga javára fordítani. Rembrandt a Six polgármesterrel való találkozás során is a szégyenkezése révén válik identifikálhatóvá, hiszen azt olvashatjuk, hogy Six pontosan „[i]smerte Rembrandt szégyenkezését.” (101.) A *Rembrandt eladja a holttestét* című novellában Mosusz megalázza Rembrandtot, sértegeti a festőt, felidézi a Rembrandtról szóló rosszindulatú híreszteléseket, illetve iszákos koldusnak nevezi. Mosusz pszichológiai manőverezés révén próbálja ledegradálni a festőt, hogy célját elérje, ugyanis Rembrandt holttestét akarja megszerezni orvos fia számára. A megszégyenítés ebben a kontextusban egy taktika. Mosusz az agyafűrt, sikeres üzletember, aki a szégyenérzet keltését az üzleti világ részévé teszi.

A novella előrehaladtával a narrátor maga is átveszi Mosusz degradáló, megalázó, megszégyenítő stílusát. Az elbeszélő a következőket mondja Rembrandtról: „Egyszer a nyavalyás magánzóra, Rembrandt régi, nevezetes műfestőre rájött a vágy, hogy cselekedjék” (30.). Rembrandt, „a nyavalyás magánzó” (30.) ezen kívül több alkalommal mint „a rossz szagú csavargó” (33.) jelenik meg a szövegben. Rembrandt maga is átveszi a már ismertetett stílust, és önmagát degradálja le. Rembrandt mint „gazember” (36.) utal önmagára, aki holttestének eladását üzleti sikerként fogja fel. Rembrandt örömködve kiált fel testének eladása után, és úgy gondolja, tettével sikerült becsapnia Mosuszt. „Ingyen kaptam tőle pénzt! Ingyen daraboltat föl, ingyen takarított el,

és ingyért nem temetnek el élve. Milyen gazember vagyok én - becsaptam!” (36.) – mondja.

A társadalom megvetettjeivel, kitaszítottjaival, bűnösnek kikiáltott szereplőivel való empátia és azonosulási kísérlet Rembrandt *Tulp doktor anatómiaórája* című képének vizuális nyelvében is tetten érhető. Dr. Tulp a csoport megkülönböztetett, kiemelt tagja, akinek viselete is tükrözi kiemeltségét. Tulp és a csoport tagjai drága öltözetet viselnek, fizikális tökéletlenségüket, testüket pompázatos ruhákkal rejtik el, amely társadalmi rangjukat is kifejezi. A csoport tagjai túlöltözöttként jelennek meg a bonctani óra alkalmának kontextusában, akiket a viseletük és társadalmi elismertségük szinte védelmez. A testüket túlöltözöttséggel védelmező férfiakat a halott férfi, Aris Kindt testének meztelensége ellenpontozza. Aris Kindt teste nincs elfedve, csupán egy fehér anyagdarab látható a festményen. Aris Kindt nem képes a saját testének birtoklására, a teste már nem is az ő teste. A férfi Amszterdam városának birtokává vált, illetve az állam tulajdonává, akinek teste kiállítható, megtekinthető és feltárható. A férfit lopás vádjával találták bűnösnek, amelyet saját teste feletti birtoklásától való megvonással büntettek. Rembrandt a férfi testének tökéletlenségét festette meg, lába túlságosnak nagynak tűnik, haja gondozatlan. A korszak festői hittek abban, hogy az emberi test a társadalmi rang vizuális jegyeit hordozza magán. Rembrandt Aris Kindt vonásait

ebben a szellemben festette meg, a férfi testének vizuális jegyei tükrözték társadalmi megvetettségét.²⁴

A holttestet figyelő férfiak csoportként, összetéve jelennek meg a festményen, ezt ellenpontozza a meztelenségében feltárt holttest, amelynek egysége már megbomlott. Rembrandt a test felbomlásának további szakaszát festi meg, Aris Kindt bal karjának egysége felbomlik, a test integritása fokozatos szűnik meg. A Tulp által vezetett csoportosulást közös érdeklődés fűzi össze, az anatómiaóra résztvevői egy sötét foltta olvadnak össze, amely ellentétezi a holttest magányát, egyedülvalóságát és sápadt fehérségét. A rigor mortisba merevedett test élettelenségét a holttest fölé hajló férfiak ellentétezik, akiknek élő teste képes mozogni és meghajlani, arcuk rózsásnak, egészségesnek és élettelinek tűnik.²⁵

Nagy Csilla *Stúdium az „interbestiálisról”*²⁶ című tanulmányában a következőket írja: „A Bródy novella a *Nicolas Tulp doktor anatómia órája* című Rembrandt-kép reflexiójaként azonosítható, hiszen a főszereplő átruházza holttestét a műkereskedő fiára, egy patológus-temetkezési vállalkozóra, tanulmányozás céljából. A szöveg azonban egy azonos tematikájú Tintoretto-képet is bevon az

²⁴ MITCHELL, I. m., 147.

²⁵ Uo.

²⁶ NAGY Csilla, *Stúdium az „interbestiálisról”*. Narratív és mediális játékterek Bródy Rembrandt-novelláiban = *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Ráció, Budapest, 2015, 451–457.

értelmezésbe”.²⁷ A novellában az olvasható, hogy „[k]épet úgyse veszel tőlem, eladom neked a holttestemet. A lelkem, ha van – sokan, sőt a biblia is azt mondja, hogy van – majd csak kiszabadul a fiad kése alól, mint ama olasz Tintoretto Robusti Szent Márkusa!” (35.) A narrátor kiszól a szövegből, rámutatva arra, hogy látta az említett képet, ezzel pedig megerősíti a képek közötti párhuzamot. Ezáltal egy sajátos viszonyrendszer jön létre a szövegben, amely három holttestet vonatkoztat egymásra. Ezek a holttestek a Rembrandt és Tintoretto festményén látható testet, valamint a Bródy-novellában tematizált testet jelentik. Nagy Csilla szerint a testek „egymásba csúsztatva, egymásra vonatkoztatva” értelmezhetők, és a szövegrészletben említett holttest megszűnik „entitásként működni”.²⁸ Nagy Csilla szerint a test az eladás mozzanata által tárgyiasul, és ez teszi lehetővé, hogy átruházható lesz, mint egy festmény és „[...] a saját test helyett annak preparátum-jellege és vizuális reprezentációja lesz az alku tárgya.”²⁹ A Tintoretto-képre való reflexió által a holttest műalkotás-jellegének hangsúlyozása történik meg, amely a tanulmányozhatóságra és ábrázolhatóságra irányítja rá a figyelmet.

²⁷ Uo., 455–456.

²⁸ Uo., 456.

²⁹ Uo.

A test felbomlása

Bródy Rembrandt-ciklusa tematizálja a test felbomlását és a test fragmentaritását. Zhenya Gershman orosz-amerikai festő és művészettörténész „I” Witness-nek,³⁰ vagyis öntanúnak nevezi Rembrandtot. Tanulmányában az önmaga arcképét szemlélő művész alakja kerül középpontba, aki előszeretettel festette meg saját testét fragmentumként. Gershman felidézi Rembrandt az *Éjjeli Őrjárat* című festményét,³¹ amelyben Rembrandt testének töredéke, egyetlen szeme látható a kép háttérében. Gershman szerint Rembrandt törekedett egy vizuális marker létrehozására, amelyet a testi töredékesség vizuális nyelvében lelt meg, és ez tükrözi, hogy a festő felismerte a szem vizuális reprezentációjában rejlő lehetőségeket. Bródy szövegében, ahogyan Rembrandt képein is a Zhenya Gershman által rámutatott korporális széthullásra kerül sor.

Bródy Rembrandt-ciklusában textuális és vizuális hagyományok komplex összefonódása figyelhető meg. A szövegben megidéződik Rembrandt *Nicolas Tulp doktor anatómiai órája* című festménye, amely a 17. századi anatómiai vizsgálódások világát idézi meg. Bródy narrátorának anatómusi látásmódja húsbavágóan éles képet ad az emberi test narratív lehetőségeiről, a korporális

³⁰ Zhenya GERSHMAN, *Rembrandt. The “I” Witness*, Arion 19. (2011/2.), 65–91.

³¹ Uo., 67.

széthullásról, és a századforduló által felismert testi és egzisztenciális egység felbomlásáról.

Felhasznált irodalom

BRÓDY Sándor, *Rembrandt*, szerk. SZABÓ Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 1970.

Raphael CUIR, *The Development of the Study of Anatomy from the Renaissance to Cartesianism. Da Carpi, Vesalius, Estienne, Bidloo*, ford. Sally LAURELLE, Edwin Mellen, Lewiston, 2009.

Stephanie DICKEY, *Begging for Attention. The Artful Context of Rembrandt's Etching Beggar Seated on a Bank*, Journal of Historians of Netherlandish Art 5. (2013), 1–18.

Zhenya GERSHMAN, *Rembrandt. The "I" Witness*, Arion 19. (2011/2.), 65–91.

Jonathan GOLDBERG, *Gravity (Tintoretto) = Uő., Saint Marks: Words, Images, and What Persists*, Fordham UP, New York, 2019.

Martin GUMPERT, *Vesalius. Discoverer of the Human Body*, Scientific American 178. (1948/5.), 24–31.

William S. HECKSCHER, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp. An Iconological Study*, New York UP, New York, 1958.

Frank F.A. IJPSMA, Robert C. VAN DE GRAAF, Jean-Philippe A. NICOLAI, Marcel F. MEEK, *The Anatomy Lesson of Dr.*

- Nicolaes Tulp by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, *The Journal of Hand Surgery* 31. (2006/6.), 882–891.
- Morris KEETON, *Andreas Vesalius. His Times, His Life, His Work*, Bios 7. (1936/2.), 97–109.
- Alison MCQUEEN, *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old master in nineteenth-century France*, Amsterdam UP, Amsterdam, 2003.
- Dolores MITCHELL, *Rembrandt's The Anatomy Lesson of Dr. Tulp. A Sinner among the Righteous*, *Artibus Et Historiae* 30. (1994/15.), 145–156.
- NAGY Csilla, *Stúdium az „interbestiálisról”. Narratív és mediális játékterek Bródy Rembrandt-novelláiban = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Ráció, Budapest, 2015, 451–457.
- NÉMETH István, *Az élet csalfa tükei. Holland képfestészet Rembrandt korában*, Typotex, Budapest, 2008.
- Katharine PARK, *The Criminal and the Saintly Body. Autopsy and Dissection in Renaissance Italy*, *Renaissance Quarterly* 47. (1994/1.), 1–33.
- Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave MacMillan, New York, 2003.

Catrien SANTING, *Andreas Vesalius's De Fabrica corporis humana. Depiction of the Human Model in Word and Image*, Netherlands Yearbook for History of Art 58. (2007), 58–85.

Andreas VESALIUS, *De humani corporis fabrica libri septem*, szerk. J. DALTON – G. HARTENFELS, Book on Demand Ltd., Norderstedt, 2014.

„Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer” – Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről
Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában

MUNTAG VINCE

A huszadik század első felének magyar drámairodalma bőséges anyagot kínál különböző testpoétikai koncepciók vizsgálatához, ezt azonban a szakirodalom idáig sem elméleti, sem történeti oldalról nem használta ki. A modernség irodalomtörténetének még a régimódi leírásaiban is szokás hangsúlyozni az esztétizáló vonulat hangsúlyáthelyezését a szellem, vagy a lélek elsődlegessége felől az érzékiség és a test irányába.¹ Elméleti oldalról pedig egyszerre több különböző közelítés is jelentkezett a test irodalmi jelentőségének újraértékelésére Magyarországon az elmúlt évtizedekben.² Az ezek dacára is jellemző alulértelmezettség

¹ CZINE Mihály, *Naturalizmus és erotika = A naturalizmus*, szerk. CZINE Mihály, Gondolat, Budapest, 1979, 50–55.; PÓR Péter, *Szeccsszító = Világirodalmi Lexikon*, XIV. kötet, szerk. BÁRÁNY Lászlóné, Akadémiai, Budapest, 1992, 199–201.

² Lásd a Helikon: Irodalomtudományi Szemle *Testírás* című tematikus számát (szerk. FÖLDES Györgyi, 2011/1–2.). KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix –

az említett dramatikus szövegeket illetően nyilvánvalóan a dráma alacsony műfaji presztízisével magyarázható. Kézenfekvő felvetni ezzel kapcsolatban a színháztudomány felelősségét, amely azonban abba a tapasztalatba ütközik, hogy a huszadik század első három évtizedének magyar drámáit a színrevitelek nagyon kevés kivétellel nem a testértelmezés színházi lehetőségei felől ragadják meg. A testiség értelmezésének viszont általában csak azok a megvalósulásai nyernek színháztudományi rangot, amelyek kortárs horizontban vagy hatástörténeti előzményként alakítani tudják az ezzel kapcsolatos szemléleti kereteket.³ Márpedig a korai modern drámairodalomnak idáig még nem mutatták ki megkerülhetetlen hatástörténeti alakító jelentőségét a testértelmezésben.

Amikor tehát az irodalmi értelmezés nekilát e szövegek testábrázolását vizsgálni, nem csak azzal néz szembe, hogy az előadások nagyon ritkán nyújtanak ehhez kapaszkodót, hanem azzal is, hogy az elméleti kérdésfeltevés valamelyest az előadások értelmező funkcióját kénytelen helyettesíteni, és csak remélni lehet, hogy a következtetések inspirálják majd

KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 194–209.

³ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009.; KRICSFALUSI Beatrix, *Testek ritmikus mozgása a térben: töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez* = Uő., *Ellenálló szövegek: a színház nem-dramatikus megszakításai*, Ráció, Budapest, 2015, 31–56.

a rendezéseket a testiség szempontjából invenciózusabb megoldásokra.

Itt csak általánosságban van mód jelezni azt, hogy a huszadik század első három évtizedének magyar dramaturgiai termése rendkívül változatos és árnyalt ajánlatot tesz a test antropológiai és kulturális szerepének poétikai megfogalmazására. Sürgős lenne ezzel kapcsolatban részleteiben újraolvasni többek között Bródy Sándor, Szép Ernő, Heltai Jenő, Szomory Dezső, vagy Füst Milán drámaírói életművét. Az, hogy az emberi test jelentőségének a kérdése ennyire meghatározó ebben a környezetben, a korszakban ilyen irányba mutató filozófiai, pszichológiai és egyéb intellektuális áramlatok mellett annak is köszönhető, hogy a századfordulón átalakuló magyar színházi élet alapjaiban változtatta meg a színész önmegjelenítésének, a játék technikájának formáit, és ez a befogadás értelmezői kódjait is újraírta.⁴ Ezekről a folyamatokról azonban még hatástörténeti visszatekintésben is igen keveset tudunk, ezért ezek a szövegek színháztörténeti értelemben is különösen fontos dokumentumnak tekinthetők. A következőkben Molnár Ferenc *A testőr* című művét kísérelm meg újraértelmezni testpoétikai szempontból, és azt vizsgálom, hogy az ilyen irányból adódó következtetések milyen

⁴ KISS Gabriella, *A színháztörténet emlékezete: A magyar színházi hagyomány önértelmezésének hatástörténeti keretei* = Uő., *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, Balassi, Budapest, 2011, 28–29.

viszonyban állnak azzal a képpel, amelyet a fogadtatás eddig erről a műről kialakított.

A testőr keletkezése óta úgy él a magyar kulturális köztudatban, mint a szerelem örök és feloldhatatlan dilemmáinak, ezen belül a megcsalás, a féltékenység, a félreismerés és a hazugság bizonyos értelemben szórakoztató gyötrelmeinek a miniatűr bravúrdarabja. Ezt az általános benyomást nem áll szándékomban érvényteleníteni, azt az előzetes meggyőződést viszont meg lehet kérdőjelezni, hogy a dráma által felvetett problémák mögött kizárólag, vagy akár csak elsődlegesen lélektani okok húzódnának meg. A mű eddigi értelmezéstörténetében magától értetődőnek tűnt az, hogy a megtévesztés dramaturgiáját elsősorban pszichologizáló keretben érdemes értelmezni. Az a színházi hagyomány, amely a Molnár-életmű általános értelmezési közege volt a szerző életében, és amely máig hatóan megalapozta a művek értelmezésének az alapvető tartalmi irányait, abból indult ki, hogy az előadók teste mindenekelőtt pszichés reakciók külső jeleit közvetíti. A huszadik század második felében a lélektani realizmus magyarországi meghonosodásával és kanonizációjával ez a háttérfeltevés csak még biztosabbá vált. Ennek jegyében elhalványult az az utalás, hogy *A testőr* már a címében is kiemeli a testet, vagyis az ember testbe ágyazottságát.

A dráma értelmezését a cselemény vonatkozásában az a kérdés határozza meg, hogy felismerheti-e a színésznő a férjét a testőrkapitány jelmezében, miközben a férfi megkísérli inkognitóban elcsábítani őt, hogy legalább most

utoljára, de hűsége bebizonyosodásával alkalmasint végleg visszaszerezze az asszony szerelmét. A felismerés kérdésének hangsúlyozására természetesen alapot ad, hogy a harmadik felvonás második felében nyíltan erről vitatkozik a házaspár, és hogy a szöveg számos dramaturgiai alkalmat kínál a lelepleződésre, de nem ad bizonyosságot felőle: következetesen végigvihető a szövegen egy olyan olvasat, hogy a Színésznő csak rögtönzi az ötletet, miszerint ráismert a férjére, viszont a darab ezt kizáró értelmezéseket is ugyanígy megenged, nem tartalmaz olyan mozzanatot, amely egyértelműen döntene egyik vagy másik irányba. A mű előadásának kritikái ennek megfelelően legtöbbször magától értetődőnek veszik egyik vagy másik lehetőséget, vagy intuitíve az eldöntetlenséget, valószínűleg leginkább attól függően, hogy az adott előadás melyik irányt preferálja.⁵

Tanulságos az a jellegzetesen dokumentálatlan eredetű anekdota, amelyben a felismerésnek a dilemmáját magával a szerzővel próbálták egyértelművé tenni. A történet szerint valaki megkérdezte Molnár Ferencről, lehetséges-e, hogy a színésznő nem ismerte fel a jelmezben a férjét. A válasz állítólag így hangzott: „A színház létezése a hazugság – kivéve a lényegét. Ha a néző egy darab festett vásznonról elhiszi, hogy az egy erdő, akkor ezt is el fogja hinni. El fogja hinni, hogy a feleség nem ismerte fel saját férjét, mivel én azt

⁵ GYÖRFFY Miklós, *A testőr a Madáchban: Molnár Ferenc színész-házaspárja*, Magyar Nemzet, 1992. november 11., 11.; GESZTY Pál, *Vígszínházi jegyzetek: felújítás és stúdióbemutató*, Film, Színház, Muzsika 1971. szeptember 18., 6–7.

állítom, hogy nem.”⁶ Egyrészt figyelemre méltó, hogy Molnár még itt sem teszi egyértelművé, hogy ő, tudniillik a szerző, azt állítaná, hogy az asszony nem ismerte fel a férjét, hiszen ez az idézet csak az ezzel kapcsolatos nézői hitről beszél, amelyben ez így jelenik meg. Talán még fontosabb, hogy a felismerés kérdése Molnár válaszában már a kiindulópontnál összekapcsolódik a mindenkori művészi illúzióteremtés kérdéskörével, amelyet befogadói oldalról a hitelességnek, az illúzió érvényességének a megelőlegzéseként, Coleridge kifejezésével élve a gyanakvás szándékolt felfüggesztéseként szoktak összefoglalni. Akárhogy is képzelte Molnár Ferenc a cselekmény háttérét, ha valóban tőle származik az iménti néhány mondat, akkor az biztosra vehető, hogy itt elsősorban nem a felismerés, a megtévesztés és a hazugság lélektana vagy morálja áll a szerzői problémafelvetés középpontjában, hanem a vágynak és a gyanakvás felfüggesztéseként értett hitnek a működésmódja, amely egyszerre értelmezhető a cselekmény referenciális keretein belül a Színész nő oldaláról, és azon kívül, a néző horizontjából. Természetesen attól, hogy ezt a kérdésirányt (potenciálisan) szerzőiként lehet azonosítani, még nem kell feltétlenül kiemeltnek, vagy pláne kizárólagosnak tekinteni. Az viszont jellegzetes, ahogy ez az értelmezési lehetőség, amely összekapcsolja a ráismerés és a lelepleződés dramaturgiai problémáját az illúzió nézői elfogadásának a kérdésével, peremhelyzetbe szorul az

⁶ Forrásmegjelölés nélkül idézi VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Gondolat, Budapest, 1966, 76.

értelmezésekben. Itt feltehetően a realizmus magyarországi színházi vezető szerepének abba a következményébe ütközünk bele, hogy az előadói gyakorlat elfelejti, vagy elhomályosítja az illúzióteremtés elvi feltételeit, és ezért a színházi közbeszéd a negyvenes évek második felétől máig vergődik a természetesség, a hitelesség, az őszinteség és a valódiság által meghatározott fogalmi hálóban.⁷

A testőr esetében tehát kifejezetten elméleti jelentősége is van a testiség alulértelmezettségének. Az előadáselemzés elméletének kiinduló tézise szerint ugyanis a színész teste az az elem a színházi helyzetben, amelyen keresztül a történet jelszerűként lesz olvasható, hiszen ez jeleníti meg leginkább azt a viszonyulást, ahogyan az előadás minden egyes alkotórészét másnak tekintjük, mint ami valójában.⁸ Világos, hogy amikor a Színész felveszi a Testőr alakját, akkor a szereppel együtt maszkot is ölt, vagyis átalakítja a teste megjelenítését és azt, ahogy a jelenlétét érzékelni lehet. A darabot értelmező szövegekben ott bújkál a kérdés, hogy mi a Testőr státusza a Színész alakjához képest, és a korábban említett értelmezői féloldalasságok nem engedik érvényesülni azt a nagyon egyszerű, de annál fontosabb belátást, hogy a két

⁷ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*, akadémiai doktori értekezés, kézirat, 2019, 6–10. (<http://real-d.mtak.hu/1243/> [2021. 07. 31.]).

⁸ Patrice PAVIS, *A színész munkája* = Uő., *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Balassi, Budapest, 2003, 57–119.

identitás közti különbség mindenekelőtt testi természetű, vagy legalábbis ebből vezethető le.⁹

Noha azt nem lehet pontosan kijelölni, hogy a Testőr mint képzet mikor születik meg a Színész agyában, az viszont egyértelmű, hogy akkortól van tulajdonképpeni hatása az események menetére, amikor járással, hanghordozással és jelmezzel együtt testet ölt a Színésznő ablaka alatti séták során. Ekkor kerül felszínre egy sor kérdés, amely a Színész és a Színésznő házasságában addig csak rejtve volt jelen, és amit a Testőr mint probléma- és mint lehetőséghalmoz magában foglal. Idetartozik, hogy tulajdonképpen mire is vágyik pontosan a Színésznő – erről még lesz szó később –, és az is, hogy a Színész férfiként és szakmailag hogyan tekint saját magára. Az ablak alatti séták utáni beszélgetés alakítja ki azt a meghasonult állapotot a Színészben, amely a Testőr alakján keresztül a saját önazonosságát is kétségbe vonja: „Mert attól a naptól kezdve két ember él bennem. Most már ne neved ki, mert bolondságnak csak bolond következményei lehetnek. Két ember él bennem. Egy férj és egy testőr. Mint férj, őszintén dühös voltam, amiért a testőrt dicsérte. Viszont mint testőrnek, hízelgett a dolog és kezdtem megrészegetni az ötletemtől. Hidd el, ennél izgalmasabb játékot el sem lehet

⁹ VERES András, *Kötéltánc a Niagara fölött (Szélgjegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)*, Kritika 1997/5., 31–32.; GINTLI Tibor, *Molnár Ferenc = Magyar irodalom*, főszerk. Uő., Akadémiai, Budapest, 837–838.

képzelni.” (36–37.)¹⁰ Egyértelmű, hogy itt saját maga megélésének a kettőssége legalább annyira vonatkozik testi érzetekre, mint egyebekre, mivel a séta kapcsán lejátszódott kis jelenet önmagában is hordoz erotikus töltetet, és mivel a Testőr szerepének a megélése a maszk felöltésétől függ. A Színész a jelmezt viselvén, tehát amikor „Testőr” név áll a megszólalásai előtt, hangsúlyos helyeken beszél fizikai ingerekről. Például „[...] egy szépet, egy meleget vallottam neki, az már egy kicsit szívből is jött.” (94.) De az is említendő itt, amikor egyéb partner híján a férfi egy fotelnek vallja meg, mit érez egy adott pillanatban.

TESTŐR *boldog grimaszt vág* Te fotel... miután itt most nincs senki, akinek megmondhatnám, hogy én vagyok a legboldogabb ember a világon és miután teljes lehetetlenség, hogy most itt, a páholyból kihajolva kiordítsam a zsúfolt nézőterre, hogy az én feleségem a legszentebb nő a világon, te egyszerű és szegény kárpitosmunka... *érzékenyen* te szerény négylábú, vedd legalább te tudomásul a boldogságomat és engedd meg, hogy a keblemre szorítsalak... *Mozdulatot tesz a fotel felé, de e pcrben feláll az asszony, előre jön, mire ő hirtelen leül a fotelre.*

SZÍNÉSZNŐ Én igazságtalan voltam magához.

TESTŐR *a fotelhez, megveregetve titkon* Ne haragudj. (86.)

Kulcsfontosságú, hogy a férfi éppen megölelni készül a fotelt, amikor megjelenik az asszony, vagyis nem egyszerűen

¹⁰ Lásd: MOLNÁR Ferenc, *A testőr*, Franklin Társulat, Budapest, 1912. (A továbbiakban a drámából vett idézeteket ezen kiadás alapján, szövegközben jegyzem.)

egy pusztán szellemileg is elgondolható beszédpartner illúziójára van szüksége, hanem olyasvalakinek a képzetére, aki testben is ott van. Ez is arra mutat, hogy a Testőr szerepe alakítója számára egy mástól jól elkülöníthető érzéki diszpozíciót jelent.

A Testőr megjelenése azonban nem csak a Színész számára vízvázasztó az érzékiség saját megélésében. Az udvarló első látogatása előtt a Színésznő átöltözik, és az ehhez kapcsolódó fiziológiai változásokat az éppen jelenlévő házibarád, a Kritikus is észreveszi:

KRITIKUS Átöltözik.

SZÍNÉSZNŐ Át.

KRITIKUS És két pongyola közt választ. Tehát nem mindegy, hogy melyiket veszi.

SZÍNÉSZNŐ Nem.

KRITIKUS Bizonyára a jobbikat, a szebbiket veszi.

SZÍNÉSZNŐ Igen.

KRITIKUS Vagyis... valaki számára öltözik. Vagyis... valakit vár. Vagyis... olyasvalakit vár, akinek tetszeni akar.

[...]

KRITIKUS Ideges vagy, le akarsz rázni a nyakadról, és mikor észreveszed, hogy én ezt észreveszem, akkor hamar visszaszívod. Ruhát válogatsz, csillog a szemed, szaggyalult a beszéded, szebb vagy, mint egy félórával ezelőtt... Mi van veled, Helén? (51–55.)

Ebben az esetben is elmondható, hogy a Színésznő testi állapotát a Testőr – várható újbóli – megjelenése idézi elő. Itt

is igaz, hogy mindez az alak egész érzéki önképére hatással van. Az átöltözés később tükör előtt folytatódik, vagyis a kinézet és a mutatkozás helyzete együttesen abba a kérdésbe összpontosul, hogy hogyan tekint a saját kilétére az asszony. Ez egyrészt az identitás önreprezentációjának a pszichológiai metaforikája felé nyit meg értelmezési utakat,¹¹ másrészt itt is, miként a férfi esetében, az identitás érzéki meghatározottságára hívja fel a figyelmet, vagyis arra, hogy önmagunk kilétének a kérdése *A testőr* tapasztalata szerint jelentős részben a másokkal való fizikai interakció hatásain múlik. Ebből kiindulva a mű kulcskérdése, hogy hogyan válik az érzékelés és a testi önmegfogalmazás alakító tényezővé az alakok viszonyaiban, vagyis hogyan jellemezhető dramaturgiai szervezőerőként.

Ennek végiggondolásához először is azt érdemes szemügyre vennünk, hogyan közöl a dráma szövege testi információkat, vagyis milyen szövegkörnyezetben és retorikai megformáltsággal kerülnek elő ezek a vonatkozások. Utaltam már rá, hogy a darab szokatlan felfokozott intenzitással beszél az érzékiségről. Ezt általában az előadások kritikái a szereplők viszonyainak általánosan színházias, megjátszott, kimódolt természetével jellemzik,¹² s ebben van is igazság, de

¹¹ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó – FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* 1993/2., 5–11.

¹² Például KARINTHY Frigyes, *Molnár Ferenc* = Uő., *Írások írókról*, Tevan, Békéscsaba, 1914, 23–27.; KÉRY László, *A kalkulációról: Molnár Ferenc: A testőr, Vígszínház*, Élet és irodalom, 1966. március 26., 8.

a megfigyelés túl általános, mert a történeteknek egy olyan aspektusára utal, amelynek a szereplők maguk is tudatában vannak. A szövegértelmezésnek ezen a szintjén éppen az lenne az érdekes, hogyan működnek azok a kommunikációs és viszonzyszerkezetek, amelyeknek az alakok nincsenek tudatában. Ez az a vakfolt, ahol a szereplők között kialakult érzelmi játszmák mögé lehetne kérdezni.

Dramaturgiai értelemben tehát az lehet a kiinduló kérdés, mi történik a műnek azokon a pontjain, ahol a viselkedés a felfokozottság miatt szándékolatlannak tekinthető, egy jelentőségteljes testi reakcióival kapcsolódik össze. Ilyennek lehet tekinteni a már idézett jelenetet a fotellel, és hasonló az a pillanat, amikor a Színész búcsúzásakor az első felvonásban a férfinak ki kell könyörögnie magának egy búcsúcsókot, amelyből aztán „[n]agy, érzéki csókolózás” lesz (47.). Az egyik legtanulságosabb példa a harmadik felvonásból való, amikor a Színész saját alakjában hazatérően elkezd vallatni a feleségét az előző estéről, ám mivel lelepleződés nélkül nem árulhatja el, honnan szerezte a megcsalás gyanúját megalapozó információit, a veszekedés irányítása átkerül a Színésznő kezébe, és a beszélgetés végső szakaszában már a férfi kénytelen visszakozni. A fokozatos kapituláció közben van egy jellegzetes pillanat, amelyet a szöveg instrukcióval is jelöl, hangsúlyozandó a Színésznő fölényének a mértékét, és azt, hogy ez milyen mélyen érinti a Színészt.

SZÍNÉSZNŐ Ezt nem bírom tovább, nem, én érzem, hogy köztünk
mindennek vége...

SZÍNÉSZ Nem... nem mondj ilyet... hiszen tudod, milyen örülten szeretlek...

SZÍNÉSZNŐ És mégis gyanúsítasz.

SZÍNÉSZ Dehogyan gyanúsítlak.

SZÍNÉSZNŐ Hazugságokat hiszel el rólam...

SZÍNÉSZ Dehogyan hiszek el... Semmit se hiszek...

SZÍNÉSZNŐ Ezt nem mondod meggyőződéssel. Csak mert tudod, hogy egy percig se maradok melletted, ha kínozol...

SZÍNÉSZ Nem kínozlak, ígérem fiam, nem kínozlak többé.

[...]

SZÍNÉSZNŐ Az egész rágalom volt, hazugság volt, valaki gazul becsapott.

SZÍNÉSZ Rágalom volt, hazugság.

SZÍNÉSZNŐ Nem volt itt senki, a páholyban sem volt senki...

SZÍNÉSZ Senki.

SZÍNÉSZNŐ Csak én voltam ott, a mamával és rád gondoltam... és a te szép meleg szemedre gondoltam... és vágyódtam utánad, vártam, hogy jöjj már hozzám vissza... szeretlek...

SZÍNÉSZ Édes.. édes...

SZÍNÉSZNŐ Milyen nagyon kell, hogy szeresselek, ha ezért meg tudok neked bocsátani... megbocsátok neked...

SZÍNÉSZ *már térdel előtt*e Örök, egyetlen szerelmem vagy...

(140–141.)

A jelenetet az utolsó idézett megnyilatkozás előtti instrukció teszi a testiség szempontjából érdekessé. A Színész

térdelése a két fél közti viszony egyszerre több rétegét hangsúlyozza ki, különösen nagy kifejező erővel, hiszen *A testőr* Molnár Ferenc életművén belül is feltűnően ritkán és szükséztavúan használ színi utasításokat. Először is figyelemre méltó, hogy az instrukció csúsztatva jelenik meg, vagyis nem abban a pillanatban, amikor a letérdelés megtörténik, hanem akkor, amikor az eredményeképp előállt póz már rögzült („*már térdel*”). Ez egyrészt arra utal, hogy mindig az adott rendezésnek kell kijelölnie a párbeszédén belül azt a pontot, amikor a mozdulat elkövetkezik, a cselekmény világán belül pedig azt jelzi, hogy a Színész részéről nem egy előre elhatározott cselekvésről van szó, hanem a gesztus félig-meddig spontán, majdnem reflexszerű. A térdelés ezen kívül motívumként is nagyon jellegzetes. A „már” partikula arra is utalhat, hogy itt valami olyasmi történik, ami kettejük között tulajdonképpen várható volt. A párbeszéd érzelmileg ez előtt is érzékelhetően heves, de itt különösen patetikussá válik, amikor a Színésznő elkezd a férfi iránti vágyakozásról beszélni, és vallomást tesz. A Színész feltűnően emelkedett, költői módon válaszol azzal, hogy az „örök” és az „egyetlen” szavakat használja, s ezt egy látványos, a beszélgetés köznapiságától elütő gesztussal kíséri. Mivel két színészből van szó, felvetődik a gyanú, hogy esetleg egy közösen játszott előadásból idéz a pár ebben a pillanatban; ha nem is feltétlenül konkrétan, de legalábbis a dramaturgiai pillanat jellegét és intonációját tekintve.

Az idézetszerűség további távlatokat nyit meg a szöveghely értelmezésében. Ez ahhoz az elméleti belátáshoz

kapcsolódik, hogy a színészi test folyamatosan elmúlt előadások és színészi látványok vagy érzetek hatása alatt dolgozik, és mivel a hagyományozódás pontos útját nagyon ritkán lehet konkrétan nyomon követni, folyamatos lehet az a nézői benyomás, hogy minden színészi megnyilvánulás idézetként olvasható. Ezt a tapasztalatot a színháztörténet-írás elmélete Marvin Carlson nyomán a kísértetjárta test (*the haunted body*) koncepciójaként ismeri.¹³ A testőr szempontjából az idézetszerűség megelőzöttsége és kikerülhetetlensége azért lényeges, mert ezzel magyarázható, hogy bár a letérdelés meglehetősen nagyszabású mozdulat, amelyet emiatt nehéz spontánként elképzelni, a Színész mozgásformái között ez már teljesen bejáratottnak, automatikusnak, és ezért asszociatívnak tekinthető, vagyis jóval kevésbé igényel tudatosságot, mint a színházon kívüli kommunikációban.

A testtapasztalat kommunikációs jelentősége az eddig említetteken kívül egy még meghatározóbb szinten is jelentkezik. A nem nyelvi gesztusok öntudatlansága abból is fakadhat, hogy a szereplők viszonya egymáshoz végig áthatóan érzéki természetű. A dráma szövegének egészéből süt az erotika. Itt érünk el a mű megalkotottságának egyik legbelsőbb rétegéhez, amely arra ad választ, hogyan működik a vágy, és annak kifejeződése a szereplők között. Motivikus szempontból esett már szó arról, hogy az alakok beszédmódja

¹³ Marvin CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan, Ann Arbor, 2003.

hangsúlyozottan szenzuális, ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy ehhez a közlés érzéki modulálása is hozzátartozik. A mondatokat a szenvedély kitörésének pillanatában gyakran kíséri sírás vagy nevetés, a vallomások nem egyszer a férfi mélyített hangján szólnak meg, a harmadik felvonás vallatási jelenetében pedig a beszédsebesség hirtelen váltakoztatása fokozza a feszültséget. A mű tetőpontja körül, amikor a Színész a Testőr jelmezének nyíltszíni felvételével készül diadalt aratni a feleségével vívott párharcban, a szerepfelvétel utolsó mozzanataként változtat hangot, jelezve, hogy ez az egész figura egyik legfontosabb ismertetőjegye.¹⁴ A dráma egész párbeszédfolyama, amely végig bravúrosan kimunkált retorikával, helyenként patetikusan szólal meg, ebben a stilárisan megemelt és modulációkkal tarkított akusztikai környezetben zajlik le. Mindez arra figyelmeztet, hogy a mondatok érzéki utalásait nem pusztán metaforikusan érdemes szemlélni. A szövegnek ezt a rétegét eddig az előadáshagyományból leginkább Jeles András *Színház a színházban: Play Molnár* (2002) című rendezése tudta megszólaltatni. Az előadás a dialógusok ritmizáltságát és retorikai kidolgozottságát úgy emelte ki, hogy a három felvonásban egymástól is különböző, speciális hanghatásokkal szólalt meg a szöveg. Az előadás jelentős részében a mondatok megzenésített változata tette érthetővé és stilizálta a hol afáziás, hol siket játszó prózai szövegmondását, a záró felvonásban pedig zalai tájszólás,

¹⁴ Lásd: MOLNÁR Ferenc, *I. m.*, 151.

vagy a megírt alakénál jóval idősebb hang karakterizálta a szöveget.¹⁵

Az erotikus átfűtöttség a szövegben nemcsak a test reprezentációjára van hatással, hanem a párbeszéd szerkezetét is alakítja. Kiindulásképp arra érdemes figyelni, hogy a csábítási folyamat, amelyen a Színész hűségpróbája alapszik, feltűnően rövid idő alatt zajlik le, különösen a mű keletkezési idejének társadalmi konvencióihoz képest. Annak kell hihetővé válnia, még ha a nő oldaláról színjátékot feltételezünk is, hogy a Színésznő a megismerkedéstől számítva három-négy órán belül meghódol a csábítójának. Hacsak nem akarjuk ezt a csélcsap viselkedés sztereotípiája felől magyarázni, a gyorsaság csak úgy lehetséges, ha figyelembe vesszük, hogy az álcától függetlenül ugyanaz a férfitest közeledik felé, mint amellyel a nő korábban a búcsúzásnál csókolózott. A tekintet, a test hőérzete és illata a szerepfelvételt követően nem változik meg, márpedig ezek alapvetően meghatározzák a Testőrnek az asszonyra tett benyomását, és akár a csábítás végkifejletét is, hiszen a második felvonás tetőpontján a férfi és a nő újból csókot vált. Az öntudatlan érzéki reflexek jelentőségét növeli, hogy az első felvonásban a Színésznő lakásán, a második felvonásban pedig az operapáholyban az ismerkedés és az egész

¹⁵ VEKERDY Tamás, *Várakozás: Jeles András: Színház a színházban*, Színház 2002/7., 30–32.; FORGÁCH András, *Jeles a jelesben: Színház a Kálvária téren*, Színház 2002/7., 33–35. Köszönöm továbbá Lukin Zsuzsanna szíves szóbeli visszaemlékezését, amellyel az itteni leírást pontosította!

beszélgetés félhomályban zajlik le, s a fényviszonyok atmoszférateremtő szerepét még emlegetik is a beszélgetés során.¹⁶ A szalonban játszódo első felvonás teréről a bevezető instrukcióban megtudjuk, hogy tele van zsúfolva holmival,¹⁷ vagyis a házaspár szalonja és az operapáholy tere sem túl tágas, ezért az udvarlási folyamat során a Testőr és a Színésznő feltehetően végig igen közel ül egymáshoz. Molnár tehát a proxemikát is beleépíti a viszony alakításába. Ezek alapján a történet jelentős részében a férfi és a nő testének olyan impulzusai jutnak meghatározó szerephez, amelyeket nemhogy kontrollálni, de alkalmasint felismerni sem tudnak. Az interakciónak ennél a mélységénél olyan jellemzők kerülnek előtérbe, amelyek a testnek a legbelső, zsigeri, alanyiként megtapasztalt rétegével állnak összefüggésben. Nagyon pontosan mutatja ezt a Színésznő monológja a második felvonásban.

SZÍNÉSZNŐ De igenis... én nagyobb lánggal égek, ha meggyulladok. Igenis, én színésznő vagyok, nem a tehetségem révén, mert ez vér dolga és idegrendszer dolga, kedves gróf. A színésznő nem ott kezdődik, hogy játszik, hanem ott, hogy felmegy a színpadra. Ez más hús, ez más vér, ez más agyvelő, ez más idegrendszer. [...] Aki szerelemmel közeledik az ilyen kiválasztott, sok mindent eldobott és megtagadott nőhöz, az aztán ne ijedjen meg, amikor akkora lángot vetünk, ami nem fér be egy filiszternek a sparherdjébe. Nem vagyok én erkölcstelenebb, mint a maga

¹⁶ MOLNÁR Ferenc, *I. m.*, 77.

¹⁷ *Uo.*, 5.

grófnéi, csak egy kicsit több ég el az életemből, ha engem méltóztatik felgyújtani. (106–107.)

Bár a szöveg erősen metaforikus, az teljesen világos, hogy a Színésznő tudatában van annak, hogy a folyamatok az érzékiség korábban jellemzett belső zsigeri szintjén is zajlanak kettejükben. Sőt, ez itt összekapcsolódik azzal, ahogy az asszony a hivatására tekint, ami a mostani értelmezés számára azt hangsúlyozza, hogy egy olyan helyzet áll elő, amit Erika Fischer-Lichte koncepciója szerint performatívnak lehet nevezni. A performativitás az elgondolás szerint egy olyan helyzet tulajdonsága, mikor egy test más testek jelenlétében cselekvésszerűen bejelenti önmagát, és ezzel megváltoztatja másokhoz való viszonyát, sőt a valóság tapasztalatának az általános jellemzőit is.¹⁸ Fischer-Lichte a performativitás egyik feltételeként az együttes testi jelenlétet emeli ki.¹⁹ A leírásban a „Leib” kifejezés révén a testnek éppen az az aspektusa kap hangsúlyt, amely saját, alanyi és zsigerien belső. Ebből kiindulva azt kell megállapítanunk, hogy *A testőr* alakjai a mű folyamán végig performatív helyzetben vannak, a cselekményben megjelenő világ keretein belül is. Ha pedig ez így van, akkor *A testőr* szövegében is érvényesnek kell lennie, hogy a performativitás egymásba omlasztja a hagyományos esztétikai rendszereknek olyan szembeállításait, mint

¹⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Balassi, Budapest, 2009, 27–47.

¹⁹ *Uo.*, 49–101.

valóság-fikció, élet-művészet, szubjektum-objektum, igaz-hamis, és így tovább. Erre láttunk is példát a megszólított fotel kapcsán, de innen tekintve egyértelmű az is, hogy értelmetlen feltenni a kérdést, vajon a Testőr és a Színész lényegileg különböznek-e egymástól, vagy hogy felismerhető-e a játékos a szerepében. A helyzet jellegzetességeit az határozza meg, hogy a belső, zsigeri testérzékelés szintjén mi történik a résztvevők között, akármennyit beszélnek is a reprezentáció elvi feltételeiről.

A testtapasztalat zsigeri oldalának az előtérbe kerülése a szöveg ritmusát is meghatározza. Ez először a második felvonásban válik feltűnővé.

TESTŐR [...] Mert most pedig, asszonyom, sans rancune, mi is jöjjünk tisztába valamivel. Ön elhiszi nekem, hogy minden tisztelettel és hódolattal közeledtem önhöz.

SZÍNÉSZNŐ EL.

TESTŐR Mert gentlemannek tart.

SZÍNÉSZNŐ Mert gentlemannek tartom.

TESTŐR És elhiszi nekem, hogy egy ilyen szép, forró, csupa ideg, csupa vér asszony közelében nekem, fiatal és erős férfinak, katonának nem jut más eszembe, mint tisztelet és hódolat? Ezt ön elhiszi nekem.

SZÍNÉSZNŐ Nem.

TESTŐR Csak egy fokkal menjünk tovább: ön elhiszi nekem, hogy a tiszteleten és hódolaton kívül más is jut eszembe, és ez a más... szabad megmondani?

SZÍNÉSZNŐ *őszintén, melegen* Szabad.

TESTŐR *szomorúan* Igazán szabad? Meggondolta?

SZÍNÉSZNŐ Amint gondolkozni enged felette, már nem lehet szabad... *Szomorúan* mondta. (80–81.)

A vallomás megengedése, megtiltása, körbepuhíthatósága itt nemcsak azért válik körülményessé, mert egy nehezen kezelhető érzelmi viszonyhálót kell összeegyeztetni a polgári érintkezés eleve sok tekintetben kimondatlan szabályaival. Ennél is meghatározóbb, hogy a kifejezésnek a megvalósítása is kérdéses. Olyan diszpozíciók, érzetek, benyomások kerülnek előtérbe, amelyek a vágy megfogalmazásának gyakorlati határai felé mutatnak, vagy azon is túl vannak. A metapragmatikai jelentések ekkor már elsődlegesen nem arra szolgálnak, hogy fogódzót nyújtsanak a nyelvi és egyben társadalmi viselkedés elvárt módjával kapcsolatban, hanem a Testőr és a Színésznő belső zavarára utalnak egy gyorsan mélyülő, heves közelségtapasztalatról. Az ismételések a párbeszéd folyamatának a fenntartását célozzák, hogy a kapcsolódás szakadásmentes legyen, miközben az instrukciók által közvetített modalitások a beszéd érzetein keresztül képezik le a viszony egy még áthatóbb szintjét.

Később a Kritikus bejövetele után, amikor az asszony az ő jelenlétében vallja meg a vonzalmát a Testőr iránt, a kommunikáció még rétegzettebbé válik.

SZÍNÉSZNŐ *kedves öngúnnyal* Mezei. Ez az ember végre nem egy klasszikus férfisépség... végre egy ember, akinek hibás az orgánuma... végre egy ember, aki, hála istennek, se nem okos, se nem elmés, se nem művészi, se nem cinikus, se nem fájdalmas...

végre egy ki nem csavart agyú ember, Mezei, végre egy nembohém, - mert ez az ember egyszerű, becsületes, ostoba és csinos és fiatal és egészséges és kaszárnyából jön és nem tud viselkedni... Mezeikém, öreg barátom, annyi esztendő után végre egy férfi!

KRITIKUS Gratulálok.

SZÍNÉSZNŐ Mezeikém, te vén, rosszakaratú, ez az ember engem nyugtalanná tett.

TESTŐR Nahát én most...

KRITIKUS *parancsolóan* Ön most minden esetre úgy fog viselkedni, ahogy férfihez illik. (100.)

Figyelemre méltó, hogy ezen a ponton már végképp nem állapítható meg, hogy kinek mi a szándéka az adott helyzetben. A Színésznő vallomása több szinten ironikus, egyszerre önmaga, a Testőr, a mögötte rejlő Színész és a Kritikus felé is, és ehhez képest a két férfi megszólalásának a jelentése is elbizonytalanodik. Az viszont teljesen világos, hogy itt egy alapvető feszültségről számol be az asszony, ami közte és az udvarlója között keletkezett, amely akkor is valós, és akkor is érzékelhető a szöveg retorikájában, ha a nő minden szavát manipulatívnak tekintjük. Függetlenül attól, hogy kinek van és lehet igaza a dráma során egy konkrét helyzetben, úgy tűnik, mintha a társalgás jelentős részében a beszélgetés arra szolgálna, hogy elfedje és túlbeszélje az egymásra tett érzelmi hatást, a testi vonzalmat, a zsigeri reakciókat. Ezt a kommunikációs működést a Színésznő a második felvonás elején meg is fogalmazza:

Ez a valami, kedves gróf úr, amit ön ilyen társalgási mártással önt le, hogy elrejtse, ez én vagyok, kedves gróf. Engem egy kissé idegessé tesz ez a társalgási párbaj, amelynél mindig azt kell figyelni, mi van a szavak mögött. (78.)

Az itteni értelmezési szempont alapján ezt lehet úgy érteni, hogy legalább annyira vonatkozik a megfogalmazhatatlan, például testi közeledésre, mint a szándékokra. Ezért is feltűnő, hogy az iménti hosszabb idézetben a Kritikus, aki nem vesz részt az interakcióknak ezen a zsigeri szintjén, hiába fűzi mesterien a szót és zsonglörködik a társalgás társadalmi szabályrendszerével, a történések menetét minden igyekezete ellenére sem tudja irányítani.

A vágyak túlbeszélése a harmadik felvonás közepétől a Színész önleplező átöltözésével kezdődően ér a tetőpontjára. A részletes elemzés itt terjedelmi okokból nem lehetséges, mert ebben a szakaszban annyira sűrű a szöveg, hogy csak sorról sorra lenne érdemes kommentálni. A jelenetsor alaptechnikája az, hogy az átöltözés alatt a megszólalások egyáltalán nem jelzik a leplezés hatását a Színésznőre, és ezzel összefüggésben a Színészre sem. Ez egyrészt végletekig fokozza a dramaturgiai feszültséget, másrészt a leplezést követően, amikor a két fél elkezd visszatekintve felfejteni, mi is történt addig tulajdonképpen, a reakciókkal kapcsolatos kihagyás miatt továbbra sem lehet egyértelműsíteni a mondatok jelentését. A szöveg írásképe a reakciók meghatározatlanságát azzal jelzi, hogy az átöltözés menetét leíró instrukciókat a párbeszéd után külön közli, úgy,

hogy az egyes fázisokat ne lehessen egyértelműen megfeleltetni időben valamelyik elhangzott mondattal (kivéve az átalakulást záró mozzanatot, a beszédhang megváltoztatását, mert ott ez a szövegmondás módja szempontjából technikailag elkerülhetetlen).²⁰ A beszélgetés jelentésszintjei így még a korábbiakhoz képest is megtöbbszöröződnek, és ez nem csak az eldönthetlenségek megszorodásával jár, hanem azzal is, hogy a nyelv még erősebben a racionalizálás eszközévé válik, és a testi viszonyulás impulzusai elfojtódnak. Amikor újból szóba kerül a jelmez, a férfi kedvenc dohányfajtája, a tekintete vagy a csókja, itt már csak ismertetőjegyként hivatkoznak rájuk.²¹ A tendencia másik oldala, hogy a dráma zárószakaszában megjelennek olyan mozdulatok és testi reakciók, amelyek teljesen függetlenek a szóban elhangzottaktól. Ilyen a Színésznő és a Kritikus páros jelenete a harmadik felvonás végén:

SZÍNÉSZNŐ *be.*

KRITIKUS *nagyon mélyen meghajlik.*

SZÍNÉSZNŐ *ugyanúgy tesz.*

Hosszasan egymásra néznek. Aztán a kritikus jobbra megy, az újságot veszi, kinyitja, leül, de nem veszi le a szemét az asszonyról. Az asszony komolyan állja a pillantást. Kritikus olvasni kezd, miután a fejét csóválta, e pillanatban a nő zongorához ül és lapoz a kottában. Szünet.

²⁰ Lásd: MOLNÁR, I. m., 151–152.

²¹ Lásd: Uo., 168.

KRITIKUS *gúnyosan* Tessék?

SZÍNÉSZNŐ *hátrafordul* Mi az?

KRITIKUS Mondott valamit?

SZÍNÉSZNŐ Nem.

KRITIKUS Csak azért, mert... minha mondott volna valamit.

SZÍNÉSZNŐ Nem szóltam egy szót sem.

KRITIKUS Pardon. *Visszabújjik az újságba.*

SZÍNÉSZNŐ *az eddigi Chopint kezdi játszani. (171–172.)*

A párbeszéd valamiféle előzményre utal, amellyel kapcsolatban még abban sem lehetünk biztosak, hogy kiderül-e a szövegből, de még ha ebben biztosak lennénk is, akkor sem lenne világos, hogy miről van szó. A némajáték egyáltalán nem segít értelmezni az utána következő mondatokat. Persze sok ötlet felmerülhet, mit is jelent ez a jelenet, de az értelmezés nyelvi és dramaturgiai feltételei itt annyira elvonttá válnak, hogy a felszíni, öntudatlan jelentésadás is akadályokkal szembesül. A drámának ebben a részében a nyelvi és a nem nyelvi kommunikáció elkülönülése már nem a zsigeri működés kiemelését eredményezi, hanem arról van szó, hogy a beszéd a maga elvontsága révén olvashatatlaná teszi a testek reakcióit, és ez a hatás a beszéd és a gesztusok között kétirányúvá válik. A mű zárlatában a három kulcsszereplő huncut és egyben gyanakvó módon figyeli egymást, nem szólnak egy szót sem, az eldönthetetlenség körbe zárul. A szöveg tehát úgy

fejeződik be, hogy képtelenség pontosan rögzíteni az alakok viszonyának utolsó ismert állapotát a darab zárópillanatában.

A testőr tehát a nyelvi és az attól független testi közlés hatóerejét és jelentésképző működését szembeállítja és versenyezteti egymással. A mű ebből a szempontból azt a folyamatot rajzolja meg, ahogy a párbeszéd mögötti bújtatott érzékiség egyre inkább meghatározóvá válik, majd egy tetőpont után fokozatosan elhal, mert nem képes megugrani a tudatosulás küszöbét. A zárószakaszban a beszéd racionalizáló ereje szinte teljesen elnyomja a zsigeri impulzusok hatását, és innen tekintve a szerelmi történet tragikus, de legalábbis igen nyugtalanító módon zárul. A mű eddigi értelmezéshorizontja szempontjából ez az olvasat azt jelenti, hogy tulajdonképpen másodlagos a felismerés, a hűség, az igazmondás és a reprezentációs hitelesség kimondott és túlbeszélt kérdésköre a műben. *A testőr* metadramaturgiája ezen a szinten inkább a jelentéseken túli érzéki olvasás mintáját kínálja, méghozzá a szó színházának megszokott keretein belülről. Az a mód, ahogyan erről a dráma fogalmaz, nem csak Molnár Ferenc életművét helyezi új megvilágításba. Ebből a kérdésirányból az egész magyar dramatikus hagyomány újraértelmezhető; benne például Nádas, Mészöly, Térey szövegeivel, vagy Zsótér, Schilling, Jeles és Mohácsi rendezéseivel. Ehhez azonban *A testőrt* saját játékhagyománya ellenében kell olvasni, ám ez valószínűleg éppen azért igen tanulságos, amiért nehéznek is mutatkozik.

Felhasznált irodalom

MARVIN CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan, Ann Arbor, 2003.

CZINE Mihály, *Naturalizmus és erotika = A naturalizmus*, szerk. CZINE Mihály, Gondolat, Budapest, 1979, 50–55.

ERIKA FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Balassi, Budapest, 2009.

FORGÁCH András, *Jeles a jelesben: Színház a Kálvária téren*, Színház 2002/7., 33–35.

GESZTY Pál, *Vígszínházi jegyzetek: felújítás és stúdióbemutató*, Film, Színház, Muzsika, 1971. szeptember 18., 6–7.

GINTLI Tibor, *Molnár Ferenc = Magyar irodalom*, főszerk. UŐ, Akadémiai, Budapest, 835–839.

GYÖRFFY Miklós, *A testőr a Madáchban: Molnár Ferenc színész-házaspárja*, Magyar Nemzet, 1992. november 11., 11.

JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*, akadémiai doktori értekezés, kézirat, 2019, 6–10. (<http://real-d.mtak.hu/1243/> [2021. 07. 31.]).

KARINTHY Frigyes, *Molnár Ferenc = UŐ, Írások írókról*, Tevan, Békéscsaba, 1914, 23–27.

- KÉRY László, *A kalkulációról: Molnár Ferenc: A testőr, Vígszínház, Élet és irodalom, 1966. március 26., 8.*
- KISS Gabriella, *A színháztörténet emlékezte: A magyar színházi hagyomány önértelmezésének hatástörténeti keretei* = UŐ, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*, Balassi, Budapest, 2011, 19–53.
- KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 194–209.
- KRICSFALUSI Beatrix, *Testek ritmikus mozgása a térben: töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez* = UŐ., *Ellenálló szövegek: a színház nem-dramatikus megszakításai*, Ráció, Budapest, 2015, 31–56.
- Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, hogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó – FÜZESSÉRY Éva, Thalassa 1993/2., 5–11.
- MOLNÁR Ferenc, *A testőr*, Franklin Társulat, Budapest, 1912.
- P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009.
- Patrice PAVIS, *A színész munkája* = UŐ., *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Balassi, Budapest, 2003, 57–119.

PÓR Péter, *Szeccesszió = Világirodalmi Lexikon*, XIV. kötet, szerk. BÁRÁNY Lászlóné, Akadémiai, Budapest, 1992, 199–201.

Testírás Helikon: Irodalomtudományi Szemle, szerk. FÖLDES Györgyi, 2011/1–2.

VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Gondolat, Budapest, 1966, 76.

VEKERDY Tamás, *Várakozás: Jeles András: Színház a színházban*, Színház 2002/7., 30–32.

VERES András, *Kötéltánc a Niagara fölött (Széljegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)*, Kritika 1997/5., 31–33.

A Párt ökle és az állam teste – a kollektív test allegóriái mint az ideológiai legitimáció eszközei az ókorban és a XX. században

B. KISS MÁTYÁS

A kollektív test allegóriáit bármely politikai rendszer a maga szolgálatába állíthatja. Tanulmányomban a szocialista realista költészet testpoétikai toposzainak néhány jellegzetes példáját elemzem, Szilágyi Domokos *Tizennyolc millió* című pártódáját állítva a középpontba. A szocreál költészetben a kollektív test általában a Párt, az állam vagy a munkásosztály testeként jelenik meg. Szeretném megvizsgálni, hogy a *politikai test* (*body politic*) allegóriái milyen módokon használják az emberi testet imaginárius politikai terek megjelenítésére, illetve az uralom fizikai dimenzióinak közvetítésére.¹ E kérdésfeltevés azonban szükségessé teszi a *body politic* korábbi példáinak vizsgálatát is. A politikai test allegóriái ugyanis sok esetben *A gyomor és a végtagok* című, aiszóposzi fabula alapsémáját veszik át és variálják. Az aiszóposzi fabula aktuálpolitikai használata a római korban éppúgy jelen volt, mint a középkori és kora-újkori Angliában. A *body politic* első filozófiai igényű

¹ Ezeket az elemzési szempontokat Balogh László Levente vezeti be, Hobbes *Leviatánjáról* szóló tanulmányában. (A *Leviatán anatómiája*, Magyar Filozófiai Szemle 2010/2., 102.)

kidolgozója, John of Salisbury (Salisbury-i János) átveszi és saját céljainak megfelelően keretezi újra az aiszóposzi fabulát, ahogy később sok más angol szerző is (köztük Sir Francis Bacon és Shakespeare). Annabell Paterson szerint ebből a szöveghagyományból indult ki a *body politic* mindmáig legnagyobb hatású kidolgozója, Thomas Hobbes is.² A *Leviatán* borítóján szereplő, allegorikus metszet³ azt a pillanatot ragadja meg, amikor az alattvalók testéből összeáll az állam s megszületik a nagy Leviatán.



1. ábra: A *Leviatán* borítója (részlet)

² Annabell PATTERSON, *Fables of Power, Aesopian Writing and Political History*, Duke University, Durham – London, 1991, 111–138.

³ Kép forrása: <https://ca.phaidon.com/resource/leviathan-by-thomas-hobbes-lead.jpg> (2021. 10. 31.)

Szilágyi Domokos *Tizennyolc milliója*, bizonyos értelemben, szintén Leviatán születéséről szól: az allegorézis politikai testet hoz létre az egyéni testek sokaságából, s a költemény zárlatában maga Leviatán, a halandó isten áll előttünk (ám amíg Hobbesnál az uralkodói hatalom adja a mesterséges test fejét, addig Szilágyi versében a Párt jelenik meg fejként). A *Tizennyolc millió* nem tartozik Szilágyi jelentős versei közé, azonban – talán épp ezért – jó alkalmat nyújt az ideológiakritikus olvasat számára. A vers részletesebb elemzését az is indokolja, hogy Szilágyi Domokos szocreál költeményei közül leggyakrabban ez a mű kerül szóba. Ez a vers volt ugyanis Szilágyi *Álom a repülőtéren* című debütáló kötetének (1962) nyitóverse, s ennek következtében a későbbi gyűjteményes kiadásokban (az 1978-as *Kényszerleszállásban* és a 2006-os *Összegyűjtött versekben*) is legelőre került. E kitüntetett kompozicionális pozíció azzal a következménnyel járt, hogy a költemény ellenállni látszik a propagandaverseket és szocreál darabokat az életműből kiretusálni törekvő gesztusoknak. Ennek ellenére részletes elemzés mostanáig nem készült a műről (ahogy Szilágyi más szocreál műveiről sem), egyetlen tanulmány sem vállalkozott a propagandisztikus hatáskeltő eszközök működésének és a zárlat kétértelműségének alaposabb vizsgálatára.⁴ Ezt a hiányt

⁴ Cs. Gyimesi Éva és Borbély András monográfiái is éppen csak említik a költeményt. (*Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*, Kriterion, Bukarest, 1990, 18. Vö.: BORBÉLY

tünetértékűnek látom, nemcsak a Szilágyi-recepció alakulásának és töréspontjainak fényében,⁵ hanem a szocreál költészet irodalomtörténeti kezelésének tekintetében is.

A *Tizennyolc millió* nemcsak azért jelenthet zavarba ejtő befogadási tapasztalatot a mai olvasó számára, mert a vers pártos megszólalásmódja, sablonos képi szerkezete alapvetően idegen az *Álom a repülőtéren* más verseinek beszédmódjától és képi-retorikai építkezésétől (még Szilágyi más szocreál költeményeitől is), hanem azért is, mert alapvetően összeegyeztethetetlen azzal a nonkonformista és ironikus értelmiségi attitűddel,⁶ mely az erdélyi magyar köztudatban

András, *Visszateremtés, Esztétika és politika Szilágyi Domokos korai költészetében*, Kijárat, Budapest, 2017, 115.) Szilveszter László Szilárd ugyanakkor röviden kitér a vers középpontjában álló allegóriára. (*Félfőn Ég és Föld között. Identitásalakzatok a második világháború utáni erdélyi lírában*, MMA MMKI–L’Harmattan, Budapest, 2016, 44.)

⁵ A Szilágyi-befogadástörténet első nagy töréspontja a költő 1976-os öngyilkossága volt. A Szilágyi halálát követő erdélyi recepcióban nagy hangsúlyt kapott a kultikus beszédmód, a szerző alakjának erkölcsi példává emelése. A második töréspont a szerző halálának harmincadik évfordulóján, 2006-ban következett be, amikor kiderült, hogy Szilágyit besorozta a Securitate, továbbá nyilvánosságra kerültek ügynöki jelentései.

⁶ BALÁZS Imre József, *Értelmiségi szerepkatalógus Szilágyi Domokos műveiben = Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*, szerk. SELYEM Zsuzsa,

Szilágyi Domokos kapcsán rögzült. A mű már megjelenése idején is viszonylag negatív írásos recepciót kapott. Bodor Pál,⁷ Jánosházy György⁸ és Szilágyi Júlia⁹ kritikái egyaránt elmarasztalják a *Tizennyolc milliót*, csak úgy, mint Méliusz József *Az örökség ébredése* című 1963–66-ra datált tanulmánya.¹⁰

A cenzúra csapdájában (keletkezési körülmények)

A cenzúra – és öncenzúra – jellegzetes példája, hogy a kortárs kritikusok, ha a *Tizennyolc milliót* kívánták bírálni, elégedetlenségüknek csak úgy adhattak hangot, mintha a mű kizárólag a szerző egyéni, szubjektív eltévelyedése volna, nem pedig kényszerből született alkotás. Bár nemzedéktársaihoz, Hervay Gizellához és Lászlóffy Aladárhoz hasonlóan Szilágyi is hitt a szocialista eszmeiségben, és abban, hogy a világ a kommunizmus megvalósítása felé halad, a szocialista realista irodalomfelfogást egyikük sem fogadta el, ahogy azt sem, hogy az irodalomnak propagandafunkciót kellene ellátnia. Noha

Láthatatlan Kollégium – Tranzit alapítvány, Kolozsvár, 2008, 61–67.

⁷ BODOR Pál, *Szép, szófukar versek*, Utunk 1962/42 (október 19.), 2.

⁸ JÁNOSHÁZY György, *Eszmény és szenvedély*, Igaz Szó 1963/4, 606.

⁹ SZILÁGYI Júlia, *Az erkölcsi felelősség lírája*, Korunk 1963/1, 123.

¹⁰ MÉLIUSZ József, *Az örökség ébredése* = Uő., *Az új hagyományért*, Irodalmi, Bukarest, 1969, 124–125.

mindhárman írtak propagandaverseket, ezek külső kényszerűségből születtek.¹¹

Szilágyi Domokos első verseskötete hosszas szerkesztési folyamat után, 1962-ben jelenhetett meg. A szerkesztés során már érvényesült bizonyos cenzúra. Szilágyi leveleiből kiderül, hogy Domokos Géza (1961 és 1968 között az Irodalmi Könyvkiadó nemzetiségi részlegének, később a Kriterion Könyvkiadó vezetője) és Konsza Judit szerkesztő javaslatára jópár költeményt ki kellett hagynia (köztük a szocialista realizmust parodizáló *A tücsök meg a hangyát* is).¹² Ám ez az előzetes cenzúra sem volt elegendő: a kötet cenzori engedélyeztetése még így is nehézségekbe ütközött.

Romániában a kiadók 1948-as államosításával megszűnt a könyvkiadás intézményrendszerének függetlensége. Györffy Gábor szerint a könyvkiadás központosítása lehetőséget adott a hatalomnak arra, hogy a kiadóvállalatokat propagandacélok szolgálatába állítsa.¹³ A cenzúra minden olyan elemet ki kellett zárjon a nyilvánosságból, amely ellentétes a Párt ideológiájával és propagandájával.¹⁴ Romániában 1946-tól a Sajtó-

¹¹ Ezzel a problémakörrel részletesebben foglalkozom készülő disszertációm első három fejezetében.

¹² SZILÁGYI Domokos, *Visszavont remény, Szilágyi Domokos levelei Méliusz Józsefhez*, szerk., jegyz., ÁGOSTON Vilmos, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 5–6.

¹³ GYÖRFFY Gábor, *A romániai magyar könyvkiadás a kommunista cenzúra és propaganda korában*, Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények 2008/1., 5.

¹⁴ *Uo.*, 6.

igazgatóság, 1949-től pedig a Sajtó-főigazgatóság intézménye felelt a cenzúráért.¹⁵ Györffy szerint a Sajtófőigazgatóság 1954-re túllépett a kezdeti, szervezési szakaszon, s már „[...] képzett személyzettel, hatásosan működő területi (megyei) irodákkal és pontosan lefektetett szabályzattal rendelkezett.”¹⁶ A Sajtófőigazgatóság három főosztályra tagolódott: az első a sajtóval, a második a könyvkiadással, a harmadik az agitprop tevékenységgel foglalkozott. A Sajtófőigazgatóság fennállása alatt (az intézményt 1977-ben szüntették meg) a cenzúrahivatal a könyvkiadók vezetőségével tárgyalta a művekről, a cenzor személye pedig a szerző előtt titokban maradt.

Domokos Géza emlékirataiban a cenzorokkal való folytonos tárgyalást és alkudozást nevezte kiadóvezetői munkája legnehezebb részének.¹⁷ Domokos Géza arra is rámutatott, hogy a kellően ügyes kiadói munkatársak szerencsés esetben elérhettek részeredményeket, és biztosíthatták egy-egy problémás szöveg átengedését, ha ideológiailag megalapozott érveikkel a cenzor számára biztosítékot nyújtottak a mű kellően pártos voltáról (a cenzornak is szüksége volt biztosítékra, hiszen őt is számon kérhették felettese). „Volt nekem egy tárgyalási elvem, amelyet minden

¹⁵ GYÖRFFY Gábor, *Sajtócenzúra a kommunista Romániában*, Regio. Kisebbség, Politika, Társadalom 2007/3., 95–117.

¹⁶ GYÖRFFY, *A romániai...*, 6.

¹⁷ DOMOKOS Géza, *Igevár. Kritérium-történet tizenhat helyzetképben elmondva*, Pallas-Akadémia – Polis, Csíkszereda – Kolozsvár, 2000, 53.

szerkesztő ismert s feltételezem követett, ha történetesen ő került a vállalatokba. Az pedig így szólt: Sohasem ismerjük el, hogy tévedtünk, hogy kiadói lektúránk nem volt kellően körültekintő. Mindig adódott segítség, megtaláltuk azt a bizonyos szalmaszálat, amelyik hozzásegített, hogy ne adjuk meg magunkat. Még ha le is állították a kéziratot, még ha kezdettől nyilvánvaló is volt, hogy a szövegre semmi szín alatt rá nem ütik a pecsétet” – írja emlékirataiban.¹⁸

Az Álom a repülőtéren engedélyeztetésekor azonban nem volt elég a tárgyalás (az emlékirat nem számol be arról, hogy a kiadót ki képviselte, a könyv felelős szerkesztőjeként feltételezhetően Konsza Judit): „[...] a cenzúra kategorikusan közölte, hogy csak akkor hajlandó engedélyezni a kötet megjelentetését, ha a szerző legalább részben revideálja apolitikus magatartását. Aktuális kérdésekről, értsd, pártpolitikáról is ír.”¹⁹ Szilágyi vállalta a kiegészítést és megírta a *Tizennyolc milliót*. A vers nem a költő javaslatára került a könyv elejére, hanem a kiadói munkák során dőlt el helye a kötetkompozícióban. „A könyvszerkesztő, [...] Konsza Judit pedig, ha pontosan emlékszem, az én botor sugalmazásomra: »Lássák a nyomorultak, verje ki a szemüket, csak a kéziratot ne tartsák vissza tovább!« megtette kötetnyitónak” – írja Domokos Géza.²⁰ Domokos Géza szerint Szilágyi egész életművét és tragikus sorsát ismerve – a memoár

¹⁸ *Uo.*, 57.

¹⁹ *Uo.*, 143.

²⁰ *Uo.*

írásakor még nem került nyilvánosságra Szilágyi ügynökmúltja – „blaszfémia idézni” a versből, könyvében mégis vállalta ezt.²¹ Domokos Géza nyitva hagyja annak lehetőségét, hogy maga Szilágyi is paródiának tekintette-e költeményét.

A kötet cenzori visszatartásának Szilágyi Domokos Méliusz Józseffel folytatott levelezésében is akad nyoma. Szilágyi először egy 1961. február 26-án keltezett levelében ír arról, hogy Domokos Gézával és Konsza Judittal első kötetének szerkesztésén dolgoznak.²² Több mint egy évvel később, 1962. április 16-i levelében arról számol be, hogy kötetének anyaga már a cenzúrán van, Lászlóffy Aladáré pedig már megjelent,²³ április 28-án pedig arról értesíti Méliuszt, hogy Szemlér Ferenc megírta az előszót.²⁴ Május 17-i levelében azonban már azt írja: „A kötetem visszajött a sajtótól nagy B.-vel. Még kellett egy harcos vers (?).”²⁵ A *sajtó* szó a Sajtóféligazgatóság intézményére, a „nagy B.” pedig arra utal, hogy a kötetet átengedték (a „Bun de tipar” azaz *kinyomtatható* rövidítéseként).²⁶

²¹ *Uo.*, 143–144.

²² SZILÁGYI, *Visszavont...*, 5–6.

²³ „A kötetem, úgy hallom, a cenzúrán van. Aladáré – a rossz nyelvek szerint– kijött [...]”. (*Uo.*, 19.)

²⁴ *Uo.*, 23.

²⁵ *Uo.*, 30.

²⁶ *Uo.*, 204.

Idézett levelében Szilágyi egyfelől röviden jelzi Méliusznak, hogy a *Tizennyolc millió* (bár a címet nem írja le) külső elvárások hatására született, ugyanakkor a „harcos vers (!)” megfogalmazás után zárójelben elhelyezett írásjelek használata (a korábbi levelekhez képest is) erős elutasítást sejtet, Szilágyi ezzel *megkérdőjelezte* a pártköltemény vers voltát. A levél a Domokos Géza memoárjából idézett mondatokat is megerősíti (a mű parodisztikus olvasatára viszont nincs utalás), hiszen úgy tűnik, hogy Szilágyi igyekezett „elhatárolódni” saját költeményétől. A „harcos vers” megfogalmazás arra utal, hogy ebben az esetben egy külső elvárás kipipálásáról van szó, és hogy Szilágyi a szöveg megírásakor a szocreál költészet meglévő mintáira is támaszkodhatott.

