

RÁKAI ORSOLYA

Empátia, idegenség és „szép(er)nőség”

A testek narratív megalkotása a *Lila ákácban*

Szép Ernő prózái nem tartoznak a sokat elemzett műalkotások közé (pontosabban: prózái *sem* tartoznak a sokat elemzett műalkotások közé). Talán annak is köszönhető ez, hogy látszólag a prózai életmű legnagyobb része egy meghatározott elbeszéléstípust variál: az expliciten jelölt közönség számára visszaemlékező én-elbeszélő nézőpontjából megfogalmazott szubjektív narratíváét. A hangsúlyozott elbeszélői helyzet, a már a kortárs kritika által is kiemelt „impresszionizmus” pedig kézenfekvően kapcsolta a reflexiókat ahhoz a gondolathoz, hogy „Szép Ernő lényegében a prózában is költő”, költészete pedig inkább szín, inkább hangulat, hangvétele nem változik jelentősen az életműben, „egyhangú”, még akkor is, ha ez az egyhangúság (szépítenek az irodalomtörténészek) magával ragadó, ha tetszik nekünk. Nem jelentős, nem nagy, „de azért szeretjük”. Szép Ernő neve így gyorsan szójátékká válik, művészete megjelölésére éppúgy alkalmazható kisbetűvel, minőségjelzőként, mint nagybetűvel, a tulajdonnévből képzett birtokos jelzőként. Kicsit Krúdyéhoz hasonlít ez a helyzet, ahol az életmű részletesebb vizsgálatát ugyanígy nagyon sokáig gátolta az a vélekedés, hogy lényegében hangulatok lefestéséről van szó, méghozzá végig igen hasonló tematikájú hangulatkérő, igen hasonló nézőpontból, igen hasonló eszközzel.

Észre kell vennünk, hogy mindkét esetben a szerzők egy uralkodó narrációs eljárása az, amely ezt a vélekedést (impresszionista, szép, szubjektív, *de* egyhangú) eredményezi a felületes szemlélő számára. E nézőpontra pedig sokáig egyik szerző sem jutott túl, mivel a változatosság, a tartalmi-formai sokszínűség és „súlyosság” lényeges kritériuma az irodalomtörténeti jelentőségnek, az irodalmi „fősodor” alakításában játszott szerep kritikai elismertségének. Az irodalomtörténet-írás pedig hagyományosan nagyon erőteljesen taxonomikus tudomány: az első ránézésre azonosítható, így a „kispolcra” helyezett jelenségek feldolgozása, „kibányászása” Bourdieu-vel szólva kevesebb szimbolikus töke teremtésével kecsegtet, mint a „kimeríthetetlen” nagyoké. A diszciplína e mindig rejtett alapszálának vizsgálata (melynek explicálása épp struktúraadó voltánál fogva mindig obszcénnek, oda nem illőnek tűnik) önmagában is nagyon érdekes önreflexió útja lehet(ne) a kutatásnak, én azonban most ennek csak egy lehetséges aspektusát emelném ki, és egyetlen regény elemzésére szűkíteném le. Alapfeltevésem az, hogy Szép Ernő *Lila ákác* című regényében alkalmazott (az imént felsorolt sajátosságok miatt általában nem sok figyelemre méltatott) elbeszélői eljárásának középponti kérdése az *idegenség*, ami dramaturgiailag is a regény fő mozgatójának tekinthető,

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

technikailag pedig jól megragadható a szereplői testek ábrázolásának, jelöltségének-jelöletlenségének megfigyelése révén.

Test és elbeszélés: a korporális narratológia és az „idegen”

