

Tangó

BÓNÉ FERENC

Van egy Nő. Szeret. Gyűlöl.
Esterházy Péter

„Nincs olyan tárgy, melynek az örömhöz való viszonya állandó volna [...]. Az író számára mégis létezik ilyen tárgy; s ez nem a beszédmód, hanem a nyelv, az anyanyelv. Az író olyasvalaki, aki az anyja testével játszik, [...]: hogy magasztalja, megszépítse, vagy feltrancsírozza, elvigye addig a határig, ahol a test még felismerhető: én még a nyelv *eltorzítását* is élvezni fogom, és a közvélemény hangos kiáltásokat hallat majd, mert nem akarja, hogy eltorzítsák a természetét”¹

Roland Barthes

Úgy tűnik, hogy egy posztstrukturalista(?) hangvételű műelemzés céljára alkalmasabb egy olyan szöveg, amelyet olyan ~~szerező~~ – jobban mondva *író* – írt, aki tisztában van az alkotással szemben támasztott kortárs irodalomelméleti elvárásokkal. Ez nem jelenti azt, hogy egy, az elméletet megelőző korból származó mű nem elemezhető a szóban forgó elmélet módszerével, az észrevétel mindössze arra vonatkozik, hogy mivel az elmélet után létrejött alkotások esetében az írói koncepció valamiképpen egybeesik a kritikai koncepcióval (lévén, hogy mindkettőt közös elmélet járja át), a mű, mint elemzendő, máris rendelkezik egy lehetséges értelmezési horizonttal.

Ez a helyzet Esterházy írásaival általában. Esetében, mint a legtöbb kortárs szerző esetében, az irodalmi alkotás az elmélet által támasztott problematika megoldási/megvalósítási kísérleteként (is) érthető. Így az *Egy nő* Barthes szexuális orientációjú szövegelméletére rímel, bár természetesen elemezhető más

¹ Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1999, 97.

szempontok szerint is, például a pornográf szövegekkel való kapcsolat alapján. Barthes szöveg tanulmányainak (s így sajátos poszt-strukturalizmusának) két sarkalatos pontja van: (1) a szöveg önállósága és mindenhatósága, illetve (2) a szövegolvasásra vonatkoztatott teljes (az olvasás minden mozzanatára kiterjedő) szexuális metaforarendszer. Az első arra vonatkozik, hogy „a szerző halála” után a szöveg kiszabadul a végső értelem szorításából, független jelölők sokdimenziós játékerévé alakulva önálló életre kel, jelentése nem egy, és nem végső, sokkal inkább megállíthatatlan és végeérhetetlen folyamat, amelynek önszerveződése előzetesen létező értelmek új összefüggésbe állításaként nem mehet vissza egy abszolút kezdetre. Ezért a szöveg nem más, mint idézetek szövedéke, amit kibogozni lehet ugyan, de túljutni rajta semmi esetre sem, mivel semmi nincs a szövegen kívül (lásd *A szerző halálát*). A szöveg megvalósítja a jelentés pluralitását, „kiterjedését valamilyen kombinatorika, rendszertan szabályozza”, és eltöri a leszármazás fogalmát (*A műtől a szöveg felé*). A második pontban érintett szexuális metaforarendszer (perverzióra kiélezve) két szinten jelentkezik: a *szöveg* szintjén, ahol a szöveg–test metafora mentén szerveződik, és az *olvasás* szintjén, Barthes itt az örömolvasás/gyönyörölvásás sémáit működteti.

Erre a szövegfogalomra „szép” példa az *Egy Nő*.

1. lépés: Esterházy regényének legszembeszökőbb szerkezeti jellemzője, hogy a könyv 97 fejezete ugyanazt a témát (*Van egy nő. Szeret – Gyűlöl*) variálja, 97 esetben. Barthes mondja: „A sokszintű írásban minden kibogozandó, de semmi sem megfejtenedő, a struktúrát nyomon követhetjük, minden szálán és minden szintjén, de alapja nincsen, az írás terét bejárni kell, nem áthatolni rajta, az írás folytonosan felkínál valamilyen értelmet, de csak azért, hogy azután mindig elenyésszen: a jelentés szisztematikus kioltása felé halad.” Ez esetben tehát az elmélet és a regényírás gyakorlata szembeszökően áthatja egymást, hiszen a regény alapelemeként szereplő szeret–gyűlöl ellentézés két, egymásnak ellentmondó, és a szövegben sok esetben közvetlenül egymás után leírt tagja nem képzelhető el egyazon értelemegész résztvevőjeként. Az első tag a második értelmének meghazudtolásaként jelentkezik, és fordítva.