Testpoétika és ideológia

A *Tizennyolc millió* számára a legfontosabb előképet Lászlóffy Aladár *Új ódája* jelentette (a cím mintája pedig Majakovszkij *150 000 000* című poémája lehetett). Az *Új óda* és a *Tizennyolc millió* egyaránt a társadalmi élet és a munka ritmusának esztétizációját hajtja végre, törés és ellentmondás nélküli, szerves egységként, megvalósult utópiaként láttatva az ország életét. A *Tizennyolc millió* szövegében, hasonlóan az *Új óda* legnagyobb részéhez, nincs én, a megszólaló grammatikai szinten sem különül el, ugyanakkor a *Tizennyolc millió* nyelvéből a *mi* alakzata is hiányzik, Szilágyi verse ezért személytelenebb Lászlóffyénál. Míg Lászlóffy versében a szubjektum, az ország építésén belülről, a közösség részeként

szólal meg, Szilágyi *Tizennyolc millió*jában nincs a beszélő pozíciójára utaló grammatikai jel. A vers szövegéből nem derül ki, hogy a beszélő belülről írja le az ország életét, vagy külső szemlélőként beszél róla (noha a szocreál kritika az utóbbi lehetőséget nem tartotta kívánatosnak). Ez a beszédmód valóban idegen az *Álom a repülőtéren* más szövegeitől, melyekben a megszólalás személyesebb, felszabadultabb, és ez még a kötet további szocreál költeményeire is igaz, mint például a *Kazánkovács*-ra: „És szeretném, kazánkovács, / ha meglegné dalomban, / ritmusát a kalapács, / s ha te vezetnéd a tollam.”²⁷

A *Tizennyolc millió*, Lászlóffy *Új ódájához*²⁸ hasonlóan, megvalósult utópiaként láttatja a Román Népköztársaságot.

Szilágyi Domokos: *Tizennyolc millió* (részlet)

Tizennyolc millió pár kéz rakja egymásra serényen
a holnapok tégláit.
Tizennyolc millió kézpár
húz új s új emeleteket
a mára –
föl egészen a csillagködökig.
Tizennyolc millió!

Gépkocsi volánjára simul,
csirázó búza fölé formál nyugodt eget,

²⁷ SZILÁGYI Domokos, *Összegyűjtött versek*, szerk. SZILÁGYI Zsófia Júlia, Fekete Sas, Budapest, 2006, 15.

²⁸ LÁSZLÓFFY Aladár, *Hangok a tereken*, Irodalmi, Bukarest, 1962, 15.

fejtőkalapácsot markol,
szövőgép orsóit igazítja hasznos rendbe,
könyv lapjait zizegheti
tizennyolc millió kéz.

[...]

Lászlóffy Aladár: *Új Óda* (részlet)

[...]

Tizenhét millió szívvel ver ez az ország!
A dobogás kórusa engedett engem
toborzó útra.
Mint tengerek hangját egyetlen kicsi kagyló,
Itt hozom én is az ő ütemét.

Nagyon valószínű, hogy Szilágyi Domokos ebben az esetben Lászlóffy Aladár egyik költői megoldását veszi át és teszi a retorikai szerkezet gerincét adó anafora alapjává. Szilágyinál, Lászlóffy verséhez hasonlóan, a népszámlálási adat²⁹ révén a szöveg egy territoriális diskurzushoz kapcsolódik. A negyvenes évektől kezdve a romániai magyar írókkal szemben hatalmi elvárás volt, hogy demonstrálják Romániához való hűségüket. Lászlóffy térdeixise annak az

²⁹ Romániában az 1956. évi népszámlálás nagyjából tizenhét és félmillió népet mért (szemben az 1930-as tizennyolc millióval), az 1966. évi adatok viszont már tizenkilenc millió főt tartottak nyilván. GAGYI József, *Románia társadalomtörténete 1918 és 1989 között*, kézirat (Sapientia EMTE tananyag), 90–91.
(<http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf5873.pdf> [2020. 12. 04.])

elvárásnak a megkerülését is szolgálja, hogy a szöveg explicite mondja ki az ország nevét és/vagy *hazaként* hivatkozzon Romániára. Szilágyi esetében annyival enyhébb a retorika, hogy a számnév után a szöveg nem mutat rá még egyszer az országra, viszont ezt nagyban ellensúlyozza a vers végén a Párt emlegetése. Végző soron Szilágyi szövege sokkal darabosabb retorikai szerkezetre fut ki (Lászlóffy finomabb megoldásokat alkalmaz), közös elem viszont, hogy a pártos tanulságot, az explicit propagandaüzenetet mindketten költeményük zárlatában helyezik el.

A szöveg első szakasza kozmikus méretűvé tágítja a szocialista építés – máskülönben rendkívül konvencionális – képeit. Az emberi civilizáció (és történelem) épületként való metaforizációja Szilágyi egy későbbi szövegében, *A lát enciklopédiája* kötet keretversében (*Emeletek*) központi jelentőségű kép (és Szilágyi ebben az esetben jelentősen kitágítja, újraértelmezi az egyébként közkeletűnek mondható metaforát). A *Tizennyolc millió* első szakasza azzal próbál némi invenciót csempészni az építés képei közé, hogy kozmikus távlatokba nyitja ki a tropikus szerkezetet, azonban ez a megoldás még így is kényszeredetten, sikerületlenül hat. A második szakasz a békés, gyarapodó (a gépkocsi a technikai modernizációt is jelképezi) mindennapi élet képeit vonultatja fel, melyben a munka mellett a művelődésre is jut idő – ez a szakasz még az előzőnél is egysíkúbb tropikus-retorikus szerkezetekkel dolgozik. Az első két szakasz (és a negyedik is) az integrációs propagandára jellemző eszközökkel dolgozik. A harmadik egység viszont már már agresszívebb, militánsabb

retorikát vonultat fel, melyet érdemes más, korábbi szövegekkel is összevetni:

Szilágyi Domokos: *Tizennyolc millió* (részlet)

[...]

Tizennyolc millió tenyér
szorul egyetlen ököllé,
s lesújt nyomorra, háborúra.

[...]

Szemplér Ferenc: *Béke-rapszódia* (részletek)

Nem!... nem hagyjuk a békét... Tudja meg
a gyilkos, rabló, aljas agybeteg,
az örült, kinek mindegy meddig ér,
térdig, csípőig, álláig a vér, csak haszna legyen!...

[...]

Csak foltozgassa ott
a tőke a
nyugati német államot
s akárhogy készülődjenek
orgyilkosok s bérgyilkosok,
velünk zsoldoshad nem mérkőzhetik:
mi a hazánkat védjük,
ők meg csak bérüket lesik!

(1949)

Hajdu Zoltán: *Harmincöt év* (részlet)

[...]

E drága perceket akarnák
elrabolni a gazdagok,
a tőkések! Világszabadság

harcosaitól a napot!

Harmincöt éve ezt teszik,
Csak ezt akarják! S mire mentek?
Hányszor dörzsölte kezeit
a tőkés úr! Korán örvendett!
A kommunizmus zászlót lenget,
zászlaját le nem verhetik!
Ezerszer jaj a tőkéseknek!
Igen, ezerszer jaj nekik!

(1952)

Szemlér Ferenc³⁰ és Hajdu Zoltán idézett versei³¹ a sztálinizmus irodalmának jellegzetes termékei. Balázs Imre József megállapítja, hogy a sztálinista költészet egyik jellegzetes szövegcsoportját az úgynevezett „gyűlöletversek” alkották, amelyek az ellenségekkel (tőkések, feudális nagyurak, klerikálisok és más osztályellenségek) szemben való kíméletlen küzdelemre hívták föl az olvasót, és a „hatalmi jellegű gyűlöletbeszédet” képviselték.³² A korszak egyik jellegzetes metaforája (mely Szemlér és Kányádi ötvenes évekbeli verseiben is előfordul) a *gyom* volt (a belső ellenség metaforája), amelyet irtani kell, különben elborítaná az egész

³⁰ *Hazánk magyar költői*, szerk. SZÉKELY János, Állami Irodalmi és Művészeti, Bukarest, 1953, 237–238.

³¹ *Uo.*, 55.

³² *A sztálinizmus irodalma Romániában: Tanulmányok*, szerk. BALÁZS Imre József, Komp-Press – Korunk, Kolozsvár, 2007, 33–36.

világot. Ez a típusú szöveg Jacques Ellul terminológiája szerint *agitációs* propagandának minősül (a gyűlöletkampány ugyanis mindig *agitációs* propaganda).³³ Szemlér Ferenc *Békerapszódijának* és Hajdu Zoltán versének³⁴ részletei a gyűlöletversek sajátosságait mutatják, hiszen egyértelműen megnevezi az ellenséget (a tőkéseket), akiket felelőssé tesz a problémákért, és fel is szólít az ellenük való harcra (Szemlér verse egy későbbi ponton pedig Sztálint jelöli meg a béke forrásaként).³⁵ A sztálinizmus propagandájának jellemző sajátossága volt, hogy miközben folyamatosan háborúval fenyegetett, eközben mindig a békevágyat, a békés szándékot hangsúlyozta (és Ellul szerint a *béke* csak akkor erős üzenet, ha ténylegesen fennáll a háborús félelem).³⁶

³³ Ellul szerint nemcsak a forradalmi pártok fejthetnek ki agitációs propagandát (bár ez a jellemzőbb), hanem az államok is, például amikor egy másik állam ellen szítanak háborút vagy valamely belső ellenségként megjelölt csoport ellen való küzdelemre szólítanak fel. Ellul szerint Hitler propagandája a hatalomra jutása után is javarészt agitációs jellegű volt, de ilyen sajátosságokat mutatott a Szovjetunióban a kulákok elleni gyűlöletkampány is. (Jacques ELLUL, *Propaganda. The formation of Men's attitudes*, Vintage Books, New York, 1973, 70–78.)

³⁴ A *Harmincöt év* cím az októberi forradalom évfordulójára utal.

³⁵ „Mindezt ama nagy példából tanulták, / a rabság láncát, vasilincses multját / lerázó népek, amelyet Sztálin népe, / győztes népe tárt a világ elébe...” (*Hazánk magyar költői, I., m.*, 239.)

³⁶ „It would appear that propaganda for peace can bear fruit only when there is fear of war. The particular skill of Communist

Szilágyi Domokos szövegében hasonló propaganda-eszköz érhető tetten. Ugyanakkor a sztálinizmus éveinek gyűlöletverseihez képest enyhébb megoldásként értékelhető, hogy az agresszív (ököl, lesújt) képek éle nem konkrét személyek vagy csoportok, hanem pusztán a *nyomor* és a *háború* elvont fogalmai ellen irányul (és nem mondjuk a kulákok vagy a papok ellen, mint sok ötvenes évekbeli irodalmi szöveg). Szilágyi szövegében a számnevek használata is jelentőségteljes: a tizennyolc millió kéz *egyetlen* ököllé áll össze és sújt le a rosszra. Az ököl motívuma a korban konvencionálisnak számított, például a „munkásököl, vasököl...” kezdetű rigmusban vagy „a párt ökle” (az ÁVH) megfogalmazás révén. Az ököl képe Szilágyinál nagyon hasonló Majakovszkij Lenin-poémájának képhasználatához: „Sújtson a párt ökle! / Szoruljon / egy ökölbe / az egész / munkásosztály!” (Veress Miklós fordítása);³⁷ „Pártunk – / te millióujjú kéz vagy, / abból lesz / világdöngető / ököl.”³⁸ Majakovszkij idézett versét Szilágyi magyarul Radó György fordításában olvashatta. A felemelt ököl a munkásmozgalmi ikonográfiában már a bolsevik hatalomátvételt megelőzően jelen van. A legszemléletesebb példa erre Ralph Chaplin rajza,

propaganda in this area is that it creates a threat of war while conducting peace propaganda.” (ELLUL, I. m., 45–46.)

³⁷ Vlagyimir MAJAKOVSZKIJ *Válogatott versei*, szerk. RÓZSA Endre, Kozmosz, Budapest, 1982, 326.

³⁸ *Uo.*, 339.

mely az amerikai *Solidarity* című, munkásmozgalmi lapban jelent meg, 1917 júniusában.³⁹



Solidarity, June 30, 1917. The Hand That Will Rule the World—One Big Union.

2. ábra: Ralph Chaplin rajza

Ki kell emelnünk a Chaplin-kép és a *Leviatán* borítója közötti fundamentális különbségeket. *Leviatán* hatalmas, félelmetes alakja a horizont, a civilizáció fölé emelkedik. A *Leviatán*t alkotó alakok mind háttal állnak, „[...]” mint pikkelypáncél borítják a szuverén testét, és ezzel ők maguk

³⁹ Kép forrása:

<http://projects.leadr.msu.edu/makingmodernus/exhibits/show/the-iww--anti-war-activism--an/item/216>. (2021. 10. 31.)

védelmeszik azt.”⁴⁰ Arca egyiküknek sincs, kizárólag a szuverénnek van. Chaplin rajzán viszont a munkások a mélyből, a föld alól emelik hatalmas öklüket az ipari civilizáció fölé. Ezek a munkások felénk fordítják arcukat, a Leviatánt alkotó tömeggel ellentétben láthatóvá teszik egyéniségüket. Ez a rajz forradalmi pillanatot anticipál, a munkásosztály kollektív történelmi szubjektumként való színre lépését, cselekvésre, részvételre hívva fel a nézőt. Az itt formálódó öklől nem Leviatán ökle: a forradalom győzelme Leviatán uralmának végét jelenti (a forradalmi káoszt és a polgárháborút Hobbes egy másik bibliai szörnyeteg, Behemót alakjában ábrázolja). A két kép összehasonlítása megadja a kulcsot a Szilágyi-vers ideológiakritikus olvasatához. Az ideológiai trükk ugyanis a következő: a költemény a forradalmi tömeg ökleként kívánja láttatni a nyomorra és háborúra lesújtó öklöt, ám az allegorikus szerkezet alaposabb vizsgálata nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg valójában Leviatán öklének félelmetes képét rajzolja fel.

A *Tizennyolc millió* szövegében az anafora mint a szerkezet gerincét adó, versépítő alakzat és a zárlatban elhelyezett tanulság (melynek jelentése ironikusan átfordítható) Lászlóffy egy másik pártversére, a *Bölcsességre*⁴¹ emlékeztet, amelyet szintén a *Tizennyolc millió* egyik lehetséges mintájaként azonosíthatunk.

⁴⁰ BALOGH, I. m., 107.

⁴¹ LÁSZLÓFFY, I. m., 26.

Szilágyi Domokos: *Tizennyolc millió* (részlet)

[...]

Tizennyolcmillió kéz
rakja egymásra serényen
a holnapok tégláit.
Tizennyolc millió kéz
húz új s új emeleteket
a mára –
föl egészen a csillagködökig –
s mert egy a cél,
a kerges kezek munkájának egy a célja,
tizennyolc millió kéz tevékenységét
hangolja egybe
az okos agy:
a párt.

Lászlóffy Aladár: *Bölcsesség*

Ahogy a szédítőn csobogó patakocskák dús zuhatagba öntik a
sodrást,
Ahogy a rendre szedett pipacsokból kötjük a csokrot,
Ahogy az értelem önti okokból a gondolatot,
Ahogy a szétdarabolt nagy tömb-tömegekből
emberek újból rakják lakható szép palotáik,
Tízezer éve kormányzó nagy egyszerűséggel gyűjti össze a párt a
nép erejét.
Nem volt ily szertartás-nélküli nagyhatalom még.

Az anafora mint adjekciós retorikai alakzat, a fokozás eszköze, mely egyrészt hozzájárul a gondolatritmus építkezéséhez, másrészt a megismételt tartalom

nyomatékosabbá tételét szolgálhatja, de közben a megismételt elem többlettartalommal is telítődik.⁴² Lászlóffy versében a retorikai szerkezet nagyon egyszerű, már-már primitív: az anaforikusan létrehozott hasonlító tagmondatok végül mind egyetlen hasonlított tagmondatba futnak bele. A képi szerkezetben az organikus képektől, a természetben létrejövő spontán rendezettségűtől az ember által megalkotott *rendig* jut el, amely szoros összefüggésben áll az *értelem* rendszerező erejével. Ahogy Balázs Imre József rámutatott, az *értelem* és a *rend* közötti szoros kapcsolat a fiatal Szilágyi Domokos és Hervay Gizella Forrás-köteteiben szintén meghatározó jelentőségű.⁴³ Fontos kiemelni, hogy a fiatal Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos és Hervay Gizella költői szótárában jelentős átfedések voltak. A *rend* megteremtése Szilágyi versében a munkafolyamat kapcsán jelenik meg: „szövőgép orsóit igazítja hasznos rendbe / [...] tizennyolc millió kéz.” A Lászlóffy-vers utolsó sora (a második versmondat) a kommunista rendszerek deklarált ateizmusával és vallásellenes propagandájával állítható kapcsolatba, ez a sor ugyanakkor egy más értelemben ironikusan is olvasható, hiszen a „szertartás-nélküliség” teljes ellentmondásban áll a vers addigi poétikai megoldásaival, nyelvével, ünnepélyesen fennkölt dikciójával és daktilikus

⁴² *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, szerk. SZATHMÁRY István, Tinta, Budapest, 2008, 88–99. [Digitális kiadás, *anafora* szócikk]

⁴³ BALÁZS Imre József, *Hervay Gizella*, Kriterion, Kolozsvár, 2003, 28.

lűktetésével. Szilágyi verséhez hasonlóan ezúttal is a Párt teremti meg az egységet, gyűjti és hangolja össze a tömegek cselekvését.

Szilágyi versében Majakovszkij hatása is tetten érhető. A költemény záró egységét érdemes összevetni Majakovszkij *Vlagyimir Iljics!* című versének,⁴⁴ és korábban már idézett Lenin-poémájának képeivel.⁴⁵

Majakovszkij: *Vlagyimir Iljics!* (részlet)

Agy nélkül mit sem ér a láb,
Agy nélkül
a kéz tehetetlen,
hol erre, hol arra
dobálta magát
a világ teste fejetlen.
Minket
eladtak, hogy leöljenek,
zord harci zaj harsant az égre fel –
de íme,
kinőtt már a világ felett
Lenin,
mint óriási fej.

(Eörsi István fordítása)

⁴⁴ Vlagyimir MAJAKOVSZKIJ, *Nadrágba bújt felhő*, ford. EÖRSI István, Interpopulart, Budapest, 1996, 58.

⁴⁵ MAJAKOVSZKIJ, *Válogatott...*, 339.

Majakovszkij: Vlagyimir Iljics (poéma; részlet)

Osztály agya,
 osztály ügye,
 osztálynyerő
 osztályerő –
 hát ez a párt
 (Veress Miklós fordítása).

A Pártot (és vele Lenint) az ország agyaként leképező allegorikus szerkezet segítségével Majakovszkij mindkét versében groteszkbe hajló képekkel operál: Lenin (és a Párt) a világot irányító agyként jelenik meg, mely a kollektív test mozgását összehangolja. Ez a poétikai eljárás érvényesül Szilágyinál is, a Majakovszkijhoz hasonló képhasználat révén. Menyhért Anna szerint a magyar szocialista realista költészetben a test poétikai funkciója átértékelődik, és az emberi test különböző képekben, metaforákban, gyakran a Párt testévé válik.⁴⁶ Ezt a jelenséget Balázs Imre József a romániai magyar szocreál költeményekben is kimutatta.⁴⁷ Majakovszkij versbeszédének könnyed, gyakran játékos és ironikus hangvételével, a feltördelt verssorok szabadon áradó lüktetésével azonban összefér a groteszkbe hajló felnagyítás,

⁴⁶ MENYHÉRT Anna, „*Amit mi mondunk, az a te szavad*”. *Munkás, paraszt, értelmiség munkaverseny lázában ég! Agitatív antológiaköltészet Magyarországon 1945–1956* = Uő., *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és Irodalom*, Anonymus – Ráció, Budapest, 2008, 195.

⁴⁷ *A sztálinizmus irodalma*, I. m., 55.

míg Szilágyi szövegének emelkedett, ünnepélyes dikciójával nehezen egyeztethető össze ez az esztétikai minőség.

A *Tizennyolc millió* retorikája egy ókori toposzra épül, az emberi test és az állam allegorikus összekapcsolására, melynek legismertebb példáját az Agrippa Menenius Lanatusnak tulajdonított szónoklat jelenti. A legkorábban Titus Livius és Dionüsziosz Halikarnasszeusz által (évszázadokkal Menenius halála után) elbeszélt történet szerint Menenius Kr. e. 494-ben, a háborúba indulást megtagadó és Rómából kivonuló plebejus legionáriusoknak mondta el a gyomor ellen föllázadt kéz, száj és fogak allegorizáló, parabolikus történetét. Menenius szónoklata a társadalmat az emberi testként metaforizálta, s az egymással szemben álló osztályokat, a plebejusokat (kéz, száj, fogak) és a patríciusokat (gyomor) testrészekként (Menenius szónoklatát Shakespeare is feldolgozta a *Coriolanus*ban).⁴⁸ A valóságban Menenius beszéde valószínűleg nem hangzott el, hanem a későbbi történetírók adták a szájába, a kontextus révén allegorikus értelmezését nyújtva a görög irodalomból ismert, Aiszóposznak tulajdonított, *A gyomor és a lábak* című fabulának⁴⁹ (a vitázó testrészek motívuma ugyanakkor már egy

⁴⁸ Patterson szerint Shakespeare erős iróniával fordítja ki a meneniusi szónoklatot: az ő Meneniusa ugyanis éhező plebejusoknak adja elő az értük dolgozó gyomorról szóló mesét (a szónoklat pedig nem is jár sikerrel). (PATTERSON, *I. m.*, 111–138.)

⁴⁹ Ruth Ilsley HICKS, *The Body Political and the Body Ecclesiastical*, *Journal of Bible and Religion* 1963/1., 31.

ókori egyiptomi töredékben felbukkan).⁵⁰ Aiszóposz meséje Sarkady János fordításában:

A gyomor és a lábak versengtek, melyikük hatalmasabb. A lábak részletesen elmondták, hogy annyira fölényben vannak erejükkel, hogy magát a gyomrot is ők hordozzák; de az így felelt: »Barátaim, ha én nem kapok ennivalót, ti sem bírtok hordani.«

Ugyanígy a hadviselésben semmit sem ér a nagy tömeg, ha a hadvezérek nem állnak feladatuk magaslatán.⁵¹

Az aiszóposzi ainosz (mese) végére került epimüthion (az önálló szerkezeti egységként leválasztott tanulság) a testmetaforát még nem az állam, hanem a hadsereg leképezésére használja. Ám az allegorikus szerkezetek között nagy hasonlóság van, hiszen mindkét esetben egy kollektív test megképződéséről van szó, az allegória meneniusi (liviusi) használata viszont komplexebbé teszi és aktuálpolitikai töltettel ruházza fel a képet. Ez a megoldás azonban távolról sem idegen az ainosz műfájának aiszóposzi használatától, hiszen az ókori hagyomány Aiszóposzt félelmetes szónokként tartotta számon, aki mindig tudta, hogyan használjon politikai fegyverként szellemes allegóriákat. Hicks és McVay⁵² szerint

⁵⁰ John K. MCVAY, *The Human Body as Social and Political Metaphor in Stoic Literature and Early Christian Writers*, The Bulletin of the American Society of Papyrologists 2000/1., 136.

⁵¹ AISZÓPOSZ *Meséi*, ford. SARKADY János, Európa, Budapest, 1987, 51.

⁵² MCVAY, *I. m.*, 136. Vö.: HICKS, *I. m.*, 35.

ezt az epimüthiont csak később csatolták a szöveghez. Figyelembe véve viszont, hogy az aiszóposzi ainoszt az ókori görögök mindig allegorikus értelemmel felruházva mesélték,⁵³ s e történeteket gyakran vonatkoztatták társadalmi állapotokra (sőt, Arisztotelész szerint népgyűléseken is beleszótták szónoklatokba),⁵⁴ A *gyomor és a lábak* meséjét a *body politic* egyik legfontosabb előzményének kell tekintenünk. Nagyon valószínű, hogy a görög mesemondók társadalmi jelentést tulajdonítottak a történetnek. Írásos beszámoló nem maradt fenn az ainosz ókori előadásairól, könnyen lehetséges viszont, hogy a szóbeli előadások a hadseregen túl más szituációkra is vonatkoztatták a képet. Megállapítható viszont, hogy Menenius állítólagos szónoklata hatásosabb módon oldja föl az allegóriát, mint az aiszóposzi fabula írott változatának⁵⁵ epimüthionja. Az epimüthion ugyanis a gyomrot a hadvezérekkel azonosítja, amivel pusztán a sereg élelmezési feladatait domborítja ki, ami kétségtelenül fontos feladat – hiszen Napóleon is megmondta, hogy üres hassal nem lehet háborút nyerni –, ám a hadvezérek dolga mégiscsak a taktikai és stratégiai gondolkodás volna. A meneniusi szónoklat ezzel

⁵³ Deborah STEINER, *Fables and frames: The Poetics and Politics of Animal Fables in Hesiod, Archilochus, and the Aesopica*, Arethusa 2012/1., 1–41.

⁵⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Telosz, Budapest, 1999, 117.

⁵⁵ Az aiszóposzi fabulagyűjtemények ránk maradt változatai kivétel nélkül a bizánci korból származnak.

szemben egy olyan komplex tropikus szerkezetet épít ki, amelyben a gyomor valóban a biológiai funkciónak megfelelően működik, s amelyet – némi malíciával – a trickle-down economics ókori változataként olvashatunk.

Az állam és a test közvetlen, metaforikus összekapcsolása – írott formában – legkorábban Platónnál⁵⁶ fordul elő.⁵⁷ A *body politic* későbbi fontos példája Senecánál jelenik meg (*A nagylelkűségről*), aki a polgárok tömegét a testként, a császárt pedig a fejként metaforizálja. Seneca ezzel hierarchizálja a testmetaforikát, hiszen míg az aiszóposzi fabula allegorikus értelmezése a testrészek kölcsönös függőségét hangsúlyozta, addig a Seneca-féle képhasználat már a hierarchiát, a fej irányító szerepét és a testrészek alárendeltségét domborítja ki.⁵⁸ Hasonló képhasználat a korai keresztény irodalomban is megjelenik, Szent Pál (aki feltehetően szintén ismerte az aiszóposzi fabulát)⁵⁹ is ebből indul ki, amikor az efezusiaknak írt levelében az egyházat Krisztus testeként metaforizálja (a szentek azok, akiket Isten alkalmassá tett Krisztus testének fölépítésére [Ef 4,12]), illetve

⁵⁶ HICKS, *I. m.*, 30.

⁵⁷ *Az állam* ötödik könyvében Glaukón azt a megállapítást teszi, hogy „[...] az a legjobban szervezett állam, amely a legközelebb áll az emberi szervezethez.” PLATÓN, *Az állam*, ford. JÁNOSY István, Gondolat, Budapest, 1988. (<http://mek.oszk.hu/03600/03629/03629.htm> [2021. 07. 30.])

⁵⁸ MCVAY, *I. m.*, 141.

⁵⁹ HICKS, *I. m.*, 33.

Krisztust az egyház fejeként jelöli meg, aki a test egységét összetartja:⁶⁰ „[...] és mindenben nőjünk fel Krisztushoz, aki a fej. Átala az egész test, az összekötő ízek segítségével egybefogva és összetartva, minden egyes rész sajátos tevékenységével gondoskodik saját növekedéséről, hogy felépüljön a szeretetben.” (Ef 4,15–16)⁶¹ Az állam és a test metaforikus kapcsolatba állítása a római korban bevetnek számított (Augustus például az állam beteg testének orvosaként állította be magát),⁶² és a középkorban rendkívüli fontosságra tett szert, de napjainkban is megmaradt, a mindennapi nyelvbe halott metaforákként beépülő strukturális metaforákban (államfő; egyházfő; head of state; head of church).⁶³ A *body politic* legnagyobb hatású filozófiai kidolgozása Hobbes *Leviatán*jában szerepel: Hobbes az államot a polgárok egyéni testeiből összeálló, mesterséges testként allegorizálta: „Az [...] egyetlen személylé egyesült sokaságot ÁLLAMNAK, latinul CIVITASNAK nevezzük.

⁶⁰ MCVAY, I. m., 142–143.

⁶¹ Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2008, 1311.

⁶² Erről Marton Máté beszélt, a VII. Mathéma konferencián, 2020. szeptember 18-án elhangzott, *Nec remedia pati possumus – A res publica teste és Augustus principátusa* című előadásában. Köszönöm neki, hogy rendelkezésemre bocsátotta előadása írott változatát, továbbá felhívta a figyelmem Hicks, McVay és Turner hivatkozott műveire.

⁶³ Bryan S. TURNER, *The Body & Society. Explorations in Social Theory*, SAGE, London, 2008, 162–163.

És így születik meg az a nagy LEVIATÁN, vagy hogy tiszteletteljesebben fejezzem ki magamat, az a halandó isten, amelynek – a halhatatlan Isten fennhatósága alatt – békénket és oltalmunkat köszönhetjük.”⁶⁴ Hobbes filozófiája ugyanakkor föl is számolja a *body politic*-allegória organicitását, hiszen a szerződéskötés aktusát és a politikai test mesterséges voltát állítja a középpontba. Balogh László Levente szerint Hobbes filozófiájának újdonsága abban áll, hogy az uralkodói hatalom Istentől adott volta helyett az állam szerződésre épülő jellegét hangsúlyozta, továbbá a rend organikus szemléletének helyébe a társadalom és politika mechanikus szemléletét állította (Hobbes, Descartes-hoz hasonlóan, gépezetként fogta föl az emberi testet, s az államot ennek mintájára szintén gépezetként allegorizálta).⁶⁵

Megállapítható, hogy Majakovszkij korábban idézett Lenin-poémájának részlete több szempontból is párhuzamokat mutat Szent Pál efezusiaknak küldött levelének tropologikus szerkezetével. Mindkét szövegben a közösségi test felépüléséről, az egység létrejöttének folyamatáról van szó, melyet – szemben Hobbes allegóriájával – organikus módon fognak föl. A fej mindkét esetben a logosz hordozója, s ahhoz, hogy az egyének részei lehessenek a közösségi testnek, maguknak is méltónak kell bizonyulniuk arra, hogy részesülhessenek a logoszból (a fő kiemelése ugyanakkor

⁶⁴ Thomas HOBBS, *Leviatán*, ford. VÁMOSI Pál, Polis, Kolozsvár, 2001, 197.

⁶⁵ BALOGH, *I. m.*, 111.

nagyon hasonló a *Leviatán* borítóján szereplő, híres metszet kompozíciójához – lásd: 1. ábra). Majakovszkij poémája, akárcsak Prokofjev *Október-kantátája*, a régi rend összeomlását, majd a forradalom káoszát és az új rend felemelkedését meséli el. Az állam testként való metaforizációja az ókori irodalomtól kezdve (például Senecánál), hagyományosan a harmóniát, az organikus egységet hivatott kifejezni⁶⁶ – ezzel az ábrázolásmóddal nem fér össze a groteszk testábrázolás. Majakovszkij viszont, a forradalmi káosz, a diszharmónia megjelenítéséhez éppen a groteszk testábrázolás eszközeit választja. Bahtyin szerint a groteszk test „nem zárt, nem befejezett, nem kész”, hanem túlcsoportul saját határain, nyitott a külvilág felé. A groteszk test mindig nagyon közel áll a halálhoz, s az archaikus groteszk ábrázolásmódnál gyakori két test (az egyik a haldokló és szülő, a másik a születő) egyszerre való megjelenítése. Ebben az esetben az egyik testből mindig egy másik, egy újabb test jelenléte sejlik elő.⁶⁷ Majakovszkij szövegében a világ fejetlen, ide-oda vergődő teste a befejezetlenség, a lezáratlanság képzetét hordozza. Majakovszkij szintén két testet ír egybe: a világ teste szüli meg Lenint, aki hatalmas fejként nő ki föléje. Bahtyin szerint az avantgárd irodalomra (különösen az expresszionizmusra és a szürrealizmusra) erősen jellemző a groteszk esztétikai

⁶⁶ MCVAY, I. m., 139.

⁶⁷ Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNZCÖL Csaba – RAINCSÁK Réka, Osiris, Budapest, 2002, 35–36.

minőségének jelenléte.⁶⁸ Ez az avantgárd irodalom testábrázolásaiban is tetten érhető.⁶⁹ Majakovszkij tehát az avantgárd esztétikának megfelelő testpoétikai eszközöket alkalmaz.

Szilágyi Domokos szövege azonban sokkal konvencionálisabb, mint a feltételezhetően mintaként használt Majakovszkij-művek. Itt nem a forradalmi káosz, hanem a stabil, megbonthatatlannak tűnő, harmonikusnak és organikusnak láttatott társadalmi egység jelenik meg. A szocreál esztétikája az avantgárddal szemben nem sok teret hagy a groteszk számára. Ruth Ilsey Hicks szerint a későbbi történetírók által Menenius szájába adott parabola egy olyan tropologikus szerkezetet épít ki, melyben a testrészek közötti összhang teremti meg az egészséges állapotot, míg a disszenzus a betegséggel egyenlő.⁷⁰ Ezzel a problémával szembesít Hobbes is a *Leviatán* bevezetőjében: „[...] az egyetértés – az egészség; a lázadás – a betegség, a polgárháború – a halál.”⁷¹ A plebejusok kivonulása a római történelemben az osztálykonfliktus első példájának tekinthető,

⁶⁸ *Uo.*, 56.

⁶⁹ A groteszk testábrázolás jelenlétét a magyar avantgárd irodalomban Balázs Imre József mutatta ki (*Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Marosvásárhely, 2006, 44–47.) [Ez a problémakör Szilágyi Domokos költészete esetében a *Garabonciás* és *A láz enciklopédiája* bizonyos szövegei kapcsán lesz releváns.]

⁷⁰ HICKS, *I. m.*, 30.

⁷¹ HOBBS, *I. m.*, 53.

ezért is tartotta fontosnak Livius és a többi történetíró, hogy éppen Meneniussal mondassák el a szónoklatot, ők is leírták azonban, hogy a plebejusok megbékítését nem kizárólag a rétori teljesítmény, hanem valódi politikai engedmények hozták meg.⁷²

Az aiszóposzi fabula allegorizáló értelmezése azonban, Rancière felől olvasva, messzemenően depolitizáló célzatú: a disszenzus elsímításával magát a politikát szünteti meg. Rancière politikaelméletében éppen a disszenzus, a konfliktus, a társadalmi csoportok tagjai közötti feszültség jelenti a politika lényegét,⁷³ a tökéletesen harmonikus, feszültség nélküli társadalom viszont olyan utópia, amelyből a politika is eltűnik.⁷⁴ Az államot testként, és a politikai irányítást e kollektív test fejeként megjelenítő allegória azonban nem tűri meg a disszenzust, hanem teljes alárendelődést követel a polgártól. A polgár itt megszűnik a rancière-i értelemben vett politikai szubjektumként létezni,⁷⁵ és alattvalóként, a felsőbb hatalom végrehajtójaként találja meg helyét. Az allegória, mivel depolitizáló hatást fejt ki, bármilyen megszilárdult társadalmi rend számára alkalmas lehet saját legitimációjának biztosítására, a társadalmi szerkezet belső ellentmondásainak

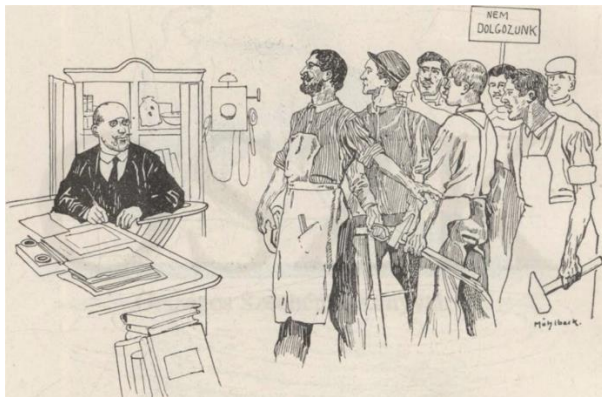
⁷² HICKS, I. m., 31.

⁷³ Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és Politika*, ford. JANCSÓ Júlia – Jean-Louis PIERSON, Múcsarnok, Budapest, 2009, 58.

⁷⁴ *Uo.*, 34.

⁷⁵ *Uo.*, 58; 60.

racionalizációjára.⁷⁶ Az allegorizáló olvasat erősen meghatározta a fabula későbbi értelmezését. A történet az egyik huszadik század eleji, iskolások számára készült magyar kiadásban olyan illusztrációval (Mühlbeck Károly rajza) jelent meg, amely sztrájkoló munkásokat ábrázolt, kezükben „Nem dolgozunk” feliratú táblával.



3. ábra: Mühlbeck Károly illusztrációja

Az aiszóposzi fabulák tehát esetenként az ideológiai indoktrináció eszközeként is felhasználhatók, hiszen nagyon sokféle társadalmi kontextusra ráilleszthetők, és így szinte bármely rendszer hasznosíthatja őket (disszertációm egy fejezetében, Szilágyi *A tücsök és a hangya* című művének

⁷⁶ DR. MARKÓ László, *Esópusi mesék*, Hornyánszky Viktor cs. és kir. udvari könyvnyomdája, Budapest, 1906, 24. [A kötet és az illusztráció itt tekinthető meg:

<http://mek.oszk.hu/16100/16121/16121.pdf>]

elemzése kapcsán viszont azt igyekszem kimutatni, hogy a fabulák éppígy válhatnak a rendszerkritika eszközévé is).

Az allegória, ranciére-i értelemben vett, depolitizáló hatása (ami egyúttal ismét az integrációs propaganda eszköztárához tereli vissza a szöveget) Szilágyi Domokos költeményében is nagyon erősen érvényesül. A *Tizennyolc millió* szövegében nincs disszenzus, tökéletes összhang uralkodik. A munkások és parasztok megjelenítése szinekdochikus, a dolgozókat minden esetben a „serény” kéz ábrázolja (ezzel egyszerűsítve a Meneniusnak tulajdonított szónoklat által kiépített tropikus struktúrán). Ez a retorika lényegében konzerválja a modern államokra jellemző társadalmi munkamegosztást, ahol elvált egymástól a cselekvés és a gondolkodás,⁷⁷ és ahol a cselekvők mások utasításainak végrehajtói. A fennálló hatalmi struktúra biztosítása, az államgépezet stabilizációja és a társadalmi legitimáció előállítása a hatalomra jutott kommunista pártok propagandájának egyik elsődleges célkitűzése volt, ehhez ideológiai alapot a kommunizmus felé tartó átmenet lenini elmélete adott.⁷⁸

⁷⁷ ELLUL, I. m., 27.

⁷⁸ Lenin szerint a kommunizmusba (az állam elhalásáig) tartó átmenet, amíg még szükség van államra és erőszakszervezetekre, egy egész történelmi korszakot fog majd át, amely szerinte a politikai formák óriási gazdagságát termeli majd ki – írta 1917-ben. Vlagyimir Iljics LENIN, *Állam és forradalom* (Lenin Összes művei 33.), ford. n., Kossuth, Budapest, 1965, 32.

Ez a propagandacél, amely Szilágyi Domokos költeményében is érvényesül, ellentétben áll a marxista filozófiának a munkamegosztással szembeni bírálatával, hiszen Marx és Engels *A német ideológiában* az elidegenedés egyik forrásaként a magántulajdon mellett a munkamegosztást jelölték meg.⁷⁹ Étienne Balibar rámutat, hogy a marxista filozófiában a kommunizmus megvalósulásának feltétele a fizikai és a szellemi munka közötti különbség megszüntetése, melyet ő az „intellektuális különbség” megoldásának nevez. Balibar szerint a fiatal Marx egyik, valóban utópikusként értékelhető gondolata (mely szerint Fourier hatásának tudható be), hogy a kommunizmusban már senki nem lesz hozzáláncolva egy munkakörhöz, hanem mindenki szabadon megválaszthatja, hogy mivel és mikor szeretne foglalkozni.⁸⁰ A marxista utópia ugyanakkor nagyon is jelen van Szilágyi Domokos első kötetében, és nagy erővel fejeződik ki, méghozzá a *Himnusz a holnaphoz* kompozíciójának csúcspontján, mely egyben az *Álom a repülőtéren* kötet záró darabja is (ismét érdemes kiemelni, hogy a cenzor még ezzel a szöveggel együtt sem tartotta a kötetet elég politikusnak):

Az utópiák kora lassan lejár, mert az utópiák testet öltenek. Ma már nem nehéz elképzelni a holnapot – a kommunizmust, amely eljön,

⁷⁹ Michael QUANTE, *Marxról. Válogatott tanulmányok*, ford. ZUH Deodáth, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet, Budapest, 2018, 71.

⁸⁰ Étienne BALIBAR, *Marx filozófiája*, ford. MIHANCSIK Zsófia, Typotex, Budapest, 2012, 105–106.

oly szükségszerűen és föltartóztathatatlanul, mint ahogy a fű kihajt tavasszal. Amikor eltűnik majd a különbség fizikai és szellemi munka között; amikor olyan óriási energiatartalékok fognak rendelkezésre állni, hogy a létfenntartás úgyszólván semmibe sem kerül: akkor lesz ideje az emberiségnek, hogy megkeresse és megtalálja a dolgok végső értelmét, a rendet kívül-belül; hogy föltárja a Föld minden titkát, ha már nincs földhöz kötve; hogy elinduljon a végtelenség és önmaga föltérképezésére.⁸¹

Miközben tehát a kötetet záró kompozíció a kommunizmus eljövételét a munkamegosztás alóli felszabadulásként, a fizikai és a szellemi munka közötti különbség eltűnéseként jövendöli meg, eközben a *Tizennyolc millió* egy olyan retorikai struktúrát hoz létre, mely éppen a társadalmi munkamegosztás, illetve a szellemi és fizikai munka (test és agy) különbségének szentesítését hajtja végre. A *Tizennyolc millió* tropologikus struktúrája tehát a társadalmi különbségek fenntartására, a hatalmi szerkezet bebetonozására törekszik, és ennyiben még Marx és Engels hagyományos, XIX. századi viszonyok leírásához megalkotott ideológia-fogalma felől is ideologikusnak minősül. Ha azonban a kortárs kritikusok esetleg érzékelték is a két megnyilatkozás közötti ellentmondást, nyíltan nem mondhatták ezt ki írásaikban, legfeljebb csak áttételes módon célozhattak rá, mint Méliusz József tette fentebb hivatkozott tanulmányában.

Ehhez a problémához szorosan kapcsolódik a *Tizennyolc millió* egy másik olvasatának lehetősége, mely a verszárlatot

⁸¹ SZILÁGYI, *Összegyűjtött...*, 68.

parodisztikusan kezeli. Az ironikus lebegés – eszerint az értelmezési lehetőség szerint – csak a vers zárlatában lép működésbe, mégis képes az egész addigi retorikai szerkezetet zárójelbe tenni: „tizennyolc millió kéz tevékenységét / hangolja egybe / az okos agy: / a párt.” Ha kimaradt volna „az okos agy” sor (mely a lenini élcsapatra utal), a szöveg egyértelműen a Párt vezető szerepének megénekklése lenne, így azonban a visszájára fordítható, egyszerre lehet a Párt dicsőítéseként és ennek kifordításaként értelmezni. Paul de Man az iróniát „a trópusok allegóriájának permanens parabázisaként” határozta meg.⁸² Ebben az olvasatban az utolsó egység olvasható parabázisként, amely megszakítja és lerombolja az addigi képi és retorikai épületet, ezzel érvényesítve az irónia destruktív erejét. Azonban, mivel ez a jelenség csak az utolsó szövegegységben érhető tetten, az is megállapítható, hogy a permanencia kritériuma nem teljesül. Talán ebből a kettősségből is fakad, hogy a *Tizennyolc millió* sem komolyan vett pártversként, sem pedig (ön)paródiaként nem tekinthető igazán sikerült műalkotásnak. Pécsi Györgyi szerint a verset már a kortársak is paródiaként olvasták.⁸³ A kortársakra való osztatlan hivatkozás ebben az esetben félrevezető lehet, ugyanakkor valószínűnek tűnik, hogy a sorok közötti olvasásra hajlamos, érzékenyebb befogadók a vers

⁸² Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 196.

⁸³ PÉCSI Györgyi, *A hosszúversek Szilágyi Domokos korai költészetében*, Új heggyvidék 2008/1–4., 194.

zárlatát ironikusan értelmezhatték. A parodisztikus olvasat lehetőségét (igazolva Domokos Géza felvetését) azonban alátámaszthatja, hogy Szilágyi e költemény előtt már megírta *A tücsök és a hangya* című versét, mely egyértelműen szocreál-paródiaként értelmezhető.

Szilágyi versét – és Lászlóffy Aladár hasonló költeményeit – a korábbi romániai magyar szocreál művekkel (legfőképp az 1953-as megjelenésű *Hazánk magyar költői* antológia anyagával) összehasonlítva feltűnhet, hogy az ötve-nes évek második felétől kezdve némileg enyhült a szerzőkre helyezett ideológiai nyomás. A kontraszt akkor élesedik ki igazán, ha Szilágyi és Lászlóffy szövegeit a sztálini évek leghíresebb pártversével, Szabédi László *Vezessen a Párt* című költeményével hasonlítjuk össze. Míg Szabédi versében a párthűség élet-halál kérdése, s a beszélő az önkritika rituális és önkínzó beszédmódján keresztül jut csak el a harcot felvállaló konklúzióig, addig Lászlóffy és Szilágyi beérhették üres frázisok puffogatásával. Szabédi művéhez képest pártverseik szinte tét nélkülinek, egy kényelmetlen feladat pusztá „kipipálásának” hatnak. Tanulmányomban helyhiány miatt nem nyílt tér Szabédi és Lászlóffy szocreál műveinek elemzésére, készülő disszertációmban ugyanakkor az ő műveikkel is részletesebben foglalkozom. Reményeim szerint ezek az elemzések nemcsak az irodalompolitikai irányítás viszonylagos „lazulását” (azt az állapotot, amelyben a régi elvárások még érvényben vannak, de részben már meg is kérdőjeleződnek) segítenek érzékeltetni, hanem azt is láthatóvá teszik, hogy a Forrás-nemzedék két fiatal költője Szabédihez

képest mennyire eltérő poétikai és retorikai stratégiákat követett.

Felhasznált irodalom

I.

SZILÁGYI Domokos, *Összegyűjtött versek*, szerk. SZILÁGYI Zsófia Júlia, Fekete Sas, Budapest, 2006.

SZILÁGYI Domokos, *Visszavont remény, Szilágyi Domokos levelei Méliusz Józsefhez*, szerk., jegyz., ÁGOSTON Vilmos, Szépirodalmi, Budapest, 1990.

II.

A sztálinizmus irodalma Romániában: Tanulmányok, szerk. BALÁZS Imre József, Komp-Press – Korunk, Kolozsvár, 2007.

AISZÓPOSZ *Meséi*, ford. SARKADY János, Európa, Budapest, 1987.

ARISZTOTELESZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Telosz, Budapest, 1999.

Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve, szerk. SZATHMÁRY István, Tinta, Budapest, 2008.

Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNZCÖL Csaba – RAINCSÁK Réka, Osiris, Budapest, 2002.

- BALÁZS Imre József, *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Marosvásárhely, 2006.
- BALÁZS Imre József, *Értelmiségi szerepkatalógus Szilágyi Domokos műveiben = Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*, szerk. SELYEM Zsuzsa, Láthatatlan Kollégium – Transzit alapítvány, Kolozsvár, 2008, 61–67.
- BALÁZS Imre József, *Hervay Gizella*, Kriterion, Kolozsvár, 2003.
- BALOGH László Levente, *A Leviatán anatómiája*, Magyar Filozófiai Szemle, 2010/2., 101–112.
- Étienne BALIBAR, *Marx filozófiája*, ford. MIHANCSIK Zsófia, Typotex, Budapest, 2012.
- BODOR Pál, *Szép, szófukar versek*, Utunk 1962/42 (október 19.), 2.
- BORBÉLY András, *Visszateremtés, Esztétika és politika Szilágyi Domokos korai költészetében*, Kijárat, Budapest 2017.
- CS. GYÍMESI Éva, *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*, Kriterion, Bukarest, 1990.
- DOMOKOS Géza, *Igevár. Kriterion-történet tizenhat helyzetképben elmondva*, Pallas-Akadémia – Polis Könyvkiadó, Csíkszereda – Kolozsvár, 2000.

- Jacques ELLUL, *Propaganda. The formation of Men's attitudes*, Vintage Books, New York, 1973.
- GYÖRFFY Gábor, *A romániai magyar könyvkiadás a kommunista cenzúra és propaganda korában*, Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények, 2008/1., 3–23.
- GYÖRFFY Gábor, *Sajtócenzúra a kommunista Romániában*, Regio, Kisebbség, Politika, Társadalom, 2007/3., 95–117.
- Hazánk magyar költői*, szerk. SZÉKELY János, Állami Irodalmi és Művészeti, Bukarest, 1953.
- Ruth Ilsley HICKS, *The Body Political and the Body Ecclesiastical*, Journal of Bible and Religion, 1963/1., 29–35.
- Thomas HOBBS, *Leviatán*, ford. VÁMOSI Pál, Polis, Kolozsvár, 2001.
- JÁNOSHÁZY György, *Eszmény és szenvedély*, Igaz Szó, 1963/4., 604–607.
- LÁSZLÓFFY Aladár, *Hangok a tereken*, Irodalmi, Bukarest 1962.
- Vlagyimir Iljics LENIN, *Állam és forradalom (Lenin Összes művei 33.)*, ford. n., Kossuth, Budapest, 1965.
- Vlagyimir MAJAKOVSZKIJ, *Nadrágba bújt felhő*, ford. EÖRSI István, Interpopulart, Budapest, 1996.

- Vlagyimir MAJAKOVSZKIJ *Válogatott versei*, szerk. RÓZSA Endre, Kozmosz, Budapest, 1982.
- Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 175–203.
- DR. MARKÓ László, *Esópusi mesék*, Hornyánszky Viktor cs. és kir. udvari könyvnyomdája, Budapest, 1906.
- MARTON Máté, *Nec remedia pati possumus – A res publica teste és Augustus principátusa*, előadás a VII. Mathéma konferencián, 2020. szeptember 18. Kézirat.
- John K. MCVAY, *The Human Body as Social and Political Metaphor in Stoic Literature and Early Christian Writers*, *The Bulletin of the American Society of Papyrologists* 2000/1., 135–147.
- MÉLIUSZ József, *Az örökség ébredése* = Uő., *Az új hagyományért*, Irodalmi, Bukarest, 1969, 123–153.
- MENYHÉRT Anna, „*Amit mi mondunk, az a te szavad*”. *Munkás, paraszt, értelmiség munkaverseny lázában ég! Agitatív antológiaköltészet Magyarországon 1945–1956* = Uő., *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és Irodalom*, Anonymus – Ráció, Budapest, 2008, 187–200.
- Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2008.
- Annabell PATTERSON, *Fables of Power, Aesopian Writing and Political History*, Duke University Press, Durham – London, 1991.

- PLATÓN, *Az állam*, ford. JÁNOSY István, Gondolat, Budapest, 1988, <http://mek.oszk.hu/03600/03629/03629.htm>,
letöltés: 2021. 07. 30.
- PÉCSI Györgyi, *A hosszúversek Szilágyi Domokos korai költészetében*, Új hegyvidék 2008/1–4., 188–194.
- Michael QUANTE, *Marxról. Válogatott tanulmányok*, ford. ZUH Deodáth, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet, Budapest, 2018.
- Jacques RANCIÈRE, *Esz­té­ti­ka és Poli­ti­ka*, ford. JANC­SÓ Júlia – Jean-Louis PIERSON, Műcsarnok, Budapest, 2009.
- SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása*, Ráció, Budapest, 2014.
- Deborah STEINER, *Fables and frames: The Poetics and Politics of Animal Fables in Hesiod, Archilochus, and the Aesopica*, Arethusa 2012/1., 1–41.
- SZILÁGYI Júlia, *Az erkölcsi felelősség lírája*, Korunk 1963/1., 121–125.
- SZILVESZTER László Szilárd, *Félúton Ég és Föld között. Identitásalakzatok a második világháború utáni erdélyi lírában*, MMA MMKI–L’Harmattan, Budapest, 2016.
- Bryan S. TURNER, *The Body & Society. Explorations in Social Theory*, SAGE, London, 2008, 162–163.

III.

A himlőhelyes, a szűz és az önfertőző
– korporális karakterképzés Ottlik Géza
***Iskola a határon* című regényében¹**

MOSZA DIÁNA

Narratológiai vizsgálataink, legyen szó a genette-i és stanzeli klasszikus narratológia irányvonaláról vagy egyes posztklasszikus megközelítésekről (így a fluderniki nem természetes narratológiákról), jellemzően a történetmondás körülményeit és milyenségét állítják vizsgálatuk középpontjába. A hermani story world-központú elemzések keretében azonban az elbeszélte világ előtérbe kerülésével a fikció tereit benépesítő szereplők elemzése is felvirágzott.² A karakterkutatás jelentőségét mutatja, hogy a Style magazin 1990 őszi számát az irodalmi szereplők tudományának

¹ Jelen tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² Lásd például Uri MARGOLIN, *Character = The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David HERMAN, Cambridge UP, Cambridge, 2007, 66–79; Daniel SCHWARZ, *Character and Characterization: An Inquiry*, *The Journal of Narrative Technique* 1989 (Winter), 19/1, 85–105; Fotis JANNIDIS, *Character = The Living Handbook of Narratology*, 6 December 2012. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/41.html> [2021-06-04])

szentelte,³ és relevanciáját igazolja egyebek mellett az is, hogy a nem tudományos diskurzusok általában a Peter Abbott által is kiemelt cselekvő-cselekvés tengelyt tematizálják.⁴ Az *Iskola a határon* recepciójában azonban ezidáig kevés olyan elemzés született, amely a szereplőket vizsgálja. Cserepes Attila a *Mélylégzések* kötetben megjelent *Barangolások Tyranniában* című tanulmánya, melyben a katonai alreál mikrotársadalmát nézte meg a társas viszonyok szempontjából, tehát az egyes karakterek megképzése nem került terítékre.⁵ Szintén a szereplők hálózatával és interperszonális kapcsolataival foglalkozott Sári B. László a homoszociális viszonyokat feltáró írása, amely egyúttal az első testpoétikai megközelítés is.⁶ Érintette a problémát továbbá Osztróluczky Sarolta 2019-es az ottliki próza arcéleivel és nyakszirtjeivel foglalkozó tanulmánya, ám ott

³ Style (*Literary Characters*) 1990 (Fall), 24/3, 349–501.

⁴ Peter ABBOTT, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge UP, Cambridge, 2008, 130.

⁵ CSEREPES Attila, *Barangolások Tyranniában. Az Iskola társadalmának mikrostruktúrája = Mélylégzés. Adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFÁ Balázs, Savaria UP, Szombathely, 1997, 27–33.

⁶ SÁRI B. László, *Test és politika. Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Zsuzsa – TAKÁTS József – TVERDOTA György, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2005, 182–210.

az *Iskola* csupán említőlegesen jelenik meg.⁷ Ami a regény kognitív poétika felőli recepcióját illeti, Tátrai Szilárd „*a próza az, amit kinyomtatnak*” című centenáriumi tanulmánykötetben megjelent a kognitív nyelvészet fegyvertárával dolgozó elemzése az egyetlen.⁸ Jelen kutatás és tanulmány a nagyregény karakterképzésének kognitív narratológiai vizsgálatára vállalkozik.⁹

Karakterontológia

Az irodalmi szöveg olvasása egy folyamat, melynek keretében a szövegbeli információk kölcsönhatásba lépnek az olvasó tudásszerkezetével és kognitív tevékenységével.¹⁰ Ennek megfelelően egy regény szereplőinek létmódja egyszerre fakad

⁷ OSZTROLUCZKY Sarolta, „...nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte...”. *Arc, nyak és tarkó Ottlik Géza elbeszélő prózájában*, *Iskolakultúra* 29. (2019/12.), 23–32.

⁸ TÁTRAI Szilárd, *Az Iskola a határon perspektivikussága: kognitív poétikai megközelítés* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 108–127.

⁹ Az elméleti kiindulópontot David Herman munkái biztosították: David HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Wiley Blackwell, Oxford, 2009; David HERMAN, *Cognitive Narratology* = *The Living Handbook of Narratology*, 7 July 2011. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> [2021-06-22])

¹⁰ Vö. Ralf SCHNEIDER, *Toward a Cognitive Theory of Literary Character. The Dynamics of Construction*, *Style* 35. (2001/4.) (Winter: *Topics on Film and Literature*), 607.

a fikcióból és a befogadói valóságból. A szereplőkutatás legfontosabb képviselője, Uri Margolin négy lehetséges szereplői létmódot különböztet meg: (1) egyrészt a diskurzus elemei, (2) másrészt az irodalmi szöveg „műtárgyai” (artifacts), verbális konstrukciók (ez áll legközelebb a greimas-féle aktánshoz, a barthes-i szémaegyütteshez és a proppi funkcióhoz), (3) a harmadik opció tematikus elemekként közelíti a szereplőket, (4) a negyedik pedig a lehetséges világok elmélete felől közelít – a Lubomír Doležel¹¹ és Marie-Laure Ryan¹² kikövezte út mentén lehetséges egyénekként olvassa őket Margolin (eszerint az aktuális egyénnel, tehát az olvasókkal párhuzamos létezők, akiket amíg erre a szöveg utasítást nem ad, magunkhoz hasonlóan konstruálunk meg). A kognitív narratológiai megközelítés ezen utolsó opcióra, a megkonstruáltságra mutat rá, arra, hogy az irodalmi művek szereplői tulajdonképpen a művet létrehozó és azt befogadó személyek kognitív tevékenységének eredményei.¹³ Jelen kutatás az embodiment kutatások¹⁴ belátásai nyomán

¹¹ Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica*, The Johns Hopkins UP, Baltimore & London, 2000.

¹² Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana UP, Bloomington & Indianapolis, 1991.

¹³ Uri MARGOLIN, *The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative*, *Style* 24. (1990/3.), *Literary Character*, 454.

¹⁴ Így például Lakoff és Johnson eredményei: George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999. Lásd továbbá: Ellen

a testiesült világértést veszi alapul, és a szereplői testek helyét az olvasási folyamatokban megkonstruálódó mentális reprezentációkban látja. Amennyiben elfogadjuk, hogy ez a szereplők tényleges létmódja, nem elegendő a szöveg megkonstruáltságát figyelni (bár kétségkívül az életrehívó szerzői tudat is figyelmet érdemel), de a szöveg kiváltotta befogadói kognitív tevékenységet is vizsgálnunk kell. Ennek egyik lehetséges módja az empirikus vizsgálat, például kvantitatív adatolású olvasásszociológiai vizsgálatok, a másik a textuális információk mentén lehetséges és tipikus olvasatok, olvasati opciók és az azokban létrejövő mentális konstrukciók elemzése, illetve szereplőképzési gyakorlat megfigyelése is gazdagító lehet. Az *Iskola a határon* esetében ez utóbbi jól adatolható, hiszen a metanarratív keret és a kézirat motívuma szövegszinten reflektálnak a regényszövéssé, a fikcióképzés tevékenységére, így a jelen kutatás textuális elemek mentén dolgozik.

Szereplőalkotás és narráció

A kettős elbeszélés trükkjével Ottlik a mindentudó narrátoroktól megszokott teljességet és pontosságot idézi, ugyanakkor a belső fokalizáció miatt az összes többi karakter tudata hozzáférhetetlen marad. Eltérően konstruálódik meg továbbá a két narrátor tudata is – hívja fel rá a figyelmünket Tátrai Szilárd –, hiszen míg a bábéi passzusokat egyes szám

SPOLSKY, *Toward a Theory of Embodiment for Literature*, Poetics Today 1. (2003), 127–137.

első személyben olvassuk és az elbeszélői és szereplői én egyértelmű azonosságáról kapunk tanúbizonyságot, addig a medvei szólamok esetében auktorialis narrációval találkozunk, és a narrátorral vélhetően azonos M.-et harmadik személyben jeleníti meg a szerző Medve.¹⁵

A metanarratív keretezésnek köszönhetően az *Iskola* karakterépítése jól végigkövethető, csakúgy, mint a fikcióképzés egésze mögött meghúzódó narrátori elmeműködés. Az elbeszélés nehézségének tematizálása mentén és a medvei fiktív kézirat narratív keretezése apropóján Bébé narratív szólama prototipikusan példázza a narrátori elmeműködés reflektív jelenlétét.

Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. Ezért vagyok kénytelen megszakítani itt, és közbeszúrni egyet-mást. Nem jó az arckép.

Akárkit is akart ábrázolni ezzel az M.-mel, én csak önarcképnek tudom felfogni, és ebben az értelemben fogom kijavítani ezentúl is. Lehet, hogy parlagi módon belekontárkodom a művébe, de hát azt írta, hogy csináljak vele, amit akarok. Márpedig az én festőszememnek nagyon hűtlen ez a portré. (19.)¹⁶

¹⁵ Vö. TÁTRAI, I. m., 121–122.

¹⁶ Az oldalszámok a regény a Magyar Elektronikus Könyvtárban elérhető digitális változatának pdf-ére vonatkoznak. (<https://mek.oszk.hu/02200/02285/02285.htm> [2021-07-14]) (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen kiadás alapján, szövegközben jegyzem.)

Az *Iskolában* kétféle szereplővel találkozunk, azzal, akiről csak beszélnek, és azzal a kettővel (Bébével és Medvével), akik maguk is alkotják a narratívát, tehát saját magukat nemcsak a leírt tulajdonságokon és történeteken keresztül mutatják fel, hanem a történetalkotáshoz és a megalkotott világhoz való viszonyuk bemutatásán keresztül is. Ilyen például a bébéi ars poetica, amely rámutat, hogy az egyes szereplők a szerző bonyolult kognitív struktúrája által kerülnek a történetvilágba.

Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből. Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. Ezért vagyok kénytelen megszakítani itt, és közbeszólni egyet-mást. Nem jó az arckép. (37.)

Bár talán Medve a koporsójában is finoman összeszerzi a bokáját; legalábbis nehezen tudom másként elképzelni. (145.)

Ezen utóbbi mondat olvasásakor pedig egyszerre alakul a Medvéről alkotott képünk és a bébéi elmeműködésre való rálátás által a Bébéről alkotott is. Több ponton találkozunk feltételező vagy önmagát felülíró szereplőalkotással, ahol hiába cáfolódnak meg esetleg a szerző feltevései, a leírtak ugyanúgy beépülnek a szereplőről alkotott képünkbe.

Kovách Garibaldi öszülő halántékú, jóvágású férfi volt. A szeme két sarkában mosolygó ráncok és böles, atyai tekintete **azt a gyanút ébresztette fel az emberben**, hogy ez a kellemes öreg katona mindent tud. Többet tud a világról, mint a felnőttek, többet, mint Marcell főhadnagy. Sőt talán azt is tudja, amit ők tudnak - gondolta Medve -, s ez a higgadt, férfias mosolya éppen arra biztat, hogy nem kell olyan komolyan venni az emberek világát.

A parancsnok azonban nem tudott semmit, s a mosolya nem biztatott semmire. Mindez káprázat volt: a másodperc töredéke alatt eloszlott; émelyítő, rossz nyomás maradt mögötte Medve gyomorszája táján. De már nem az ezredest nézte. (174. Kiemelés tőlem, M.D.)

Szereplőalkotás mint mentális tevékenység

A szereplők megkonstruálását elősegítő kognitív sémák között szerepel a műfaji sajátosságokból adódó szereplőtípusok modelljének aktiválása is,¹⁷ így például az *Iskola* fejlődési regényként vagy iskolaregényként olvasva meghatározott keretet biztosít a karakterértéshez.¹⁸ Ezentúl alapvetően kétféle szereplőképzés létezik, a deduktív – a kategorizáció mentális tevékenysége és az induktív – a perszonalizáció mentális tevékenysége.¹⁹ Kategorizáció akkor áll fenn, amikor egy új alak bevezetésekor már korábban ismert sémák (vagy proppi értelemben funkciók) mentén ismerjük fel őt, a típust felidéző

¹⁷ SCHNEIDER, *I. m.*, 620.

¹⁸ A karakterképzés egyéb lehetséges módjairól lásd például David FISHELOV, *Types of Character, Characteristics of Types*, Style 24. (1990/3.) (Fall: Literary Character), 422–439.

¹⁹ SCHNEIDER, *I. m.*, 619–626.

tulajdonságok tehát egy sor másik tulajdonságot hívnak be a szereplőképzésbe. Ezzel szemben a perszonalizáció során a tipikustól való elkülönbözés kerül előtérbe, a szereplő nem látszik tökéletesen illeszkedni semmilyen korábban ismert sémába, így cselekedeteit és tulajdonságait egyesével megfigyelve kell őt felépítenünk.

Az *Iskola a határon* esetében az az érdekesség áll fenn, hogy míg a bennfoglaló rendszer, a történetvilág keretét adó katonaiskolai keret a szereplők testének sematizálására, egyénítettségének felszámolására, a különálló testek testtechnikák és helyhez rendelés által való homogenizálására törekszik,²⁰ addig a narráció során épp ellenkezőleg, ebből a biomasszából előlépve egyénített testet kapnak a szereplők. Az egyén testének dominálása nemcsak a sajátos fizikai jegyeinek elfedésében és az egyenruhára, egyenmozgásra kényszerítésben áll, de abban is, hogy a testet elsősorban egy nagyobb egység részeként fogják fel. Nemcsak önálló gépemberekké válnak a katonanövendékek, hanem különféle méretű (létszámú) nagyobb gépek mozgatórugójává is alakulnak. Az *Iskolában* feltűnő leggyakoribb egységmetafora a gálya: „Lassan, hintázva közeledett a fasorban az első század első szakasza, mint a kikötőjébe befutó gálya, halálos biztonsággal.” (26.) Ezzel a gyakorlattal megy szembe a megismerés, megértés és történetmondás vágya, ami a kéziratot és a regényt is motiválja.

²⁰ Vö. MOSZA Diána, *Test és hatalom viszonya az Iskola a határonban*, *Iskolakultúra* 29. (2019/12.), 36–37.

Kategorizációra példa a forsteri értelemben²¹ inkább lapos karakterként feltűnő Kmetty Mancsi, a Laczkovics fivérek vagy Burger jellemzése, akik elsősorban másokhoz képest, szinte csak statisztaként tűnnek fel a regénytérben. S eleinte kategorizációra bátorít Zsoldos leírása („papírbőrű, vándorszínészarcú fésűmuzsikus” [135.]) vagy Czakó jellemzése is („cigányos hajnövécsű társunk” [16.]), ugyanakkor mindketten kilépnek a pusztán testi jegyeikkel megrajzolt mellékszereplők sorából, és a cselekményt előrelendítő, váratlan tetteiken keresztül válnak egyénített szereplőkké: Czakó a bemutatkozással és a barátságos hetvenkedéssel, Zsoldos a fésűmuzsikálással és a Mester utcai házuk lerajzolásával.

A perszonalizáció folyamatára nem lehet ilyen egyszerűen példát kiemelni, azonban egy-egy kezdőpontot kiemelve felidézném Szeredy Dani és Medve Gábor első felbukkanását, Szeredy tömpe orrúként, Medve barna szeműként tűnik fel, majd a regény későbbi pontjain bomlik ki és alakul kerek szereplővé alakjuk.

Átléptem *tömpe orrú szekrénytársam* kofferjét, s közben akaratlanul, talán idegességemben, elolvastam a nagy betűkkel rámásolt nevet: »Szeredy D. II. évf. növ.« (89.)

²¹ E(dward) M(organ) FORSTER, *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York, 1927, 17.

Mi többiek eddig némán néztük a jelenetet. Most megmozdult egyikünk. Egy-két lépést tett a hibásszemű felé. Nagyon idegesen szólalt meg; *nyurga, barna szemű fiú* volt. (27.)²²

A perszonalizáció jellemzően négy szereplőképzési gyakorlatban érhető tetten. (1) Szereplők tevékenység közbeni bevezetése előzetes narrátori kommentár nélkül. Ezt erősíti a jelenetszerű történetmondás, a bemutatás (showing) az elmondással (telling)²³ szembeni előnyben részesítése a domináns bábéi narratívában.²⁴ Ehhez szorosan kapcsolódik a következő pont: (2) a szereplők első megjelenésükkor párbeszédbe való bevonása. Remek példa erre az az enumerácíójelenet, amikor a negyedéves Hejnakker üvöltéssel lép be az újoncokhoz, majd ők reagálva és az incidenst egymás között megbeszélve egyesével lépnek ki a névtelen, homogén tömegből, majd Czakó bemutatkozási köre keretében az addig csak testi jegyeikkel megkülönböztetett szereplők nevét is megtudjuk.

A perszonalizáció mentális tevékenységét indítja el a (3) más szereplőkkel való párhuzamba állítással vagy szembeállítással való leírás is. Ezt erősíti a szociális hálók kirajzolása, az, hogy a testi jegyek relatív bemutatásán túl (például, hogy Bébé magasabb volt, mint Szeredy és Kmetty

²² Kiemelések tőlem, M.D.

²³ A különbségtételről részletesen lásd Tobias KLAUK, *Telling vs. Showing* = The Living Handbook of Narratology, 16 January 2014. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/84.html> [2021-07-26])

²⁴ Ezzel szemben a medvei kézirat szövege jellemzően távolságot vesz és sokkal inkább a telling eszközével bonyolítja a történetet.

Fidél lányos arcú volt, mint Tóth Tibor), a szereplők rendszerint a maguk csoportjából (klikkjéből) lépnek elő, így az egyének megjelenítésével párhuzamosan a közösség vonásai is megjelennek. A szociális viszonyok megírásakor is felmerül azonban a belső fokalizációból fakadó korlátozottság, amit egyedül a bábéi felülírások vagy a (Dorrit Cohn fogalmával élve) disszonáns énnarráció²⁵ retrospektív betoldásai korrigálnak. Például Medve Varjúval való incidensének utólagos olvasatában a következő mondat szerepel: „Nem tudta, hogy máshonnan nézve ezt a zárt rendszert, akár beljebből, akár kívülebbről nézve, ő itt a támadó fél, s nem Varjú.” (85.) Ugyanezen jelenet leírásakor találkozhatunk a növendékek szigorú hierarchiájának bemutatásával is, mellyel részletesebben Cserepes Attila foglalkozott.²⁶ Izgalmas azonban, hogy ez is a jelenetszerű történetmondásból bomlik ki, mintegy az egyes megnyilvánulások, mozdulatok vagy pont, hogy a passzivitás magyarázataként.²⁷

A Varjú még mindig nem szólalt meg. Zsoldos sem: vihogott, szinte vállat vont, helyeslő tartózkodással, de nem szólt semmit.
Jelentéktlenebb személy volt, s ennél fogva kevesebb buzgalommal tartozott nekik, mint Matej, aki Mufival való

²⁵ Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton UP, Princeton – New Jersey, 1978.

²⁶ CSEREPES, I. m.

²⁷ A cselekedeteket keresztüli karakterképzés lehetőségét elemzi Margolin is: *The Doer and the Deed. Action as Basis for Characterization in Narrative*, *Poetics Today* 1986/7., 205–225.

barátsága révén mintegy Merényiék külsőbb köreihez kapcsolódott, s ez a rangja harcos állásfoglalásra kötelezte. (85. Kiemelés tőlem, M.D.)

Végül a perszifikáció egy módja (4) a szereplői elmeműködés (tudat) részletes bemutatása, erre azonban csak a kerek karakterek esetében kerül sor, a többiekénél csupán a közösségi elmeműködés nyomán lehetnek sejtéseink, illetve viselkedésükből, szóbeli megnyilvánulásaikból következtethetünk gondolataikra. Az Alan Palmer fogalmával lehatárolt közösségi elmeműködés²⁸ megfigyelése az, ami lehetővé teszi számunkra, hogy az egyén a társadalmi csoportjában (itt a növendékek sorában) elfoglalt szerepének megfelelő gondolatmenetét nyomon kövessük, erre azonban igazán csak a valóban az egész közösséget (vagy a közösség nagyját) involváló események körüli gondolatok, verbális reakciók alkalmasak. Ilyen például az Ötvenévi kitesztése és kirúgása körüli jelenetek sora.