A test diszkurzív megalkotottságának vizsgálata az 1980-as évek közepe óta jelentős kutatási terület, mely sokat köszönhet a kritikai, illetve szubverzív kultúra- és társadalomkutatási irányoknak (mindenekelőtt a posztkoloniális és gender kutatásoknak, a konstruktivista identitáselméleten alapuló kultúrakutatásnak). Az emlékezetkutatás különböző ágai arra is rávilágítottak, hogy az identitás és a narráció szoros kapcsolatban állnak egymással, s ez – magától értetődő módon – az irodalomtól távol esőnek és nem fikciónak gondolt narratívák esetében is így van. A nem fikciós elbeszélések narratív elrendezettségének tudatosítása azt is megmutatta, hogy a test nemcsak kontextus és előfeltevés, hanem aktív alakító (és alakított) tényező is. Érdekes módon ez a meglátás a fikciós elbeszélések esetében mintha később kapott volna teret – talán a miméziselv visszatérésétől, talán a referenciális olvasat fenyegetésétől való félelem miatt –, de a dekonstrukció utáni narratológiai gondolkodásba legkésőbb az ezredfordulóra beépül ez a gondolat. A *korporális narratológia* kifejezést Daniel Punday használja először,¹ bár hangsúlyozza a koncepció előzményeit, sokgyökerű voltát. Szerinte az irodalmi (kulturális) szövegekben megjelenő testképek egyrészt kulturális mintákból származnak, másrészt viszont „ők maguk is hozzájárulnak ezeknek a képeknek az alakításához”.² Az olvasás során ugyanis a szöveg megnyílik a társadalmi kontextus felé, sőt épp ez a kontextualizálás teszi egyáltalán érthetővé, átélhetővé, hatni képes, dinamikus nyelvi aktussá. Punday szerint az extratextuális elemek beágyazódnak a szövegbe, ami így nem pusztán nyelvnek, hanem materiális valóságnak is tekinthető – ez a beágyazódás, a kontextuális elemek történetbe emelődése viszont már narratívaként olvasható. Az így felfogott narratíva azonban csak akkor tudja feltárni extratextuális elemeit, ha képesek vagyunk saját elemzői kiindulópontunkat már eleve interakcióként értelmezni, a szerző–szöveg–olvasó viszonyt pedig egyfajta korporális narratív hermeneutika irányába elmozdítani.³ A test így soha nem statikus tárgyként jelenik meg, hanem dinamikus folyamatként, amely viszonyok, interakciók, térbeli mozgások során rajzolódik ki és rajzolódik újra meg újra át előttünk (és általunk). Nem leírásként, hanem az elbeszélést alapjaiban szervező testesülésként ragadható meg, melynek különböző mintái és markerei lehetnek. Ez a megközelítésmód történetileg és társadalmilag is dinamizálja az értelmezés folyamatát, ugyanakkor szövegközelben tud maradni, és a narratológia keretein belül tud kezelni, aktualizálni olyan identitáspolitikai kérdéseket, mint a társadalmi nemhez, osztályhoz, fajhoz, etnikumhoz, nemzethez tartozás diszkurzív követelményei és következményei.

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

2 JABLONCZAY Tímea, *A test narratológiája*, Helikon: Irodalomtudományi Szemle, 57(2011)/1–2 (*Testírás*), 97–116, itt: 102.

3 *Uo.*, 109.

A narratológia hermeneutika felé való elmozdítása egy másik, lényegében kritikai, vagy még inkább kritikátörténeti szempontot is középpontba emel, s ezért irodalomtörténeti módszerként különösen izgalmasnak tűnik. Segítségével megfigyelhetjük, „miért azok a történetek lesznek fontosak, miért azokról a bizonyos szövegekről írunk”, illetve hogy „a történetek hogyan válnak jelentőssé az olvasók számára”.⁴ Punday úgy véli, hogy egy narratíva cselekményét, helyszíneit, térszerkezetét nagymértékben meghatározza, hogyan vélekedik az adott társadalom, illetve kultúra (szerencsésebb lenne kulturális közeget mondani) a testről, de ugyanez az összefüggés befolyásolja a szerző–szöveg–olvasó viszonyt is. Az identifikáción (identifikción) alapuló klasszikus befogadás-elméleteket újraértelmezve hangsúlyozza, hogy e viszonyban korporális interakció történik, mely az olvasó és a hős közti identifikációval is kapcsolatos. Amellett érvel, hogy a szereplők korporalitásának foka nagyon jelentős az identifik(á)ción szempontjából. A testileg kevésbé jelölt, kevésbé hangsúlyos szereplőkkel vagy „hangokkal” könnyebb azonosulni (nem véletlen, hogy a „mindentudó narrátor” általában épp ilyen, testileg hangsúlytalan hang), míg „a korporalitás hangsúlyozása a szereplőt tárgyiasítja, és nem bátorít identifikációra”.⁵ Punday számos példát hoz arra nézve, hogy az identifikációs pontként felkínált főhős testileg nem vagy csak kevésbé identifikálódik, míg a periférián lévők jelölése épp testiességük révén történik. A narratíva Punday elméletében „olyan mozgás, amelyet a testesülés és nem-testesülés alakzatának az eldöntetlensége tesz mozgóvá. [...] Munkájában többek között láthatóvá teszi, hogy a testesülés a narratív perspektíva és a narrátorok típusainak szerveződése tekintetében is alapvető”.⁶ Míg a hagyományos narratológia az elbeszélőket is a tudásuk, megbízhatóságuk és szövegbeli általános jelenlétük alapján sorolta be, Punday példái „egy teljesen különálló kapcsolatot sugallnak, amelyben a narratív perspektíva játszik fontos szerepet”.⁷ A narratológia dekonstrukció utáni helyzetét elemezve arra a következtetésre jutott, hogy a dekonstrukció számos kétségtelenül revelatív és termékeny meglátása mellett a kultúra által meghatározott olvasatokkal szemben gyanakvással élt. A korporális narratológia által lehetővé tett interpretáció viszont kifejezetten „egy politikai és társadalmi lokációból konstruálódik [...], s a dekonstrukció olvasatait után, mely szüntelen textuális elhalasztódásra és játékra, saját helynélküliségére figyelt, a narratív és testi fordulatban a textuális konstrukcióiban mozgásban lévő test, azon keresztül pedig a szöveg-világ közti fizikai interakció kap fontos szerepet”.⁸

