

zsadanyi.edit_178_24

Akadémiai doktori értekezés

Zsadányi Edit

**Megszólal az alárendelt? A kiszolgáltatottak történetmondása és az önértel-
mezés hiányának értelmezése 20. századi irodalmi művekben**

Budapest

2024

Tartalom

Bevezetés.....	4
Az értekezés célkitűzése, tézisek.....	4
1. Elméleti megközelítés.....	6
2. Az értekezés szerkezete	8
Első rész: Az alárendelt elmélete és narrációs kérdései.....	8
Második rész: Az alárendelt hangjai feminista kritikai látószögben	9
Harmadik rész: A subaltern gyermeki nézőpontú narrációban.....	14
I. Az alárendelt elmélete és narrációs kérdései	16
1. A subaltern elméletei	16
A subaltern-koncepció.....	16
Gayatri Chakravorty Spivak: Szóra bírható-e az alárendelt?	21
A subaltern koncepció irodalmi művek értelmezésében	29
2. Krasznahorkai László <i>Sátántangó</i> című regénye és Tarr Béla: <i>Sátántangó</i> című filmjének megközelítése az alárendelt kérdése felől	31
Az alárendelt megszólaltatása a <i>Sátántangó</i> című regényben	32
Az alárendelt képviselése a <i>Sátántangó</i> című filmben.....	44
II. Az alárendelt hangjai feminista kritikai látószögben	54
1. Szubjektivitás, női identitás, feminista elméletek.....	54
Posztmodern szubjektivitás és női identitás	54
Gender és decentralis narratív szubjektivitás	59
2. Feminista narratológia és a subaltern.....	63
A feminista narratológia fontosabb irányzatai és koncepciói	64
Posztklasszikus irányok.....	71
3. A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása Kosáryné Réz Lola, Szenes Piroska, Földes Jolán és Anna Seghers regényeiben.....	83
Az önértelmezés hiányának narratív reprezentációja.....	83
Az ismétlés narratív dinamikája és alakzata a történetmondásban: Kosáryné Réz Lola: <i>Filoména</i>	85
Az ismétlés alakzata Szenes Piroska <i>Csillag a homlokán</i> című regényében.....	89
Az ismétlés alakzata Földes Jolán: <i>A halászó macska uccája</i> című regényében	91
Az ismétlés alakzata a fikció terében. Anna Seghers: <i>Tranzit</i>	94
4. Ismétléses retorika: a többgenerációs szubjektivitásban felidézett női alárendelt hangjai Lesznai Anna <i>Hazajáró versek</i> néhány darabjában.....	105
A subaltern megszólaltatása és többgenerációs szubjektivitás a <i>Hazajáró versek</i> (1909) című kötetben	106
5. A prenarratív beszédmód és az alárendelt artikulációja Erdős Virág, Forgács Zsuzsa és Kaffka Margit írásaiban	117
Prenarratív beszédmód és az alárendelt megszólaltatása: Erdős Virág: <i>Na ne</i>	118

zsadanyi.edit_178_24

A kiszolgáltatottság elbeszélése: Kaffka Margit: <i>Két nyár</i>	124
A felsorolás narratív funkciója Forgács Zsuzsa <i>Leltár pasim jó cselekedeteiről</i> című írásában ...	130
6. Retorikai tér az alany és a tárgy között: az alárendelt hangjai Tóth Krisztina, Bódis Kriszta és Gordon Agáta műveiben	132
Szóra bírható-e (elméletben) az alárendelt?.....	132
Az alárendelt irodalmi megszólítása-megszólíthatatlansága	134
7. Queer-negativitás, dehumanizált szubjektum mint subaltern beszédmód: Kertész Imre: <i>Kaddis a meg nem született gyermekért</i>	144
Nemek és nemzés kérdései az ismétlések hálózatában.....	146
Queer-negativitás és queer-idő.....	147
III. A subaltern gyermeki nézőpontú narrációban	158
1. Subaltern gyermeki hangok Rakovszky Zsuzsa <i>A hullócsillag éve</i> és Dragomán György <i>A Fehér király</i> című regényében	158
A megbízhatatlan elbeszélés elméletei	161
Az alárendelt gyermeki hangjai <i>A hullócsillag éve</i> című regényben	164
Diktatúra, infantilizmus és az alárendelt beszéde Dragomán György <i>Fehér király</i> című regényében.....	175
2. Az alárendelt gyereknézőpontú történetmondása és a jelen idejű narráció: Barnás Ferenc: <i>A kilencedik</i>	185
Összegzés.....	196
Hivatkozások.....	202

Bevezetés

Az értekezés célkitűzése, tézisek

Értekezésem célja, hogy az Antonio Gramsci és a Subaltern Studies történészcsoporthoz tartozó munkáját folytató Gayatri Chakravorty Spivak által képviselt *subaltern* kultúraelméleti koncepció felől értelmezzek 20. századi szépirodalmi műveket, majd e művek felől rátekintsek a kiinduló fogalomra. A subaltern magyar megfelelőjeként a magyar fordítás szerinti *alárendelt*, illetve szinonimaként a *kiszolgáltatott*, az *alávetett*, a *kirekesztett* fogalmakat használom ebben az értekezésben.

Spivak Antonio Gramsci és a Subaltern Studies történészcsoporthoz tartozó munkáját folytatva alakította ki saját kultúraelméleti – elsősorban a posztkoloniális feminista kritikához köthető – elképzelését, amely több évtizede számos diszciplínában vált igen gyakran alkalmazott, értelmezett és átértelmezett koncepcióvá. Gayatri Spivak a *Szóra bírható-e az alárendelt?* című alapvető tanulmányában azt vizsgálja, miként jelenik meg a nyugati diszkurzusban a gyarmati világ szubjektuma. Az indiai özvegyáldozat brit eltörlésének példáján elemzi az alárendelt nő beszédének (illetve a helyette/érte való diszkurzusnak) lehetőségeit. Az özvegyek feláldozásának több brit és indiai interpretációját követi nyomon (rítusként elnézni, tudomásul venni, magasztalni vagy bűnnek nevezni), szövegről szövegre halad, folyamatosan szembesül mind a brit, mind az indiai törvények változásaiban a jelölőként szereplő nő rögzítetlen helyével. Végül megállapítja, hogy az a nő, aki máglyára megy, nem szólal meg, az ő hangja a domináns diszkurzusban nem artikulálódik (450-483).

„Nincs olyan hely – összegzi Spivak –, ahonnan a nemileg meghatározott alárendelt szubjektum (ki)beszélhetne. [...] Az alárendelt nem szólalhat meg” (482-483). Ez az érvelés a mai napig tartó vitát váltott ki, sokan tették fel például a kérdést: miképpen lehetne akkor segíteni a (hallgatásba burkolódzó) kiszolgáltatottakon.¹

Spivak arra a problémára hívja fel a figyelmet, hogy a főáramú diszkurzusokból kirekesztett embereknek nincs lehetőségük saját álláspontjuk megfogalmazására, mert a többségi nyelvi kultúrához és a hozzátartozó érdekképviselői rendszerhez nincs hozzáférésük. Nincs lehetőségük rá, hogy a többségi nyelven fogalmazzák meg saját helyzetüket és problémáikat. Másrészt a többségi társadalom jószándékú és segítőkész tagjai nem képesek a subaltern nevében beszélni, a jószándékú megközelítés gyakran célt téveszt, és megismétel valamit a kisajátítás és

¹ A Spivak-tanulmányhoz kapcsolódó vitáról az összefoglalást lásd Shetty–Bellamy.

az asszimiláció eljárásaiból. A subaltern kiszolgáltatottság nyelvi szakadékot is jelent. Az alárendelt nézetei nincsenek reprezentálva sem nyelvileg, sem a többségi társadalom képviselői rendszerében. Értekezésem célja, hogy a subaltern-koncepció segítségével az önreflexióra képtelen, a főáramból kiszorított, alárendelt pozíciók megszólaltatásának irodalmi lehetőségeit kutassam, s az eredeti koncepciót továbbgondolva, a benne foglalt ellentmondásnak igazat adva, ám annak végkövetkeztetésével („az alárendelt nem szólal meg”) szembehelyezkedve, az alárendelt hangok prózapoétika artikulációjának néhány jellegzetes alakzatára hívjam fel a figyelmet. Más szóval, ebben az értekezésben keresem az alárendelt szóra bírásának poétikai lehetőségeit, igyekszem feltérképezni néhány jellemző megnyilvánulását. Az értekezésben azt illusztrálom számos 20. századi narratív szöveg elemzésével, hogy az alárendeltnek a fikció nyelvén, ha korlátozott módon is, de mégiscsak van lehetősége a megnyilatkozásra, arra, hogy az olvasó és a szöveg kommunikációjában megformálódjon a szereplő ki nem mondott gondolata.

Az alárendelt szóra bírásának lehetőségét egy sajátos ellentmondás színrevitelében vélem megtalálni. A művészi szöveg, az én esetemben elsősorban a 20. századi narratív fikció, képes ellentmondásos állítások megfogalmazására. Spivak talányos kérdésére a válasz, véleményem szerint, a narratíva ellentmondásokat magában foglaló összetett rendszerében rejlik. Kutatásom középpontjában éppen ezért egy ellentmondás vizsgálata áll: miként képes a narratíva szembeítteni az olvasót a saját körülményeivel szembenézni képtelen karakter helyzetével. A subaltern narratív reprezentációjának olyan sajátos fiktív helyzetet tekintek, amelyben a szereplő olyan mértékben látja kilátástalannak a saját helyzetét, hogy azt megváltoztathatatlan sorsként értelmezi, és fel sem merül benne egy másik életút lehetősége. A legtöbb esetben nem értelmezi saját helyzetét, nem is jut el az önreflexió szintjére. Ezeket a szereplőket, például a cselédsors monotóniájából kitörni képtelen női alakokat vagy diktatórikus környezetben élő gyermekfigurákat, illetve családi abúzusnak kitett női szereplőket Spivak értelmezése szerint fiktív subaltern alakoknak tekintem. Ők azok a figurák, akik nem képesek belépni a főáramú beszédekbe, akik nem képesek megfogalmazni álmaikat és vágyaikat. A vizsgált szövegek azonban reflektálnak a nem reflektált élethelyzetre, így a művek textualitása hordozza az ellenállás lehetőségét, a kilátástalanság elfogadásának megkérdőjelezését.

1. Elméleti megközelítés

Az elméleti koncepciót mint megközelítést alkalmazom, amely, átültetve a narratív szépirodalmi szövegek közegébe, lehetőséget nyújt az eredeti koncepció továbbfejlesztésére.² Az értekezés keresi a megoldást a Gramsci és Spivak által felvetett, mind a mai napig meg nem oldott súlyos, sőt egyre súlyosodó problémára, a „szóra bírható-e az alárendelt?” kérdésre. A Spivak által alárendeltként tekintett pozíció fikcióra átültetett megfelelőjeként tekintem a saját kilátástalan helyzetét fátumként érzékelő szereplői szubjektivitást. Egyes narratív szépirodalmi szövegekben szándékozom megtalálni azokat a modalitásokat, amelyek lehetőséget kínálnak arra, hogy az olvasó reflektáljon a nem reflektált helyzetre, tehát a szöveg és az olvasó összjátékában megformálódjon a kilátástalan helyzetre adott válasz, vagyis megvalósuljon az alárendelt szóra bírása.

A különböző fejezetekben azt a tételt kívánom bizonyítani, hogy a szöveg megformáltságában, a retorikai-poétikai viszonyok rendszerében és az olvasó értelmezésében, ha korlátozottan is, de megszólal, mégiscsak szóra bírható az alárendelt. Más szóval, a szolidaritás lehetőségeit keresem: értelmezéseket igyekszem létrehozni, amelyek az elbeszélés aktusában mutatnak rá a karakter vagy a narrátor megnyilatkozásában fel nem lelhető artikulációra. Olyan megnyilvánulásokat keresek, amelyek nem köthetők a narrátor vagy a szereplő közvetlen, kimondott gondolataihoz vagy beszédéhez, hiszen, mint az elméletből következik, a subaltern alak nem képes saját sorsának megfogalmazására és saját sorsának alakítására, így a subaltern megnyilatkozásai a szöveg textuális-retorikai funkcióiban keresendők.

Spivak sokat hivatkozott alapvető tanulmányában (1988) és annak átdolgozott változatában (1999) meggyőzően fejtette ki, hogy – paradox módon – a jóindulatú indiai és nyugati értelmiségiek és politikusok nem egyszer maguk is asszimilálják és megismétlik az alárendelt kirekesztését, hiszen azáltal, hogy a társadalom periferiáján élők nevében beszélnek, beléjük fojthatják a szót. A politikai képviselőt önmagában még nem garantálja, hogy elismerik alárendelt csoportok létezését, ugyanis a politikai képviselő óhatatlanul tárgyiasítja őket, és túlságosan leegyszerűsíti a kirekesztett szubjektum összetett helyzetét. Értekezésemben igyekszem elkerülni a leegyszerűsítésben rejlő buktatókat, arra törekszem, hogy a subaltern pozíciókat a maguk összetettségében, az ellentmondások játékában, narratív szöveghálózatban felszínre juttassam.

² Horváth Györgyi igen alapos kutatásban tanulmányozta a kultúratudományok magyarországi és kelet-európai megjelenését. Érvelése szerint a politizáló elméletek (ideértve a kultúraelméleteket és a genderelméleteket is) magyarországi befogadását az akadályozza, hogy a politika és az ideológia fogalmán más értünk Kelet-Európában, mint a nyugat-európai és amerikai közegben. Történelmi örökségünk következtében a politika és a pártpolitika fogalmai összemosódnak. Horváth, *Utazó elméletek...* 135-136.

Kutatásom további elméleti keretéül a *subaltern*hez köthető irányzatokat választottam. Spivak álláspontjához kapcsolhatók azok az irodalomelméleti megközelítések, amelyek a szépirodalmi nyelv poétikai-retorikai potenciáljának vizsgálatát összekapcsolják az alávetettek álláspontjának a képviselésével. Huszadik századi prózai művekben tanulmányozom a kiszolgáltatottság poétikáját, ezáltal, a subaltern kultúrakritikai elméletek bevonása mellett, a feminista elméleteket, egyes posztmodern elméleti irányokat, a modernség szubjektivitás-kérdésével foglalkozó kutatásait, valamint a narratív elméletek egyes irányait tekintettem a vizsgálataim elméleti keretének. A narratológia és a feminista kritika határterületeként újabban kialakult diszciplína, a feminista és a queer-narratológiának a kirekesztett pozíciókat láthatóvá tevő ideológiai érdekeltisége, kialakított koncepciói és kategóriái különösen alkalmasnak bizonyultak egyes irodalmi művek értelmezésben.

A subaltern az utóbbi évtizedek során interdiszciplináris fogalommá alakult, számos bölcsészeti és társadalomtudományi területen alkalmazták, a fogalom a széles körű alkalmazása következtében jelentésváltozáson ment át. A fejleményeket látva maga Spivak is átalakította a koncepciót. Továbbá, a korlátozott tudású narrátorhoz kapcsolódó narratológiai szakirodalom fontos szerepet játszott a gyermekszereplők álláspontjának megértésében. Az elméleti megközelítés példáit főleg a 20. századi magyar prózairodalomból vettem. Értekezésem alapvetően irodalomelméleti jellegű, az egyes művek vizsgálata kapcsán irodalomtörténeti meglátások bevonására is kísérletek teszek.

A dolgozat szerkezete három nagy részre épül, azon belül fejezetekre tagolódik. Mindhárom rész az értelmező elméleti keret bemutatásával kezdődik, amelyeket, alkalmazva az elméleti szempontokat, műértelmező részek követnek. Az első rész a subaltern elméletéhez kapcsolódó irodalmi értelmezést esettanulmányként mutatja be. A második és a harmadik rész kiterjeszti a subaltern értelmezési lehetőségeit, összekapcsolja a subaltern elméletét más irodalomelméleti irányokkal, annak érdekében, hogy a női alárendelt és a gyermeki alárendelt hangjai meg tudjanak szólalni a fikció terében. A második rész a subaltern és a feminista kritikai megközelítéshez kötődő elemzéseket tartalmazza, kitérve a feminista kritikához kapcsolódó szubjektumfelfogások alapvető problémáira. A harmadik rész a subaltern-elmélet mellé bekapcsolja a gyermeki-alárendelt látókört vizsgáló narratívelméleti koncepciókat, elsősorban a korlátozott tudású, megbízhatatlan elbeszélőt.

A subaltern koncepció fiktív narratívákra átültetett, általam vizsgálni kívánt kategóriáját és eseteit a fentiek alapján a következőképpen határoznom meg. Olyan kiszolgáltatott pozícióban lévő karakterek nézőpontját közvetítő narratív fikció, amely a szöveg poétikai funkcióiban jelzi a kiszolgáltatottság reprezentációjának és kommunikációjának a nehézségeit; és amely az olvasói

szereplehetőségeket bekapcsolva keresi a lehetőséget a subaltern figura igazának képviselőjére, az olvasói „együtt érzés” és szolidaritás lehetőségeit hozva létre. A subaltern tehát nem szólal meg közvetlen szereplői beszéd vagy gondolatrepresentáció formájában a saját igazát képviselve, de a narratívpoétikai viszonyok összetett hálózatában és az olvasói szolidaritás kiváltásának lehetőségében mégis hangot és olvasói rezonanciát nyer a subaltern életfelfogása. Ebben az értelemben a vizsgált művekben a szépirodalmi kommunikáció lehetőségei meghaladják az elméletben jelzett korlátokat. Értekezésem legfontosabb célkitűzése, hogy illusztrálja, milyen sokféle módon képes ezt elérni a prózai szöveg. Annak a bemutatására törekszem, hogy a vizsgált narratív funkciók képesek a szolidaritás számos formáját kiváltani a befogadóban. A szolidaritás lehetőségeinek keresésében törekszem választ adni Spivak eredeti koncepcióját ért bírálatra. A jóindulatú, a segíteni vágyó, a másikat a saját koncepcióiba belehelyező, így kisajátító és tárgyiasító szemlélet helyett, amelyet Spivak jogosan bírált, keresem az alárendelt látásmódjával azonosulni és vele együtt érezni képes olvasói válaszlehetőségeket.

2. Az értekezés szerkezete

Első rész: Az alárendelt elmélete és narrációs kérdései

Az értekezés „Az alárendelt elmélete és narrációs kérdései” című első részében a subaltern-elméletek fontosabb kérdéseit és koncepcióit vázolom fel, majd bemutatok egy példát arra vonatkozóan, hogy miként lehet az irodalmi értelmezésre átültetni ezt a kultúraelméleti irányzatot. Az első fejezetben összefoglalom a subaltern-elmélet kialakulásának legfontosabb állomásait, utalva Antonio Gramsci és a Subaltern Studies történészcsoporthoz tevékenységére, középpontba állítva Gayatri Chakravorty Spivak alapvető tanulmányait. Említést teszek a koncepció kiszélesítésének, interdiszciplináris fogalommá válásának területeiről, majd az új subaltern koncepciójáról, végül néhány jellegzetes irodalmi alkalmazását ismertetem.

Az első rész második fejezetében Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényében, majd a Tarr Béla rendezte *Sátántangó* című filmbe mutatom be, hogyan lehet a subaltern koncepciója felől értelmezni e műveket, valamint azt, hogy ezek milyen sajátos narratívpoétikai, illetve filmnyelvi eljárásokkal kerülnek el a kiszolgáltatott kisajátításának és tárgyiasításának buktatóit, amelyekre Gayatri Spivak felhívta a figyelmet. Ezt a részt a subaltern megszólaltatásáról szóló mintafejezetnek szánom, így ebben szemléltetem az elméleti probléma átültetését, az elméleti koncepció alkalmazhatóságát a narratív szöveg értelmezésében. A művek a szolidaritás olyan

lehetőségeit mutatják fel, amelyek egyrészt ráirányítják a figyelmet a subaltern megszólalásának nehézségeire és a más nevében való beszéd problémáira; azokra a kérdésekre, amelyeket Spivak filozófiai úton közelített meg. Másrészt keresik az utat a kirekesztettek megszólaltatására, érzéseik és életfelfogásuk közvetítésére, más szóval, a művészi nyelv révén az együttérzés megvalósítására.

Ebben a fejezetben közelebbről vizsgálom a szabad függő beszéd és az ebbe foglalt szereplői idézett beszéd, a szereplői közbeszólás, a „dadogás” kapcsolatát, amelyet a kiszolgáltatott szóra bírásának és annak lehetetlenségének megnyilvánulásaként értelmezek, végül eme lehetetlenségnek ellenszegülő poétikai funkciók dinamikáját vizsgálom. A filmben keresem a szereplői dadogás filmnyelvi megfelelőit, valamint a tárgyiasításnak, a nézői voyeurizmusnak ellenálló jegyeket. Tanulmányozom a közeli, kimerevített arcokat, a hátulról fényképezett szereplői alak nézői látóteret besötétítő formáját. Mindkét műben felhívom a figyelmet a befogadó és a szereplő korporeális azonosságát erősítő, a poszthumán emberképhez közelítő jegyekre, amelyek a tárgyiasítás és a főáramú kultúra asszimilálóan megértő megközelítése helyett alternatív szolidaritási alakzatokat körvonalaznak.

Második rész: Az alárendelt hangjai feminista kritikai látószögben

Az értekezés második, *Az alárendelt hangjai feminista kritikai látószögben* című része az alárendelt koncepcióját kiterjesztve egyéb kutatási területek felé, a subaltern problémáját összekapcsolja a női szubjektivitás és a női identitás kérdéseivel. Arra keresi a választ, hogy a posztmodern és modern prózai szövegek milyen jellegzetes női alárendelt szubjektum-konstrukciókat hoztak létre; milyen poétikai-retorikai formák adhatnak teret a tematikusan nem elérhető alárendelt női identitásformációknak. Az első két fejezet elméleti érdekeltségű: az elméleti szempontok és a kritikai gondolkodás irányainak bemutatása áll előtérben, az irodalmi elemzések csupán illusztratív jellegűek. A további fejezetekben nagyobb hangsúly esik a művek alaposabb értelmezésére, a már kialakított elméleti keretben tárgyalva őket.

Az önazonos narratív szubjektivitás kétségessé válásának tárgyalása megkerülhetetlen kontextusa a subaltern problémájának, hiszen az alárendelt szubjektivitása nem térképezhető fel önazonos, egységes szubjektivitásként. A decentrális szubjektivitás tágabb elméleti keretbe helyezi az alárendelt narratív elbeszélhetőségének kérdését, az alárendelt női identitás megnyilatkozási formái a decentrális narratív szubjektivitás sajátos eseteinek tekinthetők.

Az első, „Szubjektivitás, női identitás, feminista elméletek” című fejezetben a decentrális narratív identitás összefüggéseit tanulmányozom. Bemutatom, hogy az önmagát megvalósítani akaró, világot megismerő karteziánus szubjektum megkérdőjelezése már a huszadik század első

felében érzékelhető több női szerző írásában Azokat a retorikai viszonyokat elemzem, amelyek a diszkurzív pozíciók előzetességét hangsúlyozzák a beszélő alanyhoz képest, és amelyek egyúttal sajátos női hangokat megszólaltató női látásmódot képviselnek. Másrészt azt is szeretném hangsúlyozni, hogy amikor a női énkép konstrukcióit vizsgáljuk, akkor nemcsak a szereplő vagy az elbeszélő személyére és sajátos hangjára, hanem a szöveg képi és ritmikus jellegére is érdemes figyelmet fordítani, ami összefüggésbe hozható a saját hangon megszólalni képtelen subaltern kérdésével.

Az első fejezetben felhívtam arra az ellentétre a figyelmet, amely a feminizmus és a posztmodern elméletek között fennáll a szubjektivitás-felfogást illetően. A kortárs feminista kritika egyszerre néz szembe saját érdekérvényesítő, női érdekeket képviselő ideologikus helyzetének erős szubjektumteremtő igényével és a posztmodern egységes szubjektumfelfogás elutasításával. A fejezetben azzal az elméleti állásponttal értettem egyet, amelyet a további elemző fejezetek is alátámasztanak, miszerint nem az ellentmondás feloldására kell törekedni, hanem a befogadására, annak elfogadására, hogy az ellentmondás a női narratív identitás inherens része. A későbbi fejezetek igazolják, hogy a női alárendelt narratív megnyilatkozása olyan női szubjektivitás-konstrukcióban képzelhető el, amely nem zárt entitás, hanem a paradoxonokat, az ellentmondásokat és a nyitottságot magába foglaló folyamat, amely a retorikus nyelv lezáratlanságában, a mű és az olvasó összjátékában jön létre.

A második rész második fejezetében, folytatva a női identitás és a posztmodern narratív szubjektivitás problémáját, a posztklasszikus narratológiákhoz köthető feminista narratológia néhány, a kiszolgáltatottak történetmondásához kapcsolható gondolatmenetének bemutatását végeztem el, fókuszálva a dolgozat későbbi részeiben alkalmazandó koncepciókra. A feminista narratológia az újabb narratológiai irányzatok, a feminista irodalomkritika és a queer-elmélet határterületén alakult ki. A posztmodern narratív elméletek meghaladták a strukturalista felfogás ideológiamentességének elvét, nyitottakká váltak a társadalmi kontextusok tekintetbe vétele felé, ezért létre tudott jönni egy új interdiszciplináris területet. A feminista narratológiai belátások nagyon fontosak értekezésem szempontjából.

A subaltern álláspontjának artikulációs lehetőségeit a vizsgált művek narrációjában, az elbeszélési módokat sajátosságaiban keresem, ami összhangban áll Susan Lanser több, feminista narratológiai írásában kifejtett nézetével. Ő feltételez egy alternatív, nem heteroszexuális elbeszélési hagyományt, amely nem feltétlenül az elbeszélte történetben, tehát például leszbikus nők-ről szóló történetekben keresendő, hanem a narrációban, az elbeszélés aktusában, akár heteroszexuális paradigmában élő szereplőkről szóló történetek sajátos narratív technikáiban. Elem-

zéseimben hasonló gondolkodásmódot követek, a subaltern alternatív megnyilatkozásait, a subaltern hangjait nem az elbeszélte történetben keresem. Lanser érvelésétől viszont abban eltérek, hogy én, mivel a kommunikációképtelen kiszolgáltatottság megnyilvánulását keresem, nemcsak a narratológiai értelemben vett hanghoz kapcsolódom. Lanser a hang kategóriájának továbbfejlesztési lehetőségeit kutatta, én a szövegvilág más helyein keresem a subaltern megnyilvánulási formáit.

A feminista irodalomkritika szorosan érintkezik a kiszolgáltatottság kérdésével, ám a női létezés sajátosságainak a kifejezési formái ennél a kérdésnél jóval összetettebbek. Lanser számos narratológiai szempont kibővítését javasolja: a gender figyelembevételével összetettebb szempontrendszer dolgozható ki, többek közt a narratív hang, a heterodiegetikus és homodiegetikus narrátor esetében. A megbízhatatlan elbeszélő különösen érdekes lehet a queer-homodiegetikus narrátort tanulmányozva, például akkor, mikor nem derül ki, hogy egy házasságtörési történetben azonos vagy ellenkező neműek között alakul ki házasságon kívüli szerelmi viszony. A *coming out* kérdése szintén összefügghet a narrátor nemének a kimondásával, illetve a kétértelműség fenntartásával. Lanser további klasszikus narratológiai kategória továbbfejlesztésére tesz kísérletet, a társadalmi nemek szempontjainak középpontba állításával, például a metalepszis, a prolepszis és az ellipszis, azaz a narratív szintváltás, az információ bősége, illetve az információ elhallgatása vizsgálatával. Hasonló gondolkodásmódot követve, mint említettem, az alárendelt megnyilatkozását a prózai szövegek modalitásában keresem. A bemutatott feminista narratológiai munkák közül Ruth Page az ismétlés alakzatát vizsgáló munkái, valamint a regény lezárásával kapcsolatos feminista narratológiai kutatások állíthatók párhuzamba a subaltern általam vizsgált területével.

A második rész következő elemző fejezeteiben a subaltern megszólaltatásának irodalmi és narratívpoétikai lehetőségeit kutatom. Azt igyekszem bizonyítani, hogy az általam vizsgált alakzatok az olvasói együttműködésre számítva, a saját helyzetére reflektálni képtelen figurák ki nem mondott gondolatait, meg sem álmodott vágyait fordítják le, teszik hozzáférhetővé prózapoétikai gondolatok formájában. Az értekezés második része a női, a társadalmi nemi szerepekhez köthető, reflektálatlan subaltern-létezés eseteit vizsgálja, több fejezetben. A második rész további fejezeteiben a feminista narratológia egyes szempontjainak, belátásainak és kategóriáinak bevonása különösen nagy szerepet kap.

A második rész harmadik, „A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása Kosáryné Réz Lola, Szenes Piroska, Földes Jolán és Anna Seghers regényeiben” című fejezetben, az alárendelt megszólaltatásának kérdéséhez kapcsolódva, arra keresem a választ, miként lehetséges az irodalmi kommunikációban a reflektálatlan létérzékelés állapotát reflektorfénybe állítani, az artikuláció

alatti kilátástalan emberi és női sors témáját az irodalmi artikuláció tárgyává tenni. Az irodalmi narratíva e retorikai képességét szemléltetem jellegzetes, modernista női szerzők által gyakran alkalmazott, ismétléses alakzatokra épülő narrációban. A témaválasztás révén is szeretném megvalósítani a felszínre hozás, a rávilágítás etikáját, ezért kevésbé ismert művekre hívom fel a figyelmet a 20. század első felének prózairodalmából (Kosáryné Réz Lola: *Filoména* és Szenes Piroska: *Csillag a homlokán*). Az ismétléses retorika-vizsgálatból irodalomtörténeti következtetések adódnak: figyelemreméltó narratív dinamika működteti a narratív előrehaladást ezekben a művekben, amely a magyar modernség teljesítményéhez komoly hozzájárulást jelent, egyúttal magát a modernség felfogását kiszélesíti.

A harmadik fejezet utolsó alfejezetében, az ismétlés retorikájának vizsgálatát az ismétlődő terekre kiterjesztve, egy modernista műben, Anna Seghers *Tranzit* című regényében tanulmányozom az ismételten feltűnő helyszínek hordozta subaltern képviselési lehetőséget. A történet szerint a szereplők a második világháború idején a német csapatok elől hátrálva Marseille-be, az utolsó mentsvárba menekülnek. A szereplők kiutazóvízum reményében bolyonganak, újra és újra érintik ugyanazokat a helyeket, a követségeket, az utcákat és a kávézókat, újra és újra elmesélve egymásnak, hogy mi történt a hivatalok útvesztőiben. A labirintusba szorított, dehumanizált helyzetbe kényszerített ember látásmódja és kiútkeresése szólal meg ebben a regényben. Elemzésemben bemutatom, hogy az ismétlődő terek subaltern, textuális menedéket teremtenek a fikció elbeszélte történetében menedéket nem találó menekült figuráknak.

A negyedik, „Ismétléses retorika: többgenerációs szubjektivitásban felidézett női alárendelt hangjai Lesznai *Hazajáró versek* néhány darabjában” című fejezetben Lesznai Anna első verseskötetének néhány narratív lírai alkotásában az ismétlődés alakzatát a figura etymologica szóképpel összekapcsolva tanulmányozom, arra a kérdésre keresve a választ, hogy miként jön létre egy sajátos többgenerációs női szubjektivitáskonstrukció. A nemzedékek körkörös alakzatban, egymást megalkotva és egymást megelőlegezve dinamikus, állandó mozgásban lévő női énképet alkotnak, melynek részei az előző nemzedékek ki nem mondott törekvései, vágyai és álmái. A körkörös és dinamikus koncepcióra épülő vers elkerüli az egyenes megszólalás és érdekképviselés Spivak által problematizált hibáit, ugyanakkor képes megidézni az előző nemzedék ki nem mondott nézeteit.

A második rész ötödik, „A prenarratív beszédmód és az alárendelt artikulációja Erdős Virág, Forgács Zsuzsa és Kaffka Margit írásaiban” című fejezetében a subaltern megszólíthatóságának és az olvasó látóterébe emelésének módját a felsorolás alakzatában keresem. A fejezetben a prózanyelv töréseit, a narratív folytonosság megszakításait, az előrehaladó narratíva felfüggesztését vizsgálom a szövegbe illesztett felsorolásos alakzatok funkcióinak tanulmányozásával. A

felsorolósos szöveghelyeket az annales beszédmódjával állítom párhuzamba, a közös vonás az elbeszélői világértelmezésében rejlik: a beszélő a vele történeteket sorsként fogadja el, nem reflektál saját helyzetére, hiszen belátása szerint nem maga alakítja a sorsát. A női kiszolgáltatottságot hasonlóan élik meg, mint az Úr kifürkészhetetlen akaratát elfogadó annales szerzője, aki nek a funkciója nem más, mint hogy a sors diktálta eseményeket és történeteket felsorolásszerűen feljegyezze és megörökítse. Ebben a prenarratívnak tekintett, az okozatiságot felfüggesztő elbeszélésmódban, a narratív kontinuitás töréseiben keresem a főáramú narratív diszkurzusba nem illeszthető subaltern női szemlélet nyomait. Azzal a céllal, hogy a kirekesztettel való szembesülés olvasása maga is olyan diszkurzív teret hozzon létre, amely, ha töredékesen, ellentmondásosan is, de képes legyen megszólaltatni eltűnt női hangokat. A női alárendelt megszólalásának és megszólításának azokat a lehetőségeit tanulmányozom Kaffka Margit, Erdős Virág és Forgács Zsuzsa prózájának egyes részleteiben, amelyek a hozzáadásos alakzatokban és a felsorolásban érthetők tetten.

A hatodik fejezetben amellet érvelek, hogy Tóth Krisztina *Porhó* és *Virrasztók* című verse a *Lenni jó* (2000) című kötetből, Bódis Kriszta *Artista* és Gordon Agáta *Nevelési kisregény* című művei észlelik és problematizálják a „kiszolgáltatott szóra bírása” kérdéskörének összetettségét. Egyik mű sem kínál egyszerű megoldást, az alárendelt álláspontja többszörös áttételen keresztül hallható és olvasható. Elemzésemben bemutatom, hogy a beszéd tárgya és a beszélő szubjektivitás határai elmosódott, rögzítetlen pozíciót vesznek fel. A gyors váltások a szubjektum és az objektum pozíciói között az én és a másik határait átjárhatóvá teszik, ezáltal az elit elkülönülő álláspontot feladva a szolidaritás esélyét, a másikkal való összekapcsolódás, a másik befogadásának lehetőségét hozzák létre. A subaltern hangja dinamikus mozgásban, egy köztes szemantikai és szintaktikai térben kap teret. Ezt a mozgást a poétikai funkciók sorában az alakzatok közé helyezném el.

A második rész utolsó, hetedik fejezetében a subaltern és a társadalmi nemek elmélete kérdésének összekapcsolását a feminista kutatásokhoz kapcsolódó queer-elmélet szempontjaival bővítve a queer-narratológia egyes koncepcióinak bevonásával szemléltetem. Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művében szembetűnő jelenség, hogy a narrátor saját helyzetére, lelkiállapotára dehumanizációs képi világot mozgósítva reflektál. Állításom szerint a queer-idő és a queer-negativitás összekapcsolva a dehumanizációs metaforikával képes érzékelhetővé tenni az apafigurát középpontba állító heteroszexuális paradigma mindenhatóságát megkérdőjelező subaltern látásmódot.

Harmadik rész: A subaltern gyermeki nézőpontú narrációban

Az értekezés harmadik részében olyan gyermeknézőpontú regényeket tanulmányozok a subaltern művészi artikulációjának megfigyelése céljából, amelyek a gyerek korlátozott tudású látásmódját diktatórikus környezettel kapcsolják össze. Az ilyen eseteket kitüntetett jelentőségűnek tartom az alárendelt szemszögéből, mert a gyerekszereplő a fikció világában természetből való adottságként fogadja el a tekintélyelvű rendszert. Ő beleszületett a fennálló társadalmi hatalmi viszonyokba, nincs összehasonlítási alapja más politikai berendezkedésű rendszerekkel, így magától értetődő, megváltoztathatatlan rendként érzékeli a társadalmi közeget és benne saját kiszolgáltatott helyzetét. Alkalmazkodva a gyermeki látókör korlátozott tudásához és korlátozott élettapasztalatához, ebben a részben a kultúraelméleti megközelítést elsősorban a korlátozott tudású elbeszélőre vonatkozó elbeszélés-elméleti szakirodalommal kapcsolom össze.

A harmadik részben három regényt vizsgálok meg közelebbről: Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve*, Dragomán György *Fehér király* és Barnás Ferenc *A kilencedik* című műveit. Ebben a részben keríték sort a korlátozott tudású narrátor elméleti szakirodalma alapvető írásainak ismertetésére. Azokat az elméleti ismereteket állítom előtérbe, amelyek alapján egy jellegzetes subaltern figurát, a saját helyzetére reflektálni képtelen gyermekszemszögű narrációt ismerünk meg közelebbről. Célom, hogy az elméleti háttér segítségével, az ő igazára, az ő igazságára is fény derüljön. Az irodalmi interpretáció során, az egyes elméletek belátásait egymással összekapcsolva alkalmazom, hiszen sokszor egy adott műben nem lehet élesen megkülönböztetni a nemek szempontjait a narrátori látókör és a narrátori kompetencia kérdéseitől.

A harmadik rész első fejezetében egy diktatórikus korszakot feldolgozó magyar irodalmi mű, Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* tanulmányozásával szeretnék hozzájárulni az újabb subaltern-kutatásokhoz. Elemzésem továbbra is kapcsolódik Gayatri Chakravorty Spivak a perifériára szorult csoportok megszólaltatásáról, a subaltern megszólalásának problematikájáról szóló írásaihoz. A fejezet első felében elméleti és narratológiai szempontból tekintem át, hogyan lehet artikulálni kiszolgáltatott helyzetű alakok hangjait. A második és harmadik fejezetben *A hulló csillag éve* és a *Fehér király* című regényben vizsgálom a gyermek elbeszélésmódját mint sajátos subaltern-megnyilatkozást, szemléltetem, hogy Spivak állításával ellentétben a vizsgált narratív fikció a maga összetett poétikai viszonyrendszerével képes megszólaltatni a társadalomból kirekesztett hangokat. A fejezet második részében Dragomán György *A fehér király* című regényének vizsgálatával igyekszem bizonyítani, hogy a mű interaktív viszonyt kezdeményez az olvasóval, amelyben átélhetjük a diktatórikus környezetben élő gyermekelbe-

szélő alárendelt helyzetét. Továbbá arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a gyermeki nézőpont nemcsak egy látószög, amelyen keresztül a diktatúra egy sajátos arca tűnik fel, hanem a diktatúra egyik jellegzetes sajátossága. A nézőpont olyan poétikai gondolattá válik, amely rávilágít a diktatúrák embert megnyomorító hatásának egy kevésbé ismert formájára, az infantilizációra, arra, hogy a gyermeki helyzetbe kényszerített pozíció egyúttal egy sajátos, nem nyílt, hanem rejtett hatalomtechnikai, a másikat alárendelt helyzetbe kényszerítő eljárás.

A harmadik rész második fejezetében vizsgált regény hasonló történelmi szituációban, a hatvanas évek Magyarországon játszódik. Ezúttal gyermeknézőpontú jelen idejű narrációt vizsgálunk Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényében. Az összetett narrációs technikák révén, érvelem szerint, a Spivak által bíralt tárgyiasító és leegyszerűsítő szemléletet ez a mű is elkerüli. A regény tematizálja a saját érdek képviselőének, reprezentációjának kommunikációs problémáit, a gyerekek beszédhibáit és beszédképtelenségét. A szorongásokkal terhelt, mélyszegénységben élő gyerek szó szerint nem beszél a fikció világában, viszont a szöveg intenzíven közvetíti a gyerek gondolatvilágát az olvasó felé, az olvasó lesz a nem beszélő gyerek társa. A jelen idejű narráció az egyik napról a másikra élő, mindennapos egzisztenciális gondokkal, éhséggel, rossz lakáskörülményekkel, zsarnok apával küszködő gyerek szenvedéssel teli túlélő, szűkös-séget megélő, szűkös látókörét közvetíti.

I. Az alárendelt elmélete és narrációs kérdései

1. A subaltern elméletei

A subaltern-koncepció

Antonio Gramsci és az indiai Subaltern Studies történészcsoporthoz tartozók elképzeléseit továbbgondolva vetette fel Gayatri Chakravorty Spivak a kirekesztettség artikulációjának problematikusságát a *Szóra bírható-e az alárendelt?* (1988) című, klasszikussá vált tanulmányában. Gayatri C. Spivak provokatív, egyben inspiráló módon érvelt amellett, hogy a subaltern, az alárendelt csoport nem képes a főáramú csoport nyelvén megszólalni. Az alárendelt nem képes a domináns diszkurzus nyelvén kifejezni önmagát, nem képes ezen a nyelven képviselni a saját érdekeit. Spivak megállapította, hogy a jószándékú gondolkodók maguk is megismételhetik az alárendelt kirekesztését, ugyanis, ha a társadalom perifériáján élők nevében beszélnek, beléjük fojthatják a szót. A politikai képviselet önmagában még nem garantálja, hogy elismerik alárendelt csoportok létezését, hiszen a politikai képviselet óhatatlanul tárgyiasítja őket, és túlságosan leegyszerűsíti a kirekesztett szubjektum összetett helyzetét (1988, 1999).

Antonio Gramsci alkotta meg a subaltern (subalterno) kategóriát: a társadalom kiszolgáltatott, kirekesztett, alávetett csoportjait értve rajta. Ő maga definíciószerűen nem határozta meg a fogalmat, ehelyett az olasz történelem tanulmányozása kapcsán, példákon keresztül, ismertette az álláspontját. Gramsci Olaszország történelmét – kiemelt figyelmet fordítva az ókori Római Birodalom, a középkori itáliai városállamok és az Olasz Egység létrejöttére, a Risorgimento korszakára – áttekintve állapítja meg, hogy a történelem különböző korszakaiban az uralkodó csoportok mellett az alávetett emberek, a subaltern csoportok fontos szerepet játszottak a történelmi folyamatok alakításában (Green, *Rethinking* 393).

A marxista „proletariátus” kategóriájától eltérően Gramsci nemcsak gazdasági, hanem kulturális elnyomásról beszél, és a munkásságon kívül ide érti a parasztságot, a szolgákat (például a Római Birodalom korszakában), bizonyos vallásos csoportokat, nők egyes csoportját, a más etnikumhoz tartozó bevándorlókat, az egyszerű embereket, a középkori városállamok lakóit; általában a társadalom perifériáján élő, alacsony sorban élő, hétköznapi embereket. Gramsci felfogásában a subaltern, állapítja meg Marcus Green, egy interszekcionális kategória, amely a társadalmi elhelyezkedés, az etnikum, a vallás, a nemi szerepek, a kultúra és a nemzetfelfogás szempontjait egyaránt figyelembe veszi (399–400).

Gramsci (2021) szerint az olasz történelem során a domináns csoportok elnyomták, kirekesztették a subaltern csoportokat, nem fordítottak elegendő figyelmet rájuk, nem törekedtek álláspontjuk megismerésére, érdekeik figyelembevételére. Az olasz történetírás, hasonlóképpen, maga is kirekesztette a subaltern-történelem eseményeit. Amennyiben az uralkodó osztályok ellen lázadás vagy felkelés tört ki, azt igyekeztek, a főáramú folyamatokhoz viszonyítva, abnormális kategóriaként kezelni (53–55). Gramsci politikai programja szerint a subaltern-csoportokat integrálni kellene a társadalom egészébe. Ennek érdekében fontosnak tartja e csoportok megismerését: gondolkodásuk, kultúrájuk megértését, történelmük megírását. Az integrációt képviselő történésznek különösen nagy figyelmet kell fordítani az alárendelt csoportok önálló kezdeményezéseire, innovációira (55). A subaltern-koncepcióra tett utalások több tucat jegyzet formájában végig megjelennek a *Börtönfüzetek* különböző jegyzetfüzeteiben. A 25. *Jegyzetfüzet* egyik fejezetében viszont, amelyen 1934-ben kezd el Gramsci dolgozni, egy monografikus igényű, a korábbi jegyzeteket összefoglaló munka látszik kibontakozni *A történelem margóján: A Subaltern társadalmi csoportok története* címmel (Gramsci, *Subaltern Social Groups* 1–14).

A subaltern koncepció jelentőségét nem ismerték fel kellőképpen Gramsci gondolkodásában, állítja Marcus Green. Ez annak köszönhető, hogy a *Börtönjegyzetek* tematikusan rendezett, széles olvasóközönségnek szánt válogatásai és azok angol fordításai nem tudják visszaadni, hogy a subaltern koncepcióval kapcsolatos gondolatmenetek visszatérő motívumként több jegyzetfüzetben a *Börtönfüzetek* egészében felvonulnak (Green, *Introduction* xxiii). A subaltern-koncepció fontosságát kiemelve, Gramsci subaltern-felfogása összegző szövegét, a 25. *Jegyzetfüzetet* külön, angol nyelvű, kritikai kiadásban, a szövegváltozatokkal és a hozzá tartozó jegyzetekkel, valamint a recepciótörténetet is tartalmazó bevezető tanulmányokkal együtt 2021-ben kiadták (Gramsci, *Subaltern Social Groups*).

A *Börtönjegyzetek* 25. füzet 1. paragrafusában Gramsci kifejti, hogy a Davide Lazarotti köré szerveződő, 19. századi, vallásos népi mozgalomban a történészek nem vizsgálták behatóan a mozgalom kollektív célkitűzéseit, azt, hogy az emberek miért támogatták tömegesen Lazarottit. A történészek nem tették fel a kérdést, hogy ennek az alulról szerveződő mozgalomnak mi is volt a politikai törekvése, egyáltalán: mi volt az elégedetlenség oka. Ehelyett magát a vallásos vezetőt, a támogatói csoporttól elkülönítve, pszichológiai szempontból tanulmányozták: örültnek, patológikus esetnek nyilvánították (Gramsci, *Subaltern Social Groups* 3–4). A Risorgimento erőszakosan leverte ezt a mozgalmat, mert akadályozta a nagy nemzeti egység létrejöttét. A történészek pedig, a Risorgimento kirekesztő eljárását megismételve, a Lazarotti vezette utó-

pisztikus, vallásos népi mozgalmat a nagy nemzeti egység narratívájába nem illeszkedő elemként, abnormális jelenségként, kirívó kivételként kezelték. Sem maga a Risorgimento történelmi folyamat, sem az e korszakot tanulmányozó történészek nem törekedtek a subaltern-csoportok, a subaltern-emberek történetének megértésére (11).

Gramsci visszatérő gondolata, általános felfogása, Marcus Green szerint az, hogy a Risorgimento Dél-Itália elnyomásával, kolonizációjával, a déli parasztság és alávetett csoportok kirekesztésével járt együtt. Gramsci nézetei szerint tehát a Risorgimento a domináns társadalmi csoportok mozgalma volt, amely kizárta a subaltern-csoportokat a hatalom gyakorlásából és kultúrájukat a domináns kultúrából. A domináns társadalmi csoportok, sem a konzervatív, sem a liberális oldalon, nem tudtak konszenzust ajánlani a subaltern-csoportoknak, nem törekedtek kultúrájuk megismerésére, barbárnak, abnormálisnak, brigantinak tekintették őket, rendszer szinten kizárva mindnyájukat a domináns politikai és kulturális intézményekből (Green, *Rethinking* 398).

Green, Gramsci gondolkodására nézve, jellemző esetnek tartja, hogy Gramsci bírálja az Olasz Egység létrejöttét bemutató történészeket. Gramsci szerint a történetírók úgy írták meg a Risorgimento történetét, mintha azt a társadalom alsóbb rétegei is támogatták volna. A népi mozgalmakat, mint például a már említett Lazarotti-féle mozgalmat Északon vagy a parasztság lázadásait, felkeléseit Délen: a történészek rendbontó, garázda, törvényszegő mozgalmaknak, izolált, egyedi kivételeknek tekintették. Gramsci szerint az olasz történetírás ezeket a mozgalmakat, lázadásokat félreértelmezte vagy nem értelmelte, mert nem tekintette a Risorgimento, a nemzeti egység narratívájába illeszkedőnek. A társadalom alávetett csoportjainak története ezáltal nem vált Olaszország politikatörténetének részévé, a történészek nem tettek kísérletet az ő nézeteik, életfelfogásuk, gondolkodásmódjuk és kultúrájuk megismerésére. Ebben az értelemben állítja Gramsci, világít rá Green, hogy a subaltern a történelem margójára szorul. És ehhez a gondolathoz kapcsolódik a későbbiekben Spivak, mikor azt állítja, hogy subaltern nem beszél (Green, *Rethinking* 399).

A Ranajit Guha vezette Subaltern Studies indiai történészcsoport a társadalom többségét alkotó, szegény rétegekre, a parasztságra, a mezőgazdaságból élőkre koncentrálva, a Gramsci által képviselt szemlélet folytatása jegyében, azt a célkitűzést igyekezett megvalósítani, hogy India történelmét nem az uralkodó társadalmi csoportok szemszögéből, hanem az agrárnépesség nézőpontjából mutassa be. Kutatásaikat 1982 és 2005 között megjelent tizenkét kötetben jelentették meg, az első hat kötetet Ranajit Guha szerkesztette (Guha). Gramsci subaltern koncepcióját ő alkalmazta az indiai alávetett csoportok megnevezésére. Gramscihoz hasonlóan ő is interszekcionális megközelítést alkalmazott: Az alárendelt (subaltern) emberek meghatározásában, Dél-

Ázsia társadalmában, tekintetbe kell venni, az osztályt, a kasztot, az életkort, a társadalmi nemeket és a hivatalos életet. (Guha vii).

A marxista történetíráshoz kötődve, de azzal vitázva is, az indiai történészcsoporthoz való érdeklődése előterében nem az ipari munkásság harcai, hanem a parasztság mozgalmi, érdekérvényesítő tevékenységük és a fennálló hatalommal szembeni megmozdulásaik tanulmányozása állt, hiszen India népességének túlnyomó többsége a mezőgazdaságban dolgozott. A Subaltern Projekt a gyarmati India két és fél évszázados történelmét kutatva, a gyarmati korszak archívumait vizsgálva, igyekezett felszínre hozni, megszólaltatni a korszak legelnyomottabb rétegét, a parasztságot, de a városokban élő szegényeket is. *The Subaltern after Subaltern Studies: Genealogies and Transformation* című áttekintő tanulmányban Debjani Ganguly összegzi, hogy a subaltern koncepcióját többféleképpen közelítették meg: empirikusan mint magát a dolgozó parasztságot; strukturálisan mint a parasztfelkelés leverését dokumentáló szövegek szemiotikai töréseiben kirajzolódó alakot, amelyet a parasztlázadás letörésére fókuszáló narratíva nézőpontjával szembeolvasva próbáltak azonosítani; végül dekonstruktív módon, mint a fejlődő országok nemi szerepek által meghatározott, kirekesztett figuráit. Ez utóbbi Gayatri Spivak kutatásaiban nyilvánult meg. Debjani Ganguly a jelenből visszatekintve, a projekt legfontosabb jellemzőit összefoglalva írja, hogy a kutatások, az évek során, egyre inkább interdiszciplinárisak váltak, a vizsgálatok tárgya pedig meghaladta India területét. A feladat, hogy miként írják meg a subaltern szubjektumok saját történelmét, a hatalmi viszonyokhoz, az archívumok, és a szövegek jellegéhez kapcsolódó módszertani kérdéseket vetett fel. A subaltern-történelmet kutatóknak alternatív archívumokhoz kellett fordulniuk, mert az elnyomottak hangja nem volt fellelhető a hagyományos forrásokban. Más esetekben pedig a hagyományos forrásokat kellett új szemmel megvizsgálniuk (Chatterjee, *After Subaltern Studies* 4–5). A subaltern szubjektumok és látásmódok kutatása fontos szemléleti változást hozott az indiai történetírásban, párhuzamba állítható a tömegek kultúrájának megismerésével, a populáris kultúra kutatásával (48).

Fontos forrásokká váltak a subaltern-történészek szemében azok a különböző archívumokban, gyűjteményekben található töredékek, írott és nyomtatott emlékek, amelyek korábban elkerülték a kutatók figyelmét. Interdiszciplináris dialógus alakult ki a történészek, antropológusok, szociológusok, irodalmárok, posztkoloniális és feminista kutatók között a Subaltern Tanulmányokon belül, akik a későbbiekben újabb kérdésirányok felé nyitották ki a területet. Gayatri Spivak maga is támogatta az indiai történészcsoporthoz való tevékenységét, ám kritikai meglátásokat is megfogalmazott velük szemben. Felhívta a figyelmet, hogy a kiszolgáltatottak reprezentációja maga is diszkurzív aktus, és így a történészek nem férnek közvetlenül hozzá az elnyomottak tapasztalataihoz. Az a Spivak szerint megkérdőjelezhető alapfeltevés munkálkodott az indiai

történészek állításaiban, hogy ők képesek az elnyomottak nevében beszélni. A kilencvenes évektől kezdődően a kutatás kiterjedt, számos új földrajzi területet tett vizsgálata tárgyává, miközben elméleti szempontokkal gazdagodott. A Subaltern Tanulmányokhoz kapcsolódtak, többek közt, a Latin-Amerikai Tanulmányok, az Afrikai-Amerikai Tanulmányok és a Feminista-Posztkoloniális Elméletek (Ganguly 5).

Ganguly szerint manapság azt a kérdést érdemes felvetni, hogy a subaltern-kutatások miként járulhatnak hozzá a kiszolgáltatottság újabb formáinak megértéséhez. A mai subaltern-szubjektum nincs kizárva a civilizációból, nagyon is hozzá van kötve. A 21. században a humanitárius válságok következtében országukat elhagyni kényszerülő menekültek, az illegális munkavállalók, a szolgáltatásra épülő gazdaságokban az elszegényedett munkások tekinthetők subaltern-embereknek. Az a legfontosabb kérdés, hogy subaltern-koncepció mely, a mai korban is érvényes transzformációról beszélhetünk, a koncepció milyen produktív átalakításai lehetségesek, amelyek a mai kor kérdéseire választ tudnak adni (6).

A Subaltern Tanulmányok egyik ilyen újabb transzformációjának szép példája a társadalomföldrajz területén jelentkező subaltern urbanizmus (subaltern urbanism). A modernkori Globális Dél (Global South) kutatói új városfelfogást alakítottak ki a hagyományos, világosan körülhatárolt, gyakran falakkal védett, kompakt, a központból kifelé terjeszkedő, belső önkormányzat által ellenőrzés alatt tartott városképpel szembeállítva (Clark és Menjo 11). A subaltern-urbanizmus differenciák helyeként fogja fel a várost, amely különféle lakóövezetek, etnikai szigetek, különböző etnikumú és szociális helyzetű emberekkel lakott területekből áll össze; végül is városi kerületek konfliktusokkal és kompromisszumokkal teli térbeli összekapcsolódása. A város falain belül és kívül is gyakran előforduló periferikus területek („pervasive peripheries”) jönnek létre (11). Ezeket a helyeket, a „szürke zónákat”, „a kivétel zónáit” a központi városi municipiális hatalom nem képes teljes mértékben irányítani, ezek a városi polgároknak járó jogokkal nem rendelkeznek. A subaltern városi szigetek egyszerre ellenszegülő és együttműködő, ellentmondásos, komplex viszonyt alakítanak ki a városvezetéssel (12).

E subaltern-városkép a mai városok térbeli elrendeződésére jellemző (Roy 223), a subaltern-urbanizmus-szemléletű kutatások továbbá kiterjeszthetők a középkori és koraújkori városok vizsgálatára is: azok is számos „kivétel zónával”, saját hatalommal védett területekkel, szigetekkel rendelkeztek, amelyek a központi városi hatalom által csak részben voltak irányítás alatt tartva (Alsayyad és Roy).

Jelen értekezés ehhez az irányvonalhoz, a subaltern-koncepció továbbgondolásához, a koncepció újraértelmezésében rejlő lehetőségek kiaknázásához kíván csatlakozni. Az alárendelt megszólaltatásának problémáját a prózapoétikai kifejezőmód közegében értelmezi újra, elsősorban

magyar szépirodalmi szövegekben keresi a subaltern-felfogásnak megfeleltethető poétikai konstrukciókat. Mint említettem a bevezetésben, értekezésemben 20. századi magyar prózai művekre koncentrálni, azt kívánom illusztrálni, egyetértve Spivak koncepciójával, hogy az alárendelt látókörök nyelvi reprezentációi komoly akadályokba ütköznek. Másrészt a széppróza nyelvi potenciáljában keresem azokat a módokat, amelyekben – és itt vitázom Spivak állításával – mégiscsak lehetőség nyílik a kiszolgáltatottság sajátos nézeteinek, sajátos hangjainak megszólaltatására. Ilyen értelemben arra a tudományos területre helyezném saját kutatásaimat, amely a subaltern-elméletek újraértelmezésével, a koncepció más területen történő hasznosításával, lefordításával foglalkozik.

Gayatri Chakravorty Spivak: Szóra bírható-e az alárendelt?

Gayatri Chakravorty Spivak tanulmánya fordulatot jelentett a subaltern kutatások történetében, a kutatási érdeklődés iránya ezután átalakult: a „mi a subaltern igazi megjelenési módja?” kérdés helyett a „hogyan lehet reprezentálni a subaltern embereket?” kérdésre keresték a válaszokat (Chatterjee, *Reflections* 83). Spivak, Deleuze-zel és Foucault-val vitázva, azzal a kérdéssel szembesítette a nyugati gondolkodókat, hogy el lehet-e kerülni, hogy a liberális nyugati gondolkodó rávetítse a saját gondolkodásmódját, szubjektivitását és vágyait a fejlődő országok szubjektumaira, miközben arra törekszik, hogy reprezentálja őket (Jazeel és Legg 14).

Spivak a tanulmány első részében Deleuze és Foucault – az értelmiségi és a hatalom kapcsolatáról szóló beszélgetésében megfogalmazott – szubjektummal kapcsolatos előfeltevéseit és az alárendelt csoportok érdekérvényesítési képességeiről szóló állításait bírálja, melyek az *Intellectuals and Power: A conversation between Michel Foucault* című írásban, Foucault *Language, Counter Memory, Practice. Selected Essays and Interviews* (1977) című kötetének harmadik részében jelentek meg. Ez a fejezet magyarul *Az értelmiség és a hatalom* címmel a *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések* (2000) című kötetben olvasható.

A magyarul megjelent beszélgetésben Deleuze amellet érvel, hogy az elmélet és a gyakorlat kapcsolata, a társadalomelmélet és a kizsákmányolt csoportok viszonya megváltozott. Többé már nem arról van szó, hogy az értelmiségi megalkot egy elméletet és azt majd a gyakorlatban megvalósítják. Ez a modell már érvénytelen, mert például a bebörtönzött emberek képesek magukat megszervezni és képesek meghatározni „azokat a feltételeket, melyek mellett maguk a bebörtönzöttek beszélhetnek.” (241). Így a teoretikus értelmiség már megszűnik „valamit reprezentáló alannak, vagy valaminek a reprezentatív tudata lenni” (242).

A ténylegesen cselekvőket és harcolókat nem képviseli sem párt, sem szindikátus, ahogyan ez utóbbiak sem tekinthetik magukat az osztálytudat jog szerinti megtestesítőinek. Ki beszél és ki cselekszik? Ez csakis a maga sokrétűségében ragadható meg, még abban az egy személyben is, aki éppen beszél vagy cselekszik. Csoportocskák vagyunk. Nincs már reprezentáció, csak tett van; a teória mint tett, a praxis mint tett az átkapcsolások vagy hálózatok viszonylataiban. (242)

Deleuze itt tehát a tett és elmélet elválaszthatatlansága, egymásban létező mivolta mellett érvel, hangsúlyozva a praxis elsőbbségét: a tettben nyilvánul meg maga a teória.