Senki nem sajnálta őt. Már vasárnap kitalálták rá *Merényiék*, hogy önfertőző. Maga a szó elég volt ahhoz, hogy rögtön bemocskolja Ötvenévit. *Rátapadt* azonmód, ragályos ocsmányságával.

Egy pillanatra ellenkezés támadt *bennem*, és valamit morogtam egészen halkán Colaltónak.

- Rá *akarnak* kenni mindenfélét... (246.)

²⁸ Alan PALMER, *Fictional Minds*, University of Nebraska, Lincoln and London, 2004, 130–169.

Amikor kedden végül tényleg elment, örökre, nem *sajnáltuk*.
Menjen a fenébe, gyáva áruló. Férfiatlan, fajtalan alak. Önfertőző.
(249.)²⁹

Bébe eleinte kívülről figyelni és távolságot vesz az Öttevényit kiközösítő verbális aktusoktól, így az önfertőzőnek bélyegzéstől is, később azonban interiorizálja mind a megnevezést, mind az elhatárolódás gondolatmenetét.³⁰

Szintén a közösségi elmeműködést láttatják a növendékek általános hangulatát leíró passzusok is.

Elviselhetetlen feszültséggel vártuk a folytatást: kinek a nevét fogja mondani? (116.)

Aztán délután, amikor Marcell Karcsi átment a B-osztályba, *megfoghatatlan vidámság* támadt a tanteremben. A fényképkiosztás talán a szabadságos vonat hangulatát idézte fel; de különben is, minél nehezebb volt egy Schulze-napunk, annál nagyobb *megkönnyebbülés* volt utána Bognár szolgálata. (125.)

A körkörös történetmondás³¹ következtében a mellékszereplők esetében karakterképzésünk folyamatosan

²⁹ Kiemelések tőlem, M.D.

³⁰ A bevonódás és hasonulás mechanizmusáról bővebben lásd Arató László tanulmányát a Jakus-Hévízi hipotézisről: *Sztoikus-e az Iskola végső üzenete?*, *Iskolakultúra* 29. (2019/12), 73–80.

³¹ A körkörös narráció Korda Eszter kifejezése (*Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005, 35.) Lásd még „a keretes szerkezettel pedig, amelyet többszöri idősík- és nézőpontváltások differenciálnak szinte végtelenül koncentrikussá,

ingadozik kategorizáció és perszonalizáció között, hiszen a jellemzések nem tagolatlan szövegblokkokban fordulnak elő (mint például egy szigorúan kronologikus sorrendű mindentudó elbeszélő történetmondásában), hanem többször visszatérnek az egyes történetszálak, és szereplőik is azokon belül gazdagodnak egyre több jellemvonással, az egyes szereplők jellemvonásai csak a regény végére rajzolódnak ki teljesen. A narráció sajátosságaiból fakad az is, hogy bár retrospektív a regény történetképzése, mindkét narrátor az időrend viszonylagos tiszteletben tartásával mesél, így úgy érezheti a befogadó, hogy a szereplőket a gyermek Bébével és Medvével együtt ismerjük meg. Gyakran találkozunk azonban felülíró karakterképzéssel, ami az idő előrehaladtával eljövő megismerés mellett a mindkét narrátor esetében szövegszinten is megjelenő, elváltozott percepciónak tudható be. A katonaiskolai közegbe beleszokva az érzékeik elváltoznak, és ezen keresztül a világot eltérő módon észlelik. Ottlik két

elrugaszkodva a megszokott kompozíciós formáktól és normáktól, Ottlik fellazítja a lineáris tér- és időviszonyokat, az »egymás után következőség«, a hierarchizálás alapelvárásait már a regény legelején.” (FÜZFA Balázs, „...sem azé, aki fut...”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében, Argumentum, Budapest, 2006. 207.)

jellegetes metaforát használ erre: a leszálló ködét³² és a dupla rácsét³³.

Korporális karakterképzés

Szereplőértésünk során aktiválódnak az emberről és annak általános testi valójáról alkotott kognitív sémáink, és habár minden irodalmi karakter leírása a szöveg végességéből fakadóan szükségszerűen hiányos,³⁴ képessé válunk kiegészíteni azt. Erre remek példa a két tiszthelyettes megjelenítése.

Bognárnak *sárga volt a bajusza a nikotintól, és Vas megyei tájszólással beszélt, illetve kiabált*, mert mindig kiabált. [...] Bognár nemcsak goromba volt, hanem szinte szakadatlan görcsös lázban rángatózott a türelmetlen embergyűlölettől (19.)

³² „Ezzel kezdődött életünk igazi zűrzavara. Ha eddig nem értettem egyet-mást, hát most aztán olyan sűrű köd szállt le – igaza van Medvének –, hogy ettől fogva minden összezavarodott; s napokba, hetekbe telt, amíg annyira tájékozódni tudtam, hogy megtaláljam a saját orromat.” (73.)

³³ „M.-et olyan undok félelem fogta el utána, hogy dupla rács ereszkedett a szemére, és hiába könyökölt vissza az ablakba, jó ideig nem látta, amit néz. Vagy egy negyedóráig nem érezte a messzeséget, a távlat összeszűkült, egyszerűen nem látta se a hegyeket, se a parkot, se a levegőget, vagyis mindazt, ami ott volt előtte.” (30.)

³⁴ Lubomír DOLEŽEL, *Fictional World. Density, Gaps, and Inference*, Style 1995/2 (*From Possible Worlds to Virtual Realities: Approaches to Postmodernism*), 201.

A hálóterem felső végéből, ahol Bognár tiszthelyettes szokott állni, egy *drótkefebajszú*, ismeretlen altiszt nézett szembe velünk. (35.)

A monarchia úgynevezett közös hadseregében szolgált, ahol német volt a vezényszó. Bognár mindig magyarul beszélt, Schulze azonban *gyakran fordította németre a szót*. (44.)³⁵

Bognár nikotinos bajszuként és vasmegyei tájszólással kiabálóként, Schulze kefebajszuként és német vezényszavakat a magyarok közé keverőként tűnik fel. Mindkét esetben pusztán a bajszukról és a beszédük milyenségéről kapunk képet, mégis képesek vagyunk fiatal tisztekké kiegészíteni alakjukat. Érdekes egyébként, hogy míg növendéktársait Bébé rendszerint a tekintetük, szemük színe vagy általános arcbeállítottságai mentén jellemzi, addig a két tiszthelyettesnél ilyen hangsúlyosan a száj jelenik meg. Ebben közre játszhat az is, hogy a parancsadás, az utasítások és azok betartatása a legfőbb funkciójuk a növendékek életében, így a hangadáshoz, a beszédhez kapcsolódó szervük emelkedik ki.

A testiség jelentősége abból is fakad, hogy a katonaiskolai rendben hangsúlyosan tematizálódik a testben létezés, de egyszerűen a korosztálynak is sajátja önnön és társaik biológiai beágyazottságát reflektíven megélni. A növendékek állandó, egyedi testi jegyei mellett a homogenizáló és a testet a katonai rendbe betörő testi gyakorlatok és az életkori változások leírása is részét képezik megjelenítésüknek, így kopasszá borotválásuk, arcéleik megkeményedése, mozdulataik

³⁵ Kiemelések tőlem, M.D.

takarékossá válása és a testtel kapcsolatos rutinjaik változása (mint a mosakodásé vagy a borotválkozásé). A szereplők tehát testi valójuk megjelenítésével emelődnek a narratívába, megjelenésükkel és mozgásukkal pedig a fikció terét is megképezik.³⁶ Így tér és test dinamikus kölcsönhatásban formálják egymást. A katonaiskolai tér és annak testpolitikai aspektusai alakítják a testeket, kívülről az egyenruhák és egyenmozdulatok által, és belülről az egyének önmagukról alkotott képét formálva a testtudatot is. A story world tekintetében pedig a helyszín térré, térképpé alakulása a lényeges, ami a testek mozgása révén jön létre; a belső fokalizációnak köszönhetően semmilyen teret nem ismerünk meg, amíg azt valamelyik szereplő be nem járja vagy be nem számol róla. Ezért is fontos, hogy statikus testi jegyeiken túl a testek mozgásban is megjelennek; lényük dinamikája is karakterképző erővel bír, hiszen cselekedeteik mellett ezek mentén látunk rá az egyébként csak külső nézőpontból megmutatott szereplők természetére. Különösen igaz ez a hatalmi helyzetekre, ahol az egyes (a helyzetet uraló) növendékek kimért, magabiztos lassúsága az alul levő társaik kapkodásával, ügyetlenkedésével áll szemben (ilyen Medve első ellenszegülése Merényivel [57.] vagy Matej kacsaszíros üvegének jelenete [104.]). A hierarchiában elfoglalt hellyel összefüggő mozgékonytságot példázza az alábbi passzus is: „Ők [Homola és Burger] tartoztak ezzel a kis lassúsággal

³⁶ Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, 117.

a tekintélyüknek, és meg is mutatták minden alkalommal, hogy megtehetik; mert más nem tehette meg.” (112.) De jellemzik őket az interszónális helyzeteken túl, mindig jelenlévő mozdulataik, dinamikájuk is: Szeredyt lassú megfontoltsága, Medvét sajátos egyenruha és sapkaviselete (lásd medvesapó [223.]) és ilyen Bognár türelmetlenségtől való szakadatlan görcsös lázban rángatózása is (19.).

Legvégül, testük statikus és dinamikus jegyein túl, a testi jegyeiken keresztül, mintegy metonimikusan bemutatott belső tulajdonságokkal is számot kell vetnünk. Nem ottlik sajátosság a személyiségvonások és attitűdök, hangulatok testről való leolvasása, ugyanakkor a belső fókuszációjú elbeszélés (s hogy a retrospekció ellenére is ritkán emelkedik felülnézetbe a történetbonyolításkor vagy a szereplőképzkor) következtében a test látványa (pontosabban annak leírása) marad egyetlen kiindulópontunk a szereplők belső világának megismeréséhez is. Medvének „figyelő dióbarna szeme” van (22.), Drágh „szigorú barna képű” (59.), a Formes apjával beszélgető őrnagy állapotát is az „arcának közönyös nyugalma” (35.) fordulat jellemzi. Merényinek pedig „érdekes macskaszemű nyugalma” (30.) kezdte Medve nézni, ez a metonimikus összerántás nyomán keletkezett alak a növendék állandójelzőjeként szereplő „álmoszemű” kifejezéssel is összefüggésben áll. Ezek az állandójelző-szerű kifejezések egyébként rendre statikus testi jegyekre mutatnak rá, és pár kivételtől eltekintve nem utalnak az illetők jellemére: tömpe orrú Szeredy, barna szemű Medve, hibás szemű negyedéves növendék, lányosképű Tóth Tibor,

puha Orbán Elemér, cigányképű Czakó Pál, sűrű szemöldökű Formes Attila, álmoszemű Merényi, himlőhelyes vagy fekete Halász Péter (Petár), baltafejű Homola, vörös Burger, himlőhelyes vagy nyiszlett Varjú, csúcsfejű Inkey stb.

Tóth Tibor jellemzésének kulcsmondatait kiemelve végigkövethetjük egy állandójelző kialakulását és egy kognitív séma aktivizálódását és kiterjedését. Eleinte egy hosszabb leírás egyik elemeként jelenik meg a „lányos arcú” fordulat is, majd jelzős szerkezetté redukálódik („lányos képű újonc”), végül pedig már önálló jelölőként fordul elő („lányosképű”). Ezzel párhuzamosan a lányosság sémájának aktivizálódása által az őt gyötrő Merényi diskurzusában olyan igék és melléknevek is feltűnnek, mint a „kacérkodni” vagy a „durcás”. A lányság, lányosság képzetéhez társul makacs vallásossága, melyek együttesen Szűz Mária képét hívták elő növendék társaiban és a „kis szűz” jelzővel kezdték illetni. Ezt az alakot Bébé eredetileg idézi csupán, majd a közösségi elmeműködés természetes működési mechanizmusa nyomán magáévá teszi a viszonyulást, és a Merényiék kirúgását megelőző kihallgatásokkor már ő is „undok kis szűz”-ként hivatkozza. Sőt, a szűz jelző és az ezzel előhívott Mária kép mentén konstruálja meg Tóth Tibor egészét és olyan fordulatokat használ, mint a „madonnatekintet”.

Ezt az ijedelmet és mozdulatlanságot most váratlanul egy *másik társunk* törte meg. ***Félelnek látszó, lányos arcú fiú volt; kicsit mereven odalépett*** a negyedéves elé, és teljes komolysággal így szólt:

- Isten nevét hiába fel ne vedd. (15.)

Egy másik társunk, egy *sűrű szemöldökű, széles szájú fiú* odafutott az üveges ajtóhoz, és utánanézett a negyedévesnek kíváncsian. Aztán odalépett *a lányos képű újonchoz*, s mosolyogva, udvariasan megkérdezte tőle:

- Téged hogy hívnak?

- Engem Tóth Tibornak - felelte a *lányosképű*. Nem mosolygott vissza a *sűrűszemöldökűre*. *Hamvas, gyengéd rajzú arcán közöny tükröződött. Hasított szeme volt, mint két megnyílt mandula, s a hosszú pillái alól tartózkodó hűvösséggel nézett társára.*

[...] - Szeresd felebarátodat mint tenmagadat - mondta *a lányos képű Tóth Tibor*. (16.)

Maga Tóth Tibor is megdöbbsen egy kicsit. Csodálkozva emelte *madonnatekintetét* Csakó Palira.

[...]

- Mi az? - szólalt meg végre a Varjú gyűlölködő hangján: - Csokoládét a *kis szűznek*? (163.)

Durcás, lányos arcával, mandulavágású szemével komolyan nézett Medve szemébe. (201.)

[Merényi] nyíltan lányos külsejével bosszantotta, kinevezte *háremhölgyének*. Néha ráförmedt „Ne *kacérkodj!*” (205.)

Tóth Tibor arcvonásai mérhetetlenül sokat ígértek Medvének. Felismert bennük egy megnyugtatóan ősi mintát, rokonságot, eredendő összetartozást; öröktől fogva meglevőt, ami mégis él, vagyis változó és megfoghatatlan s valahogyan az övé. (205.)

Akkor már látszott, hogy mi történt, s mit tudom én, gondoltam, hátha engem is belekevert valahogyan ez az *undok kis szűz*. (215.)³⁷

Konklúzió

Az *Iskola a határon* a szereplőalkotás és szereplőértés irányából újraolvasva is tartogatott a tudományos diskurzus számára releváns felismeréseket. A szereplőalkotás és szereplőkről való beszédmod kapcsán megfigyelt egyéni és közösségi elmeműködés vizsgálata például a Jakus Ildikó és Hévízi Ottó szerzőpáros írta *Ottlik-vedutában*³⁸ felvetett értelmezés irányába billenti el a recepciót. Ez az irány, amelyet Arató László 2019-es konferenciaelőadásáig és tanulmányáig elfeledni látszott a recepció, szembemegy az allegorikus olvasatok kanonizálta megszabadulás, megmenekedés forгатókönyvvvel, helyette adaptálódó, a közeghez testiekben és lelkiekben igazodó főhősöket tételez. Ötvenévi „önfertőző”-nek és Tóth Tibor „undok kis szűz”-nek bélyegzése párhuzamos Bébé az etikai kétségeket elvető fosztogató körútjaival Merényiékkel.

Ugyanígy jelentékeny megállapításokkal csatlakozik jelen elemzés az utóbbi évtizedben homloktérbe került testpoétikai megközelítéshez, amely egyszerre él a közeli olvasás módszertanával és a legszélesebb értelemben vett kognitív és kontextuális narratológia eszközeivel. A szereplők megképezése egy körkörös, retrospektív narratív struktúrában

³⁷ Kiemelések tőlem, M.D.

³⁸ JAKUS Ildikó – HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta*, Kalligram, Pozsony, 2004.

valószínűleg, gyakori benne a felülírás gesztusa és jellemzően a perszonalizáció mentális tevékenységére bátorítja befogadóját. Az egyes alakok testi jegyeik említése és leírása mentén emelkednek a történetvilágba, amelynek a katonaiskolai keret és a növendékek életkori sajátosságai nyomán erőteljes a korporális atmoszférája.

Felhasznált irodalom

Peter ABBOTT, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge UP, 2008.

ARATÓ László, *Sztoikus-e az Iskola végső üzenete?*, Iskolakultúra 29. (2019/12), 73–80.

Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton UP, Princeton – New Jersey, 1978.

CSEREPES Attila, *Barangolások Tyranniában. Az Iskola társadalmának mikrostruktúrája = Mélylégzés. Adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFÁ Balázs, Savaria UP, Szombathely, 1997, 27–33.

Lubomír DOLEŽEL, *Fictional World. Density, Gaps, and Inference*, Style 1995/2 (From Possible Worlds to Virtual Realities: Approaches to Postmodernism), 201.

Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica*, The Johns Hopkins UP, Baltimore & London, 2000.

David FISHELOV, *Types of Character, Characteristics of Types*, Style 24. (1990/3) (Fall: Literary Character), 422–439.

E(dward) M(organ) FORSTER, *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York, 1927.

FÜZFA Balázs, „...*sem azé, aki fut...*”. *Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Argumentum, Budapest, 2006.

David HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Wiley Blackwell, Oxford, 2009.

David HERMAN, *Cognitive Narratology* = The Living Handbook of Narratology, 7 July 2011. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> [2021-06-22])

JAKUS Ildikó – HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta*, Kalligram, Pozsony, 2004.

Fotis JANNIDIS, *Character* = The Living Handbook of Narratology, 6 December 2012. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/41.html> [2021-06-04])

Tobias KLAUK, *Telling vs. Showing* = The Living Handbook of Narratology, 16 January 2014. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/84.html> [2021-07-26])

KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005.

George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.

Uri MARGOLIN, *Character = The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David HERMAN, Cambridge UP, Cambridge, 2007, 66–79.

Uri MARGOLIN, *The Doer and the Deed. Action as Basis for Characterization in Narrative*, *Poetics Today* 1986/7., 205–225.

Uri MARGOLIN, *The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative*, *Style* 24. (1990/3), *Literary Character*, 453–468.

MOSZA Diána, *Test és hatalom viszonya az Iskola a határonban*, *Iskolakultúra* 29. (2019/12), 33–42.

OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1959. (<https://mek.oszk.hu/02200/02285/02285.htm> [2021. 08. 04.])

OSZTROLUCZKY Sarolta, „...nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte...”. *Arc, nyak és tarkó Ottlik Géza elbeszélő prózájában*, *Iskolakultúra* 29. (2019/12), 23–32.

Alan PALMER, *Fictional Minds*, University of Nebraska, Lincoln and London, 2004.

Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana UP, Bloomington & Indianapolis, 1991.

Marie-Laure RYAN, *What are characters made of? Textual, philosophical and “world” approaches to character ontology*, *Neohelicon* 2018/45., 415–429.

SÁRI B. László, *Test és politika. Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében* = *Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Zsuzsa – TAKÁTS József – TVERDOTA György, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2005, 182–210.

Ralf SCHNEIDER, *Toward a Cognitive Theory of Literary Character. The Dynamics of Construction*, *Style* 35. (2001/4) (Winter: *Topics on Film and Literature*), 607–639.

Daniel SCHWARZ, *Character and Characterization: An Inquiry*, *The Journal of Narrative Technique* 19. (1989/1) (Winter), 85–105.

Ellen SPOLSKY, *Toward a Theory of Embodiment for Literature*, *Poetics Today* 2003/1., 127–137.

TÁTRAI Szilárd, *Az Iskola a határon perspektivikussága: kognitív poétikai megközelítés* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 108–127.

**Ugrálni, nevetni és „kuplerájozni” –
A nevetés testre gyakorolt hatásai
Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében**

TARNAI CSILLAG

Bevezetés

Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében a kőszegi alreál hierarchikus világa az egyén felszámolását célozza. A növendékek katonaiskolába kerülésének pillanatában Kis Pintér Imre fogalomhasználatával élve „metafizikai karambol”¹ zajlik le. Az iskolában a gyermekkor transzcendens élménye semmissé válik,² és az újoncnak meg kell küzdeniük a harmónia újbóli megtalálásáért. Ebben a folyamatban elsődleges szerepet játszik annak kitapasztalása, hogy mikor valósulhat meg a katonaiskolában felállított szigorú szabályok ellenére a mozgási szabadság. A test szabad mozgásának kiváltsága így hozzájárul ahhoz, hogy az egyénre erőltetett külső korlátok között is létrejöjjön a függetlenség tapasztalata.

¹ KIS PINTÉR Imre, *Lenni, de látni is a létezést: Ottlik Géza világegyenleteiről*, Jelenkor 1982/5., 402.

² Lásd „a gyermeki transzcendens világ az intézetben először lerombolódik” HORVÁTH Kornélia, *Iskola a határon*, Bár 1996/1–2., 188. (Idézi HERMÁNYI Gabriella, *Az ingyen mozi-motívum előzményei az életműben* = „...ami biztosan van...”: Itt kezdődött a posztmodern?, szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria UP, Szombathely, 2012, 196.)

A kőszegi iskolában az egyén elsősorban a testre gyakorolt korlátozások hatására kerül nyomás alá. A fenomenológia irányzata³ volt az, ami a humántudományok, és így az irodalomtudomány homlokterébe emelte a testet,⁴ valamint a saját test konstitúciójának szerepét. A testképzet filozófiai meghatározása inspirálta a narratológia területét is, ahol megjelent a korporális narratológia,⁵ ami új horizontok felé nyitotta meg az értelmezést. Az alreálban az engedelmes testkévé nevelés jelensége vizsgálható Foucault *Felügyelet és büntetés* című munkája,⁶ illetve a „kormányozhatóság” fogalma⁷ felől, amelyek a test fegyelmezésének technikáit is tárgyalják. A test módszeres meghatározottságának következtében a testbe zártság élménye belső konfliktust és az elvesztett teljességélmény újbóli megtalálásának igényét eredményezi a növendékekben. Célkitűzésüket álláspontom

³ Lásd például TAKÁCS Ádám, „Szubjektív tárgyiség”: *Husserl fenomenológiai elmélete a test megalapozó szerepéről*, Magyar filozófiai szemle 2010/2., 51–63. Lásd még Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, L'Harmattan, Budapest, 2012.

⁴ Bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 194–209.

⁵ Lásd például Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

⁶ Lásd Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990.

⁷ Lásd Michel FOUCAULT, *A „kormányozhatóság”* = Uő., *A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998, 106–123.

szerint a nevetésélmény következtében megjelenő, a test kontextusában is értelmezhető felszabadulás segítségével érik el. Az *Iskola a határonban* megjelenő nevetéstapasztalat kialakulásának folyamatára vonatkoztatható a huszadik század elméletei közül Bergson nevetésesztétikája és Bahtyin karneválesztétikája.

Az *Iskola*-receptió, amikor elemzi a főszereplők belső szabadságának elnyerésére irányuló küzdelmét,⁸ elsősorban az explicit elbeszélők, Medve és Bébé narrációja mentén keresi a regény válaszait a problémafelvetésre. A klasszikus narratológiai hagyománynak megfelelően így korábban a hangok és szövegek elemzése dominált.⁹ A receptió egy újabb hullámában, amit Sári B. László nyitott meg, előtérbe kerül a testek értelmezése, a rejtett narratív struktúrák és poétikai összefüggések feltárása, ami a nemzetközi tendenciáknak megfelelően már a testek olvasása által is történik. Jelen dolgozat a regény receptiójának ezen új vonalához kapcsolódik. A kutatás újszerűsége emellett abban áll, hogy a testtechnikák és a testpoétika középpontba állítása mellett a bahtyini karneválesztétika és a bergsoni nevetésfilozófia felől olvassa újra a kőszegi alreál hierarchikus

⁸ Szegedy-Maszák Mihály kánonképző monográfiájában szintén fontos szerepet kap ez a szempont, hiszen egy egész fejezetben foglalkozik a jelenséggel „Példázat a belső függetlenségről” címmel. Lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994.

⁹ Korda Eszter például a metalepszis jelenségével foglalkozott az *Iskola a határonban*. Bővebben lásd KORDA Eszter, *Ecset és toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005.

világában létrejövő szabadságjeleneteket. Dolgozatomban ezen szempontok mentén bemutatom, milyen módon segíti Szeredy Dani Bébét abban, hogy társa ellensúlyozza a külső hatalom által az egyénre kényszerített korlátok eredményeképpen létrejövő testbe zártság tapasztalatát. A növendékek a szabadság újraalkotására tett kísérlet során részt vesznek a közös nevetés nyomán kialakuló kupleráj-jelenetekben, amik elősegítik a közösségélmény létrejöttét.

Testtapasztalat a katonaiskolában

A katonaiskolában meghatározó a testben létezés, mivel a különböző fegyelmezési eljárások, például a zárt alakzatban és az annak elemeiként való mozgás, illetve számos más korlátozó intézkedés a növendékek testi létezésére fókuszál. Maurice Merleau-Ponty azon megállapítása, hogy a saját test állandóságának tapasztalata által az egyén a testhez nem mint a világ egy tárgyához kapcsolódik, hanem számára a test a világgal folytatott kommunikáció eszközeként konstituálódik¹⁰ párhuzamba állítható a növendékek katonaiskolabeli testi fejlődésének folyamatával. Ezt a világgal tartott kapcsolatot zavarja meg a köszegi alreál azzal, hogy megakadályozza a test szabad mozgását változatos módszerek segítségével.

Az Iskola a határon kapcsán Sári B. László foglalkozik elsőként azzal a jelenséggel, hogy a katonaiskola zárt, hierarchia- és elnyomás-alapú rendszerében a test korlátok

¹⁰ Lásd MERLEAU-PONTY, *I.m.*, 114.

közé szorítása egy hatásos módja a növendékek feletti kontroll megszerzésének és az egyéniség felszámolásának. Az életben maradáshoz az újoncoknak az iskolában alkalmazott sajátos kommunikációs formák kiismerése mellett szükséges elsajátítaniuk a közösségi hierarchiát létrehozó és fenntartó mozgásformákat is. Ezek közül Sári B. László tanulmányában a csuklózás és a „seggberúgás” kapnak kitüntetett figyelmet, hiszen ezeknek a mozdulatoknak a gyakorlása a hierarchia fenntartásának záloga.¹¹ Mindezek következtében megteremtődik a testbe zártság alapélménye, hiszen a növendékek számára csaknem teljesen megszűnik a test szabad mozgásának kiváltsága. A fegyelmezés már az első napokban megkezdődik, amit a következő jelenet példáz:

Furcsán hatott ez a lelkes kiáltás, úgyhogy valamennyien önkéntelenül feléje fordultunk, holott már tudtuk, hogy nem szabad mocorogni, nézelődni. A tiszthelyettes azonban csak Eynattenre ripakodott rá.

- Ne forgasd a fejed, Eynatten! (35.)¹²

A testi fegyelmezettség szigorúságát, illetve hatását az egyénre Foucault is vizsgálja *Felügyelet és büntetés: A börtön története*

¹¹ Lásd SÁRI B. László, *Test és politika: Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Zsuzsa – TAKÁTS József – TVERDOTA György, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2005, 188.

¹² OTTLIK Géza, *Iskola határon*, Magvető, Budapest, 1976. (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen, a negyedik kiadás alapján, szövegekben jegyzem.)

című munkájában. Számos olyan, a katonaiskola világát és a növendékek fejlődését tárgyaló szöveghely van az *Iskolában*, amik felidéznek Foucault a fegyelmezett testek kapcsán tett megállapításait. Filozófiájában a hatalom gépezetébe került engedelmes testek automatizálódnak, hiszen a gépies mozgásra kényszerített, megregulázott katonák testi erejének kihasználása azt célozza, hogy a hatalom kiszolgáló eszközeivé váljanak.¹³ Az *Iskola a határonban* a testi korlátok közé szorítást és így a növendékek testének engedelmességre nevelését célzó gyakorlatok többek között a közös reggeli csuklózás, a meghatározott időpontban történő felkelés és lefekvés, az ütemre menetelés, valamint a zárt alakzatokon belül a test helyének mindenkor térbeli meghatározottsága. Az egyén erőszakos elfojtásának további, testi vonatkozású formája a bevonulás pillanatától kötelezően viselt egyenruha, illetve a haj leborotválása által történő egységbe kényszerítés.¹⁴

A test folyamatos fegyelmezésének és tökéletes engedelmességre nevelésének eredményeképpen a testbe zártság élménye belső konfliktust idéz elő a növendékekben:

Nehéz napok kezdődtek, mert Schulze félelmetes ostromállapot-hangulatban volt megint. Hogy megszilárdítsa a meglazult fegyelmet. Nem lazult ugyan meg semmi, de általában, ha

¹³ Vö. FOUCAULT, *Felügyelet...*, 83.

¹⁴ Bővebben lásd MOSZA Diána, *Test és hatalom viszonya az Iskola a határonban*, Iskolakultúra 2019/12., 36–38.

bármilyen történet, jó, rossz vagy semleges dolog, azt mindig megtorlás követte.

A szokásos szemléken, fegyelmező gyakorlatokon kívül Schulze szekrényvizsgát, ruhaporolást, tantermi ellenőrzést rendezett, a szüneteinkből egy másodpercet sem hagyott meg, és szigorúbb volt az esti tanulási idő alatt is. Egyetlen *mukkanást*, *moccanást*, *rezdülést* sem tűrt. Külön engedélyt kellett kérni tőle, ha valaki fel akarta emelni a tanszerláda fedelét, hogy kivegyen egy ceruzát, rádírt vagy egy másik tankönyvet. A székünkkel sem lehetett csikorogni. (201. Kiemelés tőlem, T. Cs.)

Mindamellet, hogy a verbális korlátozások általi hatalomgyakorlás szigorú határok közé szorítja a testi jelenlétet, a folyamatos megfigyeltség állapotában a hatalmat gyakorló tekintet révén a növendékek nem léteznek többé egyénként.¹⁵ A testet uraló tekintet¹⁶ jelenetei felidézhetik Sartre *A lét és a semmi* című művét, amelyben a pillantás általános fenomenológiai szerepére és hatalmat gyakorló jellegére reflektálva megállapítja, hogy az egyén a másik tekintetének függvényében határozza meg saját

¹⁵ Vö. *Uo.*, 38.

¹⁶ Az Ottlik-életműben máshol is hangsúlyos a tekintet szerepe, vagy éppen a néző pozicionálása, amennyiben ülepmagasságból szemlélni a világot új nézőpontok figyelembevételére sarkallja a szemlélődőt. „Némelyik kiraktnál mélyen lehajolt, mintha ki akarna betűzni valamit, árat vagy felírást. De észrevette, hogy a sűrűsödő forgalomban senki sem törődik vele, leguggolt hát megint a kapuknál, ülepmagasságban. Így találta meg a házat, ahol a barátja lakott.” (OTTLIK Géza, *Minden megvan* = Uő., *Minden megvan*, Magvető, Budapest, 1991, 263–299.)

létezését.¹⁷ A látottság állapotában a létezésnek térbeliesítő, illetve temporalizáló funkciót egyaránt tulajdonít: „Önmagunkat nézettként megragadni annyi, mint önmagunkat térbeliesítő-térbeliesítettként megragadni”.¹⁸ Sartre kiemeli, hogy a világtól való teljes eltávolodás ugyan eredményezheti a világ felbomlását,¹⁹ de a másik figyelme alól nem lehet kivonni a létezést, hiszen az nem a világhoz tartozik. Ennek megfelelően az egyén cselekvéseit mindig annak a kontextusában hajtja végre, hogy tudja, szemmel tartják őt.²⁰

A test pillantáson keresztül történő uralása gyakran jelentkezik Medvével összefüggésben. Egyrészt a csuklózás kapcsán, amikor kizárólag akkor csinálja helyesen a gyakorlatot, ha a köd elrejtíti őt mások tekintete elől; másrészt

¹⁷ Lásd „S mégis az *vagyon*, nem utasítom el, mint egy idegen képmást, úgy van jelen számomra, mint egy én, aki anélkül *vagyon*, hogy *ismerném*, hiszen a szégyenben (más esetekben a büszkeségben) fedezem fel. A szégyen és a büszkeség tárja fel számomra a másik tekintetét és magamat e tekintet végpontjában [...] *önmagam*at szégyellem, a szégyen annak az *elismerése*, hogy igenis az a tárgy vagyok, amit a másik néz, és amiről ítéletet alkot [...] S egy olyan világban vagyok ez az én, amit a másik elidegenített tőlem, hiszen a másik tekintete magába foglalja léteimet” (Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlata*, ford. SEREGI Tamás, L’Harmattan, Budapest, 2006, 323.)

¹⁸ Vö. *Uo.*, 329.

¹⁹ „[...] amikor a világtól és saját magamtól való eltávolodás abszolút és egy olyan szabadság felé történik, ami nem az enyém, akkor megismerésem felbomlásával jár: a világ szétbomlik, hogy ott szerveződjön újra világgá, ez a szétbomlás azonban nem adott számomra, nem tudom megismerni, még csak elgondolni sem.” (*Uo.*, 335.)

²⁰ Vö. *Uo.*, 345.

a testnevelésórai bemutató jelenetében, ahol egészen addig, amíg nem szegeződtek elvárásokkal teli tekintetek a növendékre, tökéletesen végezte a mozdulatsort.

Medve játszva, hosszakkal vert meg bennünket. [...] Pár perccel előbb még úgy mászott át rajta, mint a gyík. Most rájött az idegessége vagy mi, és a fiú teljesen felmondta a szolgálatot. (98.)

A testi kommunikáció szerepét mutatja az is, hogy a növendékek a felügyelők testtartásából és arcából olvasnak ki konkrét jelentéseket. A test mozdulatainak olvasása Schulze kapcsán többször megjelenik.²¹

„Márpedig. El. Vagyok. Rá. Szánva. Megértettük?” – az arckifejezése majdnem kimondta ezt. És mi meg is értettük; ha nem is pontosan ezekkel a szavakkal, de a lényegét nem lehetett nem megérteni. (77.)

A testen a szigorú megfigyeltség következtében is elkövetett erőszak belső meghasonlást idéz elő a növendékekben, aminek indikátora, hogy a katonaiskolába megérkezve Bébé onnantól számítja a zavarodott lelkiállapot kezdetét és elidegenedését saját gyermeki testétől, amikor először kap külső utasítást teste a természetestől eltérő megmerevítésére:

²¹ A testből olvasás motívuma az ottliki prózanyelv egészét átszövi, mivel különösen gyakori a tarkókból, illetve a más testrészekből kikövetkeztethető elvárások felismerése. Bővebben lásd OSZTROLUCZKY Sarolta, „...nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte...”: *Arc, nyak és tarkó Ottlik Géza elbeszélő prózájában*, Iskolakultúra 2019/12., 23–32.

Mindenki az ágya végéhez rohant, aki nem volt ott, s újra a tiszthelyettes felé fordulva megmerevedett.

Ezzel kezdődött életünk igazi zűrzavara. Ha eddig nem értettem egyet-mást, hát most aztán olyan sűrű köd szállt le – igaza van Medvének –, hogy ettől fogva minden összezavarodott; s napokba, hetekbe telt, amíg annyira tájékozódni tudtam, hogy megtaláljam a saját orromat. De az már nem az én orrom volt. Én sem voltam már önmagam. Nem álltam egyébből, mint szakadatlan szűkülésből és görcsös figyelemből, hogy megértsem, mivé kell válnom, mit kívánnak tőlem. (67–68.)

A tisztek hatalomgyakorlása megidézi Foucault „kormányozhatóság”-fogalmát.²² A különböző korlátozó technikák útján a tisztek létrehozzák az irányítás különböző formáinak fokozódó folytonosságát. Céljuk elérésben Merényiék csoportja is segíti őket, hiszen ők a mérséklődő folytonosságot tartják fent a tisztek távollétében a többi növendék között; ezzel betöltik a foucault-i rendőrség szerepét.²³ A változatos gyakorlatokkal, amelyek útján a tisztek és Merényiék befolyásolják a katonaiskola tanulóinak viselkedését, a növendékek saját magukat is úgy kezdik kormányozni, ahogyan őket irányítják.

²² A fogalmat jelen dolgozatban abban a kontextusban használom, miszerint a „kormányozhatóság” „[...] az intézmények, folyamatok, elemzések és gondolatmenetek, számítások és taktikák összesség[e], amely lehetővé teszi a hatalom ezen teljességgel specifikus és komplex gyakorlását, amelynek legfőbb célja a népesség, fő tudásformája a politikai gazdaságtan, legfontosabb technikai eszközei pedig a biztonsági intézkedések.” (FOUCAULT, *A „kormányozhatóság”*, 121–122.)

²³ Vö. *Uo.*, 111.

A növendékek így végül annyira azonosulnak ezzel a testi meghatározottsággal, hogy Bébé Medvét csak megmeredve, összecsapott bokákkal tudja elképzelni a sírban fekve is.²⁴ A képzés sikere megfigyelhető abban a jelenetben is, ahol az őrnagy az étrend kihozatalára utasítja a negyedéves növendéket:

A fiú erre a megszólításra, *mint egy bekapcsolt gépmember*, hirtelen összecsapta a bokáját, villámgyors „parancs”-ot kiáltott, és merev léptekkel az őrnagy elé oldalgott, s megállt, mint a cövek.
(59. Kiemelés tőlem, T. Cs.)

A közösségben történő testben létezés lehetőségei és korlátai Marcel Mauss testtechnika-fogalma által kaphatnak többletjelentést. A Mauss által meghatározott testtechnikák fogalma a „betanított” test szociológiai aspektusára mutat rá. A testtechnikák a test olyan meghatározott mozdulatainak összességét jelölik ki, ami jelzi az egyén egy adott közösséghez, társadalmi csoporthoz való tartozását, és az azzal vállalt sorsközösséget.²⁵ A személy fogalma önmagáról és társadalmi létéről összeomolhat ezen társadalmi konvencionális testtechnikák gyakorlata nélkül.²⁶ Schüttpelz megállapítása rámutat arra a nehéz feladatra, ami elé a katonaiskola állítja besorozott növendékeit. A mesterségesen megsűrgetett

²⁴ „Bár talán Medve a koporsójában is finoman összeteszi a bokáját; legalábbis nehezen tudom másként elképzelni.” (118.)

²⁵ Vö. Marcel MAUSS, *A test technikái* = Uő., *Szociológia és antropológia*, ford. SALY Noémi – VARGYAS Gábor, Osiris, Budapest, 2004, 425–446.

²⁶ Lásd Erhard SCHÜTTPELZ, *Testtechnikák*, Tiszatáj 2017/2., 98.

regiszterváltás és az idejekorán új szerepbe kényszerítés okozhatja a diákok kezdeti, fogódzók nélküli zavarodottságát. Az elsősorban testi értelemben tárgyalt identitás újra megkonstruálásának nehézségére reflektál Dobos István: „[a] többszólamú regény elbeszélőinek [...] felismerése, hogy önmaguk nem-véletlenszerű létezéséről bizonyosságot szerezni először is saját testük érzékelésével lehetséges.”²⁷

A katonaiskolában az alapvető testtapasztalat a korlátok közé szorítottság. A test folyamatos fegyelmezése, aminek célja az adott csoportot jellemző testtechnikák elsajátítása, engedelmes testeket nevel. Bébének, Medvének és Szeredynék új technikák elsajátításával, a figyelő tekintetektől függetlenül szükséges újraalkotnia az elvesztett harmóniát és teljességélményt.

Ugrálni, nevetni és „kuplerájozni”

A beilleszkedés az új közegbe, annak szabályainak kiismerése és elfogadása, valamint a testi meghatározottságba való belenyugvás Medve és Bébé számára nagy kihívást jelent. Amíg azonban Medve önállóan, a fogdában ébred rá függetlenségére, addig Bébének szüksége van Szeredy Dani segítségére ahhoz, hogy belső önállóságának megőrzése

²⁷ Vö. DOBOS István, *A jelenlét átható pillanatai: Iskola a határon* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*” / *Tanulmányok Ottlik Gézárról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 41.

mellett képes legyen beilleszkedni a katonaiskola mikrotársadalmába.

Szeredy Dani szerepe Bébé katonaiskolába történő beilleszkedésének folyamatában elsődleges, hiszen Szeredy avatja be az iskola „kommunikációs-szituatív dramaturgiájába”²⁸ a kezdeti megértésdeficit²⁹ miatt válságba került Bébét, aki az ő segítségével kezdi kiismerni magát a zárt világ saját nyelvezetében.³⁰ A bevezetés az új nyelvi univerzumba, és az általa létrehozott kultuszközösségbe³¹ összekapcsolódik a korábbi teljességélmény újraalkotásának igényével, ez a folyamat pedig az „ugrálás” kifejezés mentén követhető végig a regényben.

Az „ugrálás” a civilek világához kapcsolódó fogalom, amit Bébé alreálba kerülése előtt a szeretett Júliával folytatott. Az „ugrálás” ebben a kontextusban nem egy valós mozgás, viszont Bébé retrospektív szóhasználata rámutat a katonaiskola

²⁸ Lásd PALKÓ Gábor, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában* = „Próza az, amit kinyomtatnak” / *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 141.

²⁹ Palkó Gábor Niklas Luhmanntól kölcsönzött kifejezése, lásd PALKÓ, *I. m.*, 141.

³⁰ Lásd HARKAI VASS Éva, *A polifon regény*, Híd 1985/7–8., 1022.

³¹ Lásd MÁRTONFFY Marcell, „... valamivel jobb volt a pokolnál”: *Kultusz, nyelv és tapasztalat Ottlik művészetében* = „Próza az, amit kinyomtatnak” / *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 190.

testi meghatározottságának kognitív hatására. Mivel az alreálbeli szorongatottság elsősorban a testi létezésben összpontosul, ellentételezéseként a gyermekkori szabadság élménye egy szabad mozgásforma metaforájában konstituálódik. Ezt a „kényes, szép, fényűző, komolytalan civil dolgot” (299.) azonban a növendékek már nem játszhatják, mert az alreálbeli korlátok mind a testi, mind a szellemi létezést nyomás alatt tartják. A katonaiskolában a beilleszkedés elkerülhetetlen és szigorúan szabályozott követelménye a rend, a hierarchia, valamint az ezeket meghatározó mozdulatok³² interiorizációja, így súlyos kihágás a megengedettől eltérően, öncélúan mozgatni a testet.

Bébé Szeredynak köszönhetően sajátította el, hogyan megengedett viselkedni az iskola világának szabályrendszerén belül. Amikor azonban Bébé elfeledkezik önmagáról, és „ugrálni” kezd Szeredyyel, ellenszegül a kimondatlan rendnek. Az idősebb növendéknek figyelmeztetnie kell őt, hogy társa még mindig nem tanulta meg a szabályokat.³³

- Ide figyelj - mondta Szeredy végre, nagyon dühösen. - Kevesebbet ugrálg. Érted?

Értettem. Ne képzeljem, hogy fontos vagyok bárkinek, vagy jogom van bármihez. Halálosan összevesztünk. [...] Egy percig sem

³² Vö. SÁRI B., *I. m.*, 188.

³³ Vö. FARKAS Edit, *Az elbeszélés nehézségei Ottlik Géza Iskola a határon című regényében*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1993/1–2., 62.

éreztem azt, hogy nem volt igazam; de mégsem kellett volna ugrálnom. (288.)

Bébé ugyan felismeri, hogy az „ugrálás” a megváltozott környezetben lehetetlen, egyedül nem képes létrehozni azt az új módszert, aminek segítségével visszanyerheti belső függetlenségét. Ebben a válsághelyzetben megmutatkozik Szeredy Dani tanító jelenléte. Amikor észreveszi, hogy Bébé már képtelen az iskola terheinek elviselésére,³⁴ a civilből átvett ereklye-történet elmesélésével létrehoz egy saját, csak kettejük számára érthető nyelvi játékot.³⁵ Közösségformáló ereje mellett a játék következtében létrejövő közös nevetés végighalad Bébé és Szeredy egész testén, mintegy felszabadítva azt. Mivel a szabadság elvesztése elsősorban a test korlátozása által történik, annak részleges visszaszerzését is sokszor kísérik testi érzetek.

A hangtalan, parányi kis nevetés, amit kifelé el sem kezdhettünk, megindult bennünk észrevétlenül, lefelé a *torkunkon*, befelé az *ereinken*, langyosítóan a *szívünk tája* köré, s nem halt el rögtön Schulze vérfagyasztó megjelenésére sem, hanem tovább lüktetett a mellemben (223. Kiemelés tőlem, T. Cs.)

³⁴ Vö. KOSZTOLÁNCZY Tibor, „*Hová tevő boldogtalan fiait?*”: Ottlik Géza Iskola a határon című regényének allegorikus jelentéseiről = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”: Ottlik Géza első évszázada, szerk. FINTA Gábor – FÜZFÁ Balázs, Savaria UP, Szombathely, 2015, 28.

³⁵ Lásd FARKAS, *Az elbeszélés nehézségei...*, 62.

A nevetés a katonaiskola elnyomó világában arra is szolgálhat, hogy megbüntesse szórakozottságáért Bébét, aki gépiesen él napról napra.³⁶ A Szeredy kiváltotta nevetésben így megjelenik „a legalább külsőleges javításnak be nem vallott szándéka”, ami a bergsoni nevetés-elmélet konstitutív eleme.³⁷ A gépiességet büntető, javító igényű, a Szeredyvel közösen kialakult nevetéshez köthető, hogy az ereklje-történet elmesélésének másnapján éli meg Bébé először a belső szabadság érzését hajnalban, az ablakban könyökölve.

Kint is, bent is aludt az egész világ, csönd volt, sötétség, a folyosó elhagyatott; mégis, mintha messziről a szél zúgását hallanám, dúdolni kezdtem magamban hang nélkül valami indulófélét. Öt perc múlva ébresztő, vége szakad a magányomnak, jelentkeznünk kell Schulzénál, és kezdődik újra a tánc. Nem bántam. Mert addig is békesség fogott el, elmondhatatlan, újfajta nyugalom, s nem is kellett jól megjegyezmem ezt az érzést, tudtam, hogy úgysem veszítem el többé. (206.)

Nevetés jelöli ki a katonaiskolában a Szeredy és Bébé összeveszését követő kibékülés pillanatát is.³⁸ A humor közösségformáló ereje a többi növendék kapcsolatában is megjelenik többek között szójátékok formájában. Ezek az átvitel komikumán alapuló nyelvi játékok³⁹ oldják

³⁶ Vö. Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Gondolat, Budapest, 1994, 118.

³⁷ Lásd *Uo.*, 119.

³⁸ „Azt hittem, Medve dühös lesz ránk. De csak rám nézett, aztán Szeredyre, és felszabadultan nevetett.” (301.)

³⁹ Vö. BERGSON, *I. m.*, 110.

a növendékek görcsös gépiességét.⁴⁰ A szójátékok, viccek nyomán megjelenő cinkos bolondozás rámutat a nevetés közösségképző erejére,⁴¹ amit Medve és Laczkovics Sándor rövid közös jelenete is példáz.

[Laczkovics Sándor] újra elmondatta Medvével a Rubb növendék úrtól hallott kórházbeli vicceket a kedvünkért. Medve inkább csak neki mondta, mégis, és *kettesben nevettek, bolondoztak.* (270. Kiemelés tőlem, T. Cs.)

A nyelvi játékok útján történő kapcsolatteremtés a növendékek felnőtt korában is megmarad,⁴² ezekben a társas érintkezésekben pedig nyilvánvalóvá válik a játékos szóalkotások, a cinkos bolondozás valódi lényege: kérdések feltevése és válaszok megadása. Erre kiváló példa Szeredy és Jaks közös jelenete,⁴³ ahol Jaks Kálmán játékos nyelvi szóalkotása értesíti Szeredyt szorongatott helyzetének megoldásáról. A két férfi arcán ülő félmosoly, és a mögötte

⁴⁰ „Bagatell – mondtam én is. Röhögtünk Szeredyn, röhögtünk Medvén, röhögtünk Balabánon, sárgalábú istenit az anyjának. Potomság.” (377.)

⁴¹ Vö. BERGSON, *I. m.*, 38–39.

⁴² Lásd például a Lukács-fürdőben a felnőtt Szeredy és Bébé beszélgetését, többek között az alábbi jelenetet: „Szeredy Daninak azonban, aki mindezt tudta, és nevetett, csak mordultam egyet dühösen, halk torok- és ajakhanggal, »Mb!« vagy »Hmp«, de a hiteles, eltéveszthetetlen, valódi kiejtéssel, s ő értette, hogy mit akarok mondani.” (9.)

⁴³ A jelenet Lázár Ervin *A Négyszögletű Kerek Erdő* című alkotásának tükrében történő értelmezéséhez lásd: FÜZFÁ Balázs, *Dömdödöm az iskolában. Adalékok az Iskola a határon és a Négyszögletű Kerek Erdő világához*, Híd 2017/1–2., 102–112.

megbújó igazi mosoly rímelhet az ereklýe-történet nyomán Bébében és Szeredyben kialakuló titkos nevetésre, ami nem mutakozhat meg a külvilág számára is látható módon.

Aztán két szót mondott neki, két végletes szót, amiből csak ilyen morgásfélét értettem:

- Dödöm. Dömdödöm.

- Hm? - Szeredy fél lépést hátrált, felhúzza a szemöldökét, és gyorsan ő is elmosolyodott, pontosan ugyanúgy, ahogy az idegen százados.

- Hm? Igen?

De a látogató erre már nem felelt semmit, nem ismételte meg, amit mondott, csak nézte változatlan arccal Szeredyt, hogy ez bizony így van. [...]

Így álltak derűsen szembenézve egymással, mintha a merev, halálos, egyforma félmosolyuk mögött egy másik, igazi mosoly bujkálna az arcukon. (173–174.)

Bahtyin filozófiájában a karneváli nevetés nemcsak a külső cenzúrától szabadítja meg gyakorlóját, hanem a belső, az autoriter hatalom által létrehozott, rettegésen alapuló cenzúrától is.⁴⁴ Azáltal, hogy a növendékek képesek nevetni magukon és társaikon, megszabadítják önmagukat külső és belső korlátjaiktól. Az így létrejövő közösségélmény lehetőséget teremt a növendékeknek arra, hogy visszataláljanak önmagukhoz, és embernek érezzék magukat a többi ember között.⁴⁵

⁴⁴ Vö. Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Osiris, Budapest, 1982, 113–123.

⁴⁵ Vö. *Uo.*, 18.

A bahtyini karneválesztétika tökéletes ellentéte a katonaiskola növendékeire erőltetett szigorú szabályrendszernek, és segíthet annak elviselésében. A karnevál során a játék átmenetileg maga az élet,⁴⁶ aminek konstitutív eleme az újjászületés, a megújulás,⁴⁷ illetve a hierarchia felfüggesztődése.⁴⁸ Az alreálban a növendékek számos módon próbálják létrehozni a karneváli állapotot, ugyanakkor a hatalmi tekintély állandó jelenléte ellehetetleníti annak kibontakozását. Emiatt nem tudják megvalósítani a hierarchia felszámolódását és a karnevál univerzalizitását.

A növendékek ugyanakkor az által, hogy törekszenek testük közösségi szabad mozgására, megkísérlik megélni a karnevál élményének egyes aspektusait. Ezen kitörési lehetőségek közül az egyik a kuplerájként megnevezett állapot, aminek karnevált idéző leírása olvasható a következő idézetekben.

Amíg Bognár a B-osztályban volt elfoglalva, mi zavartalanul beszélgettünk, felálltunk a helyünkről, pepecseltünk a holminkkal, aránylag szabadon és békességben léteztünk. Ez volt a nagy kupleráj. Hangos beszéd, széktologatás, nevetgélés. (90.)

Másnap fürdő volt. Elcserélődött a tiszthelyettesek hétköznapi szolgálata még a hét elején, és Bognár következett pénteken. Ez azt jelentette, hogy kínzókamra helyett nagyszerű mulatság lesz a fürdés. [...] Kannibáltáncot jártunk a forró záporban. A tompán

⁴⁶ Vö. *Uo.*, 13.

⁴⁷ Vö. *Uo.*, 14.

⁴⁸ Vö. *Uo.*, 15.

visszhangzó, torokhangú, egyetlen zúgássá összefolyó zajongásunk majdnem szabályos ütemben erősödött-gyengült, erősödött-gyengült. (249–251.)

A szabadságra törekvés és a bolondozás a kupleráj-jelenetek konstitutív elemeiként értelmezhetők. Ugyanakkor egy felsőbb hatalom, a Merényiék által képviselt autoritás itt is jelen van, ami sokszor nagyobb veszélyforrást jelenthet a többi növendék számára, mint Schulze vagy Bognár,⁴⁹ és megakadályozza a karnevál kiteljesedését a hierarchia fenntartásával.

A karnevál előidézésére tett másik kísérlet a kabaré-jelenet. A humoron és az utánzáson alapuló kabaré megidézi a nevetés közösségformáló és jellemjavító erejét. A főszervezők engedélyt kapnak Merényiéktől, valamint Schulzétól és Bognártól is a színjáték megrendezésére, így itt zavartalanul alkothatják meg a saját szabályaik szerint szerveződő világukat. A tisztek, illetve a szülők váratlan belépésével azonban korlátozódik az eredeti szándékok megvalósításának lehetséges tere, ami a test (és a szellem) korlátok közé szorítását eredményezi. A kialakult szituáció azonban lehetőséget kínál a rögtönzésre, illetve a kabaré kabaréjára, ami még komikusabb a mindkét verziót jól ismerők számára.⁵⁰

⁴⁹ Vö. CSERPES Attila, *Barangolások Tyranniában (Az Iskola társadalmának mikrostruktúrája) = Mélylégzés: Adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria UP, Szombathely, 1997, 29.)

⁵⁰ „Az eredeti műsorunkat már amúgy is ismerte mindenki az unalomig, egy hete mást sem hallottak. Most feszülten figyeltek, felvillanyozva élvezték a

A kabaréhoz és a nevetéshez kapcsolódik továbbá az utánzás motívuma, ami Szeredyhez köthető magatartásforma. A katonaiskolában töltött évek során akárhányszor valami rossz, csaknem elviselhetetlen történt a növendékekkel, Szeredy azt elmesélte számukra. Így akár mágikusnak is nevezhető vajákoló technikával szerep- és nézőpontváltásra ösztönözte hallgatóit, rendet teremtve a zűrzavaros világban.⁵¹

Valaha, amikor valami baj, rosszízű kitolás, megaláztatás ért bennünket, éppen Szeredy találta ki a megoldást rá: elmesélte. [...] Szeredy Dani elmesélte, hogyan is történt, s a zűrzavarból egyszerre rend támadt, a dolgok formát kaptak, s az élet érthetlensége érthetővé vált. (17.)

Az utánzás így a komikum forrásává válik, de világmagyarázó funkciót is kap. Mivel az utánzó nem képes minden részletre kitérni, ezért elhagy és szükségképpen rámutat a lényegre,⁵² valamint akarva-akaratlanul túloz is.⁵³ Az utánzás releváns jelenete még Medve és Bébé összeveszése, amikor Medve, hogy barátját kiengesztelje, patakcsobogást imitál.

helyzetet. A pusztá megjelenésünk, arckifejezésünk visszafojthatatlan nevetést váltott ki.” (306.)

⁵¹ Vö. NAGY Edit, *Próba-élet és nézhető is: Gondolatkísérlet az ottliki Rr modell működéséről, Néző-Szereplő-amalgámlét ürügyén* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria UP, Szombathely, 2012, 181.

⁵² Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 96.

⁵³ Vö. *Uo.*, 96.

Medve visszajött a holmijához, és ahogy meglátta rosszkedvű ábrázatomat, leguggolt a fejem mögé, és elkezdett patakot utánózni megint, mint az előbb. Egyszerre csak ezt hallom:

- Glugy. Glugy. Glugy.

Nem haragudott hát rám a marha. S addig glugyogott a fülembé, amíg csakugyan *kimosta a torkomból* az egész undokságot, piszkot. (364–365. Kiemelés tőlem, T. Cs.)

Bébé és Medve jelenetében az engesztelő, játékos utánzás eredménye a torok kitisztulása. Ahogy a nevetés esetében is testi szimptómák kísérték a lelki megkönnyebbülést, a regényben a keserű hangulatok és nehézségek gyakran kapcsolódnak a torok érzeteihez. Ez a jelenség párhuzamba állítható Szeredy öntisztítási kísérletével, aki a beköltözés napján Bében tölti ki keserűségét.

A torkára száradt, régi, levakarhatatlan keserűség. Bámulatos módon nekem nem esett rosszul, sőt majdnem jólesett a gorombasága. Vagy talán nem is bámulatos módon; hiszen olyan világos volt, hogy nem engem akar megsérteni, csupán a keserű nyálát próbálja kiköpní valahová, s véletlenül az én arcomba, minthogy éppen összenéztünk. Persze nem tudta kiköpní; ez rossz módszer volt. Csak jóval később jött rá a helyes módszerre. (78.)

Kölcsönös egymásrautaltságuk eredményeképpen Szeredy és Bébé számára állandósul a közös, titkos nevetés. Ez az állapot egyrészt biztosítja a meglett belső nyugalom kontinuitását; másrészt pedig a titkos nevetés újra és újra kimozdítja a növéndékeket a gépiesített állapotból, ezzel megakadályozva, hogy a korlátok közé szorított test teljesen robotizálódjon.

Medve Gábor egészen más úton jut el a belső szabadságig, mint két társa, ugyanakkor a már Sári B. László által is kiemelt kórházi jelenetben ő is féktelenül bolondozni kezd Bébével.⁵⁴ Az elszeparált térben Bébé és Medve testi korlátozottságának megszűnése saját szabályok szerint szerveződő világot, önfeledt bolondozást eredményez. Áttételesen itt is megjelenik kupleráj, amikor Bébé így szól: „Ne *kuplerájozzunk*, öregem, mert úgy kirúgnak innen mind a kettőnket, mint a patyolat.” (322. Kiemelés tőlem, T. Cs.). Ezzel implicálja azt a szabadságot, amiben a testi érintkezés kizárólag saját szabályok szerint történik.

A jelenetet, amikor Medve ráugrik Bébére, megelőzi az a rész, amikor Medve megérkezik a kórházba, és Bébé, megfélelkezve minden internalizálódott, a testi érintkezésre vonatkozó tilalomról, szinte örült örömmel köszönti növendéktársát. Erre maga is hamar ráismer, és ülepen rúgva társát visszatér a katonaiskolában konvencionális testi érintkezésformákhoz.

Hülyeségemben teljesen megzavarodva, kiugrottam az ágyból, és megöleltem.

- Na! – mondta meghökkenve [Medve].

Körültáncoltam vele a kályhát, és ülepen rúgtam. (320–321.)

⁵⁴ Sári B. László a homoszociális viszonyokhoz kapcsolódva elemzi a szövegrészletet, és a felállított szabályrendszer áthágását helyezi a középpontba. (Lásd SÁRI B., *I. m.*, 194–195.)

Ebben a fejezetben az *Iskola a határon*ban megjelenő nevetés- és karneválesztétikát idéző jeleneteket vizsgáltam. A kőszegi alreálban a civil „ugrálás” érvényét veszíti, ám a titkos nevetés megalapozza az új kapcsolatrendszer kialakulását. A komikum eredményeképpen jöhetnek létre a testi meghatározottságot is enyhítő kupleráj-jelenetek. Ezek felszabadító közegében Bébé és Szeredy számára erős kötelékük, míg Medve számára a közönyös elfogadás jelenti a szabadságig vezető út fontos állomását. A féktelen, civil ugrálásból így lesz az iskolában közös nevetés és bolondozás, amelyek kontextusában lehetségessé válik a függetlenség élményének megjelenése.

Konklúzió

Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében, katonaiskoláról lévén szó, központi szerepet kap az egyén korlátozása. Az egyén elsősorban a test fegyelmezésének útján kerül nyomás alá. Dolgozatomban azt vizsgáltam, hogy a testi meghatározottság milyen különböző módszerek segítségével jöhet létre, és hogyan ellensúlyozható annak érdekében, hogy a növendékek között kialakulhasson a szabadságélmény. Kutatásom kiindulópontjaként arra a kérdésre kerestem a választ, hogy a nevetés- és karneválesztétikai színezetű jelenetek előidézhetik-e a függetlenség élményének testi tapasztalatba transzponálását. Úgy gondolom, hogy a kutatás eredménye új nézőpontok figyelembe vételére indíthatja az Ottlik-recepció egészét, így többek között a *Buda* test- és nevetésfilozófiai olvasata is termékenynek bizonyulhat.

A regényben a katonaiskolai testbe zártság-tapasztalat a fegyelmezett testek létrehozásának igénye miatt alakulhat ki. A saját test egysége a korlátozások eredményeképpen fenomenológiai szempontból megbomlik, és így a harmonikus kommunikáció is megszűnik a külvilággal. A közösségbe tartozás élményét a növendékek különböző testtechnikák elsajátításán keresztül élik át újra, ugyanakkor ez a közösségi tapasztalat az elnyomáson és a hierarchián alapul. A szorongatottságot az uraló tekintetek és az állandó megfigyelés tapasztalata is erősítik.

Bébének, Medvének és Szeredynek új módszerek segítségével szükséges kialakítania a katonaiskola testi elnyomáson alapuló hierarchikus rendszerében elvesztett harmóniát. A civil szabadsághoz kapcsolható „ugrálást” váltja fel a Szeredy és Bébé között létrejövő titkos nevetés, ami bünteti a növendékeket, ha túlságosan gépiessé válnak, így emlékeztetve őket emberi mivoltukra. A felszabadulás élményét testi érzetekkel is kísérő nevetés és utánzás gesztusa lehetőséget biztosít arra, hogy a karneválesztétikát idéző kupleráj-jelenetek létrejöhessenek. Dolgozatomban vizsgáltam Bébé és Medve kórházi jelenetét is, ahol a legyengült test teremt lehetőséget a test szabad mozgására. Ezek a közösségi tapasztalatok egyben a néző én, a külső szemlélő felértékelődéséhez is vezetnek, így pedig lehetségessé válik, hogy a növendékek vég nélkül bolondozhassanak önmaguknak, „a világnak vagy talán egy istennek, aki nézi mindezt” (13.).

Felhasznált irodalom

Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1982.

Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Gondolat, Budapest, 1994.

CSERPES Attila, *Barangolások Tyranniában (Az Iskola társadalmának mikrostruktúrája) = Mélylégzés: Adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria UP, Szombathely, 1997, 27–34.

DOBOS István, *A jelenlét átható pillanatai: Iskola a határon = „Próza az, amit kinyomtatnak” / Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 34–49.

FARKAS Edit, *Az elbeszélés nehézségei Ottlik Géza Iskola a határon című regényében*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1993/1–2., 47–65.

Michel FOUCAULT, *A „kormányozhatóság” = Uő., A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998, 106–123.

Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990.

- FÜZFÁ Balázs, *Dömdödöm az iskolában. Adalékok az Iskola a határon és a Négyszögletű Kerek Erdő világához*, Híd 2017/1–2., 102–112.
- Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984.
- HARKAI VASS Éva, *A polifon regény*, Híd 1985/7–8., 1021–1025.
- HERMÁNYI Gabriella, *Az ingyen mozi-motívum előzményei az életműben* = „...ami biztosan van...”: Itt kezdődött a posztmodern?, szerk. FINTA Gábor – FÜZFÁ Balázs, Savaria UP, Szombathely, 2012, 190–205.
- HORVÁTH Kornélia, *Iskola a határon*, Bár 1996/1–2., 186–204.
- KIS PINTÉR Imre, *Lenni, de látni is a létezést: Ottlik Géza világegyenleteiről*, Jelenkor 1982/5., 398–406.
- KORDA Eszter, *Ecset és toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005.
- KOSZTOLÁNCZY Tibor, „Hová tevő boldogtalan fiait?”: Ottlik Géza Iskola a határon című regényének allegorikus jelentéseiről = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”: Ottlik Géza első évszázada, szerk. FINTA Gábor – FÜZFÁ Balázs, Savaria UP, Szombathely, 2015, 25–37.
- KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 194–209.

MÁRTONFFY Marcell, „... valamivel jobb volt a pokolnál”: *Kultusz, nyelv és tapasztalat Ottlik művészetében* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*” / *Tanulmányok Ottlik Gézaról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 182–205.

Marcel MAUSS, *A test technikái* = Uő., *Szociológia és antropológia*, ford. SALY Noémi – VARGYAS Gábor, Osiris, Budapest, 2004, 425–446.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, L'Harmattan, Budapest, 2012.

MOSZA Diána, *Test és hatalom viszonya az Iskola a határonban*, Iskolakultúra 2019/12., 33–42.

NAGY Edit, *Próba-élet és nézhető is: Gondolatkísérlet az ottliki Rr modell működéséről, Néző-Szereplő-amalgámlét ürügyén* = „...ami biztosan van...”: *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor – FÜZFÁ Balázs, Savaria UP, Szombathely, 2012, 178–189.

OSZTROLUCZKY Sarolta, „...nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte...”: *Arc, nyak és tarkó Ottlik Géza elbeszélő prózájában*, Iskolakultúra 2019/12., 23–32.

OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1976.

OTTLIK Géza, *Minden megvan*, Magvető, Budapest, 1991.

PALKÓ Gábor, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*” /

Tanulmányok Ottlik Gézaról, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013, 128–150.

Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

SÁRI B. László, *Test és politika: Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Zsuzsa – TAKÁTS József – TVERDOTA György, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2005, 182–210.

Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlata*, ford. SEREGI Tamás, L'Harmattan, Budapest, 2006.

Erhard SCHÜTTPELZ, *Testtechnikák*, Tiszatáj 2017/2., 92–104.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994.

TAKÁCS Ádám, „Szubjektív tárgysiság”: Husserl fenomenológiai elmélete a test megalapozó szerepéről, Magyar filozófiai szemle 2010/2., 51–63.

IV.

A nadrág tisztessége és a szoknya csábereje – Androgunitás és nemváltás Virginia Woolf *Orlando* című művében

MOKLOVSKY RÉKA

Bevezetés

„A fiú – neme nem volt kétséges, bár korának divatja ezt némiképp elrejtette – épp a gerendán függő szaracén fejet vagdosta [...]”¹ Virginia Woolf 1928-as „életrajzának”, az *Orlandónak* már a nyitómondatával előrejelzi a címszereplő nemének jelentőségét. Tanulmányomban a nemek, a nemiség ábrázolásának, jellemzésének, a férfiak és nők közötti viszonyoknak, az androgunitásnak és a nemváltásnak témakörét járom körül.

A múzsa: Vita Sackville-West

Orlando alakjában a Woolfhoz erős érzelmi szálakkal kötődő Vita Sackville-West megelevenedését figyelhetjük meg, aki korának népszerű írója volt, egyben ősnemesi család leszármazottja, a háromszázhatvanöt szobás knole-i kastély

¹ Virginia WOOLF, *Orlando*, ford. GYERGYAI Albert – SZÁVAI Nándor, Lazi, Szeged, 2012, 5. (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen kiadás alapján, szövegközben jegyzem.)

egyetlen örököse.² Azonban nem csak a brit arisztokráciával, hanem a spanyol cigányvajdákkal is rokoni kapcsolatban állt. Mindezekon a vonásokon túl Woolf nem mindennapi szépségét, egyszerre férfias és nőies megjelenését is kölcsön vette tőle főhősének megalkotásakor,³ de Orlando sokat dicsért

² Aminek a birtoklását azonban a törvény megtagadta tőle a neme miatt – Woolf ezt is megjelenítette az írásában, egyben valamennyire kárpótolta Sackville-Westet azzal, hogy megadta neki azt, amire annyira vágyott, ám a valóságban nem lehetett az övé.

³ BÉCSY Ágnes, *Virginia Woolf világa*, Európa, Budapest, 1980, 176.

Woolf maga számol be az új regény ötletéről és az inspiráció forrásáról egy 1927. október 9-én Sackville-Westhez írott levélben: „[...] tegyük fel, Orlandóról kiderül, hogy nem más, mint Vita; hogy a könyv rólad szól és szellemed bűvös csábításáról [...]; [...] s továbbá tegyük fel, hogy egy év múlva, októberben már azt beszélik: »Nahát, Virginia kapta magát, és könyvet írt Vitáról« – volna-e kifogásod ellene? Igen vagy nem?! – Regény-alapanyagi mivoltod kiválósága nagyobbrészt nemes születésedben gyökerezik – de ó, világnak hiúsága, mi az a négyszáz évecske nobilitás? [...] Bár elismerem, vonz az is, hogy lényed némely régmúltból eredő, össze nem illő fonalát kibogozzam, azaz összegubancoljam [...]; [...] Egyébként olvasom a Knole-ról és a Sackville-ekről szóló könyvedet. Istenkém, micsoda pompás, poros padlásokra lelni az agyadban!” (Uo., 179–180.)

Négy nappal később a következőt írja: „Holnap kezdem azt a fejezetet, melyben Szasával találkozol a jégen. Már hemzsegek az ötletektől... De várj; mégis le kell mennem hozzád néhány kép miatt. Addig is: szükségem van egy darab ifjú Sackville-re (hímneműre), kor: I. Jakab; egy darab ifjú Sackville-re (nőneműre), kor: III. György. Légy szíves, bocsásd most magad a rendelkezésemre. Kicsike könyv lesz, legfeljebb harmincezer szó, s a jelenlegi alapsebességgel, mely szédítő (egész álló nap Veled foglalkozom különféle maszkokban), karácsonyra meglesz.” (Uo., 180.)

lába – melyet nőként takargatnia kell, nehogy megzavarja a férfiak nyugalma – , is Sackville-Westtől ered.⁴

Virginia ráérezett, hogy Vita egyidejűleg sok mindenki tud lenni (feleség, anya, szerető, férfi, nő, író, kertész, arisztokrata, cigány), és ez ihlette a regénybeli alakváltó figurát, aki az évszázadok során vagy száz szerepet is eljátszik, alkalmazkodik a különféle társadalmakhoz, ugyanakkor mindvégig félreismerhetetlenül önmaga marad. [...] Amikor Woolf a tizenhetedik században követnek küldte Orlandót Konstantinápolyba, bizonyára arra az időre gondolt, amelyet Vita Perzsiában töltött, ahol az asszony férje,

Az írás keltette intenzív érzésekről árulkodik a következő levélrészlet is: „Úgy el vagyok merülve az *Orlandó*ban, hogy semmi másra nem tudok gondolni... éjszaka az ágyban tervezgetem, aztán az utcán, séta közben, mindenütt. Látni akarlak a lámpafényben a smaragdjaiddal. Őszintén szólva soha nem vágytam jobban rá, hogy lássalak.” (KALMÁR György, *Orlando öröme. Avagy a vágy beszéde és a szöveg örömei*, Literatura 1997/4., 373.)

⁴ Woolf első találkozásuk után azt írja Sackville-West lábairól: „Oh rendkívüliek – karcsú oszlopokként futnak fel a törzsébe” („Oh they are exquisite – running like slender pillars up into her trunk”), de többek között az 1925. december 21-ei naplóbejegyzésében is jelét adja a csodálatának, amikor azt írja, hogy a nő „bükkfaszerű lábakon lopakodik” („stalking on legs like beech trees”). Később, felidézve a lábszárvédőt viselő Sackville-Westet, azt írja: „a lábszárvédők látványa ihlette Orlandót – a lábszárvédők és amit rejtettek” („it was the sight of the gaiters.that inspired Orlando – the gaiters and what lies beyond –”). (Mary LELAND, *Knole Park, Kent, home of Vita Sackville-West*, 2000. augusztus 12. <https://www.irishtimes.com/news/knole-park-kent-home-of-vita-sackville-west-1.1258921> és <https://www.uah.edu/woolf/vita.html> [2021. 01. 13.], illetve Patricia Morgne CRAMER, *Virginia Woolf and sexuality = The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, szerk. Susan SELLERS, Cambridge UP, New York, 2010, 186. [Saját fordítások, M.R.]