2. lépés: Az *Egy Nő* szerkesztésmódja révén plasztikus példája a Barthes-féle szövegfogalomnak. Barthes: „Tudjuk most már, hogy a szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata, mintegy teológiai mintára (azaz a Szerző–Isten üzeneteként), hanem sokdimenziós tér.” A regény esetében tehát az elsődleges – plasztikus – dimenziók száma 97, majd másodlagosként következnek azok, amelyeket Barthes elsődlegesen értett dimenzióként, azaz az intertextualitás dimenziói. (Ezek sem maradnak el a regényben, a szöveg kiterjedt utalásrendszerének feltérképezése viszont ebben az esetben nem cél.)

3. lépés: Esterházy több esetben használja azt a formulát (kvázi)elméleti-publicisztikai írásaiban, hogy bizonyos mondatoknak szerepelniük kell egy nemzet irodalmában, le kell lenniük írva azon a nyelven. („Mert a szerző mindig új mondatot csinál, kreál, olyat, amilyen addig még nem volt abban a nyelvben.”²) Ez körülbelül annyit jelent, hogy a szellemi érettség bizonyos „stádiumába” jutva egy nemzet nyelve megköveteli bizonyos mondatok *létét*. Az ilyen kijelentések mögött meghúzódó nyelvfelfogás³ szintén összhangban van Barthes véleményével az irodalmi alkotás természetére nézve: „a nyelvet kell majd annak helyébe állítani, akit mindeddig birtokosának vélték, számára, ahogy számunkra is, *a nyelv beszél, nem a szerző*”.⁴ A szellemi érettség problémakörét érintve jegyzi meg Nádas Péter az *Egy Nővel* kapcsolatosan, hogy „a magyar irodalom egy nagy könyvvel lett gazdagabb, és végre nagykorú”, ahol a *nagykorú* jelző a *szexuális témájú termékek jogos fogyasztója* többletjelentését is tartalmazza – érve ez alatt az *Egy Nőt* mint szexuális témájú terméket (újabb po. mo. húzás).

4. lépés: a 97 szöveg kombinatorikájának játéktereként, lehetőségmezejeként érve az *Egy Nőt*, eljutunk ahhoz a játéktérhez, amelyet Barthes *a szöveg* egyik legfontosabb jellemzőjének mondott. A szöveg megfosztatik a jelölttől, tere a jelölőé lesz, és a regény 97 szövegének összes lehetséges kombinációja plasztikus példája annak, amit Barthes a *jelölő végnélküliségének* nevezett *A Szerző halálában*.

5. lépés: a szerző halálának bejelentése után a posztstrukturalista elmélet kizárólag egy irányba mozdulhatott: az olvasó/olvasás irányába. Ez Barthes-nál még nem jelentett recepcióelméletet, viszont jelenthette, és jelentette is, annak lehetőségét. Azon a ponton, ahol Barthes felteszi a kérdést, hogy *ki végzi be a művet*, már csak egy irányba lehet elmozdulni: az olvasó, a befogadó irányába. Később Umberto Eco teljes könyvet szentelt a mű befejezetlenségének, amelynek bevezető fejezete olyan művek poétikáját tartalmazza, amelyek befejezetlenségüket kombinálha-

² Esterházy Péter: Azt gondoltam, hogy az le. *Egy kék haris*. Magvető, Bp., 1996, 182.

³ Esterházy nyelvfelfogásáról Papp Endre (Ahol a van, ott a kell. *Hittel*, 2000, november) hasonló értelemben nyilatkozik a *Harmonia caelestis* nyomán: „a nyelvi kifejezés felülete Esterházynál is a poliszémia, a jelentésszóródás, illetve a poliglottia, a nyelvi stílusok, nyelvhasználatok, időbeli változatok, az ötletes nyelvi játékok tarka kavalkádját mutatja”. A derridai nyelvfelfogással (a név hiányt képez, az elnevezés a név mögötti dolog helyébe lép, és eltakarja azt) való játék jellemzi a szöveget, abban az értelemben, hogy a bizonyosságot megszüntető nyelvi kifejezés elsődlegessége változik benne a transzcendens természetű igazság elsődlegességével.

⁴ Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1999, 51.