Foucault, folytatva Deleuze gondolatait az értelmiségi szerepéről, állítja, hogy 1940 előtt az értelmiséginek az volt a dolga, hogy megmondta az igazat azoknak, akik még nem látták, például, hogy a király meztelen, másrészt kimondta azok helyett, akik nem mondhatták ki (242). Ezután viszont, érvel Foucault, „[a] legutóbbi mozgalmak óta az értelmiségnek rá kellett döbennie, hogy a tömegeknek nincs szükség rá ahhoz, hogy tudjanak; tökéletesen, világosan, nálánál sokkal jobban tudnak, és ezt nyíltan ki is mondják” (242). Foucault szerint az értelmiségi új szerepe az, hogy felismerje: létezik egy hálózatos szerkezetű, diszkurzív hatalmi rendszer, amelynek ő is a része, és hogy harcoljon a hatalomnak ezen új formái ellen.

Spivak több problémát azonosít a fenti gondolatokban. Egyrészt azt, hogy ez a posztstrukturalista absztrakt politikaelmélet figyelmen kívül hagyja a nemzetközi munkamegosztást, és nem teszi fel a kérdést, hogy a kiszolgáltatottak helyzete miként vetődik fel Ázsiában vagy Afrikában; így maguk is újratermelik ezt a „harmadik világot” létrehozó munkamegosztást. Másrészt nem veszik figyelembe azt a Derridához köthető fontos állítást, hogy mind a teoretikus világ, mind a vele szemben tételezett bármilyen gyakorlati világ elérhetősége feloldhatatlanul nyelvi jellegű. Deleuze említett állítása („Nincs már reprezentáció, csak tett van; a teória mint tett, a praxis mint tett az átkapcsolások vagy hálózatok viszonylataiban”) azért problematikus, mert összemosza a reprezentáció két értelmét. Az egyik a „reprezentáció a politikában”: „valaki nevében beszélni”; a másik a reprezentáció a művészetben és filozófiában mint „újra-megjelenítés, re-reprezentáció”. Ez az összemosás egyúttal az érdekeivel és vágyaival összhangban lévő koherens, önazonos szubjektivitásként képzelel el a fizikai munkásokat.

Spivak szerint az angol *reprezentáció* (representation) szót kétféle értelemben érthetjük, ahogy ez a német *darstellen* és *vertreten* szavakban megmutatkozik: a *darstellen* mint például művészi re-reprezentáció és a *vertreten* mint képviselő, olyan helyettes, aki a képviselt csoport érdekében lép fel. A két szó összefügg egymással, visszavezethető a retorika kétféle értelmére: a retorika

mint képes beszéd és a retorika mint a meggyőzés művészete. A darstellen az első, a vertreten mint képviselő a második értelemhez áll közel. Mégis, összegzi Spivak, a reprezentáció két különböző értelmének összemosása a gyakorlat preferálása és ezzel a szellemi értelmiség és a fizikai munkás azonosságának hangsúlyozása érdekében, azt állítva, hogy az elnyomott szubjektumok maguk is szólhatnak, cselekedhetnek és megismerhetik a helyzetüket, ez nem vezet máshoz, mint az önazonos, transzparens szubjektumképet fenntartó, esszencialista, utópista politikához (455–458).

A tanulmány harmadik részében Spivak Derrida *Grammatológia* című írása *A grammatológia mint pozitív tudomány* című fejezetét (89–113) értelmezve keresi, hogy a dekonstrukció vezethet-e kritikai vagy politikai gyakorlathoz. Egy helyen reagál azokra a bírálatokra, amelyek Derridát apolitikus gondolkodása, a társadalmi kérdések elkerülése miatt támadják.

Mint posztkoloniális értelmiségit, nem zavar az a tény, hogy nem *jelöl ki* számomra (miként az európaiak, úgy tűnik, elkerülhetetlenül megteszik) egy meghatározott utat, mely a fenti kritikákból szükségképpen következne. Fontosabb számomra, hogy európai filozófusként megfogalmazza az *európai* Szubjektumnak ama tendenciáját, hogy a Másikat mint az etnocentrizmushoz képest marginálist konstituálja, és ez *utóbbiban* látja minden logocentrista és következésképpen minden grammatológiai igyekezet problémáját (hiszen a fejezet fő tétele e kettő cinkossága). [...] A gondolatot – összegzi Spivak – vagy a gondolkodó szubjektumot áttetszővé vagy láthatatlanná tenni [...] annyi, mint elkendőzni a Másiknak asszimiláció révén történő rendíthetetlen elismerését. Ilyetén elővigyázatosságok miatt Derrida nem arra indít, hogy „hagyjuk a másikat (másokat) beszélni önmaga érdekében”, hanem inkább az „egészen más”-hoz (a megszilárduló másikkal szemben a *tout-autre-hoz*) intéz „felhívást” vagy „felszólítást”, hogy „*delíralja* azt a belső hangot, amely a másik hangja bennünk” (Spivak, *Szóra bírható-e?*”, 469, kiemelések – G. C. S.).³

Spivak a tanulmány negyedik részében közelebbről megvizsgálja, miként jelenik meg a nyugati diszkurzusban a „harmadik világ” szubjektuma. Az angol gyarmatosítók által fokozatosan felszámolt indiai szokás, az özvegyáldozat, a sati példáján elemzi az alárendelt nő beszédének (illetve a helyette/érte való diszkurzusnak) lehetőségeit. Többször hangsúlyozza, hogy az a nő, az a nemileg meghatározott szubjektum, aki a máglyára megy, nem szólal meg, az ő véleményének, álláspontjának nincs nyoma a hivatalos dokumentumokban, a történelmi forrásokban

³ Spivak idézi Derridát, *A filozófiában újabban* 137.

nincs jel az ő nézőpontjáról. Az özvegyek feláldozásáról szóló brit és indiai forrásokat megvizsgálva, a brit és az indiai törvények változását nyomon követve, szembesül a jelölőként szereplő nő rögzítetlen helyével, azzal, hogy nem található meg a máglyára küldött nőkről szóló hivatalos dokumentumokban ezeknek a nőknek a saját véleményük, saját álláspontjuk megfogalmazása, saját hangjuk. Végül, ahogy a bevezetésben már említettem, levonja a következtést: az a nő, aki a máglyára megy, nem szólal meg, az ő hangja a domináns diszkurzusban nem artikulálódik (469).

Senki sem akadhat a nők tudathangjának tanúságára. Egy efféle tanúságtétel persze korántsem lenne ideológiailag transzcendens vagy „tökéletesen” szubjektív, de létrehozhatta volna egy ellenmondat megalkotásához szükséges alap-
elemeket. Amikor a groteszk módon félreírt női neveket, a feláldozott özvegyek neveit [...] sorra vesszük, képtelenek vagyunk őket egyetlen „hanggá” rakni (474).

Nincs olyan hely – írja Spivak –, ahonnan a nemileg meghatározott alárendelt szubjektum (ki)beszélhetne. Az alárendelt mint nő nem hallható, nem olvasható. [...] Az alárendelt nem szólalhat meg (482–483).

Spivak a sati kutatásának számos szövegét, értelmezését és félreértelmezését vizsgálja, arra is utal, hogy ez a szokás India történelmében helyenként és időben változó volt. Végül megállapítja, hogy nem mutatható ki olyan eredet, amelyre ez a hagyomány visszamegy.

A tanulmány végén Gayatri Spivak egy megtörtént esetet említ, amelyben egy Bhuvaneswari Bhaduri nevű nő a menstruáció idején követ el öngyilkosságot. Spivak szerint, ez a tett a női testben hordozott jelként, női testírásként a sati özvegyáldozat társadalmi szövegének átértelmezését hajtja végre, ugyanis a sati csak a menstruáció lezajlása utáni tisztítófürdőt követően volt végrehajtható. Azt is kifejti, hogy a nő esete nem értelmezhető a teherbe esett „megesett” nő történeteként sem. Spivak az öngyilkosságra készülő nő várakozását a menstruációra áthelyezésként, a szokást átértelmező aktusként értékeli. Ezt az áthelyező-átértelmező eljárást Spivak párhuzamba állítja Derrida dekonstruktív áthelyező, átértelmező szövegelemző technikájával és gondolkodásmódjával. A tanulmány lezárásaként újra hivatkozik Derrida fentebb idézett gondolatára, miszerint a másik nevében való beszéd helyett a másság csakis úgy képviselhető, hogy a saját beszédben teret adunk a kizökkenésnek, áthelyezésnek, delirálásnak és a hiánynak (482–483).

Ehhez a gondolathoz kapcsolódik az értekezésem alapfelvetése, amely a narratív beszédmódra fordítja le Spivak és Derrida idézett érvelését. Az elbeszélői szólamot tekintem a subaltern másiktól szóló főáramú diszkurzus fikatív narratívákra áttüktetett megfelelőjeként. A narrátor képviseli a domináns diszkurzust az elbeszélő szövegekben. Elképzelésem szerint, amelyet számos esettanulmánnyal szándékozom igazolni, a narrátori beszélőpozíció kiközlentése, mint a marginalizált hang töredékes befogadására, illetve annak tökéletlenségére utaló narratív eljárás, összhangban áll azzal a derridai elképzeléssel, amelyet elméletben Spivak követendőnek tart a kirekesztett hang érzékeltetésére. Ismételten idézem: „Derrida nem arra indít, hogy »hagyjuk a másikat beszélni önmaga érdekében«, hanem inkább az »egészen más«-hoz (a megszilárduló másikkal szemben a *tout-autre*-hoz) intéz »felhívást« vagy »felszólítást«, hogy »delirálja azt a belső hangot, amely a másik hangja bennünk«” (469). Tehát az elbeszélő, miközben helyet ad a másik szereplő beszédének és nézőpontjának, saját beszélőpozícióját mozdtja el, és így a narrátori hang folyamatosan félre-beszél, delirál, vagyis saját beszédének félre-lépéseiben, megszakításaiban, saját domináns beszéde szabályainak aláásásában, a narrátori szólam elmondásának aktusában, tehát a narrátor, ahogy Derrida fogalmaz, „önmagában” szólaltatja meg a másik hangját.

Az értekezésben a narrátori beszéd poétikájában rejlő lehetőségről, a másik hangjáról Spivak tíz évvel később az *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present* című könyve harmadik fejezetében továbbfejleszti érvelését, ekkor már reflektálva a tanulmányát ért bírálatokra. A könyv harmadik, *History* című fejezetében alaposabban, részletesebben kifejti az eredeti tanulmány érvelését, a filozófiatörténeti gondolatmenetet kiegészíti és további példákkal illusztrálja. Itt tisztázza pontosan a saját álláspontját a Subaltern Studies történészcsoporthoz kapcsolódásban. Elismerési a történészcsoporthoz munkáját, viszont azt állítja, és itt a történészcsoporthoz vezetőjére, Ranajit Guhára hivatkozik, hogy mikor a történészek meghaladva a korábbi kutatási irányt, amely a gyarmati India nemzeti és az angol megszállók elitrétegére hivatkozik, és mikor célul tűzik ki az indiai parasztság, a subaltern megismerést, akkor fel kellene tenniük a kérdést, hogy szóra bírható-e az alárendelt. Spivak az 1999-es változatban a végső konklúziót nem változtatja meg, inkább árnyaltabbá teszi az álláspontját. A hozzáférhetőségre kerül a hangsúly, a gyarmati világ női alárendeltjének a hangja nem hozzáférhető teljes mértékben. Spivak dekonstruktív logikát érvényesítve állítja, hogy ennek a hangnak csak nyomai érzékelhetők (270).

Ahogy Tariq Jazel, a téma egyik mai kutatója összegzi: A subaltern létezik, de csak, mint nehezen megfogható, tünékeny nyom. A subaltern jelen van, de megfoghatatlan, mert eltűnik ab-

ban a pillanatban, ahogy a reprezentációs logikán alapuló jelölő rendszerbe lép. Nyomként létezik csupán, mint egy örök módszertani kihívás, amely újra és újra megkísérli a kirekesztettek megközelítését annak ellenére, hogy a kutató tisztában van vele, hogy sohasem érheti el, nem tudja megszólaltatni a hangját. Az alárendelt mindig eltűnik, kitér az elől, hogy a reprezentáció rögzített pozícióba helyezze. Az alárendelt megszólaltatása projektnek az az igazi tétje, hogy a kutató bár tudja, hogy a subaltern elérése lehetetlen vállalkozás, mégis újra és újra megkísérli minél jobban megérteni, meghallgatni, minél többet meghallani az álláspontjából, minél többet lefordítani a domináns diszkurzus nyelvére a kirekesztettek nézeteiből. E kudarcra ítélt vállalkozás ismétlése viszont nagyon fontos, ez az az út, és ez az a módszer, amellyel a lehető legközelebb kerülhetünk a kiszolgáltatottakhoz (Jazel és Leeg 16). Ebben az értekezésben magam is igyekeztem ezt a módszert alkalmazni és lefordítani a saját területemre. Ismétlődően, nekifutva újra és újra, az alárendelt megszólaltatásának irodalmi szövegekben fellelhető lehetőségeit kutattam, melyeket elsősorban a prózai művek alakzataiban véltem fellelni. Továbbá törekedtem minden elemzésben szembenézni a módszertani problémából eredő korlátokkal. Ebből az a következtetés adódik, hogy az ellentmondások belátásából nem a projekt felfüggesztése következik, hanem a korlátok belátása mellett az újabb és újabb nekifutások kényszere. Ebben az álláspontban implikációként kimondatlanul benne van az ismétlésre való felhívás. És itt összhangba jut Spivak elmélete és az alárendelteket reprezentáló szövegekben megfigyelhető történetmondási mód. A szövegelemző fejezetekben, a későbbiekben, több esetben a vizsgálat tárgya lesz az ismétléses alakzat mint az alárendelt megközelítésének egyik lehetséges, bár sohasem tökéletes módja.

Homi Bhabha *The Location of Culture* alapvető munkája szintén említést érdemel, több szempontból is kapcsolatba hozható Spivak esszéjével. Mindkét kutató elutasítja a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak, a nyugati világ és a harmadik világ oppozíción alapuló szembeállítást és a sztereotípiákban működő duális logikát. Mindketten dekonstruktív, tehát egy nyugati megközelítés alapján értelmezik át a gyarmati örökséget, ám teszik ezt egy olyan teória mentén, amely a nyugati kultúra nagy dichotómiáit megkérdőjelezi. Mindketten decentrális, folyamatos átalakulásban és folyamatos tárgyalásban, megvitatásban lévő egyéni és közösségi szubjektumképpen gondolkodnak, társadalmi problémák és nyelvi reprezentáció összefonódását vallják (Bhabha 19–26).

Három évtized eltelt azóta, hogy az alárendelt szubjektum megszólaltatásának lehetőségeit kutatják, a Subaltern Studies szerteágazó, több tudományterületet, több kutatási irányzatot és több kutatói generációt magában foglaló, mind a mai napig alakuló kutatási területté vált. A történettudomány, a kulturális antropológia, a szociológia, a politológia, a kirekesztett társadalmi

csoportok integrálását végző gyakorlati programok hasznosítják saját területükön a subaltern-koncepciót. Igen nagyszámú posztkoloniális (Moore-Gilbert; Loomba; Brennan), feminista (Mohanty; Loomba) és kultúratudományos (Didur és Heffernan) megközelítésű tanulmány alkalmazza, vitatja, illetve fejleszti tovább az alárendelt kategóriáját. Számos összefoglaló munka is megjelent, amelyek a kutatási terület és a felvetett kérdések alapján rendszerezik a tanulmányokat (Ludden; S. Morton; de Jong és Mascot). Az ezredforduló után a globalizáció jelenségei és problémái, például a migráció, az embercsempészet és a humanitárius mozgalmak hatékonysága képezi az újabb kutatások tárgyát (Morris; Legg). Többen felhívták a figyelmet, hogy még mindig óriási szakadék választja el a kiszolgáltatottak életéről szóló elméleti vitát és a szolidaritás gyakorlatban megvalósuló módozatait, amelyek révén a subaltern segítséget kap (Chakrabarty *Provincializing Europe*; Cherniavsky).

A subaltern-kutatások e történetében különösen fontos állomást jelentett a Columbia Egyetem által megjelentetett kötet (*Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*), amelyet az eredeti Spivak-tanulmány megjelenésének húsz éves évfordulójára rendezett konferencia alapján adtak ki Rosalind Morris (2010) szerkesztésében. A kötetben történészek, politológusok, filozófusok és irodalmárok írnak a subaltern interdiszciplináris alkalmazási lehetőségeiről. A kötet három nagy fejezetre tagolódik. Az elő részben a Spivak által használt alapfogalmak, mint például a szubjektum és történetírás, a politikai és a nyelvi reprezentáció összjátékának újraértelmezése, a 21. századi globalizációs folyamatokra való alkalmazása történik. A második rész konkrét történelmi kutatásokat közöl az öngyilkosság, a gender és a subaltern témájában. A harmadik szekció a jelenkori humán erőforrást kizsákmányoló tendenciákat vizsgálja a kiszolgáltatottak két csoportjában: a háztartásban dolgozó szingapúriak és mezőgazdaságból élő latin-amerikai bennszülött nők körében.

Gayatri Spivak, figyelemmel kísérve az újabb fejleményeket, a Subaltern Studies interdiszciplináris kutatásait, az újabb globalizációs folyamatokat, a nemzetközi tőke mozgását és a nemzetközi segélyszervezetek működését, korszerűsítette az alárendelt meghatározását, kialakította az új *subaltern* fogalmát. Eszerint a jelenkori kiszolgáltatottság már nem azt jelenti, hogy az alárendelt ember el van szigetelve a centrumtól, hanem azt, hogy a nemzetközi kereskedelemben a munkaerejét tulajdonként kezelik, végletesen kihasználják (*New Subaltern* 326).

Az új kiszolgáltatottak között vannak a globalizáció áldozatait, például azok a hivatalos dokumentumokkal nem rendelkező bevándorlók, akiknek csak a munkájukra van szükség, akik elfogadják, hogy kiszolgáltatott élethelyzetük normális állapot – írja egyik újabb tanulmányában (*Scattered Speculations* 6). Az új kiszolgáltatottság egy pozíció, identitás nélkül: olyan hely, amelyet a hiány, az állam struktúrájához, az állampolgárság intézményeihez való hozzáférés

hiánya jellemez. Spivak szerint az új subaltern megértése felé nem felülről lefelé vezet az út, nem az elittől, az élcsapattól vagy a nemzetközi érdekérvényesítő szervezetektől lehet eljutni hozzá. Más utat javasol: a „go into learning from below” elvének követését, a „vállalkozni arra, hogy tanuljunk a társadalom alsó rétegeitől” képességének kialakítását (10).

Az új subaltern felől Spivak visszatér eredeti, kiinduló tanulmányához. Saját gondolatmenetének a folyamatát hangsúlyozza, hogy ő egy kérdést tett fel; azt, hogy szóra bírható-e az alárendelt. A „nem” válasz egy hosszas gondolatmenet konklúziója volt, nem csupán egy bevezető állítás. A konklúziót újra megismétli, újra hangsúlyozza, hogy az eredeti tanulmány végén bemutatott esetben az öngyilkosságot elkövető fiatal nő négy napot várakozott a menstruációjára, és csak azután cselekedett. Az a nő tehát üzent a testével, el akart mondani valamit a női nemhez, a genderhez kötődő üzenettel, csak éppen senki nem hallgatta meg. A menstruációval jelezte, hogy nem illegális terhesség miatt, hanem antikoloniális állásfoglalásként követte el az a tettet. A tanulmány végén Spivak egy személyes példát is említ: ötéves gyerekként az ő dédanyját hozzáadták egy férfihez, aki meghalt, mikor ő tizenegy éves volt. Őt nem kényszerítették özvegyáldozatra, mert azt akkorra már betiltották, ehelyett engedélyezték az újabb férjhez adást. Arról viszont senki nem kérdezte meg a dédnagymamáját, hogy mit tartott afelől, hogy tizenhárom évesen újra férjhez kellett mennie. A törvényalkotó reformerek őt és a hasonló helyzetű fiatal nőket csupán játékszernek tekintették (*Scattered Speculations* 11).

Az *An Aesthetic Education in the Age of Globalization* kötet *Subaltern and the Popular* című fejezetében Spivak még egyértelműbben fogalmaz. Módosítja a subaltern meghatározását, és nem tartja szerencsésnek, hogy a „nem beszél” (not speaking) metaforát alkalmazta Bhubaneshwari Bhaduri esetére, az elismerés, a figyelembevétel (recognition) helyett. A probléma inkább abban rejlik szerinte, hogy a nő testébe írott üzenetét nem olvasták el, nem vették figyelembe (434). Ebben a tanulmányban is kiemeli, hogy az alárendelt nem pusztán egy kiszolgáltatott társadalmi csoportot jelent, hanem olyanfajta identitás nélküli pozíciót, amely nem tudja önmagát metonímiaként, rész-egészként értelmezni. Nem tudja magát metonimizálni, hozzákapcsolni a társadalom valamelyik rétegéhez. Nem tartozik társadalmi csoporthoz, így a csoport érdekérvényesítő képességéhez, vagyis az alapvető állampolgári jogokhoz, ahhoz, hogy az állam állampolgárként ismerje el, nem fér hozzá. Ahhoz, hogy subaltern pozícióban élő ember érdekeit képviselni képes emberré (agency) váljék, az infrastruktúrát kell erősíteni a metonimikus hozzáféréshez. Arra kell törekedni, hogy a kiszolgáltatott ember rész-egész viszonyban tudja értelmezni önmagát, és képes legyen bekapcsolni magát egy nagyobb társadalmi egységbe (439). Ebben az írásban szintén hangsúlyozza, hogy nem tanulmányozni kell az alárendeltet,

hanem meg kell tanulni tanulni a társadalom alsó rétegétől („learn to learn from below, *from the subaltern*”), és ehhez komoly erőfeszítést kell tenni (439).

A subaltern koncepció irodalmi művek értelmezésében

A kultúratudományos irányzaton belül azokhoz a megközelítésekkel látom kapcsolatba hozhatónak kutatásaimat, amelyek irodalmi művek bevonásával a saját kutatási területük kérdésirányaira lefordítják, alkalmazzák, illetve továbbgondolják Spivak érvelését. Néhány jellegzetes irodalmi megközelítésre, szépirodalmi művek elemzésére hívom fel a figyelmet a továbbiakban. Gera Judit *Az alávetettség struktúrái a holland prózában* című tanulmánykötete (2012) kiinduló problémafelvetése és megközelítési szempontjai tekintetében is párhuzamba állítható az értekezésemmel. Gera Judit szintén a subaltern-kategóriából indul ki, amelyet *alávetettségként* határoz meg. Kötetében a holland nyelvű próza számos alkotásában vizsgálja a hatalomgyakorlás és az alávetés különféle módozatainak, működési mechanizmusainak, az alávető hatalommal szembeni lázadás lehetőségeinek irodalmi reprezentációit (7). Módszerében a holland, posztklasszikus irányzathoz tartozó, ideológia kritikai szempontokat is tekintetbe vevő narratív elméleteket, a posztkoloniális elméleteket és a feminista narratológia amerikai és holland kutatóinak meghatározó tanulmányait tartja szem előtt (14). Elsősorban a kötet első és harmadik fejezetének eredményei hozhatók kapcsolatba saját kutatásaimmal.

A kötet első fejezetében Gera Judit női fejlődéstörténetek alakulását és néhány jellegzetes példáját vizsgálja a középkortól a 21. századig, különös tekintettel a cselekmény szerkezetére és a beszélőpozíciókra (27–36). Véleménye szerint a női főszereplő társadalmi neme összefügg a cselekményvezetés körkörös jellegével. Körkörös életutak, a kiinduló helyzethez visszatérő alapminták térképezhetők fel a vizsgált esetekben. A narrációt illetően megállapítja, hogy a regényekben a női szubjektivitás pozíciója erősödik időben előre haladva, egyre gyakrabban figyelhető meg a női önreflexivitást és a női öntudatra ébredést hatékonyan kommunikálni képes egyes szám első személyű, a vallomáshoz, illetve a napló műfajához köthető női hang (35–36).

A harmadik fejezetben Gera Judit Karel van de Woestijne *De zwijnen van Kirkè* [Kirké disznai] (1908) elbeszélésében Kirké figuráját elemzi a szöveg befogadástörténetét is tekintetbe véve. Hans Vanderwoorde feminista megközelítésű elemzésével szemben, amely a női egyenjogúság gondolatait fedezi fel Kirké monológjában, Gera Judit a szöveg narratívpoétikai jelzéseit vizsgálva, meggyőzően érvel amellett, hogy Kirké bemutatása ellentmondásosnak, sőt inkább férfiszempontúnak tekinthető. Állításait a feminista narratológia módszerével igazolja. A műben elhangzó álombeli monológban Kirké a női alkotás és a női egyenjogúság mellett foglal állást,

ám a narráció sugallta értékelések ezzel szembehelyezkednek. Kirké monológiát az elsődleges narrátor, majd Odüsszeusz beszéde keretezi be, Kirké progresszív gondolatokat tartalmazó beszéde után helyreáll a férfi értékrendet működtető keretnarratívák rendje. Emellett – állítja a szerző –, a női léthez kötődő hagyományos képzeteket: a befogadást, az álmodozást és a paszizivitást kritika nélkül rekonstruálja a mű (68–69).

A subaltern irodalmi értelmezésének sorát folytathatjuk Sankha Maji (2015) és Golchin Pourqoli (2016) tanulmányával, melyek Aravind Adiga Man Booker-díjat kapott *The White Tiger* (2008) (*A fehér tigris*) című regényében a szegénysorból a gazdagok világába gyilkosság révén eljutó főhős karakterét, cselekedeteit és nyelvi megnyilatkozásait vizsgálják. A két tanulmány vitázik egymással a tekintetben, hogy az ellentmondásos főszereplőt tekinthetjük-e a subaltern képviselőjének vagy sem. Maji szerint ő az, aki azáltal, hogy megvalósítja magát és gazdag vállalkozóvá válik, hangot ad azoknak az elnyomottaknak, akik nem tudtak a saját érdekükben megszólalni (351). Ezzel szemben Pourquoli amellet érvel, hogy a főhős, amint meggazdagodott, átveszi a gazdagok szemléletét, másikként konstruálja meg a kiszolgáltatottakat, akik közül ő kiemelkedett. A beszédében az *én* (I) személyes névmás és az *enyém* (my) birtokos névmás gyakori ismétlése nem utal a kiszolgáltatottak iránti együttérzésre (217).

Még egy példát említve, egy másik tanulmány a dél-afrikai író, Nadine Gordimer *July's People* (1981) (*July népe* 1984) című regényében értelmezi a subaltern koncepcióját. A regény egy fiktív polgárháborús helyzetben játszódik, a fellázadt fekete katonaság a fehér családokat elűldözi és nem egy esetben meggyilkolja. July, a fekete alkalmazott, megmenti a családot, a saját falujában, az agyagkunyhók világában szállásolja el őket, ahol új társadalmi hierarchia lép érvénybe. A tanulmány July, a fehér háztulajdonos és felesége, Maureen úr-szolga viszonyának folyamatos átalakulását elemzi. Néhány kulcsfontosságú jelenetet emel ki abból a folyamatból, amelyben a felvilágosult, jó szándékú, liberális gondolkodású fehér dél-afrikai család a megváltozott politikai helyzetben, háborús körülmények között teljes mértékben kiszolgáltatottá válik egykori szolgájuknak (Deyab 2010).

Véleményem szerint a tanulmány meglehetősen leegyszerűsíti Spivak koncepcióját, pusztán társadalmi elnyomásaként értelmezi. A szerző, Mohammad Deyab a regényt alapvetően a fekete szolgáló öntudatra ébredéseként értelmezi, ám figyelmen kívül hagyja a mű a kolonizált, a kolonizáló és a női nézőpontot játékba hozó, igen összetett értékszerkezetét. A tanulmány szerzője viszont jó érzékkel emel ki egy érdekes szövegrészt a regényből (Gordimer 152), amely az alárendelt megszólalásának problémáját kiválóan illusztrálja. A fehér asszony egy ponton számére hánnya Julynak, hogy tudja, hogy annak idején bizonyos dolgokat ellopt a házukból,

mire July felháborodottan a saját nyelvén válaszol. Deyab ezt a részt a saját hang megtalálása-ként értelmezi, amely a csendből, az eddigi elhallgatásból előtör. Ezzel a szemben July tört angolságát egyfajta, a hatalmi viszonyok szubverziójaként működő mimikriként látja (Deyab 346–347). Tovább folytatva ezt a gondolatot, ebben a regényrészletben arra is érdemes figyelni, hogy az anyanyelvű rész nem hangzik el a regényben, valamint arra is, hogy a fehér nő pontosan megérti, hogy mit mond July, pedig egyetlen szót sem ért a beszédéből. Az olvasó sem tudja meg, mit is mondhat itt July, ő is Maureen tolmácsolására van utalva. Ebben a jelenetben világosan érzékelhető a nyelvi akadály, ám az is, hogy mégis létrejön a kommunikáció a két fél között. Kitűnik, hogy a fordítás a kommunikáció lehetséges útja, ám azzal is szembesülünk, amit Spivak állít, hogy mégsem hallottuk az alárendelt saját hangját, hiszen ez az elhangzott beszéd nincs szövegszerűen benne a regényben.

2. Krasznahorkai László *Sátántangó* című regénye és Tarr Béla: *Sátántangó* című filmjének megközelítése az alárendelt kérdése felől

Ebben a fejezetben bemutatom, miként lehet a kirekesztettek reprezentációjának kutatását további műalkotások értelmezésében hasznosítani. Mintafejezetként szemléltetem, hogyan lehetséges a subaltern elméleti kérdéseit értelmezési perspektívaként műalkotások megközelítésére alkalmazni. Tanulmányozom, miként jelennek meg a vizsgált művekben a kirekesztettek megszólaltatásának, reprezentációjának lehetőségei és nehézségei; az olvasói szolidaritás milyen útjai formálódnak meg. A subaltern megjelenési módjait Krasznahorkai *Sátántangó* című regényében és a Tarr Béla *Sátántangó* című filmjében vizsgálom.

A subaltern kutatásának képviselői, mint kifejtettem az előző fejezetben, felhívták a figyelmet arra a helyzetre, hogy a főáramú diszkurzusokból kirekesztett emberek nem képesek képviselni érdekeiket a többségi társadalom nyelvén, mert kommunikációs szakadék tátong köztük és a többség között. Mind a regény, mind a film a kiszolgáltatottak látóterében játszódik, az ő világukat, látásmódjukat közvetíti a széles közönség felé, ugyanakkor mindkét mű jelzi a kommunikációs akadályokat, azt, hogy a másik helyzetével való azonosulás és az együttérzés igen összetett és ellentmondásokkal terhelt folyamat. Spivak elmélete felől nézve érdemes megfigyelni, hogy a *Sátántangó* prózájának szövevényes szövegei, a különböző hangok egymásba fonódása és ezáltal a történetmondás szakaszos, szakaszokból építkező előrehaladása miként világít rá a kiszolgáltatottság elmondhatóságának, narratív reprezentációjának kérdésességére. Mennyi nehézségbe ütközik a kiszolgáltatottság nézőpontjának, a társadalomból kirekesztettek igazának a képviselete, csodálkozhatunk rá a szöveg beszédhelyzetét közelebbről tanulmányozva.

A *Sátántangó* című filmben (rendező: Tarr Béla; forgatókönyvíró: Krasznahorkai László és Tarr Béla) azokat a narratív és filmnyelvi funkciókat, hangokat és zajokat elemzem, amelyek a néző testi-biológiai tevékenységére hatással lehetnek, amelyek önkéntelen együttérzést alakíthatnak ki. Felhívom a figyelmet olyan emberi alaptevékenységek jelentőségére, mint a lélegzés, a gyaloglás és a nézés, amelyek olyan emberi tapasztalatok, amelyek segítségével a regionális kulturális ismeretek általánosabb kontextusba kerülhetnek. Önkéntelen testi válaszokat válthatnak ki a nézőből, ezek segíthetnek átélni a sajátos kelet-európai történelmi-társadalmi közegben élő ember mindennapjait, szorongásait és örömeit.

Az alárendelt megszólaltatása a *Sátántangó* című regényben

A kirekesztettek története

A *Sátántangó*t több elemző megváltástörténetként, illetve annak megkérdőjelezéseként értelmezi. A messiásvárást a kirekesztettség problematikájára kiterjesztve és a narrációt szem előtt tartva, megfigyelhetjük, hogyan várják a szereplők a megváltó „szerzöt”, aki értelemmel bíró narratívába rendezi életüket. Nemcsak a városszéli elhagyott telep marginális figurái ők, hanem még saját történetükből is kizárattak. A műből is kiszorul a teleologikus narratíva, jelentős részét ugyanis az tölti ki, hogyan igyekeznek a szereplők belépni a „nagy történetbe”. A regény-történet tehát a nagy narratíva marginalizálódásának történeteként is felfogható. Szerepét átveszi a számtalan kis narratíva: szűk keresztmetszetű, szereplői nézőpontú mikrotörténetek sorozata. Mindezt a doktor írása foglalja keretbe, új összefüggésbe helyezve a lényegtelennek látszó kisszerű eseményeket. A doktor az eseménytelenség aprólékos leírásával, a semmiről szóló írással akarja felvenni a harcot a megsemmisüléssel. Az írás aktusa által akar ellenállni annak a pusztulásnak, amely, mint történetíró, őt magát is meg fogja semmisíteni. Ha a regényhez a megváltástörténeti értelmezési keretben közelítünk, akkor kiderül, hogy a könyv első részében ez a történet el sem kezdődik. A szereplők semmi mást nem tesznek, csak a tervezett esemény kiindulópontjának helyszínére, a kocsmába igyekeznek. A hősök történeten kívüli helyzete szintén ráirányítja a figyelmet a marginalitás artikulációjának problémájára.

A szereplők: Futaki, a Doktor, Kráner és Kránerné, Halics és Halicsné, Schmidt és Schmidtné felkerekednek, és szerzöt keresnek, akárcsak Pirandello családja. Olyan szerzöt, aki megírja további történetüket, vagyis értelmet ad céltalan létezésüknek. Amikor Irimiás átalakítja életüket, tulajdonképpen klasszikus narratívát konstruál, ok-okozati összefüggésen alapuló cselekményt, amelyben mindenki megtalálhatja a maga szerepét, és reménykedhet benne, hogy cselekedetét célképzet legitimálja. Irimiás virágzó mintagazdaság létrehozásával kecsegteti a telep

lakóit, amelyhez, mint minden „tőkeigényes vállalkozáshoz”, pénz kell. Az olvasó az előzményekből ismeri Irimiás valódi célját, így kénytelen illúziók nélkül tekinteni a telep kiürítésére és a vállalkozás további sorsára, tehát egy alapjaitól elmozdított történet alakulását kíséri figyelemmel.

Az Irimiás kínálta célelvű narratívában újra megfigyelhető a figurák kirekesztett helyzete. Megismétlődik az első rész alapszituációja: a szereplők igyekeznek eljutni a leendő történetük helyszínére, ezúttal nem a kocsmába, hanem a Wenckheim-kastélyba. Várják, hogy Irimiás megérkezzék, és értelmet adjon ottlétüknek. A következő lépés – a várakozásokkal ellentétben – nem ennek a történetnek a kibontakozása, hanem egy újabb történet ígérete. A szereplők újra felszedelőzködnek, és elindulnak az újabb történet színhelyére, a városba. Ám ennek az alakulásáról sem tudhatunk meg semmit, hiszen itt ér véget a regény. Az értelmet adó narratíva és az elérhetetlensége által létrejövő nyitott szerkezet a kiszolgáltatottak kisemmizésének körkörös ségére, az ismétlődés lehetőségére helyezi a hangsúlyt.

Krasznahorkai 1985-ben megjelent *Sátántangó* című regényét, mint ismeretes, nagy érdeklődés és kedvező kritika fogadta Magyarországon, a legtöbben korszakos jelentőségű alkotásnak tartották. A regényről azóta számos elemzés és több, ezeket számba vevő recepciótörténeti áttekintés is megjelent (Szirák 78–84; Zsadányi, *Krasznahorkai* 38). Röviden felidézve az alapvető értelmezési tendenciákat, elmondhatjuk, hogy a nyolcvanas évek elemzői Irimiás, a hamis próféta szerepét vizsgálták és a kelet-európai térségre vonatkozó jelentéslehetőségeket hangsúlyozták, a kilencvenes évek elején a narratológiai szempontok, elsősorban az elbeszélői kompetencia tanulmányozása került előtérbe, majd a kilencvenes évek második felétől a koherens jelentésképződést fellazító funkciók és a posztmodern felé mutató jellemzők vizsgálatát állították középpontba a kutatók.

A *Sátántangó* 1990-ben Hans Skirecki fordításában németül is megjelent, és komoly kritikai visszhangot váltott ki. A nagyobb lapok kritikusi behatóan foglalkoztak vele. Mindegyikük a kelet-európai politikai változásokkal összefüggésben értelmezte a művet, ám mindannyian hangsúlyozták, hogy csak nagyon áttételesen kapcsolódik a politikai szabadság kérdéséhez. Gregor Dotzauer, a *Die Zeit* munkatársa szerint a regényben megformálódó emberi sorsok ki-látástalanságát már Krasznahorkai nyelvhasználata is megjeleníti (Dotzauer). Martin Halter, a *Frankfurter Rundschau* kritikus a könyv szerkezetének táncrendjét emelte ki. Hangsúlyozta, hogy a szereplők kudarcba fulladt kitörése mind vallási, mind politikai értelemben a nemcsak a Kelet-Európára jellemző változások körmozgását, helyben járását, sátáni tangóját jelképezi (Halter). Peter Körte a Tarr Béla rendezésében készült filmet (1994, forgatókönyv: Krasznahorkai László) is szemügyre vette. A *Sátántangó* a tökéletes reménytelenség panorámájának

tartja, mivel még a negatív metafizika utolsó bástyáit is megkísérli lebontani (Körte). A német recepciót részletesen bemutatja Keresztury Tibor és Hafner Zoltán *Krasznahorkai olvasókönyve* (2002).

Az 1985-ben íródott regény, a német fordítás után több mint tíz évvel, 2012-ben vált hozzáférhetővé a holland közönség számára, Alföldy Mari tolmácsolásában. A regényről elismeréssel nyilatkoztak, hasonlóképpen, mint Bartis Attila *A nyugalom*, illetve Dragomán György *A fehér király* című regényéről, amelyek azokban az években jelentek meg hollandul és szintén a kommunista korszak emberi kapcsolatrendszerét mutatják be. A holland kritikák elsősorban Irimiás félrevezető hadjáratára, a műben ábrázolt szegénységre és kilátástalanságra, a Kádár-korszak politikai helyzetére, a regény nyitott befejezésére és a címben szereplő tangó értelmezésére összpontosítanak (Dandoy).

A *Sátántangó* George Szirtes fordításában jelent meg angolul, ez volt a szerző harmadik, angolul megjelent műve. A regény kifejezett sikert aratott az Egyesült Államokban. Számos értő és érzékeny elemzés született a műről irodalmi és kulturális lapokban. Egy másik, Távol-Kelethez kötődő műve, a *Seibo járt odakint* is megjelent ebben az évben, ezt, az immár a *Sátántangó* regény és a film háttérében megjelenő művet is nagyon kedvező kritikai visszhang fogadta (Esposito), majd elnyerte a Best Translation Book Award díjat 2014-ben. 2015-ben Krasznahorkai Lászlónak ítelték a Nemzetközi Man Booker-díjat a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája* és a *Seibo járt odakint* című regényekért, a díj átadásakor kiemelték, hogy Krasznahorkai jellegzetes monumentális és zenei mondatai hozzájárulnak a XX. század történelmének feldolgozásához, a diktatórikus rendszerek működésének megértéséhez („Krasznahorkai László elnyerte”).

A *Sátántangó* amerikai fogadtatásában kisebb hangsúly esett a kommunista politikai rendszerre, mint a magyar és a német recepcióban. A kritikák egy része a regény dekontextualizált helyzetét emelte ki, azt, hogy egy elhagyatott, térben és időben nem pontosan elhelyezhető telepen zajlanak az események (Silverman; Tait). Amennyiben az elemzők megemlégették, hogy Kelet-Európában, illetve Magyarországon és a szovjet befolyás korszakában játszódik a regény, akkor ezt csupán néhány mondatban jelezték. Elsősorban a műből kiolvasható referenciákkal foglalkoztak, például az informátori hálózat és a bürokrácia működésével, de nem vonták be az elemzés látókörébe az erre a korszakra vonatkozó történelmi-politikai ismereteket (Collins; McGregor; Byrd).

Irimiás mint hamis próféta különösen nagy figyelmet kapott a kritikákban (Kahn; Szalai; Harris; Byrd; Fergusson). Az amerikai kritikusok nagy része a tánccal, illetve a tangó lépéseivel hozta

összefüggésbe a regény szerkezetét. Gyakran értelmezték ennek kapcsán a táncot körkörös, önmagába visszatérő, vagy előre és hátra tartó mozgásként: mindkét esetben arra következtettek, hogy a regény szereplői számára nem kínálkozik előremutató perspektíva: nincs fejlődés, nincs kiút a folyamatos leépüléssel szemben (Tait; Kahn; Levy).

A tangó és a tánc mint a kiúttalanságot sugalló narratív funkció tekinthető transzkulturális megközelítésnek, ugyanis ez a gondolat a mű megjelenése óta folyamatosan jelen van az általam vizsgált mindegyik (magyar, német, holland és amerikai) kritikákban. Az amerikai közönség a regényt már a Tarr Béla rendezte filmmel összevetve tanulmányozta, ugyanis az 1994-ben rendezett film hamarabb jutott el az Egyesült Államokba, mint a könyv. Igen gyakran állították párhuzamba Tarr Béla hosszú, vágás nélküli jeleneteit és Krasznahorkai a szereplő gondolatmenetét pontosan követő hosszú mondatait (P. n; Szalai; Smith; Penner; Tonkin). A film és a regény néhány újabb összevetése a filozófiai és narratívelméleti szempontok felől közelítve értelmezte a két mű közötti hasonló jegyeket. Alexandra Irimia például a két mű sajátos időfel fogásáról beszél, amelyben a szereplők érzékelik a kozmikus idő múlását a saját testükben és a környezetük lassú megváltozásában: az enyészet terjedésében a humán világ tárgyaiban, a falakban, a fa repedéseinek zajában, az ablaküvegben és saját csontjaikban. A regénybeli és filmbeli szereplők jellegzetes beállítása: az ablakon hosszan kitekintő ember. Az állandó esőzésben, a hónapok egyhangú változásában az ablak mellett álló ember, és őt figyelve az olvasó és a film nézője képes átélni ezt a lassú, kozmikus időt (Irimia).

A *Sátántangó* recepciójának fontosabb gondolatait vázlatosan áttekintve megállapíthatjuk, hogy az államszocializmushoz köthető politikai jelentések kezdenek elhalványulni és helyükbe inkább a regionális, a kelet-európai régió általános, nagyobb történelmi távlatban szemlélt kérdései, az ehhez köthető emberi sorsok és viselkedésminták, elsősorban a kilátástalanságban való létezés lehetőségei léptek.

A hamis próféta jellegzetes figuráját a nyolcvanas évek magyar kritikusai, valamint számos amerikai, német és holland kritikus elemezte már, de kevés szó esett arról, mi vezette a szereplőket Irimiás követésére.

A kiszolgáltatottság megjelenítésére koncentráló értelmezésem a félrevezetés működési mechanizmusában nem a félrevezető személyére, a hamis prófétára, vagyis a könyv második részének fejleményeire helyezi a hangsúlyt, mint az megfigyelhető volt például az amerikai és a holland recepcióban, hanem arra a kiszolgáltatott pozícióra, az alárendelt emberi mentalitásra, amely lehetővé teszi, amely megteremti a feltételeket a félrevezetéshez. Az alárendelt megértésének a kérdése szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy milyen életkörülmények, milyen gondolkodás- és magatartásminták kondicionálják azt a helyzetet, amelyet egy ebbe a helyzetbe belépő diktátor

potencionálisan ki tud használni. Korábbi írásomban elsősorban a hatalommal való visszaélés mechanizmusait, az Irimiás beszédeiben dokumentálható csalások és csúsztatások lépéseit helyeztem előtérbe (Zsadányi, *Krasznahorkai* 39-45), ebben a fejezetben a kiszolgáltatott humán látószög, a subaltern narratív reprezentációja áll érdeklődésem előterében.

Megszólalhat-e az alárendelt?

A *Sátántangó* elbeszélője harmadik személyű, és belelát a hősök gondolataiba. Nagyon ritkán hagyja el a szereplői perspektívát, és ha igen, akkor is legfőljebb az aktuális szituációra vonatkozó informatív megjegyzést tesz. A szereplők szemével látunk, és a narrátor beszédét halljuk. Az elbeszélő rejtőzködik, mintha elveszítené saját önálló látóterét, ezért nehéz a beszélő hangban egy elbeszélő személyt és egy mindent átlátó, összesítő és értékelő horizontot feltételeznünk. Az „elbeszélő mond egy történetet” klasszikus narratív szituáció helyett az elbeszélő, a szereplők mögé lépve, kölcsön adja a hangját az alaki nézőpontnak. A történetmondó figurájának elmosódottsága a történetbefogadó lehetséges álláspontjának kirajzolódását is akadályozza. Az elbeszélő és a szövegbeli olvasó kommunikációját nemcsak háttértudásuk különbségei, hanem az elbeszélő személyének és álláspontjának meghatározatlansága megnehezíti, így a kommunikációs zavar a mű beszédhelyzetének alapelemévé válik. Az információ-visszatartás technikája és az elbeszélői értékelés meghatározatlansága egyaránt a kommunikációból való kirekesztettség helyzetének felismerésére kényszeríti az olvasót, aki hozzászokik a frusztrációhoz, szinte természetessé válik számára, ugyanakkor ez a beszédmód egyben a frusztráció természetességének paradoxonára is felhívja a figyelmet.

Az egyik meghatározó közlésforma a szereplői tudat narrátori bemutatása, amelybe egyenes idézetben vagy függő beszédben elbeszélt monológként gyakran beékelődnek a szereplők, a szövegben idézőjelbe tett, kimondott vagy kimondatlan gondolatai. Ez a „kettős történetmondás”, az alaki és az elbeszélői szólam váltakozása adja a domináns hangnemet, amely például az *Ellenállás melankóliájának* és az *Urgai fogolynak* is jellegzetes beszédmódja. Amikor a szereplők egy-egy jellegzetes fordulattal, nyomatékosítással vagy kiegészítéssel „beleszólnak” a tudatnarrációba, egyrészt megváltozik a történetmondó történettől való időbeli távolsága, az előidejű elbeszélés egyidejűvé válik, másrészt módosul a történet és a narráció alárendeltségi viszonya: az elbeszélt történetből narráció lesz. Így egyszerre halljuk a klasszikus történetmondást és annak elmozdítását: a múltbeli történet elbeszélése történő elbeszéléssé alakul át, a történet pedig utoléri az elbeszélést, narrációvá válik.

Alatta szinte teljes volt már a sötétség, csak a nyíláson át szűrődött be – mintha köd gomolyogna – némi fény. Nyugalom vette körül, hátát az egyik gerendának

támasztotta, s mert az előbbi örömből maradt még mostanra is, behunyta „Na most!” – a szemét... (136)

A helyzet bemutatása nem haladja meg a szereplő térbeli elhelyezkedésének látókörét. Kizárólag arról van tudomásunk, amit Estike érzékel. Gyors térbeli nézőpontváltással Estikét is látjuk a padlás terében, eufórikus lelkiállapotáról értesülünk. Az elbeszélő nemcsak térben, hanem időben is közel áll az eseményekhez. Akkor viszont teljesen egyidejűvé válik a történetmondás, amikor a beszélő mondatát megszakítja („Na most!”) a szereplő. Az előidejű történetmondás tehát gyakran egyidejűvé válik, így nem érthetők egyet Radnóti Sándor állításával, miszerint Krasznahorkai visszatér „a régi nagyepika két alaptörvényéhez, a múltban játszódó elbeszélte történethez és az elbeszélő onnipotenciájához” (Radnóti 291), ehelyett inkább a múlt idejű és jelen idejű elbeszélte történet folyamatos váltakozása a jellemző. A narráció és történet viszonyának problematikussága, vagyis a fikcionalitás hangsúlyozása ebben a mozzanatban is megfigyelhető, az elbeszélte történet „beleszól”, utoléri a történetmondást. Az elbeszélő ebben a pillanatban olyannyira azonosul Estikével, hogy szerepkörének biztonságos, távolságtartó pozícióját feladja.

Hasonló szövegjelenséget szinte minden oldalon láthatunk. Az Irimiásra várakozó Schmidtné gondolatainak közvetítését például megszakítja, illetve kiegészíti Schmidtné szavainak-gondolatainak egyenes idézete.

Mert hiába: a „vele” töltött néhány csodálatos óra emléke kevés volt ahhoz, hogy most, amikor egyre nyilvánvalóbbá vált előtte Irimiás durva szószegése, továbbra is féken tartsa benne a szorongást, hogy talán már minden elveszett... Nem volt könnyű, de hát mi mást tehetett volna: igyekezett beletörődni abba, hogy Irimiás („...Amíg ez az ügy végső formáját el nem nyeri...”) nem viszi el innét, s így álma, hogy kiszabadul végre Schmidt „koszos mancsai közül”, és itt hagyhatja ezt a „bűdös vidéket”, hónapok vagy tán évek („Istenem, évek, megint évek...!”) múlva válhat csak valóra; de arra a szörnyű gondolatra, hogy még ez is hazugság, s ő netán már árkon-bokron túl van, újabb kalandra éhesen, ökölbe szorult a keze. (277-278)

A „vele” beleillik a történetmondó szövegébe, csak újabb jelentésárnyalattal gazdagodik: a szereplői szempontból artikulált szó a lényegtelen, névmási funkciót a „nagy Ő”, az egyetlen igazi férfi szerepével ruházza fel. Az utolsó esetben („Istenem, évek, megint évek...!”) a szereplői hang felfüggeszti és kiegészíti a történetmondást, és szinte hallani engedni a többéves fájdalomra és ürességre felkészülő sóhajtást, amely, mivel beékelődik egy másik beszédbe, némi ironikus

felhangot is kap. Több különböző hang egymásba játszása figyelhető meg, amikor Schmidtné gondolataiban Irimiás hangját halljuk Schmidtné idézetében: („...Amíg ez az ügy végső formáját el nem nyeri...”). A három pont viszont már újra a narrátor retorikai jelenlétét jelzi, mintha ezúttal ő „beszélne” bele a szereplői szövegekbe. A hangok így, többszörös áttétellel, egymásba kapcsolódnak, a beszédek kölcsönösen átszövik egymást. A domináns hang tehát alaki nézőpontból megnyilatkozó elbeszélői szöveg, amely néha befogadja a másik hang egyenes megszólalását. Nehéz választ adni a „ki beszél?” kérdésre, ami már önmagában is előtérbe állítja a megszólalás lehetőségének problémáját.

A csapda koreográfiája című tanulmányában Balassa Péter a szegénység megszólalásának kérdését is felveti.

A mintagazdaság felszámolásával mint az itteni emberek aranykorvesztésével egy racionalizált messianisztikus lehetőség szabadul el a világban, ami csak fedőneve a nagyon is materiális megfosztásnak, elvételnek, kisajátításnak. Az elvételre rímel a második: Irimiás a maradék vagyonukból is kiforgatja őket. Méghozzá népboldogító demagógiával és fekete varázslattal. Irimiás beszéde depravált (leromlott) vallási és aufklárista elemektől hemzseg – ezekkel veszi el maradék szabadságukat. A megfosztás, az elszegényítés tehát szociológiai-történelmi jelentéssel bír, amelyet az író mintegy helyettük artikulál, hiszen a szegénység egyik legfőbb és legkirívóbb jegye az artikuláció elvesztése, amikor elhagyja őket a beszéd. A csoda visszatérő eleme tehát az elnyomorodás szociológiai folyamatának szerves, reális kísérője, kísértője, nem más, mint a szegény szó elnémításának eszköze. (196)

Folytatva Balassa gondolatmenetét, Spivak elmélete felől közelítve, megállapíthatjuk, hogy a *Sátántangó* szabad függő beszédben megírt narrációjában a néző- és beszélőpozíciók sajátos megoszlása az elbeszélő és a szereplők között a kiszolgáltatott és becsapott subaltern-alakok megszólaltatásának kérdésességére utaló jelzésként értelmezhető. A narrátor az, aki beszél, vagyis kölcsönadja a hangját annak, akinek nincs. A diszkurzusból kirekesztett figura szemével néz, és a saját hangján szól. A kirekesztett figurák, a regény „hősei”, bele-beleszólnak a történetmondó szövegébe, ám az esetek többségében csak egy-egy megjegyzés erejéig, összefüggő, többmondatos szakaszok csak elvétve fordulnak elő. A szereplők szaggatott beszéde leginkább dadogásra emlékeztet, ez is a kimondás nehézségeivel szembesíti az olvasót. A szöveg vizuális terét figyelve szintén szembeötlik az, ahogy az összefüggő narrátori beszédet megszakítják az idézőjeles alaki közlések, töredékek. Az alárendelt nem szólal meg, saját nevében és önmagát

reprezentálva nem beszél, csupán dadog. Nem is szólalhat meg, hiszen a kirekesztettség a domináns beszédmódból való kirekesztettséget is jelenti.

Nemcsak a marginalizált hang megszólalásának nehézségeit érzékelteti a fragmentumokra töredeztetett szereplői egyenes beszéd, hanem az elbeszélői hang is – a másik hang töredékeinek befogadása által – állandó megszakításokkal terhelt. Így a narratív kontinuitás folyamatos elmozdításnak van kitéve. A narrátori beszélőpozíció kiközlése, mint a marginalizált hang töredékes befogadására, illetve annak tökéletlenségére utaló narratív eljárás, összhangban áll azzal, az elméleti fejezetben említett derridai elképzeléssel, amelyet Spivak követendő eljárásnak tart a kirekesztett hang érzékeltetése érdekében. Tehát, hivatkozom újra, „Derrida nem arra indít, hogy »hagyjuk a másikat (másokat) beszélni önmaga érdekében«, hanem inkább az »egészen más«-hoz (a megszilárduló másikkal szemben a *tout-autre*-hoz) intéz »felhívást« vagy »felszólítást«, hogy »delirálja azt a belső hangot, amely a másik hangja bennünk«.” (Spivak, *Szóra bírható-e?* 469)⁴. A *Sátántangó* történetmondási technikája párhuzamba állítható Derrida és Spivak által javasolt eljárással. A regény elbeszélője, miközben helyet ad a másik beszédnek és nézőpontjának, saját beszélőpozícióját mozditja el, szakítja meg folyamatosan, és így a narratív hang folyamatosan kiközlök, delirál, félre-beszél: az elbeszélő hang önmagában szólaltatja meg a másikat, az „egészen más” hangját.

A látó- és beszélőpozíciók felosztása a kirekesztettek és az elbeszélő között ráirányítja a figyelmet a más nevében való beszélés evidenciájának megkérdőjelezéséhez. Az együttérző, a marginalizált diszkurzust befogadó szöveg is megismételheti a kirekesztés bizonyos elemeit. A *Sátántangó* meghatározó, domináns beszédrendjében sem tudnak megszólalni az alárendeltek, csupán beszéd-töredékeket hallani tőlük, amelyek érzékelhetővé teszik a háttérben maradt elnémított hangokat. A domináns diszkurzus nyelvén nem szólalhat meg a belőle kirekesztett beszéd. A kizorított jelenlétét abban az esetben lehet mégis láthatóvá tenni, ha a domináns nyelv saját helyzetét kérdésessé teszi. Ilyen öndekonstruktív jelzésnek tekinthetők a narrátori beszélőpozíciók kiközlése, „félre-beszélései” a szereplői egyenes beszéd közbeékelése által.

Az elbeszélő mintegy a kirekesztettségben élő szereplők helyett artikulálja véleményüket, ám ezen túlmenően a kirekesztettség artikulációjának problematikussága is artikulálódik a narratív közlésmódban. Az elbeszélő valóban a szereplők helyett beszél, a mű nagy részében „kölcsonadja” a hangját a figuráknak, és átveszi az ő nézőpontjukat, ami a teljes megértés és pillanatnyi azonosulás viszonyának tekinthető. Ugyanakkor az idézőjelbe tett rövid szereplői közbeszólások rávilágítanak arra a jelenségre is, hogy mennyire elnyomja a más nevében való beszéd az

⁴ Spivak idézi Derridát, *A filozófiában*, 137.

egyenes beszédet, a szereplői közvetlen megnyilatkozást. Ha rátekintünk a könyv egy-egy lapjára, szembeötlő, mennyire eltűnik az idézőjelek közé tett szereplői egyenes beszéd a narrátor együttérző elbeszélésében. Miközben a történetmondó a kiszolgáltatottak, az önartikuláció lehetőségétől megfosztottak nézőpontjában, őket képviselve beszél, az szintén láthatóvá válik – a szöveg vizuális terében is –, hogy már maga az ilyen beszéd is csak a másik hangot elnyomva szólalhat meg. Jellemző, hogy a szereplői párbeszédes részek is a folyamatos szedésű narrátori beszédben vannak. A szereplők saját beszédének írásképe nem különül el a narratív szövegtől, önálló megnyilatkozásuk számára a szó szoros értelmében nincs saját hely a lapokon, csupán a történetmondói beszédben kapnak teret.

„Azt te csak hiszed, kiskomám!” – dőlt előre Kráner. Poharával a kezében hadonászott a felpaprikázott Kelemen orra előtt, homlokán kidagadtak az erek, hálgyoszürke szemei fenyegetően villogtak. *„Nem vagyok a kiskomád! – ugrott fel – magából kikelve – a kalauz. – Sohase voltam senkinek a kiskomája, érted?!”* A kocsmáros a pult mögül megpróbálta lecsendesíteni őket („Hagyják már abba! Az embernek széthasad a feje ebben az ordibálásban!”), erre Kelemen megkerülte Futakiék asztalát, és odaszaladt a pulthoz. „De hát legalább maga mondja meg neki! Mondja meg már neki!” A kocsmáros az orrát piszkálta. „Mit mondjak meg neki? Maradjon már vesztteg, nem látja, hogy zavarja a többieket?!” De ahelyett, hogy lecsillapodott volna, Kelemen egyre jobban elragadta az indulat. (Krasznahorkai, *Sátántangó* 165)⁵

Láthatjuk, hogy maga a narrátori beszéd elnyeli azt, akinek a nevében beszél, de azonosul is vele, követi az aktuális alaki perspektívát. A „Nem vagyok a kiskomád’ – ugrott fel – magából kikelve – a kalauz. – Sohase voltam senkinek a kiskomája, érted?!” mondat például kettős közbeékeléssel jelzi a kommentár jelenlétét, a közbeékelésbe újabb közbeékelés lép, mintha a narráció szintváltása maga is követné az elmondottakat, a narráció is szintet „ugrik”, míg a szereplő indulatos felugrásáról beszél.

A műre leginkább jellemző beszédforma igen összetett elmozdulásos alakzatot mutat. A szereplői közbeszólások egyidejűvé teszik a történetmondást, és a narrátort kimozdítják történetmondói pozíciójából. Ezt a kimozdítást viszont gyakran instabilizálják a közbeszólásokba ékező narrátori jelenlét jelzései. A szöveg a következőket belső (pszichológiai, térbeli és időbeli) nézőpont által a kisemmizettek látóköreit emeli be a regény terébe, az ő nevükben beszél, ugyan-

⁵ Kiemelés Zs. E.

akkor, hasonlóképpen, ahogy Spivak elméletileg kifejtette, annak a lehetősége, hogy a kirekesztettek beszéljenek, saját hangjukon megszólaljanak, maga is kétségessé, megkérdőjelezhetővé válik.