Harold Nicolson diplomataként működött. Utalt azonban Vita egzotikus vonására is, amelynek a gyökerei a múltba nyúltak, spanyol táncosnő nagyanyjáig, a cigány származású Pepitáig.⁵

Sackville-West fia, Nigel Nicholson az *Orlandót* az irodalom leghosszabb és legbájosabb szerelmeslevelének nevezte.⁶ Nyílt titok volt tehát, hogy ki miatt, kiről és kinek a számára íródott a mű, melynek megjelenése egybeesett Radclyffe Hall *A magány kútja* című leszbikus regényének nagy érdeklődés övezte bírósági perével, mely azzal zárult, hogy obszcenitás vádjában bűnösnek találták. Leslie Kathleen Hankins megjegyzi, hogy Woolf leszbikus narratívája az *Orlandó*ban sejteti a nők közötti szerelmet és erotikát, kigúnyolja a kötelező jellegű heteroszexualitást, próbára teszi a homofóbiát, és kódolt leszbikus jelzéseket és mellékszálakat csúsztat a regénybe.⁷ Patricia Morgne Cramer hozzáteszi, hogy az *Orlando* sikere jelzi Woolf képességét, hogy olyan regényt írjon, amelyben a leszbikus tartalom átható, de nem

⁵ Alexandra HARRIS, *Virginia Woolf*, ford. BÁNKI Vera, General Press, Budapest, 2014, 123–124.

A nagyanyja, Josefa (Pepita de Oliva) és az anyja, Victoria történetét meséli el Sackville-West *Pepita* című, 1937-ben kiadott művében.

⁶ Sarah GRISTWOOD, *Vita & Virginia. The lives and love of Virginia Woolf and Vita Sackville-West*, National Trust Books, London, 2018, 100. (saját fordítás)

⁷ Leslie Kathleen HANKINS, *Orlando. „A Precipice Marked V”. Between „A Miracle of Discretion” and „Lovemaking Unbelievable. Indiscretions Incredible” = Virginia Woolf. Lesbian Readings*, szerk. Eileen BARRETT – Patricia CRAMER, New York UP, New York, 1997, 181. (Saját fordítás, M.R.)

egykönnyen feltűnő generációjának azon olvasói számára, akik ellenségesen viszonyulnak a leszbikus témákhoz.⁸ Anélkül, hogy a valós személyeket és eseményeket azonosítanánk a regénybeliekkel, kijelenthetjük, hogy Woolf hasonlót visz véghez az *Orlandó*val, mint amit a női karakterei tesznek az identitásukkal, öltözetükkel: elfed, hogy megmutasson, a másnak-mutatás eszközét használja a kifejezésre.

A szerelem három alakja

1. Szása

Már a moszkvai követet kísérő Maruszja Sztanyilovszka Dagmar Natasa Iliana Romanovics hercegnő – becenevén Szása – alakjában feltűnő első szerelem magában hordozza az androgunitás jelenségét.

[...] [A] moszkvai követség sátra felől egy alak tartott feléje, aki – akár férfi volt, akár nő, mert bő szabású tunikája s orosz divatú nadrágja elrejtette a nemét – a legnagyobb mértékben felkeltette kíváncsiságát. Ez a valaki, bármily nevű s akármilyen nemű is, középtermetű, sudár növésű volt, s osztrigaszínű bársonyruháját különös árnyalatú zöld prém díszítette. De e részletek mind elmosódtak, olyan csodálatos varázs áramlott az ismeretlen lényből. [...] Amikor a fiú, mert, sajnos, fiúnak kellett lennie – nő sohasem korcsolyázna ily erővel és lendülettel –, alig-alig egy ujjnyira suhant el előtte a jégen, Orlando haját tépte volna kétségbeesésében, mert fiú, az ő neméből való, és sosem ölelheti meg. De a korcsolyaművész megint közeledett feléje. Lába, keze, tartása, mindez fiúra emlékeztette, de fiúnak sosem volt ily szája; fiúnak

⁸ CRAMER, I. m., 189. (Saját fordítás, M.R.)

sosem volt ily melle; s fiúnak sosem volt ily szeme, mely mintha az óceán mélyéről bukkant volna elő. [...] Nő volt. (22–23.)

Szása már csak orosz származásából adódóan is egyesíti magában a férfiakra jellemző keménységet, szívósságot, már-már durvaságot, valamint a különleges, megbabonázó női szépséget – éppen ezért vonzódik hozzá annyira Orlando, ezt az androgün vonást értékeli benne. Amikor az éjszakában arra vár, hogy a nő megérkezzen a megbeszélt találkozóhelyre, ahonnan együtt tovább szöknek, nem félti a veszélytől: „Mit számít a kaland egy ilyen bátor nőnek! Majd egyedül jön, köpenyben, nadrágosan, férficsizmában. De oly könnyű a járása, hogy még ebben a csendben is alig fogja meghallani.” (38.)

2. A nagyherceg[nő]

A második meghatározó „hölggy” Orlando életében, Harriet Griselda de Finster-Aarhorn et Scand-op-Boom román nagyhercegnő, akiről később kiderül, hogy valójában egy álaruhába öltözött férfi, Harry nagyherceg.

Orlando most már elhatározta, hogy követni fogja a hölggyet, de ő, úgy látszik, nem ijedt meg, mivel a lord közeledtére lassította lépteit, s egyenesen az arcába nézett. Minden más nő megijedt volna, ha itt kapják rajta, a lord magánkertjében; minden más nő, ilyen arccal, fejjel és külsővel, magára vonta volna a fátylát, hogy rejtse, ami rejthető. Mert ez a hölggy, csodálatosképp, mezei nyúlhoz hasonlított, riadt, de csökönyös nyúlhoz; olyan nyúlhoz, melynek félénkségét határtalan, bolond bátorság fékezi; olyan nyúlhoz, mely hátsó lábára ül, és tágra nyílt vad szemmel, égnek meredő, de reszketeg füllel,

előrenyújtott, de remegő orral néz szembe üldözőjével. Viszont ez a nyúl hat láb magas volt, s ráadásul valami ódivatú kalapot hordott, amelyben még magasabbnak látszott. Most pedig, sarokba szorítva Orlandót bámulta oly tekintettel, amelyben félénkség s merészség különös egységbe fonódott. (78–79.)

A gyanútlan olvasó ezen a ponton még nem sejti a későbbi fordulatot, de már ebben a bekezdésben is találunk árulkodó jeleket: a hívatlan látogató szemérmetlenül szembe néz Orlandóval, nem rejtegeti magát, meglepően magas és nem ért az öltözködéshez. Ezekhez adódik „nőknél ritka szakértelme” a borok, a puskák és a vadászat terén.

Amikor Orlandóban hirtelen vágy ébred a nagyhercegnő iránt, ez cseppet sem kíváncsú a számára. Narrátorunk „a két nemet egybefűző természetes vonzalomról” beszél, azonban ebben a helyzetben – még ha Orlando erről nem is tud –, két azonos nemű ember között lép fel ez az érzés.⁹ Ez magyarázattal szolgál azt illetően, hogy Orlandót miért tölti el oly borzalommal, hogy az előle való menekülésben még az országot is elhagyja.

⁹ Ennek a párja, vagyis az azonos neműek közötti vonzalom természetellenességének gondolata fogalmazódik meg Woolf 1925-ös regényében, a *Mrs. Dalloway*-ben, melyben azt írja a nő és nő közötti kapcsolatról, hogy Clarissa Dalloway-nek „[...] *erről* is volt valami homályos sejtése. Elutasította azonban a lehetőségét, mintha, Isten tudja hol, valamiféle ellenérzés költözött volna belé ezíránt, vagy a természet (melynek bölcsessége kimeríthetetlen) küldte volna a tiltást [...]” (Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, ford. TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 2012, 43.)

Törökországból való visszatérése után – immár nőként – a nagyhercegnő közepesnek ítélt csábítása nevetségessé válik; csak akkor illetődik meg, amikor álruháit levetve fény derül valódi kilétére. Mindketten más pozícióba kerülnek, megváltoznak az erőviszonyok; kötelező jelleggel játsszák a férfi és a nő szerepét – Orlando kábultan fogadja a nagyherceg rajongását –, csak ezt követően kezdenek természetes beszélgetésbe. Amíg Orlando férfi volt, a nagyherceg szerelme reménytelen volt, ám miután „nemet cserélnek”, előállhat az ajánlatával. Azt állítja, hogy számára mindig Orlando volt és ő is lesz „nemének Gyöngye, Gyémántja és legeslegszebb Gyönyörűsége”, amely alátámasztja Orlando nemeken átívelő lényének, lényegének változatlanságát, azt, hogy férfiként és nőként egyaránt nagy hatást gyakorol másokra, egyformán képes szerelmet ébreszteni mindkét nem képviselőiben.¹⁰

3. Marmaduke Bonthrop Shelmerdine

Akkor Orlando felült. Egy férfit látott, a lován ült, fekete folt a sárgára csíkozott nagy égbolton, s feje körül bíbicsek csapongtak. A férfi megriadt. A ló megállt.

¹⁰ Ez fejeződik ki abban a jelenetben is, amelyikben Orlando hosszú távollét után, „miladyként” érkezik meg a családi birtokra. A személyzet nem kérdőjelezi meg a személyazonosságát, vonakodás nélkül tudomásul veszik, hogy ezentúl úrnőjük van. Mrs. Grimsditch, a házvezetőnő egyformán elragadónak találja lordként és ladyként, és homályos utalásokat tesz arra vonatkozóan, hogy ő mindig is gyanakodott, nem érte meglepetésként, hogy Orlando férfiként távozott, de nőként tért vissza.

- Asszonyom – kiáltott a férfi a földre ugorva –, megsérült!
 - Már meg is haltam! – felelte Orlando.
- Pár perccel később eljegyezték egymást. (177–178.)

Bár Orlando Konstantinápolyban feleségül vett egy Rosina Pepita nevű táncosnőt, egy cigány férfi és egy ócskavasárusnő lányát, valódi házasságra lépése Marmaduke Bonthrop Shelmerdine-hez köthető, aki éppen akkor tűnik fel Orlando életében, amikor ő leküzdhetetlen vágyat érez az iránt, hogy a Viktória-kor társadalmi szokásainak engedve megházasodjon. Rosina Pepitáról és a hozzá fűződő kapcsolatáról csak keveset tudunk meg, Orlando szinte nem is foglalkozik az üggyel – végül elégedetten veszi tudomásul, hogy a házasságot érvénytelenítették, és a három fiút, akit a táncosnő szült, törvénytelennek ítélte a bíróság, így semmi sem áll az útjába annak, hogy Orlando hozzámenjen Shelhez, és az örökségét sem kell tőlük féltennie. Mindebből láthatjuk, hogy Orlando házassághoz való viszonya más volt férfiként, mint amilyen később nőként. Az első házastársát nem ismerjük meg, létezéséről a szerződésből értesülünk, ellenben a Shellel való találkozás, szerelembe esés és egyesülés olyan életesemény, olyan alakító, formáló tapasztalat, mely kitüntetett jelentőséggel bír.

Ugyanezt nem mondhatjuk el a gyermekvállalásról. Nem értesülünk arról, hogy Orlando megfog, nem követjük nyomon a terhességét, egyszer csak megtudjuk, hogy fia született – aki immár a törvényes örököse. Orlando szemében a családalapítás nem tesz szert nagyobb jelentőségre azáltal, hogy nővé vált; a regényben nem válik témává az anyaság.

A fiáról való gondoskodás annyiban nyilvánul meg, hogy áruházi vásárlása során a gyermekcipő is rajta van a listáján. Értelmezhetjük mindezt úgy is, mint egy új korszak eljövételét; Orlando „[ú]jrateremtette önmagát, és ennek megjelenítéseként egészséges fiúgyermeknek adott életet.”¹¹

Shellel való megismerkedése másnapján kérdőjeleződik meg először, hogy ki melyik nemhez tartozik:

- Ó! Shel, ne hagyj el! – kiáltott Orlando. – Szeretlek, szenvedélyesen szeretlek! – mondta. De alighogy kimondta ezeket a szavakat, szörnyű gyanú tört utat mindkettőjük szívébe.

- Shel, te nő vagy! – kiáltott Orlando.

- Orlando, te férfi vagy! – kiáltott Shel.

Mióta a világ fennáll, soha nem volt még ennyi áradozás, tiltakozás.
(178–179.)

Nem sokkal később, amikor Shel a tengerészletről számol be, Orlando könnyekig hatódik a lelki szemei elé táruló látványtól. „Asszony vagyok hát – gondolta –, igazi asszony.” (179.) Az élményt ritka és váratlan gyönyörűségnek nevezi, amit a férfinak köszönhet, hiszen ő váltotta ki belőle ezeket az érzéseket.

Ámde Orlando olyan természetességgel, olyan teljeséggel érti meg Shel gondolat- és érzésvilágát, hogy ismét felmerül a gyanú:

¹¹ VILCSEK Béla, *A telített pillanat regénye. Virginia Woolf: Orlando*
<https://parnasszus.hu/vilcsek-bela-a-telített-pillanat/a-telített-pillanat-regénye/> [2021. 01. 25.]

- Biztosan tudod, hogy nem vagy férfi? – kérdezte tőle Shel aggódón, és Orlando visszhangként válaszolt:
- Hát lehetséges, hogy nem vagy nő? – és most már késedelem nélkül a bizonyításhoz kellett látniuk. Mindegyikük úgy álmélkodott a másik hirtelen rokonszenvén, s oly kábító újdonság és meglepetés volt mindkettejüknek, hogy nő is lehet türelmes és nyílt szavú, akárcsak egy férfi, s férfi is lehet oly különös és kifinomodott, mint egy nő, hogy máris azonnal próbára kellett tenniük a dolgot. (183.)

Orlando nem pusztán jelenlegi nemének helyzetéből közelít Shelhez, hanem mozgósítja azt a tudást, azokat a tapasztalatokat is, amelyeket férfiként szerzett, így könnyedén képes beleélni magát az élményeibe, mint amilyen a hajózás, a filozófiai művek olvasása és az egzotikus nők vonzása. A kezdetektől fogva bír hagyományosan férfiasnak és nőiesnek ítélt tulajdonságokkal, jellemvonásokkal egyaránt, például szereti a magányt, a költészetet, és esetlenül csetlik-botlik, könnyen zavarba jön, elpirul.

Noha a regényben a tényleges nemváltás Orlandóhoz köthető – egyben ez a legszembetűnőbb, legjelentősebb változás –, ugyanakkor átvitt értelemben megtörténik ez 1) tévedés folytán Szásával, akit Orlando először fiúnak néz; 2) megtévesztésből adódóan Harry nagyherceggel, aki Harriet nagyhercegnőnek adja ki magát, hogy Orlando közelébe férközhessen; 3) gondolatiságként, a szó szintjén, a nemi szerepek egymást kiegészítő jellegét és átjárhatóságát, felcserélhetőségét kifejezve Shellel.

Végig változatlan, hogy Orlando nem lesz szerelmes, sem férfiként, sem nőként nem alakít ki tartós kapcsolatot olyan

illetővel, aki az adott pillanatban a saját neméhez tartozik – szeretőket viszont mindkét nem képviselőiből nyugodt szívvel választ.

Karen Kaviola úgy határozza meg Orlando identitását, hogy ha androgün, az az androgünitás mobilis, nem statikus: nem az ellentétek egymásba simuló szintézisét mutatja, hanem egy kaotikusabb hermafrodita keveréket. Orlando neme és vágyai folyamatosan változnak.¹²

A Woolf korában meghatározó elméletek közül érdemes megnézni Sigmund Freud és Otto Weininger biszexualitás-teóriáit. E kettő szembeállításakor írja Varga Rita, hogy Freud fellép a lelki hermafroditizmus koncepciója ellen, a homoszexualitást a nemi ösztön fejlődésében bekövetkezett zavar eredményének, a biszexualitást pedig a csecsemő eredeti „polimorf perverz” hajlamának kanalizált változatának tartja. Weininger a valódi nemi differenciálódás gondolatának elvetésével amellet érvel, hogy minden ember rendelkezik mindkét nemre jellemző fizikai és lelki tulajdonságokkal, csak ezeknek az aránya változik egyénenként. A biszexualitás a szubjektumban lévő Férfi és Nő közötti ingadozásra vezethető vissza. Megkülönböztet férfi és női princípiumot – ez utóbbi a negatív véglet; a Nő szimbolikusan a hiányt jeleníti meg. Elméletében a nők valóságérzéke a férfiakénál csekélyebbnek van feltüntetve;

¹² Karen KAVIOLA, *Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation*, Tulsa Studies in Women's Literature 1999/2., 235. (Saját fordítás, M.R.)

a nők hazugságokkal nyomják el valós természetüket, s ezért a bűnért a hisztériával fizetnek meg.¹³ A homoszexualitásra nem rendellenességgként tekint, szerinte természetes módon, a férfi és a női princípiumokból különböző mértékben való részesülés miatt adódó jelenségről van szó.¹⁴ Ebből is látszik, újra mennyire kurrens kérdés lett a századfordulót követően az androgünitás motívuma.

A ruha teszi az embert?

Már a regény elején, Orlando, majd Szása karakterének bemutatásakor kiemeli az elbeszélő, hogy az Erzsébet-kor divatja gyakran elrejtette viselőjének nemét, megnehezítette annak azonnali megállapítását.

Mind Szása, mind a nagyherceg öltözetének szerepével kapcsolatban felidézhetjük a regényben többször, többféleképpen emlegetett William Shakespeare-t. Jónéhány drámájának szereplőjéhez hasonlóan Orlando képzeletében Szását férfiruhák rejtették volna el, védték volna meg utazás közben, a nagyherceg pedig ténylegesen a másik nem ruháit öltötte magára, hogy elfedje valódi énjét. Az ő esetében paradox módon éppen a női rejtőzködés marad el: nem süti le a tekintetét és nem takarja el magát a fátylával.

¹³ VARGA Rita, *Sigmund Freud és Otto Weininger „vitája” az antiszemitizmus és a lélektan megítéléséről*, Elpis 2014/2., 71–73.

¹⁴ VARGA Rita, *A nemek weiningeri és jungi átmenete = Női reprezentációk*, szerk. TÁNCZOS Péter, Debreceni Egyetemi – Veres Péter Kulturális Központ, Debrecen–Balmazújváros, 2019, 66.

Később Orlando belső változásainak dokumentálása közben esik szó az öltözködés jelentőségéről.

Ha egybevetjük a férfi Orlando képét a női Orlando képével, azt látjuk, hogy bár mindkettő kétségtelenül egy és ugyanaz a személy, mégis van némi változás. A férfinak szabad a keze, hogy megragadhassa a kardját, a nő a selymet fogja vele, nehogy lecsússzon a válláról. A férfi úgy néz a világgal szembe, mintha az ő használatára és az ő kedvére szabták volna. A nő csak oldalról tekint rá, valahogy óvatosan, szinte gyanakvón. Ha mindketten ugyanazt a ruhát viselnék, talán a tekintetük is egészen egyforma lenne. (132–133.)

Két egymással szembenálló attitűd jelenik meg: az aktív, megmutakozó férfi és a passzív, háttérbe vonuló női.

Utóbbi éppen az elrejtéssel mutat meg, az öltözködésben, a másik nemhez való viszonyulásban is a leplezés, takarás, sejtetés eszközeit használja. „[...] [A] meztelen test látványa [...] gyakorta kevésbé erotikus, mint egy rés a ruhán (hogy Barthes példájával éljünk), az elrejtés és megmutatás játéka is izgalmasabb lesz, mint a tárgy »meztelen« megmutatása. [...] A meztelenség azért is kevésbé izgalmas, mint az elrejtés és megmutatás játéka, mert rövidere zárja a fantáziát, mely az elrejtettet a vágy (eredeti) tárgyává tudja alakítani.”¹⁵ Az *Orlandó*ban az előtűnés-eltűnés játékát játssza, játszhatja többek között a nagyhercegnő fátyla, az Orlando lábai körül lebegő szoknya (mely ellentétben áll a szorosan simuló

¹⁵ KALMÁR, I. m., 372.

nadrággal), és Nell, az utcalány kendője – tehát a női dekorativitás éppen az elfedés révén válik csábítóvá.

Azonban tévedés lenne az elrejtő megmutatkozás kérdését, a viselet mögötti titkot az erotikára, szexualitásra redukálni. Friedrich Nietzsche filozófiáját párhuzamba állítva ez magához az igazsághoz kapcsolható – ahogy Tánczos Péter a filozófus nőkről alkotott teóriáinak vizsgálatakor írja, „a női igazság csak az alakoskodással, a megtévesztéssel együtt nyeri el érvényes formáját.”¹⁶

Nietzschénél a „kifinomultabb, megejtőbb, megfoghatatlanabb” jelzők az asszonyhoz kötődnek.¹⁷ Az élethez hozzátartozik a látszat, az illúzió, a hazugság – „szükségünk van a hazugságra, hogy ezen a valóságon, ezen az »igazságon« diadalt arathassunk, vagyis *élhessünk*. A lét szörnyű és rejtélyes karakteréhez tartozik a tény, hogy a hazugság szükséges az élethez.”¹⁸ Isztray Simont idézve, „ha a hazugságra nem morális szempontból tekintünk, akkor az az emberi létezés lényegi vonásaként, mint elváltoztatás jelenik

¹⁶ TÁNCZOS Péter, „Add hát nékem, te asszony, kisdéd igazságodat!” Az Így szólott Zarathustra egy szakaszának értelmezése = *Női reprezentációk*, szerk. TÁNCZOS Péter, Debreceni Egyetemi – Veres Péter Kulturális Központ, Debrecen–Balmazújváros, 2019, 58.

¹⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Bálványok alkonya*, ford. HORVÁTH Géza, Helikon, Budapest, 2019, 30.

¹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Az értékek átértékelése*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap, Budapest, 1994, 154.

meg előttünk”¹⁹. Mindezeket az *Orlandó*val összefüggésbe hozva azt állíthatjuk, hogy éppen a nők elfátyolozó gesztusa révén következik be valódi feltárulkozás.

Az öltözködés megszabja a viselkedést – amit Orlando megtehet férfinek öltözve, azt nem teheti meg nőként; elég arra gondolnunk, hogy a bonyolult, súlyos és kényelmetlen női ruhadarabok akadályozzák a mozgásban. Azonban a szoknya olyan hatással van az emberekre, amilyenel a nadrág nincs, így bizonyos előnyökhöz juthat, jobb bánásmódban, nagyobb odafigyelésben részesülhet. Ez pedig befolyásolja, hogy ő hogyan viszonyul másokhoz. Mindkét nem viseletének megvannak tehát a pozitívumai és a negatívumai.

A regényben a ruha a mélyben rejlő titkot takaró szimbólum. Ahogyan nem a biológiai-fizikai tényezők, úgy az öltözködés sem önmagában határozza meg a nemet, fejezi ki a lényegét, hanem az ezekkel kéz a kézben járó társadalmi konstrukciók, a szabály-és szokásrendszer.

Orlandóban magában keletkezett az a változás, amely végül is arra bírta, hogy a női öltözetet s a női nemet válassza. S így talán – mivel a nyíltság lelkének természete volt – csak a szokottnál nyíltabban fejezte ki ugyanazt, ami mással is megtörténik, de más ezt nem fejezi ki. [...] A nemek, bármily különbözők, mégiscsak egybefonódnak. Minden emberben van valami ingadozás a két nem között, s nemegyszer csak a ruha teszi a férfiúi vagy női külsőt, s a lenn a mélyben rejlő nem éppen ellentéte annak, amit a felszínen látunk. [...] Mert benne férfi és nő keveredett, egyszer az egyik kerekedett

¹⁹ ISZTRAY Simon, *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*, L'Harmattan, Budapest, 2011, 159.

felül, másszor pedig a másik, s ez magyarázza magatartásának váratlan szökelléseit. (133.)

Így aztán Orlando kedvétől és a végezni kívánt tevékenységtől (például olvasás, kertészkedés, sétakocsikázás, törvényszéki ügyintézés, éjszakai kalandozás) függően hol férfinak, hol nőnek öltözve tűnik fel, egyik öltözetről a másikra váltva, egyik szerepből a másikba lépve, kihasználva a „nadrág tisztességét” és kiélvezve a „szoknya csáberejét”.

„A személy és a ruha viszonyának az analógiájára szubvertálja a regény [...] az identitás és a nem kapcsolatát: ahogyan a ruhát változtatja az egyén, éppúgy tetszőlegesen váltogathatja a nemét, közöttük figuratív/retorikai összefüggés tételezhető (a ruha mint a nem jelölője/a nem mint az identitás trópusa).”²⁰

Woolf 1938-as esszéjében, a *Három adomány*ban a férfiak és a nők öltözködésének funkcionális különbségeit is elemzi. Az elsődleges feladatokon, a test befedésén és melegen tartásán túl a nők esetében esztétikai funkcióról beszélhetünk: a cél a gyönyörködtetés, a másik nem csodálatának kivívása – a jól eltalált öltözék ugyanis növeli a házasságkötés esélyét, amely 1919-ig az egyetlen nők előtt nyitva álló hivatás volt. A férfiaknál mindezekon túl hirdeti viselőjének társadalmi, hivatásbeli vagy intellektuális helyzetét, amelyekhez a legkülönbözőbb, legösszetettebb viselkedési módok és

²⁰ PIELDNER Judit, *Nem, identitás, (film)elbeszélés. Virginia Woolf/Sally Potter: Orlando, Apertúra 2007. ősz*
<https://www.apertura.hu/2007/osz/pieldner-2/> [2021. 01. 26.]

ceremóniák kapcsolódnak. Woolf rávilágít arra, hogy amíg a férfiak ruházatának hirdetési funkciója teljességgel elfogadott és megszokott, addig a nők az ilyen magamutogatásért, önreklámért illetlennek, szemérmetlennek tűnnek, érdemeik – például anyaságuk – efféle kifejezése nevetség tárgyává tenné őket.²¹

A viselet szimbolikussága a jegygyűrűnél is megfigyelhető. Orlando úgy ébred rá társtalanságára, hogy megpillantja házvezetónője, Mrs. Bartholomew gyűrűjét a bal kezének harmadik ujján – ott, ahol a jegygyűrűt szokás hordani, és ahol az ő keze hirtelen fájdalmasan csupasznak tűnik. Onnantól kezdve mindenhol jegygyűrűket és szerelmespárokat lát, őt pedig magányában nem vigasztalja sem a smaragd ékkő, melyet még Erzsébet királynőtől kapott, sem az egyszerű fém pánt, amit jobb híján a saját kezére húz fel. A nyugtalan bizsergés akkor hagyja el, amikor megismerkedik Shellel; az ujján lévő gyűrű – az összetartozás, elköteleződés, egymásra támaszkodás kifejezője – csak a házasságkötés után nyeri el értelmét. Ekkor viszont – mintegy a szabadságát őrizve – nem csúsztatja rá teljesen.

Karen Kaviola már idézett tanulmányában a nem, a faj, a szexualitás és a nemzetiség woolfi reprezentációit vizsgálva hívja fel a figyelmet arra, hogy Woolf faji és nemzetiiségi különbségeket hasznosít, hogy megerősítse a kapcsolatot homoszexualitás és androgunitás között – ezt a lépést Barbara

²¹ Virginia WOOLF, *Három adomány*, ford. SÉLLEI Nóra, Európa, Budapest, 2006, 36–41.

Fassler Woolf korának azon homoszexualitás-elméleteihez köti, melyek nem csupán azt tartották, hogy az androgünitás a homoszexualitás jele volt, hanem, hogy a görögök, az olaszok, a franciák, a spanyolok, a perzsák és más déli vagy keleti népek erősebben ki voltak téve a homoszexualitásnak, mint az északi és nyugati tájak lakói.²² Ez további magyarázattal szolgálhat az *Orlando* egzotikus vonásait és azt illetően, hogy miért éppen Konstantinápolyban zajlott le a nemváltás.

A kép, amit Woolf Orlandóról fest „kétértelmű kínai selyemruhájában”, nagyon hasonló ahhoz, ahogyan a neki írott levelében barátját, Lytton Strachey író virágos ruhát viselő keleti nagyúrként elképzelte, nem sokkal azután, hogy értesült a férfi homoszexualitásáról.²³

Kaviola még egy példát hoz Kelet és szexualitás regénybeli egymáshoz kapcsoltságára: a Shellel kötött házasság után Orlando nyíltan szapphói verseket ír lila kendőket viselő egyiptomi lányokról, ezzel próbára téve nyelvének illendőségét és női képzeletét a korszellem előtt.²⁴ A magyar fordításban ez az árnyalat elvész, lila kendőket viselő helyett „kígyózó derekú” egyiptomi lányok szerepelnek.

²² KAVIOLA, I. m., 248. (Saját fordítás, M.R.)

²³ Uo.

²⁴ Uo.

Az androgün szellem

Az androgünitás gondolata a filozófiai hagyományban Platón óta meghatározó. *A lakomában* Arisztophanész által előadott történet a teljes embert a két nem tulajdonságainak összeolvasztásában látja, a fokozott alkotóerő lehetőségét egyféle androgün természetben fedezi fel.²⁵

Woolf egy elméleti munkájában, az 1929-es *Saját szobában* a lélek térképét a következőképpen rajzolta meg:

[...] valamennyiünket két erő igazgat, egy hímnemű és egy nőnemű; a férfi agyában a férfi uralkodik a nő fölött, s a nő agyában a nő uralkodik a férfi fölött. A természetes és kényelmes állapot az, amikor a kettő összhangban él, és szellemileg együttműködik. Ha valaki férfi, akkor agyának női fele is meg kell fogadjon; ha pedig nő, meg kell termékenyülnie a benne lakozó férfitől. [...] Csak ha ez az összeolvadás létrejön, csak akkor lesz egészen termékeny a szellem, s csak akkor működik minden képessége.²⁶

A nagy szellem androgün: természete szerint osztatlan, megkülönböztetés és szétválasztás helyett egyesít, megengedi az érzelmek szabad áramlását, ugyanakkor az értelem fehér fényével izzik, fogékony és termékeny alkotó.

Orlando ebben a szellemiségben hozza létre költeményét, a „Tölgyfát” – tizenhat esztendő fiúként látjuk először írni, csaknem négyszáz évvel később, amikor befejezi és

²⁵ PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGDY Zsigmond, Magyar Helikon, Budapest, 1961, 52–63.

²⁶ VIRGINIA WOOLF, *Saját szoba*, ford. BÉCSY Ágnes, Európa, Budapest, 2017, 173.

megjelenteti, harminchat éves nő, vagyis a műve se nem férfias, se nem nőies, nem lehet, nem engedi magát egyik vagy másik kategóriába sorolni, egyformán magába foglalja mindkét nem érzéseit, gondolatait, élményeit és tapasztalatait, mintegy olvasztótégelyként funkcionál.

A *Saját szobában* éppen az az írás közben elérni kívánt cél, hogy a nem öntudatlanná váljon, így a szöveg sajátos nemi jellegre – az androgunitásra – tegyen szert.

Férfiként álomba merülni, nőként felébredni

Főhősünk először Szása árulása után kerül a tetszhalál állapotába: hét napig alszik, majd mondhatni újjászületve ébred, olyan emberként, akit nem gyötörnek rossz emlékek. Az „álomkór” másodjára Törökországban éri utol; ebből a hét napos álomból emlékei birtokában, ámde nőként tér magához. A narrátor biológusokra és lélekbúvárokra hárítja „a nem és nemiség gyűlöletes kérdéseit”, így az olvasónak be kell érnie az egyszerű tényközléssel: Orlandót a váratlan átalakulás egyáltalán nem döbbsentette meg, az fájdalommentesen zajlott le, teljes és tökéletes, az eredménye tagadhatatlan, s ugyan ezzel a fordulattal a jövője más irányt vett, az egyénisége változatlan – ekkor még!

A férfiaknak és nőknek egyaránt megfelelő török zubbonyba és bugyogóba öltözött Orlando a cigányokhoz csatlakozva, velük vándorolva, köztük élve nem vesz tudomást megváltozott neméről. Új helyzetének tudatosítása, a nemváltással járó következmények felismerése csak akkor

történik meg, amikor előkelő angol hölgynek öltözve szembesül a tengerészkapitány előzékenységével.

A férfi udvarlása felidézi benne, milyen volt több száz évvel korábban először megpillantani Szását: „Akkor ő volt az üldöző, most pedig ő menekül. Melyik a nagyobb gyönyör? A férfié vagy a nőé? Vagy talán egyforma a kettő? Nem, gondolta, ez mégis kellemesebb [...]; visszautasítani s látni, mint borul el a férfi arca. [...] Ez mindennél izgatóbb: engedni s látni, mint mosolyog a férfi arca.” (109–110.) Ahogy fellibben a két nemzet egymástól elválasztó fátyol, fény derül a vonzalom, a csábítás és a szerelem női titkaira, s Orlando úgy érzi, évszázadnyi késéssel, de megismerte az igazi Szását.

Nem kizárólag kellemes meglepetések érik; Orlando arra is rájön, hogy mi minden nem áll módjában többé: leáldozott a káromkodás, a verekedés, a harc, a tisztségviselés és a kitüntetések idejének. Ugyanakkor olyasmikre kell rászánnia magát, amikre férfiként nem is gondolt:

Fiatalember korában, emlékezett Orlando, mindig megkívánta a nőktől, hogy engedelmesek, ártatlanok, illatosak és elragadók legyenek. „Most meg – gondolta – saját személyemben kell fizetnem akkori vágyaimért; mert a nők (már amennyire rövid női tapasztalataimmal megítélhetem) sem engedelmes, sem ártatlan, sem illatos, sem elragadó természetűek. Csakis unalmas gyakorlat útján szerezhetik meg e bájukat, amelyek nélkül az élet egyetlen örömét sem élvezhetik.” (110–111.)

Mindkét nem erősségeit és gyengeségeit, erényeit és hibáit ismerve, mindkét lét tapasztalatainak birtokában Orlando eleinte pártatlan kívülállóként viselkedik,

s egyformán gúnyosan, elítélően nyilatkozik a férfiakról és a nőkről. Egy éjszakával később – nem tudni, pontosan miért –, közelebb érzi magát a női nemhez, és úgy határoz, hogy lemond a férfiak kiváltságairól és kívánságairól, vállalja a női nemet sújtó szegénységet és tudatlanságot, ha cserébe övé lehet szemlélődés, magány és szerelem hármasa – csupa olyasmi, amire eddig is vágyott, s többé-kevésbé meg is adatott a számára. Azonban a nemváltás ténylegesen csak ekkor, a perspektíva-váltással válik teljessé: Orlandónak meg kell tanulnia nőnek lenni – egy patriarchális társadalomban.

Nell társasága

Egyik éjszakai bolyongása során Orlando összetalálkozik Nellel, az utcalánnyal – ekkor férfiruhát visel és „férfiakhoz illő érzések ébrednek benne”. Még az Enamoured Lady fedélzetén tartózkodva megfogalmazódik az állítás, miszerint mindig csak nőket szeretett, és az átváltozása, annak a tudata, hogy immár ő is ehhez a nemhez tartozik, mindössze annyiban befolyásolta, hogy elmélyítette régi érzéseit és vonzalmait.

Az elbeszélő nem kevés iróniával illeti a férfiak elképzeléseit a nők belső életéről, egymás közötti kapcsolatáról, beszélgetéseiről, hogy aztán rációfoljon arra, hogy a férfiak távollétében, tőlük függetlenül a nőkkel nem történik semmi, és hogy őket nem fűzheti egymáshoz rokonszenven, kíváncsiságon és megértésen alapuló barátság – hiszen Orlando és Nell, illetve a többi lány, Prue, Kitty és Rose között éppen ilyen kapcsolat alakul ki. A *Mrs. Dalloway*-ben

Woolf ezt lovagias szellemnek, véd- és dacszövetségnek nevezte, mely különösen fiatal, férjezetlen nőkre jellemző.

Összegzés

Tanulmányomban Virginia Woolf *Orlando* című művének egyik fő témáját, a nemek, a nemiség kérdéseit és problémáit, viszonyrendszerét, ábrázolását és jellemzését, ezeken belül kifejezetten az androgunitást és a címszereplő nemváltását elemeztem a Woolfnak ihletet adó Vita Sackville-West rövid bemutatásán, a főhős férfiakhoz és nőkhez fűződő romantikus és erotikus kapcsolatain – Szása, a nagyherceg és Shel karakterén – keresztül, valamint kitértem az öltözködés jelentőségére és az alkotómunkával kapcsolatban az androgün szellem meghatározására is. Vizsgálódásom során Woolf más műveit – a *Mrs. Dalloway*-t, a *Saját szobát* és a *Három adományt* – is beemeltem a diskurzusba, de az elrejtő megmutatkozás jelenségénél Friedrich Nietzsche, a szexualitás tematikájánál pedig Sigmund Freud és Otto Weininger munkássága is megjelent.

Felhasznált irodalom

BÉCSY Ágnes, *Virginia Woolf világa*, Európa, Budapest, 1980.

Patricia Morgne CRAMER, *Virginia Woolf and sexuality = The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, szerk. Susan SELLERS, Cambridge UP, New York, 2010.

Sarah GRISTWOOD, *Vita & Virginia. The lives and love of Virginia Woolf and Vita Sackville-West*, National Trust Books, London, 2018.

Leslie Kathleen HANKINS, *Orlando. „A Precipice Marked V”. Between „A Miracle of Discretion” and „Lovemaking Unbelievable. Indiscretions Incredible” = Virginia Woolf. Lesbian Readings*, szerk. Eileen BARRETT – Patricia CRAMER, New York UP, New York, 1997.

Alexandra HARRIS, *Virginia Woolf*, ford. BÁNKI Vera, General, Budapest, 2014.

ISZTRAY Simon, *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*, L'Harmattan, Budapest, 2011.

KALMÁR György, *Orlando öröme. Avagy a vágy beszéde és a szöveg örömei*, Literatura 1997/4., 368–388.

Karen KAVIOLA, *Revisiting Woolf's Representations of Androgyny. Gender, Race, Sexuality, and Nation*, Tulsa Studies in Women's Literature 1999/2., 235–261.

Mary LELAND, *Knole Park, Kent, home of Vita Sackville-West*, 2000. augusztus 12.

(<https://www.irishtimes.com/news/knole-park-kent-home-of-vita-sackville-west-1.1258921>)

Friedrich NIETZSCHE, *Az értékek átértékelése*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap, Budapest, 1994.

Friedrich NIETZSCHE, *Bálványok alkonya*, ford. HORVÁTH Géza, Helikon, Budapest, 2019.

PIELDNER Judit, *Nem, identitás, (film)elbeszélés. Virginia Woolf/Sally Potter: Orlando*, Apertúra, 2007. ősz. (<https://www.apertura.hu/2007/osz/pieldner-2/>)

PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGDI Zsigmond, Magyar Helikon, Budapest, 1961.

TÁNCZOS Péter, „*Add hát nékem, te asszony, kiseded igazságodat!*” Az Így szólott Zarathustra egy szakaszának értelmezése = *Női reprezentációk*, szerk. TÁNCZOS Péter, Debreceni Egyetemi – Veres Péter Kulturális Központ, Debrecen–Balmazújváros, 2019.

VARGA Rita, *A nemek weiningeri és jungi átmenete* = *Női reprezentációk*, szerk. TÁNCZOS Péter, Debreceni Egyetemi – Veres Péter Kulturális Központ, Debrecen–Balmazújváros, 2019.

VARGA Rita, *Sigmund Freud és Otto Weininger „vitája” az antiszemitizmus és a lélektan megítéléséről*, Elpis 2014/2., 69–78.

VILCSEK Béla, *A telített pillanat regénye. Virginia Woolf: Orlando*, <https://parnasszus.hu/vilcsek-bela-a-telített-pillanat/a-telített-pillanat-regénye/>

Virginia Woolf's Description of Vita Sackville-West
(<https://www.uah.edu/woolf/vita.html>)

Virginia WOOLF, *Három adomány*, ford. SÉLLEI Nóra, Európa, Budapest, 2006.

Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, ford. TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 2012.

Virginia WOOLF, *Orlando*, ford. GYERGYAI Albert – SZÁVAI Nándor, Lazi, Szeged, 2012.

Virginia WOOLF, *Saját szoba*, ford. BÉCSY Ágnes, Európa, Budapest, 2017.

Az identitás megszólaltatásának kísérlete – Kiss Tibor Noé: *Inkognitó*

NYERGES CSABA

Bevezetés

Jelen dolgozat Kiss Tibor Noé *Inkognitó* című regényének egy lehetséges értelmezését igyekszik bemutatni. A mű megjelenésekor hatalmas újdonságnak számított: a 2010-es évek Magyarországon megjelent egy olyan regény, amely egy transznemű személyiség hangján szólalt meg. Sokan éppen ezért méltatták, irodalmi értékét a mű témája adta. E dolgozat azonban egy más megközelítési módot alkalmaz.

A posztmodern elméletek és a feminista kritika között meghúzódo kérdéses viszonyt segítségül hívva bemutatom, hogy a regény elbeszélője milyen különböző folyamatok során igyekszik identitását megszilárdítani, miközben egyre inkább felismeri személyisége decentralizált jellegét. Kiss Tibor Noé első regényének, az *Inkognitó*-nak legfőbb tétje: a főhős identitáskonstrukciójának létrejötte a nyelvi folyamat során. A vágyott önfeltárás többé-kevésbé kudarcot vall az Énhez utat nyitó nyelv hiányában. Az *Inkognitó* egy kettős kísérletnek tekinthető: egyrészt a narrátor célja megteremteni, létrehozni azt a nyelvet, amelynek segítségével a szubjektum hozzáférhetővé válik, másrészt igyekszik ezt az identitást megszólaltatni, ágenciával felruházni és kommunikálni a külvilág felé.

A dolgozat a regény azon tematikus motívumait és narratív megoldásait térképezi fel, amelyek az identitás ambivalens jellegét teszik érzékelhetővé; többek között értelmezem a megnevezés szerepét, a börtönképzet megalkotását és a kommunikációképtelenség színre vitelét.

A feminista kritika és a posztmodern elméletek között húzódó viszony

A posztmodern elméletek a szubjektum decentralizált mivoltát hangsúlyozzák. A posztmodern személyiség általában szétfolyó, nem koherens, az identitás a posztmodern számára a konstrukciók elsajátításán keresztül definiálható. Ezzel szemben a feminista kritika csakis önazonos személyiséggéppel képes működni, mivel a női érdekeket csak egységes közösségként tudja képviselni; emellett a lokális beágyazottság is korlátozza annak lehetőségeit. Zsadányi Edit ekképp fogalmaz: „[a] feminista kritika és a posztmodern elméletek között a legfontosabb különbség a szubjektum felfogásában van. A posztmodern elméletek a szubjektum decentralizálódásáról, az identitáskategóriák konstrukció mivoltáról, a szubjektum ideologikus-textuális és ösztönös meghatározottságairól beszélnek, vagyis az önazonos személyiség megkérdőjelezéséről. Ezzel szemben a feminista kritika – amennyiben a nők érdekeit kívánja képviselni vagy nőként akar fellépni – kénytelen egységes »én« vagy »mi«

szubjektumot feltételezni.”¹ A feminista teoretikusok a felvázolt kérdéses viszonyra reagálva sokféle választ megfogalmaznak. Patricia Waugh például azzal érvel, hogy a nők sosem rendelkeztek önazonos szubjektumképpel, éppen ezért viszonyulnak másként a szubjektumfelfogás problémájához.² Hélène Cixous *A medúza nevetése* című művében a női írásban látja a probléma feloldását; szerinte a női írás lenne az, amely létrehozza a nő cenzúrájától mentesített kapcsolatát saját testével.³

A posztmodern feminizmus alakulását Luce Irigaray munkássága is jelentős mértékben befolyásolta. Irigaray elveti a „nők” mint kategória legitimitását, rávilágít arra, hogy ezek a „nők” nem az „igazi” nők, hanem azok, akiket a férfiak látnak és láttatnak. Irigaray szerint a maszkulin diskurzusban a nők mindig csupán a férfi képzelőerő tükröződéseként létezhetnek. Ez lenne tehát a „maszkulin feminin” kategóriája. Irigaray hangsúlyozza, hogy a nőknek „feminin feminin”-ként kell látniuk és láttatniuk magukat, ez pedig elsősorban akkor valósulhat meg, amennyiben kilépnek a maszkulin diskurzusból. Irigaray tehát egy új kategória

¹ ZSADÁNYI Edit, *A másik nő - azonosság és másság felfogásai jelenkori magyar írónők műveiben*, Irodalomtörténet 2003/4., 607–627.

² Patricia WAUGH, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Routledge, London and New York, 1989.

³ Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes könyv II.*, szerk. KIS Attila – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 357–380.

megkonstruálásának igényével igyekszik feloldani a posztmodernizmus feminizmusra gyakorolt megosztó hatását.⁴

Judith Butler egy másfajta megvilágításban tárja gondolatait az olvasó elé – szerinte minden elmélet magában hordozza a kizárás aktusát. Nincs olyan elméleti keret, amely minden egyes tartományt képes reprezentálni; ezt abból a kiindulópontból vezeti le, miszerint a szubjektum megkonstruálása tulajdonképpen kizárások sorozataként érthető. Érvelése rámutat arra, hogy nem szükséges minden esetben feloldani az ellentmondást különböző elméletek között. Butler kijelenteni, hogy egy köztes pozíciót foglal el: se a feminizmus, se a posztmodern oldalára nem kíván állni. Végso következtetéseként megállapítja, hogy a szubjektum folyamatosan konstruálódó entitás, s attól, hogy a feminizmus nőképe újra és újra megkérdőjeleződik, változik, felülíródik – a nők ugyanúgy egy képviselhető csoport maradnak.⁵

Véleményem szerint bármilyen törekvés, amely a nők kategóriáját univerzális vagy különleges tartalommal kívánja felruházni, feltételezve, hogy a szolidaritás garanciáját előre meg kell határozni, szükségképpen klikkesedéshez fog vezetni, és az »identitás« mint kiindulópont soha nem lehet egy feminista politikai mozgalom szilárd alapja. Az identitáskategóriák soha nem pusztán leíróak, hanem mindig normatívak is, és mint ilyenek, kirekesztőek. Ez nem azt jelenti, hogy ne használhatnánk a »nők« kifejezést, vagy hogy be

⁴ Luce IRIGARAY, *Speculum of the Other Woman*, ford. GILLIAN C. Gill, Cornell UP, Ithaca, 2019, 112–147.

⁵ Judith BUTLER, *Esetleges alapok: a feminizmus és a posztmodern kérdés*, ford. ÖRLÖSY Dorottya, Thalassa 1997/1., 11–31.

kellene jelenteni a kategória megszüntetését. Ellenkezőleg, ha a feminizmus feltételezi, hogy a »nők« kifejezés a különbségek megnevezhetetlen összességét jelöli, amit egy leíró identitáskategória nem képes összefoglalni, egyesíteni, akkor maga a kifejezés állandó nyitottság és újraértelmezhetőség terepévé válik.⁶

Megfigyeléseim alapján arra jutottam, hogy a regényben megszólaló személyiség értelmezéséhez termékeny háttérrel biztosíthatnak azok a dilemmák, amelyek a feminizmus és a posztmodern kapcsolatait vizsgáló diskurzusban körvonalazódtak. Vagyis az *Inkognitó* című regény narrátorának paradox személyiségkonceptiója törekszik az önazonosságra, miközben reflektáltan decentralizált szubjektumként létezik. A dolgozat következő részében azokat a motívumokat, jelenségeket és nyelvi megvalósulásokat elemzem, amelyek együtt a narrátor dilemmáit konstruálják és erősítik meg újból és újból.

A megnevezés szerepe

A megnevezés performatív aktusa központi szerepet játszik a regényben. Az elbeszélő saját magának ad nevet, ezzel az identifikáció lehetősége részben a saját kezébe kerül. Pankucsi Márta szociológus szerint a megnevezés aktusa együtt jár a cselekvőképesség birtoklásával is: „[a]ki kivívja magának a megnevezés hatalmát, aki eléri, hogy az általa használt megnevezést fogadják el, az meghatározójává válik a cselekvéseknek, az emberi magatartásoknak, a folyamatok

⁶ Uo., 26–27.

alakulásának.”⁷ Mivel a narrátor birtokolja a megnevezés hatalmát, feltételezhető lenne, hogy a Noémi-megnevezéssel egy olyan kategóriát hoz létre, amelyet saját maga tud felruházni cselekvőképességgel. „A megnevezés abban az értelemben cselekedet, vagyis esemény, hogy először pillantja meg a dolgot és az elnevezéssel kiragadja a névtelenségből és a formátlan bizonytalanságból. A megnevezés szóhoz juttatja a dolgot, amennyiben az így először válik egyáltalán láthatóvá.”⁸ – írja Ullmann Tamás. Noémi csak úgy tud létezni a külvilág számára, csak úgy tud Noémiként cselekedni, ha a férfitestbe született főhős a külsőjét nőivé varázsolja – legalábbis ezt kommunikálja az elbeszélő. A Noémi-megnevezéssel a narrátor identitásának női része még nem válik láthatóvá: a megnevezés nem tudja beteljesíteni vágyott szerepét, tehát egy cselekvőképes és látható tartomány létrehozását. Noémit nem ragadja ki a bizonytalanságból. Az elbeszélő keresgéli a tökéletes nevet, azt, amellyel pontosan meg tudná nevezni saját identitását. A küldetés azonban kudarcot vall:

⁷ PANKUCSI Márta, *A megnevezés hatalma: a miskolci „gettó üggyől” a „fészekrakó” programig*, Szellem és tudomány 2012/1., 31.

⁸ ULLMANN Tamás, *Túl a jelentésen. Sematizmus és intencionalitás 2*, Aspecto könyvek, Budapest, 2019, 41.

Nem vagyok azonosítható a neveimmel. Noémi, Tibor, a szavak a torkomon akadnak, félhangokat recsegek, mézsporos szavakat köhögök fel a tüdőmből.⁹ (144.)

A főhős nem érzi magáénak a neveit, mindkét neve kifolyik a kezei közül, nem képesek identitásának jelképes megnevezésére. A regény végén a narrátor kijelenti, hogy nem tud bemutatkozni. Mindaz, amit elbeszélt, nem tudja, kinek a története. Noémié, Tiboré, vagy valaki egészen másé?

Megfigyelhető tehát, hogy a megnevezés aktusa egy az önazonosság elérése tett kísérletek közül. A főhős ezen cselekedetének egy lehetséges értelmezése világosan körvonalazható a tárgyalt dilemmák felől, amelyek feminizmus és posztmodern között létesülnek: törekszik arra, hogy egységes, megnevezhető identitáskategóriát alkosson, de ráébred, hogy nem képes erre. A megnevezés kudarca a decentralizált személyiségképet erősíti.¹⁰

A két „főszereplő”

Hangsúlyos az egyén-közösség viszonyának reprezentációja az *Inkognitó* című vallomásos prózában. A főhős jellemzően nem más személyekkel áll párbeszédben, hanem sokkal inkább

⁹ KISS Tibor Noé, *Inkognitó*, Magvető, Budapest, 2018. (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen kiadás alapján, szöveggözeben jegyzem.)

¹⁰ Ezen a ponton szeretném megjegyezni, hogy a regény énelbeszélőjét a dolgozatban nem nevezem meg, a megnevezés vitás szerepére reagálva, így elbeszélőként, narrátorként vagy főhősként hivatkozom rá. Amennyiben a szerzőről beszélek, úgy a Kiss Tibor Noé nevet használom.

az őt körülölelő, magába szippantó környezettel, kontextussal. Ez az a világ, amelyben a regénybeli identitás elkezd felfedezni saját magát. Keresztesi József szintén felhívja erre a figyelmet: „a regény hőse mellett maga a tárgyiasan leírt-számbavett világ válik főszereplővé.”¹¹ A zene, a meccsközvetítések, az időjárás, a különböző hangok, zajok, vagy éppen a környezet mozdulatlansága, a vihar, a bántalmazó apa; ezek mind-mind együtt alkotják meg a regényben formálódó identitás környezetét. Keresztesi interpretációja szerint ez a beszippantó közeg szinte megszemélyesül. Az elbeszélő ezzel folytat párbeszédet, ami alátámasztja azt az értelmezést, miszerint ez a közeg egy perszonifikált kontextusként működik.

Az esőcseppek úgy robbannak fel az aszfalton, mintha vízzel teli zacskók hullanának az égből. Mintha a megáradó Duna söpörne végig az utcán, a vízfüggönyön keresztül csak a cukrászda világító feliratai látszódnak. Kapuk becsapódása, autóriasztók lármája, mennydörgés. Menekülni szeretnék a telefonfülkéből. (30.)

Többször megfigyelhető, hogy a narrátor először felvázol egy helyzetet, amelyet általában nominális stílusban alkot meg, majd ezekből a helyzetekből kibomolva történnek a különböző események, fogalmazódik meg egy érzelem vagy egy reakció, és tűnik fel az elbeszélő szubjektuma. Az olvasói tekintet

¹¹ KERESZTESI József, *A fikció sminkje*

<https://revizoronline.com/hu/cikk/2526/kiss-tibor-noe-inkognito/> [2020. 10. 19.]

a nominálisan bemutatott térről az egyénre vándorol. A fenti idézetben ezt mindössze egy személyrag érzékelteti.

A nő mint homályos tükörkép

A regény jelentősen eltérő képet alkot arról, hogy mit jelent férfinek vagy nőnek lenni. E fejezetben amellet igyekszem argumentálni, hogy a narrátor személyiségének női részét mennyiben tekinti mesterségesen előhívottnak.

Nőként szeretnék élni, egy női testet kérnék, magamat, százhetvenkilenc centiméteren. Egy csodát, mormolom. De csodák nincsenek, a nő eltűnik majd, ahogy a ruháimmal együtt felakasztom egy fogasra. Ahogy feloldódik a levegőben, akár a parfüm illata. Ahogy együtt maradok a testemmel, egyes-egyedül. Fogva tart. Nincs hová menni. Nincs hová visszafordulni. (109.)

Az elbeszélő, amint azt az idézett rész példázza, úgy láttatja és érzékeli a vágyott női identitást, mint ami „feloldódik a levegőben”, és a női ruhák levételével megszűnik létezni. A férfi testbe született narrátor a nőt ideiglenesnek nyilvánítja. Csupán akkor létezhet nőként, – és akkor sem érzi igazán annak magát – amikor különböző női ruhadarabokban jelenik meg.

E ponton kerülhet szóba a transzneműség és feminizmus kérdése. A feminista mozgalom a mai napig jelentősen ellentmondásos kijelentésekkel, megállapításokkal illeti a transznemű nőket. Amerikában az 1960-as évek vége felé vált a tudományos diskurzus témájává a transzszexualitás

jelensége. Raewyn Connell tanulmánya¹² körültekintően foglalja össze a feminizmus és transzneműség találkozását. Mary Daly *Gyn/Ecology*¹³ című könyve a feminizmus el/kizáró irányát támogatja: a transzszexualitást beteges invázióknak tartja. E vonalat követve Janice Raymond *The Transsexual Empire*¹⁴ című művében a transznemű nők létezését a femininitás paródiájának tekinti; argumentációja alapján a transzszexualitás csupán a férfiak női területekre való behatolása lehet. Azóta is számos feminista gondolkodó ezt a kizáró vonalat követi, s napjainkban is jellemző a transzneműség elutasítása a feminizmus részéről, legutóbb J. K. Rowling¹⁵ írt egy terjedelmes esszét a témában.

Egy merőben ellentétes perspektívát s ezzel az áttörést Judith Butler munkássága hozta el. Butler a társadalmi nemet performatív aktusként nevezi meg, s a transzszexualitás felforgató jellegét hangsúlyozza a heteronormatív ideákkal szemben.¹⁶

¹² Raewyn CONNELL, *Transsexual Women and Feminist Thought: Toward New Understanding and New Politics*, Signs 2012/4., 857–881.

¹³ Mary DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon, Boston, 1978.

¹⁴ Janice G. RAYMOND, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Beacon, Boston, 1979.

¹⁵ Elérhető például: J.K. Rowling Writes about Her Reasons for Speaking out on Sex and Gender Issues (<https://www.jkrowling.com/opinions/j-k-rowling-writes-about-her-reasons-for-speaking-out-on-sex-and-gender-issues/> [2022. január 10.])

¹⁶ Lásd például: Judith BUTLER, *Gender Trouble*, Routledge, London and New York, 1990.

Mindez Kiss Tibor Noé regényéhez is szervesen kapcsolódik. Az olvasó úgy gondolhatja, hogy a regény narrátora heteronormatív keretekben igyekszik megszilárdítani identitását, amennyiben a társadalmi nemet egy világosan tagolt skálának tekinti: az elbeszélő, amikor „átlép”, választani akar az általa megkonstruált „férfi” és „nő” között, így a társadalmi nem nem egy dinamikusan képződő skálaként teremődik meg a regényben, hanem sokkal inkább bipoláris rendszerként, ellentétpárként.

Amennyiben az „átlépek a küszöbön” többször előforduló mondatot úgy értelmezzük, mint váltást férfi és nő között, akkor az szintén a dinamika hiányát erősíti: a küszöb a választóvonal a két pont között, köztesség, átjárhatóság, fluiditás nélkül. A küszöb elzárja az egyiktől a másikat.

A regény azonban nem elégszik meg ennyivel: ezt a pozíciót újból és újból felülírja, átírja, szétírja. Az elbeszélő hol eldönti, hogy nőként, női testben szeretne tovább élni, ugyanakkor operációt mégsem akar, de férfi testétől sem szeretne mindenáron megszabadulni – a vágyott (nemi) identitás tehát genderfluid – jól példázza ezt az ambivalenciát a következő rész:

Szeretnék egy varázspálcát, amivel akkor válthatok nemet, amikor csak akarok. Egyszer női testben, egyszer férfi testben léteznék. Mindig úgy, ahogy éppen kedvem tartja. De az is lehet, hogy véglegesen nővé változnék. Nem tudom. (115.)

Az *Inkognitó* című mű tehát nem ad egyértelmű választ, a narrátor folyamatosan megkérdőjelezi saját magát, egyszer

nőként, máskor férfiként akar létezni, megint máskor pedig megfelel neki a kettő közötti állapot, és „talán transzneműnek” könyveli el magát.

Nem érzem a testem terhét, lehetek férfi, lehetek nő, nem számít, élek. (100.)

Férfiak és nők és talán férfiak és talán nők és androgünök és így tovább. Talán transzszexuálisok. (117.)

Egy azonban biztos: a nő mindig csupán egy mesterségesen megteremtett és ideiglenes, elillanó tükörképként létezhet csak az ő világában, amely a női létezés konzervatív, megszokott ábrázolásmódjába kapcsolhatja a narratívát:

Kicsordul a könnyem, a szívem dobog, lüktet, kalapál. A nőalak elmosódik a kirakatüvegben, de az arcot felismerem, az arcomat. Szerelmet vallani a kirakatban görnyedő nőnek, Tibor szereti Noémit, Noémi szereti Tibort. Szerelmet vallani önmagamnak. (139–140.)

Ez a nőalak mindig „elmosódik”, mindig csupán a nő sziluettje tükröződik vissza. A Noémiként megnevezett női identitást a narrátor sosem láttatja teljes valójában, a kép rendszeresen homályosan mutatkozik meg.

Az erkélyajtót használom tükörnek. Egy elmosódott alakot látok a zsírfoltos üvegen, félhosszú hajjal, női ruhában. Aztán a sziluett az oldalára fordul, lábujjhegyre áll, vádlíja megfeszül. Végigsimítja a derekát, egészen a csípőjéig. Egy nő elmosódott sziluettje. Összehajtogat egy pulóvert, visszaakaszt egy fogast a szekrénybe. (48.)

A homály az identitás képlékenységet jelezheti, a regényben többször megfigyelhető, hogy a narrátor elmosódott, vagy valami által eltakart, nem jól látható kép kereteiben láttatja magát, s kimondottan a nőt. A posztmodern elméletek által hangsúlyozott decentralizált szubjektumkonstrukciót az *Inkognitó* című mű a kép elhomályosításával teremti meg.

Számolás, börtön

Fontos szervezőeleme a regénynek a számolásmotívum. Az elbeszélő számlálja az időt, a lélegzetvételeit és a mozdulatait is.

Erőfeszítés, hogy a cigarettáért nyújtsam a kezemet, hogy a cigarettát a számhoz emeljem, hogy a cigarettába beleszívjak, hogy a cigaretta füstjét kifújjam, hogy a cigarettát visszategyem a hamutartóba, erőfeszítés alapvető mozdulatok végrehajtására. Öt mozdulat szükséges ahhoz, hogy egy slukkot szívjak a cigarettából, egy teljes szál cigaretta elszívása ötven mozdulatot igényel. Erőfeszítés, hogy felálljak, és az ablakhoz lépjek. Iszonyatos erőfeszítés. (19.)

A számolás egyfelől értelmezhető egy célorientált aktusként. A narrátor szinte rögeszmés számolásmániája azt érzékelteti, hogy azt akarja, valami véget érjen, illetve kiszámítható keretek között akar tartani egy tevékenységet, vagyis uralni akarja azt. Szabadulni akar, de honnan? Kovács Bálint szerint az elbeszélő saját létezése elől próbál menekülni, ez alapján a számolás a narrátor esetében a saját létezéséből való kiszabadulást hivatott érzékeltetni. „Kiss Tibor Noé nem tud

szabadulni az időtől – elbeszélője újra meg újra a másodperceket, perceket számlálja. S ahogy a másodperceket sorolja, úgy következnek a szenvtelen, felsorolásszerű mondatok is egymás után – mintha elbeszélőjük legfőképp túl akarna lenni végre mindazon, amit leír.”¹⁷

A szöveg kínál olyan jeleket, amelyek alapján a szorongás és a bezártság-érzet explicit nyelvi megjelenése lehet a számolás. A regényben megszólaló személyiség számlálja élete perceit. Olyan, mint a börtönbe került ember, aki nap mint nap strigulákat karcol a falba, hogy tudjon időben tájékozódni, és a hátralévő letöltendő napok számát észben tartani.

Értelmezésem szerint a regényben a számolás és az elbeszélő testképe szoros összefüggésben állnak. E ponton kapcsolhatók a korporeális narratológia megfigyelései az *Inkognitó* világához. A terminus Daniel Punday¹⁸ nevéhez fűződik. A kutató szerint a test meghatározó és mellőzhetetlen eleme a narratívának, emellett befolyásolja az olvasási mintáinkat, és kapcsolatot képes teremteni szereplő és olvasó között. „Ennek megfelelően a korporeális narratológia alapvető elgondolásában a test ugyan diszkurzív módon konstituálódik, ugyanakkor azonban olyan materiális entitásként is funkcionál, mely a szövegből örökön kitüremkedő, kontrollálhatatlan korporealitása révén képes

¹⁷ KOVÁCS Bálint recenziója az *Inkognitóról*

<https://magyararancs.hu/zene2/konyv - a no az osztoneimben - kiss tibor noe inkognito-74312> (2020. 10. 29.)

¹⁸ Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

felülírni, felforgatni az ideológiai inskripciót, a logo/andro-centrikus patriarchális narratívát, egy másik, szomatizált test-szöveget előidézve.”¹⁹ Ennek a gondolatnak a fényében lehetséges az az értelmezés, miszerint a narrátor börtönként éli meg a testét; ezt számos módon érzékelteti is.

A testem bilincsbe ver, összeprésel, nem szabadulhatok. Rúgkapálok, fulladok, levegő után kapkodok. Véres mészport köhögök fel a tüdőmből. Vértörzsek foltnak a falakon, lassú, lassú, recsegő lélegzetvételek. Pixelek és négyzettrácsok, homályos pillanatképek, kézmeleg. A testem diktál, látni és lélegezni még enged. (144.)

A szorongás egységnyi ideje a másodperc, a falióra hatfokos szöge, a monitor pixeleinek ritmikus átrendeződése. Három óra, huszonöt perc, negyvenkét másodperc, három óra, huszonöt perc, negyvenhárom másodperc, hatfokos lépések a piros másodpercmutatónak, elviselhetetlen szembesülések nekem, a fotelbe szorítotttnak. (18.)

Michel Foucault *Felügyelet és büntetés*²⁰ című nagyhatású művében a börtön intézménnyé válását tárgyalja. Megfogalmazza, hogy az idő fizetőeszközzé válik a fejlett társadalmakban, és a börtön átveszi a pénzbüntetés szerepét. A főhős időtapasztalata a börtönképzetet támasztja alá. Mivel

¹⁹ KÉRCHY Anna, *A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei = Új elméletek a narratológiában*, szerk. Szabó Erzsébet, Grimm, Szeged, 2010, 67.

²⁰ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990.

az elbeszélő saját testét börtönként éli meg, az idő dimenziója kiiktatódik: egész életét ebben a testben kell leélnie, így egy börtön rabjához hasonlóan ez a jelenség értelmezhető akként, hogy a főhős ideje Foucault nyomán egy fizetőeszköz, s így a büntetés egy egész életen át törlesztendő.

Az *Inkognitó*ban két idősík – múlt és jelen – váltakozik. A narrátor az olvasó elé tárja életének egy átlagos napját kora délutántól, késő estig. Emellett hirtelen, sokszor követhetetlenül egyszer csak átlép a múltba, pontosabban az átlépést magát érzékeljük, az okát azonban már sokszor nehezebb felfejteni: elbeszéli zavaros gyermekkorát, bepillantást enged a pszichiátrián fekvő anya és az agresszív apa életébe, de láttatja a szinte mindig némaságba burkolózó testvért és a rideg nagymamát is. A múltat csupán foszlányokban, egy-egy esemény, történés hirtelen felvillantásakor látjuk, ehhez képest a jelen síkja, az elbeszélő egy átlagos napja rendkívül precízen kerül bemutatásra: ez az az idősík, amelyben a narrátor rögeszmésen számolja a percek, a másodpercek, a lélegzetvételeit és a mozdulatait – minden látott, megélt és tapasztalt mozzanatot. A jelen lineáris szerkesztését a múlt összevisszasága ellentétezi. Fogódzót az idő nem nyújt az olvasónak, annál inkább a tárgyak, a környezet, Kálmán C. György megfogalmazásában: „Bizonytalanabb, de kideríthető: csak épp nem az idő, hanem a tárgyi környezet az, ami eligazít. Amikor például egy »kennelről« olvashatunk (47. o.), tudhatjuk, hogy abban az időben járunk, amikor a főszereplő és családja a nagymamánál laknak (aki valaha kutyaatenyésztéssel foglalkozott);

a »pavilonok« említése (együtt azzal, hogy »Korábban még sosem jártam erre« – 52–53. o.) valamelyik pszichiátriai (vagy neurológiai) osztályra utal, s így körülbelül ismét betájolhatjuk az időt.”²¹ A tárgyi közeg, tehát a környezet pontos megragadása egyúttal persze az olvasót is segítheti az időbeli tájékozódásban, azonban más értelmezési lehetőséget is magában rejthet, mégpedig a korábban elemzett hangsúlyos kapcsolatot narrátor és környezete között.

Foucault időkonceptiója mellett a tudás és hatalom viszonya, a kettő között húzódó interreláció vizsgálata szintén közelebbi rálátást nyújthat az *Inkognitó* című regényben megszólaló személyiségre. A kutató álláspontja alapján minél többet tudunk egy adott szubjektumról, az annál inkább irányíthatóvá, kontrollálhatóvá válik.²² Amennyiben ebből az állításból indulunk ki, úgy a következő fogalmazható meg a főhős kapcsán: az önértelmezés sikerességét megcélzó (sokszor) görcsös törekvések, a szubjektumszerkezet

²¹ KÁLMÁN C. György, *Aki vagyunk*. Kiss Tibor Noé: *Inkognitó*, Jelenkor 2010/10. (<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2078/aki-vagyunk> [2021. február 20.]

²² David Garland Foucault művéről írott kritikájában például így fogalmaz: „The successful control of an object – whether it is an object in nature or a human object – requires a degree of understanding of its forces, its reactions, its strengths and weaknesses, its possibilities. Conversely, the more it is known, the more controllable it becomes. For Foucault the relationship between knowledge and power is thus an intimate and internal relationship in which each implies and increases the other.” (Lásd David GARLAND, *Foucault's „Discipline and Punish” – An Exposition and Critique*, American Bar Foundation Research Journal 1986/4., 853.)

behatárolható keretek közé helyezésének célja, valamint az identitás megszilárdításához és megfogalmazásához való ragaszkodás a narrátor saját magáról létrehozott, kialakított tudásának növelésére szolgálnak. Hiszen minél több rálátást, tudást képes felhalmozni magáról, annál inkább képessé válhat saját identitását megismerni, s ez által az irányítást a kezébe venni.

Szeretném megtudni, hogy valójában nő vagyok-e vagy férfi. (92.)

A főhős bináris oppozíciókban gondolkodik – nő vagy férfi. Az egységes énkép a narrátor szemében csakis úgy valósulhat meg, ha lehorgonyozza magát a két tartomány valamelyikében.

A börtöntapasztalat és az abból fakadó fojtogató szorongás kialakulásában a tükörmotívum szintén fontos szerepet játszik. A visszatükröződés mint negatív, megszakító élmény a mű számos pontján előtérbe kerül. Az elbeszélő tócsákban, boltok kirakatában kénytelen szembesülni saját kinézetével, saját magával. A szembesülés alkalmával a regénybeli identitás idegennek látja magát, nem tudja, ki tükröződik vissza. A tükör a legtöbb esetben nemcsak negatív konnotációval társul, hanem nárcisztikus jelentésréteget is kap.²³

Görnyedten állok, *szervusz, Noémi*. Idegenül hangzik a nevem. Nem passzolok, a fejem kilóg a tükörből. Hátrébb lépek, hogy lássam az

²³ Vö.: a korábban idézett „Tibor szereti Noémit, Noémi szereti Tibort. Szerelmet vallani önmagannak.” részlettel.

arcomat. Egy idegent látok. Nem passzolok a színekhez, nem passzolok a bútorokhoz. Nem passzolok a fűszálakhoz. Idegen vagyok a réten és az ösvényen. Idegen a tanyán és a tömbházak között. Idegen a Duna-parton és a Duna-korzón, a kocsmában és a futballpályán. Idegen otthon és idegen idegenben. Inkognitóban, mindenütt. (117.)

Az idegenségérzet a testbe való bezártság helyzetéből fakad, ez járul hozzá ahhoz, hogy a főhős a létezését rácsok közé zárva éli meg, saját teste az ő börtöne, amelyre a különböző tükrökben történő szembesülések vissza-visszatérő módon emlékeztetik.

A határmotívum, a kategóriahatárok feloldása a regény egyik vezérmotívumának tekinthető, s fontos szerepet játszik az elbeszélő testképének alakulásában. A határátlépés már a futball keretein belül is megjelenik. A regény narrátora a hátsó középpályás szerepét tölti be a futbalcsapatban, tehát elsősorban közvetítésre, alkalmazkodásra és nem önálló kezdeményezésre hivatott.

Az edzőm center helyett hátravont középpályásként állított a kezdőcsapatba. Megszereztem a labdát, aztán továbbpasszoltam, újra megszereztem a labdát, újra továbbpasszoltam, újra, és újra, ötvenszer, százszor. (14.)

Az a feladata, hogy folyamatosan védekezésből átlépve előre passzoljon, a pontos beadás elengedhetetlen. Ez a pozíció önmagában is határátlépést von maga után: a főhősnek pontosan kell tudnia, hogy milyen esetekben érdemes kilépnie a védekezésből, majd támadásba lendülni.

A regénybeli identitás emellett folyamatos határátlépésre kényszerül, minden egyes alkalommal, amikor nőként „átlép a küszöbön”²⁴, szembe kell néznie azzal, hogy kilépett a férfi pozícióból, így az őt körülvevő emberek disszonáns jelenségeként értelmezhetik. Más és más módon reagálnak rá a regényben, hol undorral, hol közönyösen, hol pedig nyitottsággal, befogadással. Egy viszont biztos: a narrátor sosem lehet láthatatlan, nem tud menekülni a tekintetek fogságából. Lépésről lépésre követheti végig az olvasó, ahogy először csak szürkületben, alig-alig mer kimerészkedni Noémiként, majd egyre nagyobb távolságokat, utakat tesz sminkben, és a hagyományosan nőinek tartott ruhadarabokban.

Csak szeretnék leülni egy asztalhoz. Szeretnék rendelni egy pohár bort, sajttal töltött pulykamellet, tepsiben sült krumplival, desszertnek vaníliafagylaltot. Csak szeretnék rágyújtani egy szál cigarettára, kifűjni a füstöt. Csak szeretnék láthatatlanná válni, elvegyülni az idegenek között, anélkül, hogy szembesülnek a tekintetükkel, az arcukra írt kérdésekkel. (79.)