⁵ Esterházy Péter: *Egy Nő*. Magvető, 2000, fülszöveg.

tóságukból nyerik, hasonlóan Esterházy regényéhez. Az ellentmondás ugyanakkor szembeszökő: Barthes-nál a *szöveg* az, ami befejezetlen és befejezhetetlen, míg Econál: a *mű* az, ami befejezetlen maradhat, anélkül, hogy ez a befejezetlenség megszüntetné a műalkotást mint műalkotást. A különbség abban keresendő, hogy Econak a *Nyitott műben* megfogalmazott gondolatai szigorúan esztétikai jellegűek. Eco nézetei arra vonatkoznak, hogy a műalkotást nem kell feltétlenül kerek egészévé komponálni, struktúrája nyitott maradhat, az alkotó szabad játékot engedhet a mű különböző szerkezeti összetevőinek, s azokat a befogadó később tetszés szerint állíthatja sorrendbe, alakíthatja. Így a *Nyitott mű* poétikája recepcióelméletre épül. Ezzel szemben Barthes nyitottságfogalma a szöveg mint befejezhetetlen kódolási folyamat természetére vonatkozik.

6. keresztlépés: *A szöveg öröme* című tanulmányban az olvasás folyamata szexuális tartalmakkal telítődik, így Barthes meglehetősen közel kerül a pszichoanalitikus iskolához. A *Vágy* és az *Elfojtás* kategóriáinak alkalmazása az olvasásra, és az *Öröm* kategóriájának kimerítő elemzése az elmélet meghatározó részét alkotja. Barthes szexuális tárgyá alakítja úgy a(z anya)nyelvet, mint – a sajátos értelemben vett – szöveget. Az anyanyelv irányába természetesen hatnak komplexusaink, a szöveg pedig, mondja Barthes, szexuális vágy tárgya, illetve öröm okozója. Ebben a kontextusban Esterházy regényének, a(z *Egy*) *Nőnek* a (szöveg)teste nem is értelmezhető másként, mint a szöveg szexuális tárgyként való interpretálhatóságának teljes allegóriájaként. Azaz a szóban forgó szöveg, amelynek neve (/címe *Egy*) *NŐ*, és amelynek a valóságban nem létező és – Barthes szerint – nem is lehetséges denotátuma a szövegben megjelenő nőnek a teste, a barthes-i szövegfogalom szimbólumaként is értelmezhető – amelynek szintén lehet/kell szexuális tartalmakat tulajdonítani. Ugyanakkor a szövegben több is rejlik, mint egy szexuális metafora. Esterházy bevallása szerint a regény *szándékosan* roncsolt nyelven íródott (Barthes: „én még a nyelv eltorzítását is élvezni fogom”), ennek értelmében a(z *Egy*) *Nő* teste darabokra szabdalt, és majdnem a felismerhetetlenségig eltorzult. Ebben határozottan felfedezhető valami szadisztikus vonás, akárcsak a de Sade-i csonkítási aktusokban. A hármas párhuzam tehát a következő: a szövegben bemutatott *Nő* teste / ugyanez a szöveg mint test / a barthes-i szöveg mint test (azaz mint olyan, amellyel kapcsolatban a *Vágy* és *Öröm* kategóriái működnek). A nagy stílári húzás: *Szöveg és Nő azonosítása*. Ezen a helyen nem térek ki arra a lehetőségre, hogy a Szöveg mint Test nem kizárólag női testet jelenthet. Valahogy így: Esterházy Péter, *Egy Férfi* – vagy ne szörözzünk? És ugyanitt kimarad a textuális szexus *szövegolvasásra* vonatkoztatott barthes-i felfogásának az *Egy Nőre* alkalmazott elemzése is, azaz a szóban forgó irodalmi alkotás (szexuális gya-

korlatként értett) olvasási mechanizmusainak értelmezése. Ebben az alapállásban tehát ki-ki maga döntheti el, hogy igazat ad-e Barthes-nak abban a kérdésben, hogy az olvasás általában véve szexuális tevékenység-e vagy sem. Annyi viszont mindenesetre elmondható az *Egy Nőről*, hogy témájánál fogva alkalmasabb szexuális beállítottságú olvasatok generálására, mint az irodalmi szövegek túlnyomó része. Ebben az értelemben az elemzés a pornográf szövegek irányába tolja a regényt (bár, mint látni fogjuk, a szerkezeti jellemzők kapcsán is szóba kerülhet a pornográfia).