Megszólal az alárendelt – az olvasó együttérzésben

A mű első részében sorra megismerjük a szereplők lelkivilágát, belelátunk a gondolataikba és vágyaikba. Ezzel párhuzamosan részletes és szemléletes leírások tudósítanak a lakókörnyezet folyamatos leépüléséről. Megtudjuk, hogy lassan szétesnek a házak, mállik le a vakolat, penészednek a falak, tönkremennek az ajtók és az ablakok, dudva üti fel a fejét a belső folyosókon. A lakók mindezt tehetetlenül és lemondással szemlélik, nem tesznek ellene semmit.

Először zöld penész lepte el a falakat, az ütött-kopott, de mindig tisztára törölgetett szekrényben megpenészesedtek a ruhák, a törülközők s az összes ágynemű, pár hétre rá megrozsdásodtak az ünnepi alkalmakra eltett evőeszközök, kilazultak a csipketerítőkkel letakart nagyasztal lábai, s amikor aztán megsárgultak a függönyök, s egy nap kialudt a villany is, végérvényesen kiköltöztek a konyhába, s hagyták, hadd váljon az egerek és a pókok birodalmává, hisz úgysem tehettek ez ellen már semmit. (26)

Ebben a részben világosan látszik, hogy a szereplők a környezet amortizációját sorsként, fatális helyzetként értelmezik, ezért nem teszik meg azokat a lépéseket sem, amelyekkel valamelyest lendíthetnének a helyzetükön: „hisz úgysem tehettek ez ellen már semmit”. Az alábbi idézetekben a telepen maradt egyik szereplő, a hajdan jól működő gépház egykori szerelője, Futaki gondolataiba nyerünk betekintést. Megfigyelhetjük, hogy a saját sors kézhezvételét mennyire akadályozza a saját döntéssel együtt járó szorongás. E szorongást Futaki nem képes egyedül legyőzni, nem képes a tettek mezejére lépni, csak akkor, ha áthelyezi a felelősséget egy erős, megváltó-figurába.

Behunyta a szemét, s látta maga előtt a kihalt országutat, meg saját magát, ahogy lerongyolódva, elcsigázva igyekszik a város felé, és a telepet, amint egyre távolodik, ahogy lassan elnyeli a látóhatár; s akkor megértette, hogy mielőtt megszerezte volna, már el is veszítette a pénzt, hisz amit régóta sejtett, az most beigazolódott: nemcsak hogy nem tud, de nem is akar többé már elmenni innen, mert itt legalább meghúzódhat a megszokott látványok árnyékában, míg odakint, túl a telepen, ki tudja, mi várna rá. (27)

...ám úgy gondolta: a puszta remény, hogy Irimiás veszi kézbe a dolgokat többet ér „mindenféle alkalom kínálta lehetőségénél”, mert ő az egyetlen, aki képes rá, hogy azt, „ami a mi kezünkben szétesik, összetartsa”. Mit számít akkor, hogy ez az amúgy is tisztátalan pénz most már végképp odalett? Csak ez a savanykás íz múljon el, csak ne kelljen nap mint nap dermedten nézni, ahogy odakint hull a vakolat, reped a fal, rogyan a tető, csak ne kelljen elviselni, ahogy belül egyre lassabban ver a szív, egyre gyakrabban zsibbad a láb. (28)

Az első idézetből kiderül, miért nem veszi saját kézbe sorsa irányítását Futaki. Nincs ereje a komfortzóna elhagyására, nem képes kockáztatni és a bizonytalanságot elviselni még a szebb jövő reményében sem, a megszokás visszahúzza. A folyamatos leépülést és kilátástalanságot még mindig biztonságosabbnak látja, mint a telepen kívüli ismeretlen világot: „míg odakint, túl a telepen, ki tudja, mi várna rá”.

A *Sátántangó* jellegzetes, szabad függő beszédre épülő narrációja nem ad helyet kívülálló, objektív pozíciónak. A szereplő esendőségét belső nézőpontból látjuk, ami az együttérzés és a szolidaritás olvasói magatartását alakíthatja ki. A vizsgált idézetekben könnyen észrevehető, hogy lüktető ütemű, ritmikus prózáról van szó. Különösen az utolsó mondatban érdemes figyelni a ritmus alakulására, ezt a pár sort versnek is tekinthetjük. „Csak ez a savanykás íz múljon el, *csak ne kelljen* nap mint nap dermedten nézni, *ahogy* odakint hull a vakolat, reped a fal, rogyan a tető, *csak ne kelljen* elviselni, *ahogy* belül egyre lassabban ver a szív, egyre gyakrabban zsibbad a láb”.⁶ A „csak ne kelljen” kezdetű főmondatok ismétlődnek, mindkettő infinitív igealakkal zárul, azután mindkettőt egy módhatározói alárendelés követi az *ahogy* kötőszóval bevezetve, ritmikus zenei kíséretét hozzáadva a szemantikai tartalomhoz. A szabad függő beszéd, a szereplővel azonosuló belső nézőpont és az erős ritmus afelé irányíthatja az olvasót, hogy együtt érezzen a szereplővel, a szöveg erős lüktetésében együtt doboghat vele a szívünk, átélhetjük szorongását.

Az analitikus, precíz leírás alapján pontosan látjuk, mi vezet ahhoz, hogy valaki lemondjon a szabadságáról, de a narráció nem motiválja a külső nézőpontú, megítélő vagy elítélő olvasói értékelést. A narráció szolidáris, együttérző jellege miatt a szereplői gyengeség közel állhat hozzánk, olvasókhoz, akár mi is gondolkodhatnánk hasonlóképpen. Az *együtt érző* elbeszélői horizont közel viszi az olvasóhoz a szereplő szorongásait, a ritmusban érzékelhetjük, ahogy ezek fel-fel bukkannak, és hatalmukba kerítik a gondolkodást. Más szóval: a ritmus, a gondolatritmus és az alakzatok hordozzák a befogadóban visszhangra találó szolidaritás lehetőségét.

⁶ Kiemelés Zs. E.

A szövegritmus válthatja ki az ösztönös együttérzést a befogadóban és nem a szöveg szemantikai állításai. Ebben a ritmusban szólalhat meg az az alárendelt figura, aki igencsak kevés önképviseletet kap az egyenes beszéd, vagyis a saját jogú megszólalás formájában a szövegben. A ritmikus gondolatokban azt is érzékelhetjük, ahogy a szorongás a beidegződött mintákat, ösztönös félelmeket felerősíti: a biztonsághoz és a viszonylagos kényelemhez való ösztönös ragaszkodás erősebb a szabadság ismeretlen tartományai felé hívogató racionális gondolkodásnál. A személyes felelősség és az individualista elvek felidézése és elutasítása, valamint a szorongásokkal teli *beidegződés* hangsúlyozása alapján talán nem tűnik merésznék levonni a következtetést: a *Sátántangó* az individualizmus és a polgári értékrend paradigmáján kívül eső, mégis velünk élő pszicho-kulturális atavizmusra hívja fel a figyelmet. Egy mélyen gyökerező, az önmegvalósító és önmagáért felelősséget vállaló individuális szubjektivitás előtti szubjektumfelfogást mutató beidegződésre, a felelősség átruházására és a messiásvárásra mint egyfajta kulturális mintára, problémamegoldási módra hívja fel a figyelmet, amely a vezérkultusz és diktatúra melegágya lehet.

A könyv első részében bemutatott emberi tulajdonságoknak nagyobb jelentőséget tulajdonítva, a *Sátántangó* címben a *tangó* értelmezési körébe beletartozhat annak a jelentéslehetőségnek a kiemelése, hogy a tangót *együtt* kell játszani, együtt kell táncolni, vagyis együtt kell működni, kollaborálni kell a Gonosszal, hogy a játszma, a nagy átverés létrejöjjön. A könyv felépítése követi ezt a kettős logikát, az első rész a kiszolgáltatott és cselekvésképtelen emberek lélekrajzát, subaltern életfelfogását, szorongásos messiásvárát mutatja be, a második pedig azt, hogyan lehet ezzel a helyzettel visszaélni. Jelen értelmezésem tehát nagyobb hangsúlyt adott a regény első részének, az elnyomottak pszicho-kulturális helyzetéből adódó kollaborációnak, annak, hogy a felelősségtől, a szabadságtól és a kockázatvállalástól való elfordulás miként vezet a hatalommal együttműködő emberi gondolkodáshoz és viselkedéshez.

Megállapíthatjuk, hogy Krasznahorkai minden részletre kiterjedő, hidegvérűen tárgyilagos, ugyanakkor a szereplőkkel együtt érző, ritmusosan lüktető, szabad függő beszédre és annak szereplői töredékes megszakítására épülő történetmondása képes megértetni azt az összetett, szorongással és szenvedéssel teli játékot, amelyben a kiszolgáltatott emberek kénytelenek együtt játszani, együtt táncolni az őket meghatározó társadalmi és természeti erőkkal. Krasznahorkai idézett részletei megmutatták: a pontos megfigyelés nem jár együtt a szereplő elkülönítő, tárgyiasító másikként kezelésével. Nem tudjuk tőlünk elkülönülő másikként látni, hiszen a szöveg erőteljesen sugallja az azonosságot, a közösséget a bemutatott figurával.

Akár mi, olvasók is lehetnénk, mi is vagyunk ezek a figurák, bennük is élnek az ilyen önbizalomhiányos, gyenge pillanatok. Megtanulhatjuk, hogy a bennünk élő másikat talán mégis sikerül néhány fontos döntés alkalmával legyőznünk, ha szorongások árán bár, de a szabad akaratot választjuk. Futaki is hozzánk tartozik, együtt dobog a szívünk a szereplővel, a szöveg erőteljes ritmusában a közösséget érzékelhetjük. Ebben a sajátos, a szubjektumok összefonódását prezentáló effektusban valósul meg a subaltern figurák asszimilációt elkerülő artikulációja.

Nem lehet teljesen elhatárolni a két szubjektumot, nem alakul ki az olvasói „én” és a szereplői „ő” közötti különbség, hanem a létezés közös tapasztalata, a közös szorongás, a közös szívdobbanás a lényeges. A ritmusos szövegben elmosódik a határ a befogadó és a szereplő alakja között és közös életritmusban megszólal a korporeális szolidaritás és megszólal, bennünk szól az alárendelt. Ebben a közös ritmusban, a közös szívdobbanásban tud úgy érvényre jutni az alárendelt, hogy elkerüli a főáramú diszkurzusba lépés buktatóit. Az olvasó, testi-lelki, a szubjektum határait elmosó, közösséget alkotva a szereplővel, átveheti a szívdobbanását, ezzel átérezheti és sajátjaként is megélheti, megértheti a kiszolgáltatott, kishitű és változtatásra képtelen szorongó ember helyzetét. Bennünk, olvasókban visszhangzik a kimondatlan szó, mi érezzük, vegetatív szolidaritásban átérezzük a másik helyzetét, azt a másikat, aki saját testünk és saját identitásunk részévé vált. A szubjektumok önkéntelen azonosulás által létrejövő összeolvadása, a poszthumán identitás felé való elmozdulás magában hordozza a korporeális olvasói szolidaritás lehetőségét és megszólhat bennünk, visszhangozhat bennünk a subaltern ki nem mondott hangja.

[Az alárendelt képviselte a *Sátántangó* című filmben](#)

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a *Sátántangó* filmadaptáció milyen módon képes a subaltern megszólaltatásának kérdését színre vinni. A filmet és a regényt számos tanulmány hasonlítja össze. Csak azokra utalok az alábbiakban, amelyek összefüggésbe hozhatók a subaltern megszólaltatásának kérdésével. Margócsy István kiváló adaptációnak tartja a filmet, hangsúlyozza, hogy a regénybeli narrátor filozofikus, kontemplatív hangnemének hű tolmácsolásának tekinthetjük Tarr Béla hosszú felvételeit a tájról és a lakókörnyezetről. Ahogy a környezet bemutatása közben a kamera elidőz a részleteknél, az szerintem párhuzamba állítható azzal, ahogy a regény narrációja az élet apró eseményeit beemeli a belső monológba. A film azonban, műfaji kötöttségei okán, nem tudja visszaadni a belső monológot: a szereplők gondolatait nem ismerjük meg. A kamera ehelyett gyakran mutatja hosszasan a szereplő arcát, látszik, ahogy eltöpreng valamin, ám nem láthatunk bele a gondolataiba. A szereplők regénybeli fontossági sorrendje ezáltal átalakul, érvel Margócsy, Futaki – aki a regényben fontos szerepet játszik, igen

összetett karakter, a telepen élők életét és életesélyeit gyakran értelmezte – kiemelt pozíciója elsikkad, egyik szereplővé válik csupán a többiek között (Margócsy 4-7). Vincze Teréz szerint az idő-felfogás a legfontosabb hasonlóság a film és a regény között. Mindkét mű az idő absztrakt koncepcióját helyezi a középpontba, mindkettő bibliai utalásokkal teli mitikus dimenziót emel a hétköznapi események hátterébe, ami az értelmezési lehetőségeket kiszélesítve az adott eseményeket szélesebb perspektívába helyezi (Vincze T. 110). A *Sátántangó* című filmet vizsgálva Kovács András Bálint kifejti, hogy a film nem a szegénységről, nem a szociális körülményekről szól elsősorban, hanem sajátos világképet közvetít. Fontos szerinte, hogy a film rendezője egyenrangú partnerként tekint a kiszolgáltatott emberekre, nem tárgyként, nem a kamerába állított figurákként kezeli őket. Sokkal inkább arról van szó, hogy a film felkínálja a lehetőséget, hogy vegyünk részt az életükben, érezzük úgy magunkat, mintha mi is a szereplők között élnénk. (Kovács A. B. 12-16). A doktor kitüntetett szerepe, Király Hajnal szerint, szintén alátámasztja Tarr tárgyiasítást elutasító attitűdjét, mert a doktort sokan a rendezői figura megtestesítőjeként és a rendezői álláspont képviselőjeként értelmezték (79). Ewa Mazierska a *Sátántangót* lengyel dokumentumfilmek (*Mgâa*, [Köd] 1993, Irena Kamińska, *Arizona*, [Arizóna] 1997, Ewa Borzęcka; *U nas w Pietraszach*, [Nálunk Pietraszében] 2002, Lidia Duda rendezésében) között emlegeti, amelyek a nagy állami gazdaságok felbomlásának következményeit vizsgálják az államszocialista korszak után Lengyelországban. Rob Nixon „lassú erőszak” (slow violence) koncepcióját (6-7) alkalmazza e filmek elemzésében. A lassú erőszak az elhanyagolt környezet és a kilátástalan élethelyzetet jelenti, olyan térbeli és időbeli viszonyok létrehozását, amelyeket nem érzékelünk közvetlen erőszakkal, mégis pusztulást, leépülést hoznak az emberek életében. Mazierska szerint Tarr Béla lassú filmjei, legfőképp a hosszú beállításai szembesítik a nézőt a lassú erőszakkal, a folyamatos leépüléssel, az unalommal és reménytelenséggel, amelyet a szereplők elszenvednek (346). A továbbiakban, csatlakozva ehhez a kutatási irányhoz, a regény kiszolgáltatottságot reprezentáló textuális eljárásaival párhuzamba állítható filmnyelvi jelzéseket, a subaltern megjelenési módjait tanulmányozom.

[Az alárendelt megszólaltatása a *Sátántangó* című filmben](#)

A filmbeli szereplők egyszerű, alapinformációkra szorítkozó nyelvi közléseket alkalmaznak. Alapszintű magyar nyelvet használnak: egyszerű mondatokban beszélnek, tartózkodnak a több tagmondatból álló összetett mondatoktól, alany-állítmány-tárgy szerkezetet alkalmaznak, jelzők és határozószók nem nagyon díszítik a mondatokat, nem teszik a közlést árnyalttá, jelentéslehetőségekben gazdaggá.

A film túlnyomó részében vizuális narráció zajlik, a lassú mozgású kamera hosszasan mutatja be a lakókörnyezetet, a házakat, az utcákat, a kilátást az ablakból, a szobák és a kocsmá berendezését. Ehhez képest elenyésző filmidőt foglal el a szereplők párbeszéde. A hét és fél órás, szokatlanul hosszú film ezt az arányt még inkább eltolja a környezet leírásának irányába. A szereplők filmbeli megszólalásai összevethetők a regény jellegzetes narrációjában a szereplők beszédének idézőjeles, egyenes beszédben megfogalmazott közléseivel, amelyek rövid megszakítások csupán az elbeszélői narrációban közvetített, szabad függő beszéd formájában megvalósuló szereplői tudattartalmak reprezentációjában. Mivel, ahogy ezt Margócsy István is hangsúlyozta fent említett gondolatmenetében (4-7), a szabad függő beszédet a filmnyelv nem közvetíti, a filmben ugyan gyakran látjuk a szereplői arcot közelről és hosszasan bemutatva, gondolataikról nincs információnk.

Néhány jelenetben a filmzene elnyomja a fikció terében hallható szereplői beszédet. A monumentális zene elnyeli az emberi hangokat. Az első jelenetben, mikor Futaki beszélget Schmidt-nél és tervezgeti a többiek átverését és pénzük ellopását, akkor a tangóharmonika zenéjét közvetítő filmzene belefojtja a szót. Ezek az eljárások felhívhatják a figyelmet arra, hogy a kiszolgáltatottakról készített film a maga művészi megjelenítésével is háttérbe szoríthatja a saját maga által reprezentált emberek világát, sajátos gondolkodásmódját. Ez párhuzamba állítható Krasznahorkai *Sátántangó* regényének már említett jellegzetes elbeszélésmódjával, amely a szereplői egyenes megnyilatkozásoknak csak töredékekben ad helyett, holott az egész regény ennek a világnak a bemutatásának szenteli figyelmét; és azzal is, ahogy a regény nyelv önreferenciális jelzésekkel maga is jelzi a vállalkozásnak, a szolidaritásnak a korlátait.

A subaltern reprezentációjának nehézsége a szereplők egyes pozíciójában ugyancsak megmutatkozik: például, amikor hátulról jelennek meg, és a testük körvonala a kép nagy részét eltakarja. Először úgy pillantjuk meg Futakit, ahogy kinéz az ablakon. Schmidt nekünk háttal állva jelenik meg először. A kocsmá belső elrendezése hasonlóképpen, Halics háta mögötti perspektívából kerül bemutatásra. Halics testének körvonala meglehetősen elmosódott, egy nagy sötét folt foglalja el a látóteret. Hátulról pillanthatjuk meg először Estikét is a filmvásznon. Ezekben a látószögekben nemcsak a karakter mögé állva, az ő szubjektív nézőpontját követhetjük, hanem szembenézünk a test sötét és áthatolhatatlan körvonalával. A lassú felvételeken a néző rá van kényszerítve, hogy hosszán nézze a karakter sötét figuráját és szembesüljön azzal, amit nem lát, szembesüljön a nem látással, konkrét és elvont értelemben egyaránt. Ahogy a történet kibontakozik, egyre gyakrabban találjuk szembe magunkat azzal, hogy maga a szereplő figurája zavarja a látásunkat, szembe kell néznünk azzal, hogy karakter átláthatatlan, fekete foltként áll

velünk szembe. Pontosabban nekünk háttal, nem szembenéz velünk, hanem egy másik perspektívában áll, egy olyan perspektívát lát be, amilyen láthatatlan marad a néző számára. Nem fordul felénk, nem áll bele figyelő és megismerni vágyó tekintetünk sugarába. Más szóval a karakter megjelenése visszautasítja, hogy a tekintetünk *tárgya* pozíciót töltsen be.

A közeli, premier plánban bemutatott rezzenéstelen arcok úgyszintén köthetők a kiszolgáltatottak megszólaltatásának, érdekképviselésének a kérdéséhez. A karaktereket gyakran látjuk közeli képekben, frontális helyzetben hosszan tartó felvételeken, mialatt rezzenéstelen tekintettel néznek vissza ránk. A közeli képek általában azt a funkciót szolgálják, hogy a néző intim viszonyt alakítson ki a szereplővel. Ezzel szemben itt a hosszú beállításban a közletről bemutatott kifejezéstelen arcok a nézőt meggátolják a közeli kapcsolat létrehozásában. Ezek az ellentmondásos hatások visszatartják a nézőt attól, hogy érzelmi kapcsolatot alakítson ki a szereplővel, hogy iránta szimpátia formálódjon benne. Egyúttal a hosszú ideig tartó, kényelmetlen közeli pillantások megakadályozzák a szereplő tárgyiasítását, hiszen nem látjuk igazán az arcát, a lélekállapotára utaló leghalványabb jelet sem vélhetünk felfedezni. Nem tudjuk intim közelségben meglesni az arcot, a kifejezéstelen tekintetek megakadályozzák a voyeurizmus lehetőségét, fürkésző tekintetünk nem találja *tárgyát*. A közeli nézőpont paradox módon a megközelíthetlenségre mutat rá, arra, hogy nem láthatjuk igazán ezeknek az embereknek az arcát, nem vonhatunk le semmiféle következtetést az arckifejezésük alapján.

Az egyik kocsmai jelenetben a kocsmáros mozdulatlan arcát látjuk szemből közletről hosszú, kínos másodpercekig. A szó szoros értelmében belebámulunk az arcába, a figyelő tekintetünket viszont szoborként, rezzenéstelenül veri vissza az arc. Később a kamera lassan megmutatja a hátteret, és a kocsmát mint a közletről látott alak környezete kerül bemutatásra. A következő percekben a kamera lassan egy másik szereplőt, a férfit tekintetek és férfivágak tárgyaként álló figurát, Schmidtnét közelíti meg. Az ő arcát is közeli képként látjuk. Az arcába íródott redőket, az évek alatt beleíródott történeteket-ráncokat közletről figyelhetjük meg, ám az arcáról ezúttal sem olvashatunk le semmit, ahogy a kamera lassan közelít felé, majd megállapodik az arca előtt. Egy másik hasonló eset, mikor Estike merev, mindenfajta mimikát nélkülöző arcát látjuk. Később követjük Estikét a kocsmá felé, az ő tekintetével látjuk a részegen táncoló, mulatozó embereket. Estike nem érti a helyzetet, az ő szemével nézve összevissza hajladozó ugráló bábuakat látunk, mintha nem is emberek lennének. Kik ezek az emberek? – kérdezhetnénk Estike nevében.

A *Pók dolga* részben Estike arcát a másik oldalról, a kocsmát belsejéből tekinthetjük meg, amint a táncoló részeg falubelieket figyeli. Senki más nem veszi őt észre, csak a néző pozíciójával

azonosuló kamera tekintete. Az arca be van keretezve az ablakkeret által. A mozdulatlan, érzelmentes, semmi indulatot nem mutató arca álló képpé, fényképpé válik. Körülbelül negyven hosszú másodpercig nézzük ezt a fényképet, csupán a szempilla önkéntelen rebbenése árulkodik arról, hogy mozgóképet látunk.

Estike és a többiek kifejezéstelen, zárkózott tekintete nem engedi, hogy személyiségükbe bepillantsunk, nem engedi, hogy belső világukba, lelkiéletükbe, vágyaikba vagy félelmeikbe nyerjünk betekintést. Az elzárkózó arcok visszautasítják kíváncsi, megismerni vágyó vagy akárcsak együttérzést kínáló közeledésünket. A szereplők áthatolhatatlanságát, megismerhetetlenségét, megközelíthetlenségét sugallják ezek a bezárkózó arcok, egyúttal visszaverik a saját tekintetünket. A kifejezéstelen arc így tükörré válik, saját fürkésző tekintetünket látjuk ebben a tükörben. Ahelyett, hogy tekintetünk tárgyát szemlélhetnénk, saját magunkkal találjuk szembe magunkat. Amit látunk, az nem más, mint a látni tudás képességének megkérdőjelezése. Nem tudjuk tárgyiasítani a szereplőket, nem látjuk őket mint a tekintetünk, megismerési vágyunk tárgyát. Nem tudjuk jó szándékú, nyugati értelmiségként megérteni a szereplőket, nem tudjuk a saját kategóriáinkra lefordíthatóvá tenni az ő sorsukat.

Thorsten Botz-Bornstein Tarr Béla *Sátántangóját* a „kontemplatív mozik” közé sorolja, amelyekben a kamera tekintete a hosszú leíró jelenetekben lassan vándorol egyik helyről a másikra, egyik tárgyról a másikra, nem tételezhető fel automatikusan, hogy szubjektív irányítás áll mögötte. Anti-szubjektív (non-subjective) mozinak tekinti azokat a filmeket, amelyekben a dolgok és a történetek lejegyzetelése, regisztrálása a cél, mint például az, ahogy a filmben a doktor a legapróbb, legjelentéktelenebb eseményeket lejegyzeteli (188). Thorsten Botz-Bornstein állításai összhangban vannak fenti megfigyeléseimmel, hiszen az anti-szubjektív mozi megkérdőjelezi a szubjektum és objektum kettősségét, hasonlóképpen ahogy Spivak megkérdőjelezi a dichotómiát mint az alárendelt szóra bírásának lehetséges útját.

Korporeális szolidaritás a néző teste bevonásával

Felmerül ezek után a kérdés, végül milyen lehetőséget kínál a film a szolidaritásra, ha a megismerő, együttérző tekintetünket elutasítják a szereplők.

Az egyik jelenetben hosszasan kísérik Estikét, amint kétségbeesetten és elszántan gyalogol az esőben. Lépéseinek ritmusát önkéntelenül átvesszük. Nem történik semmi más a jelenetben, így mi is lélekben együtt gyalogolunk vele. Átvesszük az ütemet, alkalmazkodunk a léptei zajához. A doktor hangos lélegzésének a hangjai önkéntelen, zsigeri szimpátiát válthatnak ki a filmné-

zóban, amint alkohol reményében vándorol a faluban. Együtt lélegzünk vele, önkéntelenül át-
érezzük a függőségben élő ember kétségbeesett és elszánt küzdelmét, hogy csillapítsa sürgető
alkoholéhségét.

Az egyik szobabelsőt mutató jelentben láthattuk, amint a doktor üldögél az ablak előtt, alaposan
megfigyel minden egyes eseményt, majd aprólékos gonddal lejegyzeteli őket. Azt is látjuk,
hogy mennyire elhanyagolt környezetben él, a szobájából belátunk az illemhelyre, ugyanis a
doktor arra sem veszi a fáradságot, hogy bezárja az ajtaját. Nem tartja fontosnak az emberi
végtermék, a Kristevai értelemben vett abjekt (Kristeva 9-10) kizárását, holott az abjekt elmé-
letei szerint, a szubjektum alapvető megformálásához elengedhetetlen az abjekt elhatárolása a
testtől. A mellékhelység látványa, vagyis az abjekt összefonódása a szubjektummal szintén alá-
ássa a szubjektum és objektum elhatárolásának lehetőségét a kiszolgáltatottak, a telep lakóinak
reprezentációjában, ebből következik, hogy a rendező nem törekszik önazonos szubjektumként
bemutatni a szereplőt.

További visszatetszést kelthet, hogy látjuk, ahogy a doktor jegyzetelés közben folyamatosan
iszik, nyomon követhetjük a lerészegedés folyamatát. A szereplő negatív, visszataszító énje
nem határolódik el az intellektuális tevékenységétől. Mint említettem, többen a doktor króni-
kasként jegyzetelő, minden részletet rögzítő figuráját a rendező alter-egójaként értelmezik (Ki-
rály 79). Ebből adódik, hogy a rendező, nem határolódik el a szereplő visszataszító tulajdonsá-
gaitól sem, nem helyezi kívül magát a történeten. Nem helyezi önmagát az önazonos szubjek-
tum szerepébe, aki az elhagyatott sivár világot kutató tekintetének tárgyaként formálja meg.

Amikor halljuk a doktor hangos lélegzését, amint végigjárja a falut, ekkor nem tehetünk egyebet,
mint mi magunk is együtt lélegzünk vele. Önkéntelen, testi azonosulás ez, embertársunkra mint
hasonló biológiai adottságokkal rendelkező társunkra tekintünk, társunkra a létezésben, tár-
sunkra a lélegzésben. Együtt lélegzünk vele, nem feltétlen, mert szimpatikus vagy közel áll
hozzánk a tevékenysége, hanem azért, mert mi is lélegző emberek vagyunk. A film ezt a testi-
biológiai közösséget erősíti fel, önkéntelen, zsigeri együtt-érzést hív elő bennünk. Mi is „em-
berek vagyunk”, a szó legelemibb, a humán fajra vonatkozó értelmében. A szereplő lélegzését
hallva meghallhatjuk saját lélegzetvételünket a mozinézés alatt, önkéntelenül összehangolhat-
juk a szereplőével, ezáltal magunk is a filmben zajló események részesévé, együttlélegző ré-
szesévé válhatunk, magunk is belépünk a film világába. Az olvasó testi működésének bevonása
a szereplői test jelentésképző folyamataiba párhuzamba állítható a *narratív előadás* fogalmával,
Dobos István értelmezésében. Azt a 20. századi regényben megfigyelhető alakzatot érti rajta,
példaként Esterházy Péter *Egy nő* című regényét vizsgálva, amely úgy tesz kísérletet a nyelvi

kifejezés határainak meghaladására, hogy a „színháték bizonyos hatáselemeit felhasználva eseményként viszi színre a test fenoménját. A narratív előadás az elbeszélés lehetőségeit kibővítve a látható és a nem látható test performatív tapasztalatát kínálja fel az olvasónak” (Dobos 36). A kutató a reprezentált test performativitásában látja megvalósulni az elbeszélői nyelv lehetőségeinek kitágítását, én szintén a test reprezentációjában keresem az elbeszélői nyelv képességeinek kiszélesítését – annak érdekében, és ezen a ponton elválik a vizsgálatok érdekeltsége, hogy a megközelíthetetlen alárendelt helyzete testi azonosulás, együtt-érzés révén megközelíthetővé váljon.

Ez az önkéntelen, a testi azonosulásra épülő részvétel elkerüli a tárgyiasításban, a kiszolgáltatottakról szóló bemutatásban rejlő asszimilációt, amelynek ellentmondásaira Spivak felhívta a figyelmet. A *Sátántangó* film az együttérzés koncepcióját a látáshoz kötődő, intellektuális megközelítésről az ösztönös, testi közelségen nyugvó azonosulás dimenziói felé helyezi át. A befogadó saját lépése és a szereplő lépése, illetve a befogadó saját lélegzete és a szereplő lélegzetének összemosódása, a fikciós szinteket egymásba játszva, metalepszist hoz létre. Ez a metalepszis tovább erősíti a befogadói szolidaritást, lehetőséget nyújtva a szereplő helyzetének elsajátítására, arra, hogy a néző maga is érző és lélegző lényként belépjen a fikció színpadára.

A subaltern meghatározása fiktív narratív szövegekben

Kibővítve a bevezetésben felvázolt gondolatokat, a következőképpen határozom meg a subaltern koncepció fiktív narratívákra átültetett, általam vizsgálni kívánt kategóriáját. Olyan kiszolgáltatott pozícióban lévő karakterek nézőpontját közvetítő fiktív narratív mű, amely a szöveg retorikai-poétikai funkcióiban jelzi a kiszolgáltatottság reprezentációjának és kommunikációjának a nehézségeit, és amely az olvasói szereplehetőségeket bekapcsolva keresi a lehetőséget a subaltern-figura igazának képviselőre, amely az olvasói együttérzés és szolidaritás lehetőségeit hozza létre. A subaltern nem szólal meg közvetlen szereplői beszéd vagy gondolatrepresentáció formájában a saját igazát képviselve, de a narratív poétikai viszonyok összetett hálózatában és az olvasói szolidaritás kiváltásának lehetőségében mégis hangot és olvasói rezonanciát nyer a subaltern életfelfogása. Ebben az értelemben tehát a vizsgált művekben a szépirodalmi kommunikáció lehetőségei meghaladják az elméletben jelzett korlátokat. Értekezésem célja a továbbiakban, hogy a fenti példákat kiterjesztve szemléltesse, milyen sokféle módon képes erre a meghaladásra a prózai szöveg. Annak a bemutatására is törekszem, hogy a vizsgált narratív funkciók képesek az olvasói részvét és belátás számos formáját kiváltani. A szolidaritás lehetőségeinek a keresésében Spivak eredeti koncepcióját ért bírálatra is igyekszem a saját kutatási területemen választ adni. A jóindulatú, a segíteni vágyó, a másikat a saját koncepcióiba

belehelyező, így kisajátító és tárgyiasító szemlélet helyett, amelyet Spivak jogosan bírált, keresem az alárendelt látásmódjával azonosulni és vele együttérezni képes olvasói válaszlehetőségeket.

A műveket és a potenciális olvasói interakciókat vizsgálva szeretném továbbá felhívni a figyelmet arra, hogy a subaltern megközelítése és megértése, a helyzetének megtanulása és átérése során el kell szakadnunk az integráló szemlélet, az alárendeltet a főáramú szemléletbe integráló nézetet magától értetődőnek tekintő állásponttól. Az elemzések sora rávilágít arra, hogy az alárendelt figurát nemcsak lefordíthatjuk a saját kategóriáinkra a szolidaritás módozatai révén, hanem mi is *tanulhatunk* az alárendelt sajátos, kiszolgáltatott, túlélésre fókuszáló szemléletéről. Tanulhatunk az alárendelttől, megérthetjük az ő világát, alternatív, független létszemléletet, mint olyan világot, amely nemcsak az integratív, befogadó, szolidáris szemlélettel közelíthető és határozható meg, hanem mint autonóm életfelfogás. Ebben a megismert életfelfogásban, a subaltern bölcsességében és élettapasztalatában olyan világ tárulhat fel, amely összhangba kerülhet Spivak *subaltern*-koncepciójával. A női alárendelt és a gyermeki alárendelt alakok egyedi látásmódja kap sajátos, poétikai gondolatokban megfogalmazott hangot, amely egyszerre mutat rá a kimondás és érdekviselet lehetetlenségére és az olvasóban visszhangot és együttérzés ébresztő nyelvi-poétikai lehetőségeire, valamint annak az alternatív világnak a tapasztalatára, amelyet a főáramú szemléletnek érdemes megtanulni, a művek olvasása során el-sajátítani.

Összefoglalva a fejezet eredményeit: elmondhatjuk, hogy a regényben a narráció a kiszolgáltatottak nézőpontját artikulálja, ugyanakkor a beszédmódban hordozott funkciók láthatóvá teszik az ellentmondást, amely Spivak érvelésével párhuzamba állítható; nevezetesen azt, hogy a kirekesztetteket támogató szöveg maga is megismétel bizonyos kirekesztést. A szereplők egyenes beszéde csak töredékes formában, idézőjelben, dadogásként hatva tud beékelődni a főáramú, szabad függő beszédben vagy tudatnarrációban elmondott elbeszélői közlésekbe. A subaltern csak töredékekben, a film esetében pedig elemi, alapszókincset használva tud érvényre jutni.

Másrészt a szereplő idézőjeles megnyilatkozásai folyamatosan megszakítják a narratív közlést, így önreflexív módon ráirányítják a figyelmet a más érdekében elmondott beszéd korlátaira. Az olvasó, in medias res, bele van vetve az események menetébe anélkül, hogy alapvető ismeretei lennének arról, hogy miért is alakult úgy a sorsuk a szereplőknek, hogy ilyen kilátástalan helyzetbe jutottak. Megtapasztalja az alapvető információk hiánya okozta megfélemlítő mechanizmusokat, átélhet egy tipikus kelet-európai diktatórikus helyzetet, amelyben akkor is követnünk kell a fejleményeket és együtt kell lépni velük, amikor nem értjük, miről is van szó. A *Sátántangó* nem transzparens regény, paradox módon ezekkel az olvasási tapasztalatokkal átélhetjük

azt, miként is működik egy nem transzparens társadalmi szerkezet. Megérthetjük továbbá, hogyan lehet élni és túlélni egy ilyen (szöveg)környezetben, miközben az ember helyrehozhatatlan sérüléseket szenved el.

Futaki gondolatmenetének ritmusát elsajátítva és átérezve, olvasóként, megtanulhattuk, testi-lelki tapasztalatunkká válhatott az olvasás során, hogy a félelem fenntartása, az aggodalom folyamatos gerjesztése a diktatúrák megtartásának alapvető manipulációs technikája. Abban a szemantikai tartományban, amely mindezeknek a negációjaként, a regényvilágban elhangzottak hipotetikus tagadásaként az olvasóban *megszólalhat*, kirajzolódhat egy másik út, az, amelyen a szereplő nem mer elindulni. Ha az ember megpróbál úrrá lenni a személyiség részévé vált és a hatalom által folyamatosan felélesztett aggodalmakon, ha a szubjektum nem fél a szabadságtól, ha a döntés felelősségét, a tévedés lehetőségével és az ezzel együtt járó szorongással együtt felvállalja, akkor átélhető válik az olvasóban a kiszolgáltatottak felemelkedési lehetősége, átélhetővé válik a szabad gondolkodásban rejlő felszabadultság érzése, pontosan az, ami fájóan hiányzik a fikcióban történetekből. Minden, ami a manipulatív szorongással szemben alakulhat ki, minden, ami a bizalom, a békesség és a nyitottság felé mutat, a nyugodt és kiszámítható élet felé tett minden egyes lépésünk, minden elgondolásunk, minden szívdobbanásunk viszont el-lenszegülhet az elnyomó mechanizmusoknak: felszabadíthatja a hatalmi kommunikáció fogságába rekedt subaltern-hangokat; kirajzolhat egy alternatív életmód felé mutató szemléletet.

A *Sátántangó* filmadaptációban igen kevés tér, kevés lehetőség jut a szereplői egyenes megszólalásoknak a hosszas vizuális narrációban, amit a szokatlanul hosszú film még inkább érzékelhetővé tesz. A figurák közvetlen beszédei redukált szókinccsel, határozóktól és a jelzőktől, a nyelv színesebb és árnyalást lehetővé tevő elemitől megfosztva hangzanak el. A sivár élethez nem illenek a színeket és árnyalatokat, fokozatokat hangsúlyozó nyelvi formák. A fekete foltként feltűnő, hátulról filmezett karakterek szembesítenek minket azzal, amit nem láthatunk, a mozdulatlan arcok pedig visszaverik tekintetünket és megakadályozzák, hogy leereszkedő tárgyasító szemlélettel közelítsünk feléjük.

Az együttérzés és a szolidaritás koncepcióját átértelmezi a film, nem intellektuális folyamatként, hanem ösztönös azonosulásként láttatja. Együtt lépünk, együtt lélegzünk a szereplőkkel, átvesszük lélegzetük és lépésük ritmusát. A közös ritmus a fikciós szinteket összemosva, meta-leptikus alakzatként, fikció-közötti szinteken hoz létre egyfajta biológiai-tesi eredetű, a közös testi tapasztalatra számító értelmezési lehetőséget: az együttérzés helyett együtt-érzést, együttes szívdobbanást, együtt-létezést. Ebben, az értelmezői és a szereplői szubjektivitást összemosó, a poszthumánhoz is köthető szolidaritásban és poszthumán, közös szubjektivitásban kaphat hangot és teret a subaltern-figura látásmódja.

Ebben a fejezetben illusztráltam, hogy Spivak elméletének néhány fontos állítása miként ültethető át bizonyos prózai szövegekre, milyen prózapoétikai gondolatok támasztják alá az elméleti gondolatmenetet, és melyek azok a szöveghelyek és narratív beszédmódok, amelyek az elméletet meghaladva, de az elméletben felvetett probléma fontosságát elismerve, mégis rámutatnak az alárendelt megszólalásának töredékeire és felfedezhető nyomaira; amelyek egy újfajta szolidaritás és újfajta kommunikáció lehetőségét nyitják ki a subaltern életszemlélet befogadására.

II. Az alárendelt hangjai feminista kritikai látószögben

1. Szubjektivitás, női identitás, feminista elméletek

Az értekezés második része a subaltern problémáját összeköti a női szubjektivitáshoz kapcsolódó kérdésekkel. A második rész első fejezetében (II.1) a posztmodern szubjektum-elméletekhez köthető decentrális szubjektivitás, a narratív szubjektivitás és a női identitás kapcsolatának néhány lényeges elméleti kérdését foglalom össze. A fejezet röviden felvázolja azt a kontextust, az önazonos narratív szubjektivitás megkérdőjelezése és a női identitáskonstrukciók kapcsolatát, amely meghatározóan fontos keretként szolgál a női alárendelt narratív megközelítéséhez, a feminista narratológia ilyen tárgyú kutatásaihoz, amely a következő fejezet (II.2) tárgya lesz. Az önazonos női narratív szubjektivitás kétségessé válásának tárgyalása megkerülhetetlen kontextusa a subaltern problémájának, hiszen a női alárendelt narratív reprezentációja nem térképezhető fel önazonos, egységes szubjektivitásként. A decentrális szubjektivitás tágabb elméleti keretbe helyezi az alárendelt narratív elbeszélhetőségének kérdését, az alárendelt női identitás megnyilatkozási formái a decentrális narratív szubjektivitás sajátos eseteinek tekinthetők.

Posztmodern szubjektivitás és női identitás

Judith Butler a *The Psychic Life of Power* című könyvében, áttekintve a huszadik század jelentős társadalmi megközelítésű és pszichoanalitikus elméleteit, a belső ellentmondást hangsúlyozza a szubjektum létrejöttében. A szubjektum kialakulásának elengedhetetlen feltétele a társadalmi normák elsajátítása, a nyelv és az ideológiák által megalkotott kategóriákba való belehelyezkedés. A szubjektum úgy fogadja el a társadalmi normákat, hogy azokat sajátjaként ismeri el, a saját személyiségének részeként fogadja el, elfelejti azt, hogy ezek az elvárások külső kényszerből születtek. Butler elsősorban azt teszi hozzá a korábbi szubjektumelméleti felfogásokhoz ebben a könyvben, hogy felteszi a kérdést, miért akarja az ember elsajátítani a társadalmi normákat, amikor ezek egyúttal az ő alárendelését jelentik. Szerinte azért, mert ezt egy alapvető vágy mozgatja: az ember vágyik a társadalom elismerésére. Ez egy túlélési vágy, nem más, mint alapvető életösztön, az ember ösztönösen azt ismeri fel, hogy csak szociális lényként tud létezni és túlélni a világban. Ezért vágyik a társadalomba való betagozódásra, még akkor is, ha ez saját maga alárendelését jelenti. A gyermeki ragaszkodásban, a szülő felé irányuló szeretetben a túlélés elemi ösztöne működik, ezt ismétli meg, és ugyanakkor ettől határolódik el az

ember a társadalomhoz való kötődésében. Ez a vágy, a szociális lénné válás vágya munkálkodik a szubjektummá válásban, amely viszont óhatatlanul együtt jár az alárendelés, a „subjection” elfogadásával. A szubjektum egész élete során ezzel az ellentmondással küzd (Butler, *The Psychic Life* 7-9).

A genderszerepek kialakulásában szintén ellentmondásos tendenciák működnek Butler szerint. Az embernek le kell mondania a társadalom által nem felkínált szerepekről. Ez a lemondás azonban nem tökéletes, nem tudja teljes mértékben meggyászolni és elengedni a veszteséget az ember, hanem magához csatolja, a személyisége részévé avatja, ami a nemi identitást illetően állandó melankóliához vezet. Ez a melankólia különösen jellemző velejárója a homoszexuális identitásnak, mert a társadalom nem kínálja fel a homoszexuális identitást, ezért erről le kell mondania, de nem tudja elengedni, nem tudja meggyászolni, hanem magával hordozza folyamatos melankóliaként az el nem ért, és el nem engedett szociális életformát. Butler szerint nemcsak a homoszexualitáshoz, hanem általában a genderhez köthető, a nemi identitástól elválaszthatatlan a melankólia. A heteroszexuális ember számára sem adatik meg a homoszexualitás mint lehetséges identitás társadalmi alternatívája. Nincs választása, az erős társadalmi tiltás miatt nem lehetséges a választás, ezért erről a lehetséges identitásformáról mint választási lehetőségről kell lemondani, amit szintén nem tud meggyászolni és elengedni, így melankólia formájában korporálja (134-138).

A szubjektivitás az egyik legfontosabb elméleti kérdés, mellyel kapcsolatban a posztmodern elméletek és a feminista kritika eltérő állásponton van. A különböző feminista kritikai áramlatok abban megegyeznek, hogy a nőiségre ható maszkulin társadalmi elnyomás és dominancia elsődleges kulturális eszköze a nyelv (mint a diszkurzusok változatos rendszere). A feminista kritika nem leplezi saját ideológiai implikációit. A nők szempontjait és érdekeit veszi figyelembe, így tehát, mint bármely más ideológiai keret, elkerülhetetlenül a szubjektum álláspontját konstruálja meg. Nőként beszélni, illetve a nőkért való beszéd elválaszthatatlan az identitás kérdéskörétől és politikájától. Az azonban némiképp problematikus, hogy mikor a nők elfoglalják a szubjektum pozícióját, a posztmodern elméleti rendszerek éppen a szubjektum fogalmának megkérdőjelezéséhez jutnak el (Butler, *Contingent Foundations* 43). Gyakran hallani – írja Judith Butler –, hogy épp mostanában, amikor a nők kezdik elfoglalni szubjektum pozícióit, jutnak el a posztmodern nézetek addig az állításig, hogy a szubjektum halott. Néhányan viszont ezt a nők és más olyan jogfosztott csoportok elleni összeesküvésnek tekintik, amelyek csak most kezdenek saját nevükben beszélni (Butler, *Esetleges alapok* 18-20).

A feminizmus és a posztmodern sok kérdésben hasonlóképpen gondolkodik, például eltörli az éles határokat a magas és a populáris irodalom, a domináns és a marginális, a maszkulin és a

feminin kategóriái között. Mindkét esetben az elmélet és a fikció között szoros kapcsolat áll fenn, mindkettő kifejezi kétségeit a megismerés kategóriái iránt. A szubjektivitás tekintetében viszont a posztmodern és a feminista elméletek ellentétes véleményeket fogalmaznak meg. A feminista kritika az identitás kérdéseit állítja a középpontba, ezzel a posztmodern egyet nem értését vonja magával, mivel a női érdekeket szem előtt tartó politikájával összefüggésben a feminizmus egyfajta önazonos, centrális „én”, illetve „mi” szubjektumot rekonstruál. A posztmodern pedig köztudottan a decentralizált szubjektumot állítja a középpontba, melyet személytelen jelölési mechanizmusok hoznak létre.

Több feminista teoretikus azzal érvel, hogy azért követik az identitásnak olyan definícióját, melyet a posztmodern elvetett már, mert ők sohasem rendelkeztek önazonos szubjektum-képpel. A nők *a másik* diszkurzív pozíciójába kényszerítve sosem tapasztalhatták meg a koherens, önmagát megvalósító, egységes szubjektum helyzetét. Ebből adódik az, hogy másképp viszonyulnak a szubjektum problémájához, hiszen hogyan is lehetne meghaladni azt a pozíciót, amelyet sohasem tudhattak magukénak. A kortárs feministák, sok nőíró társukkal egyetértésben, felismerték ugyan a szubjektum liberális-humanista fogalmának az ellentmondásait, de még mindig nem képesek lemondani arról, hogy hangot adjanak egy erős énre való igényüknek (Wagh 14-16).

Ki szerepel feminista elméletalkotóként, akinek a vitával kapcsolatos megfogalmazásai majd nyilvánosságot kapnak – teszi fel a kérdést Judith Butler.

Vajon nem mindig arról van-e szó, hogy a hatalom már előre, már annál a folyamatnál kifejti hatását, amely meghatározza, ki lesz a feminizmus nevében fellépő alany, és kihez fogja intézni szavait? És az is világos, hogy a szubjektum létrehozása a szubjektív tévés folyamatának előfeltétele, amely az embert megelőzve hozza létre a feminizmus vitájának beszélő szubjektumát. Ki beszél akkor, mikor „én” szólok hozzád?

És hogyan történik az, hogy éppen maga a szolidaritás érdekében feltételezett kategória, a szubjektum, a „mi” termeli a klikkesedést, melyet meg kellene szüntetnie? (Butler, *Esetleges alapok* 18; 25)

A feminista mozgalmaknak nem a kirekesztés belső terét létrehozó modell alapján kellene szubjektumokká válni, hanem az identitáskategóriákat létrehozó folyamatokat kellene bíráltniuk. A szubjektum megkonstruálásának hatalmi tényezőit láthatóvá tenni a posztmodern elméletek részéről nem ugyanazt jelenti, mint elvenni a szubjektumot, hanem inkább annak biztosítását,

hogy egy olyan kifejezés, mint a szubjektum, hozzáférhető legyen a korábban nem engedélyezett újrafelhasználás, újraszervezés számára. Ezzel szemben, úgy tűnik, hogy a feminizmuson belül szükséges nőként és nőként felszólalni, amit viszont identitástudat és identitáspolitika nélkül szinte lehetetlen. Ugyanakkor bármilyen törekvés, amely a nők kategóriáját univerzális vagy különleges tartalommal kívánja felruházni, szükségképpen klikkesedéshez fog vezetni, tehát az „identitás” mint kiindulópont soha nem lehet egy feminista 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 be kellene jelenteni a kategória megszüntetését. Judith Butler ezután a feminista beszélő szubjektum, a „nő” kategóriájának olyan felfogását javasolja, amely egyszerre védi ki a posztmodern nézetek ellenállását és a feminista csoportok belső ellentéteit, a kirekesztő mechanizmusokat. Nincs szükség előre meghatározott identitás-fogalomra, meg kell őrizni és meg kell becsülni a fogalom tartalma körüli ellentéteket a nők táborán belül, sőt, ezt a szembekerülést kellene a feminista elmélet megalapozás nélküli alapjává tenni. A feminizmus szubjektumának megkérdőjelezése így nem használatának korlátozását jelenti, hanem szabad mozgásteret ad neki, ahol előre nem látható jelentésekkel gazdagodhat (Butler, *Esetleges alapok* 20-22). A feminizmus és a posztmodern kapcsolatáról szóló viták a nyolcvanas évektől napjainkig tartanak. Lidia Curti összefoglalja, hogyan jelennek meg a nőiség koncepciói a dekonstruktív teoretikusok, elsősorban Derrida és Baudrillard írásaiban (Curti 17), majd hogyan jön létre egy olyan feminista teoretikus generáció, amely a posztmodern kritikai gondolkodást a nőiség kérdéseinek felvetésével gazdagítja: Gayatri Spivakot, Alice Jardine-t, Teresa de Lauretis, Naomi Schort, Shoshana Felman, Barbara Johnstont, Susan Bordo-t, Trinh T. Minhá és Rosi Braidottit említi sokak között. Majd áttekinti a feminista kritikán belüli újabb vitákat. Három nagyobb kérdéskört különböztet meg: a női másság, az elméletek fontossága és az esszencializmus-antiesszencializmus kérdése körüli vitákat. Mindhárom erősen kapcsolódik ahhoz a már tárgyalt posztmodern és feminizmus közötti ellentétéhez, melynek egyik pólusán a női szubjektum sajátosságait, egyediségét (társadalomban és kultúrában betöltött helyét, kisebbségi-többségi pozícióját, bőre színét, szexuális és testi adottságait) hangsúlyozó, a másikon a szóródott, a határokat, műfajokat elmosó, nemi identitáskategóriákat fellazító nőiségfelfogás áll. E kritikai vitatérben számos köztes pozíció is kialakul. Rosi Braidotti, Teresa de Lauretis és Gayatri Spivak, Naomi Schor több tanulmánya (De Lauretis, *Essence*; Schor, *This Essentialism*; Spivak és Rooney, *In a Word*) arra irányul, hogy az ellentéteket feloldja, hogy a női egyedi sajátosságokat, különbségeket, egy sokszínű, multikulturális, decentrált identitásképpel kapcsolja össze (Curti 16-27).

Rosi Braidotti szerint az ezredforduló után a Judith Butler „sex” és „gender” kategóriái elégtelennek bizonyulnak a női identitás késő-posztmodern felfogásához. Felmerül az igény olyan identitáskép megalkotására, amely figyelembe veszi a feminista mozgalmak különböző történelmi hagyományait és regionális különbségeit. Az európai női azonosságtudat alakulását lényegesen befolyásolták a huszadik századvégi események: például az újabb balkáni háború, a vasfüggöny megszűnése és az Európai Unió megalakulása. Az etnikai kérdés továbbra is meghatározza Európa alapvető társadalmi folyamatait, így a nők helyzetének alakulását is. A női identitás kérdései így másképp vetődnek fel az Egyesült Államokban és Európa egyes területein – írja Rosi Braidotti (*Identity* 168). Ugyanakkor kiemeli, hogy a folyamatos átalakulásban lévő (női) posztmodern szubjektum a testi vágyak, a tudatos döntések, a hatalmi, a szociális és a szimbolikus viszonyok bonyolult és ellentmondásos hálózatában jön létre (160).

Séllei Nóra *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most* című kötetében behatóan foglalkozott a posztstrukturalista elméletek, a feminista elméletek és a posztstrukturalista-feminista elméletek vitáival, az egyes irányzatok szubjektumfelfogásának különbségeivel (94-110), valamint a feminista kritika magyar recepciójának ellentmondásaival, a történeti helyzetből adódó „megkésettség” jelenkorunkig tartó problémáival (113-139). Séllei összegző gondolata szerint a feminista kritika alakulásának történelme pontosan rávilágít a feminizmus összeegyeztethetőségére a posztstrukturalista elméletekkel: bebizonyosodott, hogy a feminista elmélet folyamatosan képes újragondolni saját előfeltevéseit, képes újrafogalmazni önmagát, képes párbeszédbe lépni más elméleti diszkursusokkal (110).

A téma másik fontos hazai kutatója, Bollobás Enikő *A szubjektum színeváltozásai: narratív, kapcsolati és testi alanyiség, és az alany performatív megképzése – Elméleti bevezető a műhelytanulmányokhoz* című áttekintő tanulmányában a szubjektumelméletek szerteágazó és folyamatosan alakuló hálózatát négy területben rendszerezi. A szubjektum szorosan kötődik a narrativitás kérdéséhez, hiszen az én önmegalkotásának folyamata elválaszthatatlan az én ön-narrációjától. Ehhez a felfogáshoz tartoznak a narratív szubjektivitás kutatói, akik hangsúlyozzák, hogy az én a történetmesélés jelölő sorának a terméke, az elbeszélés során alakul ki. Az ön-narráció számos formájának, az életrajznak, az önéletrajznak, a visszaemlékezésnek kutatása tartozik ide. Valamint a személyiség narratív konstruáltságának vizsgálata, itt kiemelten fontosak Paul John Eakin kutatásai (1999; 2008). Bollobás Enikő szerint (3-4) a második kutatási terület a kapcsolati szubjektivitásmodell, itt különösen érdekesek Nancy J. Chodorow (2000) és Jessica Benjamin (1986) a feminista kontextusba ágyazott kutatásai, amelyek a férfiakra kidolgozott korábbi autonómia-fogalommal szemben hangsúlyozzák a kapcsolatiság szubjektum-

építő lehetőségeit (4-5). A harmadik terület a testelméletekhez kötődő kutatásokban több oldalról megközelített „korporalizált alany” koncepciója, végül a negyedik terület a mindezekhez (narratív, kapcsolati és testi) alany performatív megképzése (5-7).

Értekezésem szemszögéből különösen tanulságosak Bollobás Enikő a narratív szubjektivitás performatív konstrukciójához kapcsolódó gondolatai.

A narratív alany performatív megképzettségével kapcsolatban azt állíthatjuk, hogy a történetmesélés nem valamiféle, a mesélést megelőzően létező tudat tevékenységének a terméke, hanem éppen ennek a tudatnak a létrehozója: az elbeszélő Én hozza létre az elbeszélte Ént. A narratív szubjektumképzés során az elbeszélő tudat beszédműveletei végrehajtó (performatív) módon állítják elő a korábban nem létező elbeszélte tudatot. Mi több, az elbeszélte Én performatív megképzése során önállósul szubjektummá és ágenssé a performatív beszédműveleteket végző személy. Az ön-narráció ekképp performatív aktus: az elbeszélő azt az Ént performálja, amelyet az elbeszélés mint konstatív aktus bemutat, minden pillanatban újrakonstituálva azt a narratív Ént, amelyet maga a narráció deskriptív módon megidéz. (8)

Értekezésem alapgondolata összhangban áll ezzel az érveléssel, ugyanis én a narratíva textuális-poétikai funkcióiban vélek felfedezni olyan potenciált, amely a reprezentált elbeszélői vagy szereplői subaltern-megnyilatkozással *szemben* mégiscsak képes hangot adni az elhallgattatott álláspontoknak. Ezt a narratívpoétikai lehetőséget tekinthetjük performatív aktusnak, a textuális (beszéd)aktusnak, amely bekapcsolva az olvasói együttműködést, végrehajtja, megvalósítja az alárendelt (részleges) megszólalását. Ebben a performanszban az alárendelt (általa nem képviselt) sajátos világlátása kifejezésre jut.

Gender és decentrális narratív szubjektivitás

Ebben a részfejezetben csupán a decentrális narratív szubjektivitás és női identitás kapcsolatához tartozó néhány elméleti probléma bemutatására fókuszálok. A decentrális narratív szubjektivitás szakirodalmának áttekintésével korábbi munkámban foglalkoztam (Zsadányi, *Másik nő* 8-12, 16-20). A női szubjektivitás Teresa de Lauretis szerint kizárólag a férfiéhoz viszonyítva jöhetett létre. A női szubjektum a filmben, ugyanúgy, mint a nyelvben, csak egy köztes pozícióban lelheti fel önmagát, egy szubjektum és objektum közötti, nem létező, nem reprezentálható és nem jelölhető helyen: a női néző és a nő mint tárgy közti légüres térben (de Lauretis, *Alice Doesn't* 6-8).

De Lauretis szerint a vágy mozgása, a szubjektum és narratíva egymástól elválaszthatatlan fogalmak. A narratíva előrehaladását a vágyak irányítják, a szubjektum ezeket a vágyakat követi míg az akadályok leküzdésében halad előre. A szubjektum, például a főszereplő, formálódása a narratíva működése közben jön létre. Az Oidipusz-mítoszt, nyugati kultúránk alaptörténetét, a vágy és a narratíva összetartozása tipikus eseteként emlegeti. Azt is állítja, hogy míg Freud a kisgyerek szexuális vágyait Ödipusz-komplexusként értelmezi, maga is Szophoklész *Oidipusz király* történetének hatása alatt áll, ebben is látszik, hogy a vágymechanizmusok és narratíva egymástól elválaszthatatlanok. Minden elbeszélés, amelynek célja a megismerés és az önmegismerés, tulajdonképpen Oidipusz király „ki vagyok én?” kérdését ismétli meg. Minden narratíva a megoldás felé való törekvésében és egy kezdeti ideális állapot elvesztésében ödipális logikát foglal magában. A megoldás egyúttal azt is jelenti, hogy a főszereplő és az olvasó szubjektum megismeri önmagát, tehát a narratíva tulajdonképpen megerősít és legitimál egy koherens, önazonos, maszkulin szubjektumot. Vagyis minden megvilágosodással végződő narratíva újratermel egy stabil szubjektumot. Ebben a történetben a női alakok, mint például a Szfinx vagy Iokaszté, nem dinamikus, hanem statikus helyeket jelentenek, amelyek akadályozzák Oidipusz aktivitását, előrehaladását a megvilágosodás útján. A narratíva így az a folyamat, amely létrehozza az alapvető szembeállításokat, elsősorban a nemi különbségeket. Az olvasó sem függetlenítheti magát a narratíva megkülönböztető eljárásaitól, azonosulni kényszerül a felkínált dichotóm pozíciók (a férfi-hős-ember-aktivitás vagy a nő-akadály-korlát-statikusság hely) egyikével (de Lauretis, *Alice Doesn't*, 109-121).