A tekintet hatását Sartre *A lét és a semmi*²⁵ című művében tárgyalja. Sartre szerint a büszkeség és a szégyen tárják fel az embernek a másik tekintetét. Ez a szégyenérzet váltja ki azt

²⁴ Ez a mondat többször ismétlődik a regényben, például: 5., 71., 134. oldalakon.

²⁵ „A szégyen és a büszkeség tárja fel számomra a másik tekintetét és magamat e tekintet végpontjában.” (Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, L’Harmattan, Budapest, 2006, 323.)

a hatást, amelynek köszönhetően az ember tárgyként realizálódik a másik számára, a másik tekintetében való létezés felett az *én* nem bír hatalommal, kiesik az ágencia a kezei közül. Az idézett szöveghely alapján megfigyelhető, hogy az elbeszélő a tekintetek fogságába kerül, tárgyként reprezentálódik a többi ember számára. A küszöb nőként történő átlépése így mindig felhívó, a tekinteteket magával ragadó esemény a narrátor életében. A határátlépés egyrészt tehát értelmezhető a külső világ felől.

Nem tudtam szégyen nélkül az emberek szemébe nézni. (137.)

A szégyenérzet központi eleme a regénynek. A sartré-i mintát megerősítve a regény narrátora a másik tekintetében szembesül saját magával. Személyiségének disszonanciáját vetíti ki a másik tekintetbe, s azt látja visszatükröződni. A feminista kritika és a posztmodern elméletek közötti ellentmondás, tehát az egységes énkép és a decentralizált személyiség problémás küzdelme mutatkozik meg az elbeszélőben. A képlékeny identitáskonstrukció az elsődleges okozója a főhős által érzett szégyennek és szorongásnak.

Az *Inkognitó* című regényben börtönként manifesztálódik az énelbeszélés módja. A mű egyes szám első személyben írott vallomásos próza, amely egy nézőpontra fókuszál, az elbeszélt nézőpontból a narrátor nem nyújt kitekintési lehetőséget, ezáltal a befogadó egy sajátos világképbe záródik. Az olvasó nem kap alternatívákat, más nézőpontokat, csupán egy zárt perspektívát ismerhet meg. Az olvasó börtönérzetének

kialakulásában a nevek használata szintén szerepet játszhat. A narrátor csak olyan szereplőket illet névvel, akikről közben semmilyen információt nem közöl, amely alapján kialakulhatna róluk valamiféle elképzelés az olvasóban. Családtagjait egyáltalán nem nevezi meg, mindig „anyám”, „apám”, „testvérem” alakban tűnnek fel. Továbbá a különféle női karakterek, akikhez vonzalom köti, sokszor összerosódhatnak: Évi, Karola, Kinga – mintha ugyanannak a személynek lennének különböző nevei. Így ez olyan világba zárja az olvasót, amelyben nincsenek támpontok, és ahol nem lehet eligazodni. A befogadó nem ismerheti meg igazán a szereplőket. Továbbá a gyakori időbeli váltás sincs explicit módon jelezve, így ebben a világban az olvasó időérzékelése folyamatosan csorbát szenvedhet.

A narrátori technika

Megfigyelhető, hogy a regény narrátora olyan elbeszélői attitűdöt vesz fel, amelyet Robyn Warhol *engaging narrator*²⁶-ként nevez meg.²⁷ Warhol azokra a narratív metódusokra használja összefoglalóan ezt a fogalmat, amelyek az olvasóban szimpátiát keltenek fel, és eléri, hogy a befogadó

²⁶ Robyn R. WARHOL, *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, PMLA 1986/5., 811–818.

²⁷ A kutató Gerald Prince egyik munkáját veszi kiindulási alapul, amely három fogalmat különít el: *narratee*, *addressee*, *receiver*. Ezek elemzésével Prince a narrátor és az olvasó kapcsolatának lehetséges módjaira mutat rá. (Gerald PRINCE, *Introduction to the Study of the Narratee*, ford. Francis MARINER, *Reader-Response Criticism* 7–25.)

együttérezzen a mű narrátorával. E módszer ellentétét a *distancing narrator* terminussal fejezi ki. Az előbbi egy kapcsolatteremtő, megnyerő narratívát épít fel, az utóbbinak pedig az a (direkt vagy indirekt) célja, hogy távolságérzetet keltsen az olvasóban. Warhol öt olyan narratív metódust sorol fel, amelyek alapján egy narrátort az *engaging*²⁸ jelzővel illet. Az *engaging narrator* általában nem írja körül, hogy milyennek képzei olvasóját, és nem is szólítja meg, ha mégis megteszi, akkor a legtöbbször a „te” megnevezéssel illeti,²⁹ feltételezi, hogy az olvasó tökéletes szimpátiát érez vele szemben, ezért olyan narratív technikát alkalmaz, amelyben mellőzi az iróniát. Az *engaging narrator* nem emlékezteti az olvasót arra, hogy a mű szereplői csak kitalációk, a genette-i metalepszist³⁰ arra használja fel, hogy a szereplők minél valóságosabbnak tűnjenek. Warhol ötödik distinkciója az *engaging* és a *distancing* narrátor explicit vagy implicit, a narráció felé tanúsított attitűdjében manifesztálódik. Az *engaging narrator* elkerüli azon formulák használatát, amelyek az olvasót figyelmeztetnék arra, hogy a fikció egy játék, és a karakterek e játék bábui. Warhol érvei szinte tökéletesen korrelálnak az *Inkognitó* narratív technikájával, az elbeszélő tehát a warholi *engaging narrator* technikáját látszik

²⁸ Szemléletes fordítások lehetnek például: 'kapcsolatteremtő', 'megnyerő'.

²⁹ Az *Inkognitó* elbeszélője alig-alig szólítja meg az olvasót, ha igen, akkor is az *engaging narrator*-i kritériumoknak megfelelően, egyszer például: „kedves egybegyűltek” (146.).

³⁰ Gerard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 60–98.

megvalósítani. Amennyiben az olvasóban valóban kialakul a szimpátia, úgy bezárulhat az elbeszélő bőrtönébe, tehát a főhős testébe; ami a korporeális narratológia alapján tulajdonképpen maga a (test)regény. A szimpátia hatására azonban egy másik eshetőség is fennáll: mivel az elbeszélő mintegy átragasztja szabadulási vágyát az olvasóra, a befogadó a szélsőséges azonosulás miatt ki is léphet a szövegből. Amennyiben ez megtörténik, úgy az *engaging narrator*-i technika a szövegtől való eltávolodást jelen esetben szintén képes előidézni.

Noémi felszámolása – a nő kilép a homályból

Az *Inkognitó* főhőse rögeszmés módon próbál beilleszkedni különböző identitáskonstrukciókba. Elvégez egy internetes tesztet, amely nem tudományos módon pontozza őt, s elhelyezi egy skálán, amely közelebb hozhatja identitásának megszilárdításához.

145 pont. A helyzetem komoly. Nemi identitászavar jellemez. Nagymértékű, velem született. Kérjem hozzáértő orvos segítségét. További vizsgálatok javasoltak. A pszichoszexuális nemem női, nyomokban férfias és androgün vonásokkal. Kés alatt találhatom magamat. Pedig lehetnék átlagos férfi, nőies férfi, androgün, de én talán transzszexuális vagyok, 130 és 390 pont között. Talán transzszexuális vagyok, aki majdnem androgün. (116.)

Ahogy a teszt, úgy az elbeszélő sem tudja megállapítani, melyik kategóriába lenne elhelyezhető. A teszt egy egységes személyiségkép kialakítására történő kísérletként értelmezhető – ez összefüggésbe hozható a számolási mániával: mindkét

jelenség a nemi identitás számszerűsíthetővé tételének vágyát érzékeltetheti – hasonlóan a regény csúcspontjához: a főhős elhatározza, hogy megszabadul női identitásától. Ezt a részt érdemes hosszabban idézni.

A talicska zötykölődött az aszfalton. Rákanyarodtam az ösvényre, a kerék nehezen forgott, beleragadt a sárba. A talicskán nejlonzsákok és kartondobozok imbolyogtak, majdnem belezuhantak egy tócsába. Lassan elnyeltek a fák. Nejlonszások és kartondobozok a sírba. A cipőfűzőm kioldódott, a mellkasom hasogatni kezdett, de nem álltam meg. Véget akartam vetni az egésznek. Noémi kivégzésére indultam. Egy harkály kopácsolt. Géppuskaropogás, viszlát, Noémi.

A fenyőfák mögötti gödörbe hordtam a nejlonzsákokat és a kartondobozokat. Kétszer kellett fordulnom. Lecipeltem a tisztásra a becsomagolt ruhákat, cipőket, parókákat, rúzsokat, púdereket, nejlonharisnyákat, mindent. Körülvettek a fák, nem láttam a fáktól az eget. A szemem könnybe lábadt, semmit sem láttam, csak homályos foltokat.

Hónapok óta tudtam, hogy végeznem kell Noémivel. Sosem változhattam végérvényesen Noémivé, ezért végeznem kellett vele. Semmiben sem voltam biztos, csak azt éreztem, Noémi sosem lehetek. Választanom kellett, vagy ez, vagy az. Tibor vagy Noémi. Vagy az állandó halálfélelem, a zsibbadás és az izzadás. (132.)

A narrátor végérvényesen el akarja tüntetni Noémit, személyiségének női részét. Ennek a fájdalmát, nehézségét jelzik a gyilkossággal kapcsolatos szemléletes képek. Azt látjuk tehát, hogy az elbeszélő azzal, hogy elégeti Noémihez társított kellékeit, egyszersmind rálép az önazonosság útjára – a küldetés azonban kudarcot vall:

A nő ott feküdt előttem, kiterítve a sárban. A nő, nejlonzsákokban és kartondobozokban. Végeznem kellett vele. Egy közeli udvaron kutya vonyított, maga után húzta a láncát. Elnyomtam a cigarettát. Meggyújtottam az egyik nejlonzsákot, füstölni kezdett. Néhány perc alatt minden elhamvadna a tűzben. Lángolnának a kartondobozok, érezném a megperzselődött nejlon illatát. De a zsák nem kapott lángra, csak füstölt. Nem láttam a füsttől a fákat. Egy blúz gallérja parázslott, vöröses izzásban. Fojtogatott a forróság. Fojtogatott a látvány. Végére is le akartam számolni Noémivel. A parázsba tapostam, a füst lassan eloszlott.

Semmit sem éreztem. Nagyanyám biztosan tudta a titkomat, látnia kellett anyám szoknyájában. Ez jutott eszembe. Ahogy Debussyt hallgatta, tátott szájjal. Láta a nőt, aki nem lehetek, és akit képtelen voltam kivégezni.

Madarak csicseregtek az ágon. Bokrok susogtak. Felhők szálltak az égen. Visszahordtam a talicskára a nejlonzsákokat és a kartondobozokat. (132–133.)

A „[n]em láttam a füsttől a fákat” és a „[l]assan elnyeltek a fák” részletek érzékletesen bemutatják az elbeszélő és a természet közötti szoros kapcsolatot. A füst, amely Noémi kellékeinek étetéséből származott, megszakítja ezt a relációt. A természet látványától való megfosztottság e jelenetben párhuzamba kerül a főhős női énjétől való megfosztottsággal. Ez az a mozzanat, amely villanásszerűen emlékezteti a narrátort arra, hogy a természettel való kapcsolata elengedhetetlen számára. Noémit a kivégzésekor a sárba „kiterített” metaforikus képként látjuk. E ponton a nőt a narrátor magán kívüliként láttatja; már nem saját magának homályos visszatükröződéseként ábrázolja.

Az elbeszélő így megerősíti azt a tapasztalatát, hogy Noémi csak a női kellékekben létezik, amelyek most ott fekszenek a sárban, s égetésük által füstöt bocsátanak ki magukból. A homályos kép ezúttal füstté válik, s ez a füst tehát az identitásvesztéssel áll párhuzamban, ismét a homályt idézve: a nőnek a zavaros képét, aki ebben a feszült jelenetben a tárgyakban létezik, a füst takarja el. Noémit a női kellékek égetéséből keletkezett füstben látjuk, így e ponton az elbeszélő a nőt már nemcsak homályos képként láttatja, hanem maga a homály, azaz a füst válik eggyé Noémivel. Egyrészt tehát a füst értelmezhető a narrátor és környezete közti kapcsolat megszakítójaként, másrészt pedig ábrázolja magát a nőt is. Az *Inkognitó*ban megszólaló személyiség Noémit (azaz saját magát) homályos, eltorzult képekben láttatja, majd a Noémitől való megszabadulás jelenetében a nő testesíti meg magát a homályt, a füstöt. Az elbeszélő női lény egy disszonáns létező: magában hordozza a megszakítást, a narrátor identitásának inkoherenciáját, amelyet a füsttel jelképez, ugyanakkor a Noémitől való elszakadás szintén a személyiség egységének felbomlásához vezetne: Noémi az egyben tartó és megszakító erőt is ugyanúgy képviseli, a homályos kép és a füst megtestesítője egyaránt.

Azt látjuk tehát, hogy Noémi füstként ágenciát kap: képes megszakító erővé válni. Közben ugyanakkor a füstöt értelmezhetjük a homályos képet visszahívó, egyben kiteljesítő motívumként is. Ez a rész kitűnően például szolgál az identitás női részének kontroverzális jellegére, s így a személyiség egészének ambivalens voltára egyaránt.

A regény zárása: a kommunikációképtelenség színre vitele

Az *Inkognitó* című mű utolsó bekezdései a fentebb tárgyalt feszült viszonyrendszereket összefoglaló jelleggel tematizálják. Az elbeszélő ismét kijelöli a személyisége és teste között fennálló problematikus kapcsolatot.

Ennyire egyszerű ez, kedves barátaim, kedves véres mézsporum.
Ennyire egyszerű volna minden, ha nem különböznék a testemtől,
ha a saját testem nem fosztana meg önmagamtól. (145.)

Az identitás megszilárdítására tett kísérlet, úgy tűnik, lezárul.
A narrátor kényszerül megbékélni saját helyzetével:

Nincs más választásom, kényelembe helyezem magam a bőrömben.
(145.)

Mindez az olvasóban is a megállapodás érzését keltheti.
Az ellentét beleivódik a főhős személyiségébe azzal, hogy
lezárja az önazonosság elérését célzó útkeresést.

Az idézett részeket azonban megelőzi egy olyan bekezdés,
amely a regény értelmezését új keretek közé helyezi.

Ne kérdezz, nem tudom a válaszokat. Illetve tudom a válaszokat, de
képtelen lennék azokat elmondani. Illetve el tudnám mondani
azokat, nagyon is el akarok mondani mindent. Mindent elmondani.
(144.)

Az elbeszélő azt kommunikálja az olvasónak, hogy képtelen a
beszédre; nem tudja megfogalmazni, amit kitűzött céljául.
Az identitás megszilárdításának vágya tehát megakadályozza

abban, hogy olyan nyelven legyen képes megszólalni, amelyen hatékonyabban tudná kommunikálni helyzetét magának és az olvasónak egyaránt. Keresztési József szavaival: „[v]ilágot kell alkotnia, és az életanyagon túl nyelvi anyagot kell találnia mindehhez.”³¹

A kommunikációképtelenség bemutatása a foucault-i tudás és irányíthatóság kudarcát is magában rejtheti. A kérdések elutasítása, a válaszok hiánya a narrátor saját személyiségéről megszerezni kívánt tudás érvénytelenségét sejtetik. A regény végén tehát az identitás megszilárdításának és megfogalmazhatóságának kudarca kerül előtérbe. A narrátor mintegy érvényteleníti mindazt, amit eddig elbeszél; személyisége megismerhetetlenségét hangsúlyozza. Az olvasó mégis 146 oldalnyi útkeresésnek veti alá magát a befogadáskor. A szöveg létrejötte és megszületése rögtön ellentétezi a zárásban elmondottakat: a regény megszületése a kommunikáció sikerét már magában hordozza; csakhogy paradox módon a kommunikáció sikere a beszéd kudarcával kerül párhuzamba. A mű zárlata és létezése tehát ellentmondani látszanak egymásnak, előbbi a kommunikáció kudarcát, utóbbi annak sikerét implikálja.

Nem hiányzott ez a séta sem. Ez az állandó céltalanság. Az értelmetlenség. Az, hogy talán transzszexuális vagyok, aki majdnem androgün. Örület. (127.)

³¹ KERESZTESI József, *I. m.*

A regény a kommunikációképtelenség elbeszélése mellett mégis csak kommunikál valamit, leginkább talán azt, hogy ez az útkeresés, ez az örület, amin a narrátor keresztülmegy, mennyi fájdalommal, lemondással és nehézséggel jár.

Foucault egy másik műve szintén segíthet közelebb kerülni a kommunikációképtelenség miértjeinek vizsgálatához. A *Herculine Barbin, más néven Alexina B.*³² címmel kiadott, egy hermafrodita történetét elmesélő, és ahhoz különféle szakvéleményeket hozzárendelő könyv kapcsán H. Nagy Péter a következőt figyeli meg: „Elgondolkodtató azonban, hogy magának az orvostudománynak is nemekben kell gondolkodnia (vagyis nyelvre utalt tudomány), még abban az esetben is, ha ennek nincsenek konkretizálható garanciái.”³³ A kutató amellet érvel, hogy bár az orvostudomány meglepően modern nagyító alatt figyelte a hermafroditizmus jelenségét a 19. században, mégis arra kényszerül(t), hogy nemekben gondolkodjon, mivel nyelvre utalt tudomány. H. Nagy szerint „valami akkor értelmezhető, ha hasonlít valami öt megelőző másra.”³⁴ Mindez úgy kapcsolódik Kiss Tibor Noé regényéhez, és kimondottan a kommunikációképtelenség jelenségéhez, mert a mű narrátora is nyelvre utalt, vagyis muszáj nemekben gondolkodnia, ezért identitásának megszilárdításának célját, és kifejezetten annak

³² Michel FOUCAULT, *Herculine Barbin, más néven Alexina B.*, ford. LÓRÁNT Zsuzsa, Jószöveg könyvek, Budapest, 1997.

³³ H. NAGY Péter, *A nemek tekintetében*, Iskolakultúra 1998/6–7., 168.

³⁴ *Uo.*, 168.

bonyolult útját, kérdéseit a női és férfi állapot közti harcként képes csak szavakba önteni és így ekként láttatni az olvasóval. Ezért központi témája a regénynek egy olyan nyelv felkutatása, amelyen úgy tudna megszólalni az elbeszélő, hogy szubjektumszerkezetét hatékonyan és érthetően tudja kommunikálni. Ilyen nyelv azonban nincsen a birtokában, így identitásának képlékenysége mellett a megfelelő nyelv hiánya is hozzájárul szorongásos léttapasztalatához.

A *Herculine Barbin*, más néven *Alexina B.* egyébként ezen felül is sok párhuzamos vonást mutat az *Inkognitó* című regénnyel. Például egyik központi referenciája Ovidius *Metamorphoses* című műve. Herculine ezt előszeretettel olvassa, ami viszont még érdekesebb, hogy a tanítónő (Herculine) „átváltozása” az ovidiusi hagyományhoz szervesen kötődik. H. Nagy Péter megfogalmazásában: „Barbin esete egyszerre idézi meg Ovidius főművét mint önmaga előszövegét és mint továbbírható hagyományt.”³⁵ Az *Inkognitó*ban megszólaló narrátor esetében ez az átváltozás mindennapos, visszatérő esemény, amelyet korábban belső és külső határátlépésnek neveztem. Emellett a névkérdés, illetve a megnevezés szerepe Herculine életének is központi problémája, valamint Herculine az önéletírásában visszatérő módon kérdőjelezi meg önmagát az *Inkognitó*ban megszólaló narrátorhoz hasonlóan. Éppen ezen közös pontok miatt a kutatás további célja összevetni ezt az önéletírást és Kiss Tibor Noé első regényét.

³⁵ *Uo.*, 169.

A narrátor a két utolsó bekezdésben a képlékeny léttapasztalatot ismét megerősíti. A posztmodern elméletek és a feminista kritika dilemmáinak, a posztmodern feminizmus kérdéseinek segítségével megállapíthatjuk, hogy az elbeszélő személyiségének legelemibb problémája megerősítést nyer a mű végső szavaiban. Neveit ismét érvénytelennek tekinti, nem tud bemutatkozni. A regény utolsó mondata egy nyitott keretet hoz létre: az „átlépek a küszöbön” kezdést a narrátor a „hol is kezdjem” zárszóval köti össze. A regény vége tehát egy újabb átlépés, így – amennyiben ezeket az átlépéseket az identitás megszilárdításának kísérleteként értelmezzük – a szubjektum képlékenysége válik a narrátor fő tapasztalatává.

A testemen túlról beszűrődik az elmosódott zongoradallam, a zihálás, a szirénázás, a berregés. Némán állok a fénykörben, a szőnyegbolyhokon, térdem a fotel oldalába fűrom, érvénytelen neveimet mormolom.

Nem tudok bemutatkozni, mégis annyira, mégis annyira szeretnék. Kedves Évi, kedves Karola, kedves egybegyűlte. Nem tudok bemutatkozni, mégis annyira szeretnék elmondani mindent. Hol is kezdjem. (145–146.)

Összegzés

Jelen dolgozat az *Inkognitó* című vallomásos próza vizsgálatára vállalkozott. A főhős személyiségében húzódó kérdéseket, dilemmákat, viszonyokat a posztmodern elméletek és a feminista kritika közötti bizonytalanságok segítségül hívásával igyekeztem megvilágítani, s az elemzésben arra

helyeztem a hangsúlyt, hogy a különféle elemek – számolás, megnevezés, tükörmotívum, környezet-elbeszélő – miként reprezentálják a narrátor identitásának megszilárdítására való törekvését, miközben személyisége decentralizált jellegét erősítik.

Az *Inkognitó* narrátorában egy komplex identitásszerkezettel találkozunk az olvasó. A regény elbeszélője ezt a szubjektumkonstrukciót igyekszik feltárni, saját magát fel- és megismerni, mindeközben szavakba is próbálja önteni identitását. Megkísérli megnevezni magát, kitölt nem-tudományos internetes tesztet, pszichiáterhez jár, próbálkozik kapcsolatot létesíteni férfiakkal és nőkkel is. Ezek a cselekedetek egytől egyig valamilyen, valamivel való szembesülések. Nietzschevel szólva: „Mit is tud voltaképpen saját magáról az ember! Képes akár csak egyetlenegyszer is teljességgel, mint egy kivilágított vitrinbe helyezve érzékeltetni önmagát?”³⁶ Kiss Tibor Noé regénye alapján Nietzsche elképzelése valamilyen formában talán lehetséges, de csakis akkor, ha rendelkezésre áll egy, a problémákat megvilágítandó, elemezni bíró nyelv.

Dolgozatomban a tematikus elemek vizsgálata mellett igyekeztem a nyelvkeresés jelenségére és nehézségeire, kísérleteire fókuszálva Kiss Tibor Noé első regényének egy lehetséges értelmezési irányvonalát felvázolni. A kutatás további fázisaiban a nyelvkeresés átfogóbb narrációpoétikai és

³⁶ Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum 1992/3./I., 4.

nyelvi megvalósulásait tervezem feltérképezni. Emellett egyre célszerűbbnek látok egy komparatistikai elemzést megvalósítani, amelyben az *Inkognitót*, Rakovszky Zsuzsától a VS-t és a nemrég, 2021-ben megjelent Vay Blanka *Saját ketrec* című műveit emelném a középpontba.

A regény bemutatott interpretációja új horizontok és perspektívák felé nyithatja meg az utat a szerző többi regényének értelmezése során is. Kiss Tibor Noé két további prózája látott napvilágot az *Inkognitó* megjelenése óta. 2014-ben került a könyvespolcokra második regénye *Aludnod kellene* címmel, amely egy mélyszegény telepi közeg életébe enged betekintést; majd 2020 őszén megjelent a szerző legújabb műve, a *Beláthatatlan táj*. Bár a témát tekintve mindkét mű eltér az *Inkognitótól*, egy közös szál mégis felfedezhető bennük: mindhárom regényben különösen nagy hangsúly helyeződik a környezeti hatásokra és azok észlelésére. A hangok, a zaj, a zörej, a kisebb mozzanatok, úgy tűnik, szervezőelemei Kiss Tibor Noé művészetének. Ahogy első művében, úgy az újabbakban is jellemzően a nominális stílus dominál, és a szereplőket körülvevő környezeti mozzanatok egy-egy képbe rögzítve válnak szöveggé.

Kiss Tibor Noé regénye a kortárs magyar irodalom egyik vezérfonalát viszi színre: keresi azt a hangot, amelyen autentikusan tudna megszólalni. Ez a keresés tulajdonképpen maga a regény. Az, hogy végül sikerül-e megvalósítania kitűzött célját, továbbra is kérdés marad.

Bárcsak más lehetnék. Bárcsak megváltozhatnék, kimetszve magamból annyi vágyat. Aztán csak a rázkódás és a zuhanás. Bárcsak megváltozhatnék, bárcsak lehetnék férfi. Vagy bárcsak lehetnék nő. (101.)

Felhasznált irodalom

Judith BUTLER, *Esetleges alapok: a feminizmus és a posztmodern kérdés*, ford. ÖRLÖSY Dorottya, Thalassa 1997/1., 11–31.

Judith BUTLER, *Gender Trouble*, Routledge, London and New York, 1990.

Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes könyv II.*, szerk. KIS Attila – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 357–380.

Raewyn CONNEL, *Transsexual Women and Feminist Thought: Toward New Understanding and New Politics*, Signs 2012/4., 857–881.

Mary DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon, Boston, 1978.

Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990.

Michel FOUCAULT, *Herculine Barbin, más néven Alexina B.*, ford. LÓRÁNT Zsuzsa, Jászöveg könyvek, Budapest, 1997.

David GARLAND, *Foucault's „Discipline and Punish” – An Exposition and Critique*, American Bar Foundation Research Journal 1986/4., 847–880.

Gerard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 60–98.

H. NAGY Péter, *A nemek tekintetében*, Iskolakultúra 1998/6–7., 167–169.

Luce IRIGARAY, *Speculum of the Other Woman*, ford. GILLIAN C. Gill, Cornell UP, Ithaca, 2019, 112–147.

KÁLMÁN C. György, *Aki vagyunk. Kiss Tibor Noé: Inkognitó*, Jelenkor 2010/10.

(<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2078/aki-vagyunk> [2021. február 20.])

KÉRCHY Anna, *A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei = Új elméletek a narratológiában*, szerk. Szabó Erzsébet, Grimm, Szeged, 2010, 43–96.

KERESZTESI József, *A fikció sminkje*

<https://revizoronline.com/hu/cikk/2526/kiss-tibor-noe-inkognito/> (2020. 11. 20.)

KISS Tibor Noé, *Inkognitó*, Magvető, Budapest, 2018.

KOVÁCS Bálint recenziója az *Inkognitóról*

<https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv/> -

[a no az osztoneimben - kiss tibor noe inkognito-74312](#) (2020. 11. 15.)

Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum 1992/3/I., 3–15.

PANKUCSI Márta, *A megnevezés hatalma: a miskolci „gettó ügytől” a „fészekrakó” programig*, Szellem és tudomány 2012/1, 31–37.

Gerald PRINCE, *Introduction to the Study of the Narratee*, ford. Francis MARINER, Tompkins, *Reader-Response Criticism* 7–25.

Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Janice G. RAYMOND, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Beacon, Boston, 1979.

J.K. ROWLING *Writes about Her Reasons for Speaking out on Sex and Gender Issues*
(<https://www.jkrowling.com/opinions/j-k-rowling-writes-about-her-reasons-for-speaking-out-on-sex-and-gender-issues/>) [2022. január 10.]

Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlat*a, ford. SEREGI Tamás, L'Harmattan, Budapest, 2006.

ULLMANN Tamás, *Túl a jelentésen. Sematizmus és intencionalitás* 2, Aspecto könyvek, Budapest, 2019.

Robyn R. WARHOL, *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, PMLA 1986/5., 811–818.

Patricia WAUGH, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Routledge, London and New York, 1989.

ZSADÁNYI Edit, *A másik nő - azonosság és másság felfogásai jelenkori magyar íróknak műveiben*, Irodalomtörténet 2003/4., 607–627.

V.

Ha a test beszélni kezd – Szvoren Edina, valamint Tóth Krisztina prózaköteteinek korporeális szempontú olvasata

GAÁL GABRIELLA

Bevezetés

Jelen dolgozat a magyar kortárs irodalom két jelentős, női szerzőjének írásait: Tóth Krisztina *Vonalkód* és *Pixel*, valamint Szvoren Edina *Pertu* és *Nincs, és ne is legyen* című prózaköteteit vizsgálja. A tanulmány az említett két szerző testleírásaival foglalkozik, elsősorban a szerzők írásművészetében megfigyelhető hasonlóságokat igyekszik feltárni, mint például a korporeális reprezentációkat. A korporeális alatt a későbbiekben az értendő, hogy a vizsgált novellákban testileg valóságos és naturalisztikus karakterábrázolás figyelhető meg, illetve a szöveg maga is artikulálódhat a szereplői testek révén. Az elbeszélések nemcsak azért tarthatók korporeálisnak, mert fontos a szereplők teste, testi megjelenése, hanem azért is, mert ezek a testek külön történettel, narratívával is rendelkeznek.¹ A vizsgálódás tárgyát képezi, hogy a novellákban megjelenő szereplői testek hogyan kezdenek el beszélni vagy másképpen: mit képesek elbeszélni, illetve hogyan válnak jelentőssé.

¹ Vö. Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, 15.

Ez azért is releváns, mert a szereplői testek megjelenését (ahogy a valós emberi testekét is) számos tényező formálja: a kultúra, a környezet, a társadalom, a gazdaság, a politika és különösen a tudatalatti rétegek, reflexek, szokások, észlelések, tapasztalatok, érzelmek. A testek ábrázolásán keresztül a szerzők egyszersmind reflektálnak arra a környezetre, társadalomra és korra, amelyben ők maguk is élnek, mivel a test egyszersmind a társadalmi performanszok felülete is.² Az elkövetkezőkben tehát az elemzés a testet nem szöveg-tárgyként kezeli, hanem mint metaforát, mely által a szöveg és a társadalom, illetve a szöveg és a szereplők kapcsolata is leírhatóvá válik.

Test(i)es novelláskötetek

Az elemzés tárgyául választott kötetek mindkét szerző esetében olyan alkotások, amelyek esetében a legerőteljesebben és a legkreatívabban mutatkozik meg a testtel való „játék”. Azért az említett művek kerültek kiválasztásra, mert ezekben figyelhető meg a szereplői testek általános, hétköznapi voltának az ábrázolására tett kísérlet. Olyan értelemben általánosan, hogy nemcsak a női test reprezentálása áll a fókuszban, hanem az elesettek, a testük által marginalizálódott csoportoké is.

² KISS Noémi, *A nő a kortárs magyar irodalomban. Szilánkok*, Lettre 2006/63. (http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre63/kiss_noirod.htm [2021. 06. 29])

Pixeles Vonalkód

Tóth Krisztina első novelláskötete 2006-ban jelent meg *Vonalkód* címmel. A tizenöt novellából felépülő opus vezérmotívumait határvonalak, irányvonalak, élvonalak, vérvonalak, útvonalak, élvonalak, színvonalak, bikinivonalak, záróvonalak és törésvonalak alkotják. A kötetben megjelenő vonalak felvázolják és elhatárolják az emberi viszonyokat, valamint az idősíkokat. A vonalak azonban képesek összekötni a különböző emberi kapcsolatokat s egyben testeket, valamint általuk az idősíkok is egymásba csúsznak, ahogy a *Pixel*ben is létrejön ez a szövegháló.³ Az elbeszélések a roncsolt, torz testeket reprezentálják, melyeket az idegenség és a kívülállás érzetei határoznak meg. A *Vonalkód* szerkezete és a különböző életkorú és társadalmi helyzetű női elbeszélői alapján elmondható, hogy a nővé válás fejlődéstörténetébe kapunk betekintést. A halállal, veszteségekkel, betegségekkel, sérülésekkel, szakításokkal terhelt elbeszélésekben egy gyermekből felnőtt nő válik, de nem ugyanannak az individuumnak az élettörténetét ismerhetjük meg, hanem különböző sorsú lányok, nők tárják fel az életeseményeiket. A kiábrándulás, az összezavarodás és a veszteség visszatérő elemei az elbeszéléseknek, s a traumát átélő elbeszélők képtelenek húzni egy vonalat, mely elhatárolná a múltban megtörténteket a jelentől. Az elbeszélők szinte mindegyike

³ Lásd GAÁL Gabriella, *Olvasási alakzatok a női test antropológiájához* Tóth Krisztina *Vonalkód* című kötetében, Literatura 2018/2., 164.

„sebhelyek, fájdalmak, idő nélküli üres test”⁴, történettelen önmaguk másai. A *Vonalkód*ban a test a hiány örökös hordozójává válik, és a testi tapasztalatok által azonosítható női elbeszélők és különböző szereplők történeteiben korporeális tapasztalattá válik a hasadtság, az ön-idegenség érzete.

A 2011-ben megjelent *Pixel* felépítését egy kirakós játékhoz lehetne hasonlítani. A puzzle-darabok, a kötetben bemutatásra kerülő testrészek történetei kapcsolatot teremtenek egymás között, és ezek a kapcsolatok az egymásra utalásokat teszik lehetővé, hogy egy szereplő életének alakulásáról több metszetet is kaphassunk.⁵ Ahogy a novellák kapcsolatban állnak egymással, úgy a szereplők is, lazább vagy szorosabb szinten, de érintkeznek. A legnagyobb hangsúly a helyzetekre kerül, melyekbe belesodródnak a karakterek, s a kapcsolataik határozzák meg, hogy a sorsesemények után hogyan tudják folytatni az életüket. De a szereplők képtelenek egy közös nyelvet teremteni és igazi kapcsolatokat kiépíteni, ennek következtében félreértések sora bontakozik ki. A cím utal a mozaikszerűségre, korunk életérzésére, a darabosságra. Az általánosságban vett ember szövegteste rajzolódik ki a kötetben. A különböző képkockák közép-európai jeleneteket ábrázolnak, s a történetek közel négy generációt felölelő idődimenzióban játszódnak. A kötetben az elbeszélő rendkívül

⁴ TÓTH Krisztina, *Vonalkód*, Magvető, Budapest, 2006, 125.

⁵ TAKÁCS Tímea, *Novellák túl a novellán. A kortárs magyar novellisztika és Tóth Krisztina Pixel című kötete*, 2011, 6.

(vmtdk.edu.rs/fex.file:takacstimea_dol/takacstimea_dol.doc [2021. 06. 24.])

aprólékos megfigyeléseket rögzít, és az olvasó is mindig egy-egy apró részlet alapján ismerheti fel a vissza-visszatérő, többnyire névtelen szereplőket (például egy háton található seb alapján). Két elbeszélői pozíció különül el, egyrészt a szemtanú, aki jelen van a történetekben és az olvasóval vállal közösséget, másrészt a mindentudó narrátor, akinek mindenre rálátása van (például: Tizenharmadik fejezet, avagy *a szív története* vagy *a szem története*.) Az elbeszélő jelen van a történetekben, de láthatóvá is teszi a döntéseit azzal kapcsolatban, hogy miről számol be, és rávilágít a döntéseinek az önkényességére, ezáltal viszont megbízhatatlanná válik. Vásári Melinda kutatási eredményei is igazolják az észrevételeimet, miszerint a *Pixel* elbeszéléseinél nem lehet egyértelműen megkülönböztetni az ok-okozatiságot a véletlentől.⁶ Az elbeszélő többször kiemeli a véletlenszerűséget, akár a tévedései által is. A jelenidejűség révén kerül hangsúlyozásra, hogy nem lehet megalkotni a történetfoslányokból, a töredékekből egy egész, átlátható életképet. A narrátor „tévedései” egymásra rétegződnek, és továbbra is érvényben maradnak, bizonytalan, hogy mi a reális és mi csak a lehetséges elem. Mindenesetre a narrátori variációk, kommentek és iróniát tartalmazó kijelentések reflexív és alapos olvasásra készítetik a befogadót. Ezenfelül beszédek az apró tárgyak is, mint például a gyűrű vagy a fehér bot – ezeknek a segítségével a befogadó könnyebben tudja

⁶ VÁSÁRI Melinda, „*Fehér falak közt alvó korpusz*” Tóth Krisztina: *Pixel*, Alföld 2012/7., 117.

azonosítani a szereplőket, azaz egyfajta önmaguk jelentésén túlmutató értelmezési kulcsként funkcionálnak, hiszen a felfedezésük által a történetértés egyszerűbbé válhat.

***A Nincs, és ne is legyen és a Pertu* című kötetek sikerének a titka**

Szvoren Edinának 2010-ben jelent meg az első prózakötete, a *Pertu*, majd 2012-ben *Nincs, és ne is legyen* címmel a második. A *Pertu* mindhárom ciklusa (*Balholmi lányok, Ió és Percek egy sűn életéből*) sivár részleteket tár fel a boldogtalan, magányos egyének és a szétszakadó családok életéből. A hol lappangó, hol fájdalmas, éles sebként éktelenkedő hiány Szvoren Edina és Tóth Krisztina novelláiban egyaránt rendkívül szignifikáns. A *Pertu* elbeszélői „fiziológiai-mentális röntgenképet készít[enek] a figurákról”,⁷ szinte átvilágítva őket, feltárva az őket kitöltő ürességet. További kapcsolódási pontot képez a *Pixel*lel, hogy néhol olybá tűnik, mintha az elbeszélő filmrendezői szerepet öltene magára,⁸ de amitől igazán

⁷ SZEGŐ János, *Keserű orvosság. Szvoren Edina: Pertu*, Litera 2011. (<http://www.litera.hu/hirek/keseru-orvossag> [2021. 06. 24.])

⁸ A *Pixel* esetében erre lehet jó példa *a szem története* alcímű novella, ahol a narrátor a megfigyelés kameratechnikáját imitálja, rámutatva arra, hogy a megfigyelt, tárgyiasult szubjektum nem mindig tölti be a külső tekintet által ráerőltetett szerepet. A megfigyelés téves, de ez a tévedés szándékos is a szerzői oldalról. A narrátor ennél a novellánál többféle valóságot mesél el, ám végül kiderül, hogy a megfigyelt valójában nem is látássérült, és az egész leírás félrevezető volt. Hasonló történik *a has történetében* is, ahol három lehetséges befejezési módot kínál fel, és folyamatosan változtatja

izgalmassá válik a *Pertu* című kötet, az a szövegek változatossága, ahogy a szerző képes kiaknázni a magyar nyelv teljes eszköztárát az elbeszélismódok megszerkesztésénél: szám-, személy-, mód- és időbeli egyeztetések változatos kombinációját felhasználva, sőt, olyan is előfordul, hogy egy novellán belül is váltakoznak az elbeszélői pozíciók.⁹ (Erre lehet jó példa a *Kedves, jó Ap* című novella, ahol az apa, a sérült fiú és az anya szövegei váltakozva beszélnek el a történeteket.) Ahogy a *Pixelben*, úgy a *Pertuban* is megfigyelhető, hogy egyes szereplők visszatérnek a novellákban, s a felismerésük a rájuk jellemző cselekvések, pótcselekvések és nyelvi alakzatok által válik lehetővé.¹⁰

közben a lehetséges opciókat, néha pedig mindentudó és mindent látó, mint *a szív történetében*, illetve *a szem történetében* végére is a mindentudó narrátor szerepébe vált át, aki azt is tudja, hogy hány gyereke van a megfigyelt karakternek, valamint, hogy a karóráját Helga nevű lányától kapta (akivel még találkozunk *a fog történetében*, és *a talp történetében*). A fejezetek csattanói arra épülnek, hogy a kiindulópont, a fizikailag látható jel lehet megtévesztő is. A zárás arra is felhívja a figyelmet, hogy néha a narrátor is ugyanolyan kiszolgáltatottan bolyong a történetekben, mint a szereplők, ezért élhet téves feltevésekkel.

⁹ REICHERT Gábor, *Nyomasztó bizonytalanság*, Vörös postakocsi, 2011. (<http://www.avorospostakocsi.hu/2011/07/28/nyomasztó-bizonytalanság/> [2021. 06. 24.])

¹⁰ Erre jó példa az *Ácska, ocska* című elbeszélés kislánya, Galambocska felbukkanása a *Balholmi lányok* című novellában, mint idősebb kollégista, akivel végül a *Pertu* című elbeszélésben találkozunk, immár felnőtt édesanyaként. A családtagokat a különleges ismertetőjegyek alapján lehet azonosítani; az édesanya rettentően domináns személy, míg az apa erejét vesztett, minden férfiaságától megfosztott figuraként jelenik meg, aki

A *Nincs, és ne is legyen* című kötet tizenkét novellát tartalmaz, de ezek jóval egységesebbek, illetve térben és időben is zártabb világokat rajzolnak fel. Ugyancsak nem a cselekményre kerül a hangsúly, hanem az elbeszélhetőség és ábrázolhatóság mikéntjeire. A *Pixellel* vagy akár a *Pertuval* ellentétben ebben a kötetben nem párhuzamos történetek fonalai futnak egymás mellett, és a szereplők sem járkálnak át a novellák világában. Kivételként egyedül a *Folt* és *Dé halála* című elbeszélések említhetők.¹¹ Közös a novellákban a

inkább hasonlít egy nagy, felnőtt gyermekre (ahogy az *Ácska, ocska* történetében is szerepelt). Mikor Apuka (Apácska) lánya (Galambocska) arcvonásait vizsgálja, nem találja felesége vonásait, mivel ő rá hasonlít, ahogy az *Ácska, ocska* című elbeszélésben is megtudhattuk. Továbbá a *Balholmi lányok* történetéből kiderült, hogy Galambocska lételeme az érintés, keze minden lyukra rátalál, a *Pertuban* is mindig babrál valamivel, vagy a csavarokat nyomja vissza az asztalba, vagy a rajszögeket húzza ki a fából. Továbbá nem tud keringőzni, ahogy már az *Ácska, ocska* történetben is megtudtuk, mivel az apjától nem tudta megtanulni.

¹¹ Illetve hasonló felépítésű a fragmentált szerkezetű *Nincs, és ne is legyen* című novella is, amelyen belül négy párhuzamos történet található, és mindegyik ugyanannak a családnak a működésképtelenségébe enged betekintést. A novella a kislány kurzívval szedett naplóbejegyzéseivel indul, majd azt követően, elkülönítve az apa mesél a hangmérnöknővel folytatott titkos viszonyáról, azt követően a kislány feljegyzéseiben még újszülöttként megjelenő Dodika nagyobbacska fiúként mesél a családi kirándulásról, és végül az édesanya számol be a férjéhez fűződő érzelmeiről. A kislány szeretetlenségről árulkodó feljegyzései megalapozzák a családi albumot, már az elején kiderülnek a kapcsolati viszonyok. Például, hogy az édesanya mániákusan védelmezi Dodikát, és ellenőrzi a kislányt is, aki nem zárkózhat be a szobájába. Az édesanya nem

boldogtalanság, a hiányérzet, melyek mindenhol jelen vannak, kiváltképp a családok mikrovilágaiban. Ugyanakkor a család csak az emberi kapcsolatok működésképtelenségének a visszatükrözője, és a kapcsolatok egyenlőtlenségen alapulnak, viszont a kiszolgáltatottság, illetve az alárendeltség voltaképpen létállapot a szereplők számára.¹² Az emberi kapcsolatok diszfunkcionalitása a testi ábrázolások és testszagok részletes ismertetésén keresztül is kifejezésre kerül.¹³

Szvoren Edinára jellemző a tárgyilagos, durva, szenvtelen hangú elbeszélőmód, amivel egyszersmind a szerző szándékosan provokál. Szvoren elbeszélései sokszor kellemetlen, kényelmetlen és néha undort kiváltó helyzetbe kényszerítik az olvasót. A sivár történeteket nem bontják meg az elbeszélő tévedései, kiszólásai – mint Tóth esetében –, és az elbeszélt világok kilátástalanabb élethelyzeteket tárnak fel, nem mutatkozik meg a remény lehetősége. A *Nincs, és ne is legyen* kötet címe is mintha a boldogságra, a reményre vonatkozna, arra, hogy ezek nem léteznek a nyomasztó hétköznapi világában, de ne is legyenek, mert nem működik

engedi, hogy a lányának legyenek barátai, és mindig azt duruzsolja a fülébe, hogy ők ketten a legjobb barátnők.

¹² HUSZÁR Tamara, *Nincs, és ne is legyen*, KortársOnline, 2013/11. (<http://www.kortarsonline.hu/archivum/2013/11/arch-szvoren-edina-nincs-es-ne-is-legyen.html>) [2021. 06. 24.]

¹³ GÖRFÖL Balázs, *Apa plümoval álmodik*, Jelenkor 2013/5., 547. (<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2724/apa-plumoval-almodik>) [2021. 06. 24.]

maga a boldogság szó, a kifejezés sem, így nem létezhet az sem, amit jelent. Az elviselhetetlen válik állandóvá, valamint a szétbomló mikroközösségekben és környezetben a boldogság mintha csak önmaga szörnyképe lenne.¹⁴ A humor, a nyomasztó hatás feloldására való törekvés a különleges, játékos nyelvi formában található meg, hiszen a narrátor a kifejezésben leli meg az örömét a reménytelen helyzetek ismertetése során.

A (szöveg)testekből felépülő narratív világok

A kiemelt novelláskötetek közös kapcsolódási pontja a szereplői testek reprezentálásának egyedi volta. A következőkben a testreprezentációnak a narratívában való működése kerül elemzésre, értelmezésre.

Írott testek

A novellákban a testiség és a test elmúlása kerül középpontba, a test válik a valóság töredékességének hordozójává. A test képes kapcsolatot teremteni a *self* és a külvilág között, ennek a relációnak a vizsgálatához érdemes a korporeális narratológia felől közelíteni. A test nemcsak nyelvi konstrukció, hanem szociális vagy kulturális reprezentáció is, ezáltal a test fontos szerepet tölt be a társadalmi személyiségfelépítésben, és

¹⁴ Vö. URFI Péter, *Zápor, zivatar; Szvoren Edina*: Nincs, és ne is legyen, Magyar Narancs, 2013. február 11. (<http://magyarnarancs.hu/konyv/zapor-zivatar-szvoren-edina-nincs-es-ne-is-legyen-83321> [2021. 06. 24.])

szimbolikus jelentőségű az interakciós rend számára.¹⁵ Ahogy Kérchy Anna is utalt rá, a kulturális bevéődések és előírások, amelyek meghatározzák és szabályozzák a társadalomban megjelenő test képét egy narratívában is jelként funkcionálhatnak, a test történetének, szövegének vizsgálatával pedig leolvasható a testen lévő jel, azaz a testre írt jel.¹⁶ Azonban a testen látható jel attól a történettől is függ, amely létrehozta azt, így hangsúlyossá válik, hogy milyen interakcióban van a test a szöveggel és a rajta kívül eső világgal, hiszen minden narratíva közvetlen vagy rejtett módon egymáshoz rendeli, illeszti az egyéni testet és azt a társadalmi teret, amelyben működik, így a jelölés aktusa is performatív lesz, azaz formálja a testet.¹⁷ Azaz a szöveggel elképzelt test képes egy szimbólumrendszer kialakítani, így a kulturális, társadalmi, gazdasági és politikai előírások szabályozzák a test prezentációját, és meghatározzák a jelentést.¹⁸ Ezek alapján elmondható, hogy az egyén saját testi realitásának a megélése elválaszthatatlan az adott kor kulturális, társadalmi nézeteitől,

¹⁵ Vö. Bryan S. TURNER, *A test elméletének újabb fejlődése = A test – Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, szerk. Mike FEATHERSTONE – Mike HEPWORTH – Bryan S. TURNER, Jószöveg könyvek, Budapest, 1997, 20.

¹⁶ KÉRCHY Anna, *Tapogatózások. A test elméletének alakzatai*, Apertúra 2009/2. (<http://apertura.hu/2009/tel/kerchy> [2021. 07. 22.])

¹⁷ Vö. Judith BUTLER, *Jelentős testek*, ford. SÁRI László = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig* (szöveggyűjtemény), szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 540.

¹⁸ Peter BROOKS, *Body Work. Objection of desire in modern narrative*, Harvard UP, Cambridge, 1993, 1.

ennek következtében a test felszíne újfajta demarkációs felületté vált, mivel egyre jobban elhatárolja az egyént a többi embertől.¹⁹ A test a korporeális performativitása által szembeszállhat a fegyelmező, patriarchális berögzültségű diszkurzusokkal, így kiszólhat a szövegből, tehát szakadási felületként funkcionálhat, amely megváltoztathatja a szöveg cselekményét, jelentését és struktúráját. A test gyakran kiszámíthatatlan, olyasvalami, amely külön étellel, történettel és titkokkal rendelkezik, ezáltal a szövegben rejlő jelentéshorizontokat is kitágíthatja.²⁰ Ezek alapján is jól látható, hogy a test soha nem csak szimbólum.

Tóth Krisztina *Pixel* című kötetének négy novellájában²¹ a testrészek közötti kapcsolódási pontot kell felfedeznie az olvasónak, fel kell ismernie a szereplői testeket, tehát a látható sérülés, seb, heg nem csupán a személy jellegzetes ismertetőjegye, hanem egyszersmind az a pont, ahol a test elbeszélhető szöveggé válhat, a test és a narratíva

¹⁹ Vö. Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Új Mandátum, Budapest, 2002, 15.

²⁰ Vö. KÉRCHY, I. m. – Erre jó példa, mikor az első novellában az elbeszélő teste nem képes elviselni a beteg, haldokló férfi látványát, szagát és a múltból feltörő emlékeket. Teste ellenáll a jelenlét kényszerének, és a mosdóban a testen át távozik a felgyülemlett keserűség. A *tolttartó* című elbeszélésben is kiszámíthatatlan a test reagálása a történetekre, váratlanul áll fel, és vállalja magára az én helyett a tetteket.

²¹ Tizenegyedik fejezet, avagy *a boka története*, a Tizennyolcadik fejezet, avagy *a has története*, a Huszonhatodik fejezet, avagy *a hát története* és a Huszonhetedik fejezet, avagy *az orr története*.

összekapcsolódási pontjává lép elő.²² A testen látható jelek több elbeszélési szálát is tartalmazhatnak, erre jó példa lesz a későbbiekben kifejtésre kerülő *has, hát, orr, boka története*i, mivel a halott főszereplő hátán lévő sebektől fog egyrészt kiderülni a személy múltja, élettörténete, traumái. A sebek nyelvi jelölőként is működnek, hiszen jelként lenyomatot²³ hagynak a testen, s egyúttal beleépülnek a

²² A *hát történetében* bontakozik ki az alapkonfliktus, itt szerez súlyos sebeket a fiú a hátán – „a háton haránt irányú inveterált, 8–10 cm hosszú, 1–2 cm széles hegek, feltehetően korábbi ütésnyomok” (144.) – és a történet végén egy holttestet találnak a budai hegyekben, az orvosi jelentésből pedig kiderül, hogy bevérzett hörgőrendszert is diagnosztizáltak a súlyos háti sérüléseken kívül, mely alapján az olvasó a *has történetére* asszociálhat, ahol a fiú sebesülten, véresen és koszosan jelenik meg egy buszon, és ahol szipuzik is. Az *orr történetéből* pedig kiderül, hogy mi okozta a végső halálos sérüléseket, illetve a *boka történetéből* kikövetkeztethető, hogy az elkövető, a biztonsági őr, Misi miért lépett fel olyan agresszívan a fiúval szemben az *orr történetében*, milyen előítéletekkel rendelkezik, amelyek visszavezethetők egy gyerekkori rossz élményhez, mely két cigány fiúhoz kötődik. (Lásd GAÁL Gabriella, *A megkülönböztetettség reprezentációja Tóth Krisztina Pixel című prózakötetében*, Romológia, Pécs, 2018/15, 65–78.

http://epa.oszk.hu/02400/02473/00013/pdf/EPA02473_romologia_2018_02_065-077.pdf [2021. 07. 21.]

²³ Lásd ZSADÁNYI Edit, *„Bazzali, rezeda meg kisasszonycipő” Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben*, Balassi, Budapest, 2017, 120. Ezek a lenyomatok úgy funkcionálnak, akár a hieroglifák, amelyek az elbeszélés megfelelő pontján válhatnak csak olvashatóvá s megérthetővé. Zsadányi alapján a vizsgált elbeszélésekben kétféle lenyomatot különböztethetünk meg, egyrészt mikor a testbe vésődnek a jelek, másrészt mikor a test íródik bele a szövegbe.

traumát átélte identitásába, s kihatással lesznek életének alakulására, amit az említett novellák is alátámasztanak.²⁴

A (szöveg)test fogalmának árnyaltabb és pontosabb jelentéseinek megismeréséért forduljunk Tóth Krisztina *Pixel* című kötetéhez, melynek az alcímében is szerepel az említett kifejezés zárójel nélküli használata. A testrészek történeteit összeillesztve a szöveg szintjén egy test alakja körvonalazódik, de valójában nem reális, hanem torz testkép rajzolódik ki, mely kétnemű és különböző típusú, bőrszínű testekből kiszakadt fragmentumokból épül fel.²⁵ Az elbeszélői szerkezet a regényszerűség felé mutat, illetve a kötet szerkezete, a fejezetekre bontás is ezt támasztja alá, de nem rajzolódik ki egy összefüggő, kerek történet. A *Szövegtest* alcím mégis együttozvasásra készítet, azt sugallva, hogy a fejezetek valahogyan mégis összekapcsolódnak, és azt jelzi, hogy a „Pixel a testet szövegekre bontva képzelet el”²⁶. Ennek

²⁴ Vö. GAÁL, *A megkülönböztettség...*, 71.

²⁵ A platóni értelemben vett androgün (szöveg)test megkonstruálására tett kísérletként is értelmezhető a testrészekkel való játék. A női és a férfi szereplők is magányosak, üresen és kitöltetlenül bolyonganak a történetek világában, és fájdalmasan vágyakoznak a másik érintésére, hogy együtt lehessenek, egy pillanatra egy testté olvadjanak össze. A másik féltől várják azt, hogy újra egésznek érezhessék magukat. De a testek hiába érintik egymást, lehetetlen marad a számukra a harmonikus egymásra találás.

²⁶ THEISZ Gábor, *A testkényszert felbontó narráció. A szövegalkotás és -olvasás testképződései (Tóth Krisztina Pixel) = Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár – HORVÁTH Kornélia – OSZTROLUCZKY Sarolta – VARRÓ Annamária – ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2014, 126.

értelmében a test szövegiségére, tehát elsősorban a történetekkel rendelkező voltára kell gondolnunk, ezért kifejezőbbnek találom a (szöveg)test kifejezés használatát, mely pontosabban jelöli a különbséget. Szvoren és Tóth elbeszéléseinek esetében tehát (szöveg)testekről beszélhetünk, mert a szereplői testek írható, olvasható, narratívával rendelkező felületekként funkcionálnak.

A nemmel való játék

A (szöveg)testek jelhálójának értelmezésénél mindig problémás lehet az a kérdés is, hogy vajon mennyire van jelen a szövegben a nemiség, mennyire módosíthat a nemiség a szöveg jelentésén, hiszen a test nemi/szexuális létező, és az én mindig nemi szituációba ágyazott.²⁷ A nem, ahogy a test is, határfogalom; „egyszerre kötődik az emberi test szexuál-fiziológiai jellemvonásaihoz, valamint kapcsolódik ahhoz a kulturális kontextushoz, amelyen belül a test „értelmet nyer”.²⁸ A gender kategóriája normatív, mivel olyan szabályozó gyakorlat része, amely megteremti az ellenőrzött testeket. A gender megtestesülése kikerülhetetlen és létrejötté szabályozott gyakorlatok révén következik be.²⁹ Az Én pedig azáltal jön létre, hogy megtanulja elsajátítani az egyik nem

²⁷ Vö. Nira YUVAL-DAVIS, *Nem és nemzet*, ÚMK, Budapest, 2005, 20.

²⁸ Anne BALSAMO, *Pengeélen. A kozmetikai sebészet és a nemmel bíró test technikai előállítása*, ford. MRÁZ István, Apertúra 2009/2. (<http://uj.apertura.hu/2009/tel/balsamo/> [2021. 06. 27.])

²⁹ Judith BUTLER, *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet – SÁNDOR Bea, ÚMK, Budapest, 2005, 16.

jellemzőit, azaz a nemfelvétel folyamata szorosan összefügg az identifikációval.

Szvoren Edina elbeszélései jól tükrözik a feminista narratológia alapfelvetéseit, hiszen a szövegek reprezentálják azt a folyamatot, ahogy a társadalmi nemek kulturális konstrukciói – a „nőiesség” és a „férfiasság” társadalmilag is előírt, valamint a biológiai nemnek megfelelően kiosztott szerepek befolyásolják, hogy milyen fajta történeteket mondanak el az elbeszélők, illetve mindezt hogyan teszik. Meghatározóvá válik az is, hogy a befogadó milyen jelentéseket tulajdonít nekik, hogyan fejt meg a történetbe ágyazott kulturális konnotációkat.³⁰ Szvoren szövegei épp ezen feltevéseket aknázzák ki, és játszanak el a feltételezett befogadói értelmezésekkel. Szvoren novellái rájátszanak azon olvasói alapfelvetésre, miszerint a szöveg férfihangon szól, hogyha a szerző férfi, és női hangon, ha az író nőnemű. Az elbeszélők felhasználják a nőírókra (a többségi társadalom szerint) jellemző retorikai, stilisztikai alakzatokat, mint például a kihagyást, kódolást, iróniát és a narratív hang elbizonytalanítását. Az elbizonytalanítással, a többértelmű fogalmazási mód használatával a szerző rámutat a maszkulin társadalmi dominancia által működtetett és fenntartott, elsődlegesen kulturális eszközként funkcionáló nyelvnek a

³⁰ Susan S. LANSER, *Egy feminista narratológia felé*, ford. GYURIS Norbert = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig (szöveggyűjtemény)*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 528.

kifejtett hatásaira, mind a szövegre, a jelentésre, mind az olvasóra nézve.³¹ Ennek következtében a *Pertuban* gyakori, hogy egyes elbeszélők, szereplők esetében nem derül ki a nem. Például a brutális történetű *A hét vége* című elbeszélésből sem derül ki, hogy az elbeszélő, a kistestvér fiú vagy lány, de részletesen beszámol arról, hogyan ölték meg a szüleivel a bátyját, ám azt nem tudja megindokolni, miért tették. A *Temetés* című novellában a női elbeszélő neme kétségesse válik, hiszen szinte mindenki férfinak nézi, sőt, hogy még jobban összezavarja a szemlélődőket, rájátszik a bizonytalanságukra.³² A megosztott testi tapasztalatok alapján azonban igazolást nyerhet az olvasónak azon feltételezése, miszerint a történet elbeszélője nő. A *Jojka* című történetben is szándékos játék zajlik a nemmel, többször visszatérő kérdés (háromszor); „férfi vagyok-e vagy nő”. Mindig mások teszik fel a kérdést, nem tudják eldönteni az elbeszélő nemét. Az elbeszélő tudhatja egyedül, hogy férfi vagy nő, az olvasó pedig vagy önkényesen eldönti, vagy enélkül az információ nélkül is képes megérteni a történetet, melyet voltaképpen nem befolyásol az elbeszélő neme.

Szvoren Edina narrátorai a nemiséget nyitott játékként kezelik, kiaknázzák a nemiségbe beleíródott kettősséget, a nyelvi megfogalmazás adta nemi eldönthetetlenség

³¹ Vö. LANSER, *I. m.*, 532.

³² „Ki nem állhatom azokat az embereket, akik férfinak nézik a nadrágos, rövid hajú nőket, s azokat, akik idegen emberek kézírását rosszul olvassák – mert általában éppen azok néznek férfinak, akik rosszul olvassák a kézírásomat. Görbén tartottam magam, hogy összezavarjam őket.” (191.)

lehetőségét. Kísérletező szövegekként lehet ezeket az alkotásokat tekinteni, amelyek a nemiség, illetve a testiség határain való átlépésre tesznek kísérletet.³³ Úgy vélem, Szvoren egyfajta nemtelen testet igyekszik ábrázolni a nyelv által nyújtott lehetőségek kiaknázásával, pontosabban fogalmazva egy bináris kategóriák szerint meg nem határozható testet. Egyetértek Lengyel Imre Zsolt azon meglátásával, miszerint a novellák egyfajta gender-blind értelmezésre kényszerítik az olvasót. Azt sugallják, ki kellene lépni a patriarchális bináris oppozícióból, amely a nő/férfi szembeállításán, ellentétén alapul.³⁴ A kiemelt novellák is erre tesznek kísérletet. Ugyanakkor meglátásom szerint ez a hipotézis nemcsak Szvoren elbeszéléseire érvényes, hanem Tóth alkotásaira is, amit a legjobban a *Pixel* című kötet szerkezete támaszt alá. A *Pixel* a test-töredékek közös, kétnemű (szöveg)testévé válik, így képezve le a platóni értelemben vett ősi androgün, harmadik nemű létállapotot. A kötetben mindkét biológiai nem (férfi és női) nemi szerve alcímmé lép elő, mindkettő egyenértékűvé válik, így a *Pixel* „*kétszeres nemi jelöltségi*”³⁵ funkcióval rendelkezik. A sokféle

³³ Vö. NÉMETH Zoltán, *Íráslehetőségek, nőknek*, Litera, 2009. (<http://www.litera.hu/hirek/iraslehetosegek-noknek> [2021. 06. 29.]])

³⁴ Vö. LENGYEL Imre Zsolt, *Lányfivérünk*, Műút 2010/1, 76. (http://epa.oszk.hu/02300/02381/00021/pdf/EPA02381_Muut_2010_021_074-076.pdf [2021. 07. 24])

³⁵ ALBERT Kinga, *Testpoétika és hiányalakzatok Tóth Krisztina Pixel című művében* = *Szövegek között 18.*, szerk. FRIED István – KOVÁCS Flóra,

testből kiragadott töredékek által létrejövő (szöveg)testrészek halmaza egyértelműen a határok összezavarásával *játszik el*. Erre a legjobb példa a Huszonnyolcadik fejezet, avagy *a térd története*, ami voltaképpen a kötet narratív/poétikai önreflexióját fogalmazza meg. Az idős művész férfialak, Jean Philippe, akit *a térd történetében* ismerhettünk meg, önmagát mint mesterembert Leonardóhoz méri, és megpróbálja a lehetetlent: kiszáradt teafilterekből egy monumentális emlékművet létrehozni. Az alkotás több évtizede zajlik. A Mű alapanyaga a hulladék, az ízét vesztett, kiszáradt teafű. Azért teafilterekből dolgozik, mert az elgondolása alapján azok képesek egyedül arra, hogy az emberi bőrszín minden árnyalatát bemutassák. Az egész alkotás első ránézésre értelmetlen, alaktalan, szabálytalan halmaznak tűnik, de ha többször megvizsgáljuk, akkor összeállnak a formák. A Mű egy hason fekvő férfitestet ábrázol térdtől fölfelé. A két karja el van vágva, mintha túllógnának a műterem falán. „A feje sincs a térben, nyaknál az északi fal vágja el, mint valami guillotine. A háta óriási, szomorú, izmos lejtő... Kissé aszimmetrikusan fekszik: ha volna lába, az egyiket bizonyosan felhúzná. Fehér falak közt alvó korpusz.”³⁶ A meztelen hátat formáló installációra irányul a művész tekintete. A meztelen hát ábrázolásnak az elsődleges funkciója, hogy feltűnjön, hatalmába kerítse a befogadó tekintetet. Egyenértékű, de több

SZTE BTK, 2013, 159. (<http://www.complit.u-szeged.hu/szokoz/wp-content/uploads/2013/11/Albert-Kinga-Testpoetika.pdf> [2021. 07. 24.]

³⁶TÓTH Krisztina, *Pixel*, Magvető, Budapest, 2016, 154–155.

elemből, többféle színből összeálló emberi testfelszín képződik meg. Közelről csak pixelek láthatóak, míg távolabbról egyetlen testté olvadnak össze a különböző színű teafilterek. Magasabb, felülnézeti szemszögből pedig észrevehető, hogy a férfi torzó alakon egy felirat található. A sötétebb teafilterek a fenék vonalától a vállig a „Thirty years” tetoválás-szerű képét adják. *A térd története* és vele együtt ez a teafilter-installáció a létrejövő szövegtestnek a leképeződött mása. A teafilterek is, mint a puzzle-darabok és akár mint az egyes fejezetek is, egy-egy mesterségesen lezárt világ. De az egész kompozícióban a test szerves összetevői lesznek, s megmutatják annak sokszínűségét, sokféleségét.

(Szöveg)testek hálója

Tóth és Szvoren novellaszereplőinek traumatizáltsága, kiszolgáltatottsága, a másik iránti vágyainak betölthetetlensége testi létezésükben összpontosul, s ennek vizsgálatával ragadható meg leginkább a két szerző írásmódjának hasonlósága. Mindegyik novella voltaképpen valamilyen traumatikus élményről szól. A következőkben a tanulmány bemutatja, hogy a (szöveg)testek között hogyan jön létre a korporeális atmoszféra.

Az ismertetésre került novelláskötetek közül egyiknek sincs főszereplője, központi alakja, mindegyik szereplői (szöveg)test egyenértékűvé válik a hiány és az üresség által. A történetekben az érintés teszi lehetővé a határ átlépését, a Másik zónájába való betörést, ám a Másik távoli, olyan vonások corpusaként körvonalazódik, amely megismerhe-

tetlen marad. A történetekben a testek valójában a saját távolságukat, ürességüket érintik meg. A szereplők legfeljebb csak azt hiszik, hogy élveznek és a testük kielégül, de valójában nem éreznek örömet, „szomjasak” és kitöltetlenek maradnak. A külsők, a kül-testek világában végeérhetetlen találkozások zajlanak, és csupán az látható, ami a látásnak kínálkozik; a kép, a test-képek tömegei. Az üres, hiánytól tátongó (szöveg)testek elutasítottakká válnak, és az elutasítottak identitása testi jegyekre redukálódik. Például a *Pixel* a Tizedik fejezet, avagy *a hüvely történetében* David (Első fejezet, avagy *a kéz történetéből*) szeretője teherbe kíván esni a férfitől, de a férfi már szakítani szeretne a lánnyal, csak fél, hogy a másikat megbántja. A lány úgy érzi, most érkezne meg egy igazi kapcsolatba, egy komolyabb szintre. A történet végén a férfi háttal fekszik a lánynak, megközelíthetetlenül. Mindketten egyedül maradnak, betöltetlenül, kielégületlenül. A hiány úrjében ragadnak. Szvoren *Nincs, és ne is legyen* című kötetének egészére jellemző a boldogtalanság, a hiány érzete, melyek mindenhol jelen vannak, kiváltképp a családok mikrovilágaiban. Ugyanakkor a család csak az emberi kapcsolatok működésképtelenségének a visszatükrözője, és a novellákban ezek a torz tükörképek kerülnek a középpontba. A kapcsolatok egyenlőtlenségen alapulnak, viszont a felrajzolt kiszolgáltatottság helyzetei és az alárendeltség voltaképpen létállapot a szereplők számára. Szvoren és Tóth szereplői olyan testükbe zárt tárgyakká válnak, melyek az elbeszélésben is köztes helyeknek, kristevai értelemben vett abjektnak

minősülnek.³⁷ Abjektált lehet a fogyatékos, sérült, ápolatlan emberi test, a szegénységben élők vagy a más kultúrából, rasszból, népcsoportból, etnikumból származó egyének, de abjektnek számíthat a férfi³⁸ és a homoszexuálisok³⁹ is.

³⁷ Vö. Noëlle MCAFEE, *Julia Kristeva. Routledge critical thinkers*, Routledge, New York, 2004, 46.

³⁸ A női szereplők Tóth novelláiban többnyire normális, megváltozhatatlan élethelyzetként fogadják el szituációjukat. Kiszolgáltatottságukat természetesnek veszik és reflektálatlanul elfogadják. Az alárendelt pedig nem szólalhat meg a domináns diskurzus nyelvén. Szvorenél és Tóthnál is a férfiak magatehetetlenek, és egyikük sem képes irányítani önállóan az életét, kiváltképp Szvorenél tűnnek fel elnyomott apák, akik felett a feleségük uralkodik vagy másként katasztrofális a helyzetük, szerepük. (*Ácska, ocska, Pertu, Szállásadónő rövid éjszakái, Percek egy sün életéből, Nincs és ne is legyen.*)

³⁹ *A fül történetében* Ági (akivel még *a szív történetében* találkozhattunk) és Jyran kapcsolatát ismerhetjük meg. Kettejük története nem lehet teljes és boldog, mert a férfi elfojtja valódi identitását, és a női szörzet gyantacsíkokba ragadt látványától rosszul lesz. Ezt igazolja, hogy Jyrannel a Tizenkilencedik fejezet, avagy *a pénisz történetében* találkozunk újra, ahol Jean-Philippe a kedvese. Szeretkezésük után Jyran hiába jut el a kielégült állapotba, mégsem önfeladten boldog. A társadalmi normák elvárásainak visszhangjai megtörik belső nyugalmát. Elégedetlen, hogy nemi szerve nem képes betölteni a természet adta szerepét, a nemzés feladatát. Fél a családja és környezete reagálásától, ezért nem meri felvállalni nemi orientáltságát. Jyran elzárkózása, valódi énjének fel nem vállalása vezet a szakításhoz. Jyran a döntésével elfogadja a társadalom által ráerőltetett férfi szerepet. *A térd történetében* Jean-Philippe (aki *a tarkó történetében* szenvedett autóbalesetet) Jyrannel való szakítása után kezd meg a Mű létrehozását, és voltaképpen a műalkotás Jyran iránti szerelmét, a másik hiányát fejezi ki.

Kristeva értelmezése alapján pedig a nő is lehet a patriarchális kultúra abjekt-Másikja. A kulturális klisé értelmében a nő tárgyiasított, alárendelt pozícióban jelenik meg, akit leginkább a látott testfelszín alapján határoznak meg, így megfosztják a megszólalás, a szubjektivitás és az önrendelkezés jogaitól.⁴⁰ A történetekben a különbségekkel bíró és azokra reflektáló *megkülönböztetett* én a reflektálással még inkább kihangsúlyozza az idegenségérzetet.

A patriarchális társadalomban a beteg, a fogyatékos, a megnyomorodott testnek nincs helye, idegenné válik, nem létezik kapcsolat közte és a „normalitás” között. A torz test lehetőséget ad a „normális” test fogalmának megkonstruálásához: a roncsoltság, a betegség negatív jelentést kap, amit a „normális”, egészségesnek hitt test nem fogadhat el. Az idegen test a szemlélő, érzékelő alany számára zavaró tényezőként jelentkezik, szorongást kelt a „normális” szubjektumban.⁴¹ A szorongást, rettegést, undort kiváltó Másik kizárásra kerül a társas tevékenységekből. A kirekesztés lesz a civilizált test felügyeletének elsődleges eszköze. A tárgyiasított, alárendelt szubjektumok nem rendelkeznek saját hanggal, néma testekként mozognak. Ugyanakkor a korporeális reprezentáció által olvashatóvá válnak a kirekesztő, elnémító

⁴⁰ Vö. RÁKAI Orsolya, *Korporális narratológia és idegenség: egy kontextuális narratológia továbbgondolása*, Irodalomismeret 2015/1., 39. (http://www.irodalomismeret.hu/files/2015_1/rakai_orsolya.pdf [2021. 07. 24.])