Mindez erőteljes kritikai potenciállal, illetve a diszciplináris önreflexió „beépített” lehetőségével ruhazza fel ezt az elbeszélés-elméleti koncepciót, s a történeti kutatás számára is nagyon izgalmas perspektíva lehet. Van azonban még egy szempont, amit röviden érintenünk kell, mielőtt továbbhaladunk a *Lila ákác* (és a „szépernőség”) értelmezése felé, ez pedig az idegenség és korporalitás kapcsolatának, az idegen korporalitásának kérdése.

4 Uo.

5 Uo.

6 Uo., 115.

7 Uo.

8 Uo., 116.

Az imént felidéztük, hogy a test jelöltsége a narratívában gyakran elidegenítő, az idegenséget megjelenítő tényező. Ez lényegében annak a normalitás-diskurzusnak a narratológiába való átfordítása, mely nagy szerepet játszik minden „subaltern” jellegű pozíció kijelölésében: a norma nem jelölt, hiszen nem „tér el”, önmagával identikus, épp ebből nyeri autoritását és hegemóniáját. Mindig az így felfogott normától eltérő az, ami jelölődik. A testek esetében – amint azt többek közt a feminista, a posztkoloniális és a gender kutatások eredményei gazdagon illusztrálják – a norma a fehér, egészséges, heteroszexuális férfi teste, ami így hangsúlytalan, nem vagy ritkán (és olyankor dramaturgiaiailag megokolva) jelölődik, míg viszont minden ettől eltérő (színes, női, szexuális irányultság szempontjából kisebbségi, beteg/fogyatékos) a normától való különbözősége által jellemzett, s megértésének alapvető eleme ez az eltérés. Annál is inkább, mivel Punday testesülés-fogalma értelmében e különbség nem pusztán egyedi, egyszeri leírásként válik az olvasó számára érzékelhetővé és megkerülhetlenné, hanem interakciók, térbeli és időbeli viszonyok folyamatosságán keresztül, melyek a cselekményt, a jellemeket alapjaiban határozzák meg és határolják be. Az autoritativ pozícióból a *többi* test épp tőle való eltérése révén válik olvashatóvá, ám a fókuszáltság miatt ez visszafelé nem igaz: a leírt-megjelölt testek némák. A normális „valódi”, a tőle eltérő (megjelölt) implicite nem valódi, hamis, nem igazi.

Ebben a megközelítésben talán az a legújszerűbb, hogy egy, a narrációt (és a megértést) alapjaiban meghatározó struktúrát tud felmutatni annak specifikálása nélkül, s rá tud világítani e séma lényegében elbeszélés-poétikai jellegére úgy, hogy érthetővé válik, hogyan segítenek a narratív szövegek mintegy automatikusan a hatalmi viszonyok folyamatos reprodukciójában.

Ez a megközelítés könnyen átlátható kapcsolatban áll az idegen jelenségével: a (norma-) testképünket fenyegető hiányokat identitásunk védelmében kivetjük, *abjektáljuk* – és kivetítjük (a szociálpszichológiában is terjedelmes szakirodalom elemzi ezt a jelenséget). Kristeva *abjekt-Másikja* lényegében az Idegen – az a fajta Más, amellyel nem lehet dialógusba lépni, amely nem tehető ismerőssé.