Linda Hutcheon *A Posztmodern poétikája* című könyvében a posztmodern regényeket a szubjektivitás, a nyelv és a történelem-felfogás szempontjából vizsgálja. Párhuzamba állítja a posztmodern elméletek és a posztmodern regények nyelv- és szubjektumfelfogását. Elképzelése szerint az önreflexív, szakaszos felépítésű és metafikciós szerkezetű regények ugyanúgy megkérdőjelezik hagyományos történelemképünket, mint a posztstrukturalista elméletek. A regények egy része úgy veti fel a szubjektivitás kérdését, hogy az magában foglalja a nemi identitás, a szexualitás és a nők reprezentációjának kérdéseit is. Írásában a kortárs feminista teoretikusok állításait (Kaja Silverman, Teresa de Lauretis és Catherine Belsey gondolataihoz kapcsolódik a leggyakrabban) veti össze két művel, Salman Rushdie: *Midnight's Children* és D. M. Thomas: *The White Hotel* című regényeivel. A *White Hotel* című regényben a női főszereplő semmiképp sem tekinthető a tudat középpontjának, akivel – mint például James regényeiben – az olvasó azonosulni tudna. A regény úgy mutatja be a hősnőt, ahogy mások és ő értelmezi, azaz olvassa, saját magát. Ez a női szubjektum tehát terméke is és nézője is mások diszkurzusának. Hutcheon gondolatmenete szerint az olvasás és a filmnézés azonos abban a tekintetben, hogy mindkét

esetben a néző, illetve az olvasó már társadalmilag-ideológiailag konstruált nemi identitással rendelkezik. Ő is fontosnak tartja de Lauretis már említett állítását, hogy a női néző (olvasó) egyszerre birtokolja a látás szubjektuma és tárgya ellentmondásos pozícióját. A női főszereplő reprezentációjában ezt az ellentmondást viszi színre D. M. Thomas. A feminista elméletek és a gender-orientált posztmodern regények összhangban vannak abban a tekintetben – így Hutcheon –, hogy a női szubjektumot kiváltképpen ellentmondásokkal terhelt decentralizált szubjektumnak látják. A regény és a teória egyaránt kétségbe vonja a patriarchális társadalom voyeurista, maszkulin nézőpontját, amely idealizálta és fetisizálta a nőket. A regények összetett nézőpontjai nem teszik lehetővé, hogy a főhős szubjektumáról totalizáló képet alkossunk, egyúttal az olvasót is megakadályozzák abban, hogy olyan szubjektum pozíciót találjon vagy alkosson meg, amelyből a regények összefüggő, koherens képet mutatnának. Ez azt is eredményezi, hogy az olvasó sem tudja magát egységes (nemi) identitásként tételezni (Hutcheon 158-177).

A koherens olvasói szubjektivitást az újabb feminista-narratológiai kutatások más szempontból is kérdésessé teszik. Robin R. Warhol a szentimentálisnak tartott irodalmi művek könnyfakasztó hatását tanulmányozza. Ezek a művek könnyhullatást, meghatottságot váltanak ki, vagyis az intellektus ellenőrző szerepét kikerülve, az olvasó testműködésére közvetlenül hatnak. Bizonyos művek közvetlen hatást gyakorolnak napjainkban a testre, sőt ezek a hatások betervezhetők, a piaci folyamatok részévé tehetők. Az irodalmi narratíva és az olvasói test (a tudatos irányítást kiiktatva) közvetlen kapcsolatba kerülnek, a könnyfakasztó irodalom így hasonlatossá válik a posztmodern kultúrában jelentős szerepet betöltő testírással, a tetoválással. A szerző a kortárs szentimentális irodalom és film, szappanoperák, TV-sorozatok e decentrális olvasói szubjektum-konstruációban nem a vágymechanismusokat és a szexualitást hangsúlyozza, mint ahogy ezt a pszichoanalitikus elméletek követői teszik, hanem a művek közvetlen testi reakciókat kiváltó hatását.

Robin R. Warhol szentimentalizmus és kulturális szexizmus napjainkban is észlelhető összefonódására hívja fel a figyelmet. A modernségtől örökölt magas és népszerű kultúra megkülönböztetése magával vonta azt, hogy a népszerű irodalomhoz a nőiesség képzete kötődött, a magas kultúrához pedig a férfiasság. Az érzelgős irodalmat fogyasztó női olvasók széles tábora a huszadik század első felében hozzájárult e beidegződés kialakulásához, de ez napjainkban már előítéletnek tekinthető. Nem véletlen, hogy a jelenkori szentimentális filmek és irodalmak lekezelő minősítése nemi jelleget is magán visel (women's weepy) (Warhol, *Having a Good Cry* 34-37).

A poszthumán felől visszatekintve a feminista érdekképviseleti centrális szubjektivitás és a posztmodern decentrális szubjektivitás vitájára, az ellentmondások feloldódni látszanak. Rosi Braidotti a női jogok kiszélesítésének történetét és az ezeket végig kísérő elméleteket a huszadik század folyamán ez egységes férfi euroszubjektum decentralizációs folyamata fontos állomásainak tartja, melyek során a női másság is belép a (továbbtanulási és szavazati) jogokkal és a táguló életlehetőséggel rendelkező szubjektumok sorába. A modernség és a posztmodernség során a különböző másságok, női másság, szexuális másság, posztkoloniális másság, fogyatékkal élő emberek fokozatos emancipációs folyamata zajlik. Ezeknek a másságoknak az elismerése és befogadása csak úgy mehetett végbe, hogy az egységesként elképzelt humanista szubjektivitás anti-humanista, más szóval nem egységes, decentrális identitás-felfogássá alakult át (Braidotti, *Posthuman* 38).

Braidotti felfogásában, az utóbbi két évtizedben a globalizációs összekötöttség és a technikai közvetítettség hálózatában élő poszthumán ember tovább folytatja a másságok befogadását és a humán és a nem humán kategória zártságát feloldja. A humanista szubjektum immár befogadja a Föld élőlényének élethez és túléléshez való küzdelmeinek jogosságát. Az élőlényekre tevődik át a hangsúly az ember és nem ember különbségének hangsúlyozása helyett. Újabb másságként, társlelézőként ismeri fel a poszthumán emberkép az élővilágot, az állatokat, a növényeket és a technikai, életünk részévé váló digitális eszközöket mint „társakat”. Az állatvédelem, a környezetvédelem, a technológiai átalakulások, az internet, a digitalizáció, közösségi média és a hozzájuk kapcsolódó kérdések, mint például a klímaválság, a migráció problémái immár szorosan kapcsolódnak az emberi létezéshez és az emberkép újraértelmezéséhez. Ez a napjainkban formálódó, új, poszthumán identitásképp folytatja azt a modernségtől napjainkig tartó – hozzátehetjük, figyelembe véve Braidotti könyve megjelenése utáni újabb populista politikai tendenciákat, nem zökkenésmentes és visszarendeződésekkel terhelt – folyamatot, amely újabb és újabb másságok befogadásával decentrális identitássá változtatja át az egységes, humanista szubjektumfelfogást (49).

Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás összefüggései nem lezárt kérdések a szakirodalomban, újabb tanulmányok újabb látószögekbe helyezhetik azokat. A fenti áttekintésből kitűnik, hogy a posztmodern szubjektivitás tárgyalásában elkerülhetetlen a nemi szerepek figyelembevétele. Az ideologikusan és diszkurzívan létrehozott szubjektum alakulásában a *gender* szempontjai meghatározóak lehetnek. A szubjektivitás problémái ugyanakkor sajátosan vetődnek fel a női szempontokat szem előtt tartó gondolkodásban. A kortárs feminista kritika egyszerre néz szembe saját érdekérvényesítő, ideologikus helyzetének erős szubjektumteremtő igényével és a decentrált szubjektum szükségességével. Ez az összeegyeztethetetlenség újabb és

újabb vitákat vált ki. Mindebből következik, hogy egy, a hagyományostól eltérő, alternatív nőiség-képet nem lehet ellentmondásmentesen megalkotni. A női narratív szubjektivitás nem önazonos entitásként képzelhető el, hanem a paradoxonokat, az ellentmondásokat és a nyitottságot magába foglaló folyamatként, amely a mű és a befogadó összjátékában, a retorikus nyelv lezáratlanságában jön létre.

2. Feminista narratológia és a subaltern

Ebben a fejezetben szeretném elhelyezni a női alárendelt kutatását feminista narratológiai elméleti keretbe. A feminista narratológia a feminista kritika, a queer-elmélet és a narratív elméletek összekapcsolódásaként létrejövő, folyamatosan alakuló, új tudományterületet foglalja magába. Robyn Warhol meghatározása szerint a feminista narratológia a narratológia egyik tudományágának tekinthető, amely a klasszikus narratológia szempontjainak és kutatási területének a kiegészítésére törekszik: felhívja a figyelmet a bevett narratológiai kategóriákba nehezen illeszthető szépirodalmi jelenségekre, másrészt új narratív elméleti fogalmakat hoz létre. A genderelméletek gyakran hangsúlyozott érveit követve, a feminista narratológia a kulturális és a történelmi kontextusok figyelembevételét szorgalmazza. Fontos jellemzője továbbá, hogy az ilyen jellegű írások nagy része egyedi irodalmi művek interpretációjára koncentrált, nem törekszik új, átfogó narratológiai szempontrendszer kidolgozására (Warhol, *Feminist narratology* 608). Warhol írja egy újabban megjelent interjúban (McMurry és Pignagnoli 93), hogy a feminista narratológia egyik legfontosabb alapfeltevése az, hogy a szerző és az olvasó identitáspozíciói, ideértve a nemi jelleget és az etnikumot, fontos szerepet játszanak mind az alkotás, mind a befogadás folyamatában.

A feminista kritika és a narratológia sokáig nehezen összekapcsolható területnek számított, elsősorban azért, mert alapfeltevéseik ellentmondtak egymásnak, nem tűntek könnyen kibékíthetőnek. A strukturalista-formalista narratológia kizárólag a szövegre koncentrált; leíró jellegű volt; ideológiamentességet hirdetett és a kontextusokat, például az életrajzot nem tartotta kutatási érdeklődésre méltónak. A feminista kritika ezzel szemben bevallottan ideologikus abban az értelemben, hogy érdekvédő szerepet is vállal, elfogult a női érdekek, női jogok és nők boldogulásának érvényre juttatása mellett, ezért vizsgálódásaiban a női és az alternatív nemi identások nézőpontjai, a nemi szerepek kulturális konstrukciói kitüntetett szerepet játszanak. A gender szempontjainak figyelembevétele újabban a kontextus, a kulturális közeg és a recepció szempontjainak tekintetbe vételét is jelenti, ezáltal a klasszikus narratológiák, amelyek szigorúan a narratív szövegek textuális jellegzetességére koncentráltak, átalakulását vonja maga után.

A feminista narratológiát ezért a narratológiát megújító posztmodern narratológiák vagy kontextuális narratológiák között tartják számon – írja Marion Gymnich a narratív elméleteket áttekintő, újabb munkájában (706).

A feminista narratológia fontosabb irányzatai és koncepciói

A feminista kritika és a narratológia sokat változott az utóbbi két évtizedben, mindkét terület nagy mértékben specializálódott és alapfeltevéseikben is változások történtek. A strukturalizmushoz és formalizmushoz kötődő narratológiák a posztstrukturalizmus irányába fejlődtek, a posztmodern próza maga is átformálta a narratív elméleteket. A narratológia újabban megkülönbözteti a klasszikus strukturalista felfogást a posztklasszikus iránytól. A posztklasszikus narratív elméletek megkérdőjelezik a klasszikus narratológia ideológiai semlegességének elvét; azzal sem értenek egyet, hogy a művek kontextusának nem érdemes jelentőséget tulajdonítani. A posztklasszikus narratív elmélet kinyitotta a kapukat a társadalmi kontextusok tanulmányozása felé, érdeklődéssel fordul a szexualitás, a társadalmi nemek, a kisebbségek és az etnikumok kutatása felé, tekintetbe veszi a feminista, a queer-elméletet és a kognitív tudományokat (Young 2). Hozzá kell tenni, hivatkozva Bryan Richardsonra, hogy ez egy összetett folyamat, a modern narratív elmélet történetének alakulása nem egyenesvonalú fejlődésként, hanem több, egymással érintkező terület kölcsönhatásaként értékelhető (Richardson 168).

A továbbiakban a feminista narratológia néhány újabb irányzatának rövid áttekintése után az egyik részterület, a posztklasszikus irányzat alaposabb ismertetésére vállalkozom, azokat a tanulmányokat kiemelve, amelyek az általam vizsgált irodalmi művek értelmezésében jól hasznosítható szempontokat kínálnak, s kérdésirányaik összevethetők az általam alkalmazott olvasási stratégiákkal.

Marion Gymnich a feminista narratológia alapvető szempontjainak, irányzatainak és meghatározó műveinek áttekintése kapcsán kiemeli, hogy a hagyományos narratológiai művek a prózai művek formai-poétikai jellemzőit vizsgálták; nem vették figyelembe sem a kulturális kontextusra, sem a társadalmi nemekre utaló jelzéseket. Az újabb, posztklasszikus irányzatok (Herman) viszont azt vallják, hogy a szövegek narratívpoétikai jellegét alakítják az őket körülvevő kontextusok, a mű megalkotása, illetve a befogadása idején fennálló történelmi-kulturális környezet. A feminista narratológia ráirányította a figyelmet arra, hogy a prózapoétikai vizsgálódásokba be lehet építeni a társadalmi nemek tudománya alapvető kategóriáját, a gendert. Fontos szerepet játszhat a narrátor, a narratee vagy a nézőpont vizsgálatakor, az utóbbi esetében fokalizátor és a fokalizált személye egyaránt lényeges (Gymnich 706-707). A társadalmi nem vizs-

gálata a szociális kontextus tanulmányozása során, a kontextuális narratológiai irányok esetében válhat fontossá – állítja a szerző. Elsősorban olyan narratívpoétikai funkciókról lehet szó, amelyek dialógusba lépnek a kulturális környezettel, amelyek az extratextuális tényezőkhez kapcsolódnak. Például a 18-19. századi angol regényekben a női narrátor szerepeltetése akkor válik különösen fontos poétikai szemponttá, ha tekintetbe vesszük a szöveg társadalmi-szociális kontextusát is, nevezetesen azt, hogy ekkor a női beszélők a nyilvános diszkurzusokban beszélőként nem szerepelhettek, nyilvános ügyekkel foglalkozó döntési pozíciókat nem birtokolhattak, politikai érdekérvényesítő szervezetekbe nem léphettek be. Ezek szerint a női szereplő, illetve a női narrátor középpontba állítása a fikcióban, mint például Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényében, nem lesz összhangban a regény társadalmi közegének, társadalmi kontextusának hierarchikus rendszerével. Ebből az következik, hogy a szövegben megalkotott társadalmi viszonyok aláássák, megingatják a fennálló társadalmi nemek hierarchiáját. Megkérdőjelezhetik magától értetődő jellegét, megingathatják azt a közfelfogást, hogy a nemi szerepek megváltoztathatatlan körülményekként léteznek. A női narrátor beszélő és fokalizátor pozícióba helyezése szimbolikusan a nő hatalmi pozíciójának a megerősítését jelentheti (708).

Bertha Mason figurája viszont, ahogy erre számos feminista kritikus a *Jane Eyre*-t és Jean Rhys *Széles Sargasso tenger* című művét elemezve rámutatott (Spivak, *Three Women's Texts*; Berman; Hickman), nem rendelkezik sem látó, sem beszélőpozícióval, az ő álláspontja nincs képviselve Brontë regényében, így ez a mű bizonyos női szereplők esetében nem kérdőjelezi meg a fennálló társadalmi hierarchiát: egy kiszolgáltatott csoportot kirekesztve éppenséggel megerősíti azt.

Ezt az állítást alátámasztja, hogy a Cary Fukunaga rendezte *Jane Eyre* 2011-es filmadaptációjában a tekintet szerepe különösen hangsúlyossá válik egyes részletekben. Például az elmaradt esküvő után a két nő találkozását bemutató részben Jane felemeli a menyasszonyi fátylat, hogy alaposabban szemügyre vegye Berthát. A nézés ténye és a tekintet birtoklója ezáltal külön ki van emelve, látjuk, ahogy Jane nézi, tüzetesen megszemléli a dehumanizált figuraként kezelt nőt. A látás kiemelésével a másik végletesen kiszolgáltatott helyzete még inkább szembe ötlik, Jane birtokolja a látás pozícióját, így a kettőjük közötti különbség még inkább láthatóvá válik. A fátyol felemelése ugyanakkor közeledést is jelenthet, a kettőjük közötti társadalmi különbség csökken, a határok átjárhatóvá válhatnak.

A Kathy Mezei szerkesztette, *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers* című, sokat hivatkozott tanulmánykötetben (1996) a társadalmi nemek vizsgálata a cselekmény felépítéséhez, az időszerkezethez és a térbeli megképződéshez köthető. Olyan narratívpoétikai funkciókhoz, amelyek nem állnak szoros kapcsolatban személyszerű kategóriákkal:

narrátorhoz vagy szereplőhöz kötődő beszédtevékenységgel vagy látásmóddal. Ebbe az irányzatba sorolhatók azok a kutatások, amelyek a gender szempontjait ötvözik narratológiai funkciókkal, például a metafikcióval vagy a megbízható narrátorral – írja Gymnich (712-713).

Jellegzetes újabb tendencia a feminista narratológiában a populáris kultúra és a kultúraelméletek, illetve a nyelvészet eredményeinek bevonása. A kutatók érdeklődéssel fordulnak a tv-sorozatok és az új digitális műfajok, például a személyes blogok felé. Gymnich összefoglalóját Susan Lanserre hivatkozva (Lanser, *Are We?* 2) azzal a gondolattal zárja, hogy a feminista narratológia újabb irányai az interszekcionalitás felé mutatnak: a feminizmus belátja, hogy a gender-szempontok összefonódva jelentkeznek más kulturális-szociális szempontokkal. A társadalmi nemek kutatása elválaszthatatlan az identitásformáló egyéb tényezők vizsgálatától: az etnikai, a nemzeti kérdésektől, a regionális összefüggésektől, az életkori sajátosságok és a történelmi hagyományok tanulmányozásától (Gymnich 713).

Kérchy Anna *A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei* (2018) című írásában alapos áttekintést nyújtott a feminista narratológia klasszikus szerzőiről és legfontosabb gondolatairól. Nagy figyelmet fordított az olvasó központú (47-51) és a korporeális feminista narratológiai munkák és szempontok (51-55) bemutatására. Saját kutatásaiban többek közt Angela Carter műveiben illusztrálta a test, szöveg és a nemi szerepek összekapcsolódásának igen összetett hálózatát (57-59).

Bolemant Lilla *Női hangok* című kötetében a feminista narratológiai fontosabb szerzőinek és alapvető állításainak áttekintésekor érdekes kapcsolódási pontokra hívja fel a figyelmet Bahtyin kronotoposz-konceptiójának bevonásával. A konyhát és a kertet, a női munka helyszíneit szerte lehet kronotoposzként kezelni egyes női szerzők regényeiben, hiszen innen indulnak és ide térnek vissza a női szereplők (39). A továbbiakban magam is egy rövid összefoglalót nyújtok, az angolszász szakirodalomra támaszkodva. A feminista narratológia újabb irányzatainak, jellegzetes megközelítési módjainak és gyakran használt fogalmainak vázlatos áttekintésére törekszem, figyelmet fordítva néhány meghatározó, a szakterület alakulására nagy hatást gyakorló tanulmány bemutatására is. Áttekintésem Ruth Page rendszerezéséhez kapcsolódik (*Narratology, Feminist*), a következőkben elsősorban az alárendelt artikulációjának reprezentációs kérdéseivel összefüggésbe hozható gondolatokat emelem ki.

Ruth Page több írásában (*Narratology, Feminist; Literary and Linguistic Approaches*) tekintette át a feminista narratológiát jellemzőit. Meglehetősen tágan értelmezi a területet: olyan narratívakutatásokat ért rajta, amelyek érvényesítik a gender szempontjait is. A feminista narratológia egyik kritikusa, Nilli Diengott kifogásolta, hogy ez a terület csupán sajátos elemzéseket hoz létre, amelyekből nem lehet az elbeszélésekre vonatkozó általánosan érvényes koncepciókat

kidolgozni (Diengott). Ruth Page nem érvel amellett, hogy átfogó elméleti rendszer jöjjön létre, ilyen módon tehát nem száll vitába Diengott-val. Page kiegészítő funkciót tulajdonít az új területnek, a klasszikus narratológiák kibővítésére törekszik, nem kíván megfelelni a Diengott által hiányossággént értékelt elvárásnak. A feminista narratológia a narratív szövegek interpretációiba, a narratív elmélet alkalmazásába vezet be a nemi szerepekkel kapcsolatos szempontokat. Ebben a szemléletben viszont nagyon sok izgalmas írás született, amelyek bővítették a narratológia szemléletét. A gender szempontjait érvényesítő feminista narratológia gyűjtőfogalomnak tekinthető, összefüggő tanulmányok alkotta tudományterületet hoztak létre, amelyek maguk is tovább specializálódtak: a feminista narratológián belül jellegzetes kutatási irányok, részterületek különböztethetők meg (Page, *Narratology, Feminist* 482). A tanulmányok megközelítési módja alapján Page három jellegzetes területet emel ki.

A pszichoanalitikus irány az első, itt elsősorban Peter Brooks alapvető munkájára, a *Readings for the Plot*-ra hivatkozik Page. Mint ismeretes, Peter Brooks a cselekmény előrehaladásának dinamikájában egyfajta narratív vágyat azonosít. Brooks szerint a célorientált, az előrehaladó, a feszültség fokozódására és az akadályok leküzdésére épülő cselekmény maszkulin nemi jelleget hordoz magában, a férfiassághoz kötődő kulturális beidegződéseket. A törekvésre és az ambícióra épülő, a tetőpont elérésével és a feszültség megszűnésével véget érő történetvezetést férfias jellegűnek, a férfi nemi vágy leképezésének látja, létrehozza a „célratörő férfinarratíva” fogalmát, az eredeti angol szakkifejezéssel élve, a „male plot of ambition”-t (39).

Page felhívja fel a figyelmet (*Narratology, Feminist* 482) a pszichoanalitikus irányon belül egy másik fontos tanulmányra, Susan Winnett (1990) írására, amely a férfiszempontú értelmezés egyoldalúságát bírálja Peter Brooks felfogásában, a szerző a női nemi szerepek érvényesítésével igyekszik továbbfejleszteni Brooks állításait. Susan Winnett kapcsolatot tételez fel jellegzetes női tapasztalatok és elbeszéléstechnikai eljárások között. A szexuális vágy logikáját követő, a vég felé törekvő, célorientált férfinarratívával, a „mesternarratívával” szemben egy másik lehetséges narratív dinamikát javasol. Winnett hangsúlyozza, hogy nem célja valamiféle női narratíva koncepciójának a létrehozása, csupán egy lehetséges narratív koncepciót vázol fel, amely a női tapasztalat elvonatkoztatása révén formálódik meg. A szülés aktusában olyan jövő felé mutató felfogást azonosít, amelyben a vég egyúttal új kezdetet is jelent. A szülés vége új korszakot nyit meg, itt nem a lezárás, hanem a vég mint új korszak kezdete alkotja a jellegzetes női tapasztalatot. A vég felé törekvés helyett a vég és a kezdet összefonódását tekinti lehetséges narratíva-felfogásnak, amely a szülés női tapasztalata absztrakciója révén jön létre. Winnett George Eliot *Romola* című regényében a mű lezárását tanulmányozza, ahol a női főszereplő volt szerelmének fiát óvja attól, hogy az apjához hasonló, másokat megkeserítő életet éljen.

Winnett ezt a lezárást a mű kezdetére visszamutató gesztusként értékeli, amely az olvasót a mű újraolvasásra ösztönzi. Ebben, a véghez a kezdetet hozzárendelő aktusban egy lehetséges alternatív, női tapasztalatra visszavezethető, a férfi mesternarratívától különböző cselekményt, narratív dinamikát vél megvalósulni (Winnett 515-516).

Ruth Page a feminizmus második hullámával hozza összefüggésbe a pszichoanalitikus irányzatot, a nőiség különbözőségét előtérbe helyező szemléletet, majd rávilágít a benne rejlő problémákra. Page szerint akár a lineáris, akár a nem lineáris történetvezetéshez közvetlenül nemi jelleget kapcsolni leegyszerűsítő, az esszenciális szempontokat felerősítő felfogás, ahogy az is, hogy a szexuális vágyak vagy a halálvágy kiterjeszthető lenne a narratív előrehaladás értelmezésére. Page szerint összességében véve Peter Brooks dinamikus narratívafelfogása fordulatot jelentett a narratológiában, nagy hatású műelemzései a *Bovarynéről* vagy a *Nanáról* új eredményeket hoztak. A későbbiekben viszont a kutatások érdekeltsége, kérdésfeltevése más irányt vett: a társadalmi konstrukció posztmodern feminista elméletei a diszkurzív szubjektivitás és a decentralis identitás-koncepciók irányába mutattak, kevésbé voltak érdekeltek az individumban rejlő esszenciális tulajdonságok felszínre hozásában.

Ruth Page a feminista narratológia második fontos területének a posztklasszikus irányzatot tekintti, ide sorolja mindazokat a kutatásokat, amelyek a klasszikus narratológia genderszemponitú továbbgondolását jelentik, mindenekelőtt Susan Lanser feminista narratológiai munkáit. Page a nyelvészet és irodalom határterületén a társadalom-nyelvészeti kutatásokat jelöli ki a feminista narratológia harmadik területéként. Ő maga is számos írással vett részt ennek a területnek az alakításában. Vázlatosan áttekinti azokat a társadalom-nyelvészeti kutatásokat, amelyek szerint bizonyos kontextusban a narrációs technikák használatában különbséget lehet tenni a nemi szerepek szerint, például az értékelésben (Page, *Evaluation in Childbirth Narratives*), a humoros beszédmódban (Eggins és Slade), vagy a függő beszéd használatában (Coates, *My Mind Is with You; Small Talk and Subversion*). Ezek a kutatások, figyelmeztet a szerző, mindig hangsúlyozzák, hogy óvakodjunk férfias vagy nőies nemi jelleget tulajdonítani egyetlen elbeszélő-technikának. Sokkal inkább arról van szó, hogy a beszélő narrációs módját performansznak tekinthetjük, amely számos más tényezővel, főleg a társadalmi helyzetre és az etnikumra utaló jegyekkel együtt érvényesül, összetett interakciót hoz létre azokkal. Page összegezve megállapítja, hogy a nyelvészeti jellegű feminista narratológiai kutatások általában esettanulmányokat tartalmaznak és helyi kontextusban értelmezhetők, amelyekből nem érdemes általános érvényű következtetéseket levonni, nem érdemes absztrakt történetmesélési módot egyenesen hozzárendelni a társadalmi nemekhez.

Page összefoglalójában megemlíti még, hogy a médiatudományon belül jelentkezik egy új terület: a narratívák kutatása feminista nézőpontból. Kitüntetett vizsgálati szempont Laura Mulvey (1975) és Teresa de Lauretis (1984) meghatározó feminista filmelméleti kutatásai nyomán a nők tárgyasítása, a fokalizáció tárgyaként feltűnő női alak vagy a női test megfigyelése. A tárgy pozíciójába kerülő női figura ugyanis gyakran visszatükrözi és egyúttal megerősíti a cselekvő és látó pozícióját őrző férfitekintetet, ami utalhat a maszkulin nézőpont elsőbbségét magától értetődőnek tartó szemléletre. A feminista médiakutatások különböző hirdetéseket, magazinokat, újságcikkeket és weboldalakat tanulmányoznak (Page, *Narratology, Feminist* 483-484).

Ebbe a most kibontakozó intermediális irányzatba tartozónak tekinthetjük Ruth Page 2006-ban megjelent *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology* című könyvét, amely szépirodalmi, természetes nyelvi és a digitális média egyes narratíváit tanulmányozza feminista narratológiai módszerekkel. A könyv továbbá illusztrálni kívánja a posztmodern feminista narratológia működését: felfogása szerint nem jöhet létre külön női narratológia, hiszen az újabb dichotómiát és újabb esszencialista genderfelfogást ismételné meg, ez pedig összeegyeztethetetlen a posztmodern elméletek szemléletével. Page a könyvében megalkot egy sajátos posztmodern, feminista narratológiai konstrukciót, amely összeköti az elméletet és az elemzést, köztes helyet foglalva el a kettő között (11-14). Például, foglalja össze állításait a szerző a záró fejezetben, a biztonságot nyújtó nő mint sztereotípiát, a középkorú románcról kezdve Hillary Clinton figurájának mediális narratívájáig megfigyelhető. Nem lehet univerzáléről beszélni, de olyan visszatérő imázsról viszont igen, amely narratív analízissel kimutatható különböző korok különböző elbeszéléseiben (175).

A posztmodern gondolkodáshoz köti Page a genderelméletekben újabban megjelenő interszekcionalitást is. Toni Morrison *Beloved* [A kedves] című regényében a nemi identitást együttesen kell figyelembe venni az etnikummal. E nézet szerint, összhangban a könyv konklúziójával, nem beszélhetünk elvont gender-kategóriáról, nem lehet feminin és maszkulin jellemzőkről beszélni a társadalmi-történelmi-kulturális kontextus figyelembevétel nélkül. A gyerekszületést elbeszélő történetek például nem univerzálisak, hanem azokat a lokális kontextus is alakítja. Férje hűtlenségéről nyilatkozó Hillary Clinton történetében sem állapítható meg a történelmi-társadalmi kontextustól független hűtlenséget elszenvedő női tapasztalat: ez a női tapasztalat a különböző politikai beállítottsági újságokban különbözőképpen, különböző nézőpontban konstruálódott meg (176).

Page szerint nem szabad a szerző neméhez kötni a szövegek jellegzetes narratívpoétikai eljárásait, azt viszont megállapítja, hogy ezek összefügghetnek a bemutatott tartalommal. Page

Michael Hoey nyelvészeti kutatásai alapján bevezeti a „gyenge narrativitás” (Hoey 74-75) vizsgálati szempontját Michéle Robert angol író *Une Glossaire/a Glossary* című szövegének elemzésében, amely az utolsó darabja az író *During Mother's Absence* (1993) című novelláskötetének. Ez a rész, mint egy melléklet, ábécésorrendet követő megjegyzésekből áll, amelyek folytatólagos prózai szöveget tartalmaznak: az egyes részek összefüggő értelmes szövegek. Némelyekben megfigyelhető a narrativitás egyik legfontosabb jellemzője, a temporalitás: például a női szereplők öregedését tartalmazó utalásokból következtethetünk a múlt időre. Mások inkább leírások, a hely viszonyait hangsúlyzó kimerevített pillanatok. (Page, *Literary and Linguistic Approaches* 40). Ezek a Ruth Page által vizsgált „gyenge narrativitást” mutató szövegek párhuzamba állíthatók az általam a II.5 fejezetben vizsgált, női sorsokat bemutató szövegekkel. Ezek felsorolásszerűek, tekinthetők „gyenge narrativitást” felmutató szövegeknek, amelyekben az ok-okozatiság mint jellegzetes narratívát létrehozó tényező igen kis mértékben van jelen. Én ezt a fajta történetmondást Hayden White alapján a korai történetmondó szövegekhez hasonlítottam és prenarratív beszédmódnak neveztem el. Olyan írásmód, amely a kiszolgáltatott női élet érzékeltetésére alkalmas. Ruth Page szemléletével összhangban, a gender szempontjait a szövegvilágban megidézett sors és annak elbeszéléséhez kötöm, és nem a szerző neme áll az érvelésem középpontjában.

A posztmodern feminista narratológia működése Ruth Page könyvében elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a szerző az esszencialista gender-felfogás helyett az interszekcionalitásra, a nemi szerepek mellett további tényezőkre, a társadalmi-történelmi helyzet és az életkor figyelembevételére helyezi a hangsúlyt; valamint abban, hogy hétköznapi és magaskultúrában egyaránt folytat tanulmányokat; hogy egyaránt vállalkozik a különböző médiában megjelenő szépirodalmi és nem szépirodalmi elbeszélések narratológiai elemzésére. Végül abban, hogy olyan női nemhez kapcsolódó berögződött nézeteket vizsgál, amelyek nem nevezhetők univerzális narratív koncepcióknak, összhangban áll az univerzálékat megkérdőjelező posztmodern gondolkodással. Álláspontja szerint vannak olyan, a női nemhez köthető kulturális elvárások, nézetek, amelyek korokon és kultúrákon átívelve, visszatérő, ismétlődő motívumként bukkannak fel újra-és újra (184).

A feminista narratológia alakulását áttekintő egyik újabb írás a 2010 utáni tendenciákat látva megerősíti a korábbi állításokat, miszerint nem alakul ki különálló, saját poétika rendszerrel rendelkező terület a narratológián belül, viszont határozottan megfigyelhető a folyamat, hogy a feminista koncepciók hatással vannak a narratológiai kutatásokra, főleg a posztklasszikus irányzatra (Young 914). Bryan Richardson szerint ez a hatás kifejezetten gyümölcsöző módon alakította át a narratív elméletet és az elemzéseket (172). Troy Young e hatás jelentőségét azzal

indokolja, hogy narratológiai munkákban újabban nagyobb hangsúly esik a kontextusok figyelembevételére, ami a feminista megközelítés fontos jellegzetessége.

Posztklasszikus irányok

A feminista narratológia második fontos területe Page megközelítése szerint a posztklasszikus irányzat. A továbbiakban ennek alaposabb áttekintésére vállalkozom, azért érdemel alaposabb figyelmet, mert a női alárendelt megszólalásának kérdését ezzel az irányzattal, ezzel a szemlélettel látom kapcsolatba hozhatónak.

Robyn Warhol alapvető tanulmánya az *engaging narrator* (a szöveg hallgatóját bevonó, együttérző, együttérzést kiváltó) elbeszélőről Gerald Prince *narratee* (Prince, *Introduction* 18) kategóriájához kapcsolódik, a szerző ebből kiindulva fejtette ki álláspontját arról, hogy milyen narratívelméleti következménnyel jár, ha nem vesszük figyelembe a női szerzők munkáit. Prince érvelésének középpontjában az az állítás áll, hogy a narratív szöveg megszólított olvasóját, a szövegbe kódolt címzett figuráját meg kell különböztetni a szöveg olvasójától. Prince értelemszerűen a különbségeket hangsúlyozza Balzac *Goriot apó* elemzésével illusztrálva állításait. Warhol szerint viszont vannak olyan narrátorok, akik kifejezetten arra törekcsenek, hogy közvetlenül hassanak a befogadóra, hogy befolyásolják őket. Ezek az *engaging* elbeszélők, szemben a távolságtartó, a *distancing* elbeszélői figurával, amely kizökkenve az olvasót metanarratív kijelentéseivel, a szöveg textuális konstrukció mivoltára hívja fel a figyelmet, felfüggesztve ezzel a valóságképezés illúzióját (Warhol, *Toward a Theory* 811).

Harriett Becher Stowe *Uncle Tom's Cabin* (Tamás bátya kunyhója) című regényének narrátora többször megszólítja az olvasót, kifejezetten azzal a szándékkal, hogy a műben felvetett kérdések a szövegen kívüli világban hassanak az olvasó gondolkozására és döntéseire. A regény egyik részletében a narrátor nyíltan megkérdezi, mit érezhet az az anya, akitől a rabszolga-kereskedők erőszakkal elveszik a gyerekeit. Ennek kapcsán felteszi a kérdést, hogy kell-e még akár hallgatással is támogatni a rabszolgaság intézményét. Ebben az esetben, állítja Warhol, a szövegbeli megcímzett olvasó (a *narratee* vagy magyarul, a történetbefogadó), az egyes szám második személyű megszólított figura (you) és az olvasó figurája olyan közel kerül egymáshoz, hogy metalepszisről beszélhetünk, hiszen az extradiegetikus olvasó figura belép a szöveg intradiegetikus világába, a fikciós szintek egymásba csúsznak. A Robyn Warhol által bevezetett befogadó és távolságtartó narrátor megkülönböztetés tehát kibővíti mind a történetmondó, mind a szövegbeli történetbefogadó (*narratee*) kategóriáit. Warhol ezzel kapcsolatban felhívja a figyelmet a formalista felfogásban kialakított narratívelméleti koncepció, a metalepszis és a gen-

derszemponatok, illetve a metalepszis és a genderhez kötődő emberi szabadságjogok képviselőtének összekapcsolódási lehetőségére és új értelmezést létrehozó képességére (*Toward a Theory* 814).

Susan Lanser sokat hivatkozott *Towards Feminist Narratology* című írása ennek a területnek a másik reprezentatív, iránymutató írása. Lanser narratológia és feminista kritika összekapcsolásának előnyeit sorolja, majd egy esettanulmány után kijelöli a további vizsgálatok irányát. Megállapítása szerint a klasszikus narratológiai kategóriák férfi szerzők művei alapján jöttek létre, a példaként hivatkozott munkák szinte kivétel nélkül 19-20. századi írók prózai művei. A női szerzők alaposabb figyelembevételével – írja a szerző – a narratológiai szempontok összetettebbé válhatnak, másrészt a feminista megközelítésű elemzések a tematikus jegyek és a női karakterek vizsgálata mellett a szöveg alaposabb, narratívpoétikai elemzésével egészülhetnének ki. Lanser ebben a tanulmányban a narratív szintek, a szövegösszefüggés és az elbeszélői hang narratívelméleti kategóriáit fejleszti tovább a feminista kritikai szempontok bevonásával.

Az esettanulmányban egy fiatalasszony férje érdemeit soroló leveléről az derül ki, ha minden második sorát összeolvassuk, hogy az pontosan az ellenkezőjét állítja, mintha minden sort figyelembe vennénk. A kihagyott sorok után létrejövő változatban, a szubtextusban, a levélíró szomorú sorsáról panaszodik kedves barátnőjének. Lanser három különböző szintet különböztet meg ezek alapján: a férj tekintetének mint cenzornak szóló szintet, majd a szubtextust, végül egy harmadik szintet, amely mindkettőt tartalmazza. Ez utóbbi képes szemléltetni igazán, milyen nehéz helyzetbe kerülhet egy nő. A második szint stílusában is ellentmond az elsőnek. Az első eljátsza a tekervényes, hiperbolikus és részletekben elvesző, nőiesnek tulajdonított írásmódot, a második viszont célratoró, lényeglátó, tömör és tárgyilagos, vagyis színre viszi a kulturálisan férfiasnak tartott közlésmódot. Ezek alapján Lanser azt javasolja, hogy a nemi szerepek figyelembevétele alapján érdemes lenne tovább differenciálni a Genette-i *extradiegetikus és intradiegetikus narratív szinteződés* (Genette, *Narrative Discourse* 227-237) kategóriáját, továbbá meg lehetne különböztetni a narratív szinteken belül a nyilvános és a privát beszédmódot. A vizsgált példa szerint a barátnőnek szánt szubtextus, a férjet elmarasztaló levél a privát szintet képviseli, az olvasónak szánt, a két szintet összegző, a férfi és női sztereotípiák kritikáját magába foglaló harmadik szint pedig publikus közlésként értendő. Így ebben az esetben a Genette-i intradiegetikus szinten további fontos jelentésképző sajátosságokat, a privát és a publikus beszédmódot lehetne azonosítani (530-531).

A kilencvenes években, Lanser és Warhol alapvető munkáinak szellemében számos más szerző végzett kutatásokat. Ehhez a felfogáshoz köthetők például Kathy Mezei és Rachel Blau Dup-

leiss írásai, amelyek a női szerzők műveit vizsgálva nemcsak a művekben tematizált kérdésekhez, a női karakterek történetében és a női szereplőkhöz köthető megnyilatkozásokban, hanem egyéb narratívpoétikai funkciók működésében keresték a patriarkális rend mindenhatóságával szembeszegülő álláspontot. A következőkben az ő kutatásukból emelnék ki néhány fontos gondolatot.

A Kathy Mezei szerkesztette, *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers* című kötet Virginia Woolf és Jane Austen műveit előtérbe állítva fontos állomást jelentett a posztklasszikus feminista narratológia területének létrehozásában, mert áthelyezte a feminista narratológia irányát az elbeszélte történetről az elbeszélés módjára, a szöveg megalkotottságára. A kötetben több kutató érdeklődését kiváltotta a szöveg lezárásában rejlő poétikai lehetőségek összekapcsolása a nemi identitás problematikájával. Érdeemes további példát ebből az irányból megemlíteni, annál inkább, mert magam is szeretnék a magyar női modernség kapcsán ehhez a felfogáshoz kapcsolódni.

Rachel Blau du Pleiss *Writing Beyond the Ending [A lezáráson túlmutató írás]* című könyvében néhány olyan klasszikus, házassággal végződő, 19. századi regényt vizsgál, amelyek házassággal érnek véget, ezek egyúttal a mű során kialakult bonyodalmak megoldását jelentik. Megalapítja, hogy a jellemfejlődés és a romantikus történet alakulása nincsenek összhangban: a folyamatos átalakulásban lévő hősnő és szerelmének beteljesülése egymással ellentétes irányban haladnak. Ezekben az esetekben gyakran megfigyelhető egy felforgató tényező, valami oda nem illő momentum, amely a tökéletes házasság-történet, a *marriage plot* kiteljesedését megzavarja. Jane Austen *Emma* című regényében a leleményes, okos, kezdeményező és irányító személyiségjegyekkel jellemezhető főszereplő csak akkor lép a házasulandó fiatal hölgyek szerepébe, csak akkor kéri meg a kezét, mikor lelkiileg összezavarodott és elbizonytalanodott. Mikor Mr. Knightley figyelme Harriett felé fordul, akkor Emma elveszti az önbizalmát, nem az a magabiztos, vállalkozó kedvű személyiség többé, amilyennek az egész regény során megismertük. Ez a zavar, a bildung-forgatókönyv megingása, homokszem a gépezetben teszi lehetővé a romantikus szál beteljesedését (Du Pleiss 7).

Hasonlóképpen, érvel du Pleiss, a *Jane Eyre* sem tekinthető jellegzetes házassági történetnek, hiszen a cselekmény túlfut a „marriage plot” tipikus történetelemein. Jane-ről kiderül, hogy vagyonos, így nem tudja maradéktalanul beteljesíteni a kiszolgáltatott, megmentésre váró fiatal nő szerepét, azt, aki arra vár, hogy a szeretett férfiú a megfelelő társadalmi csoportba juttassa el. Nem állítható a megvakult és megbénult Mr. Rochesterről sem, hogy megtestesítené a gyenge hölgyet támogató, erős és tekintélyes férfi szerepét (9–10). A szerző továbbá felhívja a

figyelmet, hogy a 19. századi regényekben többször előfordul, hogy a házassági narratívát beteljesíteni képtelen női szereplők elbuknak vagy meghalnak a regény végén. Ez történik például a *Bováryné* vagy az *The Awakening* (*Ébredés*) hősnője esetében, ugyanakkor, hangsúlyozza du Pleiss, a halott női alakok végül felmagasztosulnak a művek világában. Ez szintén értékelhető a lekerekített, tökéletes befejezést megkérdőjelező túllépésként, a bevett házassággal végződő narratív séma, a *marriage plot* szubverziójaként (Du Pleiss 15-16).

Molly Hite a nemi szerepek kérdését a posztmodern poétikával és az irodalomtörténeti kánon kérdésével kapcsolja össze. Jean Rhys, Dorris Lessing, Alice Walker and Margaret Atwood regényeit tanulmányozva megállapítja, hogy kevesebbet emlegetik írójukat a posztmodern szerzők között, mint a férfi írókat, holott ők is előtérbe helyezik a posztmodernre jellemző intertextualitást, a magas és a populáris kultúra nyelvi regisztereinek keverését, műveik gyakran élnek az önreferencialitás számos formájával. Hite a marginális karakterek középpontba állítását szintén a posztmodernre jellemző decentralizáló és disszemináló narratív stratégiaként értékeli, amely a vizsgált szerzők művei esetében új megvilágításba állítja a köztudomású történet kevésbé ismert oldalát. Jane Rhys *Széles Sargasso-tenger* című regénye a *Jane Eyre* című regényt új látószögben mutatja be, sajátos értelmezést kínál. Míg a *Jane Eyre*-ben a társadalomtól való elzárás az örület következménye, addig Rhys regényében az örület a társadalmi kirekesztés következménye lesz, a meg nem értettség, a társadalomból való kizáratás az, ami örületbe hajszolja a női főszereplőt. Ebben a regényben megkérdőjeleződik Rochester első feleségének bűnössége, egyúttal a kirekesztők felelőssége és gonoszsága merül fel abban a folyamatban, amely Thronfield Hall leégéséhez vezet. A *Széles Sargasso-tenger* című regényben nyomon követhetjük, hogy a kivetettség és az elzárás kiváltotta harag és frusztráció miként vezetett bűnös pusztításhoz (Hite 37-38).

Susan S. Lanser a *Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology* című tanulmányában 1995-ben reagál Prince Gerald bírálatára, mely szerint a gender szempontok bevezetése az egyes művek interpretációjára alkalmas ugyan, de nem képes narratívelméleti rendszer kiépítésére (Prince, *On Narratology* 82). Lanser Jeanette Winterson *Written on the Body* című regénye alapján több olyan, más művek megközelítésére is alkalmas narratológiai kategóriát említ, amelyeknél a gender fontos szerepet játszik. A Genette-i paralipsis, ez elhallgatás, az információ visszatartása (Genette, *Narrative Discourse* 195) a regényben lényeges funkciót tölt be, ugyanis a homodiegetikus elbeszélő története egy házasság nővel folytatott szerelméről, testi és lelki kapcsolatának alakulásáról szól. A regény első felében nem derül ki, hogy nő vagy férfi az elbeszélő. Ez a meghatározatlanság egy másik fontos, a narratológiában gyak-

ran alkalmazott szemponthoz, az elbeszélő megbízhatóságához kapcsolódik. Megbízhatatlannak értékelheti az olvasó a narrátort például akkor, ha erkölcsi nézeteivel nem ért egyet, ha ez nem egyezik az olvasó által megkonstruált beleértett szerző erkölcsi értékrendjével. Ha az olvasó női narrátort képzel el, és a leszbikus szerelmet erkölcstelennek tartja, akkor az ő szemében a női elbeszélő megbízhatatlan. Lehetséges, hogy a férfi narrátort elképzelő olvasó heteroszexuális kapcsolatban gondolkodva a házasságtörést bemutató történeten kevésbé ütközik meg, így ebben az esetben elfogadja a narrátort megbízhatónak, nem törekszik a hallottak átértékelésére. A mű középpontba állítja a biológiai nem és a társadalmi nem különbségének problémáját. Főleg a társadalmi nem konstrukció mivoltát, hiszen mialatt az olvasó találgatja, hogy férfi vagy női narrátorról van-e szó, azalatt a nemi kategóriák kulturális konstrukció jellegével szembesülhet, ráébredhet arra, hogy szövegek alapján hozzuk létre a nemeknek tulajdonított sajátosságokat (Lanser, *Sexing the Narrative* 88).

Susan S. Lanser egy tíz évvel későbbi, *Novel (Sapphic) Subjects: The Sexual History of Form* című tanulmányában (2009) irodalomtörténeti perspektívába helyezte a queer-szemponatok narratológiai alkalmazását. Érdekes hipotézist fogalmazott meg: amennyiben feltételezünk egy alternatív, nem heteroszexuális koncepciókra épülő regényhagyományt; amennyiben valaki megszeretné írni a leszbikus európai regény történetét, hogy a Bronte-nővérek és Jane Austen heteroszexuális témájú művei mellé felsorakozzanak az alternatív szexualitás elbeszélései is, akkor azokat nem feltétlenül a homoszexuális szerelmi kapcsolatokról szóló művekben kellene keresni. Lehetséges szerinte, és ebben megmutatkozik narratológiai gondolkodásmódja, hogy nem az elbeszélt történetben, hanem a narrációban, az elbeszélés aktusában kell keresni ennek az alternatív leszbikus regénytörténetnek a nyomait.

Egyik példáját Pietro Aretino, 1534-ben megjelent, *A hetérák tudománya* című művéből hozza. Az idézett szövegben egy kerítőnő meséli el egy bábaasszonynak, miként szervezett meg és hogyan lesett meg a függöny mögül egy szerelmi találkozót egy házas nő és egy férfi között. A kerítőnő elmeséli, hogy míg pontosan követte azt, ahogy a férfi alaposan megfigyeli szeretője testét, azalatt ő is izgalomba jött. Ezután a nővér szintén elmondja, hogy a kerítőnő részletes beszámolóját hallván, vele ugyanez történt. Tehát egy heteroszexuális aktus elbeszélése homoszexuális erotikus kapcsolatot alakít ki az elbeszélő és a történetet hallgató női szereplők között. Ebben az esetben – érvel Lanser – a leszbikus kapcsolat történetét nem a fabula, hanem a narráció hordozza. Lanser szerint Bahtyin *polifonikus elbeszélés* terminusa a legmegfelelőbb a többszólamúság érzékeltetésére, arra, hogy ez a regénybeli elbeszélés egyszerre ad hangot heteroszexuális és homoszexuális erotikus nézőpontnak (497-498).

Az interszekcionalitás számos esettanulmányát vonultatja fel a Robyn Warhol és Susan S. Lanser szerkesztette *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions* című tanulmánykötet (2015). A kötet első fejezésében Susan Lanser *Toward a Queerer and More Feminist Narratology* című tanulmányában elméleti alapon indokolja az interszekcionális megközelítés hasznosságát a nemek szempontjainak vizsgálatában. Meggyőzően érvel amellett, hogy a női identitás sohasem közelíthető meg a kontextus tekintetbe vétele nélkül, hiszen mindig egyéb tényezőkkel összefonódva jelentkezik, a nemi identitás a társadalmi helyzet, az életkor, a globális helyzet, a földrajzi térség, a nemzet, a vallás, a nyelv szempontjaival együtt érvényesül. Bahtyin *kronotoposz* (Bahtyin 176) kategóriájához hasonlítja a társadalmi nemek ilyen jellegű interszekcionális felfogását: egy sajátos tér-idő szituációban a kapcsolatok is sajátosan alakulnak. Bahtyin legjellegzetesebb kronotoposza az út, ahol különböző társadalmi helyzetű emberek találkoznak, új kapcsolatok alakulnak, a társadalmi hierarchiák megőrződnek, de át is alakulnak. Lanser a gendert ilyen találkozási pontként határozza meg. Az anyasághoz kapcsolódó társadalmi szerepek például univerzális koncepcióként nem léteznek: különböző kultúrákban és korokban különbözőképpen formálódnak meg, a különböző irodalmi reprezentációk különböző anyaságfelfogásokat képviselhetnek (Lanser és Warhol, *Narrative Theory* 28-29).

Lanser egy 2018-as *Queering Narrative Voice* című tanulmányában visszatér a narrátor és az elbeszélő hang problémájához, ezúttal a queer-kategória bevonásával értelmezi újra a Genette-i terminust. Helyesbíti korábbi, feminista narratológiai állításait, figyelembe véve a Queer-Elméleteket és a saját tanulmányait ért bírálatokat. Ezúttal, a 2015-ös tanulmányával ellentétben a feminista és queer narratológia közti különbségekre hívja fel a figyelmet, a korábbi írásában a queer és a feminista narratológia hasonlóságait hangsúlyozta, az előbbit az utóbbi továbbfejlesztéseként, egyik területként képzelte el.

A tanulmányban meghatározza a „queer-hang” háromféle értelmezését: olyan beszélő hangja, amely társadalmi vagy biológiai nem, illetve szexualitása alapján queer-szubjektumként azonosítható; olyan, amely aláássa a társadalmi vagy a biológiai nemekhez kapcsolódó konvenciókat, végül olyan elbeszélő hang, amely megkérdőjelezi önmagát, amely a narrátor és a narratíva kategóriájához kapcsolódó alapfeltevéseinket is megkérdőjelezi. Ez utóbbi nem kötődik a nemi identitás kérdéséhez, hanem egy általánosabb, a kategóriákat átlépő szubverzív szöveg-szervezési eljárásra utal (926). A tanulmány további részében ezt a háromféle queer-hangot vizsgálja, követve Genette terminusát, a homodiegetikus és a heterodiegetikus narrátor esetében. Azt kutatja, miként lehet formai-poétikai jellemzőkkel tetten érni a kétféle narrátor esetében a queer-hang, illetve a queer-nézőpont jelenlétét. Ha nyíltan homoszexuális homodiegetikus narrátorról van szó, például, ha a kapcsolatára utalva a narrátor a „partner” szót használja (Stephen

Macauley *Insignificant Others* (2010) regényének kezdőmondatára hivatkozik a szerző), a helyzet akkor sem tekinthető egyszerűnek. Figyelembe kell venni az interszekcionalitást: az etnikum, a társadalmi osztály, a földrajzi helyzet egyéb tényezőit. Továbbá azt, hogy milyen történetbefogadóhoz, *narratee*-hez beszél a narrátor: elutasító vagy befogadó szövegbeli hallgató figura rajzolódik ki az elbeszélő történeteiben (Lanser, *Queering narrative voice* 927).

Ennél jóval összetettebb az a szövegbeli szituáció – folytatja Lanser –, mikor nem történik meg a *coming out*, mikor a homodiegetikus narrátor nem bújik elő a *rejtekhelyből*, nem ad nyílt utalást saját nemi identitására nézve. A paralepszis (túl sok információ, előreutalás) és a paralipszis (túl kevés információ) alakzata és a kettő kombinációja információt hordozhat a rejtőzködő, a *closet*-ba zárt queer-narrátorról. A Sarah Orne Jewett's *Deephaven* (1877) című regényében például nem tudjuk, mivel tölti két nő hosszú hónapokon keresztül az éjszakáit egy közösen lakott házban, azt viszont közli a narrátor, hogy mindkettőjük számára volt elegendő hely az ágyon és hogy rendszeresen későn reggeliztek (927-928).

Lanser a továbbiakban, áttérve a heterodiegetikus narrátor vizsgálatára, megbírálja azt az elfogadott és saját korábbi írásaiban is követett gyakorlatot, hogy a meghatározhatatlan nemű heterodiegetikus narrátor esetében a szerző nemét hozzárendeljük vagy hozzáképzeldjük. Felhívja a figyelmet, hogy például Jane Austin *Büszkeség és balítélet* című regényének elbeszélőjét a hetvenes években a férfi személyes névmással (he), újabban viszont a női személyes névmással emlegetik (she) (931-932). Lanser a tanulmány összegzésében a queer szó harmadik jelentését, a bevett kategóriák megkérdőjelezését értelmezi. Megállapítja, hogy a heterodiegetikus elbeszélő nemi hovatartozásának eldönthetlensége figyelmeztet minket arra, hogy az elbeszélői hang olyan különleges szövegszerű jelenség, amely nem kapcsolható korporeális, hús-vér emberként elképzelt szerző nemi orientációjához (933).

A queer-elmélet és a narratológiai találkozásának egyik jellegzetes területe a narratív idő vizsgálata, melynek során megjelent egy új fogalom jelentkezik: a *queer time*, a *queer-idő* fogalma. A kutatások a narratíva dinamikájához, a nagyszerkezetekhez, a zárlathoz, ezzel összefüggésben a jövő időhöz és a jövőbeli perspektívákhoz, valamint az ezekkel kapcsolatos életfelfogásokhoz kapcsolódnak. Több tanulmány megállapítja, hogy a temporalitás kérdése és a nem heteroszexuális nemi azonosság koncepciója között összefüggés áll fenn. Az időszempontokat vizsgáló tanulmányok gyakran hangsúlyozzák a queer-figura vagy a queer-életfelfogás ellenállását, illetve összeegyeztethetetlen mivoltát a művekben kifejtett heteronormatív idő- és életfelfogással szemben. Más szóval, a heteroszexualitás paradigmájának megkérdőjelezése összekapcsolódik egy alternatív, queer-időfelfogással: a másféle életfelfogás másféle tér-idődimenziókat hozhat létre (Dinshaw 177; Halberstam 70). Egy fikcióbeli figura másként érzékelheti a

jelen, a múlt és a jövő idősíkjait aszerint, hogy heteroszexuálisként vagy nem heteroszexuálisnak tekint magára. Elizabeth Freeman szerint a queer-identitás arról szól, hogy létre kell hozni új lehetőségeket a temporalításban, olyan múltkonstrukciókat és jövőképeket, amelyek nincsenek összhangban az általánosan elfogadott és hivatalos narratívákkal, a valahova tartozás és a valamivé válás narratíváival (Freeman xv).

Lee Edelman nagy visszhangot, köztük számos bírálatot (Caserio et al.) kiváltó *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) című könyvében dekonstruktív szemlélettel közelítve a kérdéshez, a queer-identitás lényegét negativitásként értelmezi, olyan pozícióként, retorikai alakzatként, amely nem hoz létre autentikus, esszenciális identitást (24). Edelman amellett érvel, hogy a queer-identitás nem fogalmazható meg politikai érdekvédelem mentén, politikai gondolkodásmóddal nem közelíthető meg, ugyanis minden politikai ideológia magától értetődőnek tekinti, alapfeltevésként fogadja el azt a gondolatot, hogy tevékenységük a jövő felé irányul. Más szóval, minden ideológia alapjaihoz, kimondatlan alapfeltevéseihez hozzátartozik egy úgynevezett „heterocentrikus futurizmus”, egy szebb jövő felé irányuló társadalmi fantázia. A pozitív jövőképet kitűző politikai program, kimondva-kimondatlanul magában foglalja, természetesként tételezi fel a heteroszexuális paradigmát, amely a heterocentrikus, a gyermek-nemzésre, a reprodukcióra, a jövő generáció felé irányuló szemléletre mint megkérdőjelezhetetlen alapfeltevésre épül. A queer-elmélet, Edelman érvelése alapján, nem lehet sohasem politikai érdekérvényesítő jellegű, csupán a politikával szembe helyezkedő, a politikát felfüggesztő negativitás (17). Edelman könyvét sok bírálat érte a queer-emancipáció, a queer-identitáspolitika értelmének tagadása, az érdekképviseleti harc jelentőségének megkérdőjelezése miatt. Mostanában inkább a queer-elmélet fontos állomásaként tekintenek rá, semmint követendő álláspontra, amely azonban nyomot hagyott az elméleti diszkurzuson, megalapozta a reprodukciós elutasításáról szóló újabb vitákat (Parvulescu 86–87).

A magam részéről figyelemre méltónak Edelmannak azt az állítását, hogy azok a politikai programok, bármilyen irányultságot képviselnek is, amelyek a jövő generációja, a jövőben megszületendő gyerek nevében alakítják ki célkitűzéseiket, implikációként magukban foglalják a heterocentrikusságot magától értetődőnek tekintett felfogást. Az ebből adódó következtetésekkel már nem értek egyet: ebből nem következik a folyamatos negativitásban álló életmód, a politikai lehetőségek, a nem heteró identitások érdekképviseletének, az emancipációs politikai törekvéseknek az elutasítása. Irodalmi művek elemzésében, viszont hasznosíthatónak látom a *queer-negativitás* koncepcióját. Elméleti szempontból azért is kapcsolódik a saját kutatásaimhoz, a subaltern narratív beszédmód megnyilvánulásainak vizsgálatához, mert a *queer-idő* és *queer-*

negativitás poétikai konstrukciója nem a szereplő vagy a narrátor közvetlen megnyilvánulásában, nem személyhez köthető egyenes megnyilatkozásokban, hanem elvontabb alakzatokban keresendő. Erre fogok példát mutatni a Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényével foglalkozó II.7 fejezetben.