⁴¹ Vö. FÖLDES Györgyi, *Vonalak, ha találkoznak. Testek és viszonyok* Tóth Krisztina Vonalkód című kötetében, Alföld 2011/6., 71.

eljárások, és a zóna látható lesz. A kirekesztett csoportokat a hegemon-diskurzus rendkívül markáns testi jegyekkel írja le, ezzel is kiemelve idegenségüket, alátámasztva és egyszersmind igazolva az elszeparálás jogosságát (Mint ahogy láthattuk a *Pixel has, hát, orr, boka történeteiben*, illetve jó példa lehet még a *Vonalkódból* a *Hangyatérkép (Útvonal)* című novella). A „normálisak” a testképüket fenyegető tényezőket felismerik a másokban: ilyenek lehetnek a test melléktermékei, a szenny, a piszok és a testhatárokat megkérdőjelező testrészhány is.⁴²

A Tóth és Szvoren novelláiban megjelenő női (szöveg)testekre általánosságban jellemző, hogy szőrösök, testileg is rendkívül realisztikusan kerülnek ábrázolásra, azaz erőteljes a korporeális reprezentációjuk. Megfigyelhető az a társadalmi folyamat, aminek a hatására a nők minél több ruhadarabtól válnak meg, annál több szőrtől is meg kell szabadulniuk és a modern nő testének csupasznak, szagtalannak kell látszódnia. Az eddig titkokat rejtő, tabunak

⁴² Vö. Julia KRISTEVA, *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Napkút, Budapest, 2010, 7.; Elsőnek az idegen egyedisége ragadja meg a szemlélőt, a Másik szeme, az ajka, az arca, a más árnyalatú bőr, mely nem hasonlít az én által ismertekre, ám mindazok, amelyek megfogják a tekintetet egyszersmind vonzanak és taszítanak is, hiszen az idegen alakja a világ egy általunk addig ismeretlen szegmensével szembesít, egyfajta határvonalként reprezentálódik. A Másikkal való találkozás során szakadék húzódik köztem és az idegen között, illetve a találkozás hatására az én kizökken addig megszokott kényelmes pozíciójából, mivel kénytelen rádőbbenni saját nyugtalanító másságára is.

számító női testrészek megnyílnak, nyilvánossá válnak, ha pedig láthatóak, akkor másfajta szabályozás alá kerülnek és hangsúlyosabbá válik a „természetessel” szembeni beavatkozás. Amíg például a ruhák fedték télen-nyáron a lábszárakat, a hónaljkat addig szinte érdektelen volt a testszőrzet eltávolítása, de a rövidebb ruhák megjelenésével ezek a testrészek a test nyilvánosan látható, érzékelhető részeit képezik, így már vonatkozik rájuk a társadalmi kontroll.⁴³ A *Pertuban* található *Balholmi lányok* novellában is az idősebb, nagyobb lányok már borotválják a lábukat, míg az elsősök még nem merik, és csak páran próbálkoznak közülük a szőrtelenítéssel. Továbbá ugyanebben a kötetben a női szeméremdombok és hónaljok fölöttébb szőrösen jelennek meg, ezzel ellenállva az elvárt sima, csupasz női testideálnak. Szvoren női szereplői – szemben Tóth karaktereivel⁴⁴ – többnyire nem öltik magukra az illő nőies passzivitást és nem álcázzák testük természetes kinézetét. Szvorennél a „bundás” nők a nemileg is emancipált nő eszményi alakját testesítik meg, akik saját választásuk eredményeképp képesek megélni saját testüket és szexualitásukat. Például a *Nem* című elbeszélésben

⁴³ K. HORVÁTH Zsolt, *A bundátlan Vénusz: a női testszőrzet biopolitikai mítoszai és az „eszményi test” politikai gazdaságtana*, 2. rész, A szem 2016. (<http://aszem.info/2016/11/a-bundatlan-venus-z-2-resz/> [2021. 07. 25.])

⁴⁴ Például: A *Vonalkód* című kötet *Ez itt minek a helye? (Bikinivonal)* elbeszélésében a főszereplő az első szőrtelenítés közben szerez egy örök testi sérülést, ez a tett tükrözi a kulturális test megjelenési normáihoz való igazodási vágyat.

az édesanya szőrös szeméremét látja meg a lánya, a *Bizalom* novellában az elbeszélő arról számol be, hogy az izzadtságot felitta a fanszőrzete és a *Mindenki, valakit* történetében a leendő menyasszony hónalja és szeméremdobja is szőrrel borított. „A nő a provokatív testszőrzet (hónalj- és szeméremszőrzet) láthatóvá tételével a nemi élet politikájának indexévé lép elő.”⁴⁵ Továbbá a *Temetés* című novellában az elbeszélő a nőkkel kapcsolatos sztereotípiák és a női passzivitás ellen lázad fel, annak érdekében, hogy az önálló, tanult nőalakja mellett tegyen állásfoglalást: „... és anyámat évente egyszer azzal heccelték, hogy a rák lelki betegség, az erős menstruációs fájdalom pedig a női szerep elutasítása.” (197.) „Fölháborított, hogy a nagymamám azt képzei, minden nő gyereket akar, s ugyanazt a csalódottságot éreztem, mint az iskolában, amikor a tanítónőnk azt hitte, hogy hatéves létemre nem tudok olvasni.” (199.) „Anyám azért is lenézte őt, mert rosszul tűrte a fizikai fájdalmat, s például a menstruációs görcsökre – saját szemünkkel láttuk – gyógyszert szedett.” (197.)

Szvoren és Tóth novelláiban is irányíthatatlan hústömegként jelenik meg a test, mely bármikor megnyílhat, meghasadhat, illetve a belső folyamatai is irányíthatatlanok, így veszélyforrásnak minősül, mivel a határon húzódik és

⁴⁵ K. HORVÁTH Zsolt, *A bundátlan Vénusz: a női testszőrzet biopolitikai mítoszai és az „eszményi test” politikai gazdaságtana*, 1. rész, A szem 2016. (<http://aszem.info/2016/11/aaa-bundatlan-venus-z-1-resz/> [2021. 07. 25.])

mindig változik. Az én szégyelli a test mellék- és végtermékeit, nem akarja látni, érezni és legfőképp beszélni róla, ezzel pedig elnémítja a test egy részét.⁴⁶ A test végtermékei, melléktermékei nem a szubjektum és nem is az objektum részei, a határvonalon rekednek, miközben valahogy mégis a test tartozékai is, meg nem is. A szubjektum igyekszik tőlük megválni, kizárni az egységes testidentitás képéből és a testen kívül lévőként, objektként kezelni őket. Ám az egészséges, kulturált szubjektumot mégis hajtja a vágy, hogy megismerje mások testi működését, hogy a bőrük alá tekinthessen. „[...] a Dembinszky utcában két troli egymásnak ütközött, Ió hanyatt-homlok, hiányos öltözékben, papucsban és melltartó nélkül sietett a baleset helyszínére, hogy vért láthasson, leszakadt végtagokat, az élet kifordult bőrét: az életjelenségeket előbújni magának az életnek a takarásából.”⁴⁷

Többször az olfaktorikus érzékelésnek köszönhetően körvonalazódnak az undort keltő vagy vonzódást kiváltó idegen testekhez és saját testhez kialakuló benyomások. A *Pertu* kötetből a *Bizalom* című elbeszélés rendkívül naturalisztikusan ábrázolja a kerítésfestés közben izzadó női testet. Ám az elbeszélő viszolyog a saját szagától és verejtékező testétől. A test úgy jelenik meg, mint egy táj, de egyben anatómiai tájjá is válik, hiszen a veritékpatakok útjából derül ki az elbeszélő neme. „[...] Éreztem a szagomat. Egy izzadságpatak kikerülte a köldökömet, és lefolyt a bikinivonal

⁴⁶ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Kijárat, Budapest, 2013, 126.

⁴⁷ SZVOREN Edina, *Pertu*, Palatinus, Budapest, 2010, 103.

fölötti érzékeny területre [...] Borzongtam abban a nagy melegben, mert csiklandozott a köldök alatti dombra tévedt veritékpatakat. Kamaszkorom óta érzékeny, hízékony.” (213.)

A másik test illatának a hiányát semmi nem tudja pótolni, és a nem jelenlévőhöz kapcsolódó egykori érzékelési tapasztalatok nehezen eleveníthetők fel. Tóth *Vonalkód* című kötetének *Take five (Törésvonal)* című novellájában a főszereplő (Párizsban) megpróbálja feleleveníteni Magyarországon maradt barátjának, Miklósnak az illatát. Viszont olyan mintha a képzeletében megjelenő test csak vágyainak a fikciója lenne: „A múltkoriban végigszagolgatta a boltban a férfidezodorokat, hátha a kifújtt permetek visszahoznak valamit a tapintható, hús-vér valóság ígézetéből, de csak képzelt férfitestek vonultak el az illatok sorában. Miklósnak pedig továbbra sem volt arca, csak neve [...]” (157–158.) A *Pixel a tenyér története* című fejezetében a férfi nő iránt érzett szerelme a hölgy ruháinak tapintása és illatának érzékelése révén kerül kifejezésre. A másik testének a lenyomatát keresi a férfi, a két test közötti interakció emlékét kívánja felidézni, tehát a másik teste iránti érzelmet, vágyat nem a konkrét test, hanem a test lenyomatai váltják ki.⁴⁸ Tóth novelláiban a test szaga nem kerül olyan naturalisztikusan ábrázolásra, mint Szvorenél, és a másik test illatának a megtapasztalása

⁴⁸ PATÓCS László, *Korporealitás és érzelem. A test mint az intimitás tere* Tóth Krisztina *Pixel* című művében, Híd 2013/7–8., 98. (http://adattar.vmmi.org/cikkek/21002/hid_2013-07%E2%80%9308_21_patocs.pdf [2021. 07. 14.]])

általában nem undort vált ki az érzékelőből, hanem épp ellenkezőleg: az illat által a közös emlékek, a másik érintésének az emléke idéződik fel.

Konklúzió

A tanulmányban a szereplői testek bőrből kötött szövegét, történeteit prezentáltam, és a (szöveg)testekre fókuszálva azt kíséreltem meg bemutatni, hogy a kulturális, társadalmi sajátosságok, „kódok” hogyan befolyásolják a szereplői testeken fellelhető jelek, szimbólumok értelmezését. Jól látható Szvoren és Tóth elbeszéléseinek esetében is, hogy a test mint határfogalom definiálódik. A bemutatott korporeális narratológia által arra kerestem a választ, hogy a szöveg miként artikulálódhat a szereplői testeken keresztül. A test a narratívában is különböző jelentésekkel rendelkezik, valamint többnyire olyan értelmezési horizontokat érint, amelyek messze túlmutatnak a szövegen. Megpróbáltam továbbá azt is érzékeltetni, hogy az elbeszélés hogyan tud értelmet adni a testnek, miközben felismeri, hogy ez a folyamat annak a kultúrának is a függvénye, amely az elbeszélést is meghatározza. De a testet nemcsak kulturális, társadalmi és szociális hatások formálják, hanem narratív fogalmak, melyek által az író is reprezentálja a szereplőket, az elbeszélés terét. A szerzők döntései a test ábrázolásmódjait illetően egyben narratív eljárási kérdések is. Ezenkívül a szereplői testek és a nyelvi alakzatok is szignifikáns szerepet töltek be a történetek közötti összefüggésrendszer felfedezésében, és jól

körvonalazódott, hogy a testek meghatározzák a karakterek vonásait és a hozzájuk való viszonyulás módjait.

A tanulmány megpróbált egy olyan horizontot nyitni Szvoren Edina és Tóth Krisztina elbeszélő művészetére, amely a recepcióban kevésbé vagy éppen egyáltalán nem reflektált (test)narratológiai, genderelméleti és kulturális antropológiai szempontú sajátosságokra enged rálátást. A hasonlóságok feltárásával pedig lehetőség adódott az említett prózakötetek összekapcsolására.

Felhasznált irodalom

ALBERT Kinga, *Testpoétika és hiányalakzatok Tóth Krisztina Pixel című művében = Szövegek között 18.*, szerk. FRIED István – KOVÁCS Flóra, SZTE BTK, 2013, 153–177. (<http://www.complit.u-szeged.hu/szokoz/wp-content/uploads/2013/11/Albert-Kinga-Testpoetika.pdf> [2021. 07. 24.])

Anne BALSAMO, *Pengeélen. A kozmetikai sebészet és a nemmel bíró test technikai előállítása*, ford. MRÁZ István, Apertúra 2009/2. (<http://uj.apertura.hu/2009/tel/balsamo/> [2021. 06. 27.])

Peter BROOKS, *Body Work. Objection of desire in modern narrative*, Harvard University, Cambridge, 1993.

Judith BUTLER, *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet – SÁNDOR Bea, ÚMK, Budapest, 2005.

Judith BUTLER, *Jelentős testek*, ford. SÁRI László = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig* (szöveggyűjtemény), szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 538–559.

FÖLDES Györgyi, *Vonalak, ha találkoznak. Testek és viszonyok* Tóth Krisztina Vonalkód című kötetében, Alföld 2011/6., 68–74.

GAÁL Gabriella, *A megkülönböztettség reprezentációja* Tóth Krisztina Pixel című prózakötetében, Romológia, Pécs, 2018/15, 65–78.
(http://epa.oszk.hu/02400/02473/00013/pdf/EPA02473_romologia_2018_02_065-077.pdf [2021. 07. 21.]

GAÁL Gabriella, *Olvasási alakzatok a női test antropológiájához* Tóth Krisztina Vonalkód című kötetében, Literatura 2018/2., 161–174.

GÖRFÖL Balázs, *Apa plü móval álmodik*, Jelenkor 2013/5., 545–549.
(<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2724/apa-plumoval-almodik> [2021. 06. 24.]

K. HORVÁTH Zsolt, *A bundátlan Vénusz: a női testszörzet biopolitikai mítoszai és az „eszményi test” politikai gazdaságtana*, 1. rész, A szem 2016.
(<http://aszem.info/2016/11/aaa-bundatlan-venus-z-1-resz/> [2021. 07. 25.]

- K. HORVÁTH Zsolt, *A bundátlan Vénusz: a női testszörzet biopolitikai mítoszai és az „eszményi test” politikai gazdaságtana*, 2. rész, A szem 2016. (<http://aszem.info/2016/11/a-bundatlan-venus-z-2-resz/> [2021. 07. 25.])
- KISS Noémi, *A nő a kortárs magyar irodalomban. Szilánkok*, Lettre 2006/63. (http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre63/kiss_noirot.htm [2021. 06. 29])
- Julia KRISTEVA, *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Napkút, Budapest, 2010.
- Susan S. LANSER, *Egy feminista narratológia felé*, ford. GYURIS Norbert = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig (szöveggyűjtemény)*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 520–537.
- Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Új Mandátum, Budapest, 2002.
- LENGYEL Imre Zsolt, *Lányfivérünk*, Műút 2010/1., 74–76. (http://epa.oszk.hu/02300/02381/00021/pdf/EPA02381_Muut_2010_021_074-076.pdf [2021. 07. 24])
- Noëlle MCAFEE, *Julia Kristeva. Routledge critical thinkers*, Routledge, New York, 2004.
- Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Kijárat, Budapest, 2013.

PATÓCS László, *Korporealitás és érzelem. A test mint az intimitás tere* Tóth Krisztina Pixel című művében, Híd 2013/7–8., 95–100.

Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*. Palgrave Macmillan, New York, 2003.

RÁKAI Orsolya, *Korporális narratológia és idegenség: egy kontextuális narratológia továbbgondolása*, Irodalomismeret 2015/1., 30–39.

REICHERT Gábor, *Nyomasztó bizonytalanság*, Vörös postakocsi, 2011. július 28. (<http://www.avorospostakocsi.hu/2011/07/28/nyomaszt-o-bizonytalansag/> [2021. 06. 24.]])

Bryan S. TURNER, *A test elméletének újabb fejlődése = A test – Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, szerk. Mike FEATHERSTONE – Mike HEPWORTH – Bryan S. TURNER, Józseveg könyvek, Budapest, 1997.

SZEGŐ János, *Keserű orvosság. Szvoren Edina: Pertu*, Litera 2011. (<http://www.litera.hu/hirek/keseru-orvossag> [2021. 06. 24.]])

SZVOREN Edina, *Pertu*, Palatinus, Budapest, 2010.

TAKÁCS Tímea, *Novellák túl a novellán. A kortárs magyar novellisztika és Tóth Krisztina Pixel című kötete*, Litera, 2011. (https://litera.hu/magazin/kritika/testreszek_es_sor_snyomok.html [2021. 11. 18.]])

THEISZ Gábor, *A testkényszert felbontó narráció. A szövegalkotás és -olvasás testképzödései* (Tóth Krisztina: Pixel) = *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár – HORVÁTH Kornélia – OSZTROLUCZKY Sarolta – VARRÓ Annamária – ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2014, 125–131.

TÓTH Krisztina, *Pixel*, Magvető, Budapest, 2016.

TÓTH Krisztina, *Vonalkód*, Magvető, Budapest, 2006.

URFI Péter, *Zápor, zivatar; Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen*, Magyar Narancs, 2013. február 11. (<http://magyarnarancs.hu/konyv/zapor-zivatar-szvoren-edina-nincs-es-ne-is-legyen-83321> [2021. 06. 24.])

VÁSÁRI Melinda, „Fehér falak közt alvó korpusz” Tóth Krisztina: *Pixel*, Alföld 2012/7., 116–121.

Nira YUVAL-DAVIS, *Nem és nemzet*, ÚMK, Budapest, 2005.

ZSADÁNYI Edit, „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő” *Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben*, Balassi, Budapest, 2017.

A test és az identitás kérdései Tomba Andrea *Omerta* című regényében

KOVÁCS DOMINIK

Bevezetés

Tomba Andrea *Omerta* című regénye az 1950-es évek Erdélyében játszódik – a narratíva négy ember párhuzamos vallomásából áll össze. Kali, a széki parasztasszony majd cseléd, Vilmos, a rózsakertész, Annuska, a hóstáti lány és Annuska nővére, az apácasorban élő, bebörtönzött Eleonóra vallanak az életükről az egymás mellett létező történetekben. A regény alcíme: *a hallgatások könyve*. Első olvasásra szinte paradoxonként is értelmezhető ez az alcím, hiszen úgy tűnhet, éppen a feltörő őszinteség, az egybefüggő, szubjektív történetismertetés jellemzi a szereplőket. Ám pontosan ebből a szubjektivitásból – illetve a történetek egymáshoz való viszonyításából válik egyértelművé, hogy a vallomások elhallgatás-alakzatokat tartalmaznak.

Az elbeszélhetőség nehézségei többféleképpen realizálódnak a történetekben. A választott narrátorok elsősorban a kontextus, a fojtogató ötvenes évek miatt korlátozott tudásuk – de az egyes információkhoz való hozzáférésüket nehezíti a státuszuk, a társadalmi helyzetük, a származásuk is. (Kali a regionális kötődéséből, a szegényparaszti környezetéből és traumatizált háttértörténetéből adódóan bír nagyon speciális, igen gazdag,

de sajátos működési elvű nyelvvel, Vilmos mint a rózsakertész fanatikusa óhatatlanul is a „csőlátás” csapdájába esik – és a történelmi-történeti változásokat hajlamos a rózsakertész tradíciójának változásán keresztül megközelíteni. Annuska, a hóstáti lány az árvaság mindenre ráülő tapasztalatából és a fiatalságából adódóan alkalmaz érezhetően naiv fordulatokat, Eleonóra nővér pedig az aktív hitélete miatt korlátozza a közléseit.) A verbális közlés nehézségei igen gyakran okoznak kihagyás- és elhallgatás-alakzatokat a szövegtestben. Az első két narrátor, Kali és Vilmos szexualitásra utaló közlései különböző okokból kifolyólag hézagossá válnak, és az események részletes ismertetése helyett éles váltással lépnek tovább egy következő cselekményelemre.¹ De az *Omerta* elhallgatás-alakzatainak van egy másik variánsa is, a tanulmányom középpontjában elsősorban ezeknek az alakzatoknak a vizsgálata áll: az elbeszélők igen gyakran a test változásainak ismertetésével utalnak a narratív változásokra. A test sérülései, kimerülése, tönkremenetele olyan eseményekkel kapcsolódnak össze, mint a politikai rendszerek átalakulása, az egyes szereplők társadalmi státuszának metamorfózisa. Bár a négy elbeszélő sok szempontból eltérő technikát alkalmaz a történet közlésére, a testre való intenzív reflexió mindegyikükben közös.

¹ Kali közlését elsősorban a széki kultúra kimondhatósági lehetőségei, a szemérmesség korlátai, Vilmosét pedig a személyes diszkréció és a politikai környezet határolják be.

Mivel a regénynek a testre vonatkozó utaláshálózata igen kiterjedt, ebben az elemzésben elsősorban az első szakaszt, Kali könyvét vizsgálom, kisebb mértékben hivatkozom a későbbi fejezetekre. Előfeltevésem szerint tehát a test állapotváltozásának közlése szinte minden esetben narratív többletfunkcióval rendelkezik - ennek legegységelműbb bizonyítéka Kali első gondolatfolyama a mesélés nehézségeiről, az igazságnak és a hazugságnak a kérdéseiről.

Az egyes szövegpéldák

Földes Györgyi a *Jeltől a testig* című tanulmányában Daniel Punday elméletére hivatkozva írja, hogy „a testet különálló egységként is kell látnunk, csak utána helyezhető el például a klasszikus narratológiák által is előszeretettel használt kontrasztok sémájába”.² Éppen ez a tematikai felvetés az, ami kiegészítheti a hipotézisemet. Milyen pozíciót tölt be, illetve milyen értéket képvisel a test a narratívába helyezve?

Az *Omerta* első könyvének elbeszélője, Kali már a bevezetőjében kitér a mesék hiányára. „Hát akkor én, Szabó Ződ Kali, biza elmondom, akárki hallgassa. Elmondom az én mesémet, mert az biza most kezdődik. De már nem hallgassák úgy a mesét, mint a régi időbe. Le vannak az emberek arról

² FÖLDES Györgyi, *Jeltől a testig. A klasszikus narratológia találkozásai a korporálissal*, Irodalomismeret 2015/11., 8.

szokva, hogy szép meséket hallgassanak.”³ Azáltal, hogy Kali „én mesém”-ként határozza meg a saját élettörténetét, egyúttal arra is utal, hogy a közlésében hangsúlyt kapnak a fikciós elemek, a mítoszképzés mozzanatai. A széki asszony a faluközösségből hozott mesekincs tartalmi elemeit vegyíti a megélt tapasztalataival. Szemléletes például, ahogyan a kor kultúrpolitikájának változására, a kommunista vezetés uniformizáló eljárásaira, az archaikus magyar népművészet háttérbe szorítására reflektál. Ezt a folyamatot a dekadens jelen és az elvesztett, idillikus múlt dichotómiájában írja le. Én a drága édesanyámtól tanultam, de már én is le vagyok szokva, mert nem volt, ki hallgassa.” (7.) Annak ellenére, hogy Kali a hallgatóság hiányára hivatkozik, az egyes szövegutalások mégis arra utalnak, hogy ezt a történetet egy konkrét személynek mondja. A hiány utalásai és az információ átadásának gesztusa felszámolják a befogadó nemlétéből származó helyzetkonfliktust. Az édesanya meséi, a viszonylag békében eltöltött gyermekévek ebben a beszédhelyzetben nem jelentenek mást, mint – a Northrop Frye-i definícióval élve – az elvesztett aranykort, a nyár mítoszáét.⁴

Claude Lévi-Strauss elmélete szerint a mítosz szubsztanciája nem az elbeszélőben és a történet jellegében van, hanem elsődlegesen a hősként kezelt figura toposzoknak

³ TOMPA Andrea, *Omerta - Hallgatások könyve*, Jelenkor, Budapest, 2017, 7. (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen kiadás alapján, szövegközben jegyzem.)

⁴ Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = Uő., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 182.

való megfeleltetésében, a kombináció lehetőségében, a variációs panelek meglétében.⁵ Az *Omerta* első könyvének elbeszélője, Kali tehát fogódzónak használja a tradicionális mesefordulatokat. Ebben a sajátos megvilágításban a nő környezetében élők inkább mesefiguraként, mint hús-vér alakokként definiálódnak. „Mert én már új életem első napján megtévedek a hazugsággal. Ilyen a természetem, leánka koromtól mind hazudok. Azért is mondják, hogy Mesés Kali.” (7.) Ez a mondat egy olyan vallomásként értelmezhető, ami ilyen konkrétsággal nem fordul elő a regény további narrátorainál. Kali beismeri a maga megbízhatatlan elbeszélői pozícióját.⁶ Ezek a fikciós struktúrák némiképp összefüggésbe hozhatók a trauma-kulturális emlékezés mechanizmusaival. A fikció és a valóságosság váltakozásában nincs másról szó, mint a „forró” és a „hideg” emlékezet állandó cserélődéséről. Jan Assmann *A kulturális emlékezet – írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában* című írásában a már idézett Claude Lévi-Strauss elméletére hivatkozik, amely szerint a „forró” emlékezés kultúrája, az adaptálás, átírás cselekedete bensővé teszi a maga történelmét. Ezzel szemben a „hideg” emlékezet éppen az elhárítás, az

⁵ Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, ford. BOJTÁR Endre = *Strukturalizmus I.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971, 138.

⁶ A „megbízhatatlan elbeszélő” fogalmát Wayne C. Booth definíciója alapján alkalmazom. (Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago UP, Chicago, 1961.)

elidegenítés által alkot meg egy folyamatot.⁷ Az *Omerta* történelmi keretrendszere, a fojtogató ötvenes évek miliője szabályosan szükségszerűvé is teszi az emlékezés-mechanizmus kétfelé ágazását.

A fiatalasszony elbeszélői stílusa bevallottan másít, átértelmez, színez. A bevezetőből egy hánykódásokkal, agresszióval, kényszerházassággal és talajvesztettséggel teli élet bontakozik ki, amelyikben kulcsszerepe van a megtett útnak, az iránynak, az eltévelyedésnek, a testi kimerülésnek. „Arra kell menni. Tudom én. Mert én azt már régtől tudom, hogy merre. Hogy én arra mennyit mind gondoltam! Csak sose mertem. Az ember kell biztassa magát, mert ha nem, vissza talál fordulni a nagy útján, mikor épp fordulnak reá.” (14.) A saját pozíciójának kijelölése után az elbeszélői én identifikációs kísérletbe kezd, megszólítja önmagát. „Na, akkor én biztatom magamat, hogy nye, te Kali, eriggy, menj, amerre látsz. Setét van, de arra kell. Abba a nagy setétbe kell most bémenni, s akkor ezt mind, ami van, elhagyni, s készen van.” (14.) A sötétségnek és a megtett útnak nyilvánvalóan metaforikus többletjelentése van. A következő gondolatmenetéből kiderül, hogy a sötétséget egy dichotomikus rendszer egyik pólusaként értelmezi („Azokba a dombokba mind kell bémenni, hát nem látszik a szemnek, mert összeér még a föld az éggel. Messziről milyen szépen összeér.”

⁷ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet - írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004, 68–69.

[14.]) Az asszony a lélek purgatóriumában van, két világ találkozásánál, ahol ő nyilvánvalóan nem az eszményi, égi szférához sorolja magát. A földi sötétség, a sajátosan „lenti” státusz említése arról árulkodik, hogy Kali – talán a válása, illetve a tradicionális miliójából való kilépése miatt – következesen egy amorális, dekadens individuumként gondol a saját személyiségére.

Az út megtételéhez, az elfáradáshoz egy sajátos testnarratíva is hozzáépül, az elrongyolódott, megfáradt emberi szervezet megjelenítése sorsmetaforaként is értelmezhető. „De aztán csak mosdok, s áztatom ki a lábam. Mert már szakad le. Lépni se tudok, úgy fáj a talpom. Kérek kis ecetet is, éccakára teszek ecetes ruhát a talpomra.” (14.) Kali útja afelől a hat fázis felől is megközelíthető, amelyeket Northrop Frye a hőssé válás folyamatának részeként jelöl ki. Frye a mítosz és a románc stílusának fő különbségét a hős tetteirejében látja: az előbbi tiszta formájában egy eszményi, transzcendens háttérű erő reprezentálódik hősként, az utóbbiban pedig sajátosan emberi és gyarló ez a pozíció. Az *Omerta* elbeszélője e között a két archetípus között helyezkedik el, sokszor belső feszültséget is okoz az eltérő értékrend érvényesülése. Azáltal, hogy Kalia házasságtörés stigmája miatt elhagyni kényszerül a szülőfaluját, lezárul a frye-i második fázis, tehát a hős „romlatlan ifjúkora”.⁸

Az elbeszélésben felidézett események a hőssé válás harmadik szakaszában, a tulajdonképpeni kereséstéma idején

⁸ FRYE, I. m., 126.

játszódnak. Ekkor kerül sor a heroikus motiváció kijelölésére.⁹ Kali célja egyértelműen az, hogy el tudjon igazodni a számára új világban, meg tudja őrizni az archaikus személyiségét az idegen hatásokkal szemben. Az önmegettisztítás, az öngyógyítás szándéka a test felületének esetében is nyilvánvalóvá válik. Az ecetes ruha szemfedőként való definiálása azonban arra utal, hogy Kali a múltja bizonyos szakaszával, a házaseset éveivel kapcsolatban is keserű emlékeket őriz. „Mert azt jelenti, az ecetes ruha az a hímzett szemfedél. Pedig az volt nekem az ecetes ruha, amit kaptam én ottan a nagy marha házba, míg éltem...” (14.). Voltaképpen heroikus törekvés narratív kudarca ez. A népmesei hősökre jellemző újjászületéstan tapasztalat helyett a fáradt test megérkezésének pillanatát Kali az elmúlással köti össze, a traumatikus előzménytörténet, a rosszul sikerült házasság következményének tartja.

A társadalmi és magánéleti változások kavalkádjában egy olyan sajátos létfilozófia bontakozik ki, amely talán Kosáryné Réz Lola *Filoména* című regényének elbeszélés-struktúrájával is rokonítható. Zsadányi Edit a vonatkozó tanulmányában kifejti, hogy a szerencsétlen sorsú Filoména életkorától és státuszától függetlenül kényszerül visszatérni a cselédsorba. A nő teljes életét bemutató regény struktúrájában az aszketikus munkavégzés mint cselekedet voltaképpen egy gondolatritmikus ismétlődő, kohézióteremtő motívumként van

⁹ Uo.

jelen.¹⁰ Hasonló módon rendeződnek az *Omerta* Kalijának narratív sémái is. Ebben a változó világban az egyetlen biztos útnak a cselédpálya tűnik. Miután Kali vitája a tettlegességig fajul alkoholista férjével, elszökik tőle, gondoskodnia kell az önfenntartásról. „Megyek a cselédpiacra, biza. Jó korán reggel kiállok. Eladom magamat. Nincsen nekem már semmi, csak magamat adhatom el, megyek szolgálni.” (15.)

Így találkozik Décsi Vilmos rózsakertésszel, aki a második szakasz elbeszélője lesz. A férfi identitása, személyisége fokozatosan bontakozik ki, tanúi lehetünk egy megismerés-történetnek. A megismerés során pedig azzal az ösztöni hatásokkal tarkított, empirikus alapú attitűddel találkozhatunk, ami Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényének narratívájához hasonlítható. Bónus Tibor a *Színháziasság és az érzékek topológiája – szemek* című tanulmányában kifejti, hogy a mozgó perspektíva által tárgyasul a narratív nézőpont esztétikai identifikációja, ez pedig Édes Anna sorsának behelyettesíthetetlen egyediségére utal.¹¹ A látvány, a tárgyak, a szagok és az ízek (vagy éppen ez utóbbiak nemléte) az *Omerta* Kalijának megismerő tevékenységében is hozzáépülnek az idegenség vagy az otthonosság érzetének kialakításához. Az asszonyt lenyűgözi a rózsakertész birtoka. „Csak nem a paradicsomba

¹⁰ ZSADÁNYI Edit, „*Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő*” – Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben, Balassi, Budapest, 2017, 72.

¹¹ BÓNUS Tibor, *Színháziasság és érzékek topológiája – szemek: az Édes Anna értelmezéséhez*, Tiszatáj 2010/3., 64.

kötöttem ki, mert meghóttam? Vagy már vén fejemre megbolondultam, s nem vagyok ebbe a világba. Mert itt virág van, míg az ember szeme lát.” (31.) Ismét a románcos nyár képei jelennek meg a szeme előtt. Jellemző az is, hogy narratívába foglalja a saját biológiai működésének eseményeit, folyamatváltozásait, előzménytraumaként tekint egy gyermekkori betegségére, ami kiterjed a jelenre, emiatt nem tudja élvezni vagy érzékelni az éppen aktuális hatásokat. „Csak sajnos a szagát nem érzem. Mert még gyerekkoromba volt nekem egy lázas betegsége, amitől mindég folyt az orrom sokáig, azóta én alig érzek szagot. Csak az ízt érzem, ha elég erős.” (31.)

A test történetként való megközelítése intenzívebbé válik a férfiakkal való tapasztalatok megosztása során. Az asszony szemléletében a férfitest tisztasága, a fizikai állapot összekapcsolódik a jellemmel.

Láttam én már férfit egyedül élni, mert volt nekem egy özvegyem, akihez járogattam. Mert milyen a férfi, aki egyedül él. Nem kell azon annyira csodálkozni. Asszony is van, amelyik ilyen, hogy elhagyja magát. Egyszóval na, az az igazság, mindenik férfi mucskos. Utálom is mindeniket, amelyik mucsok. Mert én még tiszta férfit nem láttam. Mert a férfiben annyi mucsokság lakik. (32.)

Kiderül, hogy a cselédpálya választása, a házasságból való menekülés voltaképpen egy *abjekt*-tapasztalat következménye. Julia Kristeva az abjekt fogalma alatt egy meghasonlásból és undortapasztalatból származó komplex érzelmet ért, amely

meglehetősen mélyre kerül az átélő tudatában.¹² Az abjekt élmény nyilvánvalóan azokban a szakaszokban jelenik meg a legerőteljesebben, amelyekben előkerül a testiség, illetve Kalinak az ehhez fűződő viszonya. „Csak mikor jó reám, jó énhozzám bé a szobába, hetente kétszer, s van, hogy háromszor, énbennem nincs asszonyi érzés.” (69.) A múltra való reflektálás során az is világossá válik, hogy a nő nemcsak a férfitesttől hasonlott meg, hanem a saját lényétől is. „Mert én lerontottam az asszonyi sorsomat azzal a másikkal, s nekem undor volt, mikor az mindig jött rám.” (69.) Az erőszak-narratíva egyik sajátos eleme ismerhető fel Kali vallomásában. Az áldozati pozíciójú nő voltaképpen magát hibáztatja az őt ért korábbi támadásokért, először is az önnön identitásával nem tud megbékülni. Décsi Vilmost egy traumatikus utótörténet vétlen résztvevőjének tartja. „S hiába, hogy most nem undorodok, mert ennek a szagja is más, s a keze is simogat. Mégis úgy maradt minden bennem, mint mikor az a másik volt.” (69.) A házasság traumatikus emléke jóval a férjétől való különválást követően is kísérti a nőt, megmérgezi a férfiakkal, s általában a férfinemmel szembeni viszonyát. „Nem is benne van a hiba, mert ő mindent csinál, keresi az édes dolgot, kedvesen bánik. Még a talpomat is szereti fogni.” (70.)

A saját traumatizált test-történetének közlése után rátér Vilmos tapasztalatainak ismertetésére is. „Mikor bánatja van és sír, akkor is simogatom, s mondja aztán, milyen jó meleg

¹² Julia KRISTEVA, *Approaching Abjection* = Uő., *Powers of Horror*, ford. Leon S. RUIDEZ, Columbia UP, New York, 1982, 1–2.

nekem a kezem. Mert az ő édesanyjának mindig hideg volt. S más asszonyoknak is.” (71.) Mark Seltzer az 1997-ben megjelent *Wound Culture: The Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányában a trauma társadalmi jelentőségéről beszél, egy pszicho-szociális találkozási pontnak tekinti a szociális térben. A traumát elszenvedett egyének már-már tudatalatti motivációjává válhat a trauma reprodukciójának igénye, illetve a társadalmi nyilvánosság terében való képviselete.¹³ Az egyéni traumatörténetek test-tapasztalaton keresztüli átadása egy ilyen reprodukciós eljárásnak tekinthető. Bevonható a gondolatmenetbe Dominick La Capra traumaelmélete is, amely szerint az újjászületés elbeszélői struktúrája igen gyakran tartozik össze a traumával. Sokszor egy-egy sebkulturális mozzanat vezet a narratíva megszületéséhez.¹⁴

Kali már korábban elemzett csodálkozó gondolatfolyama, amely a Vilmos házába való belépéskor fogalmazódik meg benne, hosszabb távon is kísérő eleme lesz a széki asszony elbeszélői mechanizmusának. Az érzéki tapasztalatok felidézése nemcsak a rémületnek és az undornak a kifejezését idézi elő, hanem sokszor a jólétnek, a biztonságérzetnek a kifejezése is az ösztöni élményeken keresztül jelenik meg. Az ismertetés, a bemutatás elbeszélői folyamata során Kali

¹³ Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* = October Magazine, The MIT Press, 1997/tavaszi szám, 4.

¹⁴ Dominick LA CAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins UP, Baltimore, 2001, 12.

a házba való belépésének aktusát rekonstruálja, a fiatal nőben ismét létrejön a megismerés eufóriája. A tárgyi kultúra figyelmes, az apró részletekre is kiterjedő leírását követően („tükrös paplany, nagy tollpárna, kispárna, minden”) az elbeszélő az alvás örömeire utal. „De míg élek, nem felejttem azt az örömet a testembe. Úgy kinyújtózkodok, mint a kandúr macska, mikor kinyalta a téfeles csuprot, s fekszek nyitott szemmel, mert olyan jó nekem itt. [...] Mert mostan nekem nem fáj semmi, se talp, se derék, se a csípő.” (34.)

A test tárgyasítása a megismerés mellett a leminősítés eszközéül is szolgál. „A fene egye meg az összes férfiját. Mert jól mondja a gazda, én már utálok mindegyiket. Mert porcelánból van az összes, hímes tojások, csak épp csúfak, az ördög hímezte mind.” (75.) A hímes tojásnak, illetve az ördögi származásnak az említése az asszony értelmezésében elősegíti a férfitársadalom tárgyasítását és elidegenítését. Maurice Merleau-Ponty szerint az emberi észlelés a tárgyakhoz vezet, és a tárgy „mihelyst konstituáltuk, úgy jelenik meg, mint minden korábbi és minden jövőbeli tapasztalat alapja”.¹⁵ Amellett, hogy Kali sajátosan tárgyként értelmezi az őt körülvevő férfiakat, az is jellemző a felfogására, hogy ezt a tárgyasító attitűdöt általában egy-egy az illetőhöz köthető mozzanat, tevékenység képként való rögzítésével kezdi el.

Erőteljesek még a hivatáson keresztül történő megismerési mechanizmusok, a főzésnek, a házi munkának az

¹⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Test (bevezető)* = Uő., *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, L'Harmattan, Budapest, 2012, 89.

ábrázolásán keresztül történő elbeszélés. Az elhallgatás és a kihagyás eszköze érvényesül a szexualitást magába foglaló történetelemek esetében. Kali minden szerdán és pénteken elhagyja a házat, hogy Vilmos fogadni tudja a szeretőjét, így ezeknek a jeleneteknek nem lehet tanúja. Ugyanakkor (mint az az előbbieken idézett szövegrészekből kiderül) ő maga is viszonyt folytat a férfival. Vilmos tánc közben választja ki az asszonyt: „Ej, te Kali, hát mit titkolod te magad? Láttalak a táncban, nem vagy te vénasszony, csak megjátsszod magad.” (55.) Ezt követően Kali szüksézáván fogalmaz: „Aztán bévisz az ágyba. Reám igazítja magát. Meg is van minden, elveszi, mi a férfinak való.” (55.) Zsadányi Edit tanulmánya szerint az irodalmi elhallgatások sok esetben éppen a csenden, a némaságon keresztül hozzák a felszínre az elhallgatott tartalmat.¹⁶ Ha ezt a gondolatot tartjuk szem előtt, arra a következtetésre juthatunk, hogy Kali és Vilmos viszonyában a testi szerelem fokozott jelentőséggel bír. A kettejük kapcsolata azonban már a kontextusból adódóan is elhallgatottá válik, a szociális térben nincs lehetőség arra, hogy felvállalják az összetartozásukat.

Ahogy említettem, Vilmos könyvében sokkal erőteljesebb a külvilág történéseire vonatkozó, konkrét, hivatalos reflexió, már az első soraiban a *Securitatét* említi. A történések egymásba hajlását Kali nyilvánosan meg is fogalmazza, az ő könyve a következőképp zárul: „Akkor majd ő jobban

¹⁶ ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája - Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Kalligram, Pozsony, 2002, 8.

elmondja néked, hogy volt mind ez.” (128.) Ismét megjelenik a titokzatos címzett, az elbeszélés hallgatója, a kilétét azonban nem fedi fel a narratív pozíció. A rózsakertész meséje egy tudatosabban irányított, sajátos karriertörténet – szemben Kali ingatag, sodródó, egyszersmind a társadalmi körülményének és saját származásának kiszolgáltatott narrációjával. Ez a narratív különbség a kettejük státuszkülönbségéből fakad. Vilmos már a második világháborút megelőző időszak hierarchizált társadalmában is kivételes pozíciót foglalt el, ezzel szemben Kali társadalmi lehetőségei jóval zártabbak. Ugyanakkor Vilmos elbeszélése, amellet, hogy kitér a kivételes életút stációira, már az első közlésekben egyértelművé teszi az elbeszélő szorongását az emberi irigység és a politikai kontextus összefonódásától. A rózsakertész többek között folyamatosan attól retteg, hogy feljelentik, megzsarolják, elveszti mindazt, amit a megelőző évtizedekben összegyűjtött.

Hogy a szerencséért meg kell dolgozni, napjába tizennégy órát, azt el szokás felejteni. Mert akkor már siet a szerencse az emberhez. Mert engem teljesen tönkre akarnak ezzel tenni. Hogy szerencsés kezű kertész. Meg aztán, hogy Békási Varázsló. Mert közel vagyok a Békáshoz, s onnan kapom a nevet. De nem nézik a munkát. (126.)

Vilmos narratív eljárásának jellemző tulajdonsága, hogy mielőtt a történetek túl személyessé válnának, a férfi elhallgat, gondolatmenetét általános társadalmi-politikai jelenségek felé vezeti. „Mert ebbe a világba már nemcsak azt nézik, hogy ki mennyit tanult, hanem hogy mit tud.” (126.) Ezt az

általánosnak célzott mondatot, a „mai világról” szóló közhelyes fordulatokat megmozgató eszmefuttatást egy, a múltba való intenzív visszalépés követi, ami viszont már nem hallgatja el azokat a konkrétumokat sem, amelyek a kor vezető politikai diskurzusában már kimondhatatlanná váltak. „Persze be voltak sárgulva, mint az epe, mikor látták, hogy enyém a dicsőség itt is, ott is, vett mindenki tőlem, Károly román király, Horthy Miklós, még a hollandus is vásárolt tőlem, a háború előtt.” (126.)

Igen szemléletes, ahogy a békási rózsakertész az elhallgatás-alakzatok és a felszínre törő nyers kimondások ritmikus váltakozásában Kali figuráját megragadja. „Jó név volna a rózsának: Kali rózsája.” (143.) A rózsza-toposzt nyilvánvalóan a szerelmi-erotikus közelség céljából alkalmazó struktúra csakhamar visszalép a társadalmi konnotációkhoz. „A paraszti rétegben is olyan éles eszű emberek nevelkedtek, és a munkásosztályban is.” (143.) Ezt követően a női egyenjogúságról, a nők programszerűen tervbe vett felszabadításáról kezd elmélkedni, Kali személyes hibájának tartja, hogy nem tud élni a kor adta lehetőségekkel. „És hát sajnos nem lehet az ilyen asszonyt felszabadítani. Hiába volt eszmei forradalom a világon, az ilyen asszony csak szolgálni akar.” (143.) Szemléletes az a Kalinak tulajdonított válasz, amely a felszabadítást kizárólag testi felszabadításként értelmezi. „Mikor mondom neki, hogy fel kellene őt szabadítani, felesel, hogy ő már fel van szabadulva, kiszabadult az ura keze közül, s annak a csúf szája ugyan ideér, de a keze már nem, mert nem viszi vissza őt a házába.” (143.)

Nem véletlen, hogy a négy szereplő közül Vilmos könyve a legterjedelmesebb. Ez egyértelműen abból is következik, hogy ő az egyetlen férfi az elbeszélők sorában, a szociális keretrendszere, mozgástere tehát jóval nyitottabb, mint a történetmondó társaié. Fizikai értelemben véve Vilmos teszi meg a legnagyobb utat a regény cselekményében, s az ő életútja foglalja magába a legnagyobb társadalmi szintlépést is. A tradicionális rózsakertész családból származó férfi az ötvenes években is megtarthatja kiemelt társadalmi státuszát, Párizsba delegálják – ugyanakkor ez a kitüntetett figyelem folyamatos feszültséggel tölti el őt, Kali visszaemlékezése szerint pedig a magányosan élő férfinak igen problémás az édesanyjával való viszonya is. Az asszony is érzékeli Vilmos labilitását, ezt a következőképp fogalmazza meg: „Tejbetők, semmi ember. Nem férfi. Az a sok fene virág gyengíti így el énszerintem.” (71.)

Uri Dénes Mihály 2018 szeptemberében részletes elemzést jelentetett meg az *Omertáról* az *Alföld* folyóiratban, amelyben igen terjedelmesen ír a harmadik rész elbeszélőjéről, Annuskáról. A hóstáti lány ugyancsak az alkoholista apja elől menekül a rózsakertészhez. A peremvárosi gazdálkodó családból származó lány először a háziállatokat, a lovat és a tehenet tekinti a dialógus résztvevőjének, majd pedig a halott anyjához beszél. Annak ellenére, hogy tagadja a saját paraszti mivoltát, Annuska meglehetősen hasonló narratív eljárásokkal

dolgozik, mint Kali.¹⁷ Az már a két elbeszélő közötti különbségről árulkodik, hogy egészen máshogy viszonyulnak a test motívumához. Míg Kali az elbeszélés eszközeként használja fel a testet, és a test jelenléte „csupán” szimbolikus funkciójú bizonyos jellemvonások, illetve cselekedetek bemutatásakor, addig Annuska elbeszéléseiben éppen a nyíltságon, a testi-erotikus vonatkozások bemutatásán van a hangsúly. „Azért csak bekenem neki a hátát. Én abba egészen úgy beleolvadok, mint a vaj a tésztába. Hát már nem is szeretnék én lenni Annuska, hanem bebúvok Vili bácsiba, s ne legyenek többet.” (451.) Az idézett részlet az *Omerta* test-narratívájának egy fontos tulajdonságára világít rá. Miközben az elbeszélők a saját testükre reflektálnak, szinte mindegyikükben felmerül a belső ön-identifikáció kérdése. Kik ők? Mit képviselnek a szereplők sorában? Kricsfalusi Beatrix a *Test* című tanulmányában Judith Butler elméletére hivatkozva említi, hogy bár a szexust a „nyelvi és nem nyelvi normák ritualizált, ismétlés általi átszajátítása hozza létre, mégsem jelenti a test valamiféle abszolút hatalomnak való passzív alávetettségét”.¹⁸ Annuska vizsgált megnyilvánulásában az engedelmes test kudarca érzékelhető. Amíg a társadalmi státusza éppen a hallgatásra készítetné, a szociális konvenciókon túl létező test nem tud csendben maradni.

¹⁷ URI Dénes Mihály, *A többi pedig Omerta - Tompa Andrea: Omerta. Hallgatások könyve*, Alföld 2018/5., 118.

¹⁸ KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 205.

Összegzés

Mindent összevetve fontosnak tartom megjegyezni, hogy az *Omerta* test-referenciáinak vizsgálata egy jóval kiterjedtebb elemzést igényel a jövőben. Ez a tanulmány csupán a töredékét tudja bemutatni mindazoknak az elbeszélői fordulatoknak, amelyek a korporális narratológia szempontjából fontosak lehetnek. Munkámban elsősorban az első elbeszélő, Kali történetvezetési sajátosságait, a test általi tartalomközlés lehetőségét mutattam be. Bízom benne, hogy az idézett szövegrészek alátámasztják a bevezetésben megfogalmazott előfeltevésemet, miszerint a történelmi helyzet és az emberi szemérem által szabta korlátok között bizonyos utalások áthelyeződnek a testre, a test állapotának változásai rejtett közlő funkcióval rendelkeznek.

A tanulmány záró szakaszában két további elbeszélő, Vilmos és Annuska közlési sajátosságait is bevontam a vizsgálatomba. Ez a döntés elsősorban komparatív indíttatású volt, és nyilvánvalóan a két másik szólamon keresztül is a széki parasztasszonyból lett cseléd, Kali történetmesélési struktúrájára szándékoztam reflektálni. Hogyan értelmezhető az archaikus, népi jellegű közlésmód és test-reprezentáció azzal a két másik narrátorral összefüggésben, akik a térbeliség és a személyköziség szempontjai szerint is láncolatot alkotnak Kalival? A negyedik elbeszélő, Eleonóra nővér mind a társadalmi státuszában, mind a személyközi érintkezéseiben individuálisnak számít, ezért azokat a szövegrészeket, amelyeket ő közöl, e helyütt most nem elemeztem. Annyit

azonban mindenképp érdemes megjegyezni, hogy az apácaként bebörtönzött nő esetében egy tabusított testnarratíva érvényesül: szerzetestársával, Melánia testvérrel való érintkezései működnek emlékezetes referenciaként. „Olyan jó meleg a tenyere, s szappanszagú.” Később egy harmadik társuk, Leona nővér is csatlakozik hozzájuk, apró, de jelentős gesztusokkal fejezik ki összetartozásukat. „Leülünk a padra, összefonjuk a kisujjunkat. Leona és Melánia maguk közé vesznek, hogy én üljek közbül. Nekem mind a két kezem egy-egy testvéremhez érintkezik mostan.” (614–615.)

Az *Omerta* Kalijának közlései az elbeszélő saját bevallása szerint is megkérdőjelezhetők az igazságtartamukban. Az asszony fordulatai helyenként az archaikus népmesék fikciós tónusait idézik. Az általa bemutatott szereplők gyakran realizálódnak típus-karakterekként, ugyanakkor sokszor éppen a korporális megközelítés, a testen keresztüli bemutatás, a leírás pontossága emeli ki őket a sémából. A fizikai és lelki bemutatás tehát sajátosan egybefonódik ebben az autentikus formájú közlésben.

A kutatás lehetséges továbblépési módjának tartom a test-referenciák teljes műre kiterjedő vizsgálatát, az ismertetett bővebb elemzését, továbbá azoknak a regénynek a kutatásba való bevonását, amelyek – ha az imitáció eszközével is – autodidakta tudású személyt tesznek meg elbeszélőnek.

Felhasznált irodalom

- Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004.
- BÓNUS Tibor, *Színháziasság és érzékek topológiája – szemek: az Édes Anna értelmezéséhez*, Tiszatáj 2010/3., 58–87.
- Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago UP, Chicago, 1961.
- FÖLDES Györgyi, *Jeltől a testig. A klasszikus narratológia találkozásai a korporálissal*, Irodalomismeret 2015/11., 5–29.
- Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = UŐ., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998.
- KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 194–209.
- Julia KRISTEVA, *Approaching Abjection* = UŐ., *Powers of Horror*, ford. Leon S. RUIDEZ, Columbia UP, New York, 1982, 1–31.
- Dominick LA CAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins UP, Baltimore, 2001.

- Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, ford. BOJTÁR Endre = UŐ., *Strukturalizmus I.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971, 134–148.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Test (bevezető)* = UŐ., *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, L'Harmattan, Budapest, 2012, 89.
- Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* = October Magazine, The MIT Press, 1997/ tavaszi szám, 3–26.
- TOMPA Andrea, *Omerta – Hallgatások könyve*, Jelenkor, Budapest, 2017.
- URI Dénes Mihály, *A többi pedig Omerta – Tompa Andrea: Omerta. Hallgatások könyve*, Alföld 2018/5., 115–120.
- ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Kalligram, Pozsony, 2002.
- ZSADÁNYI Edit, „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő” – *Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben*, Balassi, Budapest, 2017.

Genealogikus összefüggések, testrepresentáció Láng Zsolt *Bolyai* című regényében

KOVÁCS VIKTOR

Bevezetés

Az utóbbi időszak tapasztalatai alapján a 2010-es évek magyar prózairodalma is igazodni látszik ahhoz a tendenciaváltozáshoz, amelyet a nemzetközi irodalom- és kultúratudomány *posztmodern utáni fordulat*ként definiál. John Doyle megállapítása szerint a kétellyel és ironiával teli, a tudás töredékességével és az elmondhatósággal tisztában levő posztmodern irányzatot egyfajta defetista, múltba való visszavonulás váltja fel.¹ Az újabb struktúrákban már egyre több a narratív linearitás, gyakori az egyes szám első személyű, ám ennek ellenére (a genette-i terminusrendszer értelmében) megbízható, komplex tudású és hiteles elbeszélő alkalmazása.²

¹ John DOYLE, *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: ironia, őszinteség és populizmus*, ford. SÁRI B. László, Helikon 2018/3., 292.

² Példa erre Krusovszky Dénes 2019-es *Akik már nem leszünk sosem* című regénye, amelyben bár a realista nagyregény kompozíciójának megfelelően több, különböző térben és időben játszódó cselekményszál érvényesül, ezek egy, tulajdonképpen szubjektív narrátori pozíció által válnak homogénné. Péterfy Gergely *A golyó, amelyik megölte Puskind*, illetve Térey János *Káli holtak* című regénye ugyancsak hatalmas ismeretbőséggel, a teljesség igényével szól az egymástól időben és térben is távoli nemzedékek sorsáról, azonban ezeket a narratív eljárásokat mindhárom esetben egy személyes hang, egy szubjektív elbeszélő hajtja végre.

Doyle olyan jelenségeket és kulcsfogalmakat társít a posztmodern utáni irodalom regiszteréhez, mint az „írónia és a kétely elvesztése”, a politikai populizmus és a társadalmi kérdések mentén való radikalizálódás.³

E felől az értelmezési keret felől közelítve Láng Zsolt *Bolyai* című regénye meglehetősen átmeneti esztétikájú műnek számít. A mű koncepciója egy töredékben maradt igazság köré szerveződik. A 18–19. században élt Bolyai család története mellett magának a kutatásnak, a megismerhetőségnek és az átadhatóságnak a problémái is részét képezik a több szálon futó cselekménynek. Ugyanakkor a múltra reflektáló részletekben nem egy korlátozott tudású elbeszélő dolgozik. Az ábrázolt szereplők belső lelki folyamatairól, gondolatairól éppúgy beszámol, mint arról, amit ezek a figurák a társadalmi térben, egy külső nézőpont számára közvetítenek.

Jellemző narratív eljárása a műnek, hogy az életrajzon alapuló, de értelemszerűen fikciós elemeket is használó történetvezetés a hiányalakzatok felbukkanásakor nem az elhallgatás, a csend retorikai jegyeivel egészíti ki a szövegtestet, hanem a különböző eredetmítoszok, a történetmesélés magán-mitológiai formuláival, amelyekben a test reprezentációja igen gyakori. Hipotézisem szerint a műben bemutatott Bolyai-nemzedékeket a diszharmónia jegyei homogenizálják és tömörítik egy közös identitásba. A lelki és szellemi vívódások mellett a biológiai működés kudarcai, az egészség romlása is fontos karakterológiai jegy az esetükben. A teljes

³ DOYLE, *I. m.*, 283.

regénystruktúrát figyelembe véve a fizikai hanyatlás motívuma egy átfogó-összekötő tematikai elemnek tekinthető.

A megismerés formulái a Bolyai családban

Mind a narrátori pozíciónak, mind pedig az ábrázolt Bolyai család személyközi kommunikációjának szerves részét képezi az a mechanizmus, amely az aktuálisan látott, megtapasztalt élményt egy ősi archetípushoz csatolja. E sajátos társítási kényszer következtében egy állandó mítoszképzési folyamat működik közöttük. E mechanizmus meghatározása tulajdonképpen összefoglalható a Lévi-Strauss-i definícióban, miszerint a létrejövő mítoszban voltaképpen nem az elbeszélésmód vagy a stílus jelent esszenciális többletet, hanem sokkal inkább a történeti toposzoknak való megfeleltetés, illetve a definiált központi alak hősként való ábrázolása.⁴

Az elbeszélő e sajátos történetkultúra-teremtő igényére utalhat, hogy az idős családfő, Bolyai Farkas teljesítményét és társadalmi jelentőségét elsőként nem az elméleti műveltsége és pallérozottsága közvetíti a bemutatása során, hanem a manuális készsége, illetve a testi megjelenése válik már-már transzcendens erővé. A regény harmadik fejezete Bolyai Farkas vaskályhájának a leírásával indul, s csakhamar a zsenialitás, a közegből való kiemelkedés groteszk attribútumaiként kezdjük értelmezni a Farkast körülvevő szecskákat, vasdarabkákat.

⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, ford. BOJTÁR Endre = *Strukturalizmus I.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971, 138.

Nemcsak a kályhát, hanem a szerszámaikat is saját kezűleg bütykölte össze. Kitalált egy hidraulikus szerkezetet, amellyel bonyolult formákat sajtolta ujjnyi vastag vasrudakból. [...] Leginkább a kályhák megrajzolásában talált gyönyörűséget, és mielőtt nekifogott volna a vasmunkának, napokig hajlongott asztala fölött, nyelvét kidugva, mellényre vetkőzve, haját varkocsban hátrafogva. (39.)⁵

A vélhetően a szász népmesékből származó archetipikus alak, a *szorgalmas apa*⁶ beemelése nemcsak a közvetített analogikus rendszer által bizonyul alkalmas személyiség-láttató eszköznek. A gyakorlati tevékenységeken keresztül az egyéniség, az identitás főbb elemei is sikeresen mutatkoznak meg. Ezt a feltevést támasztja alá Marcel Mauss technika-fogalma, amely szerint a technika „a hagyományos, hatékony cselekvés”, amely erősen függ a közvetítő tradíciótól, s ez a tradicionális tudás-átadás különbözteti meg az embert az

⁵ LÁNG Zsolt, *Bolyai, Jelenkor*, Pécs, 2019. (A továbbiakban a regényből vett idézeteket ezen kiadás alapján szövegekben jegyzem.)

⁶ A *szorgalmas apa* archetipikus alakja visszaköszön például a *Hansel und Gretel* (Jancsi és Juliska) szüzséjében, amely történet az egyes variációiban a szász népmesekultúrában is megtalálható volt. Arra már J. M. Meletyinszkij mutat rá *A mese strukturális-tipológiai kutatása* című tanulmányában, hogy a rendszerint a közeg ellen lázadó hős voltaképpen az apja értékrendjét realizálja a fennálló társadalmi rendszerben. A közösséget szolgáló apafigura tehát nem kizárólagosan teremtményként van jelen a történetekben, hanem korlátozó funkciójú is, ahogyan ezt a jelenlegi kutatás középpontjában álló mű esetében Bolyai Farkas és Bolyai János szembenállása is példázza. (J. M. MELETYINSZKIJ, *A mese strukturális-tipológiai kutatása* = Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Osiris, Budapest, 2005, 190.)

állattól.⁷ A tudati virtuozitás, a teremtkészség egyértelműen kiegészül Bolyai Farkas fizikai egészségével, illetve testi teherbírásával. Az idézett szövegrészlet egyfajta szertartásos testi metamorfózist rendel a munkavégzéshez. A vasmunka során a férfi testtartása, külső viselete is megváltozik, ezzel párhuzamosan pedig valami olyasféle belső átlényegülésről is beszélhetünk, amelyről Arnold van Gennep ír rítus-definíciójában.⁸

Ugyanakkor a gyakorlati érzék fejlettsége mellett természetesen Bolyai Farkas szerteágazó művészeti tehetségére is utal a vizsgált fejezetész. „Az egyetlen ember volt a városban, aki nem csupán egy Breithaupt-fogaskereket tudott megszerkeszteni, hanem, ha arra szottyán kedve, képes lett volna lekottázni a rajzot, mi több, hegedűjén megszólaltatni...”. (40.) Ezután a *mise en abyme*⁹ fordulata következik, mint kiderül, Bolyai Farkas drámát is írt egy kályhagyártó ezeremesterről, akit vélhetően a saját alakja ihletett: „hovatovább a Fennvaló ahhoz is megáldotta tehetséggel, hogy gördülékeny jambusokban három felvonásos

⁷ Marcel MAUSS, *Test-technikák*, ford. SALY Noémi = *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, Osiris, Budapest, 2000, 431.

⁸ Lásd később: „Az első az ún. *elkülönülés fázisa*, ami egy szimbolikus viselkedési formán keresztül láttatja egy személynek (vagy akár egy csoportnak) a normától, a konvenciótól való leválását...”. (Victor TURNER, *Rituális folyamat - Struktúra és antistruktúra*, Osiris, Budapest, 2002, 107.)

⁹ A *mise en abyme* terminusának meghatározásakor André Gide alapvető fogalmára hivatkozom. (Patricia M. LAWLOR, *Lautréamont, Modernism and the Function of Mise en Abyme*, *The French Review* 58. [1985/6.], 829.)

szomorújátékot írjon a kályhagyártó ezermesterről, még ha darabját soha nem adják is elő.” (40.) Ahogyan Erika Fischer-Lichte írja *A dráma története* című könyvében, a *Sturm und Drang* polgári szomorújátékai megkérdőjelezik azokat a korábbi értékdicotómiákat, amelyek a rendi társadalom felfogásában az egyes társadalmi rétegekhez tartoztak. Míg korábban természetes volt, hogy a cselekmény a hercegi udvarban játszódik, a hősök arisztokraták, s a polgári társadalom tagjai esetlegesen csak háttérfiguraként jelennek meg, a szomorújátékok története másképp alakulnak. Mesterembereket, városi polgárokat, középosztálybeli kiscsaládokat állítanak a középpontba, az udvar pedig nemritkán a bűnnek, az erkölcsi romlottságnak a tereként funkcionál.¹⁰ A Bolyai Farkas által írt figura tehát abból a korban igen közkeletűnek számító mítoszból keletkezik, amely a sokoldalú polgár figurája köré szövődik, s amelyben a dráma szerzője a saját identitását is keresi.

Ezek a narratív fordulatok azt az alapvető hipotézist támasztják alá, miszerint nemcsak az elbeszélőnek, hanem az általa bemutatott cselekménytér szereplőinek is hozzátartozik a gondolatmenetéhez, hogy az eseményeket a mítoszi történetszerűség mentén kapcsolja össze. Különleges tulajdonsága ez egy olyan, a felvilágosodás és a racionalizmus eszmei terjedését követő időszakban élő családnak, amelynek a tagjai a hivatásukban természettudományos következtetések után kutatnak, s az őket szemlélő átlagpolgár értékendjében a

¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Jelenkor, Pécs, 2001, 331.

működésük ördögösségnek, kiismerhetetlen, titokzatos tudománynak minősül. (Akárcsak az istentagadással megvádolt Galileié.) Bár a Szász Károllyal folytatott párbeszéde során Bolyai Farkas a korabeli orvostudomány terminusait használja, a János mentális megingásait indokoló magyarázatában egy jellegzetes elomlás-mítosz stratégiáit alkalmazza, vagyis hogy a fia elmeműködése azért különbözik el a normától, mert korábban, egy szekérbaleset során beverte a fejét. A történet ok-okozati összefüggéseinek hitelességét az bontja meg, hogy Bolyai Farkas rögvest egy újabb magyarázattal áll elő János különc magatartását illetően, itt pedig az anyai örökséget teszi felelőssé. „Igen, igen, a fejével történt valami. [...] Alig tudták kiszedni a felborult kocsi alól. Az anyja is ilyen volt, félek, nehogy ő is úgy járjon...”.¹¹

Bolyai Farkas gondolatmenetének és meggyőződésének vizsgálatakor fontos bevonni az elemzésbe a fiziognómia fogalmát. A fiziognómia a 18. század divatos tudománya volt, amelynek az elmélete szerint a külső sajátosságok, a fizikai megjelenés, illetve a test traumatikus tapasztalatai hozzárendelődnek az egyén személyiségéhez.¹² A születést

¹¹ Uo.

¹² Lásd például SZERDAHELY György Alajos 1784-es *Poesis dramatica* című művét, amely a felvilágosodás színházi esztétikájával, illetve drámairodalmi változásaival foglalkozik. A *Poesis dramatica* a kortárs színjátszás szereptípusait is a fiziognómia jellegzetességei alapján rendszerezi. (SZERDAHELY György Alajos, *Poesis dramatica ad aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*, Typis Regiae Universitatis, Buda, 1784.)

meghatározó körülményekről, a születés által keletkező őstrauma feldolgozásáról Jacques Lacan is ír. Szerinte a tükörstádium egy olyan állapot, amely viszonyt létesít a szervezet és a külvilág között, ezt a két pólust a tanulmány szerzője az *Innenwelt* és az *Umwelt* dichotomikus kettősségében határozza meg. Ezt a kiépített viszonyt azonban egy „eredendő Viszály” rontja meg, az a hasadás, amelyről tulajdonképpen a rossz közérzet árulkodik. Az ebből következő belső dráma, a tükörstádium az elégtelenség meglátásától az eljövendő meglátásáig terjed. Ez mozgósítja az egyéni fantáziát és a képzelőerőt.¹³ Tehát az a folyamat, amelyet Bolyai Farkas egy mítoszképző koncepción keresztül mutat be (a születéstől való elromlás, az anyától öröklött rossz hajlam paneljeire gondolhatunk), voltaképpen ebből a traumatapasztalatból származtatható.

A testi formák, a geometrikus elhelyezkedés szerepe a legalapvetőbb interperszonális érintkezések során is kulcsfontosságúvá válnak, Bolyai János például a láttatott tudatfolyamában mindig a szimmetrikus elrendeződés felől szemléli a környezete eseményeit. Ez a megfigyelői attitűd szinte mágikusan helyeződik a Jánossal intim kapcsolatba lépő házvezetőnő, Ilona nézőpontjába. A testiség jellemzőinek rögzítésekor egy olyan átlényegülő rítusra következtethetünk, aminek a típusáról Victor Turner ír a már korábban említett munkájában. Turner elmélete szerint a rítusok strukturális

¹³ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, Thalassa 1992/2., 7.

jellegzetessége igen gyakran egymást keresztező vagy éppen egymással szimmetrikus ellentétpárokból jön létre.¹⁴ A későbbiekben Arnold van Gennep elméletét is idézi, mely szerint a szakrális folyamatoknak három eltérő fázisa van. Az első az ún. *elkülönülés fázisa*, ami egy szimbolikus viselkedési formán keresztül láttatja egy személynek (vagy akár egy csoportnak) a normától, a konvenciótól való leválását. A közbülső, liminális szakaszban utazóvá válik a rituális szubjektum, az átlényegülési folyamatnak ez a legbizonytalanabb része, itt egyszerre elérhetetlen a múlt (tehát az eredet), illetve a jövő. A harmadik, végső szegmentum maga az átlényegülés, a beteljesedés.¹⁵

A két szereplő szerelmi együttlétének leírásában különböző absztrahált átlényegülési paradigmákról, illetve enigmatikus mítoszfoszlányokról olvashatunk. Ezek a nő tevékeny, illetve János passzív, átélői-megfigyelői attitűdje közötti ingadozásnak a jelenségei. „Ilona a fejükre húzta a takarót, ugyanazzal a mozdulattal, mint amikor még a konyhában aludt, és esténként valami szépre akart gondolni.” (49.) Ez volna az elszigetelődés, a konvenciótól való leválás kísérlete, amely a férfi szorongó tudata miatt már eleve nehézkesen megy végbe. A következő, a testek érintkezéséről szóló rész pedig a liminális szakasz folyamataként értelmezhető. Az egyes testrészek utat tesznek meg, kapcsolatba lépnek egy idegen világgal. Az idegenség és a

¹⁴ TURNER, I. m., 53.

¹⁵ Uo., 107.

közelség tapasztalata folyamatos egyensúly-ingadozást eredményez.

Mindegyik másodpercnak megvolt a maga drámai cselekménye, a nagylábujj, ahogy átszakítja saját személytelenségének burkát, és elválva a többi ujjtól, a lepedőn végigszántva eljut a domborodó vádliig, rátapad egy érre, megszerzi az ér falán a lüktetést, átveszi, s erre a megszerzett önállóság visszavált magasabb szintű személytelenségbe. (50.)

A testi kapcsolat leírásában ismét előtérbe kerül a dráma folyamata. „Mindenütt, ahol testek érintkeztek, [...] hasonló drámák játszódtak le.” (50.) Az Ilona alakján keresztül kiépülő test-rituálék mozzanataihoz hozzárendelődik János szinte akarattalan asszociációs gondolkodásmódja. „De János nemigen hallotta, megbabonázta az a sötét mélység, ami el akarta nyelni. Ismeretlen volt előtte.” (50.) Ez az asszociációs tevékenység azt az érzetet teremti meg a férfi tudatában, amelyről Edmund Burke a *Filozófiai vizsgálódás* negyedik és ötödik könyvében ír. Bolyai János a *fenségességgel* találkozók, amelyet a képzeteknek a tapasztalással való analogikus összekötése hoz létre az emberi gondolkodásban. A fenségesség érzetének legmagasabb fokozata a döbbenet, alacsonyabb fokozatai a félelem, a hatalom, a tisztelet.¹⁶ A férfi tudatában zavartságot okoz az ismeretlennel való találkozás. „Megpróbált kapaszkodni az emlékeibe. A legirtózatossabb sötétségeket képzelte maga elé. Hideg halálszagukat.

¹⁶ Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2008, 164.

A kutyára gondolt, és mindarra, ami a kutya előtt történt.” (50.) Jellemző a férfi pszichológiájára, hogy az újjal való találkozás során ösztönösen archivál és kategorizál, kényszeredetten keresi a kapcsolatot a múltbéli eseményekkel.

Már ebből a szövegrészletből is lehet következtetni arra, hogy a cselekményben a sajátos mítoszképző mozzanatok együtt járnak az alakoskodás, a performatikus szakralitás elemeivel. Ennek a tudati komplexitásnak a vizsgálatakor ismét releváns Erika Fischer-Lichte gondolatmenete. Fischer-Lichte Norbert Elias, Arno Borst és Robert Muchembled megállapításaira hivatkozva azt állítja, hogy a középkori város és vidék értékrendjében az étkezés és a szexualitás a kötetlenségében is szakrális jelentőségű volt, és ez a későbbi iskoladrámák, valamint a protestáns vallási formanyelv mentén kifejlődő színházias, szerepfeltevő gesztusok esetében sem tűnt el nyomtalanul. Ahogy a tanulmány fogalmaz: „Az egyház kultúrájába integrálta, és – legalábbis az ünnep idejére – keresztény elvek szerint törvényszerűnek ismerte el a testiséget.”¹⁷

Nem véletlen, hogy a kettejük intim együttlétét János tudatában egy éles váltással töri meg a hajdani szerepfelvétellel létrejövő játék emléke, amit egykoron a munkatársaival játszott. „A társaság, mivel többségük jogász volt, és a táblabíróságon dolgozott, előszeretettel játszotta a »mit érdemel az a bűnös?« nevű társasjátékot.” (50.) A játék lényege, hogy a résztvevők egy bűneset vizsgálati eljárását

¹⁷ FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 85–86.

rekonstruálják, s közben három szerepen, az ügyvéd, az ügyész és a bíró szerepén osztoznak. Ebben a részletben a szövegtest a formájában is igazodik a színdarab-struktúrához. A bíró és a vád képviselője párbeszédes tagolásban kommunikálnak egymással. Itt a szerepfelvétel rituális jellegét tekintve ismét releváns lesz Victor Turner megállapítása, miszerint minden világi eljárás az alapvetően természeti rítusok mintázatából és struktúrájából indul ki.¹⁸ A felidézett esemény során Bolyai János Kanizsai és Ablonczy társaságában egy szerencsétlen falusi parasztlegény sorsáról döntött, aki beleszeretett a boldogtalan és bántalmazó házasságban élő úrasszonyába, s szerelemféléstől rátámadt annak férjére. A báró bosszúból a kutyáival tépette szét a riválisát. Az ítélelhozatal imitációja mint alakoskodó társadalmi rítusjáték ebben az esetben sem mentes a mítoszképző mozzanatoktól. „A bűnesetek többségét az élet szolgáltatta, de persze voltak kitalált, kacifántosabbnál kacifántosabb történetek is, hogy minél élvezetesebb legyen a játék.” (50.)