Empátia és idegenség dinamikája a Lila ákácban

Első ránézésre Szép Ernő először 1919-ben megjelent regénye tökéletes példája a normalitás pozíciójából megfogalmazódó Idegenen, abjekt-Másikon alapuló történetmesésnek. Ezt az alaphelyzetet látszólag még a küszöb- vagy beavatásregény-jelleg is erősíti. A főhős-narrátor (aki gyakorlatilag kizárólagos fokalizátora is a regényvilágnak) egy fiatalember, aki be akar kerülni az „igazi” (azaz „normális”) életbe: a felnőtt, fehér, középosztálybeli úriemberek körébe, s ennek egyik igen fontos, ha nem a legfontosabb tényezője a „megfelelő” nővel való „megfelelő” kapcsolat. A főszereplő „szerelmes akar lenni”, mivel ez az, ami véleménye szerint beavatja egyrészt az életbe, másrészt az úri társadalom „bennfentesei” közé, s mivel úgy gondolja, hogy egy nő szerelmét csak akkor van joga „követelni”, ha szerelmes belé. Ezért mindent elkövet, aprólékosan vizsgálgatja az érzéseit, hogy ez már vajon az a bizonyos érzés-e:

Csak annyit bírtam kivenni magamból, hogy ő szép és hogy nekem nő kellene, de akár-milyen nagyon toltam le a homlokom a tenyeremben, még nem éreztem a szívemben azt a nemtudommilyen lángolást, hogy jaj, jaj, megőrülök érte! S gondoltam magamban, meg tudnék halni érte? S ez olyan butaságnak tűnt, hogy ezt kérdem magamtól. [...] Hát mikor lesz jogom követelni a szerelmét, mikor vehetem a kezét a kezembe vagy mikor simíthatom meg a haját kettesben úgy, hogyha a szemembe néz, el tudja hinni belőle, hogy én az övé vagyok, mint egy hű kutya.⁹

A szerelem központi szerepét éppúgy, mint formáját, valamint a felfokozott ifjúság-kultuszt irodalmi minták és hevület segítségével „érzi” és írja le, ezekhez igyekszik igazodni. Mindezzel furcsán ellentétesek a tettei és a nőkről, a nők pozíciójáról való gondolatai, amelyeket viszont a korabeli hétköznapi konvenciórendszer diktál, élesen ellenpontozva az emelkedett, lírai hevületet. A szerelem a gyakorlatban úgy néz ki, hogy először csak álmodozik a fiú, aztán megy a kurvákhoz, s csak amikor már társadalmi pozíciója és anyagi helyzete eléggé megerősödött, akkor „kezd priváttal” – vagyis valaki másnak a feleségével. Még később (ideális esetben akkor, ha igazán szerelmes lett) ő is megházasodik, ez azonban gyakorlatilag az öregség kezdete, a vég, ami után már semmire nem számíthat az élettől, s amivel gyakorlatilag belép a megcsalt férfiak társaságába – hiszen az általa is követett, magától értetődő minta szerint bármelyik ismerős vagy ismeretlen férfitárs lehet az ő feleségének aktuális szeretője, a szolidaritásnak vége, onnantól ő az „ellenség” táborát gyarapítja:

A fiúk közé menni... rémes! [...] Teszem ha valaki orcátlanul rám kacag, mikor másnap szembe jön velem, azt ott stande pityere leszúrjam? És aztán én nem kérdezhetek már egy fiút: van szeretőd, mondd? Hátha elkezd majd panaszkodni: senkim sincs, olyan szerencsétlen vagyok! Mit mondhatok majd annak? Hogy vigasztaljam? Hencegjek az én boldogságommal? Ki nem állhattam azokat, akik szólóban maradt barátaiknak jöttek dicsekedni a nővel, meg a kosztal, a nyugalommal, mindennel. Milyen idegenséget csinál az hirtelen a legjobb barátok közt is, hogyha az egyik megnősül. (89)

A szerelem átélése a normalitáshoz tartozás miatt olyan elengedhetetlen: fiatal férfi, *tehát* szerelmesnek kell lennie, ez az élet legboldogabb szakasza, szavalja magában, tehát boldognak *kell* lennie, hiszen az a normális. A boldogtalanság kirekesztettség, a normalistól való eltérés. Számtalan példát hozhatnánk erre a regény szövegéből. Amikor például a korcsolyapályáról hazamenet a téli város egész valósága, konflisokkal, boltokkal, enni- és innivalókkal kizárólag a párok, a szerelem tartozékaként tűnik fel számára, ahol mindenki tartozik valakihez, mindenkinek van valakije, csak neki nincsen. A vágyott „normalitás” elérése szempontjából az is tökéletesen mindegy, ki az illető: annyi nő van, tele van a város: „Mily rokonszenves mind, milyen kellemes volna akármelyik! Semmi, csak a lány ruha s a húzós félselyem harisnya s a szappanlehelletű édes tiszta test! Jaj nő, nőőh! Hogy sétál elő a két combjuk a szűk szoknyában!” (86.)