Robyn Warhol a *queer-idő* fogalmát az epikai zárlat felől értelmezi. Figyelemre méltó állításokat tesz a folytatásos, az úgynevezett „domesztikus”, a magánéletet és az emberi kapcsolatokat előtérbe állító regényekről, továbbá más műfajú, a magánéletet előtérbe helyező folytatásos szerkezetű művekről. Vizsgálatai kiterjednek a magazinokban vagy önálló kötetekben megjelenő folytatásos regényekre, rádiójátékokra, szappanoperákra és tévésorozatokra. Véleménye szerint a folytatásos jelleg elodázza, a végtelenbe helyezi ki a házassággal végződő hagyományos narratívát (marriage plot). Minden folytatásos műfaj magában hordoz egyfajta queer jelleget, mert a szerelmesek egymásra találásának késleltetése, illetve a házassági végpont elhalasztása megkérdőjelezi a heterocentrikus gondolkodásmód magától értetődő jellegét (Warhol, *Queering the Marriage Plot* 232).

Warhol ebben a tanulmányban alaposan elemzi a nyolcvanas évek egyik népszerű, folytatásokban megjelenő könyvsorozatát, Armistead Maupin *Tales of the City* című művét, amely egy San Francisco-i ház bérloinek és az ő ismerőseinek mindennapjairól szól, magánéletük alakulását követi nyomon. A folytatásos regény a heteroszexuális és meleg szereplők szerelmi életének, társas életének alakulása mellett figyelemmel kísérte a San Francisco-öböl aktuális politikai és közéleti eseményeit. A társadalom egyik fontos tabutémáját vetette fel – írja Warhol, lehetővé tette a heteroszexuális többségi társadalom számára, hogy belelásson és elfogadja a homoszexuális emberek életét. A többségi társadalom a *Tales of the City* kapcsán olyan témákról kezdett el nyilvánosan beszélgetni, véleményt formálni, amelyeket korábban hallgatás övezett (235-237).

Egy másik kérdésben is a tabu megtörésére vállalkozott a folytatásokban megjelenő regénysorozat: nyíltan beszélt az AIDS-ről. A sok éven át megkedvelt, a nézők szívébe zárt szereplőkkel történt meg a fikció terében, hogy elkapták a vírust. Ez a nézőkben együttérzést válthatott ki, a betegség elszennvedői iránt szolidaritás alakulhatott ki. A sorozat színre vitte a betegségről való gondolkodást, hiszen több szereplő megvitatta, elemezte a betegség számos következményét. Warhol szerint a folytatásos könyvsorozat jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy nyílt és együttérző nyilvános beszéd alakuljon ki az AIDS témájában az Egyesült Államokban. A hallgatás övezte kérdések szövegbeli megvitatása szintén köthető a queer-felfogáshoz, hiszen a többségi

társadalom „családi értékek” (*family values*) felfogását formálta át, a főáramú, általánosan elfogadott nézetek magától értetődő, kimozdíthatatlan jellege kérdőjeleződött meg, új színekkel bővült (243).

A narratív idő, a sorozatok és a homoszexualitás kapcsolatát tárgyalva érdemes még Sam McBean idevonatkozó írását megemlíteni. A szerző egy amerikai *Facking It* című Tv-sorozatban tanulmányozza a leszbikus szerelem és a „legjobb barátnő” kulturális narratívák összefüggéseit. Ez a sorozat felforgatja „a legjobb örök barátnő”, az „öri-bari”, angolul „best friend forever” (rövidítve BFF) narratívákhoz kötődő képzeteket. A celebekről szóló cikkek a leszbikus kapcsolatokat általában BFF történetként mutatják be a mai populáris kultúrában, elhallgatva a két pár viszonyának valódi jellegét. Ezzel szemben a sorozat arról szól, hogy egy BFF kapcsolatban két középiskolás lány a népszerűség reményében, hogy megmutassák, mennyire bátrak, nyílt leszbikus kapcsolatot mímelnék, és ezzel végül el is éri a vágyott népszerűséget. A kapcsolat a sorozat során bonyolódik és az egyik félben az eljátszott csók nyomán valódi szerelem alakul ki a barátnője iránt, rájön, hogy ő leszbikus kapcsolatra vágyik lelke mélyén (959-960).

A cikk szerzője szerint az időfelfogását tekintve a sorozat meghaladja a korábbi sorozatokban képviselt nézeteket, ugyanis azok az előbújás, a coming out *eseményét* helyezik a középpontba. A narratív dinamika efelé az esemény felé tart, e körül forog. Nem jellemző, hogy a homoszexuális pár történetéről mint *folyamatról*, a kapcsolatuk *alakulásáról* beszéljenek – állítja a szerző. Az „örök barátnő”-narratívával összekapcsolva viszont a leszbikus történet három évfolyamot is megért, ez tette lehetővé, hogy az azonos nemű szerelem témájához a folytonosság időképzete és ne az eseményszerűség kötődjön. Egyúttal a homoszexuális kapcsolat kulturális reprezentációja összetettebbé vált: a sorozat tanúsága szerint lehetséges olyan szerelmi kapcsolat és ennek alakulása-fejlődése, amely női barátságból alakul át szerelemmé. Az összetett érzelmi folyamatok a folyamatszerűség időképzetét társítják a leszbikus tematikához, ami meghaladja a *coming out*-ra koncentráló korábbi eseményszerű időfelfogást (966).

Susan Lanser és Robyn Warhol, mint említettem, 2015-ben megjelentettek egy fontos tanulmánykötetet a feminista és a queer-narratológia újabb irányzatait tárgyalva. Ez a kötet illeszkedik a Gender Studies újabb kutatási irányához, az interszekcionalitáshoz: a tanulmányokból kitűnik az az álláspont, hogy a női identitáskategóriák önmagukban nem bizonyulnak elégségesnek arra, hogy egy irodalmi művet vagy egy irodalomtörténeti korszakot jellemezzenek vele. A „női írók a 19. században” kategória például túlságosan általánosnak látszik a jelen kutatások fényében. A nemi szerepek mellett fontos és érdemes tekintetbe venni a társadalomban betöltött helyzetet, a szociális viszonyokat, az etnikumhoz tartozást, az életkort, valamint a fogyatékkal

élés lehetőségét. A női identitás tehát mindig más tényezőkkel összefonódva értelmezhető, az említettek mellett a földrajzi és regionális elhelyezkedés, a globalizációban betöltött szerep szintén fontos szerepet játszik az identitáskonstrukciók fikcionális és narratív létrehozásában. Susan Stanford Friedman (2015) például a vallás mint interszekcionális tényező jelentőségét hangsúlyozza, amely a társadalmi nem alakulását nagyban befolyásolja. Három regényben tanulmányozza a bildungsroman irodalmi hagyománya, a muszlim vallás és a nemi szerepek összefonódását.

A kötet egyik tanulmánya például új női identitáskonstrukciót, a *kollektív életrajz* fogalmát vezet be. A tanulmány részletesen beszámol egy kutatás eredményéről, amely nyilvánosan publikált női életrajzok adataiból hozott létre összevethető szempontokon alapuló rendszerező adatbázist. A gyűjtemény írónőkről és más ismert személyekről, színésznőkről, híres feleségekről, gyógyító nővérekről, utazókról, illetve mások szolgálatába álló, nemes cselekedeteket végrehajtó tevékenységet folytató segítő nőkről szóló életrajzokat foglal magában. A kutatási projekt eredményeként összevethető kulcsszavakba és kategóriákba rendezhető, jól kereshető adatbázis jött létre, amely folyamatosan bővíthető és más adatbázisokkal összekapcsolható. Az adatbázis minden olyan 1830 és 1940 között megjelent angol nyelvű könyvet feldolgozott, amely legalább három női életrajzot tartalmazott.

A kutatás interdiszciplináris jellegű: a feminista narratológia, a digitális bölcsészet és a számítástechnikai adatbányászat területének határvidékén áll. Szemléltetésképpen, az elismerés (recognition) kulcsszóval jelölt adat azt jelenti, hogy mennyire ismerték el az adott nő tevékenységét. Az is lehet fontos vizsgálati irányelv, hogy azok, akik írnak róla, milyen más híres nővel hasonlítják őt össze. Ezek a szempontok több életrajzban vizsgálhatók, így összevethető kategóriák. Az összevethető fogalomkörök szerint rendezett életrajzi adatok alapján új kapcsolatrendszer, új hálózat térképezhető fel egy adott korszak valós női figurái között. Ezáltal az életrajz mint fontos narratológiai és feminista kritikai kutatási szempont a digitális kultúrában új lehetőséget nyer, létrejön a digitális felületeken egy új narratológiai és feminista szubjektumelméleti kategória, a *kollektív életrajz* (Booth, *Screenshot* 172-174).

A szerzőség és az életrajzhoz kapcsolódik Maria Tamboukou „narratív személy” (narrative persona) fogalma, amely Lanser textuálitást előtérbe állító szemléletének kiegészítésére és a feminista narratológia továbbfejlesztésére törekszik. Szerzőn ő olyan, a kutatások során, az archívumban található dokumentumok alapján megalkotott személyt ért, amelyet a kutató hoz létre bekapcsolva saját személyes érintettségét. A narratív személy mint szerző létrehozása tartalmazza a múltbeli szerző hús-vér figurájának megalkotását, a szerző megélt élettapasztalatának, élményeinek megismerését és a szövegeinek elhelyezését a kultúratörténeti szövegek

sorába. Szemben a posztstrukturalizmus textualitást hangsúlyozó állításaival a szerzőség kérdésében, követve Katerina Kolozova szubjektumelméleti felfogását (Kolozova 1-5), Tambouku a szerző mint történelmi figura megtestesített és kontextusba helyező („embodied” és „embedded”) újraalkotására törekszik (Tamboukou 37).

A feminista irodalomkritika és a subalternhez kapcsolódó kutatások három módon állíthatók párhuzamba egymással. Egyrészt érdeklődésüket illetően: mindkét terület a (női) kiszolgáltatottak helyzetének felszínre hozatalára, láthatóvá tételére összpontosít. Másrészt kutatási módszerüket illetően: mindkettő a szövegek textualitásában hordozott információk, poétikai gondolatok megismerésére törekszik, nemcsak a történetet és a szereplőket, a szereplői egyenes beszédben, nyílt megnyilatkozásban kifejtett tartalmakat tanulmányozza. Továbbá képesek érzékelteni és törekszenek meghaladni azokat a kommunikációs akadályokat, amelyek az alárendelt reprezentációját és érdekképviselését nehezítik.

A feminista narratológia területén Susan Lanser számos klasszikus narratológiai koncepció módosítását javasolta: a gender figyelembevételével összetettebb szempontrendszer dolgozható ki többek közt a narratív hang, a heterodiegetikus és homodiegetikus narrátor esetében. A megbízhatatlan elbeszélő különösen érdekes lehet a queer-homodiegetikus narrátort tanulmányozva, például akkor, mikor nem derül ki, hogy egy házasságtörési történetben azonos vagy ellenkező neműek között alakul ki házasságon kívüli szerelmi viszony. A *coming out* kérdése összefügghet a narrátor nemének a kimondásával, illetve a kétértelműség fenntartásával. Lanser további klasszikus narratológiai kategóriák továbbfejlesztésére tett kísérletet a nemek szempontjainak tekintetbe vételével, például a metalepszis, a prolepszis és az ellipszis, a narratív szintváltás, az információ bősége, illetve az információ elhallgatása esetében.

Hasonló gondolkodásmódot követve, mint említettem, az alárendelt megnyilatkozását a prózai szövegek modalitásában keresem. Az elhallgatás és a nemek kapcsolatát egy korábbi könyvemben tanulmányoztam (Zsadányi, *A csend retorikája*). Ebben az értekezésben ennek az ellenkezőjét, nem az elhallgatás és a csend általi kommunikációt, hanem a kimondás, a megnyilatkozás módozatait keresem, azokat a kommunikációs formákat, amelyek érvényre tudják juttatni az alárendelt álláspontját. A bemutatott feminista narratológiai munkák közül elsősorban Ruth Page az ismétlés és a felsorolás „gyenge narrativitást” mutató alakzatait vizsgáló munkái, valamint a regény lezárásával és *queer-idővel* kapcsolatos feminista narratológiai tanulmányok szempontjai állíthatók párhuzamba a subaltern általam vizsgált területével.

3. A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása Kosáryné Réz Lola, Szenes Piroska, Földes Jolán és Anna Seghers regényeiben

Ebben a fejezetben a subaltern-koncepció és a feminista kritikai újabb irányainak egyik találkozási pontjáról szeretnék beszélni. A fejezetben belül az első részben az alárendelt megszólaltatásának problémájára figyelve arra keresem a választ, miként lehetséges az irodalmi kommunikációban a reflektálatlan létérzékelés állapotát reflektorfénybe állítani, az artikuláció alatti kilátástalan emberi és női sors témáját az irodalmi artikuláció tárgyává tenni. A további részekben az irodalmi narratíva e retorikai képességét, az alárendelt megszólaltatásának lehetséges módját szemléltetem a női szerzők által gyakran alkalmazott, ismétléses alakzatokra épülő narráció vizsgálatával. A kutatás módszerében szintén szeretném megvalósítani a felszínre hozás, a rávilágítás etikáját, ezért kevésbé ismert művekre hívom fel a figyelmet a 20. század első felének prózairodalmából: Kosáryné Réz Lola *Filoména*, Szenes Piroska *Csillag a homlokán* és Földes Jolán *A halász macska uccája* című regényeit tanulmányozom. Végül az utolsó részben az ismétlés retorikájának a vizsgálatát a német író, Anna Seghers *Transit* című regényében, az ismétlődő terekben történő ismétlődő cselekedetek tanulmányozására terjesztem ki.

Az önértelmezés hiányának narratív reprezentációja

Az e fejezetben vizsgált női szerzők műveiben fordul elő, hogy a (női) szereplők adottságként, normális élethelyzetként fogadják el kilátástalan helyzetüket. A világ rendjeként élik át kiszolgáltatottságukat. Nem adatik meg számukra, hogy valóra váltsák álmukat, kiteljesítsék képességeiket. Nem kapnak életésélyt, ám ez a helyzet teljesen természetesként tűnik fel előttük. Nem arról van szó, hogy a hős akarata megtörik a világ ellenállásán, hanem arról, hogy ilyen akarat még a szereplők képzeletében sem fogalmazódik meg. Reflektálatlanul fogadják el a helyzetüket olyannak, amilyen. A regényekben ez a reflektálatlan, megváltoztathatatlan adottságként, „normálisként” kezelt élethelyzet lesz az irodalmi reprezentáció tárgya. Az érdekképviselő nélküli élet, a (politikai) reprezentáció szintje alatt élő szereplők irodalmi reprezentációja, érdekképviselői lehetősége érdekel, amikor az önreflexió nélküli létezés irodalmi reflexióit kutatom. Ilyen értelemben a reprezentáció két értelme, amelynek különbségére, de összetartozására Spivak utalt, ebben a kutatásban is összekapcsolódik.

Mint említettem a bevezetőben, Gayatri Spivak a jóindulatú nyugati értelmiség álláspontját bírálja *Szóra bírható-e az alárendelt?* című tanulmányában. Kétséges számára, hogy lehetséges-e egyáltalán a kirekesztett nevében beszélni, róla szólani a domináns diszkurzus nyelvén. Az indiai özvegyáldozat különböző nyugati interpretációit elemezve megállapítja, hogy az a nő,

aki férje után a máglyára megy, nem szólal meg. A forrásokban nem találta nyomát az ő hangjának. Ezért jut arra a következtetésre Spivak, hogy az alárendelt nem szólal meg a domináns diszkurzus nyelvén. A fejlődő világ szubjektumáról, általában véve az alárendelt Másikról való beszéd a másság megszelídítéséhez, tárgyiasításához és, nem utolsósorban, kisajátításához vezet, állítja Spivak (*Szóra bírható-e?* 450-484).

Spivak érveléséből a feminista irodalomkritika módszerére nézve adódik néhány következtetés. Amennyiben a feminista kritika női érdekek megszólaltatására, a nők iránti szolidaritás ideológiájának kifejezésére vállalkozik, akkor nagyon fontos figyelmet fordítani a művek retorikai viszonyrendszerére. Nem tud a szolidaritás, a maga összetettségében, megszólalni abban az olvasásmódban, amely a női szereplők vizsgálatára mint hús-vér alakokra összpontosít csupán, és eltekint a retorikai hálózatok működésétől. Az ilyen leegyszerűsítő szemlélet nemcsak irodalomelméletileg kifogásolható, hiszen a valóság egyenes leképezéseként kezeli a művet, de feminista ideológiai szempontból is, mert a leegyszerűsítés a női alárendeltség tárgyiasításához és a többségi látásmódnak való kiszolgáltatáshoz vezet. Éppen ezért tartom több szempontból (irodalomértelmezés és szolidaritás felől) is helytelennek a női szereplők és a valóságos szereplők sorsának összevetését anélkül, hogy a retorikai közeget figyelembe vennénk. Ha pusztán szerencsétlen sorsú szereplőkről beszélünk anélkül, hogy a saját beszédünkbe beengednénk az ő nyelvüket, akkor tárgyiasítás és, Spivakkal szólva, elhallgattatás történik. Szintén e két okból követem a feminista narratológia módszereit az alárendelt hangjainak feltárásában.

Ebben a fejezetben is keresem azokat a megnyilvánulási módokat, artikulációs lehetőségeket, amelyekben az alárendelt szóra bírható. Az ilyen szó a művészi beszéd lehet, amely anélkül, hogy asszimilálná a másik nyelvét és kultúráját, anélkül, hogy kisajátítaná a másságot, engedi felszínre jutni annak sajátos nyelvét-kultúráját. Előreutalásként megjegyzem, hogy a következő fejezetekben is azonosítok számos ilyen jellegű, a kiszolgáltatott nőiséget megszólaltató retorikai funkciókat. Erdős Virág verseiben az annales beszédmódját idéző, az oksági viszonyok felüggesztésével egymás mellé rendelő, lejegyzői elbeszélői magatartást; Bódis Kriszta és Tóth Krisztina műveiben az alanyi és a tárgyi pozíciók gyors nézőpontváltása nyomán létrejövő de-centrális, nem esszenciális szubjektivitást (Zsadányi, *Retorikai tér* 24-35). Ezek olyan eljárások, amelyek a saját beszédbe hoznak létre alternatív diszkurzív teret az elnyomott másik számára. A szolidaritás retorikájának, a női alárendelt megszólításának, az önreflexió nélküli létezés felszínre hozatalának munkáját szeretném illusztrálni a továbbiakban.

Az ismétlés narratív dinamikája és alakzata a történetmondásban: Kosáryné Réz Lola: *Filoména*

Kosáryné Réz Lola irodalmi életművét és közéleti megnyilatkozásait egyaránt áthatják a feminizmus gondolatai. Kádár Judit a konzervatív feminizmus elveit követi nyomon az író nő életrajzát és irodalmi tevékenységét bemutató írásában. Érvélése szerint ő az, aki 1942-1947 közt írt regényciklusával létrehozta a feminista történelmi regényt (Kádár 121, 135-148). A következőkben én egy korábbi munkával, a *Filoména* című regényével foglalkozom, amely elnyerte az Athenaeum pályadíját 1920-ban.

A regény a környezetével nehezen szót értő, magányos nőalak, egy cseléd lány története. A mű az iteratív regénypoétika szép példája. A főszereplő újra és újra ugyanazt a kalandot vagy nagyon hasonlót éli át, viszontagságait követve állandóan újra kezdődő művet olvasunk. Az iterativitás a nagyszerkezetben, a cselekményvezetés visszatérő mintájában mutatkozik meg: a „Filoména elszegődik cselédnek” alaptörténet indul el újra meg újra, miközben egy élet elmúlásának és felmorzsolódásának vagyunk szemtanúi. Az ismétlés ritmusában érzékelhetővé válik, ahogy a gyermekéért küzdő anya története újra meg újra el tud kezdődni. Az ismétlés a történetmondás tevékenységében nyilvánul meg: az ismétlődő eseményeket újra és újra elmeséli a történetmondó.

Az ismétléses történetmondás bemutatása kedvéért röviden összefoglalom a regény cselekményét. Egy hímzőasszony vette magához Filoménát tizenkét éves korában, utána Filoména egy kofaasszonyhoz áll segítőnek. A 4. fejezetben egy előkelő házaspárhoz áll be, a fiatal gróf zaklatásának ellenáll, ezért mennie kell, utána a doktorékhöz kerül, hasonló okokból kell eljőnnie. Később egy tízgyerekes családhoz szegődik, az asszony belehal a rengeteg munkába, ekkor kerül Filoména Simonicsékhoz, övük az egyik legszebb ház a városban. Filoména itt ismerkedik meg az inzsenyőr úrral, gyereke lesz tőle, utána elszegődik újra szolgálónak, hogy a gyereket el tudja tartani. A csecsemő nemsokára meghal.

A 15. fejezet mintha rávilágítana kicsinyítőtkör-szerűen az egész ismétléses nagyszerkezetre: szinte bekezdésként olvashatunk tudósítást Filoména újabb és újabb munkahelyeiről: egyik helyről a másikra szegődik, elhagyja cselédkönyvét, elhanyagolt állapotba jut. A gyerek halála után vagyunk közvetlenül, nincs kimondva, csak az olvasó sejtheti, hogy ez a szédületes futás egyik helyről a másikra talán a gyerek elvesztése okozta fájdalom feldolgozása. Végül a körhinta megáll, Filoména elszegődik egy öreg igazgató házába. Újra fehér kötényes, rendesen fésült, úri cseléd lesz, innen férjhez megy. A férje és ő egy ideig szépen élnek, gyerekük lesz (igaz, más férfitől, mert a férje impotens).

A némi progressziót, társadalmi emelkedést mutató történet ezután újra átvált a cselédsors ismétléses alakzatába. Filoména ezúttal házasságon belül kezd el cselédéletet élni a férje betegsége miatt. Ő megy napszámba krumplit szedni, rőzsét gyűjteni, ő tartja el a családot, gyerekéért dolgozik. Férje halála után nyomorba jutnak, majd, hogy fia befejezhesse az iskolát, Filoména újra munkába áll. Újra meg újra, lapról lapra elolvassuk a napi munka leírását: a söprögetést, a padlófelmosást, a pokróc kirázását és a mosás nehéz fizikai munkáját. Filoména reggeltől estig dolgozik, az olvasó pedig követi ezt a munkát minden ismétlődő részletében. Este pedig hanyatt-homlok rohan haza, hogy a maradék időt a gyerekével együtt töltse. A mindennapi kenyérküzdelmet látjuk, újra és újra felsorolva. Nincs menekvés a monoton és nehéz fizikai munkától sem a szereplőnek, sem az olvasónak. Nem lehet eltekinteni valami „regényesebb” tartalomra várva, lépten-nyomon a mindennapok ismétlődő tevékenységét kell olvasnunk. Mesteri az az elbeszélőtechnika, ahogy a regénytelen tartalomból izgalmas, kalandosnak tűnő mű jön létre. A korabeli fogadtatás is érzékeli a mű sajátosságait, a monotonitás regényessé tételét, és a rendhagyó szerkezetet, de az ismétlésre épülő kompozícióra nem tesz utalást. Berkes Imre a regény kiadásának évében megjelent kritikájából idézek:

Egy szegény, tót cselédleány életének szomorú, inkább egyhangú, mint bonyolult története ez a regény: kora gyermekkorától fáradt vénségéig, amikor csendesen, váratlanul, minden szenzáció nélkül itt hagyja szenvedéseinek, kicsiny örömeinek, régi fellobbanásainak, titkos reményeinek inkább fakó, mint színekben pompázó színterét és egyszerűen meghal. Miért oly szép ez? Miért oly elragadó? Miért kell könnyezni rajta, vagy miatta? Hiszen ebben a regényben csak az alantas, nyers munka nem sokra becsült napszámosáról van szó, aki kénytelen eltérni a hitvány gorombaságot ugyanúgy, mint a komiszkodó enyelgést, az aljas visszaélést ugyanúgy, mint a kárára kieszelt szeretetteljes megnyilvánulást, aki fullasztó konyhagőzben, undok trágyaszagban és a felvidéki bányavárosok mellrontó levegőjében tengeti silány kis életét, rendkívül alacsony sorból kúszván iszalag módjára fölfelé, olyan magaslatra, aminő házakba éppen cselédsorsa időről-időre elsodorja (Berkes 1073).

Figyelemre méltó, ahogy a kritikus nemcsak lényegesnek tartja megemlíteni, hogy Filoména folyamatosan kemény fizikai munkát végez („az alantas, nyers munka nem sokra becsült napszámosáról van szó”), hanem maga is ismétléses alakzatban érzékelteti a munka embert próbáló erejét („aki fullasztó konyhagőzben, undok trágyaszagban és a felvidéki bányavárosok mellrontó levegőjében tengeti silány kis életét”).

Az iteratív kompozíció összefüggésbe hozható az anyai vágy mozgásával. Sajátos narratív dinamika bontakozik ki: először a kislány követi az anya elképzeléseit, igyekszik megvalósítani az anya álmát, hogy kiemelkedjen a mindennapos taposómalomból. Majd miután gyereke lesz, újra és újra hajlandó elkezdni az életét, újra és újra beáll cselédnek, hogy fel tudja nevelni saját gyerekeit.

Filoména élete lezárulása az első világháborúhoz köthető, de nagyon kevés információt kapunk a háttérben játszódó történelmi eseményekről. A történelem e történelem alatti régiókba szorult életek háttérében zajlik. A szereplők folyamatos alkalmazkodásban töltik napjaikat, pusztán annyit érzékelnek, hogy egyszer-egyszer megdrágulnak a dolgok.

Az apa halála után Filoména és gyereke többször kerülnek vissza a nyomorba és az éhhalál küszöbére, de aztán Filoména a fiára nézve újra elindul, mosást vállal, dolgozni kezd, visszajuttatja fiát az iskolába. A fent és lent hullámmozgását járja anya és fia története. A mű végén ez a két hullám elválik egymástól, szépen kirajzolódik, hogy egymást tudják kihozni a mélypontról. Végül a sok munka és szenvedés eredményt hoz, leérettségizik a fiú és elmegy mérnöknek tanulni.

Filoména többször áll készen a halálra, belefárad a küzdelembe. Ilyenkor lezáródhatna a regény, de mégsem így történik. A fia az, aki távolról segít, ő hívja vissza az életbe: megjelenik személyesen vagy hírt kap felőle. Ez a helyzet is megismétlődik: kétszer rendezkedik be a halálra és kétszer dönt úgy, hogy mégis folytatja az életet. Ez a hosszabbításos és ismétléses szerkezet aláássa a lineáris narratív felépítést. Az anyaság önműködő kódja lendíti tovább Filoména életét és a narratíva drive-szerű és nem célelvű dinamikájára derül fény. A kétszer előforduló váratlan befejezés-elhalasztás a célelvű narratív tradícióval szemben foglal állást. Radikálisan más jellegű narratív előrehaladás figyelhető meg, mint a korszak jelentős íróinak (Kosztolányi, Babits, Móricz Zsigmond, Füst Milán) ismert regényeiben.

A következő idézet az egyik elhalasztott befejezést szemlélteti. A tyúkok elpusztulnak, ezután Filoména, aki a tojások eladásából élt, elhatározza, hogy befejezi szenvedéssel teli életét.

Rendbehozok mindent – gondolta –, aztán előveszem az új ruhámat, felöltözöm szépen, és lefekszem az ágyra. Tegnap dél óta nem ettem. Nem fog tartani soká. Kisöpörte a szobát, letörülte a port, hamuval megdörzsölte a tűzhely vasszegélyét, és magasra ágyazta Árpád ágyát, amibe ma ő fog belefeküdni. Estefelé aztán kiment még egyszer a kapu elé, körülnézett szédülő fejjel, tétova mosolygással, majd visszafordult.

Most felveszem a szép ruhámat...

De ebben a pillanatban feltűnt az öreg postás, amint görcsös botjával baktatott előre a kövek között. [...]

Odahozták neki a nyomtatott lapot, amin rajta volt mindenféle nyelven:

Egészséges vagyok. Jól érzem magam.

Az öregasszony elolvasta magyarul is, tótul is, a németet is kibetűzte... Aztán körülnézett az apró házak között, amik, úgy látszott, erejük minden megfeszítésével maradnak állva a félrecsúszott, ormótlan tetőgerendákkal gyöngé válikon, kitéve a hegyi viharoknak. És Filoména lehajtotta még egyszer alázatos megadással a fejét. Még élni kell... Megszólalt.

– Ki ad nekem egy fél liter tejet? Megfizetem.

A piros kendős asszony egy bögre kecsketejet hozott neki. Leült melléje a padra, és megkérdezte tőle:

– Már most mit fog csinálni, Czünder néni?

Az öregasszony visszaadta a bögrét, és fejet hajtott.

– Elmegyek szolgálni a városba... megint... (Kosáryné, *Filoména*, 206-207)

Ez a narratív dinamika játssza el, hozza felszínre és szembesíti az olvasót azzal, milyen hihetetlen, mindent elsöprő és feltétel nélküli erő az anyaság. Ez egy nemi kódoltságú, az anyaság logikája szerint működő, iteratív narratív konstrukció. Maga a narratív szerkezet „gendered”, nemi kóddal megjelölt, poétikai alakzat. Ebből következik, hogy az iteratív típusú regénypoétika nyitott a nemek szerepét hangsúlyozó írásmód felé. Olyan írásmódra figyelhetünk fel, amely női szerzőtől, női sorsot középpontba állítva, a megoldásra törekvő, heroikus maszkulin narratíva helyett más jellegű nagykompozícióban gondolkodik; ez a regénypoétika a nőiség kódjával van megjelölve.

Márton László a *Filoménáról* szóló tanulmánya összhangban van állításaimmal. Márton első sorban a regény időkezelését tartja eredetinek. „Az elbeszélő úgy mondja el több mint ötven év történetét [...], ahogyan sokkal rövidebb időszakok eseménysorát szokás előadni. A regény elkülönült epizódokból épült fel nagyjából egyenletesen” (Márton 219). A regénybeli uralmi viszonyok változatlansága mellett, az elbeszélő takarékosan, de igen pontosan jelzi a történelmi fogódzókat, ezért a regény szűkös világa háttérében úgy suhan el a korszak, mint vonat utasai előtt a táj.

„Olyasféle regénytechnikai kísérlet ez, amely egy másik író művében, Virginia Woolf *Orlandójában* (Kosárynéál persze radikálisabban és nagyobb szabásúan) a világirodalom egyik csúcsteljesítményét hozta létre” (219-220). A regény másik fontos újítása – írja Márton, hogy a cseléd toposzát új tartalommal tudja telíteni. Filoména szenvedései mögött egyre egyértelműbben felsejlik a gyermekét elvesztő Mária fájdalma. Idézem tőle a gondolatmenet folytatását:

Csak hogy Filoména fiában, Gyújtós Árpádban semmilyen megváltói tulajdonság nincs: ugyanolyan tucatember, illetve tucatférfi, mint a többiek, s ugyanúgy kihasználja, majd magára hagyja anyját, mint a regényben szereplő többi férfi. Filoména áldozatos életének nem sanyarúságán, hanem hiábavalóságán keresztül válik teljessé az a szigorú ítélet, amelyet Kosáryné a férfiak által irányított társadalom kíméletlenségéről és ostoba önzéséről mond. (220)

Az ismétlés alakzata Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című regényében

Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című regénye is iteratív, nyitott, lezáratlan, megoldáshoz nem vezető kompozícióra épül, amely a *Filoména*hoz hasonlóan egy cselédlány életét követi nyomon. A szerző kortársai közül például az írói kvalitásokat és a sajátos „témalátást” méltatja, másrészt érzékeli és negatívumként értékeli az ismétlődéses formákat, bár nem részletezi, mit ért pontosan ez alatt. „A *Csillag a homlokán*-ban talán csak annyi hibáztatható, hogy egyes motívumok többször visszatérnek benne anélkül, hogy a történetek tempóját fokoznák vagy a líra bensőségét elmélyítenék” (Kassák 331). Fónod Zoltán 1990-ben megjelent tanulmánykötetében ismerteti Szenes Piroska életművét a fogadtatással együtt, a két világháború közötti csehszlovákiai magyar irodalom legismertebb írójaként értékeli a szerzőt. A recepciótörténetben két nagy hullámot különböztet meg, a harmincas évek népszerűségét és a regény 1982-es újrakiadását követő megújuló érdeklődést, a regényíró „feltámadását” (Fónod 93). Ozsvald Árpád a jelentős csehszlovákiai magyar írók között tartja számon a szerzőt, e regényét Móricz Árvácskájával és Kosztolányi Édes Annájával hozza kapcsolatba, ő a szereplő sorsát pozitív élettörténetként látja: „A kis Katáról, egy bájos, mindig mosolygó, jókedvű szlovák cselédlány munkás életéről szól a könyv, aki sok csalódáson keresztül végül révbe ér” (Ozsvald 153). Ezzel a véleménnyel szemben én az ismétléses alakzatot követő történetmondást hangsúlyozom, hiszen a kalandok nem lendítik előre a főszereplő sorsát. Mindegyik kaland kitörési kísérletként fogható fel, látszólagos előrelépés történik, ám a végén a kiszolgáltatott helyzetbe való visszatéréssel zárulnak a kalandok. A főszereplő nem lép előre a társadalmi ranglétrán. Hogy mit

tekintünk „révbe érésnek” az természetesen olvasói értékelés és értékrend függvénye. Érvelésem fókuszában ezért elsősorban a repetitív alakzatot követő történetvezetés áll. Az elbeszélés idejét (Genette, *Elbeszélő diszkurzus* 68-71) az oldalak számával jelzem.

Időszerkezet: 15 év (11 év részletesen)

Otthon

1. kaland: iskola (44–50. o.)	7 oldal
Otthon (50–56.)	7 oldal
2. kaland: a gróf kastélyában (56–93.)	38 oldal
Otthon (93–100.)	8 oldal
3. kaland: aratás egy magyar faluban (100–174.)	75 oldal
Otthon (174–183.)	10 oldal
4. kaland: gyermekfelügyelet az intéző házában (183–277.)	95 oldal
Otthon (277–291.)	15 oldal
5. kaland: a város (292–383.)	92 oldal
Otthon (383–388.)	6 oldal

A *Filoména* esetében nincs szereplői reflexió, Filoména adottságként fogadja el kilátástalan helyzetét. Ebben a tizenöt évvel később, 1935-ben íródott regényben a főszereplő, Kata többször is rákérdez élete értelmére. Az automatikus „élni kell” elv helyett egy másik életfelfogás igénye, még ha kérdésként is, de megjelenik.

Az ismétlődés más női szerzőknél is gyakran előforduló eljárás. Gertrude Stein esetében sokat emlegetik az ismétlést, elsősorban a szintaxis szintjén, amelyet összefüggésbe hoznak a női sorsokat jellemző cirkuláris és monoton (élet)ritmussal (Berry 12). A visszatérő mondatok, állandó jelzők, monoton, sivár beszédmod a kilátástalan élethelyzet interpretációs lehetőségeit képi meg. A *Csillag a homlokán* egyszerűbb szintaxissal rendelkezik, retorikai potenciál az elbeszélés metaforikájában kevésbé található, áttetsző nyelven íródott. Nem jut nagy szerep a textuális játékoknak és az ebből következő jelentéslehetőségeknek. A retorikai lehetőség viszont a nagyszerűségben rejlik. A ritmikusan ismétlődő kalandok és a hazatérő jelenetek változása, a női sorsról mesél valamit, amit csak ezt a nagy ritmust átélő olvasó érezheti át.

A vágy logikáját követi a vonalvezetés, nincs progresszió, célelvőség, és nincs lezárás sem. Az anyai drive előrehaladásaként élhető át ez az erős narratív dinamika. A cél képzelet nélkül is igen erős, előremutató mozgást érzékelünk. A *Csillag a homlokán* című regényben a kalandokat mindig követi egy hazatérő részlet. Az édesanya áll a háttérben, az ő vágyát próbálja megvalósítani Kata, kijutni a körforgásból. A második és harmadik kaland, illetve hazatérés után az

olvasó ráérez erre a belső mozgásra, erre a belső dinamikára, amelybe azután a konkrét események beleíródnak. Ezt az alakzatot, amely megelőzi az eseményeket (amelyek hol egy grófi birtokon, hol az intéző házában, hol az aratáskor, hol pedig a városban játszódnak), már felismeri az olvasó.

Várja annak bekövetkeztét, az új kalandokat és a menekülésszerű hazatérést, illetve várhatja ennek megszakítását. Minden új kalandban felvillan a remény, hogy Katának sikerül kitörnie mások szolgálatának kilátások nélküli életéből. Valami aztán közbejön, és ez a valami többnyire férfiakhöz kötődik. Ez a ritmus előzetes elvárást alakíthat ki az olvasóban, figyeli a sorsnarratíva ritmusát, és azt, hogy beteljesedik-e az előre megírt pálya, vagy sikerül-e a szereplőnek átírni a jóslatot.

Bolemant Lilla igen alapos tanulmányban részletesen ismerteti a *Csillag a homlokán* recepcióját és elhelyezi a művet a szlovákiai irodalom két világháború közötti korszak irodalomtörténetében (143-154). Ezután rátér saját elemzésére, amelyet Propp *A mese morfológiája* című műve segítségével közelít meg, különösen a szereplők képviselte funkciók és cselekményfajták csoportosítása bizonyult jól alkalmazható szempontnak. Arra a következtetésre jut, hogy bár számos formai és tartalmi elem párhuzamba állítható a varázsmese funkcióival, a regény összességében véve mégiscsak egy antimesét képvisel, hiszen a női kereső figura nem éri el a boldogságot. A mű lezárásakor ugyan a házasság megkötetik, ám a hős varázsképpessége, zenei tehetsége ellenére sem jut el álmai valóra váltásához. A szerző szintén nagy jelentőséget tulajdonít az ismétlés alakzatának, ő az anya és lánya sorsának alakulásában az ismétlődő életeseményekre mutat rá és arra, hogy a kilátástalanság köreinek megszakítását a főszereplő édesanyjához hasonlóan a következő nemzedékre helyezi át (165-169).

[Az ismétlés alakzata Földes Jolán: *A halászó macska uccája* című regényében](#)

Az ismétléses alakzatra épülő cselekményvezetés kapcsán érdemes Földes Jolán regényét is közelebbről megvizsgálni. *A halászó macska uccája* 1936-ban jelent meg, és első díjat nyert a londoni Pinker Kiadó Nemzetközi Regényíró Pályázatán. A regény az első világháború után Párizsban letelepedett magyar munkáscsalád, Barabásék történetét beszéli el, részletekbe menően bemutatja, ahogy megtanulnak franciául, munkát keresnek, iskolát a gyerekeknek, ahogy új életet kezdenek. A Barabás család, mint sokan mások az első világháború után, Párizsban próbál tisztes megélhetést keresni. A három Barabás-gyerek (Klári, Jani, Anna) és a szülők sorsát követhetjük nyomon a nyelvtanulás, a munkavállalás mindennapos gondjaitól kezdve a beilleszkedés, a honvágy leküzdésének nehézségeig. Az emigrációs tematika ebben a regényben is, mint a *Tranzitban*, az ismétlődésre épülő történetvezetéssel társul.

Újabban több kutató vizsgálta a művet más szempontok – például a száműzetés otthontalansága és a mikrotér biztonsága (Földes Gy., *Transznacionalizmus* 449), a szimultán narráció és az emigrációs tematika kettőssége (Zsadányi, *Bazsali, rezedá*), illetve a regény magyar, holland és flamand recepciója (Gera, *Földes Jolán*) – alapján. Erős Kinga a gazdasági kivándorlás és hontalanság mai kor olvasója számára is érvényes tapasztalantának közvetítését tartja a mű legfontosabb teljesítménynek (330). Dalos György egyenesen a vesztesek regényének nevezi, első sorban a „magyar lúzerek” regényeként értelmezi (93).

Nem történik lényeges előrelépés, felemelkedés a család életében a cselekmény előrehaladása során. A történet szerint ugyan sikerül szállodából lakásba költözniük, otthont kialakítaniuk, ám többször elveszítik munkájuk addigi eredményét. Szegények lesznek, majd nekivágnak a felemelkedésnek újra és újra, a cselekményvezetés ezt a hullámzó ritmust rajzolja ki, az ismétlés metaalakzatára épül a cselekmény előrehaladása.

Az ismétlés a történetmondás tevékenységét is formálja, nemcsak az elmondott történetet.

A történetmondó újra meg újra elbeszéli a mindennapos, ismétlődő eseményeket. Az események nem rendeződnek előrehaladó, célképzetes narratív keretbe. Az iteratív szerkesztési elv tehát, a *Filoménához* hasonlóan, itt is meghatározó. Az állandó alkalmazkodás, a folyamatos újrakezdés narratív módjait látjuk, ismétlésre épülő metaalakzatokba íródva. A mindennapos, kemény fizikai munka ritmusát érzékeljük ebben a háttérritmusban, ahogy a rutinszerű, ismétlődő tevékenységekről olvasunk újra és újra.

Erre ráépülnek az újrakezdések nagyobb távlatú ismétlődései. Barabásékat az aktuális politikai események fényében alkalmazzák a munkahelyeken, elbocsátják, majd visszaveszik őket. Párizs után szerencsét próbálnak Dél-Amerikában, ott egy banális véletlen folytán az apa nem tud dolgozni, majd több hónapos kemény munka után épphogy csak hazakeverednek, Párizsban újrakezdik a munkakeresést, majd hazatérnek Budapestre. Végül itt sem jutnak előre, folytatják a munkakeresést Párizsban. Nagyjából ezen a ponton a *Filoménához* hasonlóan minden lezárás és megoldás nélkül véget ér a regény. A két kisebb gyerek talán otthonra lel a franciák között, a többiek pedig két kultúra között rekednek, hontalanul.⁷

Annus, az egyik szereplő számkivetettekről szóló gondolataival zárul a mű. „Egy-kettő sátrat ver az idegen földön. A többiek? Elmúlnak, lassan és nyomtalanul.” Innen visszatekintve úgy is olvasható *A halászó macska uccája*, mint a nyomtalanságnak ellenálló mű, hiszen az írott mű emléket állít az elfeledetteknek. Ez az utolsó mondat mise-en abyme alakzatként átértelmezi a regényt: a nyomtalanul eltűnt emberek történetét meséli el.

⁷ *A halászó macska uccája* elemzése átalakított változata egy korábban már megjelent szövegrésznek. Ott a személynarrációval hoztam összefüggésbe az ismétléses szerkezetet (Zsadányi, *Piros mályva* 98-99).

A halászó macska uccája, középpontjában Annus történetével, azoknak állít emléket, akiknek nem adatott meg saját álmaik, vágyaik megvalósítása. Annus nem artikulálhatta, hogy mire is vágyik, milyen életút megalkotására. Az ő helye az emigrációs generációk sorában az, hogy másnak teremtsen helyet, ahonnan a másik majd ki tud bontakozni. Az ő élettörténete nem más, mint az áthelyezés, átlépés egyik kultúrából a másikba, a hely megteremtése az élettörténet megvalósításához. Annus az a figura, akinek így nem lesz saját története, ő az, aki lehetővé teszi mások élettörténetének létrehozását. Nem is tudja megfogalmazni, artikulálni, hogy milyen emberré szeretne válni, mi is lehetne valójában az ő önmegvalósításának az útja. Ez a nem-történet, Anna sorsa, párhuzamba állítható a feláldozott özvegygel, akinek nem volt lehetősége arra, hogy elmondja a történetét és képviselje a saját érdekeit.

A halászó macska uccája azonban mint műalkotás szembehelyezkedik Anna szótlanásával. Az utolsó mondat öntükröző alakzata egyúttal át is értelmezi a művet, rámutat önmagára, arra a műalkotásra, amely mégis elmeséli a nyomtalanok történetét. Így Anna hangja, Anna látásmódja mégiscsak hallható, ám nem az ő saját hangját halljuk, egyenes beszéd vagy idézett gondolatok formájában. Egy összetett narratíva a maga szövevényes hálózataival, a mindennapos, monoton és gyökértelen küzdelemről számot adó, azt közvetíteni képes hétköznapi regiszter és a szokatlan, ám az emigráns élet sajátosságait kifejezni képes jelen idejű narráció mégis alkalmas arra, hogy érzékeltesse az olvasóval ennek az el nem mondott történetnek a jellemző sajátosságait. A szöveg összetett narratívpoétika rendszerrel közvetíti a nyomtalanságra ítéltetett emigráns, női alárendelt sajátos életfelfogását, életmódját. Az elkészült könyv a maga fizikai valójában textuális emlékművé válik, emléket állít, a főáramú diszkurzusba bevési az onnan kimaradt női hangokat. Megszólaltatja azt a női hangot, akinek a gondoskodás hagyományos nemi szerepe révén az áthelyezés, a hely létrehozása jutott. Arra volt hivatva, hogy a család kisebb tagjai elkezdhesék a saját élettörténetüket. Annának jutott az a pozíció, hogy ő a névtelen kezdet legyen, az eredet, ahonnan elindul a történet, amely a következő generáció révén kiíródik az emigráns fejlődés-boldogulás narratívából. Az Annára fókuszáló történet viszont irodalmi-textuális szinten visszairja Anna történetét, ilyen értelemben a művészeti regiszterben, megszólal az alárendelt, arra irányítja az olvasó figyelmét, hogy érezze meg és érezze át a másoknak történetet nyújtó, történet nélküli Anna sorsának a jelentőségét.

Bolemant Lilla Zilahy Lajos *A lélek kialszik* című, az emigrációs mindennapok tapasztalatát elmesélő regényével veti össze *A halászó macska uccáját* a gender szempontjainak nagy figyelmet szentelve, és megállapítja, hogy női sztereotípiák Földes Jolán regényében kevésbé merev formában, némiképp kimozdítva ismétlődnek meg az emigrációs helyzet hatására, ám ez Zilahy regényéről a legkevésbé sem mondható el (213). Elemzése összecseng az én subaltern felőli

olvasatommal. Megállapítja, hogy Annus nem reflektál kiszolgáltatott helyzetére és így helyette az ő nézőpontja az olvasói értelmezésben tud megszólalni.

Annus szintén nem vallja be, hogy őt áldozták fel a család többi tagjának kedvéért, vagyis azért, hogy testvérei iskolába jár hassanak, a szülei pedig dolgozhassanak, ezért neki kell gondoskodnia az egész háztartásról. Vagyis neki maradt a Hamupipőke szerep, amivel viszont a mesével ellentétben nem járnak csodálatos dolgok, varázslatos bál, ruha és lehetőségek, amelyek a sztereotip női életet, a nő vágyait vetítik a mesébe. (Bolemant, *Női hangok*, 195)

Halász Margit *Forgószél* novellafüzérében hasonló jelenséget figyelhetünk meg: az eltűnt embereknek a szöveg létrejötte által emléket állító önreferenciális gesztust. A mű mintegy krónikaszerűen végletesen perifériára szorult és elfeledett hangokat szólaltat meg, a Liget lakóinak történetét. Az utolsó részben kiderül, hogy mindez már egy letűnt világ, a Liget lakói rég kihaltak vagy elköltöztek. Az utolsó elbeszélésben a szereplővé előlépő korábbi passzív elbeszélő visszatér a faluba. Ebben a történetben tűnik fel a huszonhetes kilométerkő, amelynél valaha a Liget kezdődött. Most viszont már alig látszik ki a gazból: „Mint egy megunt, kidobott kerti-törpe, sértődötten gubbasztott a fűben” (Halász 110). A kilométerkő a *Forgószél* önértelmező trópusának is felfogható, maga a mű válik kilométerkövé, emléket állító beszédaktussá, de akár a subaltern metaforájának is tekinthetjük: a kő az út margóján állva, a fő irányvonalból kirekesztve, de azt megjelölve utal egy eltűnt és visszahozhatatlan világra.

[Az ismétlés alakzata a fikció terében. Anna Seghers: *Tranzit*](#)

Végül kitekintésképpen az ismétlés egy másik formájára szeretném felhívni a figyelmet Anna Seghers: *Tranzit* című regényében. A második világháború idején játszódó és íródott regény a német megszállás elől Marseille-be özőnlő menekültek áradatát követi nyomon. A város terein bolyonganak a szereplők, újra és újra érintve ugyanazokat a helyeket. A labirintusba szorított, az emberi körülményeitől megfosztott, dehumanizált és abjekt helyzetbe kényszerített ember látásmódja és kiút keresése szólal meg ebben a regényben. A következő néhány oldalon azt illusztrálom, hogy az ismétlődés alakzata teremt lehetőséget az alárendelt pozíció olvasói átélésére, hasonlóképpen, mint a három eddig vizsgált korabeli magyar regényben, ám itt nemcsak ismétlődő cselekedetek, hanem az ismétlődő terek, az ismétlődő cselekedetek helyszínei teremtik meg a subaltern-helyzet artikulációs lehetőségét.

A regény egy német koncentrációs táborból megszökött német férfi sorsát kíséri figyelemmel. Az események a náci Németország terjeszkedése közben, Franciaország megszállása alatt játszódnak. A szereplők nagy része menekült. A regény elbeszélő-főszereplőjének különös viselkedését, apátiáját, saját sorsa iránti közömbösségét posztraumatikus stressz megnyilvánulásként értékelhetjük. Helyenként cinikusan, helyenként önfeláldozóan, ám többnyire hidegvérű játékosként teszi meg a soron következő lépéseit.

Német létére francia barátok befogadják és baráti-családi kapcsolatok révén legális papírokat, munkát, otthont biztosítanak neki a német megszálláson kívül eső dél-franciaországi területeken. Marseille-ben él, végül gyökeret ver ott, azon a helyen, amelyet mindenki csak átmeneti, kivándorlás előtti tranzit helynek használ. A mű szövegének nagy része az itt átmenetileg meghúzódó emberekről szól.

Anna Seghers a második világháború előtt belépett a kommunista pártba. A náci hatalomra kerülés után Franciaországba menekült a Gestapo elől. 1940-ig Párizsban élt, amikor a nácik megszállják Párizst, akkor Marseille-be menekült, onnan pedig Mexikóba. A regény 1941-1942-ben keletkezett, először angolul, később németül jelent meg. A *Tranzit* a korai művei közé tartozik.

Anna Seghers a háború után visszatért Németországba, később a Német Demokratikus Köztársaság megbecsült írója lesz, sok évig ő az Írószövetség elnöke.

A biografikus és a narratológiai megközelítésű elemzések a száműzetést és a menekült-létet állítják a középpontba. Andreas Schrade Anna Seghersről szóló monográfiájában áttekinti a *Tranzit* recepcióját (66-70), többek közt Christa Wolf (1986), Peter von Matt (1989) és Hans-Albert Walter (1985) írásait. Megállapítja, hogy sokak szerint a *Tranzit* kivételnek számít Anna Seghers életművében mind a téma, mind a kompozíció, mind pedig az elbeszélésmód tekintetében. A különböző kutatók a regény kivételes helyzetét más-más oldalról világítják meg. Peter von Matt szerint azért kivételes a regény, mert nem kötődik ideológiákhoz, sőt a regény többször hangsúlyozza a megélt tapasztalat elsődlegességét a politikai eszmékhez képest. Nem egy történelmi szituáció vagy korszak társadalmát állítja középpontba, hanem individuális érzéseket és benyomásokat (Matt 323). Walter szerint azért tölt be kivételes helyet az életműben a *Tranzit*, mert ez az egyedüli regény, amelynek egyes szám első személyű elbeszélője van, ami a megélt tapasztalatnak közvetlenséget és intenzitást kölcsönöz, ám az elbeszélő mégsem azonosítható a szerzővel, az életrajzi párhuzamosságok ellenére sem (Walter 92). Az elemzők nagy része, például Christa Wolf (263) a száműzetés és menekülés tapasztalatait és a reprezentáció esztétikai értékeit méltatják. Andreas Schrade hangsúlyozza, hogy a könyv címe *Tranzit* és nem *Szám-*

űzetés, vagyis a véletlenszerű és kiszámíthatatlan helyzetekből adódó léthelyzet áll a közép-pontban, a száműzetés élménye csak másodlagos (66). Valóban, a regény nem a száműzött helyzetre, az otthon elhagyására vagy az idegen kultúrához való alkalmazkodásra helyezi a hangsúlyt, hanem az átmenetiségre, a senki földjén zajló életre.

Néhány újabb tanulmány a regény posztmodernhez köthető vonásaira hívta fel a figyelmet. A regény szerkezete, az újabb és újabb állomások az elkülönбözödés alakzatát követik. A karakterek nem azonosak önmagukkal, a főszereplő egy halott ember nevét veszi fel, majd ez a név is átalakul a regény során, így az egységes, körülhatárolható szubjektivitásképp alapvetően kérdőjeleződik meg a regényben (Fargers 287). A rejtélyek megoldása helyett újabb és újabb rejtélyek bukkannak fel, újabb és újabb feladatok adódnak a követségek labirintusában. Ez összefüggésbe hozható 20. század második felének jellegzetes narratívpoétikai koncepciójával, a keresésre és a kérdések megoldhatatlanságára épülő posztmodern regénnyel (Waine 405). Inter-textális olvasatok is születtek a *Tranzitról*, az egyik kutató például Thomas Mann *Halál Vencében* című kisregényével veti össze a művet, néhány részletet kiemel, amely az olvasóban felidézheti a korábbi mű egyes részeit (Rolz 1-2).

A későbbi évek elemzései (Conrad 2013, Weiner 2016), hasonlóan a jelen fejezethez, a globális migráció kontextusában értelmezik a regényt. A *Tranzit* 2013-as angol kiadásának bevezető tanulmányában Peter Conrad párhuzamba állítja a világ számos helyén zajló migráció aktuális eseményeit – például a Kubából Floridába, Indonéziából Ausztráliába, Calaisból a Csatorna Alagúton Angliába tartó vándorlást – a regénybeli menekültáradattal (14).⁸

Ezeknek az értelmezéseknek a háttérében vizsgálva az ismétlődően megjelenő helyszínek funkcióját, egy ellenszólamra hívnám fel a figyelmet. A regény nagy részét kitevő Marseille-fejezetek arról szólnak, hogy a szereplők a különböző követségeken miként próbálják megszerezni a megfelelő papírokat. A helyzet abszurditását világosan mutatja, hogy tartózkodási engedélyt csak az kaphat, aki be tudja bizonyítani, hogy egy másik ország befogadja. Tranzit vízumra és befogadó vízumra is szükségük van annak fényében, hogy melyik országon keresztül tervezik az utazásukat. Ezek mellett sok más dokumentum és a hajójegy megszerzése tölti ki a szereplők életét. Ha valamelyik dokumentum érvényessége lejár egy másik dokumentum beszerzése alatt, akkor az egész küzdelem kezdődik elölről. Egy jellegzetes példa a regényből:

⁸ “Today the characters Seghers describes are everywhere. People-smuggles cram them into airless trucks and drive them between continents. They wade across the Rio Grande, or crowd into leaky boats to travel from Cuba to Florida or from Indonesia to Australia or from North Africa to Italy. For a while they slipped out of a camp for asylum-seekers near Calais and made nightly treks on foot through the Channel Tunnel to reach England” (Conrad 14).

Sört rendeltem. Szerettem volna egyedül maradni, de egy alacsony öregember leült az asztalomhoz. [...] Udvariasságból megkérdeztem, neki mik a tervei. Karmester volt Prágában, mesélte, s most leszerződötték egy híres caracasi zenekarhoz. [...] Megkérdeztem, vannak-e gyermekei; azt felelte, hogy a legidősebb fia eltűnt Lengyelországban, a következő Angliában, a harmadik Prágában. Most már nem várhat tovább, hogy a fiai életjelt adjanak magukról, különben késő lesz. Azt hittem, a halálra gondol. Kiderült azonban, hogy a karmesteri állását érti, melyet még ebben az évben el kell foglalnia. Egyszer már volt szerződése, a szerződésre kapott vízumot, a vízumra tranzitot. A kilépési engedélyre azonban oly soká kellett várnia, hogy közben lejárt a tranzit, minek következtében a vízum is, s így a szerződés is érvénytelen lett. Múlt héten adták meg neki a kilépési engedélyt, s most éjjel-nappal a szerződés meghosszabbítására vár. Ha ezt megkapja, meg kell hosszabbítania a vízumát. Ez viszont az előfeltétele annak, hogy új tranzitot kaphasson. (Seghers, *Tranzit*, 50-52)

Ebben a szabad függő beszédben közölt részletben megfigyelhetjük, hogy a szövegtér nagy részét az adminisztráció útvesztőiben folytatott tevékenység teszi ki. A szereplő részletesen beszéli el a különböző dokumentumok megszerzésének és elvesztésének történetét. Ezzel szemben a gyerekeiről szóló résznek csak rövid összefoglalás jut. Látszik, hogy a karmester látókörét teljes mértékben betölti a konzulátusokkal folytatott küzdelem. Az elbeszélő mindezt csak közvetíti, nem értékeli a hallottakat, természetesként fogadja el a szereplő értékrendjében felnagyított szerephez jutó hivatalos dolgokat. Nem véletlen, hiszen a mű további részei szerint ő maga is ügyintézéssel tölti ideje nagy részét.

A Marseille-ben játszódó fejezetekben pontosan követjük a homodiegetikus elbeszélő útját, amely különböző követségek várótermein, kávéházak, pizzázók helyiségein, pályaudvarokon és szállodákon keresztül vezet. Azt látjuk a főszereplő szemszögéből, hogy a különböző szereplők miként töltik el félnapos sorbaállásokkal az idejüket. Újra és újra elhangzik, hogy mindenki arra vágyik, hogy elmeneküljön a Német Birodalom árnyékából, kijusson Franciaországból és elhajózzon Amerikába, Mexikóba vagy Spanyolországba. Narratológiai szempontból figyelve a regényt, érdekes helyzettel találkozunk. A szereplők által előadott történetek a nagykövetségi élményekről lényegében ugyanazt ismétlik meg, mint amit a főszereplő tapasztal, tehát a közbeékelte narratíva ugyanazt a fabulát tartalmazza, mint az első szintű narratíva.

Mieke Bal különbséget tesz az elsődleges narrátor szövege és a szereplő közbeékelte szövege között. A szereplő szövege és a narrátor szövege között alárendeltségi viszony van, amely úgy

képzelhető el, mint a főmondat és az alárendelt mellékmondat kapcsolata. Ezek szerint a narrátor által előadott szöveg és a szereplő által előadott szöveg nem azonos helyzetű, hanem hierarchikus viszonyba állítható, amit narratív „szint” terminussal jelölünk (Bal 52). Az elsődleges narratívát mindig az elbeszélő képviseli, amelybe történet a történetben jelenségként ékelődnek a mű során a szereplők által elmesélt fabulák. Ami különlegessé teszi a *Tranzitot* a narratív szinteződés szempontjából, az az, hogy a szereplők által előadott elbeszélések ugyanazt a fabulát mondják el újra és újra. Az elsődleges elbeszélő, a német fiatalember saját kalandjainak nagy többsége a követségeken zajló apró eseményekhez és az iratok beszerzéséhez kapcsolódik, miközben ugyanezeket a történeteket halljuk a fiatalember új ismerőseinek a szájából is. A közbeékelte elbeszélések így visszhangozzák az elsődleges elbeszélő által amúgy is számtalanszor ismételt történeteket. Az olvasó sem tehet mást, újra és újra elolvassa az ugyanolyan, illetve a nagyon hasonló történeteket. Hiába reménykedik egy új fejezetben, hogy akkor talán kiléphet az ismétlések köreiből, nincs kiút az adminisztráció börtönéből, az újabb fejezetben is egy újabb dokumentum megszerzéséről vagy egy újabb követségi sorbanállásról hallunk hírt.