A kutyákkal való széttépetés motívuma, illetve az igazságszolgáltatásnak a játékká való átformálása eszünkbe juttathatja Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című írását. Ebben a művében Foucault a kora újkori, brutalitáson alapuló kivégzéseket hasonlítja össze a 19. századi börtönbeli igazságszolgáltatással. A két bünvádi eljárás közötti fő különbség, hogy az elzárás, a tömlöcbe juttatás aktusában kevésbé hangsúlyos a fizikai test jelenléte. A test

¹⁸ TURNER, I. m., 109.

tulajdonképpen azáltal válik részévé a folyamatnak, hogy a hatalmi rendelkezés hatására kivonódik a társadalmi térből. Bár a kora újkori kivégzések esetében a vád megfogalmazása, az ügy felvétele, a nyomozás mind a nyilvánosság kizárásával történt, a sokszor brutális és explicit törvénykezések mégis jóval több narratív jeggyel rendelkeztek, mint az egyébként lineáris logikára épülő börtön-struktúra. A vádlottnak először is magának kellett megfogalmaznia az általa elkövetett bűnöket. Ezután a társadalmi nyilvánosság terében is lejátsszák a beismerő vallomást. A kínhalál a bűnre épül, ahogy Foucault fogalmaz, a bűn és a kínhalál között „megfejtendő kapcsolatok sorát állítják fel”. A lassú kínhalál, a kiáltozás és a további bonyodalmak pedig tulajdonképpen a bűnös végső próbatételeként definiálódtak.¹⁹

Talán ez az a fejezetrész, ami a legerőteljesebben támasztja alá a tanulmány hipotézisét, miszerint a *Bolyai* elbeszélőjének esetében a fantázia elszabadulása, a mítoszi struktúrák megjelenése valójában a narratív hiányalakzatokra utalnak. Mindazonáltal ezekben a felidézett történetekben kiemelt szerepet kap a testábrázolás. János későbbi dekadencia-tudata, önmaga feletti szigorú bíraskodása szorosan összefügg a korporális narratív elemekkel. A gyilkos kutya felidézése metaforikusan köti össze a szeretkezés és a múltbeli társasjáték teremtett szituációját. A szerelemért vállalt fájdalom, a félelemmel együtt jelentkező kívánczóság érzéki

¹⁹ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó - CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 28–29.

motívumává válik ez az állat-reprezentáció. Az általa közvetített sötétség éppúgy tartózkodást idéz elő Jánosban, mint a szeretkezés kiszámíthatatlansága, a nő váratlan, ösztöni mozdulatai.

A kutya szemében, benn a szembogarában, abban a fekete lyukban, ami a szemgolyó közepében tátong, belelátott a kutya fejébe, sőt nem csupán a fejébe, hanem mintha túljutna azon is, egyenesen a semmibe... érezte arcán a feneketlen sötétség fagyosságát. (52.)

A szexuális érintkezés leírásával kiegészülő fejezetrészen kulcsfontosságú szerepet kap az élet-halál ellentétpár szakralitása és dichotómiája: „Hát most megtudta, van a sötétnek másféle mélysége is. Nem a halál, hanem az élet sötétje ez. Rángatózó ez is, de villanásaival tereket bevilágító ígéret, adomány, nem elvétel.” (52.) A képek elemzéséhez ismét Edmund Burke fenséges-elmélete hívható segítségül, amely John Locke gondolataira hivatkozva említi, hogy az éjszaka és a sötétség azért rettenetes és taszító az emberiség számára, mert az ismeretlent rejti magában.²⁰ „Ilona nyöszörögve hívta, reszkető ereivel körülfonva, mintha egyenesen a vérébe pumpálná sürgetését. Képtelen volt engedni neki.” (52.) A sötétség mint a traumatapasztalatok közötti átkötő elem ekvivalens példája annak a pszichoszociális találkozásipont-jellegnek, amelyről Mark Seltzer ír a *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányában. Megállapítása szerint a traumakultúra e

²⁰ BURKE, *I. m.*, 168.

jegyei mind az egyén tudatában, mind pedig a társadalom színterein belül koherenciateremtő funkcióval bírnak.²¹ Ez a jellegzetesség a szövegtest-struktúra rendszerén belül is megfigyelhető, az elemzett kutya-, illetve sötétség-motívum az időben és térben egymástól a legtávolabb levő cselekménypontokat köti össze, teszi homogén szöveg-egységgé a tematikájában széttartó szerkezetű regénykompozíciót.

Ilona és János szerelmi jelenete – mint már utaltam rá – határozott szerepeket rögzít. Mindketten a megismerés ambíciójával közelednek egymáshoz. Kezdetben János pozíciójából követhető a jelenet. „Megnyílik lelkén egy ajtó, és aki kiront rajta, minden porcikájában ő maga.” (54.) Az is egyértelművé válik, hogy az ösztöni megismerés elsősorban az ízlelés és a szaglás eszközén keresztül történik. „Ilona mellett hasonló állapotba került, pusztán a nyelvére tolult íz volt egészen más. A düh íze nyers és sötét, mint a véré.” (54.) A szinesztetikus kapcsolatban – sötét íz – ismét az ismeretlent jelölő sötétség kap szerepet, amelynek feldolgozására János egyedül a múlt tapasztalatainak beemelésével képes. Bármennyire is válik ösztönössé a megismerés, a tárgyilagos felfedezői szemlélet mindvégig uralkodó marad a férfi tudatában. „Ellenőrizni akarta az íz eredetét, mennyiben az övé, mennyiben idegené, belenyalt az arca mellett feltáruuló párás hónaljba.” (54.) Ugyanakkor a János-központú

²¹ Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, October Magazine, The MIT, 1997/tavaszi szám, 4.

perspektíva Ilona pozícióját sem teszi passzívva. „Ilona sebesen megpördült, ugyanezt tette: befurakodott a felnyomott kar alá, és állatkölyökként befúrta orrocskáját a szőrszálak közé.” (54.) Az elbeszélő azt is egyértelművé teszi, hogy ez a sajátos dominanciaharc nemcsak az ösztöni késztetésben nyilvánul meg, hanem a két szereplő valamelyest tudatosítja is magában, hogy különleges versengés van közöttük. „A megértés vágya Ilonára is átragadt. Elodázhatatlannak érezte a térd tanulmányozását, tenyerével máris kitapogatta, ujjjaival követte a kis csontok mozgását. Felfedezte, a térdkalács kerekded formája mennyire hasonlít a Gergőéhez.” (56–57.)

Az erotikus felhevültség tehát a nő esetében is együtt jár a kutatói kíváncsisággal. „Odafordult, nyelvével körbejárta a térdhajlat puha belsejét, miközben előreköszáló ujjjaival a bokát tapogatta le.” (56.) A test tárgyilagos és emocionális megközelítésének váltakozása nemcsak János és Ilona szerelmi együttléte során, hanem az ellentmondásos apa–fiú viszonyban is érvényesül. Bolyai Farkas a test működéséről és a női nemről sosem beszél a fiával.

Megismertette a bolygók mozgásával, a szavak értelmével, a növények gyógyerejével. Nőkről soha nem beszélt neki. „Ne foglalkozz a némberekkel!” Az a konok szennyes rosszindulat, ami olykor feltört belőle, két személyt illetett leginkább: a papot és a némbert. (57.)

Az idézett szövegrészlet a genealogikus kapcsolat ellentmondásai mellett arra is utal, hogy Bolyai Farkas a fiú tudományos nevelésében is elrejti a testtel kapcsolatos tanokat,

a hiány ellensúlyozásaképp pedig más tudományágakat helyez előtérbe, történeteket kreál, egy sajátos magán-mitológiát hoz létre, amelyben a szorongásnak épp akkora funkciója van, mint a fantáziának. Ez a korlátozás azt eredményezi, hogy Bolyai Jánost egész életében, de különösen fiatalkorában szorongások és frusztrációk kísérik, amikor a nőkkel és a testiséggel való találkozásról van szó. „Mindezzel sikerült olyanféle szégyenérzettel beoltania, ami az akadémián is meggátolta, hogy a többiekhez hasonlóan bordélyokba járjon, vagy Zichy pornográf képeit nézegesse.” (57.)

A testiség elidegenítő tapasztalatai között említhető János diákkori élménye, amikor két társát, Kiss Jónást és Albert Hugót rajtakapja egy meztelen nővel. A jelenet a groteszk humor, a tragikomédia eszközeivel mutatkozik be. Jánost ugyanis hasmenés gyötri, az árnyékszéket keresi, amikor benyit a mellékszobába. „Kicsiny hálófülke lehetett, két gyertya égett az éjjeliszekrényen, az ágyon egy lemeztelenedett nő feküdt, két diáktársa, Kiss Jónás és Albert Hugó térdelt mellette, kigombolt nadrágjukból kilógó micsodájukkal.” (57.) A meztelen test látványa az értetlenség és az undor reakcióját váltja ki Bolyai Jánosból. A férfi egy olyan érzéki tapasztalatot ír le, amelyet Julia Kristeva *abjekt* élménynek nevez.²² „Ő nem értette akkor, mivel

²² Kristeva szerint az abjekt-tapasztalat az undornak és az érzékiségnek a kombinációjából jön létre, gyakran értelmeződik traumatikus élményként a tudatban. Julia KRISTEVA, *Approaching Abjection* = Uő., *Powers of Horror*, ford. Leon S. RUIDEZ, Columbia UP, New York, 1982, 1–2.

foglalatoskodnak, de mivel illetlennek érezte, hogy valakit meztelenül lásson, visszahúzódott.” (57.)

A szerelmi együttlétet bemutató elbeszélői interpretáción keresztül nemcsak az időt és a teret meghatározó sötétségnek, hanem az Ilonát és Jánost körülvevő tárgyi környezetnek is mitikus funkciója lesz. A zsákok, amelyeken fekszenek, s amelyeknek a bélését János apja, Bolyai Farkas kaszálta, a belőlük áradó szalmaillattal az élet atmoszferikus mítoszait teremtik meg, s rendelik hozzá a két ember egymásra találásának élményéhez. A sötétség által behívott mitológiai asszociációk (amelyek elsősorban János gondolkodásában vannak jelen), tehát a letargia, a halál, az elmúlás képei most kiegészülnek azokkal a vitalitást, sarjadást és életörömet közvetítő szimbólumokkal, illetve enigmákkal, amelyek a Northrop Frye-i kategorizáció értelmében a nyár mítosz-köréhez tartoznak. A romantikus képvilágban intenzíven jelen van a keresztény szakrális hagyomány kétértékűség-elve, a jó és a rossz küzdelme, a föld-menny ellentétpár. Igen gyakori leképeződése ennek a románcos tematikus rendszeren belül a tél–nyár dichotomikus kettőse.²³ „Sokféle virág illata keveredett össze, de leginkább a székfű keserédessége meg a zsálya bódító aromája érződött.” (54.)

A nyilvánvalóan idillikus, képeket ébresztő tapasztalat a kék szín bevonásával egyértelműen a boldogság metaforájává teljeseedik. „A zsálya megszáradt, kék virágai megélénkültek a

²³ Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = Uő, *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 182.

hangoktól, kis fülkagylóként fordultak a felszín felé. Efféle extázissal sem ebben az ágyban, sem kint a tisztáson nem találkoztak. Nem tudtak ilyesmiről.” (54.) Az elbeszélő ezután a jelenséget a tér tradicionális keretében, a történetben helyezi el, érzékeltetve, hogy itt egy hagyománnyal szakító töréspontról van szó. „Pedig a derékaljban mindig marad a régi szénából is egy-két szál a vászon hurkaiba akadva, ezek aztán továbbadják friss társaiknak tapasztalataikat, amit az életről és többnyire a halálról begyűjtöttek.” (54.)

A tradíciónak az aktuális jelenethez való hozzáépülése, illetve a már idézett atyai eredet („lényegében nem is szalma, hanem széna volt a matracként szolgáló zsákban, domáldi fű, amit Farkas kaszált a birtokhoz tartozó erdő egyik tisztásán” [54.]) ugyancsak János frusztrációinak okára mutatnak rá. Előrevetül, hogy az apa–fiú viszony, a szellemi munkásságban együttműködő, ugyanakkor egymással rivalizáló kapcsolat idővel fojtogatóvá válik, s bár lenyűgöző eredmény bontakozik ki a kettejük munkájából, a kapcsolatuk több okból is terheltté válik.

Összefoglalás

Tanulmányom első szakaszában a Bolyai Farkas által képviselt apai pozíció mítosz-referenciáit mutattam be, majd az ennek a fojtogató apaképnek az árnyékában élő Bolyai János tudatfolyam-technikájú leírását elemeztem. A vizsgált jelenet során a fiatal férfi a náluk szolgáló Ilonával létesít testi kapcsolatot. A lelki frusztrációktól szenvedő János képtelen elhagyni a társadalmi nyilvánosság terét, a szokatlan testi

tapasztalatok a múlt benyomásai felé irányítják a gondolatait. A felidézett jelenetekben egy hajdani kollégiumi szerepjáték, illetve a fegyelmező, szigorú apa alakja is felelevenedik. János rögeszmés elméje ismert toposzokhoz, az archetípusokhoz köthető vándormotívumokhoz folyamodik az új jelenségek maga előtt való definiálása során. Előzménytörténetként, János szorongásainak magyarázataként ismerjük meg a különös, versengéstől és irigységtől sem mentes apa–fiú kapcsolatot, amelyből teljességgel hiányzik a test értelmezése, ha nagyritkán elő is fordul a diskurzusukban, minden esetben a bűn, a tisztességes kíváncsiak elsődleges felületeként definiálódik.

Talán ebből következik, hogy a testi és szellemi működés mind Bolyai Farkas, mind pedig a fia esetében párhuzamossá válik, a dekadencia, a lecsúszás együtt jár a fizikai hanyatlással – noha a felvilágosodás híveiként mindketten elsősorban a szellem felsőbbrendűségét hirdetik.

Bízom benne, hogy – egyelőre még csak töredékesnek tekinthető – kutatásom hitelesen támasztja alá a hipotézisemet, miszerint Láng Zsolt *Bolyai* című regényének történeti szálában a narratív hiányalakzatok egy-egy mítoszi struktúra megjelenítésével, a fantázia korlátlanná válásával fejeződnek ki. Az így konstruált történetekben kiemelt hangsúlyt kap a test reprezentációja, amely szinte mitikus funkciójúvá válik ilyenkor. Az egyes szereplők archetipikus alakoknak való megfeleltetése nemcsak a narrátor eljárásainak, hanem a figurák személyközi kommunikációjának is része. A történet igen gyakran az emberi emlékezet éles váltásaiban fedi fel magát, az aktuális tapasztalatok a legtöbbször

múlt-referenciákat hívnak elő. Ezek az előhívó mozzanatok pedig a legkiterjedtebb mértékben köthetők a testi gesztusokhoz, a biológiai működés szegmentumaihoz.

A kutatás természetesen folytatható. Amint azt a bevezetőben említettem, a regény történeti szála mellett a szerző által folytatott kutatási tevékenység, a svájci ösztöndíjas időszak tapasztalata is benne foglaltatik a *Bolyai* történetében. A sajátos fikciós-önéletrajzi vonatkozások taglalta testábrázolás ugyancsak nagyon izgalmas kutatandó területnek tűnik – akár a már elemzett részletek komparatív összefüggésében.

Felhasznált irodalom

Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2008.

John DOYLE, *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus*, ford. SÁRI B. László, Helikon, 2018/3., 283–301.

Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001.

Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = UŐ., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 113–203.

Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés – A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990.

Julia KRISTEVA, *Approaching Abjection* = Uő., *Powers of Horror*, ford. Leon S. RUIDEZ, Columbia University, New York, 1982.

Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó és FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* 1992/2., 5–11.

LÁNG Zsolt, *Bolyai*, Jelenkor, Pécs, 2019.

Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, ford. BOJTÁR Endre = *Strukturalizmus I.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971, 134–148.

Marcel MAUSS, *Test-technikák*, ford. SALY Noémi = *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, Osiris, Budapest, 2000, 425–446.

J. M. MELETYINSZKIJ, *A mese strukturális-tipológiai kutatása* = Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Osiris, Budapest, 2005, 155–193.

Patricia M. LAWLOR, *Lautréamont, Modernism and the Function of Mise en Abyme*, *The French Review* 58. (1985/6.), 827–834.

Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, *October Magazine*, The MIT, 1997/ tavaszi szám, 3–26.

SZERDAHELY György Alajos, *Poesis dramatica ad aestheticam
seu Doctrinam boni gustus conformata*, Typis Regiae
Universitatis, Buda, 1784.

Victor TURNER, *Rituális folyamat – Struktúra és antistruktúra*,
Osiris, Budapest, 2002.

VI.

Hisztérikus test, abjektált test Marina Abramović *Balkan Erotic Epic* performanszában¹

EGRI PETRA

„Olyan test vagyok, amely az erotikus mohóságnak,
az egész emberiség szemérmetlen szexuális mohóságának üldözöttje,
olyan test, amelynek a fájdalom a tápláló televénye, termékenyen
nedvedző nyálkahártyája, zavaros széruma...”²

A fenti idézet származhatna akár a performanszművész Marina Abramovićtól is, írója azonban a színházi avantgárd kiemelkedő alakja, a Kegyetlenség Színházának atyja: Antonin Artaud. Megjegyzése azonban látszólag nem a színházról, vagy a performanszművészetről szól, hanem saját testéről. Ám, ahogyan azt Marvin Carlson is megjegyzi, Artaud esetében a színház fokozatosan azonossá vált a testtel, saját testével.³ P. Müller Péter szintén Artaud kapcsán emeli ki, hogy „ez a test azonban nem attól színházi, hogy szerepet

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-1077 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² Antonin ARTAUD, *Suppots et supplications* = Uő., *Œuvres Complètes XIV*, Gallimard, Paris, 1978, 155.

³ Marvin CARLSON, *Theories of the Theatre*, Cornell, Ithaca and London, 1993.

játszik, vagy hogy valami rajta kívül lévőre, egy másikra utal. Ez a test maga színház, a közvetlen tapasztalat, amely arra szolgálna, hogy felforgassa a nézőt. [...], a néző pre-logikus, tudatalatti belső univerzumát”.⁴ Kiindulásom szerint a fent vázoltakhoz nagyon hasonló performer és nézői testtapasztalat az alapja Marina Abramović performansművészetének. A test azonban nemcsak üzeneteket közvetítő eszköz, hanem egy elsődleges artikulációt megvalósító léttér, poétikai teremtő stratégia is. Olyan, amelynek performatív, megvalósító akcióiról a pszichoanalízis beszélt részletesen a hisztérizált, abjektált vagy éppen fetisizált test kapcsán. A performanszban „nyitott test” aktivizálódik, olyan, amely „a másik felé kinyúl, megérinti, intenzív érzetet kelt benne”.⁵ Evelyne Grossman álláspontja szerint hisztérikussá tenni (egy műalkotást) azt jelenti, hogy a másik testében létrehozuk a libidó tüzes fészket”,⁶ vagy ahogyan Juan David Nasio fogalmaz: a hisztéria „a másik testében egy új testet hív életre, amely szexuálisan ugyanolyan intenzív és képzeletbeli, mint saját hisztérikus teste”.⁷ Abramović performanszai maguk is olyan műalkotások, amelyek a test hisztérikus valóságát jelenítik meg, és a befogadót is hisztérizálják, döbbenetesen szembesítik a valóssal. A performansz képei betörnek a néző

⁴ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 147.

⁵ Évelyne GROSSMANN, *Hisztérikus szenvedélyek Artaud-nál és Deleuze-nél*, ford. SCHNELLER Dóra, Enigma 2012/72., 61.

⁶ *Uo.*, 61.

⁷ Juan David NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Rivages, Paris, 1990, 552.

szférájába. Gilles Deleuze ugyanerről a transzindividuális testaffektusról ír majd Francis Bacon művészete kapcsán.⁸ Egy olyan testtapasztalat jön létre a performanszban is, amelynek a benne megkonstruálódó test már éppen annyira sem nem alanya, sem nem tárgya, mint Julia Kristeva is írja az abjekt kapcsán.⁹ A performanszban egy folytonosan öndekonstrukcióban lévő test képe tárul a befogadó elé.

A színjátszók és performerek teste

Kiindulásként azonban le kell szögezni, hogy a performanszművészet testkoncepciója a színházi, színészi testmegjelenítéstől radikálisan eltér.¹⁰ A színész teste jelentést hordozó/közvetítő test, hiszen a színész valaki másnak a testi jelenlétét helyettesíti (és más szövegét adja elő, mást „játszik”). Ennek egy explicit és egyben ironikus példája a posztdramatikus korszakhoz köthető Heiner Müller *Hamletgépe*, melyben a színész a színpadon kijelenti „Nem vagyok Hamlet”. Amikor egy színész valamilyen szerepet játszik, például a Hamletet, akkor helyettesítés, látszólagos

⁸ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, az érzékelés logikája*, ford. BABARCZY Eszter, Enigma 1995/3., 30–52.

⁹ Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, Café Babel 1996/20., 169.

¹⁰ A színész teste az egyes színháztörténeti korszakokban témájához lásd P. MÜLLER Péter, *I. m.*

azonosítás történik a színpadon, a színész hangja és jelenléte¹¹ egy másfajta, nem az ő személyéből, hanem az eljátszott személyből (és a mondott szövegből) származó intencionált jelentést közöl, egyfajta logocentrikus, jelenlétet prezentáló játékot játszik. A néző elfogadja ezt a hamisítást és kísérletet tesz a jelentésintenció rekonstrukciójára.

A performansz esetében a prezentált helyzet egészen más: a művész teste nem jelent, hanem jelen van. Egy abramoviçi intertextust megengedve: „The artist is present” (vagyis *a művész jelen van*). Orbán Jolán írja Günter Brus egyik performanszát, a *Szakítópróbát* elemezve, hogy „abban a pillanatban amikor a penge belevág az akció-színész testébe, a test többé nem jel, a penge többé már nem egy használati tárgy, a felsebzés nem egy szimbolikus aktus”.¹² A performansz emiatt az esszenciális valóságosság miatt már olyan testművészet, amelyben a testi materiális ottlét nem mimetikus természetű, hanem önmagát mutatja. Természete szerint a közvetlen materialitás, a testi ottlét művészete. Derrida – Antonin Artaud kapcsán – követeli, hogy a „teatralitásnak kereszteznie kell és részről részre helyre kell

¹¹ A színpadi jelenlétről bővebben lásd: ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*, L'Harmattan, Budapest, 2012.

¹² ORBÁN Jolán, *A performativitás kegyetlensége = A performansz határain*, szerk. DI BLASIO Barbara, Kijárat, Budapest, 60.

állítania a »létezést« és a »húst«.¹³ A „reprezentáció bezáródása”, ami e folyamat másik oldala, pontosan erről szól.

Marina Abramović a színház és performanszművészet testfelfogása között feszülő ellentétéről a következőket jegyzi meg:

Ahhoz, hogy performansz-művész légy, gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis: egy fekete dobozban ülsz, fizetsz a jegyedért, a sötétben ülsz és azt figyeled, ahogy valaki eljátssza valaki másnak az életét. A kés nem valódi, a vér nem valódi és az érzelmek sem valódiak [...]¹⁴

A közvetlen testi materialitás a hagyományos színházi térben is előfordulhat, de az ilyen esemény felborítja a jelentésszerű prezentáció logikáját. Bécsy Tamás a klasszikus színház kapcsán jelzi,¹⁵ hogy a színész testi jelentésszerűsége alapvető, a teljes színi előadást lefedő színházi kritérium. A jelentésszerű azonban felborulhat például egy színpadi baleset során. Bécsy példája az, ha egy színész a színpadon elcsúszik, vagy éppen bakizik, és erre a másik elneveti magát, akkor ez a gesztus nem része a színházi előadásnak, nem idéz, nem jelöl, hanem

¹³ Jacques Derrida, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó, Theatron 2007/3–4., 23.

¹⁴ Jászay Tamás kiemelése Marina Abramovićtól, az amszterdami előadás utáni közönségtalálkozóóról: JÁSZAY Tamás, *Játék életre halálra*, Revizor, 2012. 07. 05. (<https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012/> [2021. 11. 10.]

¹⁵ BÉCSY Tamás, *Egy színházelmélet alapvonalai*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1985, 17.

valami, ami a jelentésszerű színháztól idegenül, materiálisan megtörténik. A performansz pontosan ilyen: materiális megtörténések viszszeszínpadára. A néző, vagyis a performansz „olvasója” pedig kénytelen e primer történéssel valamit kezdeni, olykor döbbenetesen szembesülni a valósággal.

Természetesen a színjátszók testéről (ahogyan a performanszművész testéről) sem szólhatunk minden színháztörténeti korszak esetében általános érvénnyel, mert a modern és még inkább a posztmodern színházművészetet megújító rendezők (Brecht, Artaud, Grotowski, Mejerhold, Wilson) illetve a színháztudósok (Carlson, Lehmann, Fischer-Lichte) különböző módon reflektáltak a színész testének teatralitására. A rendezőknek mindig is élénk figyelmük volt a színész által eljátszott szerep és a színész saját karaktere közötti kapcsolatra, míg a színháztudósok teoretizálták a test különböző történelmi korszakokban megfigyelhető teatralizálódását is.¹⁶ Jelen tanulmánynak nem célja ezen korszakok testkoncepcióinak tárgyalása, bár kétségtelen, hogy a különféle színháztörténeti korszakok és rendezők elképzelései közül a performanszművészet testfelfogásához legközelebb az avantgárd színház, azon belül Antonin Artaud Kegyetlenség Színháza áll, hiszen képesek közvetlenül hatást gyakorolni a néző testére. Mindkettőben közös a logocentrikus, a „felmutatáson alapuló

¹⁶ Ezekről bővebben lásd: P. MÜLLER Péter, *A színjátszók teste* = Uő, I. m., 121–194.

színházeszménnyel”¹⁷ szemben érzett ellenszenv és a test hisztérikus eksztázisa. Darida Veronika is kiemeli Artaud „hisztérikus színháza”, vagyis a Sorbonne-on tartott *A pestis és a halál* című (1933) bemutatója kapcsán, hogy a nézők egy hisztelizált performansztermészetű előadásnak lehettek tanúi, melyben Artaud hisztérikus teste állt a középpontban.¹⁸ Artaud kidolgozza a „szervek nélküli test” és az „érzelmi testkultúra” koncepcióit. Előbbi egy olyan testkoncepció, mely állandó hullámlásban van, s az eleven test határaként (ahogy Abramović performanszai kapcsán is igaz) jelentkezik, és leginkább a hisztérikus test valóságát hivatott színre vinni. Utóbbi célja pedig a „nézők varázslatos örületbe taszítása”.¹⁹ Artaud hisztelizált előadásait éppen ezekből kiindulva olyan ösperformanszoknak tekintem, melyekben az elutasított vágy fragmentált tárgyasulási törnek a felszínre, és amelyek aztán Abramović performanszainak is egyre inkább jellemzőivé válnak.

A performansz azonban műfajképző komponenssé tette a materiális, intencionális jelentés nélküli színpadi eseményt. Ahogyan azt P. Müller Péter is jelzi, „a performanszművészet ráirányította a figyelmet a test teatralizálhatóságára, a testben

¹⁷ A kifejezést P. MÜLLER Péter használja. Elkülöníti az „átélésen”, az „elidegenítésen”, valamint a „felmutatáson” alapuló színházi és színészi gyakorlatokat. (P. MÜLLER, *I. m.*, 129.)

¹⁸ DARIDA Veronika, *Hisztériák*, Kijarat, Budapest, 2012, 141.

¹⁹ Antonin ARTAUD, *Az érzelmi testkultúra = A színház és az istenek*, ford. BETHLEN János, Orpheus, Budapest, 1990.

mint médiumban rejlő művészi lehetőségekre”,²⁰ és „a poszt-dramatikus színház megszabadul a test szemantikájának korábbi kényszerétől, és a színház emancipálódása során megmutatja, hogy a testnek nem kell jelölőként működnie, mivel a test jelentés nélkül is képes tapasztalatok közvetítésére”.²¹ Szintén P. Müller Beke Lászlótól idézi, hogy „az olyan művészetek esetében, mint a happeningművészet (és performanszművészet) a test vállalja a megaláztatást, a lemeztelenedést”²² (néha a szó szoros értelmében is, gondoljunk Abramović és Ulay 1977-es *Impoderabilia* performanszára, vagy a *Lips of Thomas*ra 1975-ből). Abramović performanszai mindig a test intencionált jelentéstől megfosztott materiális ittlétével működnek, a test esszenciális performativitását hajtják végre. Nagyon változatos ez az ittlét, vagyis a test mint Dolog „döbbenetének” megalkotása. Vannak olyan testi ittlétek, amelyekben látszólag nem történik semmi. Egyik ismert performansz a *The Artist is present*, melyben Abramović ül egy széken, és vele szemben egy néző (a múzeumi látogató) foglal helyet. Egy másik példa a *Seven Easy Pieces*, mely performanszsorozatokban a test a szexualitás, az obszcenitás hatamát kihasználva játszik fájdalmas és agresszív játékot (különösen igaz ez az újrajátszott *Lips of Thomas* performanszdarabra). Máskor – és a *Balkan Erotic* ilyen szempontból igen sűrű és érdekes

²⁰ DARIDA, I. m., 173.

²¹ Uo., 176.

²² Uo., 173.

performansz – a testi dologra, az obszcénre allegorikus jelek rakódnak. A *Lips of Thomas* egyik legtöbbet emlegetett jelenete az, amikor Abramović a teljesen meztelen testére, hasára borotvapengével ötágú csillagot metsz. A kiserkedő vér miatt a test valóban vörössé válik. A kettő, a meztelen női test és a kommunista mozgalom allegorikus jele nem mutat metaforikus, értelmező kapcsolatot. Az inskripció, a testbe vérrel vésett jelként a vörös csillag ráhelyeződik a hisztériás valóságra, az abjektált, fájdalomteli ottlétre, és ezzel a fetisiztikus jelöléssel a test a szimbolikusba emelkedik. Az ilyen cselekedetek, dolgok sokkal inkább elfojtják, kizárják, mint megmutatják a szubjektív, lukas hátteret. A lemeztelenedett testet színre vivő testművészeti alkotások a primer valóságosság megtörténéssel szembesítik a nézőt, saját valóságosságának lehetőségeivel, és arra kényszerítik, hogy felfedezze önmagában e tárgyi, testi történés, jelenlét sajátos bensőség-artikulációját, ilyen módon is kapcsolódva Artaud Kegyetlenség Színházához. A tárgyi történések bármennyire is jelentéktelenek (gondoljunk a *The Artist is present*, vagy a *House with the Ocean View* performanszokra), különös hatalommal bírnak, visszaforgatják a test értelmét olyan regresszív, korai én-képző tapasztalatokra, amelyeket a mindennapi életben már elfojtottak, mégis intenzíven ott vannak, ugyanakkor elbeszélhetetlenek. És ami még fontosabb, ezek a testi-materiális jelenlétek kommunikálódnak, a performer és a néző test-élménye spektakuláris, tükröző, azonosuló viszonyba kerül egymással.

Ez a személyes identitást, én-struktúrát érintő testi genezis az, ami a pszichoanalízist is foglalkoztatja. Freud *Az ősvalami és az én* című művében határozottan jelzi:

Az ember saját testéből és elsősorban annak felületéről egyidejűleg külső és belső érzékelések indulhatnak ki. Ezt a felületet az ember úgy látja, akár valami más tárgyat, amely azonban számára kétféle tapintási érzettel szolgál, amelyek közül az egyik a belső észleléssel lehet egyenlő.²³

Majd egy gyakran idézett fontos megjegyzést tesz: „Az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek”.²⁴ E talányosnak ható lezárás azt jelzi, hogy a test és az én megképződése komplex tükörviszonyban működik. Nem jelentéses, hanem sokkal primerebb azonosítási kapcsolat működik itt. Egy olyan heterogén, egyszerre strukturáló és megbontó reláció mozgósítódik, amelyben a test rávetül a személyre, én-t képez, másrészt az én folyamatosan visszatükröződik a testre. Freud (és később Ferenczi Sándor vagy éppen Wilhelm Reich) jelzi, hogy az én/test kapcsolat nyomán megjelenített személyesség, tudatosan vállalt én (ez a karakter) nem a test, a személyes mélység megjelenítése, nem a szubjektív titkos mélyének a megmutatója, hanem sokkal inkább valamiféle megragadhatatlan, kimondhatatlan tárgyi helyettesítés, szupplementum. Nem metaforikus-hermeneutikus kimondás, hanem metonimikus-allegorikus

²³ Sigmund FREUD, *Az ősvalami és az én*, ford. HOLLÓS István – DUKES Géza, Pantheon, Budapest, 1937, 29.

²⁴ *Uo.*, 30.

mellététel. A kimondhatatlan kimondhatatlansága miatt – valamit elkerülhetetlenül kell kezdeni vele – kézbe kell venni az elérhetetlen önmagam, egy másik tárgyban (a felvállalt, mutatott jellemben, karakterben) kell tárgyiasítani. A testi bensőség „dolog” (das Ding),²⁵ egy materiális luk a személyes létben. Ezt a hisztéria kényszeresen tölti ki a test valamely tényleges darabkájának tünetszerű, torzított és fájdalmas mozgósításával. Az Abramović-performanszok dologszerű testi tényei pontosan ennek a kettőségnek, a megmutathatatlan ottlétnek, és a megmutatás helyett odatett testi jelenlétnek, majd e jelenlét allegorizálásának (fetiszizálásának) eseményei.

A *Balkan Erotic*²⁶ videóperformansz²⁷ ebből a szempontból azért érdekes, mert egy kevert média-prezentáció

²⁵ Ez a freudi terminus Lacan XX szemináriumában szerepel: Jacques LACAN, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII. The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, ford. Dennis PORTER, W.W. Norton, New York, 1997, 119–121.

²⁶ A video a következő webcímen érhető el: <https://videa.hu/videok/origo-kultura/kreativ/balkan-erotic-epic-MFHk1UgOeumP3NZa> (2021. 11. 10.)

²⁷ A performansz természetéről és ismételhetőségéről élénk vita folyik a medialitás diskurzusában. Ehhez lásd Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993. és Amelia JONES, *The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, TDR 2011/1., 16–45. A performansz dokumentálásáról, archiváló funkciójáról lásd Barbara BÜSCHER, *LOST & FOUND: Archiving Performance*, ford. Charlotte KREUTZMÜLLER, MAP 2009/1. (<http://www.performap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>. [2021. 11. 10.]) Abramovićot Neville Wakefield, brit kurátor kérte fel arra, hogy készítsen egy műalkotást a pornográfia témájában, amit Abramović összekapcsolt a balkáni ősi erotikával. Így jöhetett létre a

formájában szerveződik. Pontosan ezt a folyamatot, a testek, a valós elemek metonimikus láncát, kapcsolatát mutatja meg. Az Abramović-performanszok ebből a szempontból is sokfélék. Van, amikor maga a tárgyi esemény önmagában, majdnem tisztán, az allegorizálás minimumával prezentálódik (ilyen volt a *The Artist is Present*, amikor Abramović egy széken ült napi hét órán keresztül, vele szemben egy-egy cserélődő vállalkozó nézővel²⁸), máskor magába a performanszba épül be az allegorizáló, fetisiztikus jelentésrátét (a *Lips of Thomas* esetében). A *Balkan Erotic* e tipológban a másik végpont. A totális interpretáltság kontextusában jelenik meg. A performansz egy médiaesemény tárgya, egy úgynevezett „videóperformansz”, és az esemény folyamatosan allegorizálódik, szupplementálódik. Három rétege, műfaji modalitása van. A videóperformansznak narratívát ad az „etnográfus Abramović”. Az elmondott szövege tényszerű, mögötte sötét, homogén háttér van, hátratett kézzel, formális eleganciával öltözötten beszél. Ez a megjelenés nem performansz, határozottan a tárgy (a balkáni kultúra)

Balkan Erotic Epic: „Úgy döntöttem, hogy két részből álló videóinstallációt és egy rövidfilmet is készítek [...] Néhány rituálé annyira furcsa volt, hogy el sem tudtam képzelni, miként fogom rávenni az embereket, hogy részt vegyenek benne...” (Marina ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, ford. NAGY Ágnes, Athenaeum, Budapest, 2021, 269.)

²⁸ Az allegorizálás persze itt sem kikerülhető. A karakter minimuma esetén is fetisiztikus, mert a performansz tere, a performer ruhája (például a piros ruha allegorikus üzenete) elkerülhetetlenül jelentést csatol a kimondhatatlan helyében megjelenő másik dologhoz.

intencionált jelentését mondja el. Abramović prezentációi, történetei, képei kettősek. Az egyik típus rövid rajzfilmekből áll, az Abramović által ismertetett népszokások történeteit jelenítik meg.²⁹ A másik bemutatott és látszólag kommentált³⁰ eseménysor már csoportos performanszok felvételeiből áll. A testi ottlét önmagában intencionált jelenés nélküli valós eseményeit mutatja. A videóperformanszban élénk táruló „ismertetés” azonban nem, vagy csak nagyon általános kapcsolatot mutat a performanszok eseménytartalmával.

A hisztérikus test

A pszichoanalízis persze már sokkal korábban meghatározó jelenségnek vette a testiséget, és jelezte annak színpadi jellegét. Freud nevezetes Emma-esete kapcsán traumát-képző „színterekről” (*Szene*) beszél. A hisztériás fájdalom, bénulás, a megfeszülő test görcsös rohama mind performansztermészetű:

²⁹ Az Abramović által prezentált balkáni népszokások valószínűleg átköltöttek vagy teljes egészében kitaláltak. Az önéletrajzi írások felől (Vö. ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*.) Abramović igen kritikusan és ironikusan viszonyul saját kultúrájához, amelyet Belgrádból való egykori távozása után igyekezett is hátrahagyni. Abramović videóperformansza ugyanakkor egyfajta performanszparódiaként is működik a balkáni kultúrának, hasonlóan, mint azt Freud jelzi a Dóra-eset kapcsán. Vagyis „minden hisztéria egy műalkotás paródiája”, tehát csak torz utánzása valami eszményi, eredeti műnek. Erről bővebben lásd DARIDA, *I. m.*, 87–97.

³⁰ A performanszokat körülvevő „etnográfusi” megjegyzések azonban nagyon heterogének, egyáltalán nem a tudományos logika szerint működnek. A prezentáció, a performansz többnyire egyáltalán nem kötődik a felvezető megjegyzésekhez.

Charcot, Freud, Janet ilyennek is vette egykor. Darida Veronika *Hisztériákról* írott könyvének is sarkalatos kérdése a hiszterizált test teatralitása. Azt vizsgálja, „értényesek lehetnek-e a hisztéria esetében a „megszokott és általános érvénnyel használt testfogalmak”,³¹ illetve, ha a hiszterizált testre „színpadként tekintünk, akkor az ábrázolás (reprezentáció) vagy a jelenlét (prezentáció) színpada lesz”.³² A hisztériás test kérdéskörét a „poszt-dramatikus korszak performanszaihoz” köti,³³ ahogy fogalmaz: „A későbbi performansz- és happeningművészek maguk is gyakran választották témaként a hisztériát”.³⁴ Charcot keddenkénti hisztériabemutatóiban a „működésbe léptetett (performanszokban) [...] a tudattalan működés tárult a nézők elé”.³⁵ A tudattalan és a trauma mint „eltitkolt képzet”, amelyből a hisztéria eredeztethető, Freudot már egészen korán, a Josef Bauerrel közösen írt *Tanulmányok a hisztériáról*³⁶ című könyv készületeikor is foglalkoztatja. Freud a Katherina-eset kapcsán köti először össze a hisztériát a szexuális zaklatás traumájával és az elfojtással. A fulladásos rohamoktól szenvedő lányt Freud meglehetősen rövid ideig képes csak analizálni, egy osztrák hegyi kirándulása alkalmával találkozik

³¹ DARIDA, I. m., 9.

³² Uo., 9.

³³ Uo., 20.

³⁴ Uo., 20.

³⁵ Uo., 20–21.

³⁶ SIGMUND FREUD, *Tanulmányok a hisztériáról*, ford. BART István – SCHULZ Katalin, Animula, Budapest, 2012.

a lánnyal, így a kapcsolatnak hamar vége szakad. Annak ellenére, hogy Freud kudarcként éli meg a kezelést, a hisztéria problémája tovább foglalkoztatja. Darida Veronika Freud ezen műve kapcsán megjegyzi, hogy valószínűleg ez az első írása, melyben a rövidesen megalakuló pszichoanalízis körvonalai láthatóak a gyermekkori szexualitás, az álom, a szimbolizmus és a tudattalan kapcsán.³⁷ Freud a hisztéria felől dolgozza ki a pszichoanalízis kereteit, „a pszichoanalízis a hisztériával kezdődött, és a pszichoanalitikus tudás csak annyi értékkel fog bírni, amennyi értéke e strukturáról való tudásunknak van”.³⁸ A hisztéria valóban megszülte a pszichoanalízist, megmutatta a belső hiány lefordításának útjait, megmutatta az áttétel szerepét és azt, hogy ebben az analitikus áttételben hogyan lehet részleges kimondhatóságot a kimondhatatlan kapcsán elérni.

Kiindulásom szerint Abramović művészetében, a performanszokban gyakran jelenítődik meg a hisztelizált test, amely műalkotásként kínálja fel magát a látványra. Teszi ezt éppen ellenkező módon, mint amit Deleuze mond Bacon festménye alapján.³⁹ Deleuze interpretációjában nem a festő, hanem a festmény a hisztérikus. Abramović esetében viszont a műalkotás éppen maga a performanszban megkonstruálódó test, a performer teste a hisztérikus. De ez a test nem

³⁷ DARIDA, I. m., 86.

³⁸ Moustapha SAFOUAN, *In praise of hysteria = Returning to Freud*, szerk. Stuart SCHNEIDERMAN, Yale UP, New Haven, 1980, 71.

³⁹ Deleuze-t idézi Évelyne GROSMANN, *Hisztérikus szenvedélyek Artaud-nál és Deleuze-nél*, ford. SCHNELLER Dóra, Enigma 2012/72., 67.

vallomásos, hanem tárgyi. Olyan mintha ő maga, vagyis saját teste lenne a műalkotás.

Jelen írás az Abramović 2005-ös, *Balkan Epic Erotic* című videóinstallációjában felszínre kerülő valóságosság természetére, azaz a test és szexualitás kapcsolatára koncentrál, a modern szubjektum saját heterogén (testi) alapjaihoz történő visszalendülésének performanszképző erejéről szól. A performanszba belépő hiszterizált és abjektált test sajátos természetét kutatja. A hiszterizált, folyton re-prezentáló test mellett a test Julia Kristeva által kidolgozott, dekonstruktív, primer nárcisztikus mélyét jelző abjekt fogalmát követi. Mindkettőnek sajátossága (azaz a *hiszterizált test* és az *abjektált test* esetében is megjelenik) a múltbeli trauma testi prezentációja, vagyis a test újraéli vagy újrjátssza az egykori traumát. A performanszművészetnél ez a felvetett probléma azért is izgalmas vizsgálódási terep, mert a „jelen(lét)” művészeteként, a testi jelenként tartják számon, miközben a benne megkonstruálódó hiszterizált és az abjektált Abramović-test egyértelműen nem a jelenben létezik, hanem a saját múltjába van „ragadva”. A test tulajdonképpen archívumként működik.

A *Balkan Epic Erotic* Abramović népi kultúrával kapcsolatos kutatásain alapul, mely szerint testi tárgyak, az erotikus test, a női, illetve a férfi nemi szerv fontos szerepet töltenek be a balkáni emberek mindennapi életében és mezőgazdasági rítusaiban. A nők ezen rítusokban megmutatták genitáliáikat, mellüket és menstruációs vérüket, a férfiak pedig hímtagjaikat maszturbáció közben. Abramović

performanszát olyan poétika vezérli, amelyben a test, a szexualitás mint heterogén jelentőségképző erő működik. A megmutatásban a test nem egy lacani „objekt”, hanem, ahogy Kristeva nevezi, „abjekt” természetű.⁴⁰ Ellentétes az én-ideál tükör-pozíciójú introjekciójával, radikálisan elfojtott, tagadott, de mégis meghatározó, énképző szerepű akció. A test Abramović performanszában egy olyan performatív aktusban teremődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásaként jelenik meg.

A test-tárgy abjekt természete

A hisztérikus test – és ez Abramović minden performanszában megjelenik – elsődlegesen fájdalmas test. Már Charcot is világosan jelezte a test és a fájdalom összefüggését: „Egy pillanat és a fájdalom első kézből jövő tapasztalatával gazdagítom önöket, segíték minden jellemzőjének felismerésében” – hogyan? – bemutatok öt beteget.”⁴¹ Freud a *Tanulmányok a hisztériáról* művének minden eseténél jelzi az átható, megalapozó fájdalmat. Később *Az őszvalami és az én* már idézett helyénél a fájdalmat egyenesen testkonstituáló eseménynek, egyfajta ős-performatívumnak gondolja:

⁴⁰ A lacani *object* és a kristevai *abjekt* összehasonlítását lásd CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Jósöveg Műhely, Budapest, 2000, 88–92.

⁴¹ Idézi Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, ford. Alisa HARTZ, The MIT, Cambridge, 8.

A lélek-élettanban bőven esett szó arról, mi módon válik külön az ember saját teste az érzékelt világtól. Úgy látszik, szerepe van ebben a fájdalomnak is: az a mód pedig ahogy a fájdalmas betegségeknel az ember a maga szerveinek új megismeréséhez jut, talán mintaképe lehet annak, ahogy általában testének képzetét megszerzi.⁴²

A hisztéria analízise egy valóban hisztériás szituációt teremt, láthatóvá, szcenikussá teszi a fájdalmat. Didi-Huberman célja pontosan ez, meg akarja érteni a „fájdalom spektakulumát”, mert „a hisztéria minden pillanatában fájdalom, amit kényszerűen fel kell fedezni, mint képet és spektakulumot [...] és én e fájdalom-pillanat extrém láthatóságáról akarok írni, a hisztéria túlságosan is evidens fájdalomról”.⁴³ A láthatóság minden affektusból tárgyat formál, nemcsak látja, hanem tekintetbe is veszi, akkor is, ha – Julia Kristeva szavaival – e tekintet a saját test reflexiója lesz: „a szenvedés különbözik a gyűlölködéstől vagy a dühtől, nem igazán egy tárgyra irányul, inkább visszafordul a személyre magára, és az igazi öntudat határmezsgyéjévé válik, amelyen túl nincs más, mint a szelf elvesztése a test homályában. Szenvedés: egy meggátolt halálösztön”.⁴⁴ Abramović performanszai folyamatosan szenvedésteliek. Gondoljunk a *Rhythm 0*-ra, amelyben kínzó tárgyak sora áll a látogatók rendelkezésére, hogy fájdalmat okozzanak neki, vagy a *Lips of Thomas*ra, amelyben pengével ötagú csillagot karcol magára és kivérezteni saját testét.

⁴² FREUD, *Az őszvalami és az én*, 30.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, *I. m.*, 3.

⁴⁴ JULIA KRISTEVA, *A melankolikus képzelet*, ford. DOBOSSY Anna, Thalassa 2007/2–3., 42–43.

A *Balkan Erotic* is tele van fájdalommal. A nők agresszíven masszírozzák melleiket, a férfiak fahídba fűrt lukba, máskor mező földjébe maszturbálnak. Az itt színrevitt szexualitásból teljesen hiányzik az élvezet, az öröm.

A szenvedésben formálódó, fájdalmas test pedig elsősorban abjektált test, nem egyszerű tárgy, ami megérinthető, vagy éppen elválasztható az alanytól. Inkább valami negatív, taszító-vonzó, amitől meg kellene szabadulni, és ami mégis elhagyhatatlanul és kimondhatatlanul ott marad alanyánál. Az *ab-jectio* kifejezés latinul önmagából ki-vetést jelent, a szubjekció ellentéte és velejárója, a szimbolikus jelentésrögzülés és az identitás instabilitásának tapasztalata. Ez az instabilitás, ahogy Arnold van Gennep etnográfus is leírja: a népi rituálék sajátja is, amelyben egyik határállapotból a másikba lép az egyén.⁴⁵ A kristevai abjekt valójában az öselfojtás tárgya, nem más, mint egy őspformatívum elfeledhetetlen maradványa. A test negatív, elutasított, hiányra utaló önalkotási folyamata:

Mikor eltölt az általam abjekciónak nevezett érzés, ami bizonyos affektusok és gondolatok fonata, nincs ennek igazi, szó szerint meghatározható tárgya /objet/, az abjekt nem egy velem szemben álló ob-jet, amit megnevezhetnénk vagy elképzelhetnénk...⁴⁶

⁴⁵ Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2007.

⁴⁶ Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, Café Babel 1996/20, 169–184. (Kristeva ezen könyvfejezetének angol címe *Approaching the abject*.)

Kristeva személyes, vallomásszerű írásának egyik bevezető példája látszólag az ételtől való undor és az arra adott testi reakció (görcsök és hányás). A tejfölétől való undor viszont valójában az ősjelenet, az ősz-szex metaforája lehet nála:

[...] a tej fölétől való *undorom* megfeszít és elválaszt az anyámtól és apámtól... Ebből a dologból, vágyuk megtestesítőjéből 'én' nem kérek, 'én' nem is akarok tudni róla, 'én' nem fogadom be, 'én' kivetem. De mivel ez az étel nem más mint 'én', 'én' az ő vágyukban, az 'én' képes maga helyére *engem* állítani, így én *magamat* vetem ki, *magamat* köpöm ki, *magamat* vetem meg ugyanazzal a mozdulattal... 'Én'-né válásom során könnyek és hányás közt szülöm meg magam.⁴⁷

Kristeva az énteremtésben felfedezi az abjektet mint preödipális (de)konstrukciót, amely nem más, mint a szubjektív betörése, amely „kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet”.⁴⁸ Abramović videoperformanszának testrepresentációjában is erősen jelen van az abjekt mint dekonstruktív önalkotási folyamat, a feledés birodalmának (vagyis a tudattalannak, az anya testi hiányának, elvesztésének) állandó felidézése.

Test-tárgyasulások: fétis és abjekt

Abramović *Balkan Erotic* videóperformanszában az abjekt legalább két módon „jelölődik”, „íródik meg”: (1) a narrátor

⁴⁷ KRISTEVA, I. m., 170.

⁴⁸ Uo.

Abramović hangja és jelenléte által, aki a népi hiedelmeket megszólaltatja, illetve (2) a performanszban szereplő Abramović és a többi performer „cselekvő teste” által.

A *Balkan Eroticban* megképződő népi hiedelmek testnarratívája és performatív testei is egyaránt abjekt jellegűek. A testi intimitás, a szexualitás abjekt jellegét „viszik” színre, ágyazzák népi narratívába. Az abjekt által képződik meg a performatív test. A videóperformanszban el is hangzik, hogy „a balkáni kultúrában ősidők óta a női és férfi nemi szervek, mint a vagina, a mell és a »fallosz«⁴⁹ olyan használati eszközök, amelyek arra hivatottak, hogy a betegség és a természet ördögi erői ellen harcoljanak”.⁵⁰ Ezzel egyfajta rituális pozícióba helyeződnek, mágikus (már-már fetisisztikus) eszközökké válnak. Az elmesélt történetek többnyire egy olyan népi hiedelemvilággal keverednek, amelyekben a szexualitás kristevai abjekt jellege mutatkozik meg. Az abjekció az allegorikus jelölés mozgatórugója, az elfojtás dekonstruktív játéktere, miközben az emberi test jelentő volta is inherens. A *Balkan Eroticban* Abramović így vezeti fel a csoportos performanszt:

A balkáni kultúrában, ha a nő azt akarja, hogy a férje vagy a szeretője igazán szerelmes legyen belé, egy élő, kisebb méretű halat dug vaginájába és egy éjszakán át magában hagyja. Amikor a hal

⁴⁹ Abramović narrációja tudatosan a „fallosz” szót használja a pénisz helyett.

⁵⁰ A performanszból kiemelt idézet jelen dolgozat szerzőjének fordítása (E.P.).

reggelre megdöglik, kiszedi magából és porrá zúzza, majd hozzákeveri a ledarált kávéhoz, aztán megfőzve a férjének vagy a szeretőjének adja még aznap reggel. A hiedelem úgy tartja, ha a férfi megissza ezt a kávé, soha többé nem hagyja majd el ezt a nőt.⁵¹

A mágikus vagina jelenik itt meg, egy olyan *vagina dentata* ellen-dekonstrukciója, amely éppen a másik vágyát transzformálja, nem kasztrál, inkább libidót képez, és a libidó plasztikussága, szabad mozgása ellen munkál. A háttér heterogén, az állati (vagyis a hal) befogadása, elnyelése és (az idegen) kitaszítása egyszerre. A hal cadavere abjektként a testben, halottként kilöködik, mégsem jelenti a halált, átmenetet képez. Az immár darabokra zúzott abjekt a kávéval keveredve a „szerelem” jeléhez kezd el felkapaszkodni. A szerető vagy férj orálisan befogadja az abjektet, majd szubjektuma felszívódik és elnyelődik a Másikban (a másik szerelmében) örökre. Az abjekt inkorporálódik, tudattalan vágyazonosítás történik.

Az abjekt tehát egyszerre énképző és -romboló: „kihívja és összetöri magát a szubjektumot... [...] az én-nel (je) szemben áll... [...] amolyan brutális szenvedés, ami az Én-t éri, fenséges és pusztító, mert az Én-t az apához, a perverzióhoz köti”.⁵²

⁵¹ Saját fordítás (E. P.).

⁵² KRISTEVA, *I. m.*, 169.

Az abjekt őspformatívuma – Derrida kifejezését használva – „per(ver)formatív”,⁵³ egy folyton elcsúszó, alakot váltó perverz performatívum. Derrida a *The Post Card* című munkájában gondolja tovább a perversálás felől az austini performatívum működését, és „per(ver)formatívumról” beszél egy képeslap kapcsán, mely különös, obszcén pozícióban ábrázolja Platont és Szókratészt.⁵⁴ „Íme a per(ver)formativitás mestere”⁵⁵ – jelenti ki Derrida Platónról. Az alapvetően performatív jellegű abjektben is rejlik egy sajátos per(ver)formativitás, melytől a performansművészetben éppen Abramović válik a „per(ver)formativitás mesterévé.” Performansait áthatja a perverzió. Testművészete centrális elemévé teszi az abjektet, mint az én-ideál tükör-pozíciójú projekciójával radikálisan elfojtott, tagadott, de mégis meghatározó, énképző szerepű területet. A test Abramović performansában egy olyan performatív aktusban teremődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyasulásaként jelenik meg.

⁵³ Erről bővebben lásd: EGRI Petra, *A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović A művész jelen van performansának dekonstruktív poétikája*, Filológiai Közlöny 2021/2., 162–174.

⁵⁴ A kép alapján azonban nyilvánvaló, hogy a szexuális magyarázat Derrida fantáziája, ami a képen igazából perverz és performatív az az, hogy megcserélődnek a szerepek, Szókratész ír, Platon diktál. Mégpedig, feltételezhetően Szókratész aláír, a saját halálos ítéletét.

⁵⁵ Jacques DERRIDA, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Alan BASS, The University of Chicago, Chicago, 1987, 136.

A *Balkan Erotic* videóperformanszban Abramović narrációját csoportos performanszok, együttes, részben meztelen testi jelenetek is követik. Olyan általában elutasított és társadalmilag visszautasított, elfogadhatatlannak tűnő aktusok, amelyben a férfiak és nők is népi viseletbe öltözve megmutatják genitáliájukat. A nők mellüket, a férfiak hímtagjukat simogatva maszturbálnak közösen, hogy elűzzék a betegségeket és a természet ördögi erőit. A performanszban megjelenő testiség obszcén, a nyíltszíni maszturbáció nem szexuális élvezethez kötött, hanem az abjekt allegorikus működtetésének társadalmi kulturális kötelezettségét teszi valóságos eseménnyé. A narrátor Abramović ezen esemény etnográfus értelmezőjeként jelenik meg újra és újra. Interpretációjában a kulturális hagyomány allegorikus jelentéstulajdonítással integrálja az obszcén, traumatikus szexuális aktusokat. Ez az allegorizálás többszörös, mert a népi hagyomány mellé még szövegek is telepednek. Svetlana Spacijek énekesnő háborús dalt énekel a videóperformanszban. A szláv lélekről szóló, orosz nyelvű érzелgős dal alatt a performanszban férfiak láthatók elegáns-ünnepélyes népi öltözékben. Szabályos sorba állnak, de ezt a lelkesítő képet dekonstruálja a performansz. Az, hogy péniszük csupaszon, erektáltan látszik, de mire a dal véget ér, az egyébként mozdulatlan férfi-tabló eseménye az lesz, hogy a péniszek erekciója alább hagy. Az abjektált szexuális test elhárított tárgy (objekt), végtelenül és radikálisan kizár, és arrafelé húz, amerre az értelem összeomlik. Slavoj Žižek jegyzi meg, hogy „[a]z obszcén, a traumatikus valós az a pont,

ahol a szimbolikus távolság összeomlik, pont ahol nincs szükség beszédre, jelekre, mert benne a gondolat közvetlenül kapcsolódik a Valóssal.”⁵⁶

A videóperformanszban végig fennáll valamiféle lezárás és eltüntetés, sőt, vakság az abjekt beszenyező, szenvedésteli természetével szemben. Kristeva is jelzi, hogy a rituális értelmezés „totálisan vak tud lenni a szenny iránt [...] hasadás áll fenn a test territóriumára, egy bűnösség nélküli autoritás, az anya és természet összeolvadás, illetve egy teljesen más, a szégyent, bűnt, vágyat jelző társas jelölési esemény-sor között”.⁵⁷

A test, az abjekt az etnográfusi magyarázaton keresztül így fétissé válik, tárgyi csereértékként működik. Átveszi a kimondhatatlan, vagy talán nem is létező tárgy, vagy éppen vágyfantázia helyét.⁵⁸ Freud látszólag egyszerű magyarázatot talált a fétisre 1927-es tanulmányában: „a fétis a női fallosz

⁵⁶ Slavoj ŽIŽEK, *The Thing from Inner space = Sexuation*, szerk. Renata SALECL, Duke University, Durham/London, 2000, 231.

⁵⁷ Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon ROUDIEZ, Columbia University, New York, 1982, 74.

⁵⁸ A fétisproblémának nagy szakirodalma van, amely részletes ismertetésére jelen tanulmánynak nincs lehetősége. A téma felvetése kapcsán elsősorban Freud klasszikus szövegein és a pszichoanalitikus írásokon túl Giorgio AGAMBEN *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* című könyvének több fejezetében olvasható fétis elemzés (ford. Roland L. MARTINEZ, University of Minnesota, Minneapolis, 1992.), illetve a Derridát fordító, filozófiában is járatos Alan Bass könyvei (elsősorban *Fetishism, psychoanalysis, and philosophy: the iridescent thing*, Routledge, London, 2018.) voltak a forrásaim.

pótléka (az anyáé), amiben a fiúcska hitt, és amiről [...] nem akar lemondani”.⁵⁹ Akkor sem, ha egyébként megtapasztalja ezt a hiányt, tovább is hisz a női falloszban, hisz, különben a kasztráció veszélyét kellene vállalnia. „Valami más lépett a helyére, ami úgymond ennek a pótlékává lett, és az előbbinek szóló érdeklődés örökösének tekinthető. Ez az érdeklődés azonban még erőteljesebbé válik, mert a kasztrációtól való félelem ebben a pótlékban egy örökké emlékeztető jelet állított sajátmagának”.⁶⁰ Ami különös és fontos karaktere a fétisnek, az az, hogy nem a hiányzó falloszt helyettesíteni tudó szimbólumok lesznek a fétistárgyak, „sokkal inkább egy folyamat megakadásáról”⁶¹ van szó, és a „traumatikus élmény előtti utolsó benyomás fétisként őrződik meg”.⁶² Ezért lesz később kulcsszerepe a fétis megformálódásában a lábnak, a cipőnek, vagy a ruhadaraboknak. Abramović a *Balkan Eroticban* végig fétiskeretbe fogja a történeteket és a performanszokat (de ez a *Lips of Thomas*-ra is jellemző az apanya katonai jeleivel, a puskával, a katonasapkával és a vörös csillaggal). Ezek a szimbólumok mind fetisisztikus helyettesítései valami kimondhatatlannak, traumatikusnak. „Érdekes – írja Giorgio Agamben –, hogy a fetisisztikus típusú mentális folyamat a költői nyelv egyik leggyakoribb trópusával, a szinekdochével és rokonával a metonímiával

⁵⁹ Sigmund FREUD, *A fétiszmus = Uő, Ösztönök és ösztönsorsok – S. Freud művei VI.*, Filum, Budapest, 1997, 153–154.

⁶⁰ *Uo.*, 154–155.

⁶¹ *Uo.*

⁶² *Uo.*, 154.

azonos”.⁶³ A fetisizisztikus pillantás következménye egyfajta hasítás lesz, az én hasadása, mely szerint a fetisizista egyrészt tudatában van a ténynek (hogy az anya, a nő nem rendelkezik pénisszel), másrészt tudattalanul továbbra is úgy gondolja, hogy a nő rendelkezik azzal. Két nagyon fontos énképző folyamat, a hasítás és a megtagadás (*Verleugnung*)⁶⁴ felfedezése történik meg e rövid Freud-írásban. Abramović is hasított pozíciót állít, folyamatosan játszik a fetisizálással. Egyrészt az obszcén testi történéseket mutatja (ez a tudattalan képzelete annak, hogy valami, a szexuális test megvan, így és így működik), másrészt ennek „etnográfiai”, logikus értelmezését végzi el. A „tudományos leírás” azonban egyáltalán nem a látottra vonatkozik, mintegy elbeszél mellette. Kettős játékot játszik, adja a hasításban elválasztott tudattalan tartalmat, a primer testi prezentációját, és egy erre kapcsolt olyan textuális vagy éppen tárgyi-képi magyarázatot, amely fétisként fedí el, értelmezi át a testit. Ám ez fordítva is megtörténik, a valóssal a radikálisan heterogén (vérző, szenvedő, élvezet nélküli) testivel dekonstruálja az értelmet kijelölő fétis jelentését.

⁶³ AGAMBEN, *I. m.*, 32.

⁶⁴ E terminus az elhárítás egy radikálisabb változatát jelzi. Az elfojtás olyan elhárítási mechanizmus, amely lehetővé teszi a terápiában az elfojtott visszaidézését. Az elfojtás nyomán keletkezett képzetek legalább részben metaforikusak, interpretálhatók. A megtagadás viszont lehetetlenné teszi a megtagadó képzetből az eredeti megtagadott visszaforgatását, a terápiában nem lehetséges interpretálása. Freud a fétis kapcsán fedezi fel, aztán egyre fontosabbnak tartja ezt a folyamatot. Lacan is felveszi ezt a fonalat, „*forclusion*”-ként utal rá és a pszichózis eredetében fedezi fel.

Ez „felidézi a freudi *Verleugnung* jelentését, pontosan ez a fajta »negatív referencia« az, ami e szó különös poétikai jellegét mutatja”.⁶⁵ A háttérben kimondhatatlanul egy harmadik réteg sejlik fel, a trauma rétege. Egy alapvető, pótolhatatlan Dolog hiánya. Ahogy Darida Veronika fogalmaz: „A hisztériás test folyton re-prezentál: újraél vagy újrajátszik egy egykori traumát. Mindeközben nincs jelen a jelenben (szemben a színészi testi jelenléttel, a színészi játék »itt és most« mivoltjával), hanem a saját múltjában van, hiszen egész teste ezt a feledhetetlen és újra megelevenedő múltat hordozza.

A hisztériás teste nem a jelenben élő test, hanem egy múltbeli test feltámadása ...az előttünk megjelenő testben.”.⁶⁶ A performanszban résztvevő testek, így Abramović teste is ilyen a „múltban élő test”, amely a Jugoszláv háborús emlékek mellett személyes, magán(y)színház-ként⁶⁷ reprezentálja az elfojtott traumatikus tartalmakat.

⁶⁵ AGAMBEN, *I. m.*, 32.

⁶⁶ DARIDA, *I. m.*, 9.

⁶⁷ A kifejezést Darida Veronikától kölcsönzöm. DARIDA, *I. m.*, 21.

Felhasznált irodalom

Marina ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, ford. NAGY Ágnes, Athenaeum, Budapest, 2021.

Giorgio AGAMBEN, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, ford. Roland L. MARTINEZ, University of Minnesota, Minneapolis, 1992.

Antonin ARTAUD, *Suppôts et supplications.Ceuvres Completes XIV*, Gallimard, Párizs, 1978.

ARTAUD, Antonin, *Az érzelmi testkultúra = A színház és az istenek*, ford. BETHLEN János, Orpheus, Budapest, 1990, 199–207.

Alan BASS, *Fetishism, psychoanalysis, and philosophy: the iridescent thing*, Routledge, London, 2018.

BÉCSY Tamás, *Egy színházelmélet alapvonalai*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1985.

BÜSCHER, Barbara, *LOST & FOUND: Archiving Performance*, ford. Charlotte KREUTZMÜLLER, MAP 2009/1. (<http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>. [2021. 11. 10.]])

Marvin CARLSON, *Theories of the Theatre*, Cornell, Ithaca and London, 1993.

CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Józseveg Műhely, Budapest, 2000.

- DARIDA Veronika, *Hisztériák*, Kijarat, Budapest, 2012.
- Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, az érzékelés logikája*, ford. BABARCZY Eszter, Enigma 1995/3., 30–52.
- Jacques DERRIDA, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Alan BASS, The University of Chicago, Chicago, 1987.
- Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó, Theatron 2007/3–4., 23–37.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, ford. Alisa HARTZ, The MIT, Cambridge, 2004.
- EGRI Petra, *A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović A művész jelen van performanszának dekonstruktív poétikája*, Filológiai Közlöny 2021/2., 162–174.
- Sigmund FREUD, *Az ősválami és az én*, ford. HOLLÓS István – DUKES Géza, Pantheon, Budapest, 1937.
- Sigmund FREUD, *A fetisizmus = Ösztönök és ösztönsorsok – S. Freud művei VI.*, Filum, Budapest, 1997, 151–158.
- Sigmund FREUD, *Az ősválami és az én*, ford. HOLLÓS István – DUKES Géza, Belső Egészség, Budapest, 2011.
- Sigmund FREUD, *Tanulmányok a hisztériáról*, ford. BART István – SCHULZ Katalin, Animula, Budapest, 2012.

- Arnold van GENNEP, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2007.
- Évelyne GROSMANN, *Hisztérikus szenvedélyek Artaud-nál és Deleuze-nél*, ford. SCHNELLER Dóra, Enigma 2012/72., 60–68.
- JÁSZAY Tamás, *Játék életre halálra*, Revizor, 2012. 07. 05. (<https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012/> [2021. 11. 10.]])
- Amelia JONES, *The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, TDR 2011/1., 16–45.
- Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon ROUDIEZ, Columbia University, New York, 1982.
- Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, Café Babel 1996/20., 169–184.
- Julia KRISTEVA, *A melankolikus képzelet*, ford. DOBOSSY Anna, Thalassa 2007/2–3., 29–50.
- Jacques LACAN, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII. The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, ford. Dennis PORTER, W.W. Norton, New York, 1997.
- Juan David NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Rivages, Paris, 1990.

- ORBÁN Jolán, *A performativitás kegyetlensége = A performansz határain*, szerk. DI BLASIO Barbara, Kijárat, Budapest, 40–63.
- P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009.
- Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993.
- ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*, L'Harmattan, Budapest, 2012.
- Moustapha SAFOUAN, *In praise of hysteria = Returning to Freud*, szerk. Stuart SCHNEIDERMAN, Yale UP, New Haven, 1980, 55–60.
- Slavoj ZIZEK, *The Thing from Inner space = Sexuation*, szerk. Renata SALECL, Duke University, Durham/London, 2000, 216–260.

A hangzó test mint egyediségünk megnyilatkozása

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT

*„A hang [voice] az élőhöz tartozik;
egy hús-vér létező jelenlétét kommunikálja;
egy torkot jelez, egy sajátos testet”
(Adriana Cavarero)*

Elméleti bevezető: a hangzó anyagiság mint alternatív nyelv

Adriana Cavarero fenomenológiai alapokra épülő hangelméletében arra törekszik, hogy rehabilitálja a nem fonémaként értett vokális hangot a jelentés és a kommunikáció világán belül.¹ E törekvés alapja az egyén és a másik között a születés pillanatától fennálló akusztikus kapocs, amely az anya és a csecsemő spontán felhangzó „duettjét” mint hangzó beszédet idézi. A nyelvészetileg általánosan érvényes „én”

¹ Cavarero „az egyediség vokális fenomenológiáját” Hannah Arendt (*The Human Condition*) nyomán dolgozta ki. Elméletében a néma gondolatú tett logoszt a hangon keresztül „vissza kívánja adni” a testnek. Az egyes beszélők testiségükben való egyedülállóságát tételezi, amely itt elsődlegesen a vokális hang alapvető kölcsönösségében manifesztálódik. Cavarero távlati célja, hogy kihívás elé állítsa a metafizikai tradíciót, vagy más szóval, „hogyan megzavarja az elme néma működését”. (Adriana CAVARERO, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford University, Stanford, 2005, xvii – xxi.)

személyes névmást a kimondás vokális aktusában felváltja az összetéveszthetetlen hangzó önfelfedés, amely az egyedi megszólalóhoz köti azt.² Cavarero elmélete bizonyos pontokon szoros kapcsolatba hozható Hélène Cixous *női írás* (écriture féminine) fogalmával. Mindkettőjükre jellemző, hogy a logocentrizmus ellenében eltörlik a beszéd versus írás dichotómiát, hiszen mindkettőben felfedezik a hangzó anyagságot, amely a testekből formálódik, és egyben formáló erővel hat. Cixous-nál a fallocentrikus diszkurzus alól felszabadított írás transzformatív ereje, amelyben a női vagy anyai test artikulálódik, képes szembeszállni az elnyomó és elhallgattató rendszerekkel, valamint áttörni a patriarchális kultúrában kiforrott nyelv limitációit.³ Cixous-t idézve ez az írás „maga a változás lehetősége, az a tér, ahonnan a felforgató gondolatok újukra indulhatnak, a szociális és kulturális struktúrák változásainak előfutáraiként”.⁴ Ez a női testből fakadó, „fehér tintával írt” írás vagy „nevető ritmus” megegyezik egy szonorikus testi aktussal, és összhangot teremt

² CAVARERO, I. m., 175–176.

³ Cixous posztstrukturalista, feminista elmélete szerint a nyelv az életet szervező gondolkodás és elbeszélés elnyomó struktúráinak a jellemzőit foglalja magába. Ezen uralkodó rendszer átformálásának lehetőségét a női történet és szexualitás felfedésében, a kultúrába való beírásában látja. (*Hélène Cixous Reader*, szerk. Susan SELLERS, Routledge, London–New York, 1994, xxix.)

⁴ Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése = Testes könyv, II.*, szerk. KIS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor S.K. – ODORICS Ferenc, ICTUS és Jate Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997, 360.

a beszéddel. „Éneklő írásfolyamokként” maga az anyatejjel áradó vitalitás, testi erő és teremtető anyai dallam.⁵ Egy meghatározhatatlan, mégis létező gyakorlat, amely a különbözőségekre épül, és amelyben burjánzik a képzelőerő.

Egyfajta nyitott érzékiség állapotáról van itt szó, amely visszakapcsolható a születés utáni életszakaszhoz és az anyanyelv elsajátításának a folyamatához. Cixous az anyanyelv átadását egy alapvetően testi folyamatként írja le az anya és a gyermek között, amelyet a rezonancia irányít. A nyelvnél jobban dominál benne a zeneiség: „inkább szavak dala, mint szintaxis”.⁶ Ehhez a meglátáshoz csatlakozva Cavarero hangsúlyozza e rezonanciában rejlő kölcsönösséget és benne a másik jelenlétét. Bár e rezonancia első testi forrása az anya, az mégis meghaladja a csecsemő- és gyermekkort. Ritmusként, visszhangként, visszaverődésként működik mind a beszéd, mind az írás regisztereiben.⁷

Cavarero számára lényeges, hogy a hang mindig valakihez tartozik, vagyis mindig egyedi. Rámutat annak a posztstrukturalista nézőpontnak a veszélyére, amely a jelentések sokasodását helyezi előtérbe anélkül, hogy figyelembe venné a sajátos és különleges hangok pluralitását. Szerinte ugyanis, ha kivesszük a hang mögül a hangzó testiségében artikulálódó egyént, akkor könnyen a homogenizáció és a leegyszerűsítő absztrakció csapdájába

⁵ *Uo.*, 363.