9 SzÉP Ernő, *Lila ákác: Egy fővárosi fiatalember regénye*, Bp., Athenaeum, 1920³, 159.

A narrátor a nőket mint lehetséges szerelmi partnereket, pontosabban lehetséges szerelmi tárgyakat (és eszközöket a „szerelmesség” állapotának beteljesítéséhez) kizárólag önmagára vonatkoztatva, tárgyként, mintegy élvezeti cikként képes látni: „Jaj, egy leány! mindegy hogy híják és milyen egyéniség! Egy szagos kemény őszibarack!” (87.) A gyümölcsként (mint fogyasztásra termett és kizárólagosan erre *való*, ám – tekintve, hogy a korabeli polgári étkezésben a gyümölcsöt csak desszertként, édességként, emésztéskönnyítőként fogyasztották – nem nélkülözhetetlen, pusztán élvezeti cikként, *tárgyként*) való leírás végigkíséri a Tóth Mancival való megismerkedést: a kislány (hiszen a történet kezdetekor mindössze tizenöt éves) ott ül a ligetben egy padon, *tehát* neki joga van belekötöni, joga van addig zaklatni, míg el nem éri, amit akar, még akkor is, ha a lány tiltakozik. Mintegy undorodva és megbotránkozva, ébredező érdeklődését és rokonszenvét gondosan tagadva írja le a „kis nő” külsejét, viselkedését, beszédstílusát, hiszen „csak nem kezd egy ilyen” – „ez” nem lehet tárgya érzelmeknek, szerelemnek, egy „ilyen”, aki ül a ligetben egy padon, csak távolítja az úriemberek közösségének vágyott normalitásától. „Ez” nem lehet szerelmi partner.

Szinte megdöbbenő az a hidegség, amivel leírja a folyamatot, amíg eljut odáig, hogy kimondhatja (hangsúlyozottan személytelen, szenvedő szerkezetben), hogy „meg volt csókolva” – pusztán azért, mert „ott volt”, mint egy narancs, amit megeszik az ember, ha már ott van, holott épp nem is éhes, és tulajdonképpen „nem is kívánja a narancsot”. Amikor ezt meg akarja ismételni, megint csak nem a vágy, a szerelem, de még csak nem is a rokonszenv hajtja, hanem csak olyan érzés, „mint mikor az ember bekap egy tányérját maradt szőlőszemet”. Mikor hónapokkal később újra találkozik vele a kaszinóban, siet leszögezni, hogy meg sem ismeri, rég elfelejtette, „ahogy egy elhajított cigarettavéget elfelejtünk” (100).

Az olvasó azt gondolhatja, hogy ez az attitűd a „ligeti nőség”-nek szól, de ez nem így van: a vágyott „Illetőnérről” alapvetően ugyanebben a szerepben találkozunk: mint férjes asszonynak, kötelessége lenne a fiatalemberek gerjedelmeit csillapítani. Az utcán sétáló elegáns úri hölgyeknek ugyanez a „bűne”:

Hogy sasíroznak itt, mintha egynek se volna se gyereke, se férje, se otthona, se semmi külön élete, csak a szépségük, csak hogy a fiatalembereket szerelemmel jóllakassák! Csak azért jönnek ide, hogy mutassák magukat és kívántassák magukat, tessék választani! S nem adnak egy csókot, nem barátom és egyhez közel menni, micsoda nagy ügy, micsoda komplikációk! (56)

A narrátor magánbeszéde folyamatosan a kimondott és a pusztán elgondolt intimitás bizonytalan, ingatag határmezsgyéjén mozog. A nőkről, szerepükről, „funkciójukról” való gondolatai a társadalmi közmegegyezés olyan szférájába tartoznak, melyek legtöbbször nemhogy nem válnak explicitté, de a korabeli társaságbeli illem épp az ellenkezőjüket sugallná. Az elbeszélés a folyamatos frusztráció állapotát épp azáltal érzékelteti, hogy a narratori magánbeszédben megképződő női „testtárgyak” elvárt-vágyott működése és az elbeszélő által követni kénytelen „civilizált” társadalmi játékszabályok biztosította tér között (amelyben e testtárgyak, ha nem is autonóm módon, de a teljes

függés és bárkinek való kiszolgáltatottság állapotához képest mégis szabadabban, szabályozottabban érinthető módon mozognak) feloldhatatlan ellentmondás van.