A szereplők mindennapjai ebben a frusztrációban és a közeledő náci megszállás fenyegetettségében telnek. Az olvasói tapasztalatnak szintén fontos összetevője a frusztráció: a *Filoména* regényhez hasonlóan, minden fejezetben várjuk, hogy a szereplők sorsában előrelépés következik be, de ehelyett újra és újra az adminisztráció útvesztőjét járjuk, és az erről szóló másodlagos narrátorok által előadott történeteket halljuk. A szereplők körkörös mozgásában az életösztön és a túlélés drive-ja érzékelhető, ez a körkörös mozgás feszültségben áll az előrehaladó, a cselekmény folyamatosságát biztosító narratív dinamikával (Brooks 34-35). Az előrehaladó cselekmény folyamatosan visszatérő, ismétlődéses szerkezetekből épül fel. Minden egyes lépés után újabb falakba ütközünk, ám a regénycselekmény halad tovább, csak nem halad előre: újra és újra ugyanazokat a köröket futjuk. Futjuk, a szó szoros értelmében, ugyanis nem beszélhetünk lassú ritmusú regényről, hiszen *A halászó macska utcája* című regényhez hasonlóan, állandóan történik valami apró esemény, a szereplők folyamatosan akcióban vannak, gyors ritmusú narratív dinamika viszi előre a cselekményt az egész regény során.

A narratív drive lüktetése mellett az olvasói frusztráció a mű jelentésképző potenciáljának másik fontos eleme, amely a szereplők helyzetének átélésére készlet. Ebben a frusztrációban ráismerhetünk a kiszolgáltatott emberek helyzetére, ahogy bezárt állatok körkörös járását felidézve, kilátástalan helyzetben egy szűk térben kétségbeesetten mozognak, a kiutat keresve újra és újra az ismétlődés köreit járják anélkül, hogy előrehaladó, a sorsukat előrébb lendítő pályára lépnének.

A frusztrációt felerősíti a félelem, ugyanis a kétségbeesett adminisztratív körútban ott munkálkodik a fenyegető lehetőség, hogy a német megszállás hamarabb következik be, mint hogy el tudnák hagyni a kontinenst. Marseille azért is fontos, mert ez egy végpont, Európa földrajzilag véget ér, innen nincs tovább hova menekülni, csak a tenger felé. A megfelelő dokumentumok a szabadulást jelképező hajójegyhez vezethetnek. Az egész vállalkozást azonban bekeretezik és igencsak kétségessé teszik a regény első mondatai, miszerint még az elindult hajókról sem lehet tudni, hogy valóban megérkeznek-e.

A „Montreal” állítólag valahol Dakar és Martinique között elsüllyedt. Aknára futott. A hajózási társaság nem ad felvilágosítást.

De lehet, hogy ez is csak rémhír. Összehasonlítva más hajó sorsával, melyeket végighajszolva a tengereken egyetlen kikötő sem fogadott be, s inkább eltűrték, hogy nyílt tengeren égienek el, de nem engedték őket horgonyt vetni, csak azért, mert az utasok papírjai néhány nappal azelőtt lejártak, összehasonlítva az ilyen hajók sorsával a „Montreal” elsüllyedése háborús időkben igazán természetes halál. (5)

Az ismétlés alakzata mint a történetmondás alapelve más modern regényben is megfigyelhető, ahol kiszolgáltatott emberi sorsok nem lineáris cselekményben, hanem iteratív történetmondási technikával vannak elbeszélve, például Kosáryné Réz Lola *Filoména*, Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regényei.

Az ismétlés figuráját tovább erősíti a regényben, hogy a szereplők újra és újra ugyanazokat az utcákat róják, ugyanazokba a kávéházakba térnek be. A kávézók és az utcák tulajdonnevei szintén ismétlődnek. Az utcák megnevezései pontosak, valóságos térkép benyomását keltik, mintha Marseille utcáit járnánk. Arra ösztönzik az olvasót, hogy utánanézzon, léteznek-e a valóságban ezek az utcák. A regényben gyakran emlegetett utcák nagy része – például a Rue Saint Ferréol, Rue du Relais, Rue de la Republic, Rue de la Providence és a Cannebière – ma is létezik. Ezek a valóságosan is létező helynevek valóság és fikció közötti átmeneti jelenséggént foghatók fel. Fontosnak tartja az elbeszélő, hogy térképszerű pontos leírást adjon azokról az utcákról, terekről és épületekről, a Régi Kikötőről és a Notre Dame-ról, amelyek között az ismétlődés köreit járó útja vezet, ami lehetővé teszi az értelmezést, miszerint a bizonytalan helyzetben egyedül a tér az, ami állandó, az utcák és az épületek nem változnak, tehát maguk a helyek sugallnak némi nyugalmat és stabilitást. A német csapatok elől menekülő és az adminisztráció csapdájába esett emberek kétségekkel teli bizonytalan életében ezek a helyek jelenthetnek némi kapaszkodót. E falak és utcák reprezentációi azt a jelentéslehetőséget hordozhatják, hogy bármi történjék is,

ezek a helyek megmaradnak. Ilyen értelemben a helynevek ismétlődő említése, a regény terei idődimenziót és egyfajta jövőbeliséget hordoznak. A fikciót és valóságot összemosó jellege a nem fiktív helynevek szerepeltetésének szintén valamiféle túlmutatásként az adott rendszeren, a regénybeli fikció rendszerén való túllépésként értékelhető. Más kilátástalan emberi sorsokat bemutató művekben, például Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliájában*, hasonló jelenség figyelhető meg: a regény térképszerűen pontos helyen játszódik. Ebben a műben szintén összekapcsolódik a terek hangsúlyozása és a kiszolgáltatott, kilátástalan helyzetű szereplők körös mozgása.

A *Tranzit* alábbi részletében érzékelhetjük, ahogy a tér idővé válik, a tér leírása kitágítja az időt: múltbeliséget és a jövő időre utaló képzeteket épít be a jelen idejű látványba.

A magasan fekvő pályaudvarról lepillantottam az éjszakai városra; gyengén világították meg, féltek a repülőktől. Ezer éve már, hogy ez a város a magam-fajta emberek utolsó lakhelye, utolsó menedéke ezen a földrészen. Innen fentről láttam, mint húzódik szelíden a tenger felé, hogy csillan meg délnek forduló fehér falain Afrika első üzenete. De a város szíve minden bizonnyal európai ütemre dobog, és ha egyszer megáll ez a szív, a világ minden táján szétszórt menekültek is meghalnak majd, ahogy bizonyos fajtájú fák is egyszerre pusztulnak el, akárhová ültették őket, mert egyazon sarjból erednek. (287)

A tér látványa ezeréves történelmet nyit meg. A jelenben a történelmi idő jelenlétét tapasztalja meg a szereplő, átérzi, hogy a hely ezer évvel azelőtt is ott állt és menedéket nyújtott a vándorlóknak.

Marseille város a maga konkrét helyeivel, utcáival, kikötőjével és a Földközi-tenger fikción kívül is létező helyek, így a történelmi és földrajzi időre való ráébredést, saját helyzetünk megelőzött jellegének tudatosítást állítják előtérbe: kitekintésként, valóságra mutatóként értelmezhetők. Ezek fényében, a mű valóságra kimutató gesztusát követve saját jelenünkre, és jelenünk történelmi beágyazottságára lehetünk figyelmesek. A regény idejében a migráció iránya ellentétes volt, mint napjainkban. Akkor Európából igyekeztek sokan, a Földközi-tengeren keresztül, más égtájakra eljutni. Most Európába próbálnak eljutni a tengeren keresztül. E részlet alapján tudatosulhat bennünk, hogy a Földközi-tenger ott volt akkor is és most is, időtlen idők óta ott áll. Az események forgatagában, ahol minden bizonytalan és esetleges, egyedül maga a tér az, ami állandó, ez a hely, ami velünk marad és ami minket is túlél, ez nyújtja a folytonosságot. Ebből a tapasztalatból nyerhetünk új nézőpontot a jelenünkre nézve.

A történelmi időt kinyitó „időablakok” éles ellentétben állnak a regénynek a jelenidejű tevékenységeket előtérbe állító jellegén. A szereplők kizárólag a jelenben élnek, rövid határidőkben, hónapról-hónapra meghosszabbított engedélyek idejében gondolkodnak. A múltat maguk mögött hagyták, a jövőről nem sokat lehet tudni, így aztán a jelen idejű cselekvés és az aktuális ügyintézés jut nekik osztályrészül. A menekülthelyzet teljes mértékben felborítja az időérzéklet. A többezer éves történelem idősíkja így éles kontrasztot alkot a pillanatnyi jelennek.

Közben elköltöttem minden pénzemet, de még mindig nem nagyon fájdtottam miatta a fejem. Ha nagyon éhes voltam, elmentem Binnet-ékhez. Ha csak egy kicsit, akkor rágyújtottam. Nem sokkal az ebéd előtt, amit nem ettem meg, leültem a legolcsóbb kávéház elé. A pótkávé szörnyen keserű volt, a szacharin szörnyen édes, s mégis elégedettnek éreztem magam akkoriban. Szabad voltam, a szobámat hó végéig kifizettem, életben maradtam; háromszoros szerencse, amivel nem sokan dicsekedhetnek. (79)

Mit képes közvetíteni az alárendelt látásmódjáról az iteratív történetelemeket, illetve a helyszínek ismétlődését előtérbe helyező regénypoétika? A Földközi tenger, a tengerparti városok, Marseille, a Régi Kikötő kinyithatják az idődimenziót, a múltat és a jövőt, a jövő lehetőségét sugározzák. Az ezeréves történelem felvillanthatja a reményt, hogy ez a hely a jövőben is itt lesz. Az épületek túlélnek a válságot, a történelem és az emberi történetek beleíródnak e falak közé. Nemcsak Marseille szerepel a regény helyszínéül, hanem immár a *Tranzit* is beíródik a város történelmébe. Így tehát fikció és valóság közötti átmeneti tér, tranzit keletkezik. Azok a menekültek, akik a második világháború alatt szenvedtek, már nincsenek köztünk, de sorsuk beleíródott az utcákba, épületekbe, lábuk nyomát őrzi az utcák és a fikcióbeli utcák.

A *Tranzit* című regény a jelen kilátástalansága és a jövő bizonytalanságával szemben többször hangsúlyozza a történelmi tapasztalat figyelembevételét, a történelmi megelőzöttség, a saját helyzet történelmi beágyazottságának tudatosítását. A körkörös mozgásban a terek különös jelentőséget kapnak, a folytonosságot, a jövő dimenzióját és a túlélés esélyét sugallhatják. A nem fiktív terek fikcióbeli jelenléte metaleptikus narratív szintváltást eredményez, amely az olvasó saját jelenére irányíthatja a figyelmet. Paradox módon a jövő lehetősége, a remény a múltban, a múlttól a jövőig fennmaradó épületekben gyökerezik. A terek ismétlődése formájában, a jelen időből a múltba menekülő, majd ebből jövődimenziót alkotó menekült ember sajátos tér-idő-felfogásának megképzésében és az olvasói jelenhez kitekintő, a fikciós szinteket összemósó metaleptikus szintváltásban a kiszolgáltatottak iteratív narratív reprezentációjának jellegzetes példáját tapasztalhatjuk meg.

Az eddigi eredmények azt mutatják, hogy egyes női szerzők szívesen alkalmazzák az iteratív regénypoétikát mint koncepciós elvet, és összefüggésbe hozzák egy sajátos női sorssal és létezéssel. Nem mondható azonban, hogy ez női poétika, hiszen például Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regénye (eredetileg folyóiratban, fejezetenként jelent meg) is hasonló, ismétlésre épülő koncepciót követ. Annyi viszont belátható mindegyik regény alapján, és *A boldog ember* is illeszkedik ebbe a sorba, hogy az ilyen regénypoétika kiszolgáltatott helyzetű emberek életfelfogását írja bele ismétléses alakzatként a cselekményvezetésbe, a visszatérő helyszínekbe és az olvasónak felkínálja e ritmus átvételét és átélését.

Az iteratív regénypoétikát azért tartom jelentősnek, mert általa subaltern, alternatív életfelfogás tud megfogalmazódni. Ez a hiábavalóság narratívája, amely nem mutat felemelkedést, mégis erőteljes, önmozgató, az anyai drive-ra emlékeztető életlendületet diktál. Eszerint minden egyes nap érdemes újra kezdeni az életet a teleologikus életfelfogás, a szebb jövő, az önmegvalósítás esélye nélkül is. Ez az önmozgató, minden napnak, minden percnél örömet és értéket tulajdonító szemlélet több esetben több generációban határozza meg az élet fogalmát, és így a teleologikus élet-és élettörténet koncepciója áthelyeződik a következő generációra. Az önmozgató, önmagát ismétlődő narratíva célja, a benne rejlő célképzet és remény nem más, mint az áthelyezés esélyének a fenntartása. A szebb jövő esélyét, az ismétlődő helyzetekben és ismétlődő terekben való bolyongás értelmét az áthelyezés teremti meg. Áthelyezés a következő generációba, illetve a túlélő térbeli környezetbe. A menekültnek, Spivak terminusához kapcsolva, az új subalternnek az idegen világban a legjobb barátja, kapaszkodója, lelkivilágának megértője és túlélést biztosító energiaforrása a környezet, a kontinuitást nyújtó utcák, terek, épületek, a természeti környezet, a tenger. Az ismétlés számos formájában a kiszolgáltatottak narratív reprezentációjának újabb jellegzetes példáját láthattuk.

Az irodalomtörténeti folyamatokra koncentráló modernségfelfogások különbözőek, azt viszont számos kutatás elfogadja kiindulópontként, hogy a modern regényírás hagyományának kialakulásában az áttetsző nyelv megkérdőjelezésének kitüntetett szerepe van. A „modern” megjelölés – írja Szegedy-Maszák Mihály –, nemcsak korszakra, hanem a mindenkori jelentől függő viszonyra és értékre is vonatkozik.

Úgy is lehet fogalmazni, hogy a modernség lassan, de szüntelenül változó távlat függvénye. A huszadik század elejének némely írói Diderot, Stern, sőt Rabelais műveit is „modernebbnek” tekinthették, mint Balzac vagy Dickens regényeit, mert a történetmondás korábbi változataiból merítettek ösztönzést ahhoz, hogy elrugaszkodjanak a realizmustól, illetve a naturalizmustól. [...]

Amennyiben arra a kérdésre próbálunk választ adni, hogyan következett be a realizmus érvénytelenítése, olyan szerzők műveit kell megvizsgálni, akik félretették az átlátszó nyelv eszményét, és ezért mintegy átmenetet alkotnak a tizenkilencedik és a huszadik századi regényírás között. (Szegedy-Maszák 334–335)

Tagadhatatlan, hogy az ebben a fejezetben vizsgált művekben erősen működnek a tizenkilencedik századra jellemző elbeszélésmódok, nem köthetők az áttetsző nyelv elutasításának regénypoétikai hagyományához. Ugyanakkor a vágymozgást alapvető kompozíciós elvvé avató kompozíciót megvalósító regények, amelyek egyúttal a kirekesztettek kétségbeesve kiutat kereső cirkuláris mozgását az olvasóval végigkövettetik, olyan alternatív életfelfogást képesek színre vinni, amelyben bennünk, olvasókban a zsigereink mélyén *megszólalhat az alárendelt*, megérthetjük ennek a subaltern-látásmódnak és életmódnak a lényegét. A vizsgált műveket egy szélesebb értelemben vett modernség, a modernség kultúrtörténeti korszakához tartozónak látom, amelynek egyik fontos jellemzője, hogy a nők tevékenysége, a hétköznapiok küzdelmei, a női látásmódok teret nyernek a publikus szférában: a munkahelyeken, a tudományokban és a művészetekben (Brooker et al. 1-3).

Továbbá a modern regényírás kutatásában is fontosabbnak látom a történet szerepét, mint azt figyelembe szokás venni. Az áttetsző nyelv jelentőségének hangsúlyozása maga után von olyan történetfelfogást, amelynek pusztán a 19. századi elbeszéléshagyományhoz köthető szerep jut, eszerint nem lehetséges a történetkezelés megújítása által a realista kódok meghaladása. Az is következik ebből, hogy a cselekmény tekintetbe vétele is leértékelődik a modernség kutatásában. A vizsgált példák viszont arra hívják fel a figyelmet, hogy a cselekményvezetésben is megnyilvánulhat a 20. századi regény felé vezető poétikai átalakulás.

Az a lehetőség is felmerül, amennyiben Peter Brooks felfogását (34-35) követve a cselekmény dinamikus, az olvasó előtt folyamatosan alakuló, az olvasói vágy mozgását követő és kiváltó, és nem a retorikai viszonyokkal szembeállítható tulajdonságát hangsúlyozzuk, hogy a modern regényként többé-kevésbe elfogadott művek jellegzetes funkciói (például az áttetsző nyelv elkerülése és a textualitás erősödése, az elbeszélői kompetencia megkérdőjelezése, az elbeszélői és a szereplői szubjektivitás határainak elmosódása, stb.) között az iterativitásra mint a regénydinamikát irányító elvre felfigyeljünk. Az ismétlés itt nem a mondat szerkezetben valósul meg, mint például Gertrude Stein, egy kanonikus modern szerző esetében, például a *Három életben* megfigyelhető ismétlődő mondatokban, tagmondatokban, hanem a cselekmény előrehaladásának makrodinamikai elve, a drive logikáját követő metaalakzat, amelyre a cselekmény ráépül.

Az alternatív életfelfogás kapcsán a modernség kultúrtörténeti korszakához is kötném a műveket. A vágy mozgását színre vivő modern életfelfogást hoznak létre, amely a munkaerőpiacra belépő női munkaerő kiszolgáltatott és cirkuláris történetét meséli.

A feminista elméleti áttekintésben hivatkozott feminista narratológia pszichoanalitikus irányzatának egyik fontos írása összhangban van e fejezet vizsgálatának eredményével. A fent elemzett, ismétléses és nem teleologikus narratíva-koncepció tekinthető a *mesternarratívától* eltérő narratíva-felfogásnak, amelyet Susan Winnett azonosít George Eliot *Romola* regényét tanulmányozva (Winnett 515-516). Ő, mint említettem, a szülés tapasztalatából egy absztrakt koncepciót kialakítva, a véghez a kezdetet hozzárendelő narratívakoncepciót tételez fel. Annyiban viszont eltérek ettől a felfogástól, hogy az iteratív történetmondási alakzatot nem kapcsolom közvetlenül női tapasztalathoz. Arra szorítkozom az állításomban, hogy ez az alakzat alkalmas arra, amint ezt több vizsgált példa bizonyít, hogy a (női) kiszolgáltatottságról, tágabb értelemben a subaltern-látásmódról olyan információt közvetítsen, amelyet a történetmondás referenciája nem képes kifejezni.

Az újabb feminista narratológiai kutatások fontos megállapítása, miszerint a nemi szerepek nem természetes és ártatlan jellemzői az emberi életnek, hanem mélyen be vannak épülve a hatalom makrostruktúrájába (Page, *Literary and Linguistic Approaches* 11-15), szintén összhangban állnak a konklúzióban foglaltakkal, ugyanis a bemutatott művekben a regényszerkezet makrostruktúrája, az ismétlődés metalakzata mint háttérnarratíva hordoz fontos információt és értelmezési lehetőséget a hatalom és a nemi szerepek összefüggését illetően. A regény egész menetét szervező metanarratíva párhuzamba állítható azzal az elméleti állítással, hogy a nemi szerepekre vonatkozó társadalmi-kulturális előírások háttérnarratívaként, hatalmi keretként működnek, születéstől kezdve szabályozzák a személyes identitást és a szociális viszonyokat (Page, *Literary and Linguistic Approaches* 1).

Mit is lehet tanulni ezektől a subaltern-látásmódot képviselő művektől? Az életről alkotott, individualitást meghaladó alternatív életszemléletet, amely meséli és belénk vési a kilátástalanság történetét és ritmusát. A művek nemcsak láthatóvá teszik a láthatatlant, a kirekesztettek gondolkodásmódját, hanem láthatóvá teszik azt is, hogy ezek a humánperspektívák láthatatlanok sok ember számára, nem kerülnek a közgondolkodás, a publikus diszkurzusok terébe. Az irodalom rávilágít saját, érdekképviselőbe behívó, emberi életek és érdekek artikulációba belépítő etikai képességére és erejére. Az irodalmi nyelv ezekben a művekben képes eddig ismeretlen, néma, elhallgatott emberi tájakat a publikus diszkurzus szintjére beemelni, a subaltern-életfelfogást láthatóvá, hallhatóvá, hozzáférhetővé tenni.

4. Ismétléses retorika: a többgenerációs szubjektivitásban felidézett női alárendelt hangjai Lesznai Anna *Hazajáró versek* néhány darabjában

Folytatva azt a gondolatot, hogy az ismétlődés alakzata és a többgenerációs női szubjektivitás-kép subaltern-hangok felszínrehozatalának az esélyét hordozza, Lesznai Anna elbeszélő költészetéből vizsgálom meg néhány példát. A ki nem mondott hangokat a lírai személyiséget megelőző generáció megszólaltatásában vélem felfedezni, abban, ahogy az átörökölt női hagyományban a beszélő megérzi az előző generációk ki nem mondott vágyait és álmait. Mintegy preszuppozícióként ráébred arra, hogy saját életfelfogása, amely már összefügg történelmi értelemben a női emancipációval és a női önmegvalósítással, magában hordozza a korábbi női álláspontokat.

Mint írtam az elméleti fejezetben, a modernségtől a posztmodernig tartó korszakban az egységes szubjektivitás határainak folyamatos megkérdőjeleződéséről beszélhetünk, az önmegvalósító szubjektum helyett a szubjektumot meghaladó társadalomtörténeti, ideológiai, pszichológiai és a nyelvi beágyazottságot hangsúlyozzák a különböző kultúrafilozófiai irányzatok. A többgenerációs női szubjektumfelfogás illeszkedik ebbe a decentralizált szubjektivitás felé mutató tendenciába. A női identitás nemcsak a beszélőt megelőző női generációk összefüggésében, hanem a jövő kontextusát is figyelembe véve fogalmazódik meg. A női én megképződése, a „ki vagyok én mint nő?” kérdésfelvetése a szülőkkel, a nagyszülőkkel és a gyerekekkel (vagy azok hiányával) együtt artikulálódik, nem fogalmazható meg egy életöltőn belül. A női identitás és az abban megőrzött subaltern-hangok tehát több idősíkban, a múlt-jelen-jövő síkjában, több női generációt magában foglaló kontextuális konstrukcióként jön létre.

Kaffka Margit *Színek és évek* című regényében például Pórtelky Magda sorsa négy generációban fejeződik ki: a grósz, az édesanya, a főszereplő és az ő gyermekeinek nemzedéke vonul fel a regényben. Erdős Renée *A nagy sikoly* című regényében Dóra, az édesanyja, a nagynénje és mellettük számos nőalak, valamint a mű végén felsejülő gyermek képe együtt képzik meg a női szexualitás kérdésével szembesülő főszereplő identitását. Kosáryné Réz Lola *Filoména* című regényében szintén az édesanya, Filoména és az ő gyerekei életének alakulása rajzolja meg Filoména élettörténetét. Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című regényében ugyancsak az a legfontosabb kérdés, hogy a második generáció megismétli-e az anya nyomorúságos sorsát, sikerül-e a szegénységből és a kilátástalan falusi környezetből kitörve egy másik életpályára lépni. Végül ez a regény is gyermekvállalással zárul. A zárlat bezárja a hőst az előző generációk sorába, a gyermek születése viszont új esélyt teremt arra, hogy a következő nemzedék kitörjön a kiszolgáltatottság gyűrűiből.

Erdős Renée az *Ősök és ivadékok* című ciklusa első darabjában, *Az új sarj* című regényben megfigyelhető, ahogy a mű során kibontakozó női élettörténet elválaszthatatlanul összefonódik a női elődök és minták összetett kapcsolatrendszerével. Az egyénben hordozott képességek és lehetőségek egyrészt valóra váltják az elődök álmait, másrészt azok által meg is határozottak, előre kijelöltek. A főszereplő, Betti a regény elején a szülők veszekedéséből kihall egy furcsa történetet: apai nagyanyja, az ótestamentumi nőalakokat idéző Leah asszony, első férjét elűldözte otthonról, és hagyta, hogy megfagyjon a téli hidegben. A második házasságából származik nagy családja, fiai, lányai és unokái. Betti rá hasonlít, a külseje, természete, becsvágya, versfaragó képessége. A mű végén Betti látomásszerűen a jövőbe pillant, és meglátja saját múltját is. Leah asszony élete folytatójának érzi magát, sőt a szigorú asszonyt tartja előképének, a művészi tehetség előhírnökének. Az ő élete így több nemzedékben nyeri el értelmét. A személyiség felfogása ebben az írásban is, mint számos más író nő esetében, több nemzedéken át alakuló narratív szubjektivitást jelent.

Ritók Emma *Egyenes úton egyedül* című regénye szintén gyerekvállalással végződik, és még lehetne folytatni a sort. Hangsúlyozom, hogy a gyerek-tematika az idézett példákban és más művekben is többször regényzáró helyzetben jelenik, mintegy kitérve a lineárisan lezáródó történet horizontját a jövő felé, a regényszerkezetet pedig az eldönthetlenség nyitott konstrukciói felé nyitva meg. Susan Lanserrel és Robyn Warhollal fogalmazva: megváltozik a narratív teleológia, amely az emberi létet a születéstől a halálig tartó életöltőben fogja fel (*Introduction* 9).

A subaltern megszólaltatása és többgenerációs szubjektivitás a *Hazajáró versek* (1909) című kötetben

A fejezet további részében szeretném felhívni a figyelmet a többgenerációs szubjektivitásban megszólaló női és női subaltern-nézetek néhány tipikus példájára Lesznai Anna első kötetében, a *Hazajáró versek*ben, egyúttal újabb értelmezési keretet javasolni a korábbi Lesznai-kutatásokhoz (például: Török; Lesznai és Török; Földes Gy. „...mindenséggel szövött kárpit”; Szilágyi J. et al; Borgos és Szilágyi; Menyhért; Szilágyi J.; Zsávolya; Gintli, *Az organikus alakulás; Polgár, Rebbenő tollruha, Arany kapu, Én voltam a föld; Zsadányi, Bazsali, rezedá*).

A *Hazajáró versek* eddigi értelmezéseinek nagy része a kötet legjellemzőbb szemléleti-poétikai tulajdonságának a sajátos, metafizikai szerelemfelfogást tartják, az egyszerre érzéki és elvont szerelemképnek a panteisztikus vonásait emelik ki. A férfi iránti érzések és vágyak a természettel való egyesülés élményéig terjeszthetők ki Lesznai kötetében. Polgár Anikó a *Hazajáró versek*ben is felbukkanó, majd a későbbi kötetben, az *Eltévedt litániák*ban kiteljesedő, ciklussá

szerveződő Meluzina-versekben értelmezi a Meluzina-mítosz és a női önidentitás megformálását (Polgár, *Rebbenő tollruha* 118-120). Az elemzések előterében olyan észrevételek állnak, amelyek a nő-férfi kapcsolatra koncentrálnak, amelyek ennek a viszonynak a kötetbeli megnyilvánulásait tanulmányozzák poétikai, retorikai, metrikai, költészettörténeti és filozófiai megközelítésben.

Ady a *Huszedik Században* 1909-ben megjelent recenziójában elismeréssel üdvözölte a költőnő belépését a magyar irodalom színterébe.

Valljuk be, hogy akik itt Magyarországon, száz-kétszáz ember, a szép örültek szent, reformáló harcát harcoljuk, vagy kívánjuk harcolni, szűkölködünk asszonyokban. Vannak Kleopátráink, Szaffóink, Júliáink, sőt modern, messze, mai asszonyokról másolt másolataink is. De igazi asszonytársaink alig vannak olyanok (hiszen csodát nem kívánunk, s a gondolkozás amazonjait eszünk ágában sincs éppen Hunniában keresni), akikben már érzésekbe dolgozódik fel a mi látásunk, akaratumk, gondolatunk, harcunk és vérvevő, keserves mártírságunk. Lesznai Anna talán a legelső, akire nem túlos hivalkodással, de elég büszkeséggel és sok örömmel elmondhatjuk: ez a mi szerelmes lányunk, ki-ben nekünk kedvünk telik. [...]

Hogy miért járnak haza ezek a versek, ennek olyan szép oka van, hogy talán csupán ezért írjuk ezt a kis írást. Ez nem a poéták ősi hazanyaafogása, még csak nem is az Arany János affektált borújú Kelet felé való képzeletszállidosása. Ez már a tudásnak, a mi tudásunknak érzéssé érettsége: a Jövő hitvallása, a nagy, emberi panteizmus törvénye és e törvény eredmény-próbája. Hazajárunk mind, mert vágyaink és csüggedéseink megszabott vágyak és csüggedések, a nem-lehetmásként. Elszállni véreinktől, egy kultúrától, egy titkos múlttól, majd akkor tudunk, ha a Jövendő Lathamjai a Holdig repülnek. (358-359)

Ady Lesznai Anna panteizmusát a kötet címével összefüggésben értelmezte: a kultúrákon fölülemelkedő, a jövő tudományát, haladását megérző bizonyosságot értett rajta. Lényeges, hogy Ady jövő dimenziót érzékel Lesznai költészetében, ehhez a gondolathoz szeretnék majd én is csatlakozni a továbbiakban a női identitás megformálódását illetően. Az érvelésből világosan kitűnik, hogy Ady a költészetet a férfiak birodalmának tekinti, ebbe a világba fogadja be Lesznai művészetét, elismeri a tehetségét. Egyúttal el is választja a nőtársaitól, ritka kivételként tekint rá a gondolkodni képtelen magyar asszonyok között.

Kaffka Margit *Nyugatban* megjelent kritikájában Lesznai sajátos panteizmusát abban látja, hogy a természettel való azonosulás során nem a teljesség megtalálását és a feloldódás nyugal-mát, hanem a disszonanciát, a magasabb szellemi síkok eléréséhez irányuló fáradságos küzdel-met mutatja be: „meg kell éreznünk hamarosan, hogy a Lesznai panteizmusa mégsem nyugodt, elpihenő belesüllyedés a természetbe; sokkal inkább fel-feltörő, küzdelmes, lihegő erőlködés a tudatosság, a nagyobb magára eszmélés, élesebb élet felé” (F. Kaffka 325). Vezér Erzsébet Lesznai-életrajzában szintén a panteisztikus felfogás lehetőségeit vizsgálja a kötetben: a meta-forákat tanulmányozva állapítja meg, hogy mesei és reális elemek keverednek a természetértel-mezésben (Vezér 36).

A kortárs értelmezések tovább tanulmányozzák Lesznai panteizmusának jellegzetességeit. Ei-semann György ugyanennek a kötetnek *Tavaszi isten* című versét a lírai modernség költészet-történeti perspektívájába helyezi. Az egységes én feloldódásának jelei mellett egy sajátos női hang artikulációjának megvalósulását véli felfedezni benne. A természeti másikkal alárende-lődő, azt elfogadó és abba beolvadó modern lírai énkép megképződése azáltal nyer női identi-fikációt is, hogy a romantika hagyománya szerinti női olvasói pozíciót, a rajongó mint minta-olvasó pozícióját átalakítja a vers, a lírai személyiség a természettel folytatott küzdelemben legyőzetik, a passzív női befogadó szerepből viszont aktív, rajongó szerzővé válik, aki a termé-szeti másikkal rajongóként feloldódva saját alkotói, beszélői, női szóródott szubjektivitásfor-mát hoz létre (Eisemann 375).

Földes Györgyi Lesznai költészetében a panteisztikus filozofikus természetkép és a szerelem-felfogás szoros kapcsolatát hangsúlyozza, Lesznai első három verseskötetében az egységes szubjektivitás határainak feloldódását vizsgálja (Földes Gy., *Hogy engem*). A női önazonosság, a női testkép és az anyaság kifejezésformáit a francia feminizmus *écriture féminine* koncepciója felől értelmezi, Helene Cixous és Julia Kristeva gondolataira hivatkozva (367).

A subaltern megszólaltatásának kérdését szem előtt tartva, a továbbiakban ezt az értelmezési vonulatot szeretném kiegészíteni a kötetben fellelhető másik szemlélettel, amely az önazonos női énkép szubverzióját nem a természeti-metafizikai másik viszonyában, abban feloldódva, vele átlényegülve alkotja meg, hanem az emberöltőt meghaladó női nemzedékek, nők-nők kö-zötti kapcsolatok hosszú sorának kontextusával, egy női hagyomány megképzésével, annak fo-lyamatos átértelmezésével, átírásával. Szeretném ráirányítani a figyelmet a megszólaló ént megelőző női nemzedék ki nem mondott, subaltern-hangjára, amelyet majd a versben megkép-ződő, következő generációt képviselő női én fog egy sajátos, többgenerációs szubjektivitásban megszólaltatni. A következőkben ezért olyan verseket vizsgállok, amelyek nők egymás közötti

kapcsolatát helyezik előtérbe, nem nő és férfi viszonyában és annak tágabb metafizikai panteisztikus összefüggésében határozzák meg a női identitást.

Lesznai első verseskötetének, *A Hazajáró verseknek* mind a kötetnyitó, mind a kötetzáró verse több női generációban fogalmazza meg önazonosságát.

Ők

Ők, kik az időknek mélyén nevettek,

A vigságomból egy-egy részt elvettek.

Kik fát virágot én előttem láttak,

Tudtak szépszavú danoló imákat.

Ők, akik régen szerettek és sírtak

Helyettem mindent megtettek s megírtak –

És akik jönnek, ha majd fekszem holtan,

Átlépik sírom s nem tudják, hogy voltam. (5)

Az *Ők* című kötetnyitó versben jelentéstanilag három idősík szerepel: az elődökről, a beszélő jelen idejéről és a jövőről van szó, szintaktikai szempontból viszont egységes a vers, a múlt idejű igealakok egybeolvasztják az eltérő idősíkokat. Az elkövetkező korszak egy elképzelt jövőben van bemutatva, amelyben a vers beszélője már múlttá vált. A vers beszélője kitüntetett helyzetből nyilatkozik meg, hozzá képest formálódik meg a múlt és a jelen, másrészt viszont szépen beleilleszkedik az elődök sorába, ő maga is múlttá válik. Az alkotás képességéről és az alkotó elődökről szóló verset létrehozó szubjektum egyszerre hordozza magában az elődök énekét, majd elválik tőlük, végül e folyamat alkotórészévé válik, vagyis a kontextus, az egyénhez képest külső tényezők belsővé válnak. A külső megismétlődése a belsőben, a kívül és a belül összefonódó alakzata, amely számos formában jelentkezik Lesznai irodalmi és iparművészeti alkotásaiban az életmű későbbi darabjaiban, már ebben az első kötetben, a pálya nyitányakor megjelenik. Jellegzetes, nyitott alakzatot láthatunk a páros rímek ritmusában. A második versszak rímképlete nem ismétli meg az első versszakét, és nem hoz létre ölelkező mintát sem: az előző rímképlet variációjával záródik a vers. Az *a* magánhangzó megmarad, a tiszta rím viszont asszonánkra vált át. A *sírtak-megírtak* összezsugorítás után a *holtan* következik, majd ezután újra tiszta rím (*voltam*) hangzik fel. A minta, ahogy az *a* magánhangzóra épülő tiszta rím ugyanolyan, *a* magánhangzóra épülő asszonánccá válik, tekinthető önmagából képzett variációnak.

Az önmagából képzett ismétléses változat alakzata Lesznai Anna költészetében gyakran előfordul, a gyakran alkalmazott figura etymologica például ilyen önmagából képzett ismétléses variációként értékelhető. Elvonatkoztatott értelemben, a figura etymologica alakzatát tekinthetjük a többgenerációs szubjektivitás trópusának. Ebben a trópusban az alaptag, amelyből a továbbképzett forma jelenik meg a versben, lesz az a subaltern pozíció megformálója, amely csak a továbbképzett formában nyer jelentést, más szóval abban kap hangot, ahogy a következő generáció saját megelőzöttségét tudatosítja.

A rímképlet szintén többgenerációs szemlélet formai lenyomatát viszi színre: nyitott szerkezetet hoz létre, amely az előző sorok finom megváltoztatásával, egy nem teljesen más és nem teljesen azonos képlettel zárul. Ez a fajta nyitott befejezés párhuzamba állítható a már említett női szerzők esetében gyakran megfigyelhető jövőbe mutató eljárással, a gyermekszületést tematizáló regényzárattal. A jövő nemzedéke folytatni fogja a felmenők életét, akik magukban hordozzák a reményt, a várákozást a változásra. A remény megteremti a lehetőséget, hogy a következő generáció a jövőből visszanézve kimondja azt, amit az előző generáció még nem mondhatott ki, ám a változtatás és a változtatás szükségességének a ki nem mondott gondolatát elültette a gyermeke gondolkodásában.

A *Gyerekek* című vers narráció formájában elbeszéli a közös gyermekkorból a saját gyerek születéséig tartó szakaszt egy felvidéki faluban, egyfajta szociografikus narratív költeménynek tekinthető. A verskezdő önarckép (*Felvidéki kis faluban / Sok víg gyerek nőtt fel velem, / Közös napfény nevetett ránk / S madárdal a falevelen.*) (35) után általános alanyra vált át a lírai elbeszélő, majd a szegények és a gazdagok életútjáról, főképpen gyerekekről és anyákról lesz szó. A felhőtlen gyermekkorból a közös játékok után a *paraszt gyerek* és a *módos gyerek* útjai elválnak: *Módos gyerek fölkerül majd / Az udvarból a szobába, / Megsimítják bodor haját, / Csinos ruhát adnak rája [....] Paraszt gyerek a mezőre, / Verejtékes gyenge válla / Korán görnyed, arca barnul, / Keze törik a munkába* (35-36).

Később az életutak közelednek egymáshoz, a kislányokból menyasszony lesz, *asszonyi sor vár reájok*. Fontos ellentét fogalmazódik meg a hasonló élethelyzetben: a parasztasszonyoknak a kemény élet után némi könnyebbséget jelent a házasság, de a tehetősebb fiatalasszony a védett ifjúság után nehéz helyzetbe kerülhet: *De kihez csak szépen szóltak, / Annak csendben türni nehéz, / Kit csak anya keze illet, / Súlyos annak a férfi kéz* (36). A szegény és a gazdag női életút a vers végén újra összefut, több értelemben is, a fiktív szituáció terében, az udvaron találkoznak, ami egyúttal a közös emberi sors felismerését jelenti. Az életutak összeérnek a szövegtérben, metrikailag összeillenek, az egymásra rímelő sorok egyszersmind az utolsónak említett állomás az életpályán.

Szépen összemósolyognak

Szépen egymásra ösmernek. (37)

Az utolsó két sor megerősíti a társadalmi különbségeken felülemelkedő, a saját tapasztalat megszerzése utáni egymásra találás lehetőségét. Már nem a gyermekien ártatlan, hanem a házaselet és a társadalmi közeg ismeretét magában hordozó nőiesség új összetartozását jeleníti meg. A *szépen* ismétlése, és az *ö* hang összecsengése összekapcsolja a különböző és mégis hasonló női életutakat.

Ebben az összetartozásban benne foglaltatik a közös, a már megtapasztalt élethelyzet disszonanciája: a két utolsó sorban egymás után, mintegy közös disszonanciaként a szóhatár és az ütemhatár nem esik egybe. Az egész vers során a népdalszerű, hangsúlyos felező nyolcas versformában az ütemhatár egy-két kivételtől eltekintve végig szóhatárra esik. Az utolsó két sorban viszont egymás után kétszer eltér a szó- és a ritmushatár. Ezáltal a ritmust fellazító, aláásó elem szintén beleíródik a közös női sors összecsengő és ritmikus énekébe. A szubverzió közös a kétféle életben, ez is hozzátartozik társadalmi csoportokon túllépő női összetartás jellemzőihez. A vers színre viszi az interszekcionális feminista kritika alapvető állításait: a női életpályák összefonódnak a társadalomban betöltött helyekkel, a különböző társadalmi csoportok életében a női sors a szó szoros értelmében társadalmi nemként fogalmazódik meg. A szociális különbségek szerint más lesz a nők szerepe a társadalmi munkamegosztásban és a férfiakkalhoz fűződő viszonyukban; másként élnek meg a családalapítást és a családon belüli személyes kapcsolatok is különbözőképpen alakulnak. A fiatal tehetős leánynak lehet nehezebb a sora, ha a védett anyai környezetből kilépve a férjnek lesz alárendelve, míg ugyanez a helyzet és az anyasággal együtt járó védettség jelenthet némi könnyebbiséget a nehéz fizikai munkát végző nők számára. Másrészt az elkülönülő női szociális helyzetek mégsem teljesen elzártak, mégis megvannak a maguk találkozási pontjai. Az életkor olyan tényező, amelyre a nemek tudománya interszekcionális iránya csak újabban fordít figyelmet, ebben a századelői versben már ez is meghatározó jellegként kíséri végig a női életutak találkozását és elválását.

A női énkép több generációban és dinamikus körkörös alakzatban fogalmazódik meg. A gyermekkor után bekövetkezik a fiatalkor, majd az anyává válás időszaka, amely visszavezet a vers elejére, hiszen az udvaron újra egymásra találó anyák gyermekének életpályája összekapcsolódik a vers elején bemutatott, az udvaron közösen felcseperedő gyerekek életével.

Az önreferenciális visszaütés a vers felütésére újraolvasásra ösztönözheti a befogadót, ami már magában hordozza a vers végén kifejtett, az anyaságban egymásra találás gondolatát. Az újraolvasásra ösztökélő szerkezet maga is fellazítja a vers fogalmát, mint a kezdettől a végig,

az első sortól az utolsó sorig tartó egység koncepcióját, így egy körkörös kontextuális olvasási alakzatot jön létre, kitágítva a vers mint lineáris, individuális egység fogalmát egy mozgásban lévő, dinamikus koncepció felé.

Végül ebben a körkörös olvasási alakzatban hangot kap az az alárendelt, aki nem szólal meg. A karon ülő csecsemő visszavezet a gyerekkor idejére, a vers elejére, és utána ennek a csecsemőből gyerekké majd fiatalasszonnyá váló élet elmesélésére, tehát az újraolvasás körkörös aktusában az új genereáció, a saját hangját hallatni képtelen új generáció is megszólal. Ebben az összetett alakzatban, meg is szólal és nem is az alárendelt, a vers a többgenerációs szubjektum-felfogással és a körkörös dinamikus alakzattal elkerüli a Gayatri Spivák által említett buktatókat. Nem szólal meg a más nevében a kívülálló, jóindulatú figura, ugyanakkor a saját hangján sem képes felszólalni a csecsemő. A lírai beszélő a körkörös szerkezettel elkerüli a más érdekében felszólaló képviselői beszédmódot, mégis a kimondatlan nézőpontok bemutatásra kerülnek. A kötet egyik legszínvonalasabb darabjában, a Kaffka Margit által is nagyra értékelt (F. Kaffka 325) *Dédanyám* című versben, hasonlóképpen az eddig elemzett művekhez, többgenerációs szubjektivitás és abban az érdekképviselő nélküli generáció látásmódja lép az irodalmi reprezentáció terébe.

Dédanyám

Ösmeretlen temetőben sok idő járt el feletted.

Emléket sem hagytál reám, – dédanyám rég elfeledtek.

Merre laktál, milyen voltál? Csak azt tudom én terólad,

Hogy élted hegyek mögött, fehérfalú házban róttad!

Talán boltosasszony voltál, nyirkos, sötét, kicsiny boltban

Éldegéltél liszt közt, bors közt, pántlikák közt, füstben, porban.

Házatokban, mint rendesen, korcsma is volt a bolt mellett,

Két kezednek, szorgos kéznek bizony sürögnie kellett.

Kenyeret kért a sok gyermek, altattad a legkisebbet.

Bölcs számítás a kis boltban, a korcsmában vig szó kellett.

Élted így telt, sok nehéz nap, munka közt és gondban éltél,

Álmaid tán nem is voltak, szerelemre rá sem értél.

Terólad nem regél senki, örökséget rám nem hagytál

Egyebet, mint a sok álmot, amiket elmulasztottál.
Sötét, nyirkos, kicsiny boltban, a szivednek rejtekében
Édes öntudatlan álmok összegyűltek csendben, szépen.
Illatos szerelmi vágyat, amely tán lelkedbe' támadt,
Elzártad az ünneplőddel – „jó lesz majd az unokámnak”,
És én, késő unokája ösmeretlen dédanyámnak,
Örökségül örököltem régi álmot, régi vágyat;
Rég elfeledt tavaszoknak rózsafája nyit szivemben,
Ösmeretlen dédanyáknak ifjúsága ébred bennem. (11)

A kezdő és a záró sor: (*Ösmeretlen temetőben sok idő járt el feletted; Ösmeretlen dédanyáknak ifjúsága ébred bennem*) bekeretezi a verset, a második sor az első variációjának tekinthető. Körkörös, ám nyitott szerkezet jön létre: a mondattant tekintve a keret bezáródik, jelentésanilag viszont a zárómondatban foglaltak, a dédanyák ifjúságának és a beszélő fiatalságának találkozása, a jövő felé forduló nyitott lezárást hoz létre. A dédanyák ki nem mondott álmainak, soha meg nem valósult vágyainak alapjain, mint gyökereken, új nemzedék növekszik. A virágba boruló rózsafa metafora jelzi, hogy az új generáció beteljesíti a felmenők vágyait, a fa meghozza virágát. Ismétlés és továbblépés ellentmondásos dinamikája történik meg a keretező sorokban. A rózsafa-metaforával végződő költemény párhuzamba állítható a hivatkozott regényekkel, amelyekben a gyermekszületés és a jövő generáció előképe a művet lezáró helyzetbe kerül. A növény-metaforika és a több idősíkot magában foglaló szubjektivitáskép a Lesznai-életmű későbbi műveiben is megfigyelhető (Gintli, *Organikus alakulás*, 63).

Érdekessége e költeménynek, hogy nemcsak a jövő felé, hanem a múlt felé is teremt távlatot. A versben megképződő lírai személyiség saját önmegvalósítási késztetését és tudásszomját olyan kulturális és biológiai kódoként érzékeli, amely az előző nemzedékek vágyódását fejezi ki. Ezt a ráhagyományozott bevésődést olvassa el és írja meg a beszélő, a testi és kulturális kódokat írássá, költészetté formálja át.

A sajátban hordozott másság többféleképpen kap hangot: a jelenbeli megszólaló figura a múltba lép át, önnön megelőlegezettségét alkotja meg, majd a másik fél, a dédanya felől tekint önmagára, pontosabban elképzei azt, ahogy a dédanyja megálmodta őt. Olyan sajátos női emancipációs állásfoglalásként fogható fel a vers, amely nem a jövőt, hanem a múltat alkotja meg, amely így saját legitimitását hozza létre. Fontos, hogy ezek a generációk, a múlt és a jelen

elválaszthatatlanul összefonódnak, az egyik folytatja a másik elképzeléseit. A virágba boruló rózsafa nem individuum jelölője, nem egyetlen életöltőt, hanem nemzedékek sorát testesíti meg. Ez a női identitáskonstrukció összhangban áll azzal a képpel, amelyet Kádár Judit térképezett fel a 20. század első felének meghatározó női szerzők műveiben megvalósuló kulturális-ideológiai konstrukciókat tanulmányozva. Eszerint a modern női énkép átalakulása a kiegyezéstől a második világháború végéig tartó korszakban hosszú folyamat eredménye, számos hagyományosan elfogadott, feudális gyökerű szerepminta ismétlődésébe kapcsolódnak be az új mozzanatok, „engedelmes lázadók” sora hozza létre a női irodalmi hagyományt a huszadik század első felében (Kádár 273-274).

A női identitás ebben a versben szintén többgenerációs felfogásban fogalmazódik meg. A lírai alany nem származtatja magát az előző generációtól, nem eredet felől határozza meg önmagát: először kijelenti, hogy nem létezik eredet, majd később mégis elképzei, létrehozza ezt a helyet. Az emlékek üres helyéből származtatja önmagát. Beleírja saját magát ebbe az ellentmondásba, a kontextus felől formálja meg saját beszélőpozícióját, a kontextust viszont saját helyzetéből képi meg. Megálmodja az előző generáció ki nem mondott vágyait, azért, hogy saját gondolatait meg tudja termékenyíteni az üres hely, amelyet ő alkotott meg. A beszélő pozíciója és az őt megelőző kontextus, illetve annak hiánya ebben a körkörös mozgásban jön létre. Nem múltbeli identitásból kiinduló egyenes vonalú fejlődésként, hanem poétikai alakzatok ismétlődéseként alakul ki egy több nemzedéket magában hordozó, körkörösén bekeretezett identitás-konstrukció.

Az elképzelt dédanya életútja szinte végig metaforamentes nyelven van megírva: az alakzatok, a ritmus, az ismétlések több formája és a rímelés adja a művészi nyelv megalkotottságát. Prózaizsöveget olvasunk, több értelemben is. A dédanya narratív életútja ritmikus narrációban van elbeszélve. Egyszerű, nem sok örömmel, nem sok ünnepnappal teli, igencsak prózaiznői életbontakozik ki, amely egyszerű szókészlettel, alapszókincshez közel álló szavakkal van kifejtve, még az egyszerű formák is gyakran ismétlődnek. A szavak díszes, képes formáitól eltekint az elbeszélő hang, a meglévő kifejezésekkel pedig igencsak takarékosan, a szavakat újrahasznosítva bánik, ahogyan a takarékos életvitel sem engedett meg pusztán az örömforrásként szolgáló tevékenységeket.

Az ismétlések általában nem pontos ismétlések, igen gyakori a figura etymologica szóalakzat, az azonos tövű szavak ismétlése egymás melletti vagy egymáshoz közel álló, azonos sorban lévő helyzetben, például: *boltos, boltban; élted, éltél; örökségül, örököltem*.

Talán boltos asszony voltál, nyirkos, sötét, kicsiny boltban;

Élted így telt, sok nehéz nap, munka közt és gondban éltél,

Örökségül örököltél régi álmot, régi vágyat;

Ezek a retorikai alakzatok, az azonos fő továbbképzései maguk is eljátszák a vers alaptémáját, azt, ahogy több generáció alatt, azonos származásból, családi gyökerekből új életutak fejlődnek. A növényi metafora logikája szerint a gyökér, a szár, a levél és a virág egymásból alakulnak ki, egymást viszik tovább, hasonlóképpen, ahogy a dédanyáktól az unokáig tartó folyamat halad előre. Az ugyanahhoz a szótőhöz járuló képzők módosítják, tovább alakítják a jelentést, újabb és újabb értelmezési lehetőséget hozva létre. A fokozatos átalakulás, a figura etymologica-szerű jelentésátvitel folyamatos jelentésmódosulást hajt végre.

Az ismétléses alakzat további formájának tekinthető, mikor a szintagma szintjén játszódik le a variációs ismétlés. Az egyik esetben ugyanahhoz az alaptaghoz más bővítmény kapcsolódik: *két kezdednek, szorgos kéznek*. Egy másik esetben a tárgyas bővítmény változik és az alaptag marad változatlan: *Emléket sem hagytál reám; örökséget rám nem hagytál*. Hasonló jelenség a jelzős bővítmények megismétlése a következő sorokban: *nyirkos, sötét, kicsiny boltban; sötét, nyirkos, kicsiny boltban*.

Az *Éldegéltél liszt közt, bors közt, pántlikák közt, füstben, porban* sorban szintén a szintagma variációs ismétlése történik. A *közt* ismétlődése redundánsnak tűnhet, az érthetőség kedvéért elegendő lenne egyszer említeni. Itt viszont a befogadónak újra és újra el kell olvasnia ugyanazt, a mindennapos munka monotonitásával újra és újra kénytelen szembesülni. Nincs rövidítés, nincs felülemelkedésre mód a hétköznapiak taposómalmából. Az ismétlődés magára az elbeszélés módjára irányítja figyelmet az elbeszélte tartalommal szemben, a textualitásban rejlő értelmezési lehetőségekre hívja fel a figyelmet, hiszen az információ, a megtörtént esemény már elhangzott. A redundánsnak látszó ismétlés ezáltal magára az ismétlődő tevékenységre helyezi a hangsúlyt. A textuális monotónia, a *közt* többszöri megemlézése, megelőlegezi a később elhangzó állítást. A *közt* sorolása rámutat arra, ami nem hangzik le, hogy nincs *közt(e)* semmi, a munkálatok közt nem jut idő semmi másra, az öröm, az álmodozás nem fér bele a fáradtságos munkával eltöltött napokba. Az a hiány válik láthatóvá és érzékelhetővé, amely kivezetne a monotóniából, az életteret betöltő egyhangú kemény munkából.

Az *Éldegéltél liszt közt, bors közt, pántlikák közt, füstben, porban* sor nem más, mint egy életút narratív összefoglalása. Ez kicsiben színre viszi azt a több női szerzőre jellemző iteratív alakzatot, amely a lineáris előrejutó narratívát elutasítva az ismétlődő mindennapi munkát és küzdelmet fárasztóan ismétlődve beszéli el a narratív előrehaladás során. Ahogy az előző fejezet-

ben kifejtettem, Kosáryné Réz Lola *Filoména* című regényében például az egész mű során néhány oldalanként ismétlődve olvassuk, hogy éppen milyen kemény fizikai munkát végez a főszereplő, padlót mos, seper, ruhát mos, krumplit szed, cselédként szolgál különböző háztartásokban. Egy kortárs példa az iteratív szerkesztési elvre a Szilágyi Zsófia rendezte *Egy nap* című film, amelyben a főszereplő egy napját, a mindennapos tevékenységet, az ismétlődően felbukkanó gondokat látjuk újra és újra, pontosan követve, ahogy a főszereplőnek újra és újra szembe kell néznie velük. A mindennapos megélhetési gondokat, a minden egyes árucikkre odafigyelő spórolós bevásárlást, a gyerekekkel kapcsolatos teendőket, a rivális barátnő újabb és újabb próbálkozásait, azt, ahogy újból és újból magára marad a környezetében az anya, és azt is, ahogy a gyerekek újra és újra örömforrást jelentenek számára.

A másik, a már említett, a női szerzők műveire jellemző szerkesztési elv a *Dédanyámban* is felismerhető, miszerint a mű végén tűnik fel a következő nemzedék. A jelen gondjainak megoldása, a női sors jobbra fordulásának lehetősége ebben a versben szintén a következő korosztályba helyeződik át: *Illatos szerelmi vágyat, amely tán lelkedbe' támadt, / Elzártad az ünnep-lőddel – „jó lesz majd az unokámnak”*. A beszélő megidézi a dédanya figuráját, ő a saját hangján szólal meg, egyenes idézetben lép be az élettörténet elbeszélésébe. Az egyenes idézet jobban képviseli a szubjektumot, mintha az az elbeszélés *tárgya* lenne, mintha *róla* szólna a versbeli alany története. A feminista kritika fontos állítását érdemes figyelembe venni, miszerint lényeges különbség van, ha a nőkről mint tárgyról beszélnek, ahhoz képest, ha beszélőként lépnek be a diszkurzusba. A dédanya itt grammatikailag valóban megszólal, a saját hangján beszél, az elmondottak ugyanakkor szemantikailag nem jelentnek mást, mint a vágyak valóra váltásának unokákra testálását; a saját hang, a saját érdek képviseletének az elodázását, a jövő idősíkbá áthelyezett elhalasztását.

Spivak gondolatmenetére visszautalva: megszólal az alárendelt, és mégsem. A grammatikailag saját hangján kifejtett gondolat a saját érdekképviselő elodázásáról szól. Fontos, hogy nem megtagadásáról, hanem egy időben elcsúszó alakzatról, az érdekképviselő, az álmok megvalósítása meg *fog* történni a következő generációban. És ez egy többgenerációs szubjektumképben és nem egy életöltőben gondolkodó individualitásban, mégiscsak azt jelenti, hogy megszólal az alárendelt. Ám ez a megszólalás, magában rejtje a Spivak által felvázolt, az önmagáért szóló, a többségi diszkurzusba való belépés eseményének a problematikusságát is.

Ezután az utolsó négy sorban lép színre a jelenből a múltba lépő, majd onnan önmagát legitimálva a versbeszéd jelenébe visszahelyező női szubjektum: *Rég elfeledt tavaszoknak rózsafája nyit szivemben, / Ösmeretlen dédanyáknak ifjúsága ébred bennem*.

Az ismétlődő szavak, szó szerkezetek motívumismétlődésként foghatók fel, kontextuális körökben, újra és újra feltűnnek ismétlődéses és variációs ismétlődéses formában. Az ismétlések nemcsak szemantikai értelemben jelentkezik, a szavak vizuális megjelenései is mint visszatérő minták bukkannak fel.

Lesznai Anna vizsgált műveiben az ismétléses alakzatok számos megjelenési formáiban, a figura etymologica változataiban, a több idősík együttesében és a jövő felé nyitott szerkezetben több generációs tapasztalatot továbbörökítő dinamikus női szubjektivitás látszik körvonalazódni. A tárgy és kontextus elválaszthatatlan és mozgásban lévő egymásba fonódása a női identitást hosszú, több nemzedék által létrehozott folyamatként konstruálja meg. A dédanyák megszólalása tekinthető olyan subaltern „hangnak”, amely átülteti a ki nem mondott álmait a következő generációra, és majd az lesz az, aki öntudatra találásával megvalósítja a sorsukat adottságként elfogadó felmenők ki nem mondott törekvéseit.

A többgenerációs gondolkodásmód szintén illusztrálja a feminizmus alakulásának folyamatát. Ebből következik, hogy nem *áttörésben* kell elképzelni a női szerzők, vagy női írók belépését az irodalmi mezőbe, mert ez nem eseményszerűen történik. Nem fontos eseményhez, nem a maszkulin háborús-metaforikus koncepciókhoz köthető áttörésben érdemes gondolkodni, hanem lassú, fokozatos, bizonyos szempontból progresszív, bizonyos szempontból a konzervatív normákat megismétlő mintákat tartalmazó folyamatban.

5. A prenarratív beszédmód és az alárendelt artikulációja Erdős Virág, Forgács Zsuzsa és Kaffka Margit írásaiban

Ebben a fejezetben néhány olyan írást veszek szemügyre, a modernség irodalmából és a kortárs irodalomból válogatva részleteket, amelyek a társadalom periferiájára sodródtak, az önérvényesítés és önmegvalósítás esélyétől megfosztott női szereplők nézőpontját képviselik. Folytatom a női kiszolgáltatottság poétikájának vizsgálatát, ezért továbbra is olyan műveket tanulmányozok, amelyek előtérbe állítják nőiség és nyelv kapcsolatát. Az alábbiakban a szövegbe illesztett felsorolásos alakzatok funkcióit vizsgálom, amelyek egyúttal a narratív folytonosságot megszakítva, a prózanyelv töréseit, az előrehaladó narratíva felfüggesztését hozzák létre. A felsorolás alakzatában a női subaltern látásmódját közvetíteni képes közlésformát vélek felfedezni, amelyet Emile Benveniste (1971) és Hayden White (1997) gondolatmenetéhez kapcsolódva „prenarratív” elbeszélésmódnak látok. *Prenarratív elbeszélésmódnak* nevezem el az annales közlés módját felidéző történetmondást, amely csak a felbukkanó események lejegyzésére szorít-

kozik, és hiányzik belőle a beszélő szubjektum értékelése, az események rendezése és a koherens narratíva logikai sorrendje. A narratív történetmondást megkérdőjelező prenarratív elbeszélésmódban, az előrehaladó kontinuitás töréseiben keresem a subaltern, a főáramú narratív diszkurzusba nem illeszthető női szemlélet nyomait. Célom, hogy a kirekesztettel való szembesülés olvasása maga is olyan diszkurzív teret hozzon létre, amely, ha töredékesen is, ha elmentmondásosan is, de képes legyen megszólaltatni marginalizált női hangokat vagy legalább is képes legyen megjelölni azt, ami hiányzik. A női alárendelt megszólalásának és megszólításának lehetőségeit tanulmányozom Erdős Virág, Kaffka Margit és Forgács Zsuzsa prózájának egyes szöveghelyein. Erdős Virág írása a családon belüli erőszakot elszenvedő nők nyelvén beszél, Kaffka Margit *Két nyár* című kisregényének elbeszélője a mű elején szenvtelen hangon, listaszerűen sorolja a főszereplő életének tragikus eseményeit. Forgács Zsuzsa az amerikai emigrációban megrekedt, New Yorkba kivándorolt „negyedosztályú” állampolgárok női világát mutatja be, a történetmondói szubjektivitást háttérbe szorító, személytelen felsorolásban.