⁶ CAVARERO, *I. m.*, 140.

⁷ *Uo.*, 144.

kerülünk.⁸ Cavarero e problémára adott megoldási javaslata az *egyediség vokális ontológiája*, egy olyan testileg artikulált önkifejeződés, amelyben az emberek közötti reláció alapvetően a szájak és fülek kapcsolatán alapszik.⁹

Bár a következőkben nem irodalmi művekről lesz szó, hanem a verbalitást szinte nélkülöző zenei-vokális szerzeményekről és színpadi térkompozíciókról, ezekben mégis felfedezhetjük a szöveg Hélène Cixous vagy Julia Kristeva által megfogalmazott rétegeit, amelyek aktívan részt vesznek a jelentő és jelölő folyamatokban. Kristeva a költői szövegek olykor szintaktikailag és logikailag felforgató működésmódjának vizsgálata kapcsán bevezette a *genotextus* koncepcióját. A fogalom tehát szintén a nyelvi jelentés kibővítésére tett kísérletből született, és egy rejtettebb, a nyelv mögötti/előtti vagy azon túli szférához, az ösztönök által mozgásban tartott és ritmikusan formálódó anyagi közeghez kapcsolódik.¹⁰ E nem jelölő szövegrétegben olyan struktúrák artikulálódnak, amelyek tűnékenyek, változékonyak, emiatt kevésbé kontrollálhatók.

Az egyediséget kifejező hangzó beszéd, a *női írás*, illetve a *genotextus* rokon fogalmak, hiszen azok olyan szövegfunkciók, amelyekben a nyelvi jelentés folyamata nem korlátozódik a logikai törvények szerint rendeződő nyelvi

⁸ *Uo.*, 143.

⁹ *Uo.*, 174.

¹⁰ Vö. Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University, New York, 1984, 5; 86.

értelemre. Így a vokalitás nem pusztán értelemhordozóként, hanem a jelentést önállóan alakító tényezőként tűnik fel.

A jelentő folyamat kitágulása a színpadi, vokális művészetben

Az elméleti tudománytól kissé eltávolodva, a színpadi, vokális-zenei művészi gyakorlatban is megtaláljuk a jelentés határainak hasonló felbomlását. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Meredith Monk – az Egyesült Államokban élő és alkotó művész – túlnyomórészt szöveg nélküli hangművészete éppen a Cavarero által megfogalmazott vokális ontológiára épül, amely a művészi gyakorlatban megvalósítani látszik mind Cixous-nak az *écriture féminine*, mind Cavarerónak a hangzó nyelv elméletét. Meredith Monk – akire egyaránt hivatkozhatunk zeneszerzőként, koreográfusként, hang- és mozgásművészként, opera- és filmrendezőként, valamint a „kiterjesztett vokális technika” egyik úttörőjeként – munkái szoros kapcsolatot mutatnak a fent tárgyalt elméletekkel. Összművészeti alkotótevékenységét, amely a neoavantgárd irányzathoz kapcsolódott, az 1960-as évektől kezdte meg. Színpadi előadásaiiban, performanszaiban úttörőként használta a nem hagyományos előadói tereket és alkalmazta a multimediális eszközöket (például: *16 Millimeter Earrings*, 1966; *Vessel: An Opera Epic*, 1971). Első, The House nevű társulatát 1968-ban alapította. Monk repertoárjában egyaránt szerepelnek nagy létszámú együttesre komponált zenés színpadi művek (például *Juice: A Theatre Cantata*, 1969) és

szólóelőadások (*Our Lady of Late*, 1973).¹¹ Jelenlegi társulatával, a Meredith Monk and Vocal Ensemble tagjaival 1978 óta dolgozik együtt. A vokalitás szerepe és a rendhagyó zenei szerkesztés idővel egyre nagyobb hangsúlyt kapott Monk életművében, mígnem ez vált a későbbi alkotásainak mozgatórugóivá.¹² Az általa kikísérletezett hangrepertoár – amellyel eltávolodott a nyugati kultúra klasszikus hangképző hagyományaitól – az énekhang új dimenzióit nyitotta meg, és ezzel egyben kitágította annak befogadási lehetőségeit is. Jellemzően előtérbe kerül nála a hangadás testi aspektusa. Például a hangok összefonódnak bizonyos testi kifejezőmódokkal – gesztusokkal vagy koreográfiászerű mozgásokkal –, máskor a hallható levegővétel és a hangképzőszervek működése motívumokként épülnek a zenei struktúrába. A hang és a testiség kapcsolata mellett a vizuális és a multimédiális közeg is szerepet kap az előadásaiban, gyakran alkalmaz például videobejátszást. Zenés színpadi művei mellett sokszor koncertek keretében mutatja be a szerzeményeit, amelyekben egyaránt megjelennek a színpadi elemek (például térbeli pozícióváltások, a hangadással együtt

¹¹ Nancy Putnam SMITHNER, *Meredith Monk. Four Decades by Design and by Invention*, TDR 2005/2., 97–100.

¹² Több, a művésszel készült interjúban elhangzik, hogy míg a korábbi alkotói korszakában általában valamilyen társadalmi/politikai/alkotói probléma megjelenítésére, a problémába való belehelyezkedésre fektetett nagyobb hangsúlyt (például: *Quarry*, *The Games* vagy *Specimen Days* című előadások), addig a jelenlegi, késői korszakában olyan közeget igyekszik létrehozni, amely mind az alkotókra, mind a közönségre gyógyítóan hat.

járó testi kifejezés módok – előadói gesztusok és táncszerű mozgások). A hang- és gesztusnyelv, a zenei kompozíciók, a koreográfia és a vizuális elemek szoros szerkesztettsége által eleven tereket és „hangzó tájakat” hoz létre. A társulat tagjai kórustagokként atmoszférákat teremtenek, és gyakran egyszerűbb elemekből formálódó mozgásukkal különböző geometrikus térformákat alakítanak ki, valamint változékony relációkba rendeződnek. Élő zenekar esetén, bár kevésbé mobilis jelleggel, de a zenészek is aktív részesei a hálózatszerűen kialakított szonorikus térnek (például az *On Behalf of Nature* című, 2013-ban bemutatott zenés színházi produkcióban).

Az alkotások nagyrészt nonverbális kifejezőeszközökre épülnek. Amint azt a művész honlapján található életrajzban is olvashatjuk, Monk a hangot mintegy önálló nyelvnek tekinti, amely képes a ki nem mondható tartalmak elérésére.¹³ Ez a hang-nyelv, bár átfogó jellegű, az emberi érzékek és érzések alapvető mechanizmusait célozza, ezáltal pedig képes átívelni eltérő kultúrákat és grammatikai értelemben vett nyelveket, mégsem válik általánossá. Ehelyett sokféle és változékony. Ide kapcsolódik a művész öt pontban megfogalmazott küldetésének utolsó mondata:

Egy olyan művészet [megalkotására törekszem], amely elér azokhoz az érzéseinkhez, amelyekre nincsenek szavaink, amelyekre alig emlékszünk. Olyan művészet [létrehozása érdekel], amely

¹³ *Meredith Monk. Biography* (<https://meredithmonk.org/> [2021.11.18.]

mege erősíti az érzések világát abban a korban és társadalomban, amelyben az érzéseket a kirekesztés veszélye fenyegeti.¹⁴

Monk célja egy olyan, átmenetileg nyitott hangzó tér megteremtése, amely az érzékek megnyitása által lehetővé teszi a valóság átformálását.¹⁵ A változás lehetősége, ami itt fölsejlik, az élet tulajdonságaként jelenik meg Cixous-nál, aki a következőket írja *A medúza nevetése* című esszéjében: „Tágas, éneklő hús-vér Test vagyok, amelyhez ki tudja milyen, többé-kevésbé emberi »én« illeszkedik, de elsősorban élő, mivel változásban van”.¹⁶

Az itt vizsgált fogalmakból és a következőkben bemutatott alkotásokból kiindulva tehát arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen jelentésrétegek tárulhatnak fel az alapvetően testként megszólaló vokális hangban, ha a jelentés fogalmát nem korlátozzuk a nyelvileg leírhatóra. Meredith Monk két előadására – az *Education of the Girlchild* (1973) és a *Cellular Songs* (2018) című zenés színpadi művekre szeretnék itt részletesebben kitérni. Mindkettőben érzékelhető a vokalitás aktív szerepe a jelentésrétegek kialakulásában. Miközben egy átalakulási folyamat vagy a közösségi lét összefonódó működésmódja kerül bennük

¹⁴ Meredith MONK, *Mission Statement*. 1983, Revised 1996 = Meredith Monk, szerk. Deborah JOWITT, John Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 17. (Az angol nyelvű szövegekből vett idézeteket saját fordításban közlöm, P-N. N.)

¹⁵ Marianna GOLDBERG, *Personal Mythologies* = Meredith Monk, szerk. Deborah JOWITT, John Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 53.

¹⁶ CIXOUS, *I. m.*, 376.

színpadra, felvetik az előadók által kibontakoztatott vokális-testi egyediség kérdését.

Monk első, *The House* nevű társulatával 1973-ban mutatta be az *Education of the Girlchild* című kamarazenés színpadi művet (Monk meghatározása szerint operát), amelynek alkotófolyamatára így gondol vissza egy 1975-ös interjúbán:

Minden egyes előadó belső gazdagsága hozzájárul a szekvenciák létrehozásához. Azt szeretném, hogy a közönség mélyre ható kapcsolatba kerüljön ezekkel a női személyiségekkel, akik mindannyian [...] hozzák saját családi, gyerekkori, társadalmi és etnikai hátterüket.¹⁷

Az előadásban egyrészt Monk szólóját látjuk – egy női alak átváltozását időben visszafelé haladva – az öregkortól a fiataalkorig –, valamint egy úton lévő női csoport, közösség portréját egy utópisztikus társadalomban. Ezek a nők (ismét az alkotó szavaival) „átalakuláson mennek keresztül, miközben a növekedés, az utazás, az öregedés és az átmeneti rítusok kihívásaival találkoznak”.¹⁸ Mitikus archetípusokat jelenítenek meg, mint például az istennőt, az anyát, a harcost, a tudóst vagy a bolondot, ugyanakkor a karakterek szorosan összefonódnak a performerek személyes történeteivel. A mozgás- és hangmotívumokból épülő csoportos jelenetek, amelyek az utazás panorámaszerű képét nyújtják, részben tematikus improvizációkból születtek. Marianne Goldberg több,

¹⁷ GOLDBERG, I. m., 50.

¹⁸ *Uo.*, 51.

az előadókkal készült interjúra hivatkozva azt írja az előadás kapcsán, hogy e mozaikszerű női sorsok rajza sokkal inkább önmaguk kinagyítása, mintsem fiktív karakterek ábrázolása.¹⁹

Az előadások gyakran egy meditatív állapotot hoznak létre mind az alkotók, mind a befogadók számára. Egy belső, érző-érzékelő tapasztalatot segítenek elő, így elsősorban nem az intellektuális megértés szintjén működnek. Ezt többek közt a szöveg hiánya is okozza, a hangfolyamokban ugyanakkor időnként homályosan fölsejlik egy-egy értelmes szó, mint például a „dying” (haldoklás) kifejezés a Monk által megformált idős nő énekében az *Education of the Girlchild* című előadásban. A nyelvi jelentés azonban a hallgató számára csak késleltetve, fokozatosan áll össze az épphogy regisztrálható, csekély eltérésekkel artikulált és átmenetekből álló hangzóvariánsok ismétlődéséből. Majd újra elhomályosodik, közben mégis megtartva az értelmes szó álomszerű emlékét. E szavakat Monk kifejezésével élve talán nevezhetnénk „információfalatoknak” (evocative nuggets), amelyek felidéznek valamit, megnyitják és nyitva hagyják a képzeletet, valamint megsokszorozzák a jelentésrétegeket.²⁰ Ezáltal jutnak el a meg nem fogalmazható, ki nem mondható tartalmakhoz.

Monk, bár szerzőként áll előadásai mögött, elmondása szerint a művek közös alkotások – ahogyan az a korábbi idézetből is kiderült, mindig az együttes tagjainak egyéni

¹⁹ Uo., 50.

²⁰ Uo., 53.

adottságaihoz igazodnak. Az általa komponált zenei témák mintegy nyitott, továbbformálható állapotban szolgálnak a közös próbák alapanyagául. Csakis e munkaszakaszt követően, utólag kerülnek rögzítésre, illetve Monk a legtöbb esetben nemcsak szerzőként jegyzi a műveket, hanem hús-vér előadóként is.²¹

Legújabb, elkészült színpadi munkáját – amely zeneműként lemezen is megjelent – a *Cellular Songs* című dalciklust 2018-ban mutatta be jelenlegi együttesével (Meredith Monk & Vocal Ensemble) egy trilógia második részeként. A mű az együttes női tagjainak – mint közösségnek – az érző-érzékelő testként való, térbeli együttlétét és e közös létezésből születő hangzó viszonyát állítja fókuszba a sejtek biológiai szerveződési folyamataiból kiindulva. Az egyszerű mozgáselemekből építkező, geometrikus téralakzatokhoz ritmikusan ismétlődő, komplex zenei formák társulnak, amelyek a sejtek rétegződését, replikációját, osztódását vagy mutációját követik. Monk ezáltal az emberi viselkedés, a szociális egymásra utaltság és a közösség egy alternatív, etikus modelljét állítja színpadra. Az előadás interdiszciplináris jellegét mutatja, hogy a rendező orvosi

²¹ Érdekesség, hogy Monk olykor lejegyzett álmotívumok képeit viszi a színpadra. Deborah Jowitt ugyanakkor hozzáteszi, hogy az álmok művészi feldolgozása itt nem az önelemzést szolgálják, azok sokkal inkább „egy párhuzamos, tudatalatti univerzum képei, amelyek szerkezeti és képi analógiákat mutatnak a munkáival”. (Deborah JOWITT, *Introduction = Meredith Monk*, szerk. Deborah JOWITT, John Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 4.)

kutatási eredményekből is inspirálódott, nevezeten Siddhartha Mukherjee *Betegségek betegsége* című könyvéből, amelyben a szerző a rák történetét írja meg. A *Cellular Songs* alapja az a felismerés, hogy emberi testünk, billiónyi mozgó sejt kooperációs rendszereként példája lehet egy ideálisabb társadalmi működésnek. Az egyediségükben fellépő testek a vokalitasban elhagyni látszanak saját határaikat, miközben a közvetlen egymásra hatás dinamikájában kölcsönös komfortot keresnek. Egy, a művésszel készült interjúból világossá válik, és talán nonverbális művészetének politikussága is ebben áll, hogy benne az életigenlés kap hangot, egyfajta természeti ritmus, szerveződés megidézésén keresztül, szemben egy ellaposító értékrenddel, amely a korunkban tapasztalható versengésre és kapzsiságra ösztönöz.²²

Az egyetlen szöveges része az előadásnak a „Happy Woman” – (Boldog nő) című dal, Monk szólója, amelyet az együttes kísér. Az ének mellett hegedű és zongora is megszólal. A művész egy bő, fehér overált visel, tömondatokat, és egyszerű kézgesztusokat használ, miközben a női identitás vagy állapot sokszínűségét foglalja szavakba. Az „I’m a happy woman” kifejezés a jelzők változtatásával ismétlődik azonos dallammal (a boldog szó helyére kerülnek például az éhes, a gyöngéd, a pimasz, a bánatos/gyászoló, a szerencsés, a csendes vagy a haragos jelzők). A szavak nélküli környezetben talán még nagyobb hangsúlyt kap ez az

²² *Meredith Monk’s Cellular Songs*, John SCHAEFER műsorvezető, New Sounds and Soundcheck, 2018.

összesűrűsödő, sámánisztikus kinyilatkoztatás, amelynek egyszerűsége mögött továbbra is érzékelhetjük a kimondhatatlant. Monk kései munkái egyébként vállaltan a megválaszolhatatlan kérdéseken való kontemplációk, míg a buddhista, spirituális gyakorlat és a gyógyító célú meditáció beszűrődik művészi kifejezőmódjába.

A trilógia másik két része (ahogyan a *Cellular Songs* is) alternatív reakciók a napjainkban aktuális, globális ökológiai válságra. Az *On Behalf of Nature* (2013), a trilógia első része, és a 2020-ra tervezett, ám a világjárvány miatt későbbre halasztott *Indra's Net* című zárórész központi témái szintén az ember és a természet kapcsolata, illetve a világ dolgainak kölcsönös, egymásra ható összefonódása. A harmadik részben a darab színpadi koncepciója szerint a zenészek elszórtan helyezkednek el a térben, egyfajta hálószerű installációt, hangtájat alkotva.²³

Amint az a bemutatott példákból is kitűnik, Meredith Monk alkotói pályáját végigkíséri a cixous-i értelemben vett patriarchális kultúra és nyelv határainak áttörési kísérlete, valamint a női (hangzó, ritmikus) test teremtettségének a felébresztése. Ezzel együtt fontos, hogy ez a test szorosan összekapcsolódik a környezetével, amellyel olykor atmoszférikus egységet alkot.

²³ Meredith Monk & Vocal Ensemble. *Repertory* (<https://shaganarts.com/> [2021.11.18.])

Összehangolás és vokális egyediség

Bár formanyelvükben meglehetősen különbözőek, az alkotói munkafolyamat és az ezt meghatározó mögöttes koncepciók terén párhuzamot vonhatunk a Meredith Monk & Vocal Ensemble munkássága és a Jerzy Grotowski színházi hagyományát továbbörökítő lengyel társulat, a Song of the Goat Theatre (lengyel nevükön: Teatr Pieśń Kozła) között. A Grzegorz Bral rendező és Anna Zubrzycki színésznő által 1996-ban alapított csoport a hangzásban és a zeneiségben keresi a kreativitás felszabadításának legfőbb módját. Talán a két műhely egyik közös kiindulópontjának tekinthetjük az alkotófolyamatot átható buddhista spirituális gyakorlatot. A Song of the Goat Theatre esetében az *összehangolás* koncepciója és gyakorlata jelenti azt a szervezőerőt, amely alapján az előadók felkészítik önmagukat, kapcsolódnak egymáshoz és az egyes előadások tematikájához (szövegéhez, hangzásvilágához), valamint a közönséghez.²⁴ Produkcióikban kizárólag csoportként jelennek meg, és az egyes előadók – mintegy kórusként – folyamatosan színpadon vannak. Céljuk mind a tréningek, mind a fellépések során egy olyan éberség és érzékeny állapot elérése, amelyben képessé válnak a rezonancia nyomán reagálni egymásra. Ennek szemléltetésére Anna Porubcansky a társulatról szóló tanulmányában egy olyan improvizációs gyakorlatot hoz példaként, amelyben kettő, egymással szemben álló színész egymásra hagyatkozva

²⁴ Anna PORUBCANSKY, *Song of the Goat Theatre. Artistic Practice as Life Practice*, New Theatre Quarterly 2010/3., 263–264.

és a másikat lekövetve, mintegy a „vibrációra” adott válaszokból hoz létre egy etűdöt, vagyis bármiféle konkrét, kézzelfogható instrukció vagy jelzés nélkül. Az összehangolódás irányadója az, hogy a tagok folyamatosan igyekeznek a „testükkel kiegyensúlyozni a teret, elkapni valamilyen lüktetést vagy egy csoportos ritmust”.²⁵ A végső forma különbözősége ellenére e folyamat nagyon hasonló a Monk által megfogalmazott sejtszintű dinamikához, amelyet ének- és mozgásnyelvbe ültetett.

Mindkét kortárs művészi koncepcióban rendkívül lényeges a közösségformáló és az azt megtartó erő, valamint az archaikus kultúrák felé való nyitás (ez utóbbi Monk esetében csak részben tudatos). Az alkotók ezáltal fordulnak a világ és a társadalom felé, illetve – ha nem is kizárólag – ebben rejlik műveik politikus jellege. Gyógyító, regeneráló szándékkal kutatják az emberi kapcsolatok felszín alatti lehetőségeit.

Míg Monk legtöbb előadásában szinte elhagyja a szöveget, a *Song of the Goat Theatre* mitikus vagy tragikus művekből indul ki. Az utóbbi azonban mégsem nevezhető szövegalapú színháznak. Az előadások szövegforrásait leginkább a hangzáson és az „összehangolódáson” alapuló zeneiségen keresztül dolgozzák fel, amelyben alapvető szerepe van a testnek. Amint azt Porubcansky is kiemeli, „a zenén keresztül vezet a csoport elsődleges útja a forrásszöveg zsigeri

²⁵ *Uo.*, 264.

világába” – a rendező, Bral elképzelése szerint ugyanis a zene egyben kaput képez a fizikai képzeletünk felé.²⁶

A társulat 2014-ben az edinburgh-i St Giles Cathedralban mutatta be a *Return to the Voice* (Visszatérés a hanghoz) című előadását, amely az ősi, tradicionális kelta zenét veszi alapul. Bral egyébként a „Brigh a’ Chiuil – Return to the Voice” című dokumentumfilmben (a BBC Alba műsorában) látható interjúban elmondja, hogy a színházi műhely létrehozásának kezdeti elképzelése az volt, hogy a mára eltűnőben lévő ősi tradíciók után kutasson, és igyekezzen személyes élményeken keresztül megeleveníteni azokat.²⁷ Bral szerint ezek a legkülönbébb, marginálissá vált tradíciók az emberi lét lényegi mozzanatait, a közösségek és az egyének alapvető emberi identitását hordozzák.²⁸ A szóban forgó zenés előadás létrehozását egy alapos kutatómunka előzte meg. A társulat Skóciába utazott, és felvette a kapcsolatot többek között John Purser skót zenekutatóval, illetve a kelta ének mestereivel, Anne Lorne Gillies-szel és Mary Smith-szel, emellett pedig a rendező a Edinburgh-i Egyetem Skót Zenei Tanulmányok Archívumát is felkereste. A zenei anyagokon túl az alkotók érdeklődéssel fordultak afelé a kulturális és természeti közeg felé is, amelyben e dalokat egykor énekelték és ahol társadalmi funkciót töltöttek be (például a siratóénekek esetében). Bral az

²⁶ *Uo.*, 266.

²⁷ *Brigh a’ Chiuil – Return to the Voice* (dokumentumfilm), BBC Alba, 2014. (Az angol nyelvű interjúkból vett idézeteket saját fordításban közlöm. P-N. N.)

²⁸ *Uo.*

említett dokumentumfilmben kifejti, hogy helyi mestereiktől tanulhattak a zene és a természet feltételezett kapcsolatáról, például arról, hogy egyes természeti hangok (a madarak, a fókák, a tenger hangjai vagy éppen az emberi sírás) hogyan szolgáltak az ének inspirációjául. Végül a társulat közösen kiválasztott tizennégy archív felvételt, amelyek idős emberek énekeit tartalmazzák, majd ezeket átadták a zeneszerzőknek, Jean Claude Acquavivának és Maciej Rychlynek. Az előadásban tizenkét énekes-színész lép színpadra, a dalok pedig gael nyelven hangzanak el. Részben a templom akusztikája miatt, részben pedig a többségében lengyel anyanyelvű előadók kiejtési nehézségei miatt a hangsúly azonban sokkal inkább a dallamra, illetve az énekek által közvetített érzelmekre helyeződik, amint ezt Purser és Gillies is megjegyzi a velük készített interjújukban.²⁹ Smith, aki kelta származású, és több mint ezer kelta dalt ismer, a következőképpen reflektál a produkcióra:

Mindig is szerettem volna úgy találkozni a dalainkkal, hogy valaki dekonstruálja, majd újra felépíti őket oly módon, ahogyan nem számítanék rá. Ez a csoport bőséggel betöltötte ezt a vágyat. Darabjaira szedték a dalokat, majd pedig a maguk módján rakták össze őket. Imádtam.³⁰

Gilles kiemeli azt az intenzív érzelmi töltetet, amely által az énekes-előadók mintha valóban elvégeznék a siratók rituális

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

feladatát – a fájdalom és az erős érzelmek mederbe öntését. Bral a nézőkhöz fűződő viszony kapcsán elmondja:

Bizonyos szempontból – metaforikus értelemben – szeretnénk, hogy az emberek sírjanak. Nem azért, mert szomorú, amit elmondunk, hanem csupán azért, mert azt a területet érintjük, ahol szabadon engedhetjük a gyászt, a szenvedést... vagy talán még inkább az örömet.³¹

További kapcsolódási pontot jelent Meredith Monk és a Song of the Goat Theatre között, hogy a próbafolyamatok fontos része a tematikus improvizáció, amelynek mozzanatai építőelemekként ágyazódnak az előadásokba. Így tehát a rendezők nagy mértékben az előadók (akik maguk is alkotók) által kidolgozott anyagokból dolgoznak.

A finoman hangolt csoportos játék és alkotói elv szerint a színészek hálózatszerű színpadi teret alakítanak ki, amelyben folytonosan támogatják egymást. Reagálnak a másik aktuális állapotára, aktusaira, sőt már a levegővétel szintjén létrehoznak egy interkorporális mezőt. Mindez további kérdéseket vet fel az „egyediség vokális ontológiáját” tekintve. A Monk-féle Vocal Ensemble és a Song of the Goat Theatre esetében is beszélhetünk olyan mértékű együtthangzásról a társulat tagjai között, amelyben az egyéni jellegek már-már feloldódnak látszanak. Erre a jelenségre Porubcansky is kitér, amikor arról ír a lengyel csoport kapcsán, hogy általános munkamódszerükben „minden egyes hang zökkenőmentesen

³¹ Uo.

összeolvad a többivel”.³² Ewan Downie, a társulat egyik színésze pedig a közös munka hajtóerejét a következőképpen határozza meg: „az emberek közötti testi, lelki, szellemi és hangig bizalom kialakítása csaknem az atomok szintjén, amely által az összes lehetséges módon támogatni tudjuk egymást”.³³ Itt tehát visszaköszön Meredith Monk elképzelése a közösségek sejtszintű együttmozgásáról, amelyet a *Cellular Songs* című előadásban megvalósított.

Milyen fényt vet mindez a vokális egyediségre? Adriana Cavarero: *A più voci. Per una filosofia dell'espressione* című könyvének egyik fejezetét Ovidius, Narcissus és Echo (*Átváltozások*) történetének és főként Echo szimbolikus karakterének az elemzésére építi fel.³⁴ Echo alakján keresztül látszólag eljutunk a hangzó test által hordozott egyediség végleges feloldódásához, annak pusztá visszhanggá, vagyis rezonanciává válása következtében: „egy hang, amely idegenként tér vissza a hangadóhoz”.³⁵ Cavarero ugyanakkor a visszhang ismétlődését kiterjeszti a csecsemő és az anya között lejátszódó hangzó folyamatokra. A csecsemő ugyanis, miközben anyja szavait utánozza – ahogyan a visszhang visszaveri a beszédet – mintegy lemezteleníti, és kivonja azokat a jelentésből. Ebben az ősdialógusban egyfajta prenyelvi jelentőség kerül a nyelvi jelentés helyére. E kezdeti

³² PORUBCANSKY, *I. m.*, 264.

³³ *Uo.*

³⁴ CAVARERO, *I. m.*, 165–172.

³⁵ *Uo.*, 167.

párbeszédben az életért való küzdelem jelenik meg – a lélegzetvétel és egy hang kiáltása egy másikért, amelytől ő maga függ. Talán a *Cellular Songs* atomi építkezésének, vagy a *Return to the Voice* című előadásban tapasztalt érzéki „összehangolódásnak” egyik lehetséges értelmezése, hogy bennük a korai anya–gyermek viszonyra jellemző, életbevágó kölcsönösség egy-egy elképzelt, visszaidézett formája mutatkozik meg, és ez az, amit az alkotók a közösségre kívánnak kiterjeszteni. Az anya-gyermek relációban minden hang egyben egy hívás lesz, amelyre valaki felel, ám a felelet is már egy újabb hívással azonos. Mindkét előadás címe továbbá utalhat arra a tudatos emlékezetből már elveszített élményre, amely magzatként a világhoz való, kibontakozó érzéki viszonyunkat kezdte formálni a hallás és a hangok által.

Bár a tárgyalt színpadi produkciók hálózatszerű, közös hangzását a csoportdinamika irányítja, mégsem állítható tehát, hogy az egyének ebben feloldódnának, hiszen a folyamat nem válik mechanikussá. A hangzó hálót bár közösen, ám csakis az egyes tagok mozgathatják, akik csak akkor képesek erre, ha egyaránt képesek önmaguk megkülönböztetésére, testi impulzusaik követésére és továbbítására. Cavarero éppen ezt látja az anya és a gyermek vokális párbeszédében:

[...] az önmegkülönböztetés folyamata benne rejlik a duett ismétlődő ritmusában, az egyediség és a kapcsolat kölcsönös átadásában, éppúgy, ahogyan két hang közös énekében –

kommunikáció ez, amelyet már a nyelv szabályoz. Ez a nyelv azonban nem szemantikai, hanem akusztikai irányultságú.³⁶

Összegzés

A vokális hang tekintetében Meredith Monk és együttesének művészete azáltal, hogy a zenei struktúrán belül létrehozza a hangok sokféleségének testeken át történő áramlását, fizikai, rezonáns teret nyit az „egyediség vokális ontológiájának”, amit Cavarero fogalmi szinten bevezetett. Ennek feltételeként továbbá kialakul az a kölcsönösség, amelyben a testek kilépnek magányos, elhatárolt állapotukból. Olyan közeg ez, amely elősegíti a hallgatók emlékeinek, aktuális állapotának és testtapasztalatának a becsatornázását egy közösen érzékelt fizikai térben. Ezzel megnyílik a jelentéseknek azon rétege, amelyben a test egyaránt érzékeli és írja önmagát, miközben kilép az önmagába záródás pontszerű illúziójából.

Azok a csoportos, közösségi alkotói módszerek, amelyek mind Monk együttesénél, mind a Song of the Goat Theatre-nél meghatározzák az előadások sajátos, hangzó világát, egyben egy alternatív társadalmi modellt kívánnak felmutatni. E modell a kölcsönös egymásra utaltság tényét és ezzel együtt a támogató, egymásból építkező viszonyrendszer szükségességét helyezi előtérbe. Így tehát nem az individuum kiválását erősíti, hanem egy szétválaszthatatlan, közös dinamikát keres. Az egyénnek mégsem kell e törekvés áldozatául esnie, hiszen az összehangolódást nem a

³⁶ *Uo.*, 171.

homogenizáció eszközén keresztül érik el, hanem komoly egyéni – fizikai és önismereti – felkészüléssel. Ebből következik, hogy az itt vizsgált alkotások kapcsán helytálló marad az egyediség vokális ontológiája, hiszen az általuk megvalósított, kifinomult kollektivitás elképzelhetetlen lenne a bennük rugalmasan, mégis stabilan helytálló, önmagukban különleges egyének nélkül. Monk a következőképpen fogalmazza ezt meg:

Mindig két aspektus van. Egyrészt mindannyiunk hangja teljesen egyedi, vagyis a hangszálaim különböznek mindenki másétól. Másrészt, amikor valaki őszintén dolgozik a saját hangszerével, részesévé válik annak, amit én úgy hívok, „a világ vokális családjá” – akkor egyetlen hangon belül az egész világ megszólal.³⁷

Felhasznált irodalom

Adriana CAVARERO, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, ford. Paul A. KOTTMAN, Stanford University, Stanford, 2005.

Brigh a' Chiuil – Return to the Voice (dokumentumfilm), BBC Alba, 2014.

(<https://www.bbc.co.uk/programmes/b04vdyt6>;
<https://www.youtube.com/watch?v=EumgDRHTW5w>
[2021.07.01.]

³⁷ Deborah JOWITT, *Getting Down to the Bones: Meredith Monk and Deborah Jowitt in Conversation*, walkerart.org, 2016.

Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes könyv, II.*, szerk. KIS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor S.K. – ODORICS Ferenc, ICTUS és Jate Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997, 357–380.

Hélène Cixous Reader, szerk. Susan SELLERS, Routledge, London–New York, 1994.

Marianna GOLDBERG, *Personal Mythologies. Meredith Monk's Education of the Girlchild* = *Meredith Monk*, szerk. Deborah JOWITT, The Johns Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 49–53.

Deborah JOWITT, *Getting Down to the Bones: Meredith Monk and Deborah Jowitt in Conversation*, walkerart.org, 2016. (<https://walkerart.org/magazine/meredith-monk-deborah-jowitt-interview> [2021.05.05.]

Deborah JOWITT, *Introduction* = *Meredith Monk*, szerk. Deborah JOWITT, The Johns Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 1–16.

Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, ford. Margaret WALLER, Columbia University, New York, 1984.

Meredith Monk. Biography
(<https://www.meredithmonk.org/about/biography/>
[2021.05.05])

Meredith Monk & Vocal Ensemble. Repertory,
(<https://shaganarts.com/meredith-monk-repertory/>
[2021.11.05])

Meredith Monk's Cellular Songs, műsorvezető John
SCHAEFER, New Sounds and Souncheck, 2018.
(<https://www.newsounds.org/story/meredith-monks-cellular-songs-in-studio/> [2021.07.03])

Meredith MONK, *Mission Statement = Meredith Monk*, szerk.
Deborah JOWITT, The Johns Hopkins University,
Baltimore–London, 1997, 17.

Anna PORUBCANSKY, *Song of the Goat Theatre. Artistic
Practice as Life Practice*, New Theatre Quarterly
2010/3., 261–272.

Nancy Putnam SMITHNER, *Meredith Monk. Four Decades by
Design and by Invention*, TDR 2005/2., 93–118.

A kötetben található tanulmányok és szerzőik bemutatása

Pártay Kata: Dionysos Lysimelés: a testi határok átrajzolása Euripidés *Bacchánsnők* című tragédiájában

A *Bacchánsnők* Euripidés utolsó tragédiája, amelyben a görög tragédia nagy korszakának lezárását is gyakran látta az utókor. A legnagyobb athéni Dionysos ünnepen, a Nagy Dionysión bemutatott tragédia főszereplője maga Dionysos, és a cselekmény is az ő erejének elháríthatatlanságát mutatja meg, ráadásul teletűzdelve az illúzió és valóság kettősségét érintő, a színház működésmódjára reflektáló, metateátrális elemekkel. Dionysos ereje több módon is megmutatkozik, hatása ekstázis, örület vagy kellemes, a bor által nyújtott bódulat is lehet. Az isten lehet pusztító vagy hozhat a város számára békét. Követői a tragédiában a bacchánsnők, elsődlegesen rajtuk, az ő viselkedésükben mutatkozik meg hatása. Jelen írásom is rájuk koncentrál, a tragédia karát alkotó, Kis Ázsiából érkező bacchánsnőkre, és a thébai asszonyokra és lányokra, akik az isten hatása alá kerülnek. A *Bacchánsnők*ben megjelenített Dionysos-kultusz egy aspektusát emelem ki: azt, hogy miként mutatja be a tragédia a kultuszban résztvevők testi tapasztalatait, és azt, hogy a Dionysostól iheletett állapot, extázis, mánia, milyen, külső szemlélőknek is látható testi hatásokkal jár együtt.

Pártay Kata doktori hallgató az ELTE BTK nyelvtudományi doktori iskolájának ókortudományi programján. Klasszika-filológia és magyar alapszakot, ógörög és irodalomtudomány mesterszakot végzett. Doktori kutatásának témája Euripidész tragédiáinak nyelvészeti szempontokat, elsősorban a tágan értett pragmatika szempontjait is érvényesítő elemzése. Tagja *Az antik líra határterületei* NKFI kutatócsoportnak.

Beszkid Judit: *A lémnosi nők* – Női sor(s)ok egy görög mítoszban

A görög mitológia híres, hírhedt nőalakjai közül a Lémnos szigetén élő asszonyok meggyilkolták férjeiket, amiért azok elhanyagolták őket, s inkább ágyasaikkal háltak együtt. A hasonló vétket elkövető Danaidákkal ellentétben azonban, akiknek elsősorban soha véget nem érő büntetését őrizte meg a mitikus hagyomány, a sziget asszonyainak mítoszában ilyesféle büntetésnek nincs nyoma, történetük mégsem ért véget a gyilkosság elkövetésével: az aranygyapjúért útnak induló hősök, az Argonauták kötöttek ki náluk, és újra benépesítették a szigetet, híres utódokat nemzve a bűnös asszonyoknak.

Tanulmányomban a hellénisztikus kor egyetlen, teljes egészében fennmaradt eposzának, Apollónios Rhodios *Argonautikájának* vonatkozó epizódját vizsgálom, arra keresve a választ, hogyan válik elmesélhetővé az eposz cselekményének jelenében a sziget asszonyainak egykori

vétke. Feltevésem szerint a tudós költő leleményes narratológiai megoldással ragadta meg és tette láthatóvá a mítosz sajátos ellentmondását, a lémnosi nők büntetlen bűnösségét.

Beszkid Judit az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója. Egyetemi tanulmányai során klasszika-filológia, ill. irodalom- és kultúratudomány mesterszakot végzett. Doktori kutatásának témája egy késő antik görög eposz, *Orpheus Argonautikájának* metapoétikai elemzése. Az Ókor magazin szerkesztője.

Szirák Anna: A hernyó-lány átváltozása: a lánytest ábrázolása Joseph Sheridan Le Fanu *Carmilla* című vámpírtörténetében

„Hernyó a lány, míg ebben a világban él, és csak akkor lesz belőle végre pillangó, ha eljön a nyár – de addig kénytelen úgy élni, mint holmi lárva és báb” – így kiált fel a *Carmilla* címszereplője, és kijelentésével tematizálja a szöveget szervező átváltozás-toposzt és lánykori szorongást. Az 1872-ben megjelent vámpírnovella az angolszász gótikus irodalom egyik alapműve: a világtól elzárva élő főszereplője, Laura, szoros barátságot köt Carmillával, a szintén lánykorú, rejtélyes vámpírral, kettejük szenvedélyes és határsértő kapcsolatát pedig iszonyat és vonzalom ambivalens hatalmi dinamikája jellemzi. Carmilla valójában Laura hasonmása, alteregója: túlzó módon testesíti meg a másik lány félelmeit és

szorongásait. Vámpírsága nem csupán az ártatlan Laura társadalmilag elnyomott női szexuális vágyainak kivetülése, hanem annak a paradox testélménynek a képe is, amely a felnőtté válás küszöbén álló fiatal lányok sajátja volt a késő-viktoriánus korban, és számos értelemben napjainkban is az. Ez a vámpír által testet öltött alakváltás tehát egyszerre kulturálisan abszurd és iszonytató (Unheimlich), ugyanakkor élettani szempontból természetes is. Dolgozatomban – melynek mottója a fent olvasható hernyóidézet – ezt a megkettőzött lánytestet vizsgálom a viktoriánus irodalom és a társadalmi nemek tudományának tükrében. Olvasatomban nagy mértékben támaszkodom Beth Rodgers „határvidék” és „küszöb” fogalmaira, a lánytudomány (*girl studies*) eredményeire, valamint a vámpír kultúratudományban betöltött szerepére. Szoros olvasás útján igyekszem azonosítani azokat a textuális jelenségeket és stratégiákat, amelyek lehetővé teszik, hogy a mű átváltozó lányteste a szöveg egészét átszövő, akár karkai áthallásokkal is bíró, árnyalt motívummá váljék.

Szirák Anna 1996-ban született Debrecenben. Jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalom- és kultúratudományok Doktori Iskolájában az angol és észak-amerikai irodalom- és kultúratudományi doktori program hallgatója. Kutatásában a lányság, a nőiség és a hasonmásosság lehetséges irodalmi és filmes ábrázolásaival foglalkozik.

**Santaveczi Anita: *Rembrandt eladja a holttestét* –
A test felbomlása Bródy Sándor *Rembrandt*-ciklusában**

Bródy Sándor „egy betegség történetének”, illetve „stúdium” -nak nevezi Rembrandt című alkotását. A ciklus egyik legismertebb novellájában, a pénztelen Rembrandt saját, majdani holttestét adja el Mosusz képkereskedőnek, a fia részére boncolási tanulmány céljából. A *Rembrandt eladja a holttestét* című novellában a festő szokatlan tette határozza el magát: a saját halott testét áruba bocsátó Rembrandt tettében az individuumnak a saját testhez való viszonyulása reprezentálódik, amely az élő test és az élettelen test drámai oppozíciójára reflektál, amelyben a halott test árucikként jelenik meg. Az eladott test átalakíthatóvá és megbonthatóvá válik a boncoló orvos kése alatt. Rembrandt azt mondja Mosusznak, hogy fia „...húsomat fölvagdalhatja, a fejemet kettéfűrészselheti, a csontomat akár a kutyaának dobhatja.” Rembrandt ezzel a gesztussal elidegeníti magától saját a testét.

Rembrandtot alkoholizmusa, kicsapongó életvitele, függősége, tragikus házassága, apaként való elbukása, pénztelensége, fiatalságának elvesztése és a társadalmi kizárótsága abba a kétségbeesett helyzetbe juttatják, hogy önmagát mint sikertelen művészt, bukott apát és férjet, méltóságát elvesztett férfit és szégyenteljes embert látja. Bródy Rembrandt-alakja egy a társadalom által megvetett figura, aki úgy véli, hogy holtteste már nem ő, csupán egy burok, amely már nem tekinthető emberi testnek. A holttest egy eladható hulladékként reprezentálódik, amely egyedül

értékét a bonctan számára tudja biztosítani. Az emberi test vizsgálendő matéria, amelynek belseje feltárható. A *Rembrandt eladja a holttestét* című novella a Nicolas Tulp doktor anatómiai órája című Rembrandt-kép reflexiójaként azonosítható. A szöveg ezen pontján Bródy egy azonos tematikájú Tintoretto-képet is bevon az értelmezésbe: „Képet úgyse veszel tőlem, eladom neked a holttestemet. A lelkem, ha van – sokan, sőt a biblia is azt mondja, hogy van – majd csak kiszabadul a fiad kése alól, mint ama olasz Tintoretto Robusti Szent Márkusa!”. Létrejön a képek és Rembrandt holtteste közötti párhuzam, amely egy sajátos viszonyrendszert hoz létre a szövegtérben. A holttest azáltal megszűnik emberi test lenni és tárgyiasul, a festményekhez hasonlóan eladható árucikké és vizuális reprezentációvá válik.

A vizsgálat hangsúlyt fektet Zhenya Gershman Rembrandt. *The “I” Witness* című tanulmányára, amelyben az önmaga arcképét szemlélő művész alakja kerül középpontba, aki előszeretettel festette meg saját testét fragmentumként. A vizsgálat célkitűzése Zhenya Gershman tanulmánya felől olvasni Bródy szövegét, amelyben az emberi test fragmentációjára és felbomlására kerül sor.

Santavecza Anita (1996, Tatabánya) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Romantika és kora modernség doktori programjának hallgatója. Témavezetője Eisemann György. A kutatásában a századforduló prózairodalmát például Bródy Sándor, Ambrus Zoltán, Thury Zoltán műveit vizsgálja az irodalom és a vizualitás kapcsolatának kontextusában.

Alapszakos diplomáját az ELTE magyar szakán szerezte, mesterszakos tanulmányait pedig irodalomtudomány szakon folytatta ugyancsak az ELTE-n. Anita rendszeres résztvevője és szervezője a különböző irodalomtudományos konferenciáknak.

Muntag Vince: „Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer” – Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában

A testőr című Molnár Ferenc-dráma értelmezését az ősbemutatótól fogva máig a hitelesség, felismerhetőség, látszat, valóság jelentéskörei határozzák meg. Ez a tanulmány arra vállalkozik, hogy kilépteti a művet ebből a fogalmi hálóból egy testpoétikai olvasaton keresztül. Az alakok megnyilatkozásait *A testőrben* az érzéki megjelenésmód különböző szintjei kontextualizálják. Egyfelől motivikusan sokszor és kiemelt helyeken kerülnek szóba érzéki tapasztalatok, másfelől nehéz meghatározni bizonyos nem nyelvi gesztusok viszonyát az elhangzottakhoz – egymáshoz képest történő térbeli elhelyezkedés, sírás, meghajlás, csók – és ez erőteljesen testivé teszi a kommunikáció egésze. A Színész álcaöltése, amelynek során felveszi a Testőr szerepét, ezen keresztül a test olvasásának hermeneutikai alakzatává válik. A szöveg retorikájában így azok a mozzanatok válnak lényegessé, amelyek az érzékiség belső, öntudatlan, zsigeri rétegére utalnak, s amelyekre Erika

Fischer-Lichte is alapozza a maga performativitáselméletét. Az elgondolás szerint az identitás és a testiség önbejelentéseként meghatározható performatív helyzetek egyik keretfeltétele, hogy előtérbe kerüljön a test saját zsigeri oldala (Leib). *A testőr* egy így leírható performatív szituáció dramatikus megformálása. A dráma olvasatának izgalmát ebből a szempontból az adja, ahogy a performatív testműködés hatása feszültségteljes játékba lép a nyelvi működéssel, a beszéd másként performatív erejével. Az alakok folyamatosan túlartikulálják saját testtapasztalatukat, ami bizonyos értelemben még erotikusabbá teszi a cselekményben megjelenő csábítási folyamatot; azon kívül ez a fokozott retorikusság a dramatikus közlés nyelvi és nem nyelvi jelentésképző erejét általános elméleti szempontból is izgalmasan teszteli egymáshoz képest. Úgy tűnik, ennek alapján sokkal inkább *A testőr* szövege értelmezi saját játékhagyományát, mint fordítva – ami nemcsak Molnár Ferenc életművét illetően lehet tanulságos.

Muntag Vince (1990–) színház-és irodalomtudós. 2021-ben szerzett abszolutóriumot az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Programjában. 2021 szeptemberétől az ELKH MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa. Kutatási területe Molnár Ferenc dramatikus életműve.

B. Kiss Mátyás: A Párt ökle és az állam teste – a kollektív test allegóriái mint az ideológiai legitimáció eszközei az ókorban és a XX. században

Dolgozatomban Szilágyi Domokos *Tizenennyolc millió* című propagandaversét elemezve szeretném megvizsgálni szocialista realista költészet néhány jellemző testpoétikai toposzát. A tanulmány első részében az államot kollektív testként leíró allegóriák történetét szálazom szét, második részében pedig a szocreál irodalom testpoétikai kérdéseire és Szilágyi versének elemzésére térek át. A szocreál költészetben rendkívül gyakoriak a kollektív test képei, ezért is tanulságos Szilágyi versét összevetni a korabeli líra toposzaival. A vers Lászlóffy Aladár és Majakovszkij poétikai megoldásait imitálja, ezért arra is kitérek, hogy az ő műveikben hogyan képződik meg a kollektív test allegóriája. Ez esetben is az ideológiai legitimáció eszközéről van szó: az államot testként, és a politikai vezetőket (akár a császárt, akár a Pártot vagy Lenint) annak fejeként megjelenítő allegória nem tűri meg a disszenzust, hanem teljes alárendelődést követel a polgártól. Arra is szeretnék rámutatni, hogy a kollektív test képeit bármely politikai rendszer felhasználhatja ideologikus önlegitimációja eszközeként.

B. Kiss Mátyás 1993-ban született Veszprémben. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási témája Szilágyi Domokos költészete.

Mosza Diána: A himlőhelyes, a szűz és az önfertőző – korporális karakterképzés az *Iskola a határon*ban

Az *Iskola a határon* narratológiai vizsgálata nem új keletű a recepcióban, a kettős narráció és a bábéi szál metanarratív keretezése évtizedek óta foglalkoztatja a kutatókat, azonban ezidáig a klasszikus narratológia fogalmi keretein belül maradtunk. Kutatásom során a karakterképzés (Margolin) és a testiség, testiesültség (Punday) kérdését járom körül. Ez a vizsgálat a narrátori és szereplői elmeműködést állítja középpontba, hiszen a monomodális irodalmi alkotások esetén, amilyen Ottlik Géza regénye is, a test is kizárólag a szövegen, illetőleg a fikció világában (*story world*, Herman) végbemenő elmeműködéseken keresztül képződik meg. A kognitív narratológiai perspektíva értelmében a szereplőket mentális konstrukciókként kezelem, akiket az *Iskola a határon* narrátori szándékának megfelelően elsősorban a perszonalizáció mentális tevékenységén keresztül hozunk létre.

A szereplőalkotás és a szereplőkről való beszédmód kapcsán megfigyelt egyéni és közösségi elmeműködés (Palmer) vizsgálata a Jakus Ildikó és Hévizi Ottó szerzőpáros értelmezésének irányába billenti el a recepciót. Ez az irány, amely Arató László 2019-es konferenciaelőadásáig és tanulmányáig feledésbe merülni látszott, szembemegy az allegorikus olvasatok kanonizálta megszabadulás, megmenekedés forgatókönyvvel, helyette adaptálódó, a közeghez testiekben és lelkiekben igazodó főhősöket tételez. Ötvenyfi „önfertőző”-nek és Tóth Tibor „undok kis szűz”-nek

bélyegzése például párhuzamos Bébé az etikai kétségeket elvető fosztogató körútjaival Merényiekkel.

Mosza Diána az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, magyar–francia középiskolai tanárként szerzett diplomát. Ottlik Géza életművével 2012 óta foglalkozik. Erasmus-ösztöndíj keretében két félévet tanult Franciaországban. A kutatói tevékenység mellett elkötelezett tudományszervező és mentor: három konferenciának volt ötletgazdája és számos más az Eötvös Collegium hálózatában megvalósuló konferencia előkészítését és lebonyolítását segítette; a 2017-es és 2019-es OTDK-n még hallgatóként szerzett második helyezéseket, a 2021-es OTDK-n pedig már témavezetőként örülhetett együtt különdíjas mentoráltjával.

**Tarnai Csillag: Ugrálni, nevetni és „kuplerájozni” –
A nevetés testre gyakorolt hatásai Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében**

Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének kőszegi katonaiskolájában központi szerepet kap az egyéniség kontrollálása, mindez pedig elsősorban a test korlátok közé szorítása útján történik meg. Az alreálban a szigorú megfigyeltség állapotában engedelmes testekké nevelés jelensége vizsgálható Foucault *Felügyelet és büntetés* című munkája, illetve Sartre a tekintet hatalmáról tett megállapításai felől. A test folyamatos fegyelmezésének következtében a

testbe zárttság élménye az elvesztett teljességélmény újraalkotásának igényét eredményezi a növendékekben.

Kutatásommal az Ottlik-recepcióban csak az utóbbi évtizedben előtérbe került testpoétikai irányvonalhoz kapcsolódom, és a nevetésfilozófia felől olvasom újra a regényben megjelenő részleges felszabadulás jeleneit. A Szeredy Dani és Bébé között kialakuló, a bergsoni nevetésesztétikát idéző titkos nevetés létrehozza azt a közösségi összetartozást, aminek eredményeképpen megjelenhet a bolondozás. A Szeredy és Bébé között létrejövő titkos nevetés bünteti a növendékeket, ha túlságosan gépiessé válnak, így emlékeztetve őket emberi mivoltukra. A felszabadulás élményét testi érzetekkel is kísérő nevetés és utánzás gesztusa lehetőséget biztosít arra, hogy állandósuljon a közös, titkos nevetés. Így jöhet létre a „kuplerájozás” a tanteremben, illetve a növendékek létrehozta kabaréban, ami a bahtyini karneválesztétika felszabadító jellegét idézi. Ez az állapot egyrészt biztosítja a megelt belső nyugalom kontinuitását; másrészt pedig a nevetés újra és újra kimozdítja a növendékeket a gépiesített állapotból, ezzel megakadályozva, hogy a megregulázott test teljesen robotizálódjon.

Tarnai Csillag az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának hallgatója. 2018 óta az ELTE Eötvös József Collegium aktív tagja, a Magyar-, az Aurélien Sauvageot Francia-, valamint az Orientalisztika műhelyekben tevékenykedik. A 2018/2019-es tanévre elnyert Új Nemzeti

Kiválósági Program ösztöndíjának keretein belül kezdte meg kutatásait Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényével kapcsolatban. Fő kutatási témái közé tartozik a testpoétika, valamint a nevetés- és játékfilozófia. A 2021-es OTDK-n különdíjat nyert *Játék a testben, határátlépés a játékban – Az Iskola a határon testpoétikai és játékontológiai elemzése* című dolgozatával.

Moklovsky Réka: A nadrág tisztessége és a szoknya csábereje – Androgunitás és nemváltás Virginia Woolf *Orlando* című művében

Tanulmányomban Virginia Woolf 1928-as „életrajzának”, az *Orlandónak* egyik fő témáját, a nemek, a nemiség kérdéseit és problémáit, viszonyrendszerét, ábrázolását és jellemzését, ezeken belül kifejezetten az androgunitást és a címszereplő nemváltását elemzem a Woolfnak ihletet adó Vita Sackville-West rövid bemutatásán, a főhős férfiakhöz és nőkhöz fűződő romantikus és erotikus kapcsolatain – Szása, a nagyherceg és Shel karakterén – keresztül, valamint kitérek a ruhák szerepére, az öltözködés jelentőségére és az alkotómunkával kapcsolatban az androgün szellem meghatározására is. Vizsgálódásom során Woolf más műveit – a *Mrs. Dalloway*-t, a *Saját szobát* és a *Három adományt* – is beemelem a diskurzusba, de az elrejtő megmutatkozás jelenségénél Friedrich Nietzsche, a szexualitás tematikájánál pedig Sigmund Freud és Otto Weininger munkássága is megjelenik. Orlando, az angol nemes, aki férfinak született, majd egyszer

csak egy hét napig tartó álom után női testben ébredt fel, a több száz év alatt, amíg útján elkísérjük, minimálisan öregszik – egyszerre változik és marad ugyanaz, miközben a férfi-női, testi-lelki, társadalmi-kulturális tapasztalatok egész skáláját megismeri, a versírástól kezdve a gyermekvállalásig, így az értelmező olvasó számára számos lehetőség adódik arra, hogy tanulmányozza a nemek-nemiség, test-testiség biológiai-fizikai tényezőin, tapasztalásain túl a társadalmi konstrukciókat, a szabály-és szokásrendszert, az erre vonatkozó woolfi koncepciókat és ezek nyelvi megjelenítését.

Moklovsky Réka 1994-ben született Miskolcon. Alapszakos diplomáját a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karán szerezte szabad bölcsész szakon, filozófia-esztétika-kommunikáció-és médiatudomány szakirányokon, majd tanulmányait a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán, esztétika szakon folytatta, itt szerzett mesterfokozatot. Jelenleg a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola Modern Filozófia Doktori Programjának doktorandusza, kutatási témája a *Másnak-mutatás a nők reprezentációjában*. Ezen kívül film-és színházkritikákat ír.

Nyerges Csaba: Az identitás megszólaltatásának kísérlete – Kiss Tibor Noé: *Inkognitó*

Dolgozatomban Kiss Tibor Noé *Inkognitó* című regényét értelmezem a posztmodern elméletek és a feminista kritika között létesülő viszonyt segítségül hívva. A regény tétje a

megszólaló narrátor identitását nyelvi konstrukciókon keresztül felfejteni, az identitást a nyelvben megismerni. Ez a próbálkozás azonban kudarcot vall egy olyan nyelv hiányában, amely lehetővé tenné az éntapasztalat tüzetes feltárását.

A feminista kritika és a posztmodern elméletek között húzódó különbség a személyiségfelfogásban kereshető. Míg az előbbi kénytelen egységes énképpel rendelkezni ahhoz, hogy az érdekképviselőt meg tudja valósítani, addig az utóbbi megkérdőjelezi a koherens, behatárolható identitást, és a személyiség decentralizáltságát valamint konstrukciójellegét hangsúlyozza (Zsadányi 2003). A regény vizsgálata során az említett két elmélet közötti viszonyt emelem a dolgozat homlokterébe, ebből az elméleti keretből kiindulva igyekszem megközelíteni a narrátor ambivalens énképét.

Az *Inkognitó* című szöveg egy transznemű identitást szolgáltató meg. Ez a komplex, olykor meghasadtnak tűnő személyiség a női mivolt kérdéseire külön hangsúlyt fektet – identitásának nőinek nevezett részét, Noémit széleskörűen igyekszik értelmezni. Az elemzés tárgya feminizmus és transzneműség kapcsolata mellett a női jelleg nyelvi létrehozásának feltérképezése is.

A dolgozat tehát a regény azon tematikus motívumait és narratív megoldásait tárja fel, amelyek az identitás szubverzív jellegét érzékeltetik. Munkámban értelmezem a megnevezés szerepét és a börtönképzet nyelvi megalkotását. Bemutatom a szöveg narratív technikáját, azt, hogy ez a megoldás milyen hatással lehet a mindenkori befogadóra. Kiss Tibor Noé

regénye reflektálttá teszi a kommunikációképtelenséget és annak fájdalmát. Megvizsgálom, hogy a szöveg a nyelvihiány tapasztalatát miként kapcsolja össze a kommunikáció sikertelenségével.

Nyerges Csaba az ELTE Bölcsészkarán az Irodalom- és kultúratudomány mesterképzés hallgatója. Korábbi kutatási témája a régi magyar irodalom nőalakjainak vizsgálata. Jelenleg Kiss Tibor Noé művészete mellett Rakovszky Zsuzsa és Vay Blanka szövegeit vizsgálja, kutatásának fókuszában az a kérdés áll, hogy a hazai irodalomtudomány milyen stratégiákat alkalmaz olyan szövegek értelmezésekor, amelyek nyelv, identitás és szexualitás kapcsolatát emelik a középpontba.

Gaál Gabriella: Ha a test beszélni kezd – Szvoren Edina, valamint Tóth Krisztina prózaköteteinek korporeális szempontú olvasata

A tanulmány a magyar kortárs irodalom két jelentős szerzőjének írásait; Tóth Krisztina *Vonalkód* és *Pixel*, valamint Szvoren Edina *Pertu* és *Nincs, és ne is legyen* című prózaköteteit vizsgálja. Az elemzés korporeális megközelítésből indul ki és azt vizsgálja, hogyan kerülnek ábrázolásra a szereplői testek, amelyek egyszersmind bőrbe kötött szövegek, történetek hordozói. A szereplői testek prezentációja és az ahhoz felhasznált nyelvi alakzatok szignifikáns szerepet töltenek be a történetek, valamint a két

szerző írásművészete közötti összefüggésrendszer felfedezésében.

Gaál Gabriella PhD hallgató a PTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolában, emellett pedig magyar–történelem szakos középiskolai tanár. Jelenlegi kutatási témája az 1989-es rendszerváltás reprezentációinak a vizsgálata a kortárs női magyar és lengyel prózában. A 16. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencián szekcióelső helyezést nyert, a PTE BTK KTDK-án a második helyezést nyerte el, míg az XXI. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencián a harmadik helyezett lett. A 2018/2019. II. szemeszterében a krakkói Jagelló Egyetem Történelem Tanszékén tanult Campus Mundi kutatási ösztöndíjjal, de több Erasmus Youth+ képzésen is részt vett: Krakkóban (2017), Berlinben (2018) és Prágában (2019). A 2021/2022-re tanévre elnyerte a Waclaw Felczak Alapítvány Jagelló pályázatát.

Kovács Dominik: A test és az identitás kérdései Tompa Andrea *Omerta* című regényében

Tompa Andrea 2017-es regénye, az *Omerta* az 1950-es évek Erdélyében játszódik. A narratíva négy ember párhuzamos vallomásából áll össze. Kali, a széki parasztasszony majd cseléd, Vilmos, a rózsakertész, Annuska, a hóstáti lány és Annuska nővére, az apácasorban élő, bebörtönzött Eleonóra vallanak az életükről az egymás mellett létező történetekben. A regény alcíme: *a hallgatások könyve*. Szinte paradoxonként

is értelmezhető ez az alcím, hiszen első olvasásra úgy tűnhet, éppen a feltörő őszinteség, az egybefüggő, szubjektív történetismertetés jellemzi a szereplőket. Ám pontosan ebből a szubjektivitásból – illetve a történetek egymáshoz való viszonyításából – következtethetünk arra, hogy a vallomások elhallgatás-alakzatokat tartalmaznak.

A tanulmányom középpontjában elsősorban az első könyv elbeszélőjének, Kalinak az identifikációs kísérletei állnak (természetesen figyelmet szentelek a további narratív eljárásoknak is). Kali elbeszélés-technikájára jellemző, hogy a saját, illetve a környezetében élők történetét is a test változásain keresztül ismerteti. Ezek a gyakran mesei elemekkel átszőtt test- és betegség-narratívák egyszersmind az elbeszélői korlátok utalásaiként is értelmezhetők. Ahogyan az idegen test, úgy a szereplőkhöz tartozó történet sem ismerhető meg a teljes valójában.

Hipotézisem szerint az asszony narratívájában a jó és a rossz értékkülönbsége gyakran a külső megjelenés elváltozásainak, deformációinak, higiéniájának a képei által reprezentálódik, a jellem előnyei és hátrányai az egyén fizikai kisugárzásában is tükröződnek. A tanulmány első szakaszában Kalinak a saját testéről alkotott szöveg-megnyilvánulásait elemzem, majd rátérek az asszony életében fontos szerepet játszó férfialakok leírásának értelmezésére. A nőt jellemző anekdotikus elbeszélésmód időnként teljesen spontán módon von a történetbe „epizódsszereplőket”, akiknek az alakja nem illeszkedik szervesen a cselekmény fő szálához. Ezek a figurák

a legtöbbször egy-egy testi jegy groteszk felnagyítása által válnak jellegzetessé.

Bízom benne, hogy az elbeszélői eljárások szoros olvasással történő megközelítése alátámasztja a hipotézisemet, miszerint a széki paraszttasszony közléseiben a test bemutatása a morális jellemzés eszközeként (is) szolgál.

Kovács Dominik 2021-ben végzett az ELTE BTK az irodalom- és kultúratudomány mesterszakán, jelenleg az Irodalomtudományi Doktori Iskola Magyar és európai felvilágosodás doktori programjának hallgatója. Témavezetője Vitekné dr. Balogh Piroška. 2016- os egyetemi felvételétől kezdve tagja az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének, azóta rendszeresen vesz részt konferenciákon, illetve publikál tanulmánykötetekben. 2019-ben „*Sebkultúra és trauma-feldolgozás Bródy Sándor A dada és A szerető című darabjaiban*” című munkájával az Országos Tudományos Diákköri Konferencia Színháztudomány szekciójának első díját, illetve a Színház folyóirat különdíját nyerte el, 2021-ben ugyanezen a megmérettetésen a „*Fikció, elhallgatás és traumakultúra Bródy Sándor Tímár Liza című drámájában*” című dolgozatával szerzett különdíjat. A kutatás mellett szépirodalmi tevékenységet is folytat, amelyben állandó alkotótársa az ikertestvére, Kovács Viktor.

**Kovács Viktor: Genealogikus összefüggések,
testreprezentáció Láng Zsolt *Bolyai* című regényében**

Az utóbbi időszak tapasztalatai alapján a 2010-es évek magyar prózairodalma is igazodni látszik ahhoz a tendenciaváltozáshoz, amelyet a nemzetközi irodalom- és kultúratudomány *posztmodern utáni fordulat*ként definiál. John Doyle megállapítása szerint a kétellyel és iróniával teli, a tudás töredékességével és az elmondhatósággal tisztában levő posztmodern irányzatot egyfajta defetista, múltba való visszavonulás váltja fel. Az újabb struktúrákban már egyre több a narratív linearitás, gyakori az egyes szám első személyű, ám ennek ellenére (a genette-i terminusrendszer értelmében) megbízható, komplex tudású és hiteles elbeszélő alkalmazása. Doyle olyan jelenségeket és kulcsfogalmakat társít a posztmodern utáni irodalom regiszteréhez, mint az „irónia és a kétely elvesztése”, a politikai populizmus és a társadalmi kérdések mentén való radikalizálódás. E felől az értelmezési keret felől közelítve Láng Zsolt *Bolyai* című regénye meglehetősen átmeneti esztétikájú műnek számít. A mű koncepciója egy töredékben maradt igazság köré szerveződik. A 18–19. században élt Bolyai család története mellett magának a kutatásnak, a megismerhetőségnek és az átadhatóságnak a problémái is részét képezik a több szálon futó cselekménynek. Ugyanakkor a múltra reflektáló részletekben nem egy korlátozott tudású elbeszélő dolgozik. Az ábrázolt szereplők belső lelki folyamatairól, gondolatairól éppúgy

beszámol, mint arról, amit ezek a figurák a társadalmi térben, egy külső nézőpont számára közvetítenek.

Jellemző narratív eljárása a műnek, hogy az életrajzon alapuló, de értelemszerűen fikciós elemeket is használó történetvezetés a hiányalakzatok felbukkanásakor nem az elhallgatás, a csend retorikai jegyeivel egészíti ki a szövegtestet, hanem a különböző eredetmítoszok, a történetmesélés magán-mitológiai formuláival, amelyekben a test reprezentációja igen gyakori. Hipotézisem szerint a műben bemutatott Bolyai-nemzedékeket a diszharmónia jegyei homogenizálják és tömörítik egy közös identitásba. A lelki és szellemi vívódások mellett a biológiai működés kudarcai, az egészség romlása is fontos karakterológiai jegy az esetükben. A teljes regénystruktúrát figyelembe véve a fizikai hanyatlás motívuma egy átfogó-összekötő tematikai elemnek tekinthető.

Kovács Viktor 2021-ben végzett az ELTE BTK az irodalom- és kultúratudomány mesterszakán, jelenleg az Irodalomtudományi Doktori Iskola Magyar és európai felvilágosodás doktori programjának hallgatója. Témavezetője Szilágyi Márton. 2016- os egyetemi felvételétől kezdve tagja az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének, azóta rendszeresen vesz részt konferenciákon, illetve publikál tanulmánykötetekben. 2019-ben *Az emberi lét szimbolikus szerepkettőségének és az intrikus személyiségének vizsgálata Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéjében* című munkájával az Országos Tudományos Diákköri Konferencia

Színháztudomány szekciójának harmadik díját, illetve a Színház folyóirat különdíját nyerte el. A 2021-es megmérettetésen pedig a *Karakterológiai hasonlóságok a Csongor és Tünde és a népszínművek között* című tanulmánya kapott harmadik helyezést. A kutatás mellett Kovács Viktor szépirói tevékenységet is folytat, amelyben állandó alkotótársa az ikertestvére, Kovács Dominik.

Egri Petra: Hisztérikus test, abjektált test Marina Abramović *Balkan Erotic Epic* performanszában

A performansz természete szerint a közvetlen materialitás, a testi ottlét művészete. A test karakterisztikus prezentációja és sajátos poétikai funkciója különösen fontos Marina Abramović művészetében. Ismert, hogy Sigmund Freud az egyén énjének kialakulását az egyénönnön testéről alkotott kivetített ideájával kapcsolja össze, vagyis az én mindenekelőtt testi én, nem holmi felületi entitás, hanem maga is egy felszín kivitelezése. Ilyen lehetséges kivetülés a performanszművészetben az előadás-esemény közben és által megképződő performatív test, mely soha sincs, mindig csak lesz, tehát a performatív folyamatban alakul műalkotássá és kínálja fel magát értelmezésre. Dolgozatomban a performatív test dekonstrukciós (Jacques Derrida, Paul de Man) és pszichoanalitikus olvasatára (Julia Kristeva, Jacques Lacan) vállalkozom Marina Abramović *Balkan Erotic Epic* (2005) performanszsorozatának tükrében, arra fókuszálva, hogy hogyan ölt Abramovićnél abjektált testet, hisztérikus testet és

fétisizált testet a népi rituálé. A performansz Abramović népi kultúrával és az erotika használatával kapcsolatos kutatásain alapul, melyben bizonyos tárgyak és a női, illetve férfi nemi szervek fontos szerepet töltenek be a balkáni emberek mindennapi életében és mezőgazdasági rítusaiban. A nők ezen rítusokban megmutatták genitáliáikat, mellüket és menstruációs vérüket, a férfiak pedig hímtagjaikat maszturbáció közben. Abramović performanszát olyan poétika vezérli, amelyben a test, a szexualitás mint heterogén jelentőségképző erő működik. A megmutatásban a test nem „objekt”-, hanem, ahogy Kristeva nevezi, „abjekt”-természetű és ellentétes az én-ideál tükörpozíciójú projekciójával, radikálisan elfojtott, tagadott de mégis meghatározó, énképző szerepűfelület. A test Abramović performanszában egy olyan performatív aktusban teremődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyasulásaként jelenik meg.

Egri Petra jelenleg a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Mesterszakos tanulmányait az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetében, illetve Erasmus-ösztöndíjjal a madridi Universidad Carlos III intézményében végezte. A performanszok és divatperformanszok dekonstruktív retorikájával és pszichoanalitikus olvasataival foglalkozik. Tanulmányai a *Russian Fashion Theory*ban, a *Budapest Imágóban*, a *Kellék*, az *Apertúra* és a *Vestoj. The Platform for Critical Thinking on Fashion* folyóiratokban, illetve színháztudományi kötetekben

jelentek meg magyarul, oroszul és angolul. A *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén* című kötet társszerkesztője.

Pintér-Németh Nikolett: A hangzó test mint egyediségünk megnyilatkozása

Az ember vokális hangjában megnyilvánuló, megismételhetetlen egyediségre hívja fel a figyelmet Adriana Cavarero, *A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale* (2003) című írásában, amelyben kidolgozza az „egyediség vokális ontológiáját”. Egyben a metafizikai hagyomány kritikáját fogalmazza meg, amelyet a logosz devokalizációjára, testtől való megfosztására alapoz. Ennek következménye a hangzó emberi hang hordozta kölcsönösség háttérbe szorítása és az ember hangjában megszólaló tévedhetetlen azonosíthatóság általános absztrakcióba olvadása. Cavarero mellett Hélène Cixous *écriture féminine* vagy Julia Kristeva *genotextus* koncepciói hasonló irányba mutatnak abból a szempontból, hogy a jelentés kibővítését célozzák, amely által a vokális hang visszakerülhet hangzó, autonóm, kommunikatív pozíciójába. Előzményként gondolhatunk az egyén és a másik között a születés pillanatától fennálló akusztikus kapocsra, amely az anya és a csecsemő spontán felhangzó „duettjét” mint hangzó beszédet idézi.

A fenti kérdés problematizása szempontjából érdekes megfigyelést adhatnak azok a vokális előadói helyzetek, amelyek – bár nem zárják ki a szavakat – nonverbális megközelítésből indulnak ki. Meredith Monk zenés-színpad

kompozíciói (például: *Education of the Girlchild*, *Cellular Songs*) is hasonlóképpen épülnek fel, miközben olyan hangokat emelnek a zene és az ének világába, amelyek kihangsúlyozzák az előadó – és egyben a befogadó – testiségét.

Másfelől az „összehangolódás” és vokális egyediség párhuzamos működését fedezhetjük a fel a Song of the Goat Theatre csoportosan kidolgozott produkcióiban (például: *Return to the Voice*), amelyekben egyes közösségi énektradíciókhoz nyúlnak vissza. Mindezek fényében előtérbe kerül a csoportos hangzás és az egyéni hang szerepének látszólagos ellentmondása.

Pintér-Németh Nikolett Anna a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolájának negyedéves hallgatója. Kutatási témája a vokális hang és a jelentés kapcsolata, valamint a performatív emberi hang az egyén és a közösség viszonyában. Korábbi, mesterszakos tanulmányait az Amszterdami Egyetem (UvA) Bölcsészettudományi Karán végezte kulturális elemzés szakterületen. Társalapító elnöke a pécsi székhelyű Sinum Színházi Műhely Egyesületnek. Az elméleti kutatás mellett több hazai és határon túli, független színházi műhellyel is együttműködik előadóként, hangtrénerként és projektmenedzserként. Szakmai kapcsolatot ápol többek közt a Roy Hart Központ nemzetközi hangműhelyével. A doktori iskolán belül színháztörténet és –elmélet, valamint medialitás témákban adott órákat, valamint részt vett nemzetközi és számos hazai tudományos konferencián. Elemzései és

tanulmányai megjelentek például a Samizdat Online művészeti magazin oldalán (2016-tól), a *Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén* című kötetben (2019), a *SZITU kötet 2018 és 2019* kiadásában, a Kellék folyóiratban (2019) vagy a Jelenkor online felületén (2021).