A narrátori leírás mindazonáltal érdekesen fordítja ki a hagyományos férfi–nő ellentét hierarchiáját: a klasszikus nőábrázolás szerint (amit Freud nőiesség-képe mindössze újabb érvekkel látott el a századelőn) a nő sem testileg, sem lelkileg nem autonóm, nem integer lény, minden szempontból a férfira szorul – aki viszont egész individuummá fejlődik felnőtt korára. A nő soha nem nő fel, ami azért szükségszerű, mert lelki és testi ökonómiáját a betölthetetlen hiány határozza meg. Ez időlegesen kielégülést nyerhet ugyan a nemi aktusban és különösen a gyermekszülésben, ám meg azáltal sem szűnik, pusztán újabb területekre tevődik át: az egzisztenciális, anyagi és szociális hiányok (melyek a férfival szemben női elvárásként tételeződnék) bővítik ki ezek sorát. Itt viszont épp ellenkezőleg, egy olyan leírással szembesülünk, melyben a férfiak végletesen ki vannak szolgáltatva a nőknek: szinte sarkít a narrátor annak bemutatásában, mennyire nem autonóm lények, mennyire a nők (a „biztonságos” – mert férjezett, tehát családalapítási-anyagi kényszerűt, következményeket, felelősséget nem jelentő, illetve a prostituáltakkal és kvázi-prostituáltakkal szemben nemi betegségekkel nem fenyegető – szexet ígérő úrinők) testének függvényei. Nem egyszerűen az élvezethez, hanem a hétköznapi egészség állapotának eléréséhez van, lenne múlhatatlanul szükségük rájuk. Elemi, fizikai férfiúi kiszolgáltatottságuk miatt aposztrofálódnak a nők végső soron tárgyként is: az elbeszélő azt érzékelteti, hogy mivel a nők épp olyan alapvető létszükségletet képviselnek a férfiak számára, mint az étel vagy az ital, vonakodásuk, tiltakozásuk épp olyan abszurd, mintha a kenyér mondana nemet a beleharapni készülő embernek az asztalnál. Ez a nők iránti, folyamatosan érzékelhető, állandóan kitörni készülő agresszivitás és harag forrása is, hiszen milyen elképzelhetetlen és lealacsonyító, hogy például egy pohár bornak udvarolni kelljen, hogy megihassa az ember – a nőkkel (mint szükségletkielégítő „segédeszközökkel”) szemben viszont ezt kívánja az illem és a becsület:

Jaj, ha ezek az odahajló, röhögő, tornászó, hízelgő és viccelő vig fiúk [...] [h]a borzadt arccal elkezdenék kibeszélni hangosan, mi az ifjúságuk igazán, azokat a nyomorult bujkálásokat éjszaka s azokat az ízetlen délutánokat a komisz helyeken! Az utálatot, a gyámoltalanságokat, a félelmeket és a rosszkedveket és azokat a szomorú hecceket és a kétségbeesettséget és az orvost! Hogy engedik ezek az úrinők várni és kínlódni az embert és romlani és elcsüggedni [...]! (56)

Talán van ironia az ezután következő mondatokban, amelyek apokaliptikus orgiát vázolnak fel, melynek során a szerencsétlen, önmegtartóztatásra, illetve kurvákhoz kényszerülő úriemberek „elkezdenének egyszerre vonítani” és megtámadnák vagy jogos jussukat elveendő szexuálisan inzultálnák e „kegyetlen úri hölgyeket”, de a képek brutalitása nagyon megnehezíti az ironikus értelmezést, a tudatalatti (és a keserűség által időlegesen napvilágra kerülő, hangot kapó), elfojtott vágyakkal való szembesülés inkább döbbenetes és ijesztő. Ezt főként a narrátori fókusz eredményezi, ennek ki zárólagossága ugyanis lehetetlenné teszi, hogy ezekről a nőkről más formában, más

kontextusban, más nyelven is megtudjunk valamit: csak ingerlő, ám (mivel „máshoz tartoznak”) birtokolhatatlan, s ezért végtelenül frusztráló tárgyként vannak jelen végig az egész történetben.