7. Tánc: A pszichoanalízis felfogása szerint a szexuális normalitás a domináns szexuális ingernek való alávetettségben jelentkezik, míg a perverzió kategóriája egy részletöszöntől való szexuális függőség esetében alkalmazható. Így a csecsemő, aki a részletöszöntök játékában szexuális ingereket érzékel, polimorfán perverz, a részletöszöntök játéka perverzióként határozódik meg. Mivel a barthes-i felfogás a jelölők szabad játéktereként értelmezi a szöveget, vagyis olyan részletek lehetőségmezejeként, amelyek nem implikálnak egy végső és statikus jelöltet (azaz értelmet), egyben perverziótanként is működik, és mint ilyen, csatolható a pornográfia fogalmához. A pornográf képzelet totális univerzuma párhuzamba állítható a barthes-i szöveg úgyszintén totálisnak értett világával, a kettő közötti kapcsolat pedig éppen a közös *totalitás-fogalomban* adott. A pornográfia totalitásának alapja, Susan Sontag szerint, a felcserélhetőség. A pornográfia „minden cselekedetet szexuális csereaktusként értelmez. [...] A biszexualitás, a vérfertőzés-tabu semmibe vevése és más hasonló jegyek a pornográf történetekben azt a közös szerepet töltik be, hogy megsokszorozzák a cserelhetőségeket. Ideális esetben mindenkinek megvan a lehetősége, hogy mindenki mással szexuális kapcsolatba kerüljön”,⁶ akárcsak a barthes-i értelemben vett szöveg, ahol a jelölők felcserélhetősége hozza létre a jelentés végnélküliségét. A pornográfia és a barthes-i szövegfogalom közös vonása még, hogy egyik sem záródik egy végső jelöltre. A pornográf művek szubjektumai elveszítik szubjektumszerűségüket, megszűnnek mint emberi lények, hogy megvalósulhassanak mint szexuális tárgyak.

Az *Egy Nő* mint pornográfia gondolata semmi esetre sem egyértelmű. Nyilván nem beszélhetünk a regényről mint hagyományos értelemben vett pornográf termékről, mivel „nem elégíti ki” a pornográfia történeti elemzése során felmerült számos meghatározás egyikét sem. Így nem kizárólagos célja a nemi izgalom gerjesztése. Sokkal inkább mondhatnánk, hogy ez egyáltalán nem célja, a nyelvet sem tekinti eszköznek, szükséges rossznak e cél elérésére, sőt, amint az a nyelvfelfogás elemzésekor is láthatóvá vált, a nyelv aktív szerepet játszik a regényben. Az alakok meg-

⁶ Sontag, Susan: A pornográf képzelet. In *A pusztulás képei*. Európa, Bp., 1971, 83.

formátlanságáról mint a pornográf termékek másik fő vonásáról a regényre vonatkoztatva csak annyit, hogy az *Egy Nő* végső soron nem más, mint egy (univerzális kategóriaként értett) nőnek a kimerítő jellem- és természetrajza (hogy a test részletezését most ne is említsük), azaz az egész mű egy megformálási folyamat, ennek ellenére az eredmény egyáltalán nem szubjektumszerű, hanem részletmozzanataiban adott. Adorno megjegyzi: a pornográf termékek jellemzője, hogy hiányzik belőlük az elejé-közepe-vége forma, azaz a pornográf mű nem rendelkezik narratív egységgel. Mivel befejezése inkább az örök történet megszakítása, mint valódi befejezés, voltaképpen befejezhetetlen. Bár az *Egy Nő* a maga 97 fejezetével tudatosan esetleges szerkesztésű, a befejezés mégsem tűnik esetlegesnek. A regény zárómondata („Már saját fogkefém sincs”) olyan végpontot jelöl, amely megengedi a szerző számára az elegáns kilépést a műből, még ha a szövegből való kilépés lehetetlen marad is. Ez a végpont pedig: a regényen végighúzódo implicit szubjektumvesztettség explicit tétele, az egyes szám első személynek (a narrátornak) a hiányként értett Nő-ben való feloldódásának metaforikus aktusa.

Esterházy regényével kapcsolatban a pornográfia kifejezés használata két értelemben lehetséges: a barthes-i általános szövegfogalom előzetességén keresztül, tehát, ha minden szövegben van valami pornográf (a feldarabolt test-szimbolika és a perverziós gyönyörölvásás), akkor ez nyilván ebben a konkrét szövegben is tetten érhető, másrészt a regényben szereplő Nő-nek alanyisággal nem rendelkező szexuális tárgyként való (testrészekbe menő) bemutatásának, azaz a személyiség totális meghaladásának értelmében.