Erdős Virág *Lenni jó* kötetéről Nagy Gabriella találóan megállapítja:

Egy benső vagy gyermeki nézőpontból a test kerül központba, de nem az ábrázolás pusztá tárgyaként. Így kerül fókuszba Erdősnél a szégyen, a titok, a buzaság, a kisszerűség, a szorongás, a szerencsétlenség, elesettség, elveszettség, a testi hibák: mind közvetve vagy közvetlenül a testre vagy a személyes létezőre vonatkoznak. Szalonképtelen, irodalmon kívüli, nem épp illendő dolgokról ír. (202)

A nők testi és lelki kiszolgáltatottságáról, családon belüli erőszakról, vérfertőzésről is hallhatunk. Csengei Ildikó szerint pedig bibliai utalásokkal teli apokaliptikus költészetet olvasunk abban az értelemben, hogy a szövegek végén feltárulkozó apokalipszis felől újraértelmezhetők az egyes versekben szereplő figurák. A *Na ne* című vers például egy krisztusi szenvedéstörténet groteszk női változatának tekinthető (Csengei 114).

Prenarratív beszédmód és az alárendelt megszólaltatása: Erdős Virág: *Na ne*

Na ne

Teszemazt itt vagyok én.

Nekem például világéletemben szerencsém volt a férfiakkal, engem még az apám is csak egyszer vert agyon. Az is inkább csak amolyan ügyetlen babusgatás volt, szerintem maga sem gondolta volna, hogy egy ilyen nagy kislánynak

egy csapásra szétloccsan a falon a feje. Még helyben meg is kérdezte, hogy mit tátom a számat, ami nála mindig is a közvetlenség jele volt.

Aranyélet akkortól lett, mikorra az anyám végleg kiöregedett. Még segítettem is apának kivinni a házból. Akkor aztán minden úgy lett, ahogy mindig akartam. Tüszí nyúllal beköltöztünk mi is a nagyágyra, onnan aztán éjjel-nappal lehetett látni a tévét. Mikor pedig meglett a baj, apa szerzett pirulát, közös erővel kinyomtuk, aztán szépen lehúztuk a vécén a babát. Másnap apa reklamált, hogy mit ülök ott még mindig, és biztos nagyon nem örült, mikor látta, hogy mi van.

Az első igaz szerelmem a Bartók Béla bácsi volt. Ott lakott az utcánkban, és azt mondta, hogy ő írta a *Túrót eszik a cigányt*. Azt szerettem, hogy olyan szép, hosszú, fehér bajsza volt, mindig azzal birizgálta a fületem, meg a combom. Egy nap azzal állt elő, hogy játsszunk inkább tacsisat, merthogy régebben volt neki egy drótszőrű szukája, és hogy ők azzal mennyi boldog órát töltöttek együtt. Én meg persze örültem, még vakkantgattam is lelkesen, és *egyáltalában* nem rajta múlt, hogy abban a vicces, bolond nyargalásban olyan csúnyán megszorult a nyakamon a lánc.

A korombeli fiúkkal is mindig szépen kijöttem, elég gyakran felkerestük a közeli kiserdőt, ágacskákat gyűjtögettünk, makkot is, meg mogyorót, aztán szépen megosztottuk egymás közt a kincseket. Persze jött az ötlet, és én nem bántam a dolgot, úgy a jó, ha mindenfélét kipróbál az ember, éppcsak az a *szederág* volt szálkásabb a többinél, pláne, hogy az istennek se lehetett kiszedni.

A férjemet a *Tó Disco*-ban láttam meg először, egy pillanatig azt hittem, hogy ő a *Johnny Cash*, de mikor a lassú alatt behányt a tunikámba, akkortól már tudtam, hogy dehogy. Persze azért jól mulattunk, azt mondta, hogy hazavisz, próbáltam is mindenben a kedve szerint tenni, és mikor a reketyésben elvágta a torkomat, akkor én már éreztem, hogy itt valami készül.

A nászéjszakánk olyan volt, hogy kirepedt a vaginám, biztatott, hogy jók vagyunk, hogy még egy menet kisanyám és mindjárt meglesz nekünk is a bűvös huszonöt, de egy boldog ájulatszerűségben elszólhattam magamat, mert a végén megszidott és rámozgatta a szőnyeget, hogy akkor most ezen szépen gondolkodjak el.

Az első babát mind a ketten szívrepesve vártuk, a férjem nem is értette, hogy mit akarok még, félidőben úgy döntött, hogy megkezdje a nevelést, mert hogy

ő egy *huligánba* nem öli a pénzét, attól fogva éjjel nappal vizslatta a hasamat, s valahányszor felbukkant a kedves kis dudor, mindannyiszor rámnézett, hogy tudom-e, hogy így van jól, és megrovólag belevágta valamelyik öklét.

[...]

A fiaimmal is példásan korrekt volt a viszonyom, mindig szépen elmondták, hogy mi volt az ebéd, sőt, amikor tegnap reggel rohantunk az oviba, a legkisebbik felfedte az egyik titkos tervét, azt mondta, hogy ha majd felnőtt, lesz neki egy *fokosa*, azzal aztán olyat tesz, hogy eláll a szavam, én meg csak guggoltam ott, és gomboltam a dzsekijét, na lám, gondoltam, maholnap kész férfi a fiam.
(25-28) (Kiemelés – E.V.)

A mű tizenegy részből áll, egy nő meséli életének stációit gyermekkorától felnőttkoráig, de a hangnem végig a korlátozott tudású gyereké marad. Ez a „gyerekes” nézőpont mit sem változik, a gyermek felnőttekkel szembeni kiszolgáltatottsága átalakul a nő férfiakkal szembeni kiszolgáltatottságává. A vers végén a gyakran megfigyelhető, jövőbe mutató gesztusként megjelenik a következő generáció álláspontja. Itt a korábbi példákkal ellentétben a nemi szerepek jövőbeli ismétlődése sejlik fel, a kisfiú a férfias agresszív szerepek elsajátítására vágyik. Ahogy a kislány sorsként és adottságként fogadja el a szüleit, a beszélő a világ rendjeként fogja fel a bántalmazásokat, a mindennapos megaláztatást, a szexuális erőszakot. Az élet legkülönbözőbb szakaszaiban, amelyeket a szöveg sorra vesz, a nőt érő (testi vagy lelki) erőszak az ismétlődő motívum. A narratíva időrendet követő folyamatossága a gyermekkori, családon belüli erőszak és a felnőttkorban átélt erőszak között nyílegyenes összefüggést mutat. Az összefüggést a hangnem változatlansága teremti meg. A hangnem változatlan, nem „öregszik” a beszélővel együtt. Az utolsó előtti szakasz így hangzik:

A gyerekekkel minden évben elmentünk nyaralni, persze nem is ragaszkodtunk feltétlen a *nyárhoz*, legutóbb is november volt, mire végre nekivágtunk, emlékszem hogy aznap esett először a hó, a férjem sose jött velünk, csak odabentről ordibált, maximum ha kihajigált még utánunk ezt-azt, mi is inkább szaladtunk, mert általában este volt, és nagyon kellett futnunk, hogy még lássuk a dagályt, olyan is volt persze, hogy csak bebújtunk a budiba, annyi volt az nekünk, mint egy olcsó kis motel, élveztük a nyugalmat, a békét és a csendet, csak hát sajnos *végül* mindig elröpült a nyár. (28) (Kiemelés – E.V.)

A szöveg kezdő és záró tagmondata teljesen szokványos, ami e kettő között olvasható, a legkevésbé sem emlékeztet megszokott pihenésre. A szituáció kirajzolódásának folyamata a szöveg előrehaladásával ellentétesen mozog: az első mondat után családi nyaralás képe vetődhet fel, amely egyre sivárabbá, egyre gyanúsabbá válik, és fokozatosan átalakul a házból gyerekeivel kimenekülő asszony képévé. A *Na ne* legmeggrázóbb ellentmondása, hogy olyan női kiszolgáltatottságot artikulál, amely még az artikulációig sem jutott el. A beszélő nincs tisztában azzal, milyen sérelmeket szenved el. A nőket sújtó férfierőszakot a világ rendjeként éli meg, személytelen sorcsapásnak tekinti.

Az írás hangneme emlékeztet a *Szent-Gál-annalesre* (709 *Kemény tél. Gottfried gróf meghalt; 710 Nehéz év és elégtelen termés; 711; 712 Árvíz mindenütt...*) Hayden White sokat hivatkozott tanulmányában, amelyben a szerző az annalest, a krónikát és a modern narratívába rendezett történetmondást mint a valóság megjelenítésének különböző formáit hasonlítja össze (103-142, 113). Az annales nem tekinthető narratív történetmondásnak, hiszen az ok-okozatiság, az elbeszélő alany, a kezdet és a lezárás hiányzik belőle. A társadalmi események éppoly érthetetlenek, mint a természeti események – írja White. Jelentőségük vagy jelentéktelenségük is ugyanaz (114). Az annales a valóság megjelenítésének olyan formája,

melyben az események rangsorolásához szükséges értékrendet hordozó társadalmi rendszer csupán minimális értelemben van jelen az írói tudatban, illetve a diskurzus létrehozásában csupán mint hiány van jelen. Mindenütt a természeti vagy emberi rend hiánya, az erőszak és a pusztítás uralják a figyelmet. A beszámoló inkább az értékekkel, mint a cselekvőkkel foglalkozik, olyan világot mutatva be, melyben a dolgok történnek az emberekkel, s nem olyat, melyben az emberek csinálják a dolgokat. (119)

Émile Benveniste kétféle narratívát különböztet meg: a *histoire*-t (történelmi narratíva) és a *discours*-ot (diskurzus, elbeszélés). Az utóbbi fogalom kommunikációs modellben, beszélő és hallgató, én és te viszonyában képzelhető el, az előbbi pedig olyan személytelen narrációnak tekinthető, amely nem kapcsolható emberekhez, az események beszélnek el önmagukat. Benveniste mellett érvel, hogy a franciában egy komplex kettős rendszer él a történetmondásban egymás mellett, a kétféle narratívakoncepció megkülönböztetésének alapja nemcsak az időhöz és az igeidőkhöz kapcsolódik, hanem a beszélő szubjektivitáshoz is. E két szempont a lényeges és nem az például, hogy írásbeliséghez vagy szóbeliséghez kötődnek. A történelmi narratíva (*histoire*) beszélője nem tekinthető elbeszélőnek Benveniste szerint, csak regisztráló hangnak, amely a történelem eseményeit mondja el, de elbeszélői szubjektivitásról nem beszélhetünk,

ezért is találkozunk itt egyes szám harmadik személyű igealakokkal. A szubjektivitásra utaló jeleket kerüli a történelmi narratíva, a diszkurzus viszont a szubjektív értékelésre, a kommunikációra és az én és te viszonyra utaló jeleket hordozza (Benveniste 206-208). White az annales-t a történelmi narratíva, az *histoire* típusú történetmondáshoz kapcsolja, hivatkozván Benveniste itt ismertetett gondolatmenetéből a következő, a történelmi narratívát jellemző mondatokra: „Az események kronologikusan rögzülnek, ahogy feltűnnek a történet horizontján. Senki sem beszél. Az események magukat mesélik el” (Benveniste 208). White nézetei szerint azért áll a történelmi narratívához a legközelebb az annales, mert itt csupán az időrendi előrehaladás figyelhető meg a lejegyzett események között, azokat nem kapcsolja össze a narrátor tudatához köthető logikai sorrend, ok-okozati viszony, kezdet és befejezés (White 107).

A modern narratív történetírásban White szerint

[a]z eseményeknek nem csupán a kronológiai rendbe, hanem egy elbeszélésbe is illeszkedniük kell, vagyis úgy kell feltűnniük, hogy rendelkeznek egyfajta struktúrával, jelentéssel, melyet pusztá sorozatként nem birtokolnak. [...] ...az annalesekből e narratív elem teljes mértékben hiányzik, hiszen az annales nem áll másból, mint az események kronologikus sorrendben történő rögzítéséből. (110)

White a narrativitás, a jog, a legalitás és az autoritás között kapcsolatot tételez fel. A történetírásban akkor jön létre központi alany, oksági viszony és lineárisan előrehaladó szerkezet, ha a beszélő előtérbe állítja a törvényt, a társadalmi rendet, illetve annak fenyegetettségét. Arra az összefüggésre hívja fel a figyelmet, hogy a narrativitás mértéke összefüggésben áll a történeti tudat erősödésével, vagyis a jogrendre, a morális kérdésekre vonatkozó növekvő figyelemmel. Minden történeti, tehát erős szerkezettel, ok-okozati koherenciával rendelkező narratíva rejtett vagy nyilvánvaló vágya, hogy moralizáljon azok felett az események felett, amellyel foglalkozik (124).

Ezzel szemben a *Szent Gál-annales* szerzőjét nem érdekli semmilyen emberi moralitás vagy törvény. Ebben az esetben a törvényt és a narratív kontinuitás koncepcióját a baloldalon kell keresni. Az ebben az oszlopban lévő évszámok olyan narratívának nem tekinthető sorozatot alkotnak, amely az isteni világrend végeláthatatlan uralmát sugallja – állítja White (125).

Ezzel a sorozattal és az annales beszédmódjával állítható párhuzamba Erdős Virág említett verse, amely pusztán felsorolja a bántalmazásokat. Az okság nélküli időbeli előrehaladás ebben az esetben is megingathatatlan világrendet jelez: a férfi hatalmát és a nő kiszolgáltatottságát.

Az idő változását a férfi és a nő kapcsolatának különböző stációi jelzik: kislány–apa, párkapcsolatok, férj–feleség, anya–fiú viszonya. Ezekre épülnek az egyes részek, látjuk, ahogy a kislányból lassan felnőtt lesz, nő, feleség, anya. Az egyes részek nem alkotnak összefüggő történetet, csupán az események felsorolását olvashatjuk. A *Na ne* beszélője, ugyanúgy, ahogy az annales hangja, mindössze lejegyzi az eseményeket abban a sorrendben, ahogy azok a látómezőjén felbukkannak. Olyan világot mutat be, amelyben a dolgok történnek az emberekkel, s nem olyat, amelyben az emberek alakítják sorsukat (White 118-119).

Hayden White gondolatmenete függvényében a *Na ne* beszélője a narratíva (a törvény, a jog) kultúrájából kiszorult térből beszél, onnan, ahol a nőket érő sérelem meg sem tud fogalmazódni. Az annales, illetve az histoire műfaját megidéző, nem moralizáló, nem értékelő, nem lázadó, pusztán az időben egymás után történő események lejegyzetelésére szorítkozó, „prenarratív” poétika viszont meghívja az olvasót ennek stílusnak az értelmezésére, amely hírt ad a női megpróbáltatásokról, a tizenkét stációnak tekinthető krisztusi szenvedésről. A prenarratív technika egyúttal rámutat arra is, hogy kultúránk meglévő, joghoz és igazságkereséshez kötődő történetmondási szerkezete, a narratív diszkurzus formái nem alkalmasak a főáramú kultúrából és nyelvből kiszoruló emberek, alárendelt női szereplők viszontagságainak közvetítésére, hiszen nem tudják ok-okozati láncba szerkesztett narratívába, vagyis a jog és az érdekképviselő nyelvi regiszterébe rendezni saját tapasztalataikat. Az oksági kapcsolat és a szubjektív értékelés hiánya viszont hiánnyal jelzett negatív értelemképző funkcióvá válhat egy olyan olvasó szemében, aki az oksági viszonyokat és elbeszélői értékelői szubjektivitást tartalmazó narratív modellben értelmezi az élettörténetet. A „miért?” és „miért kell ennek így lennie?” kérdések, az okok felderítése az olvasóra várnak, a lázadás lehetősége átkerül az olvasói oldalra. Így a művészi történetmondás a nem kommunikációra épülő histoire és annales típusú történelmi narratívát kommunikációs modellbe – Benveniste koncepciója szerint – diszkurzusba helyezi át.

A *Na ne* cím lezáró beszédaktusként, „ennyit és ne tovább!” utasításként, beszédcselekedetként értelmezhető. Azzal, hogy a szöveg hírt ad erről az artikulálatlan világról, egyben be is lépteti az érdekérvényesítés közegébe. Az is alátámasztja ezt az értelmezést, hogy a NANE a közismert női érdekérvényesítő egyesület rövidítése: *Nők a Nőkért Együtt az Erőszak Ellen*. A cím ezáltal új perspektívába helyezheti a törvényen és jogon kívül rekedt női világot, utat mutathat a jog dimenziói felé. Véget vet annak, hogy – miként az annales is – balsorsként értelmezzük a női kiszolgáltatottságot, és ezzel együtt felveti a személyesség és a személyes felelősség kérdését. A NANE összefüggésében még inkább nyilvánvaló a *Na ne*ban a megnevezés és a lezárás beszédaktusa: kimondása és lezárása az artikulálatlan női sérelmeknek. A kimondás egyúttal cse-

lekedetre, fellépésre, az érdekérvényesítés megvalósítására biztat. Erdős Virág pályájának további alakulása során is láthatjuk tett és szó összekapcsolódását. Több kutató tekinti Erdős Virág későbbi költészetét és közéleti tevékenységét egymással szorosan összefüggő tevékenységként (Rostás, Lengyel, Vigh 118) a hatalmi viszonyok nyelvi regiszterekben történő beágyazódásaként (Polgár, *Arany kapu, fémrácsok mögött*).

A kiszolgáltatottság elbeszélése: Kaffka Margit: *Két nyár*

A következő példában egy időben korábbi műben, Kaffka Margit *Két nyár* című kisregényének bevezető részében a főszereplő élettörténetének áttekintő narrációját fogom közelebről tanulmányozni.

A kisregény legfontosabb helyszíne a pincelakás, ebben a konkrét térben és elvont értelemben is, magának a társadalomnak is a pincelakásában, a társadalmi hierarchia alsóbb rétegének közegeiben játszódik a mű, amelyet Rónay György a „legszebb magyar háborús elbeszélésnek” tartott (Rónay 359). Fülöp László 1987-ben megjelent monográfiájában áttekintette a kisregény fogadtatását és megállapította, hogy általában elismeréssel szóltak róla. Ez a pozitív értékelés az újabb értelmezésekben is megfigyelhető, a magánéleti szál és a háborús háttér összekapcsolását sokan méltatják (Bodnár 261; Gintli, *Kaffka Margit* 669; Tötösy de Zepetnek 2; Visy 122), Fülöp László szerint a modernsége jellemző kísérletező szemlélet elsősorban az információs anyagban mutatkozik meg, az eddig elkerült valóságövezetek felfedezésére vonatkozik. Kaffka kétszeresen is kibővíti regényírói érdeklődésének körét, új témaként jelentkezik életművében a nagyvárosi szegénység világa és a háború sorsformáló és életrontó erejének bemutatása (Fülöp 192-193). Az elbeszélés poétikáját tekintve érdekes megfigyelést tesz:

A poétikai gondolkodás közelebb áll itt a tárgyias-ábrázoló fikcióformálás múlt századi hagyományosságának eszköztárához és technikájához, bár ezen az elbeszélésváltozaton belül a dokumentáló-verista ábrázolási elv és funkció felerősítésével a realista fikcionálás részben egyénített – a maga idejében korszerűtlennek nemigen minősíthető – módját is kipróbálhatta ezzel a kisregénnyel Kaffka Margit. (193)

A Fülöp László által érzékelt dokumentáló-verista ábrázolási elv, úgy vélem, összhangban áll és alátámasztja gondolatmenetem állítását, miszerint személytelen elbeszélésmód, egy nem individuális szemszögű narratív hagyomány érzékelhető, amelyet én az annales beszédmódjához, élet- és szubjektumfelfogásához kötök, mely szerint a történetmondó lejegyzí, dokumentálja a vele történt eseményeket, de nem értékeli azokat.

A szereplők sorsként fogadják el társadalmi pozíciójukat, felemelkedésre nem sok esélyük van, viszont az alapvető adottságokon belül a lehető legnagyobb mértékben tágitják ki életük terét és boldogságuk, boldogulások lehetőségét. Ha lehetőség adódik, vendéglőbe mennek, a közkönyvtárból könyveket kölcsönöznek ki és egymásnak felolvasnak belőle, kiselejtezett bútorokkal szépítik a lakásukat és örömeiket lelik benne. A szegényember bölcsessége mutatkozik meg ebben a kettős perspektívában: elfogadni a minket meghatározó, saját döntési lehetőségünket meghaladó társadalmi-természeti környezetet mint megváltoztathatatlan adottságot, mint a *Szent Gál-annales* baloldalán felsorolt évek sorozatát, az Úr törvényeit, és ebbe a megváltoztathatatlan keretbe beleírni az individuális eseményeket, az álmokat és illúziókat. A sorsnarratíva és az egyéni leleményesség kettősségében játszódik a mű, végig megőrizve a regény narratívájában a történetmondás egy korábbi felfogásának, az annales-szemléletnek a nyomait. Az egyik kortárs befogadó, a regény megjelenése után 1916-ban megjelent kritika írója szintén érzékeli ezt a kettős történetsszemléletet és a kiszolgáltatottság perspektíváját.

Ez az élet fenekén élő kis embereknek az élete, akik nem egészen maguk csinálják a sorsukat, akik egy töméntelen nagy folyóba beágyazva úsznak előre és így érik meg elromlásuk, vagy beteljesedésük. Közben az, ami közvetlenül az egyéniségükből látszik jönni, mint rikító vörös, vagy szelíd kék lámpa sugározza be elmúlásuk kis színterét. [...]

Leszállni a mélybe, felhozni onnan az emberek által meg nem látott embert és rátenni őt a társadalom szívére, ez szociális mélységet ad az irodalomnak. De ez az irodalom, amióta irányzatának friss és természetes forradalmassága iskolává lett, mindent amit a népről, a lent nyüzsgők sokaságáról hozott, valami nyomasztó sötétségbe, fülledtségbe kezdett burkolni. Mintha ott lent nem is lenne repesés, szín és napfény. Pedig ezek az emberek, akik hatalmas és komor szimbólumai lehetnek valamely társadalom gazdasági, politikai, kultúrélete egyoldalúságának, épp oly elragadók, földérítők, vigasztalást adók, amikor egyszerű lelkük kedvességeivel rejtett, és gyermekes szépségeivel nyílnak ki előttünk. Ilyen az a kis házaspár, mely a *Két nyárban* a Hiúz utcai pucerei pincéhelyiségéből kerül elénk. Nemcsak a Hiúz utcának, de az életnek is a pincéjében élő embert ilyen realiztikusan és ennyi bájjal meglátni, így kibontakoztatni, így a maga spektrumának színeiben megfürdetni, az áldott és önmagukban megengesztelt tehetségnek lehet csak szerencséje. (Barta 707)

Barta Lajos megállapítása, miszerint „nem egészen maguk csinálják a sorsukat, akik egy töméntelen nagy folyóba beágyazva úsznak előre” ugyanarra a kettősségre tapint rá, mint amit én is említettem: a „nagy folyó” metafora az embert meghaladó történelmi-társadalmi perspektívaként értékelhető. Az is nagyon fontos gondolat a fenti kritikában, hogy Kaffka Margit elbeszélője elkerüli a leereszkedő perspektívát, és nem merül ki a társadalmi ranglétra alján álló emberek sorsának sötét és kilátástalan oldalának bemutatásában.

Az individuális és az emberfeletti narratíva kettőssége a regény végére még egyértelműbbé válik, hiszen a háború kitörésével alapjaiban változik meg a regény szereplőinek élete: Károly bevonul, Veron és Erzsi a hátszágban háborús sérülteken segít és újra megjelenik a női szerzők esetében gyakran megfigyelhető gyermekszületés-téma regényzáró pozícióban. A kettős narratíva azért válik a háború regénybeli belépésével még inkább érzékelhetővé, mert a mű nagy részében a három szereplő érzelmi-szerelmi kapcsolatának a szövevényes alakulása áll az elbeszélői érdeklődés előterében, végig ezt a lélektani drámát követjük, amit aztán látványosan és alapjaiban forgat fel a háború nagy narratívája. Hasonló állítást fogalmaz meg Kapus Erika, mikor a háború képviselte értékrend, a test feletti önrendelkezés és a nemek kérdésre hívja fel a figyelmet a *Két nyár* kapcsán. Az első világháború olyan változást jelent Kaffkánál – írja, amely a testélmény reprezentációjában is tetten érhető. Az emberi test felett érzett önrendelkezési képességgel kapcsolatban létező bizonytalanságérzet általános, mindkét nemre kiterjedő élménnyé alakul. „A nők alapélményén, hogy más rendelkezik saját testük felett, egyre több férfi kényszerül osztozni a frontokon, a kórházakban” (Kapus 146).

A pincelakásban játszódó események a heteroszexuális paradigma peremvidékén egyfajta closet szituációt eredményeznek. Olyan queer-kisregényt olvashatunk, amely a periférikus emberi létezés kérdéseivel nemcsak a szociális helyzet, hanem a nemi szerepek terén is szembesít minket. Heteroszexuális szerelmi háromszög, női barátság, anya-lánya kapcsolat, aszexuális nemi identitás kérdései mind felmerülnek a kapcsolatok dinamikájában. Az anyaság kérdése és a gyermek utáni vágy különösen nagy szerepet játszik, igen összetett módon befolyásolja a szereplők között szövődő érzelmi szálak alakulását. Bodnár György (meglehetősen általánosító) meglátása szerint: Veron „féltékenységén, ijedelmein és aggodalmain pedig végig áttetszik a gyermektelen asszony örök készenléte, kisebbségi érzése” (263). Rákai Orsolya azok közé a művek közé sorolja a *Két nyárt*, amelyben Kaffka Margit kétségbeesetten keresi egy olyan női identitás lehetőségét, amely békében él a saját testével, amely egy nem férfi szemszögből meghatározott, ám a saját testi-lelki vágyaival tisztában lévő, azt nem tabutémaként kezelő női önzonosságot fogalmaz meg (Rákai 65). Folytatva e gondolatot, figyelemre méltó az a részlet,

amikor Veron őszintén önmagába néz, és felteszi a kérdést, hogy milyen jellegű is az ő féltékenysége, valóban nem tudott-e férje és Erzsi viszonyáról, és ebben a hármasság kapcsolatban miként is lehet meghatározni az ő női személyiségét.

De hát nem tudott-e csakugyan valamit? Hiszen asszony volt, nem is gyerek-asszony, nem is az első férfi ez, akit ösmert! Vak volt ő akkor, vagy csak fel se vette, nem volt fontos, nem vágott az életébe - tán még kényelmesnek is érezte; amíg idegenek ki nem mondták, az utcán nem beszéltek, míg az a szájas örült, - az a szerencsétlen el nem kiabálta, túl nem hazudta otromba dicsekvésében? (Kafka, *Két nyár* 50)

A kérdéseket felteszi magának Veron, ugyanakkor a női lélek mélységeinek megértésére sem ő, sem a történetmondó nem vállalkozik. Gintli Tibor szerint a szöveg

megengedi azt az olvasatot, mely szerint Veron öntudatlanul ugyan, de örült a férje és barátnője között szövődő szexuális viszonyoknak, amely mintegy felmentette a nemi aktivitás számára örömet alig nyújtó feladata alól. Veron olyan anya szerepre vágyik, amelyet nem zavar meg a szexualitás. Erre utal, hogy Éva „kisanyámnak” szólítja abban az időben, amikor náluk lakik, Vera pedig a lányt és férjét egyaránt szinte gyerekként kezeli. (Gintli, *Kafka Margit* 669)

A legizgalmasabb kérdésre, hogy vajon Veron miért megy bele ebbe a kapcsolatba, valójában választ nem kapunk. Veron maga sem tudja biztosan, hogy nem látta vagy nem akarta látni a férje és Erzsi kapcsolatát. Az is felmerül benne, hogy így „kényelmesebb” lehetett, hiszen akkor, ahogy Gintli Tibor értelmezi, mentesül a szexuális kötelezettségek alól. „Vak volt ő akkor, vagy csak fel se vette, nem volt fontos, nem vágott az életébe, - tán még kényelmesnek is érezte.” (Kafka, *Két nyár* 50) Itt belelátunk egy pillanatra ebbe az igen összetett hármasság viszonyba, queer-kapcsolatba, amelyben Veron aszexualitása, anyai vágyai és illúziói kavarnak kibogozhatatlanul. Ekkor az emberi személyiség megismerhetetlen és akarattal befolyásolhatatlan erői szinkronba kerülnek az emberi akaratot meghaladó társadalmi-történelmi folyamatokkal, amelyek a háborúhoz vezetnek. Veron mindkét esetben szembe találja magát azzal a helyzettel, hogy alkalmazkodik, együtt játszik a folyamatokkal, de teljes mértékben nem tudja befolyásolni azokat. Erzsi és Károly kapcsolatát egy idő után nem képes irányítani, a gyerekszületés hasonlóan Veron cselekvőképességén kívül áll, mint a háború. Alkalmazkodik a háborúhoz, alkalmazkodik a születendő gyerekhez, ennél többet nem tehet.

A harmadik személyű elbeszélő összetett lélektani folyamatok megjelenítésére ad módot, ahogy ezt Visy Betarix megjegyezte a mű kapcsán (122). A szabad függő beszéd visszaadja a szereplői

észjárást és beszédmodot, ám ez meg is tartja ezen a szinten a lélektani megfigyelést, a mélyebb mozgatók megismerésére nem vállalkozik az elbeszélő. Annyi viszont kiderül, hogy a női személyiség egyszerre nagyon összetett és enigmatikus. Veron megőrzi titokzatosságát, lélektani fejlődéséből, vívódásaiból nem sokat láthatunk, ám, hogy sok minden zajlik benne, ami az emberi méltóságot építi ki benne, az világossá válik a mű végén, mikor megbocsátást és a gyermek jövőjét választja.

Kaffka Margit *Két nyár* című kisregényének kezdetén egy rövid, felsorolásszerű összefoglalás található az egyik főszereplő, Veron addigi életéről. Igen szomorú események listáját olvashatjuk anélkül, hogy elbeszélői értékelés fűződne hozzájuk. A szenvtelen beszédmod felidézi az annales személytelen hangját, amely semmi mást nem tesz, mint időrendben lejegyzeteli, rögzíti az eseményeket. A szövegszervező elv a felsorolás, a kommentár nélküli mellérendelés, amely a narrátori autoritásra, pontosabban annak hiányára irányítja a figyelmet. A beszélő ugyanis nem alakít ki alárendeltségi viszonyokat a történetekkel kapcsolatban, nem strukturálja, nem értékeli, csupán papírra veti az eseményeket.

Mert Vitorisz, legalább is egész életén át úgy mutatta - nagyon vágyott volna arra a gyerekre. Mikor összeköltöztek is a pár évvel idősebb asszonnyal, mindig azt hajtogatta: „Ha úgy leszel kedves, rögtön megesküszünk!” Nem lett úgy, de Veron tudta, hogy az ember szereti. Apja, az özvegy asztalos még húszesztendőskorában kiátkozta, mikor egy gépésszel megszökött a faluból. Három évig küszködött avval, halva szülte a gyerekeit, aztán egy özvegy hivatalnoknál volt gazdasszony húsz koronáért meg szerelemért; amikor megismerte, okos asszonyítélettel magához valónak találta, és ügyesen magához kapcsolta ezt a Károlyt. A családja tartotta a haragot. De meghalt az asztalos, osztottak; s a csaknem kétezer koronácska örökségből elsőnek az anyakönyvvezetőt fizették, meg egy kis lagzit. Csak a világ kedvéért! - mondta a kalapos. A pénzből saját mosodát nyitottak; s egy év alatt elúszott rajta majd mindenük; a maradékot felette az asszony betegeskedése, mert még a gépész idejéből hozott egy kis bajt, amiatt nem lett több gyerek. De Vitorisszal jóban-rosszban megvoltak mostanig. (9-10)

A jelen idejű helyzetismertetésből az elbeszélői jelenhez vezető múltbeli eseményeket ismerető összefoglaló jellegű narrációba lépünk át az „Apja, az özvegy asztalos még húszesztendőskorában kiátkozta, mikor egy gépésszel megszökött a faluból” mondattal. A sorsfordító és a kevésbé lényeges eseményekben az a közös, hogy mindkettő *megtörténik* a női szereplővel,

azért kerülhetnek egymás mellé. A hősnő nem irányítója, hanem elfogadója sorsának, a narrátori tekintély ennek a sorsnak a lejegyzésére szorítkozik. Ebben az összefoglalásban tragikus életesemények vannak felsorolva, amelyek önmagukban is hosszabb kifejtést érdemelnek. Gyors ritmusban pörögnek az események, szinte nincs is idő feldolgozni a főszereplőt ért traumákat, már halljuk is a következőt. Ebben a listázó, prenarratív jellegű történetmondásban a sors irányítását elfogadó és az individuális cselekvőképességet megkérdőjelező, „ez van” subaltern szemléletet vélhetjük felfedezni. Lényeges különbség viszont az annales-hez képest, hogy itt a természeti csapások és megpróbáltatások helyett Veron férfiakhoz fűződő kapcsolata és kiszolgáltatottsága áll.

Az apja kitagadja, mert szerelmes egy gépészbe, majd halott gyermekeik születnek. Nem tudjuk, pontosan hányan, pedig minden egyes gyerek elvesztése mögött tragédia állhat. Az utolsó mondatból kiderül, hogy a gépésztől kaphatott nemi betegséget, és ezzel állhat kapcsolatban az is, hogy ezentúl nem lehet gyereke. Utána következik az özvegy hivatalnok, aki nemcsak gazdaszszonyi állást kínált, hanem szexuális szolgáltatásait is igénybe vette. A szűkszavú megjegyzésből nem derül ki, hogyan is alakulhatott ez a kapcsolat, ami arra is utal, hogy nincs szükség ezt tovább indokolni. Ezáltal a szöveg elbeszélője, aki ugyan harmadik személyben beszél, de a felsorolásszerű retorika, a kiszolgáltatottságot magától értetődő állapotnak tekintő értékrend kifejezése arra utal, hogy a szereplői nézőpontot közvetíti a szabad függő beszédet (a szereplő észjárását, gondolkodását hűen továbbítani képes beszédmodot) alkalmazó narráció. Ez az indoklás nélküli mondat („egy özvegy hivatalnoknál volt gazdasszony húsz koronáért meg szerelemért”) olyan szövegbeli olvasót céloz meg, olyan történetbefogadót konstruál, amely a „szerelem” és a munka összekapcsolását természetes, mindennapos jelenségnek tekinti, amely nem igényel további magyarázatot. A szöveg aktuális olvasója azonban nemcsak a narrátort, de ezt az általa megalkotott narratee, szövegbeli olvasó figuráját is látja. Az aktuális és a szövegbeli olvasó figurája közötti ellentét fontos értelemképző funkciót hordozhat: rávilágít az alárendelt létezés lényegére: természetesként, sorsként, megváltoztathatatlan rendként fogadni el a férfiak domináns pozícióját, amibe a női test feletti rendelkezés is beletartozhat.

A férfiak sorában az utolsó: Károly. A rámutatás („ezt a Károlyt”) tovább erősíti a szereplő nézőpontjának a jelenlétét a kettős (szereplői és narrátori) történetmondásban. Az értékelést mellőző felsorolás sodrásában úgy tűnhet fel, mintha istencsapások érték volna a házaspárt, de jobban megnézve az eseményeket, individuális döntésekből adódó következményeket látunk. Károly kedvéért költöttek lagzira az örökségből, a saját mosoda nyitása is az ő döntésük volt. Az „elűszott rajta majd mindenük” mondat a szereplőket a velük történő események áldozatává

változtatja át, azt sugallja, hogy ezek velük csak megestek. A beszélő nem teszi fel az individuális felelősség kérdését.

A felsorolás retorikája, a prenarratív narráció így ellene érvel a szemantikai jelentésnek, egyúttal rávilágít arra, hogy a női szereplő sorsként, megváltoztathatatlan körülményként fogadja el azt, hogy férfiak határozzák meg az életét, nem lázad fel e rend ellen akkor sem, ha az egyértelműen hátrányosan alakítja az életét. A szemantikai és a retorikai tényezőkre figyelő olvasat disszonanciájában viszont az olvasó megláthatja azt a teret, azt a különös életfelfogást, amely a női alárendelt gondolkodását jellemzi. Nincs narrátori igazságszolgáltatás, értékelés, a férfiak cselekedeteit nem minősíti senki. Sors-narratívaként elmondani az individuális narratívát: ez a diszkrepancia hordozza a subaltern látásmódját, ebben prenarratív narrációban lehet érzékelni a subaltern-hangokat.

A felsorolás narratív funkciója Forgács Zsuzsa Leltár pasim jó cselekedeteiről című írásában

Forgács Zsuzsa *Talált nő* című kötetében *Leltár pasim jó cselekedeteiről* című elbeszélésének felsorolásra épülő szintaxisa, prenarratív szövegkezelése szintén jó példa lehet a kiszolgáltatott női lét sajátosságainak közvetítésére.

Naplófeljegyzéseket olvashatunk, amelyek, ahogy a cím is mondja, leltárba veszik a férfi nőt leromboló cselekedeteit. Néhány részlet szeptember 10 és november 26 között. Nem derül ki, melyik évről van szó, nem tudjuk narratív folyamatba rendezni az olvasottakat. Az időtlenségből felbukkanó és az időtlenségbe mutató, véletlenszerű lista a férfiterror mint elkerülhetetlen sorscsapás (mint az annales-ben az árvíz vagy a háború) eseményeiről. A nő nem cselekvője, hanem elszenvedője az eseményeknek, a női hang is – az annales prenarratív beszédmódját felidézve – névtelen rögzítőként, a végzetszerű események lejegyzőjeként mutatkozik meg. Az alábbi részletben a tiltakozás hiánya, vagyis a tudatos női alany hiánya válthat ki ellenállást a befogadóban, ez a hiány ébresztheti rá annak szükségességére, hogy kimondassanak a nő emberi jogai.

Szeptember 19.

Pasimon ma könnyes kegyeletteljesség lett úrrá. Egyáltalán nem kritizált, amiért túl sok időt töltök a barátnőmmel, helyett sanyarú sorsáról mesélt nekem, és utána kegyesen hagyta, hogy beszámoljak a saját nyomoromról. Annyira megbocsátó hangulatban volt, hogy még azt is megengedte nekem, hogy felvidítsam azzal, hogy a szemébe mondjam, milyen erős és félelmetes is ő, magya-

rán félelmetesen csodálatos. Értelmi képességeimet meghaladó okokból kifolyólag takarékra állította szokásos elmefuttatását arról, hogy mennyire nem vagyok jó semmire, továbbá, hogy milyen elviselhetetlenül neurotikus vagyok (...) (Forgács 96)

Az elbeszélői hangnem tagadhatatlanul ironikus, metsző gúny illeti a férfi cselekedeteit, ennek fényében még inkább szembetűnő a felsorolások, mellérendelő alakzatok nagy száma, a történelmi narratíva és az annales felidézett metanarratívája. Ebbe a háttérnarratívába, a megváltoztathatatlanként tételezett férfiuralom keretébe íródik bele a férfi konkrét viselkedésének ironikus elbeszélése. E kettősség értelmezése és az irónia kritikai tartalmának kitöltése az olvasóra vár, csakúgy, mint a *miért?* kérdés feltétele és az oksági logika hiányának tudatosítása.

A *Talált nő* sokféle, látszólag rendezetlen, több műfajt magába foglaló elbeszélésből áll össze. Kicsit hanyag módon, össze nem illő ruhadarabok egymásra dobálására emlékeztető szerkesztéssel vannak a fejezetek egymás mellé rakva. Mégis a szövegek laza elrendezése összhangban van a műben megformált kövérkés, slampos, az öltözködési konvenciókra nem sokat adó figurával. A történetekben a női félnek mindig a kirekesztett, a félreismert, az elnyomott szerepe jut. A férfiak több írásban is írók vagy költők, a női elbeszélő-szereplőnek elsősorban az a feladata, hogy hiúságukat táplálja. És ő maradéktalanul meg is felel az elvárásoknak. Az alkotó ember mindig a férfi, a nőben hasonló igények meg sem fogalmazódnak. A mű voltaképpen ezekről a meg nem született női alkotásokról szól, ebből az következik, hogy a *Talált nő* meta-lepszisként fogható fel, amely végig ellene beszél az *Egy emigráns nő levele New Yorkból* és a *Hálaadás napja* című elbeszélésben tematikusan megjelenő női alkotóképtelenségnek. Amikor ezekben a szövegekben arról olvasunk, hogy a nőnek csak a férfi tehetségének visszatükrözése és felértékelése jut, akkor már tudjuk, hogy ő lesz az, aki megírja ennek az alkotásból kizárt női sorsnak a történetét, ő lesz az, aki megírja a regényét, létrehozza, megalkotja a művet, amit a műben szereplő férfiak (M. úr és Dimitrij) nem tesznek meg. Ez annak megírása, ami nem íródik meg: az ellentmondásos helyzet szembesítheti az olvasót a nem megírt női művekkel, a nem létező helyett hiányként tudatosulhat a megszületni nem tudott, csírájában elfojtott, női hangot, női látókört megszólaltatni képes művek sokasága. Ez a hiány mint a subaltern látásmódja válik mégis érzékelhetővé az olvasó számára.

Összefoglalásképpen megállapítható, hogy a vizsgált szövegek az alárendelt artikulációjának új helyeit írják be az irodalmi kommunikációba, a beszédből és a kultúrából kiszorított, a ki-mondhatóság határán álló női tapasztalatot tesznek az irodalom részévé. Szembetűnő jelenség az ok-okozatiságot felfüggesztő, cselekményelvű narratíva megszakítása és az emberi látókört

meghaladó sorsszerű események ismertetése, az értékelő vagy morális álláspontot kifejező jelzések hiánya. Listázó felsorolás olvasható Kaffka Margit, Erdős Virág és Forgács Zsuzsa idézett műveiben. A *Két nyár* bevezetője Veron házassága előtti életének komor eseményeit ismerteti értékítélet és részvétel nélkül, A *Leltár, pasim jó cselekedeteiről* című írás ironikus felsorolás mindarról, amit a férfi nem tett meg. A *Nane* a férfi erőszakos cselekedeteit szedi sorrendbe. A felsorolós alakzatban és értékelésmentes közlésben az individuális életet mesélő történetmondásba beszüremkedik az annales stílusa és szemlélete, a narratív történetmondást megelőző történelemszemlélet. Ez a prenarratív történetmondás képes közvetíteni a kiszolgáltatottak fatalista, „élni kell”, „túlélni kell” mentalitását és bölcsességét, amelyek reflektálatlanul, az ellenállás és a lázadás leghalványabb jele nélkül sorsként, természeti csapásként fogadják el a (férfi)társadalom nőket érintő megalázásait. Az individuális emberi történetet mesélő narratíva átváltása prenarratív történetmondásra megszakítást eredményez az előrehaladó olvasásban; a megszakítás, a törés eseménye erőteljesen érzékelhető, a kirekesztett látásmódjának kommunikációs nehézségeivel szembesíthet minket. Az olvasó érzékelheti a kétféle történetmondás és kétféle történelem- és szubjektumfelfogás közötti különbséget, ezáltal az olvasó reflektálni képes a reflexió nélküli látásmód jelentőségére.

6. Retorikai tér az alany és a tárgy között: az alárendelt hangjai Tóth Krisztina, Bódis Kriszta és Gordon Agáta műveiben

Szóra bírható-e (elméletben) az alárendelt?

Ebben a fejezetben újabb példákkal illusztrálom, hogy kortárs női szerzők művei miként tesznek láthatóvá kirekesztett pozíciókat. Olyan szövegeket tárgyalok, amelyek marginális nézőpontot szólaltatnak meg, pontosabban, amelyek a megszólalás akadályai, az érdekképviselő nehézségeivel szembesítik az olvasót. Vizsgálódásaim azért helyezik a női szerzőket a középpontba, mert ők gyakran választják témaként a női létezés árnyoldalainak felszínre hozását, a kiválasztott művek a női kiszolgáltatottság artikulációjának problémáival szembesítik az olvasót.

Gayatri Chakravorty Spivak a *Szóra bírható-e az alárendelt?* című tanulmánya már hivatkozott gondolatmentes szerint azt a helyzetet kell elkerülni, hogy a jóindulatú nyugati értelmiség asszimiláció útján ismerje el a fejlődő világ elnyomottait, hogy a Másikat és ezáltal saját magát is összefüggő centrális szubjektumként határozza meg. Ebben a fejezetben az értekezés kiindulópontjaként kezelt tanulmánynak ahhoz az elméleti gondolatához kapcsolódom, hogy a Spivak

által felvetett probléma kétoldalú: sem a nyugati szubjektum nem lehet jelöletlen és láthatatlan, sem a harmadik világ ellentmondásokkal terhelt sokszínűsége nem kényszeríthető a centrális szubjektivitásként elképzelt Másik kategóriába. E fejezet vizsgálódásainak érdekében újra hangsúlyoznom kell, hogy Spivak azért is bírálja Foucault és Deleuze álláspontját a politikai elmélet és az elnyomottak küzdelmének gyakorlata közti különbség eltörléséről, mert ez azt feltételezi, hogy az elnyomottak maguk is képesek a megismerésre és képesek szólni a saját érdekükben, vagyis ez a felfogás az alárendelt figuráját önazonos, egységes szubjektivitásként fogja fel (Spivak 1996, 461). Spivak Derrida *Grammatológia* című írása *A grammatológia mint pozitív tudomány* című fejezetét értelmezve keresi, hogy a dekonstrukció vezethet-e kritikai vagy politikai gyakorlathoz. Spivak többek közt azért tartja elismerésre méltónak Derrida tevékenységét, mert európai filozófusként megfogalmazza az európai szubjektum és az eurocentrikusság kritikáját. „A gondolatot vagy a gondolkodó szubjektumot áttetszővé vagy láthatatlanná tenni [...] annyi, mint elkendőzni a Másiknak asszimiláció révén történő rendíthetetlen elismerését” (Spivak, *Szóra bírható-e?* 468).⁹

Az alárendelt felé forduló segítő szándék tehát sokszor azért nem éri el tárgyát, mert az alárendelt emberek helyzetét egységes, koherens szubjektivitásként határozzák meg. Ez ahhoz vezethet, hogy tárgyként fogalmazódnak meg a róluk szóló közbeszédekben. Hogyan szólítható meg, hogyan reprezentálható az alárendelt a domináns diszkurzus nyelvén? Hogyan hívható párbeszédbe a párbeszédre képtelen, helyzetét felmérni, érdekeit képviselni nem tudó, a többségi nyelvet nem beszélő kirekesztett? Újra felidézem, hogy Spivak Derridára utalva jelzi, hogy a különbözőségek befogadása érdekében a saját nyelvi-kulturális teret kell elmozdítani a meg rögzített pozíciókból. A kirekesztett így akkor válhat láthatóvá, akkor teremthető meg, ha mind az alany, mind a tárgy pozíciót egyszerre mozdítják el a bevett diszkurzus által kijelölt pozícióból. A társadalmi szolidaritás, az együttérzés tehát nem elsősorban a kiszolgáltatottakról szóló megnyilatkozásban keresendő, hanem a saját hang, a bevett beszélőpozíciók, az alany szubjektivitásának megingásában. Ugyanakkor nemcsak a beszélő és a látó szubjektivitás dekonstrukciója, a karteziánus szubjektum kritikája figyelhető meg, hanem a másság megszólaltatásához – és ezzel áthelyeződik a hangsúly az áthelyeződést, az elkülönböződést előtérbe állító dekonstrukció szubjektumfelfogásáról – a beszéd tárgyának is el kell veszíteni a koherens entitás illúzióját. Bódis Kriszta, Gordon Ágata és Tóth Krisztina munkáiban arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a tárgy és az alany pozíciójának a gyors váltásai révén képesek a szolidaritás

⁹ Spivak idézi: Derrida, *A filozófiában* 137.

fent vázolt szempontjainak *egyidejű* érvényesítésére, a beszélő alany és a beszéd tárgyaül szolgáló karakter élethelyzete *egyszerre* lesz kimozdítva az önazonos szubjektivitás pozíciójából.

Dunajcsik Mátyás Tóth Krisztina verseiben és prózájában a homonímiák, a hasonló hangzások, félreértések, félrehallások hálózatának működését tanulmányozza, amelyek egymástól távol álló jelentések összezsengését eredményezik (*Élőfilm és összezsengés* 145-151). Hasonló jelenségre szeretném én is felhívni a figyelmet, olyan ismétlésekre, amelyek a szubjektum és objektum, a domináns és az alárendelt, a jelöletlen „normális” és a kirekesztett hangok „összezsengését” eredményezik. Ezek, értelmezésem szerint, az élesen elhatárolható (elit)én és a másikat határainak átjárhatóságát hozzák létre.

Az alárendelt irodalmi megszólítása-megszólíthatatlansága

Bedecs László jegyzi meg Tóth Krisztina *Vonalkód* (2006) című kötetéről, hogy „[s]zinte végig a főhős beszél, mások sokszor csak általa idézve szólalnak meg, egyébként feltűnően ritkán és röviden, csak egy-egy mondat erejéig. Ennek szerinte az a következménye, hogy az elbeszélőkkel kapcsolatba kerülő *másikról* alig tudhatunk meg valamit, és végképp nem ismerhetjük az ő belső történéseit” (Bedecs, *Ami elmúlt* 113 kiemelés – B. L.). A *Másik* a *Vonalkód* című kötetben valóban ritkán kap teret, akár egyenes beszédben, akár belső nézőpontot érvényre juttató formákban. Tóth Krisztina *Porhó* (2001) című verseskötetének egyes narratív jellegű, történetet felvázoló szövegében azonban, amelyre a továbbiakban szeretném felhívni a figyelmet, a saját hang elmozdítása, a beszéd alanyának és a tárgyának áthelyeződése a másság megszólaltatásának a problémáját helyezi előtérbe. A kiszolgáltatott másik figura nem kap teret saját megszólalásban, nem tudja képviselni a saját igazát, ám a vers a történetmondó alany hangjának elmozdítása, illetve az alany- és a tárgyfunkciók egymásba fonódása révén színre tudja vinni az alárendelt másság megszólaltatásának problémáját.

A recepció gondolatmenetének középpontjában általában az emlékezés több értelemben elgondolt tevékenysége áll, sokan az emlékezést tekintik Tóth Krisztina költészete lényegi tulajdonságának (Prágai 117; Szávai 133–133; Osztrólczyk 66). Ezzel összefüggésben az elemzők az emlékezést a korábbi verseket átértelmező retrospektív beszélőpozícióként (Eisemann „*Tóth Krisztina* 80), a szubjektivitás kérdéseként, a lírai alany megképződéseként (Szávai 138-143, Osztrólczyk 66, Eisemann 81) vizsgálják. Az emlékezés szövegemlékezetként is megfogalmazódik ebben a költészetben: a szerző saját korábbi költészetét értelmezi át (Eisemann 80), illetve mások, többek közt József Attila (Margócsy *A dal árnyéka* 103; Bókay 2011; Osztró-

luczky 75) költészetével folytat dialógust; a magyar költészet dalhagyományának megújítójaként (Margócsy 99), a későmodern költészettörténeti hagyomány folytatójaként (Horváth 4; Eisemann 81) jelentkezik.

Az emlékezés kérdéséhez kötődik továbbá a versek narratív jellege (Szávai 135; Horváth 2), a narrativitás jellemző tényezői közül az idő problémája kerül a vizsgálatok előterébe. Az emlékező én és a felidézett én szóródott szubjektivitása jellegzetes idő- és létszemléletet, az elmúlással való folyamatos szembenézést foglalja magában (Szávai 2009, 135). Az emlékezés eseményében a felidéző és a felidézett én kettősségéhez kötődik az aposztrophé alakzata (Eisemann 80; Szávai 143-147; Osztroluczky 67), amely különböző temporalitásokat hordoz magában. Osztroluczky Sarolta szerint Tóth Krisztina verseiben az ént emlékező és felidézett énre felosztó emlékezés-eseményhez gyakorta társul az aposztrophé alakzata, amely a „te” megszólítása révén nemcsak a másikat, de önmagát is létrehozza. „E kétféle énkonstrukció temporalitás-tapasztalata lényegileg hasonló: az emlékezés és a lírai megszólítás egyaránt kitörlik az empirikus időből a jelenlét és a távollét közötti oppozíciót, és egy nyelvi esemény diszkurzív idejébe, egyfajta időtlenségbe vagy örök jelenbe helyezik azt át” (Osztroluczky 67).

Bedecs László kifejezetten hangsúlyozza (Tóth Krisztina: *Porhó* p.n.), hogy női nézőpont, tapasztalat és érzékenység kap hangot Tóth Krisztina *Porhó* című kötetében. A továbbiakban a magam részéről ehhez a gondolatkörhöz, a nőiség kérdéséhez, valamint a szubjektivitást, a lírai alany megszólalásmódját vizsgáló írásokhoz (Eisemann *Tóth Krisztina*; Horváth; Osztroluczky; Szávai) kapcsolódva a kiszolgáltatottság megszólaltathatóságának problémája felől közelítek a kötet két verséhez.

A *Szálak* című versben villanásszerű képeket látunk két „unokatesó” gyerekkorából, majd sikeresnek nem nevezhető felnőtt életéből.

Az egyik unokatesóm,
 aki most állítólag raklapőr Battonyán,
 (mi az, hogy raklapőr, és hol van Battonya)
 nyolcadikig tiszta ötös volt.
 Magostul zabálta a cseresznyét,
 aztán sorozatot köpött:
 Kékfogú Haraldot, a vikinget

az ő arcával képzeltem partra szállni.
A másik meg, akivel elloptuk az anyja rúzsát,
vécésnéni a Boráros téren.
Huszonnyolc éves és gyengénlátó,
egyszer elindultam, hogy megnézzem titokban,
de út közben elszégyelltem magam.
Kedves Évike, én most harminchárom leszek,
és bármit írok is, te úgysem olvasod,
úgyhogy leírhatom nyugodtan ezt is
így franciásan, hogy
raclapeur. (Tóth, *Porhó* 18)

Az emlékekben a gyengén látó Évike a narrációszerű szöveg egyik *tárgya*, az egyik unokatesó. A történetmondó vershelyzet váratlanul megszakad, a beszélő közvetlenül megszólítja „Kedves Éviké”-t. A váltás a fiktív olvasói pozíciókat is megváltoztatja. Eddig Évikéről mint a történet tárgyáról hallhattunk, e megszólítás viszont háttérbe szorítja a korábban megképződött olvasói figurát, ekkor már nem hozzá, hanem Évikéhez vannak címezve a szavak. Ugyanakkor azt is olvassuk, látjuk, hogy ezt ő sosem olvashatja el a saját szemével. A „Kedves Évike” megszólítás tehát már kimondása pillanatában a megszólíthatatlanságot állítja, így összecseng a Spivak érvelésével, miszerint a kiszolgáltatott, jelen esetben a sérült nő, nem érhető el a többségi diszkurzus, az egészségesek felől. A harminchárom év és a gyengénlátó Évike felidézheti Jézus és a vakok bibliai találkozását. A két szöveg további összecsengését eredményezi, hogy a narratív részt egyenes beszéd, Jézus és a vakok párbeszéde szakítja meg Máté Evangéliumában. A felidézett intertextus itt a szöveg ellenében szól. Nincs megváltás: nemcsak a látás képességén nem segíthet e vers harminchárom éves lírai alanya, hanem azt is bizton állítja, hogy együttérző szavai, amelyek *láthatóvá* teszik a marginalizált láthatatlant, a kirekesztett vécésnéni pozíciót, nem fogják elérni a megszólítottat, nem lesznek számára láthatóak.

Kihez szól akkor a beszélő? Ahhoz, akit nem szólított meg, akitől a versbeli helyzet szerint éppen elfordult, a korábbi szövegrész fiktív olvasójához. A kedves olvasó helyett a kedves Évikéhez, és a kedves Évike helyett a kedves olvasóhoz: finom chiazmus, a helycsere trópusa jön létre. Nem a szövegszerű elemek, hanem a fiktív olvasói szerepek cseréje alkot chiasztikus

alakzatot, amely összekapcsolja, sőt felcserélhetővé teszi a jelöletlen „normális” és a kirekesztett fogyatékos szubjektumpozíciókat. Az olvasó olyan közel kerülhet a marginalitás szerepeihöz, hogy könnyen fel is cserélheti magát. Az *unokatesó* szó is kétirányú bizalmi viszonyt feltételez: nemcsak mondottak tárgyához, az unokatestvérhez áll közel a versbeli alany, hanem a beszéd címzettjéhez, aki így, a lírai szubjektum által közvetítve, közvetlen, testvéries viszonyba léphet a vers objektumaival. A vécésnéni és a raklappőr-raclepeur unokatesónkká lettek.

Három pólusú hatalmi szerkezetre lehet következtetni Tóth Krisztina *Virrasztók* című versében. A hierarchia csúcsán áll a felnőtt, aki utasítgatja és ijesztgeti a kicsiket. Majd a gyerek következik, akinek töredékes ismeretei vannak a világról, ezért annak egyes elemei ijesztőek; és végül a kifogott hal.

Siklottunk, hangoktól zsongott a nádas,
ragacsos kézzel gyúrtam a paprikás
csalit, így jó lesz, adjátok ide azt a kis
dobozt, mondta, de inkább félrenéztem,
féltem a kukacoktól, hogy pont ilyen van
a halottakban is, este mutatta még a stégen.
Fáztunk így kardigánban is, néztük az úszót:
ringott és tükröződött, lecsuklott a fejem.
„Janókám, ha hazamegyünk, lecserélem az asszonyt!”
Nevettek, ahogy a súlyos halat bevette.
Az utolsó időben le-lecsuklott
a feje, a szája sarkában vékony, csillogó
damilszál lógott, csak nézett rám, az úszó
hol elmerült, hol felbukott, fázott még kardigánban
is, add ide azt a kis dobozt,
bevette, megbillent a csónak,
így jó lesz, félrenéztem. (16)

A beszélő szerep a gyereké, ő maga is átéli a hal helyzetét. A „*Janókám, ha hazamegyünk, lecserélem az asszonyt*” idézőjelben van, más mondja, nem ő. Se tartalmában, se módjában nem illik a vers többi részéhez. Azért is fenyegető, mert nem lehet sehova se kötni. Mivel hiányzik a kontextus, nem dönthető el, hogy viccesen vagy komolyan értendő-e. Ez a szöveggörnyezet nélküli értelmetlen mondat is megtestesíti a hiányos ismeretből adódó, gyermeki alárendelt helyzetet.

A teljesen tárgyként értelmezett hal úgy kap hangot, hogy egyes szöveghelyeken a beszélő gyerekre érvényes jelzők rá is vonatkoznak. A versalanyhoz köthető szavak tűnnek fel a tárgy bemutatásakor is. A gyerek helyzetét leíró kifejezés (lecsuklott a fejem) megismétlődik a tárgyra tekintve is: *néztük az úszót: / Ringott és tükröződött, lecsuklott a fejem; Az utolsó időben lecsuklott / a feje. Később az újabb ismétlés irreális, víziószerű képpé formálja a gyermek és az állat azonosságát: Fáztunk így kardigánban is, néztük az úszót: / hol elmerült, hol felbukott, fázott még kardigánban / is.*

A látás és a látás tárgya nem kapcsolódik össze, ehelyett a „félrenézés” kerül előtérbe. A gyerek félrenéz, mikor a kukacot és a halat látja, annyit mégis érzékel, hogy a hal őt nézi, ezáltal néző és nézett, alany és tárgy, szubjektum és objektum viszonyrendszerében zavar támad. Ez a zavar azt eredményezi, hogy a gyermeki látószög hirtelen vágásaival és kibogozhatatlan kétértelműségével, magával rántva a vers olvasóját is, átkeveredik a kiszolgáltatott tárgy szerepébe, illetve a tárgyból is szubjektum lesz, akinek le-lecsuklik a feje, aki kardigánban is fázik.