Visszaulva az előző pontban említettekre, ha megvizsgáljuk a korporalitás, a testiesség szempontjából ezt az eljárást, azt tapasztaljuk, hogy a vágy tárgyaiként ábrázolt nők hangsúlyozottan testi jegyekkel ábrázolt „objektumok”. Testrészeik, öltözékük és mozgásuk által ábrázolódnak, de nem egyénítődnek: mindeme attribútumaik pusztán vágykeltő mivoltuk érzékeltetésére szolgálnak, s e funkciójukban végső soron felcserélhetőnek bizonyulnak. Ez a megjelenítési mód valamiféle furcsa, nem emberi, érthetetlen szabályoknak engedelmessé, titokzatos vágygépekké teszi őket: az olvasónak egy pillanatig sincs olyan érzése, hogy élő, valódi emberi lényekről olvas.

Hogy a korporalizáltság foka valóban az eltávolítás, az idegen szövegbe foglalásának eszköze, az nagyon jól mutatja, hogy a férfi barátok egész más módon bukkannak fel a narrációban: őket mindenekelőtt nevük és munkahelyük, illetve ott betöltött tisztességük jelöli, esetleg emellett szokásaik, jellemző cselekedeteik vagy szófordulataik. Testi mivoltukról meglehetősen keveset tudunk meg, s az sem hangsúlyos narratívába ágyazottságuk szempontjából. Az eltávolítás eszköze viszont az ő esetükben is a testi jegyek hangsúlyossá válása, az egyéniség testté való szétolvasása: az Illetőné körében megjelenő férfiak, ha udvarlóná válnak, hirtelen hangsúlyozottan korporalitásuk révén válnak felismerhetővé – és egyszersmind abjekté (Pánczél bajusza és a szőrök, a „vörös”, a „kis kopasz” stb.).¹⁰ A testi jegyek abszolutizálása révén történő abjektálás azért tökéletes eszköz az idegenség érzékeltetésére, mert ahhoz hasonlóan nem biztosít fogódzót, kívül van a jó és rossz, ismerős és ismeretlen, de megismerhető kategóriáján. A vágy tárgyaiként ábrázolt nők ugyanolyan ambivalens módon jelennek meg (eldöntetlen a narrátor számára, hogy közömbösek, vagy életének középpontjai; gyűlöletesek vagy imádnivalók-e), mint az undor tárgyaiként ábrázolt férfi vetélytársak (akik viszont túlságosan is hasonlóan tünnek mind külsejüket, mind vágyaikat, mind céljaikat tekintve a narrátor számára önmagához, s ezért ambivalens a viszonyulás).

A test és az idegenség-tapasztalat fenomenológiai alapozású leírása során Bernhard Waldenfels arra a következtetésre jut, hogy a test önmagában az ambivalencia manifesztálódásának helye. Husserlhez hasonlóan megkülönböztet testet és corpust (Leib és Körper), azaz perszonalisztikus és naturalisztikus beállítódást: a testtel rendelkező létező az egyik alkalommal úgy jelenik meg, mint valaki, személy a személyek között, a másik alkalommal pedig mint valami, dolog a dolgok között.¹¹ A test megkettőződésén alapuló radikális idegenséget az teszi kezelhetővé és kommunikálhatóvá, hogy a kettősségként meghatározott test-corpust (Leibkörper) véleménye szerint egyfajta átkelőhelyként tud funkcionálni, olyan helyként, ahol szellem és természet, értelem és erő, kultúra és természet átfordul egymásba, ahol a saját összemosódik az idegennel. A másikat az segít felfedezni magamban, hogy e kettősség miatt paradox módon épp az

10 Lásd pl. *uo.*, 126–127.

11 Bernhard WALDENFELS, *Sinneswellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, 33–52.

idegenségben lelhetem meg a közöset: abban, hogy idegen vagyok önmagam számára is (soha nem lehetek tökéletesen „identikus”), s ebben az idegenségben tud folytatódni mintegy a másik idegensége.¹²

Pontosan ez a tapasztalat billenti ki Szép Ernő elbeszélését egy statikus (és férfi-centrikus) én-elbeszélésből, felforgatva azt, s kimozdítva a vágyorientált, tárgyiasító tekintetet uralkodó szerepéből. Az úriasszonyok bűneit felsoroló kirohanás után ugyanis az elbeszélő megfordítja a perspektívát: a vágyott normalitás az ő mássága, az ő feloldhatatlan idegensége miatt nem érhető el. Ennek az idegenség-tapasztalatnak a nyelve (és metaforája) a zsidóság, amivel a narrátor hangsúlyozottan nem tud azonosulni, ami tehát önmagán belül a feloldhatatlan idegenség szférájaként létezik. Mindezt úgy teszi a narráció részévé, hogy nem mozdul ki az én-elbeszélő (és szinte kizárólagos fokalizátor) pozíciójából. Paradox módon ez az idegenség-nyelv segít az olvasónak a történethez közelebb kerülni: a férfi és női testtapasztalatokon alapuló olvasói azonosulás-minták bizonytalanbá válnak, s ez megnehezíti vagy egyenesen lehetetlenné is teheti a társadalmi nemi szerepek implicit magától értetődőségén alapuló realista-mimetikus olvasói gyakorlatot.