Susan Sontag pornográfia-elemzései céljából az *irodalmi értékű pornográfia* kategóriájának megteremtését tűzi ki. Az ebbe a kategóriába sorolható művek (De Sade vagy Bataille írásai) azzal ellensúlyozzák az irodalom keretei közé *per definitionem* be nem szorítható erotikus túlfűtöttségüket, hogy a szexualitást mint az emberi tudat más úton elérhetetlen mélységét igyekeznek feltárni. „A szexualitás még megszelídítve is egyike marad az emberi tudat démoni erőinek, [...] tabuk és veszedelmes vágyak közé taszít, kezdve azon, hogy váratlan zsarnoki erőszakot alkalmazzunk egy másik személlyel szemben, egészen addig hogy kéjesen sóvárogjunk egy tudat kioltását, magát a halált.”⁷ Végső soron minden irodalmi értékkel rendelkező pornográf mű a halálról való beszéd, két értelemben: egyrészt a szexualitás dialektikájához tartozó (a szerelem ambivalenciájával párhuzamba állítható) szado-mazochisztikus beállítódás értelmében, amely felváltva irányul hol az egyik, hol a másik fél felszámolására, másrészt a szubjektum önmagából való kiürülésének, a személyiség felszámolásának, dehumanizációjának értelmében, ahol a személy kvázi dologgá

⁷ Sontag, Susan: A pornográf képzelet. In *A pusztulás képei*. Európa, Bp., 1971., 71.

válik (a test mint gép – De Sade), és a szexuális tárgy szintjére történő lealacsonyodás által nem-lenni igyekeznek. Mindazonáltal Sontag szerint az irodalmi értékű pornográfia nem merül ki ennek a folyamatnak a bemutatásában, hanem további pozitív tartalommal bír: az emberi személyiség paradox jellege abban áll, hogy a kiürülés folyamatában létrejövő üresség telített üresség, a lealacsonyodás folyamata pedig inkább „emelkedés a lealacsonyodáson keresztül”.⁸ Alaphelyzetben tehát a pornográfiában a személyiség megszüntetéséről van szó, s az erről való beszéd De Sade-nál a szabadság, Bataille-nál a boldogság elérésére vonatkozó filozófiai gondolathoz vezet.

Esterházy egy újabb stiláris fogással fordít a helyzeten. A regény zárómondata olyan utalásként értelmezhető, amely (a szexuális aktus teljes allegóriájaként) a szubjektum egy másik, már eleve kiürített szubjektumba történő totális beolvadását jelzi. A női szubjektum leépítettsége, tulajdonképpen hiányként létező volta teszi lehetővé a befogadásra való képességet, amelyet a férfi princípium felhasznál *saját személyiségének megszüntetésére*. Csak ebben az esetben jöhet létre valamiféle kapcsolat a „*még nincs*”-ben, csak ha mindkét szubjektum felszámolja önmagát, akkor képzelhető el közösség egyáltalán, ami túlmutat a szexuális dimenzió, de ennek etikája már más téma. Az etikai közösség megteremtésének lehetősége csak egy, távolról sem előzetes célként értett következménye a gondolatmenetnek. Ami történik, az önmagában csak ennyi: Esterházy több mint száz oldalon keresztül rombolja a női szubjektumot, felhasználva a posztstrukturális szövegértelmezését és a pornográf irodalom egyes eszközeit, hogy végül a teljesen leépített, feldarabolt, a nemlét határára száműzött Női (mint világ) helyet adhasson mindannak, ami a Férfi, ami viszont azáltal, hogy helyet kap ebben a világban, szintén önmaga felszámolásába kezd, és elindul a feloldódás, a disszemináció, az önmegsemmisítés útján. Követi a Nő-t abba a létezőt megelőző dimenzióba, amely Lévinas szerint „nem a semmi, hanem ami még nincs”,⁹ ami maga a titok, és ami feltárulkozása során nem veszítheti el rejtélyességét. Ezen a helyen válnak tulajdonképpen Eggyé (az Ugyanaz és a Más). Ez az a pont, ahol gyönyörűen együtt van a kettő, ahonnan már csak visszatérés képzelhető el. Egy állapot, amin mindennel csak rontani lehet: „az érző és érzett közös cselekvése [...] kettéhasítja a pár társaságát”.¹⁰ Ezzel tehát újra ahhoz a többértelműséghez jutunk, amely lehetetlenné teszi, hogy megmondjuk, kiről is szól ez a könyv.

Viszont azt azért jó tudni, hogy mindig ugyanarról beszélünk.

⁸I. m. 69.

⁹Lévinas, Emmanuel: *Totalitás és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999, 218.

¹⁰I. m. 226.