A kívülállásnak, az idegenségnek ez az alaptapasztalata ugyanakkor nem az egyetlen nézőpont, amelyből az olvasó ráláthat a narrátorra, s ez különösen érdekes vonása a regénynek. Vannak ugyanis olyan nők, akiknek van nevük, akik ugyanúgy hivatásuk, cselekedeteik, szokásaik, és nevük által azonosítódnak, jelölődnek, mint a férfi barátok: ezek a kaszinóbeli táncosnők, virágárusok és egyéb hölgyek. Ők hangsúlyozottan nem a vágy tárgyai – a vágyakozás elidegenítő perspektíváján innen, illetve túl léteznek az elbeszélés terében, s adott esetben aktívan formálják is azt. Testük saját tulajdonuk és munkaeszközük, míg az úriasszonyok teste (ahogy az az elbeszélés számos pontján megjelenik) soha, semmilyen indokkal nem tekinthető a sajátjuknak. Az a férjüké, az otthonuké, a gyerekeiké, illetve potenciálisan az őket vágyakozva szemlélő idegen férfiaké. Amennyiben magukénak tekintik, s nem adják oda bárkinek, aki igényt formál rá, a narrátor értelmezésében „bünt” követnek el, amiért „jogos büntetés” (azaz erőszak és szexuális kisajátítás) járna. A polgárlányok viszont, akik szintén független, s a vágyorientált leírásnak – még – nem engedelmessé figurák, idegenek, sőt ijesztőek maradnak számára. Még nem tulajdonai senkinek, de ez csak átmeneti állapot: Mancsi „feltérképezése” is ezzel indul a regény elején – tulajdona-e valakinek ez a test, vagy még önmagának vindikálja saját magát, s így szabadon birtokba vehető. Meggyőződnie vélvén átmenetileg az utóbbiról az elbeszélő szabad zsákmányként és „büntethető” tárgyként viszonyul a lányhoz. Míg Illetőné reakciói láthatólag tökéletesen érthetetlenek, értelmezhetetlenek maradnak az elbeszélő számára, ezek a társadalmi félperiférián élő nők egy térben, egy koordinátarendszerben mozognak a vele. Őket a narráció képes az elbeszélőtől függetlenül is elének állítani.

A legérdekesebb ez az eljárás Tóth Mancsi alakja esetében. A narrátor ugyanis végig megőrzi a jelen idejű elbeszélés illúzióját, hangsúlyozottan jelöli a visszaemlékező beszédhelyzetet, ahol a partner „egy régi barát”, aki ismeri a szereplők nagy részét – ebbe

12 Uo.

a pozícióba kerül végső soron tehát az olvasó. A szerelem elbeszélését viszont, amelyet az olvasóval személyes viszonyt imitáló narrátor ígér, nem találjuk meg az elmondott szavak szintjén, a narráció menetében. A regényben végig a szerelem keresésével, vágyával, hiányával, jelen nem létével szembesülünk, az elbeszelt idő a találkozás lehetetlenségének, az elérhetetlenségnek, a meg nem történésnek a története. Az idegenség érzékeltetését, a testek, a vágyorientált leírás keltette áthatolhatatlan falak leírását az elbeszélő egy idődimenzióban nem tudja meghaladni; az élmények és emlékek tökéletes felidézése érdekében azonban nem kívánja elhagyni ezt az egy (múltbeli) dimenziót, ahonnan viszont a megtalált és átélt szerelem, illetve boldogság nem volt látható. Ám az idődimenzió a regény legvégén, az együtt töltött május elseje leírásakor megkettőződik: a leírásra rámásolódik a jövőbeli (azaz a beszélgetés jelen idejében megszólaló) elbeszélő attitűdje és tudása. Ezzel az eljárással tudja elérni az elbeszélő azt a megrendítő hatást, hogy ami a megfoghatatlan, elérhetetlen szerelem és boldogság ígésében élő múltbeli fiatalember-narrátor életének központi mozgatója volt, az igazi találkozás, az idegenség leküzdése a szerelemben végül mégis elbeszélhetővé váljon – utólag, mint valami, ami örökké az idősíkok közt reked, s örökké az időn (és az elbeszélhetőségen) kívül marad.