Tóth Krisztina vizsgált verseiben a gyors nézőpontváltás révén az alany és a tárgy pozíciói összekeverednek, ezáltal a mozgás által új, köztes szövegtér keletkezik, amely alkalmas a tematikusan nem megragadható alárendelt nézet kifejezésére. Ez a köztes teret létesítő nézőpontváltásos beszédmód párhuzamba állítható Tóth Krisztina egy másik művében, a *Pixel*-ben megfigyelhető, intermediális köztességet létrehozó közelítés-távolítás narrációs technikájával, amelyre Nagy Anna hívja fel a figyelmet *Fotográfia a kortárs magyar irodalomban* című könyvében. Álláspontja szerint a *Pixel* működésmódja a fotómozaikok mintáját követi, ahol a kis egységek egy nagyobb egészzé képesek összeolvadni, megfelelő távolságból szemlélve. „Tóth Krisztina az állandó léptékváltás poétikájával, a közelítés-távolítás állandó mozgásával teremti meg az intermediális szövegekre jellemző köztességet” (Nagy A. 25). Szintén a *Pixel*-hez kapcsolódik az a nézőpontváltásos és új textuális teret létrehozó eljárás, amelyet Kovács Szilvia elemez. A narratív logika ok-okozatiságát megtörő jelenetek az elbeszélte történetben hiányként, fragmentumként jelentkeznek a szereplők számára, ám ezek a törések az újraolvasás során, metaleptikus szintváltás eredményeként és mindentudó elbeszélői hozzászólásként új értelmet

nyernek. Az elbeszélő kiegészíti az olvasó számára a szereplők előtt nem látható összefüggéseket. Az eltávolodást, a töredékességet, a hiányt megélő szereplők a családot nem tapasztalják meg térbeli-időbeli folytonosságként, „Olyan történetmozzanatokról van szó, melyek csak az elbeszélő mindentudása révén ismerhetők meg, csak a heterodiegetikus elbeszélő feljegyzésének köszönhetően őrződnek meg, ugyanakkor a szereplők látóterébe nem kerülhetnek be, így nem teremthetik meg számukra a családtörténet folytonosságát” (Kovács Sz. 211).

Bódis Kriszta *Artista* című, dokumentumok összerakását, esettanulmány műfaját idéző regényének *tárgya* az, hogy miként jut el egy állami gondozásban élő, a nevelőtanár zaklatásainak kitett és az anyjától erőszakkal elválasztott fiatal lány az öngyilkosságig. A „tárgy” azonban néhány esetben megszólal, ezáltal a mű megszakítja a saját maga által kialakított beszédrendet. Néhány esetben szövegszerű jelzés utal a tárgy alannyá válására: a saját nevét viselő *Pinkler* című fejezetben a lány magáról mesél. Máshol viszont, a *Baleset* című utolsó fejezetben a róla szóló, harmadik személyű elbeszélésbe kerül be minden jelzés nélkül a lány gondolataiban játszódó történet harmadik személyben elmondva. Időbe telik, míg összerakjuk, melyik történet részesei is vagyunk. Ez a gyors nézőpontváltás hasonló retorikai eljárás, mint Tóth Krisztina *Virrasztók* című versében a hal és a gyerek látószögének az összekeveredése.

Pinkler lelökte Dénesbá kezét a válláról. A férfi arca elsötétedett. A parfüm szaga füsttel és erjedt sörös lehelettel keveredett.

Kálmánnak éppen ilyen szaga volt, amikor Pinklernek ajtót nyitott. A szobából is erjedt bűz ömlött vele a gangra.

Ilon mégis megtudta a címet, ahová Pinkler anyját a kórházi kezelés után szállították. Pinkler Bizó mámi virrasztójáról egyenesen oda indult. Megkocogtatta az üveget.

– Mit keresel itt, azt a kurva hétszencségit! Menj el, amíg szépen mondom!

Kálmán alsógatyában és strandpapucsban nyitott ajtót.

– Húzzá’ má’ el, amíg szépen mondom, mer’ pofán leszel verve! Hívom a rendőroket, azt’ neked annyi! A jól felfogott érdekedbe’!

A kiabálásra kijött Pinkler anyja is.

Anyukám! – ugrott a nyakába Pinkler, de az anyja nem szólt, nem ölelte meg. Kétoldalt bénultan csüngött a keze, és csak mosolygott, miközben valami nyüszítés félét hallatott.

– Végre megvagy! – szorította meg Pinkler.

– Nem látod, hogy milyen állapotban van? Takarodj, különben kihívom a rendőrséget, hogy basszalak szájba! Minek kell kavarni neked folyton a szart? (...)

Az anyja csak mosolygott az ajtóban és mintha integetni akarna, megrebbent a keze.

Mi lesz veled? – dünnyögte Dénesbá. – Tudod, az is nagyon fáj, hogy hazudtál.

Lelépsz tőlem, amikor megbízok benned, amikor nem viszlek vissza? Hát ezzel tényleg eljátszottad a bizalmat. (Bódis 304-305)

A Dénesbával folytatott eszmecserébe belső monológgra utaló jelzés nélkül kapcsolódik be egy időben korábbi történet, amelyben Pinkler rátalál édesanyjára. Ekkor minden szál összefut, Pinkler bizonyosságot szerez a nevelőtanár aljas hálózataról, őt és a többi lányt megerőszakolta, legjobb barátját kábítószerfüggővé, hivatásos prostituálttá, testileg-lelkileg leépült emberré változtatta, ő közvetíti az intézeti lányokat az „üzlettársai” felé. Mindezek fényében az „eljátszottad a bizalmat” tanári közhely még inkább cinikusnak tűnik.

A beszédhelyzet nem világos, nem dönthető el a klasszikus narratológiák szerint feltett kérdés: ki beszél. Az édesanya meglátogatásáról szóló rész lehet Pinkler gondolata, de tekinthető narrátori közlésnek is. Az bizonyos, hogy egyszerre másképp látjuk a történetet, Pinklerről személyes információt tudunk meg. Ez a bevágás is az alany és a tárgy funkciók között helyezhető el. A fontos itt maga a váltás, hogy átmenet nélkül átlendülünk egy merőben más nézőpontra, ugyanúgy, mint Tóth Krisztina idézett verseiben.

Dénesbá szerepe az öngyilkosságban, Pinkler és az intézeti lányok sorsának alakulásában fokozatosan bontakozik ki. Nem látjuk, ki is ő, kezdetben csak homályos sejtésünk lehet felőle, amely lassan gyanúvá és bizonyossággá alakul át. A szereplői emlékezésekben itt-ott feltűnik az alakja, kétségek között, újabb és újabb terhelő adat birtokában haladunk előre. E sokféle bizonytalanságot magában foglaló narratív előrehaladás maga is színre viszi az egyre több sötét vonást felmutató személyiség megismerésének folyamatát. Dénesbá bűnösségének a kérdése többször is villanásszerűen felmerül, de sosincs kifejtve, így az olvasás maga is eljátsza a felelősség kérdésének elmaszátolását. Az állandó bizonytalanság viszolygást kiváltó, húsbavágó befogadói tapasztalattá lesz, a hatalom émelyítő hatásmechanizmusát saját bőrünkön érezhetjük. A megfoghatatlanság – hogy nem fogalmazódik meg, nem körvonalazódik megismerhető tárgyként – teszi a hatalmi hálózatot még félelmetesebbé és még visszataszítóbbá. Az intézet alkalmazottai, a félrenéző vagy szemet hunyó tanárok az igazgatónővel együtt mind-mind ennek a jól működő, megfoghatatlan, tárgyként megközelíthetetlen hálózatnak a láncszemei.

Seres Lili Hanna hasonló szemléletben, prózapoétikai megközelítésben, a szegénységirodalom kontextusában vizsgálta Bódis Kriszta másik írását, a *Kemény vaj* című regényt. A többszörösen hátrányos helyzetű, elnyomott elbeszélő pozíciójának alakulását, a befogadóval folytatott kommunikációját követte nyomon (Seres).

A kialakult narratív beszédrend szabályainak megszegése figyelhető meg Gordon Agáta *Nevelési kisregény* című munkájában, az *Ezüstboxer* második részében. Erre a regényre is érvényes Csehy Zoltán állítása, hogy Gordon Agáta megszólalásmódja mindig peremmegszólalás, „a marginalizált hangja, ez a hang viszont legtöbbször az analitikus beszéd megteremtője, mely valóban nehezen talál merevebb, kézzelfoghatóbb formát: az eklektika elkerülhetetlenné válik, az elmosódás, az árnyalás, a logikai ellenőrzés hiánya uralja ezeket a szövegeket.” A magam részéről a „logikai ellenőrzés hiányával” nem tudok azonosulni, de a megszólalásmód jellemzésével egyetértek, ezt érvényesnek látom erre a műre is (Csehy 687).

A *Nevelési kisregényben* a társadalomtól elvonulva, állattartásra, többek közt nyúlszaporításra vállalkozó két magányos ember mindennapi küzdelmeit mesélő történet az egyik helyen megismétlődik a nyúl szemszögéből.

Másnak is vannak veszteségei, nézett rá a Társa komolyan, a nyúl sajnos gyenge kis állat, ez az arány, a tíz élve születettre jutó négy felnevelt állat, ez elég szokványos.

És ha a hat hullával kéne elszámolnunk? – kérdezte a Társától, miközben épp kilötytyintette a szürke szappanhabos vizet az udvarra. Könnyebb volna, nevetek az ötleten, pár roppantásnyi csupasz falatkával lesétálni.

De ha mégis számon kérné a felettünk való? Erősködött tovább, már a hidegszobából, a takaró alól. Megkérdeznék a lelket, aki a rózsaszínű, ráncos vén-ségből kiszabadult, kik voltak a szülei, ki volt a gazdája?

Anyámnak emlődaganata volt az egészségtelen lakáskörülmények miatt, kihorzsolta puha, tejtől duzzadó bimbóit a ketrec vasrács padlata, nem nagyon engedett szopni, mert fájt neki, és hát sokan is voltunk... Apámat nem ismertem.

Mesélné a döglött nyúlfi. (...)

Aztán már a következő mesél, nyúlfi pedig megbeszéli a többi visszatért lélekkel, milyen is volt élni, milyen halálos testi-lelki gyötrelem elől szökött vissza, amilyen gyorsan csak tudott. (...)

Kicsit furcsa érzés volt, mondta halkan ásítva, berakodni reggel a legszebbeket, aztán meg fölvenni a pénzt a huszonhat és fél kilóért. Mintha orgazdához vitünk volna lopott lelkeket...

Egymásba görbülve próbáltak elszunnyadni a másfél személyes ágyon. Társa hamarosan megrándult, ebből tudta, hogy már álomba zuhant és álmában riadt zuhanásra.

Óvatosan kibújt mellőle és átment a másik cellába. (Gordon *Ezüstboxer* 129-131)

Emberi és állati nézőpont zavarba ejtően keveredik ebben a kis részletben. „Az anyámnak emlődaganata volt” kezdetű szövegről csak utólag, a „mesélné a döglött nyúlfi” tagmondat elhangzása után derül ki, hogy függő beszédben értendő, így első ránézésre itt sem tudhatjuk pontosan, ki is beszél. A nyúl szavai minden szövegszerű elkülönítő jelzés nélkül követik Társa mondatait. A határok nem válnak el az emberi és a neki alárendelt állati látószög között. Nemcsak a közlés módja, hanem a szöveg szemantikai tere (*emlődaganat, egészségtelen lakáskörülmények, sokan is voltunk, Apámat nem ismertem*) is emberi viszonyokra enged következtetni. Ha viszont emberinek tekintjük ezt a helyzetet, akkor emberhez méltatlan körülményekre ismerhetünk benne. A különbségek elhalványulnak, az állatokat emberi szempontból látjuk embertelen helyzetben élőknak. A határok további elhomályosodását eredményezi, hogy a két szereplő helyzete is emlékeztet a ketrecbe zár nyulak körülményeire. A szereplő a *cellába* tér vissza a másfél személyes ágyról, ahol „egymásba görbülve próbáltak elszunnyadni”.

Hogyan is szólal meg ebben az esetben az alárendelt? A fikció fikcionálja az alárendelt beszédét: „mesélné a döglött nyúlfi”. Közelebbről megnézve, ez a kettős fikciós szinteződés sem teljesül maradéktalanul: a „döglött” nem illik a környezetbe, képzavart eredményez. Annál inkább illeszkedik a korábbi szarkasztikus szöveghez, melyben az állatok folyamatos elpusztulásába belefáradt társak elmélkednek a felnevelt és elhullott állatok arányáról. Így hát csak többszörös áttételben, zavart kommunikációs helyzetben láthatjuk megformálódni az alárendeltet. Jelöletlen fikciós szintváltásban halljuk az emberre emlékeztető nyúl hangjait, majd csak ezután lesz érthető a kommunikációs helyzet (mesélné a nyúlfi), amit viszont képileg nehezen tesz elképzelhetővé a „döglött” szó.

A *Kecskerúzs* című korábbi regényében is megfigyelhető a lesbikus kirekesztett élethelyzet, a jellegzetes térbeli metaforákkal (Huszár 35-36) érzékeltetett „körből kirekesztett” érzés és a kiszolgáltatott állat helyzetének egymásra vetülése, az ember és az állat, a humán és a nem humán közti határoknak szinte poszthumán eltörlődése. Ez a fajok közötti radikális határátlépés

az elbeszélői hangban kapcsolatba hozható a Lanser által meghatározott queer-hang második típusával, azzal a hanggal, amely alássa társadalmi vagy biológiai nemekhez kapcsolódó konvenciókat (Lanser *Queering narrative voice* 926).

Érdemes megemlíteni P. Balogh Andrea észrevételét miszerint Gordon Agáta műveinek recepciójában erőteljesen érvényesül a heteroszexuális és a homoszexuális identitás, a lelki mechanizmusok hasonlóságainak hangsúlyozása (Séllei *Ex libris*), ami fontos kulturális gesztus a leszbikus másság elfogadtatása érdekében. A szerző ugyanakkor hiányolja a recepcióban a leszbikus szerelem és a leszbikus kulturális identitás sajátosságainak és az erről szóló szakirodalomnak (Borgos, *Előhívott önarcképe*; Balogh; Barát; Kérchy-Koller) a kellő mértékű tekintetbe vételét. P. Balogh cikke után valóban megjelennek azok, a leszbikus identitás megélésének sajátos, a nem a heteroszexuális paradigmán keresztül közelíthető szemlélet dokumentumai (Borgos, *Eltitkolt évek*), például »leszbikus herstory« archívumának (Borgos, *Előszó* 7) a kiépítése, az az irány, amelynek szükségességét és potenciális jövőbeli kibontakozását P. Balogh Andrea előre jelezte.

A kortárs magyar (női) irodalom e néhány példája összefüggésében továbbgondolva Gayatri Spivak állításait arra a következtetésre juthatunk, hogy az irodalmi műben töredékesen, részlegesen, de szóra bírható az alárendelt, ha megkérdőjelezzük a szubjektum és az objektum kategóriák éles elhatárolását, és számos átmeneti jelenséget feltételezünk. Ebben a fejezetben ezekre a kirekesztett pozíciókra, a politikai reprezentáció keretei közé nehezen elhelyezhető, jellegzetesen az irodalmi beszédmód által teremthető kategóriákra próbáltam felhívni a figyelmet olyan női szerzők műveiben, amelyekben a nőiség, a másság, a kiszolgáltatottság nagy szerepet kap. Váratlan váltásokkal, jelentéseltolással, Derrida kategóriájával: delirálással – azzal a Tóth Krisztina verseiben gyakran tapasztalható eljárással, hogy egy szó más szöveggörnyezetben visszatér, ám ekkor a szó másik jelentése érvényesül; azzal, hogy az alany a szubjektum mondattani helyzetből tárgy mondattani helyzetbe kerül – megingatják a kialakult poétikai szerkezeteket, ezáltal a tárgypozícióban lévő alárendelt nem tárgyként, hanem beszélő és látó szubjektumként lép be egy villanás erejéig a szövegtérbe.

A művek kortárs fogadtatása úgy tűnik összhangban van megfigyeléseimmel. Radics Viktória például az *Artista* legfontosabb erényeként az alávetettek felé fordulás képességét jelöli meg. „Bódis tapasztalata, valóságismerete párját ritkítja. Valóban elfogulatlanul engedi be magába azokat a valóságszférákat, melyekkel találkozáskor a jólétben élő ember szemét lehunyja, orrát, fülét befogja, vagy fasiszta módszerekkel kívánná megoldani a romák, hajléktalanok, prostituáltak stb. »problémáját«” (Radics).

A fenti munkák azt bizonyítják, hogy a kortárs női irodalom érzékeli a kirekesztett megszólíthatósága kérdéskör összetettségét. Egyik alkalommal sem kapunk egyszerű választ, az alárendelt hangja többszörös áttételen keresztül hallható és olvasható. Mindegyik esetben nemcsak a tárgy körvonalai, hanem a beszélő szubjektivitás határai is elmosódtak, rögzítetlen pozíciót vesznek fel. A váratlan váltások a szubjektum és az objektum, az én és a másik határait átjárhatóvá teszik. Amennyiben az elhatárolást mindig elkülönítésnek, az (elit)én és a másik megkülönböztetésének tekintjük (Csabai és Erős 115-126), akkor a határok megkérdőjelezésének poétikáját a szolidaritás beszédaktusaként is értelmezhetjük, amely a fikció keretei között a másik befogadásának, az alávetett szóra bírásának lehetőségeit teremti meg.

7. Queer-negativitás, dehumanizált szubjektum mint subaltern beszédmód: Kertész

Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*

Ebben a fejezetben a subaltern beszédmódját Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című műben a szöveget átszövő dehumanizációs metaforika és a queer-idő, illetve a queer-negativitás szempontjai segítségével vizsgálom. A történetmondó saját tevékenységét dehumanizált, szubjektum alatti subaltern pozícióból, állatokhoz kötődő képzetek segítségével beszéli egy sajátos negatív kontextusban. A főáramú tér-idő felfogásokból kiszorult dehumanizált szubjektivitás tekinthető alárendelt beszédmódnak, amely alternatív látásmódot és alternatív életfelfogást képvisel. Az értekezés korábbi II.2 elméleti fejezetében Susan Lanser a *queer-hang* háromféle értelmezését adja meg, ebben a rendszerben gondolkodva a queer-hang második értelmezéséhez kapcsolódom. A mű narrátoráról világosan kiderül, hogy heteroszexuális elbeszélőről van szó, hiszen a feleségének meséli élettörténetét és a mű középpontjában a gyermekvállalás kérdése áll. A queer-hang második értelmezéséhez viszont egyértelműen köthető az álláspontja, ugyanis megkérdőjelezi a társadalmi vagy biológiai nemekhez kapcsolódó konvenciókat (Lanser, *Queering narrative voice* 926), megkérdőjelezi az apaság magától értetődőnek tekintett felfogását.

Figyelemre méltó, ahogy a Kertész-recepció néhány jellegzetes darabja mutatja, hogy a kritikai írások egy része kifejezetten az együtt gondolkodásra törekedett, újszerű kritikai műfajokat hozott létre ötvözve a kritikus személyes tapasztalatát, a szépirodalmi szövegeket és az életrajzi adatokat.¹⁰ Ezek az írások talán észlelik, hogy a kapcsolat kialakítása a szövegekkel inkább

¹⁰ Heller Ágnes Kertész Imre 80. születésnapjára megjelentetett szubjektív esszéi a kritikus személyes történetét, a közös történelmi tapasztalatot bekapcsolva értelmezi Kertész műveit. (Heller, *Kertész Imre*) Földényi F. László Kertész Imre műveinek gyakran ismétlődő fogalmairól készített szótárt. Ez a könyv társalkotásnak tekinthető, mert a Kertészről szóló tanulmányok és esszék sora helyett olyan fogalmakról készített szócikkszerű leírást, amelyek a

magában a párbeszédben rejlik, nem feltétlenül a kritikai analízis szigorú szabályainak követésében. Érzékelve a műnek ezt a sajátosságát, magam is igyekszem közös beszélgetésben megvalósítani elemzési szempontjaim tanulmányozását.

Többen tanulmányozták a *Kaddis* intertextuális hálózatát, például a Thomas Bernhard-, (Marno 880-881) a Kafka- (Schein 114) és a Celan-utalások (Erdődy 888) összefüggésében. Irodalomtörténeti háttérszöveggént egy-egy rész kapcsán felmerült Musil *A tulajdonságok nélküli ember*, Proust *Az eltűnt idő nyomában* és Ottlik *Iskola a határon* című műve is (Erdődy 888). Céлом, hogy a szöveg textualitásában hordozott, a nemi szerepekre utaló jelzések vizsgálatával bővítsem e mű értelmezéseinek sorát. A társadalmi nemek kutatásából azoknak az állításoknak a bevonását látom célravezetőnek, amelyek kritika tárgyává teszik a mereven értelmezett nemi szerepeket. A queer-elmélet tekintetbe vétele különösen hasznosnak ígérkezik, mert a regényben egy alapvető férfiszerep, az apaság elutasítása és ezzel összefüggésben az apáról fiúra szálló beidegződött heteronormatív maszkulin szerepek és viselkedésminták megtagadása történik. A többgenerációs teleologikus életszemlélet kétségessé tétele köthető queer-elmélet kérdésirányához, a kulturálisan marginális nemi identitás-pozíciók képviseléséhez (Jagose, *Bevezetés* 11). E tekintetben az elbeszéléselemlethez szorosabban kötődő kérdéseket tanulmányozom: a queer-idő és a queer-negativitás problémáját.

A bevezető gondolatok között kiemelnék néhány, kérdésirányukban és szemléletükben saját gondolataimhoz kapcsolható tanulmányt. Többen szorosan összetartozónak tartják a *Sorstalanság*, *A kudarc* és a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című műveket. Selyem Zsuzsa, a német recepcióval egyetértve, trilógiáról beszél, összefüggésben látja a kommunizmus és a fasiszmus által meggyötört emberekről szóló három művet. Arra kíváncsi, hogy a három mű együtt milyen antropológiai tudást, milyen emberi lehetőségeket és határoltságokat képes közvetíteni (Selyem 72). Koppány Márton szerint mindhárom regény egy-egy alaptémát variál, futtat, ahogy a zeneirodalomban a fűgák épülnek fel, így Auschwitz emléke nem a témájukat, hanem az anyagukat jelenti. A körülményeskedő mondatok végső pontosságra törekednek és különleges műgonddal megkomponáltak, melyekben a viszonylag kevés információhoz viszonylag sok megfontolás, utalás, közbevetés társul. „Kertésznek legbensőbb hajlama és legszembetűnőbb képessége, hogy ne az úgynevezett valóságot, hanem a gondolataiban testet öltő valóságot írja

szövegekben különösen fontos, jelentéssűrítő szerepet töltenek be. Egy adott szócikken belül számos utalás van más szócikkekre is, így egy hálózatszerű utalásrendszer alakul ki, ezáltal szabadon, a tudományos cikk szigorú szabályait meghaladva, előre és hátra lapozva lehet barangolni a Kertész-életműben. (Földényi, *Az irodalom gyanúba keveredett*, 2007); Clara Royer különleges életrajzot írt Kertész Imréről, amelyben az író életének eseményeit követi nyomon a művek valóságreferenciái alapján. Párhuzamba állítja az életrajzi eseményeket, az író barátait és ismerőseit a művekkel és a megfelelő idézetekkel. Heller Ágneshez hasonlóan a szerző saját szubjektív érzéseit és benyomásait is bevonja a Kertész Imréről készült kötetbe. Clara Royer, *Kertész Imre élete és halálai*, 2019.

le” (Koppány 31). A *Sorstalanság* utolsó oldalán olvassuk, hogy a koncentrációs táborból Budapestre visszaérkező főszereplő elindul édesanyja felé. A felmerülő édesanya képével egyidőben meghallja, megérzi az élet folytatásának hívását. Megszólal a szubjektumban hordozott, az azonosként és idegenként bennünk élő anyai hang, ezáltal feltámad benne az „élni kell” kényszere. „Igen, ahogy körülnéztem ezen a szelíd, alkonyati téren, ezen a viharvert s mégis ezer ígérettel teli utcán, máris éreztem, mint növekszik, mint gyülemlik bennem a készség: folytatni fogom folytathatatlan életemet. Anyám vár, s bizonyára igen megörvend majd nékem, szegény” (Kertész, *Sorstalanság* 333). Egyetértve a szövegek összefonódásának koncepciójával, a „folytatni fogom folytathatatlan életemet” gondolat kifejtéseként értelmezem a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művet, amely maga is eljátssza a paradoxont: felvázol egy lehetséges életutat és rámutat annak ellentmondásaira (Eaglestone 47). Radnóti Sándor etikai oldalról közelít a műhöz, a következő generáció elutasításának etikai kérdéseit vizsgálja (Radnóti, *Polphony in Kertész's Kaddish* 130). Megközelítésem kötődik Szirák Péter gondolataihoz is, aki monográfiájában a mű legfontosabb irodalmi teljesítményeként értékeli a monologizáló, beszédkényszeres elbeszélői én és a fegyelmezett kompozíció paradoxonából létrejövő feszültséget (Szirák, *Kertész Imre* 127). E fejezet szintén hangsúlyozza a paradoxon kitüntetett szerepét a mű megértésében: a paradoxon egyszerre képes közvetíteni a Holokausztot átélt ember traumáját és annak feldolgozhatatlan természetét, a túllépés esélyét és lehetetlenségét; a gyermekkori traumák feldolgozásának vágyát és annak megvalósíthatatlanságát, végül az apaelvű társadalom radikális elutasítását.

Nemek és nemzés kérdései az ismétlések hálózatában

Miként több kutató megállapította, a *Kaddis* szövegét behálózzák az ismétlések különböző formái: a visszatérő megszólításokról, a felidézett emlékekről és az érvelés ismétlődő gondolatairól számos elemzés született. Koltai Nelli szerint a folyamatosan ismétlődő magyarázó-értelmező eljárások a mű egész nyelvezetét átszövik. Kertész Imre ezzel a rabbinikus irodalom módszertani hagyományából merít, így nemcsak a kaddis műfaját illetően, hanem szövegszerkesztésében is kötődik a zsidó irodalmi örökséghez (Koltai 13). Kelemen Pál értelmezésében az ismétlés az elbeszélés tevékenységének lényeges alakzata, a *Kaddis* elbeszélői alapszituációját a másolás, a saját szövegrészek és átvett idézetek beemelése, majd mindkettő folyamatos ismétlése, a beszéd/írás folyamatos újakezdése, vagyis az ismétlődés különböző alakzatai adják (Kelemen 420). Selyem Zsuzsa így foglalja össze a regény ismétléseinek megjelenési formáit.

A *Kaddisban* a XX. századról és az emberről fölhalmozott tudás ismétlődik ciklikusan egy-egy sajátos formában, mint például a „Nem!”-ek, vagy a „kopasz nő a tükör előtt piros pongyolában”, az írás mint sírás a levegőbe, és ismétlődnek a meg nem született gyermeket megszólító szavak, a zöldeskék szőnyeg, melyen a nő mintha tengeren kelne át, úgy lépdél feléje. (Selyem 95)

Szirák Péter elképzelése szerint az ismétléses szerkezet a zeneiség nyelvbe „írásának” a kíséreltetével szembesít: „az ismétléses szerkesztés, a gondolatritmus az *ugyanaz másként* való vizsgatérítésének hatásmechanizmusával él” (Szirák, *Kertész Imre* 131 kiemelés – Sz. P.).¹¹ A regény nyolc nagyobb egységre, nyolc szövegtömbre tagolható, mindegyiket a gondolatfutamot megindító egyszavas válasz, a „Nem!” nyitja meg (131). Az ismétlés alakzatai szervezik a szöveget, az előrehaladó történetben újra és újra visszalépünk a múltba, a szöveg felidézi a lágerben eltöltött időt, majd az azt megelőző időszakot, a gyerekkori éveket. Ezekben a felidézett emlékekben lassan bontakozik ki a kapcsolódás az elbeszélői jelenhez. Az olvasás előrehaladásával egyre érthetőbbé válik, miért merülnek fel újra és újra a gyermek utáni vágyhoz kapcsolódó kérdések; miért kapunk rá újra és újra elutasító választ. Amikor elérkezünk az elbeszélés jelen idejében játszódó utolsó beszélgetéshez, akkor a legkorábbi múltbeli eseményekre derül fény, végül így áll össze a kép, hogy mi vezette a homodiegetikus elbeszélőt ahhoz, hogy elutasítsa közös jövőjüket szeretett feleségével.

Queer-negativitás és queer-idő

A mű számos értelemben építkezik a negativitás képzetéből. Az elbeszélő eszmefuttatásának alapkérdései az üdülőben az éjszakai villámfénynél merülnek fel, felidézve a nappal szembeállított éjszaka mint negativitás asszociációs körét. Az ekkor felmerült kérdéseknek a részletes kifejtését tartalmazza maga a mű, amelynek további konstruktív eleme a negativitás, ugyanis a szöveg szerkezeti részei, a gondolatmenet egyes szakaszai a „Nem!” kijelentésekre épülnek fel. Azonfelül kitapinthatóvá válik a beszélő szubjektum önmagára vetített árnyéka, a metaforákban hordozott, az állati szintre kényszerített ember túllépésre és túlélésre képtelen megalázottsága. Az önmagára vetülő lekicsinylő nézetek *beárnyékolják* a beszélő szubjektivitást. A következőkben arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a gyermekvállalás és a tekintélyelvű rendszerek elutasítása olyan sajátos, negativitás-dimenziót hordoz magában, amely a queer-időfelfogáshoz és a queer-negativitáshoz köthető.

¹¹ Kiemelés Sz.P.

Elemzésemben a II. 2 „Feminista narratológia és a subaltern” című fejezetben bemutatott *queer-negativitás* koncepciójához kapcsolódom. Bár egyetértek a Lee Edelman gondolatait ért bírálókkal a politikai érdekképviselőre nézve, mégis alkalmasnak tartom a szerző már ismertetett *heterocentrikus futurizmus* felfogását olyan irodalmi művek megközelítésére, amelyek a fennálló társadalmi berendezkedést radikálisan megkérdőjelezzik, beleértve annak reprodukciójára vonatkozó nézeteket is. Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének hőse olyan mértékben csalódott az európai politikai gondolkodás, az európai kultúra alapértékeiben, amely elvezethetett a Holokauszthoz, hogy nem akar részt venni ennek a kultúrának a reprodukálásában, így magában a reprodukcióban, a gyermeknemzésben sem. Elutasítja ennek a kultúrának a legalapvetőbb fundamentumait, azt a nemzedékről-nemzedékre épülő apaelvű civilizációt, amely a családon, az iskolákon, a társadalmi szokásokon és a háborúkon át az apa tekintélyére épül.

Negativitás

A *Kaddis* a reprodukcióra épülő jövőkép érvényességének tagadásában játszódik. Az egész kompozíciója, mint említettem, a „Nem!” tagadás kifejtésére irányuló gondolatmeneteből épül fel, amelyhez még számos formában adódnak hozzá a negativitás kódjai. A mű a negativitás újabb és újabb köreit végig járva, újabb és újabb múltbeli dimenziókat bekapcsolva ássa alá a genocídiumhoz vezető diktatúrák, valamint a diktatúrák lehetőségét magában hordozó patriarkális rendszerek érvényességét. Az utolsó tagadás gondolatfutamában a gyermekkorban elszenvedett megaláztatások, Auschwitz és gyermekvállalás elutasítása oksági láncolatot hozva létre végül összekapcsolódik.

Auschwitz, mondtam a feleségemnek, később csupán azon erények túlhajtásának tűnt nekem, melyekre már kora gyerekkorom óta neveltek. Igen, akkor, a gyerekkorral, a neveltetéssel kezdődött megbocsáthatatlan megtöretésem, soha túl nem élt túlélésem, mondtam a feleségemnek. Egy szerényen igyekvő, nem mindig kifogástalan előmenetelű tagja voltam az életem ellen szőtt hallgatag összeesküvésnek, mondtam a feleségemnek. Auschwitz, mondtam a feleségemnek, nekem az apa képében jelenik meg, igen, az apa és Auschwitz szavak bennem egyforma visszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha igaz az az állítás, hogy isten felmagasztalt apa, akkor isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg, mondtam a feleségemnek. (Kertész, *Kaddis* 155)

Az apaság elutasításával a rendszer újabb nemzedék általi megerősítését, a többgenerációs életfelfogás magától értetődő mivoltát utasítja el a regény. A lázadás a privát szférában történik,

mint ahogy a totalitarizmus az emberi életek legbensőbb magánéletébe gázolt bele. A *megtörtésem* furcsa, igéből képzett birtokos személyjellel ellátott névszó arról árulkodik, hogy már megtörtént, már kitörölhetetlenül sajátta, testi-lelki részévé vált az elszenvedett bánásmód, nincs mód azt semmissé tenni. Az ismétlés láncolatát kell megszakítani, máskülönben a beidegződött elvek megismétlődhetnek. Ez a lépés nem más, mint kilépés a tagadásba, kilépés az apalevű és az apaság meggyökeresedett nézeteit mechanikusan ismétlő civilizáció rendjéből. A narrátor a tagadásra alapozódó gondolatfutamokban újra és újra, koncentrikus köröket írva hoz létre egy sajátos negatív tér-időt, amely a megtört emberek, az asszimilációra képtelen sorstalanok tér-ideje. Azoké, akik látszólag jelen vannak a főáramú társadalomban, ám mégsem tudnak azonosulni annak alapvető nézeteivel, például a férfiassághoz automatikusan kapcsolódó apaság elvárásával.

A negativitás gondolatát támogatja, hogy nagyon nehéz olyan jelzésre bukkanni a szövegben, amely más életutat sugallana az ellenzett emberi magatartásokkal és elvekkel szemben. Két szöveghelyet találtam csupán az elutasított életvitelt tárgyaló hosszú gondolatmenetekben: egy-egy rövid tagmondatot, a szöveg egészéhez tekintve töredékeket. E néhány szóban felvillantott életlehetőség maga is a negativitásban létezik, mint egy be nem járt, csak futólag megpillantott (élet)út, amely mellett anélkül megy el az ember, hogy elindulna arrafelé.

Végeredményben apám is csak ugyanarra készített fel, ugyanarra a *kultúrára*, mint az intézet, és a céljain valószínűleg éppolyan keveset töprengett, mint én a vonakodásomon, az engedetlenkedéseimen, a csődjeimen: érteni ugyan nem értettük egymást, együttműködésünk azonban tökéletes volt, mondtam a feleségemnek. És ha mit sem tudok arról, hogy szerettem-e, tény viszont, hogy sokszor őszintén, szívemből sajnáltam: de ha ezzel, hogy olykor nevetségessé tettem, és ezért megsajnáltam, ha tehát ezzel – titokban, mindig csak a legnagyobb titokban – megdöntöttem az apai uralmat, a tekintélyt, az istent, akkor nemcsak ő – apám – veszítette el a hatalmát fölöttem, de én is vacogatóan magányossá váltam, mondtam a feleségemnek. Zsarnokra volt szükségem, hogy világrendem ismét helyreálljon, mondtam a feleségemnek, apám pedig sosem próbált uzurpátori világrendem helyébe másikat állítani, *közös kiszolgáltatottságunkat például, vagyis az igazságét*, mondtam a feleségemnek. (154)¹²

¹² Első kiemelés az eredetiben, második kiemelés Zs. E.

A közbeékelések és a halmozások gyakran megszakítják az érvelést, a beszélő folyamatosan korigálja önmagát: ebben a bonyolult szövegszervezésben kirajzolódik az apa és a fiú viszonyának ellentmondásossága. A neutrális elbeszélő részek és a szíven ütő állítások közti különbségek az önkorrekciós beszédben és a tagmondatok sokaságában szinte elsikkadnak. A felidézett kisfiú érzései nem egyértelműek, a beszélő felidézett énje nem tud választ adni arra a már az emlékező énben és a beszédet hallgató feleségben felmerülő fontos kérdésre, hogy ő szeretete egyáltalán az apját, ám ezen a súlyos kérdésen nem időzik el a beszélő, a szöveg gyorsan továbblép. Az egyik közbeékelés kiemeli az *apám* szót, az írásképp kirajzol egy kimerevített figurát, egy gondolatjelek között álló szobrot, amelynek a megdöntéséről, a tekintély felszámolásáról szól a gondolatmenet. Az apai szobrot, ezzel együtt az isteni tekintélyt megsemmisítő fiú végül magára marad. És itt feldereng néhány szó erejéig az alternatív lehetőség apa és fia kapcsolatában: a közös kiszolgáltatottság belátása.

Innen tovább azonban nem érzékelhető az alternatív életút, csak az első lépés, a közös egymásra utaltsággal való szembenézés. A szeretetről nincs szó szemantikai értelemben, mégis az alliterációval megerősített kapcsolat a „közös kiszolgáltatottságunk” színre viszi az összetartozást apa és fiú között.

A másik, néhány szó erejéig felvillantott alternatív út az elbeszélő és a feleség utolsó beszélgetése után hangzik el.

Fölösleges, hogy itt az időn elmélkedjem, azon például, hogy meddig éltünk, meddig élhattünk még így, némán egymás mellett. Mélyen lehangolt, tehetetlen és elhagyatott voltam, ezúttal olyan mértékig, hogy az kompenzálhatatlannak bizonyult, vagyis már nem mozdította elő a *munkámat*, ellenkezőleg, tökéletesen megbénította azt. Nem egészen vagyok bizonyos abban, hogy miközben – természetyszerűen – magamban vádakat, vádak egész szövedékét kovácsoltam ellene, *titokban mégis nem a feleségemtől vártam-e segítséget*; ha így volt is, látható tanújelét ennek, szerintem, nem adtam. (157)¹³

Az előző oldalakon arról van szó, hogy a férj nagy monológjának befejezése után a feleség megpróbál közeledni, amit ő rendre visszautasít, mert az a kiszolgáltatottságának beismerését, „szentesítését” (156) jelentette volna. A zsákutcába jutott kapcsolat részletezésében, amelyben minden lehetséges megoldás gondosan ki van zárva, egyszer csak felbukkan egy igen halvány lehetőség: „titokban mégis nem a feleségemtől vártam-e segítséget”. Halvány esélyről van szó,

¹³ Első kiemelés az eredetiben, második kiemelés Zs. E.

több tagmondat és több tagadószó elhangzása után, de elhangzik egy lehetőség: az önmagába záródó vívódás helyett a segítség elfogadása. Ám végül a kiszolgáltatottság beismerése helyett, immár megismételve az apai mintát, a férfi nem fordul a másik felé, ezáltal végleg megszakad férj és feleség kapcsolata.

Nemek, nemzés, queer-létfelfogás

Koltai Nelli elemzése szerint az Auschwitzot átélt főhős olyan zsidó-identitást alakít ki magában, amely ragaszkodik az egyszeri élethez, kizárja a túlélést, az „utódokban meghosszabbított” továbbélést. Kifejti, hogy ennek ellenére a regény tele van a nemzéssel kapcsolatos utalással, több példát idézve a regényből: »mint sűrű mag«, »szervembe nyilallóan, mint egy afféle hím-gazember«, »Fényes éjszaka volt az is, mint fényes e mostani éjszakám is, bársonyfeketén fénylő«, »ez a tudat a legvégső magja [...] a létemnek, amely a létemet létrehozta és kifejezte«. Koltai értelmezése szerint a szöveg a megfogalmazás és a művészi teljesítmény révén mégis meghosszabbítja önmagát, a regény nem más, mint a szerző túlélése, a mű létrehozása maga is a nemzés aktusa. A regény olyan identitástudatot hoz létre, amely a »megbélyegzett zsidó« negatív identitást meghaladja (Koltai 12-14).

Ehhez a gondolathoz kapcsolódva megállapíthatjuk, hogy ez a többszörösen bekeretezett, újra és újra kezdődő, az ismétlés számos formájában bővelkedő szöveg a tematika terén is visszautasítja az egyenes vonalú fejlődés gondolatát. Visszautasítja az apáról fiúra szálló, a folytonosságot követő, az apa tekintélyét újratermelő fejlődéselvet. Az apa számos illogikus cselekedete, a belenevelt érthetetlen, a józan észnek ellentmondó berögződései, mint például a villamosmegállók kiválasztása, azt a gyanút ébreszthetik, hogy az elbeszélő maga sem képes kilépni a belenevelt mintákból. Az értelmetlen ismétlés várna az elbeszélőre, s nem tehet mást, mint megszakítja az előrehaladást, az apaelvű társadalomhoz kötődő progresszió alakzatát, a nyugati kultúra egyik nagy metanarratívájának, a fejlődéselvnek, a teleologikus gondolkodásnak a hagyományát. Kialakítja az egymásra épülő generációkban és a reprodukcióban gondolkodó heteronormatív paradigma negatív tartományát. A főáramú diszkurzusból kirekesztett tagadásban, a negativitásnak ebben a furcsa, queer terében játszódik a mű. Olyan életre szóló szerelem terében, amely nem hoz életre utódokat, ám az egész mű mégis a gyerekek hívását érzékelve születik meg válaszként.

A *Sorstalanság*ban a rejtett, a magunkban őrzött anyai alteregó szólal meg a haláltáborban, és ez az anyai hang diktál egy egészen más életfelfogást, mint a nyugati kultúrkör létező mintáját, a túlélés forgatókönyvét (Zsadányi, *Vérző sebek* 385). A *Kaddis*ban hasonló, belénk kódolt han-

got hoz felszínre a mű: a leendő gyerek hangja szólal meg az elbeszélőben. Meghallja a jövőbeli gyereke hívását, olyan szerelemre talált a felesége személyében, amely életre kelti benne az apára hívás kódját. Fontos azt látni, hogy ebben a hívásban a lineáris előrehaladás, a folytonosság alakzata kétségessé van téve. Nem arról van szó, hogy a férjnek lesz-e gyereke, nem az apáról a gyermek felé mutató út a fontos; nem az apa „túlélése” és saját életének a meghosszabbítása a lényeges, hanem, hogy a gyerek keresi a megszületés esélyét. A következő generáció hívását érzi az elbeszélő és az egész mű ennek a hívásnak a vonzásában játszódik: „igen, az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve. És aznap egész éjszaka csakis ezt a kérdést szemléltem, hol vakító villámfénynél, hol a sötétben káprázó szemekkel” (Kertész, *Kaddis* 22). A hívás a jövő felől jön, a jövő belénk kódolt esélye válik érzékelhetővé, ennek ellenére az elbeszélő számára nem vezet út a múltból a jövőbe, a láncolatnak az ő életével meg kell szakadnia. Nem tehet mást, nem lehet Auschwitz után a folytonosság útjára lépni, sem a történelemben, sem pedig az egyéni életben. Az elbeszélő megszakítja a túlélés, a túllépés, az „élni kell” elvének forgatókönyvét. Egy nagyon fontos viszont megtörtént vele: az elképzelt sötét szemű és szeplős arcú gyerekek a jövő felől megszólították.

És ez a kérdés – az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve – jó vezetőnek bizonyul, igen, mintha kis, törékeny kezdeddel kézen fogva vinnél, vonszolnál magad után ezen az úton, amely végső soron sehova, legföljebb a teljesen hiábavaló és teljesen megmásíthatatlan önfelismerésig vezethet, (...) (23)

Mindezeket figyelembe véve, megnyílik az értelmezési lehetőség, hogy a közös szerelem hozza létre kettőjükben a jövő dimenzióját. A férfi elkíséri a feleségét a jövő időig, felébreszti a közös gyermek iránti vágyat, majd ezután a felesége fejezi be a történetet. Az apa folytonossága átadja helyét az anya folytonosságának. Nem véletlen, hogy a „mondtam a feleségemnek” tagmondat ismétlődik meg számtalanszor a mű során. A hosszú eszme-futtatás végül a beszédhelyzet jelzésével, a „mondtam a feleségemnek” tagmondattal zárul, a közlés itt ér véget, a feleségé az utolsó szó.

Az elbeszélő a mű végén találkozik a gyerekekkel, akik pontosan úgy néznek ki, ahogy ő elképzelte. Megszakadt az előre haladó történelem, olyan gyerekek születtek, akiket már nem terhel a súlyos zsidó történelmi örökség, lelket megnyomorító következményeivel. Megszakította a reprodukció láncolatát, új esélyt *teremtett*, nem terhelte rá a „gyermekeire” saját élete súlyát, a történelem és a történet így nem ismétli önmagát.

Más értelemben is beszélhetünk a közös gyermekről, amint erre már számos elemző felhívta a figyelmet, maga a megszületett mű ennek tekinthető (Summers-Bremner 30; Koltai 13). Az

alkotás a fikcióban tematizálódik, férj és feleség a készülő művet közös gyerekként emlegetik, másrészt tekinthetünk úgy az elkészült kötetre, mint ennek a szerelemnek a gyümölcse, a gyermekre, aki elhagyja a szüleit és új útra kel a befogadás folyamatában. Narratív szintváltás történik, a kerettörténet és a beágyazott történet viszonya megváltozik, a regény elkészültéről szóló beágyazott történet szintet ugrik, az elbeszélő történetmondását ismertető kerettörténeten kívülre kerül, a mű és az olvasó közti kommunikációs térbe.

A regény végén, a záró beszédben az elbeszélő összegzi, hogy Auschwitz és az ahhoz vezető tekintélyelvű intézmények (ideértve a bentlakásos kollégiumban a gyerekek éheztetését, a dirinek kijáró lakomákat, a szerelmes fiatalok kirúgását és a nő automatikus hibáztatását) a hatalmi mechanizmusokat illetően lényegében nem különböznek egymástól. Az apa figurája, a gyerek és a közte lévő autokratikus kapcsolat szintén ebbe a sorba illeszkedik, csakúgy, mint a bennünk élő Isten figurája, aki mindent lát, mindent hall, minden pillanatban ellenőrzi a gondolatainkat és szüntelenül büntudatra készítet. Az egyedüli lázadás lehetősége, ha ő maga nem termeli újra a rendszert, megszakítja a sort és nem vállalja az apaságot.

A szöveg poétikájára jobban figyelve azonban láthatjuk, hogy narráció és az érvelés tematikája ellentmondásosan alakul, ami további értelmezési lehetőséget hordozhat. A beágyazott történet témája a gyerekkorban átélt traumák összessége, a kerettörténet pedig maga a történetmondás ténye, a férfi magáról mesél a feleségének. Erre az alaphelyzetre, a keretre csupán az ismétlődően felbukkanó tagmondatok utalnak: a „mondtam a feleségemnek”, illetve „meséltem a feleségemnek”. Ezek a tagmondatok egyre gyakrabban tűnnek fel, a férfi egyre sűrűbben emlegeti, amiből akár arra lehet következtetni, hogy közte és a felesége között felforrósodott a légkör. A „mondtam a feleségemnek” felgyorsult ritmusa értelmezhető a szenvedélyes és szenvedéssel teli szexualitásra tett utalásként. A férfi mondandója végül a „mondtam a feleségemnek” tagmondattal ér véget. Az ismétlődés, mivel az elbeszélő történetre vonatkozóan semmilyen új információt nem hordoz, önmagára, illetve az ismétlődés ritmusának erősödésére irányítja a figyelmet. A 133. oldaltól kezdve olvashatunk részletesen a férfi gyermekkoráról, a félelmekről és a megalázó, gyomorszorító helyzetekről a bentlakásos kollégiumban. A 142. oldaltól érezhető az ismétlés gyakoriságának erősödése. A záró gondolatsorban, a 155. oldalon ez egyre csak fokozódik, végül ezzel a tagmondattal fejeződik be a hosszú monológ. Vagyis míg a szöveg szemantikai értelemben arról szól, hogy a férfi visszautasítja a patriarkális világ férfiakra rótt legalapvetőbb szerepét, az utódok létrehozását, azalatt a szöveg ritmikus és felgyorsult ismétlődései értelmezhetők szexuális aktus színreviteleként. A ritmikus ismétlések sulykolják, a másik félbe kitörölhetetlenül beleírják a férfi álláspontját. A kettős, egymásnak ellentmondó szemantikai és retorikai jelentésképződés létrehozza a jövő felé irányuló reprodukciónak egy

sajátos kizökkentett módját. Az elutasításban, a (queer-) negativitásban létrejön az új nemzedék és létrejön az új irodalmi mű.

Dehumanizáció és queer-alternatíva

A subaltern szubjektivitás megformálódásaként értékelem, ahogy a szöveg át van itatva állatra utaló képzeteket kialakító metaforákkal, amelyekkel az elbeszélői alak önmagát értelmezi. Az ilyen jellegű metaforák a szöveg elejétől a végéig folyamatosan tűnnek fel:

hiába *lapulok meg* zajtalanul a szobámban (7-8);

[...] hiába *surranok* lábujjhegyen a folyosón (8);

„Nem!” – *üvöltötte, vonította* bennem valami, rögtön és azonnal, amikor a feleségem (egyébként már rég nem a feleségem) először kerített szót róla – rólad –, és *szűkülésem* csak lassan, tulajdonképpen, igen, hosszú-hosszú évek múltán csitult bennem valami mélabús világfájdalommal (9);

[...] az a gondolat tehát, hogy itt élek újra, míg élnem kell még, tizennégy emelettel a gyerekkorom fölött, s következésképpen elkerülhetetlenül, és most már kizárólag csak bosszantásomra, olykor meg-megrohannak gyerekkori és teljesen fölösleges emlékeim, hisz ezek az emlékek réges-rég elvégezték már, amit el kellett végezniük: alattomos és mindent kikezdő, mindent szétrágó patkánymunkájukat, most már nyugodtan békén hagyhatnának tehát. (50-51)¹⁴

Az „üvöltötte, vonította” többször ismétlődik a szövegben a gyermek elutasítását kimondó „Nem!” felkiáltások után. Az üvöltés emberre és állatra egyaránt jellemző jelentése után a vonítás már csak az állatra jellemző, ezzel a szinonima és a felsorolás alakzata átvezet a humán és a nem-humán határát feloldó poszthumán állapotba. Hasonlóképpen, a „Nem!” ismétlődése átvezet a tiltakozásból az indoklásba a regény egy pontján, az elbeszélő eljut a sokat halogatott állítás kimondásához: nem akarja, hogy jövődöbeli gyereke életében megismétlődjék az ő sorsa. Ez az a pont, ahol elkezd mesélni gyermekkorát a feleségének, és ekkor kezd el kóborolni a városban, bejárva gyermekkorának fontos színhelyeit. E bolyongás narrációja szintén az állat mozgására utaló metaforákkal van átszínezve:

[...] úgyhogy nem tudhattam, váratlanul melyik kimondhatatlan, gyötrelmekkel és gyalázattal átitatott színterén találom magam, milyen hívásnak engedek például, amikor apró, rokkant, álomroncs paloták közt előkelő betegként

¹⁴ Kiemelések Zs. E.

szunnyadó mellékutcába *osonok*, tornyos, szélkakasos, csipkés, csúcsos, vakablakos meseházak árnyai közt *lopakodom*, (...) (127)¹⁵

Az elbeszélő gyakran azokra az állatokra utal (patkány, menyét), amelyekkel a nácik a zsidókat becsmérelték, amelyek nyelvi szinten megelőlegezték az embertelen, állati sorba taszító bánásmódot. Az utolsó mondatok, krisztusi figurát és krisztusi gondolkodást idéznek fel: a férfi az elszenvedett bűnőket magára veszi, megszakítja a zsidó örökség hagyományát, utat nyit a történet folytatásához. A regény utolsó oldalain felmagasztalás és dehumanizáció egyszerre jön létre. Ebben a két dimenzióban, a metafizikai és a humán alatti szinteken történik meg a feloldása azoknak a problémáknak, amelyekkel a főszereplő az egész regény során viaskodott. Az utolsó oldalon végül feltűnnek az egész regény címettjei, a gyerekek. Megelevenednek, életre kelnek, pontosan úgy néznek ki, ahogyan a férfi megálmodta őket.

Egy sötét szemű kislányt, orrocskája környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel, meg egy konok fiút, vidám és kemény szeme, akár szürkés-kék kavics.
Köszönjetek a bácsinak, mondta nekik. Ez egyszer s mindenkorra, tökéletesen kijózanított. (166)¹⁶

A „mondtam a feleségemnek” tagmondat visszaköszön, a feleség immár nem hozzá szól, hanem a gyerekek közvetítésével mondja el, hogy az elbeszélő „bácsi” lett. Ebből a néhány mondatból világossá válik, hogy az élet egyszerű örömei, mint a gyerekekkel eltöltött idő, nem az elbeszélőre várnak. Ő ehelyett belehelyezkedik egy transzcendens, krisztusi önfeláldozó pozícióba és egy humán alatti, állati szerepbe. Ezzel a kettősséggel ér véget a regény, az elbeszélő nem apa, csak „bácsi” lett a gyerekek szemében. Ez az egyetlen szó kijózanító pillanatot jelent, szembeszegül a regény szózuhatagával, a hosszas és körülményes létfilozófiai elmélkedéssel. Folytatva az idézetet, érdemes külön figyelni az állati metaforika szinte sokkolóan gyakori használatára:

Néha, akár egy kopott, megmaradt *menyét* a nagy irtás után, még *végisurranok* a városon. Egy-egy hangra, képre *felneszelek*, mintha megkérgesedett, lomha érzékeimet akadozó emlékek *szimata* ostromolná a túlvilágról. Egy-egy ház mentén, egy-egy utcasarkon rémülten megállok, *táguló orrlyukakkal*, riadt tekintettel fürkészek körbe, menekülni akarok, de valami fogva tart. Lábam alatt

¹⁵ Kiemelések Zs. E.

¹⁶ Kiemelés az eredetiben.

csatorna zubog, mintha emlékeim szennyos árja akarna rejtett medréből kitörni,
 hogy elsodorjon. (166–167)¹⁷

Az élet körforgásából kirekesztve, a szerelem életet adó erejétől megfosztva az elbeszélő krisztusi önfeláldozása együtt jár saját emberi méltóságának leértékelésével. A haláltáborokban elszenvedett dehumanizáció végig kíséri az elbeszélőt az élete során és végig kíséri a szöveget, a nyelvezetben is kísértetként *ólálkodik*. A szöveg állatokra utaló metaforikája rávetíti az elszenvedett embertelen körülmények árnyékát a hétköznapiakra, és egyúttal rávilágít a hétköznapi helyzeteket behálózó emlékekre. A mű végén az állati szintre taszított létérzékelés összekapcsolódik a szerelemből, a családból és az élet körforgásából kitaszított ember érzésével. A Tanító úr tanítása, a krisztusi önfeláldozás és az elkészült mű állítható ezzel szembe. A mű szövegében folyamatosan megfigyelhető, a beszélő önképére utaló dehumanizáció létrehoz egy saját narratív hangot, az emberi és az állati lét határán álló szubjektivitást.

Ezek a folyamatos dehumanizációs képek megteremtik az interpretációs lehetőséget, miszerint az állati sorsba taszított létezés nyomai kitörölhetetlenül belevésődnek az emberi szubjektumba, ezeket a nyomokat hordozza magában az ember egy életen át. Nem lehet ezen felülemelkedni, ezek a sérülések kitörölhetetlenül beleíródtak a személyiségbe. Beleíródtak a regény szövetébe, a metaforák képi komponensébe, nem csupán a fogalmi jelentésekbe. Nem véletlen, hogy a feleség azt érzékeli, hogy a férje „mocsárba” ragadt bele. Nemcsak eltévedt vagy megrekedt egy sötét helyen, ahonnan ki lehetne vezetni, hanem egy mindent átítató, lehúzó közegbe van belesüppedve. Ezeken a helyeken csak bolyongani lehet, de kilépni innen, túllépni ezen már nem. Hiába a történetmondás gyógyító ereje, hiába a trauma feldolgozásának illúziója, a múlt nem csupán az emberi történeteket alakítja, hanem beépült a beidegződésekbe, átítatja a regény nyelvezetét, meghatározza a nyelvi szubjektivitást. A másik ember kimentése a lehúzó erők hatalmából, a mocsártól mentes új nemzedék létrehozása mutatkozik az egyetlen járható útnak, ennek az útnak a regénye a *Kaddis*.

A feleség bízik abban, hogy miután a férje elmesélte neki az élete történetét, miután kifejtette, miért nem akar hasonulni az apaevű társadalom szokásaihoz, azután megszabadulva a múlt terhétől, mégiscsak meglát egy másik, az utódok felé vezető utat. A férj valóban meglátja az utat, hiszen az egész regény az elképzelt gyerekekhez szól, ám ennek ellenére nem választja azt. A feleség az életet választja, minden átélt borzalom dacára a továbblépést szorgalmazza. A férfi azonban nem követi őt. Ő más megoldást választ, csak ő lép ki az élet újratermelésének láncolatából, és lehetővé teszi, hogy a felesége egy másik férfit kapcsoljon be az élet folytatásának

¹⁷ Kiemelések Zs. E.

láncolatába. A feleségnek a férje által felébresztett gyermek utáni vágya, ahogy korábban említettem, mégiscsak beteljesedik. Valóra válik egy másik, nem zsidó férfi által, aki nem hordozza, és így nem adja át a zsidó identitás szenvedéseit, így megszülethet a múlt letaglózó, gúzsba kötő örökségétől megszabadított, új élet.

Az Auschwitzot átélte férfi megtöri, de nem szakítja meg az újabb generációk sorát. Ő a *Sorstalanság* Tanító urának szavát követi. Ahogy a Tanító úr, mikor élete kockáztatása árán eljuttatja az életet jelentő fejadagot a legyengült gyerekeknek, a *Kaddis* elbeszélője átadja az élet lehetőségét a másik embernek és a másik ember gyerekének. Annak, akit az ő felesége majd helyette választ, helyette, akit „forrásfakasztó” érzésekkel szeretett. Ennek az átadásnak, a Tanító úr életfelfogásának a gyümölcse lesz maga a könyv, amely a meg nem született, de mégiscsak megszületett közös gyermekről szól. És az olvasónak is átadja a túlélés és túllépés lehetőségét maga a könyv, amely ennek az ellenkezőjéről szól. A paradoxon nem lesz önmagába záródó ellentmondás, hanem átadásos, a dekonstrukció elkülönülődésére emlékeztető nyelvi-poétika alakzat, egyúttal az élet folytatásának alapvető ritmusa.

Összegzésképpen elmondható, hogy a nemek szerepével és a nemzéssel kapcsolatos prózapoétikai funkciók vizsgálata olyan interpretációt támogat, amelyben a regény az apa tekintélyén alapuló rend elemi elutasítását és a teleologikus szemlélet megkérdőjelezését hangsúlyozza. Ebben a fejezetben amellet érveltem, hogy alárendelt szubjektum dehumanizációs metaforikája lehetővé teszi az értelmezést, miszerint a regény a heteronormatív rend egyes, az apasághoz és az utódok létrehozásához kapcsolódó, meggyökeresedett nézeteit kétségessé teszi. A regény vizsgált poétikai funkciói alapján kirajzolódott egy olyan, a főáramú életfelfogástól eltérő, alternatív, a patriarkális és tekintélyelvű rendszert kizökkentő életfelfogás, amely a következő nemzedék és a feleség gyermek utáni vágyát is képes megérteni és figyelembe venni. Ezt az alternatív, subaltern létszemléletet a queer-negativitás koncepcióval közelítettem meg.

III. A subaltern gyermeki nézőpontú narrációban

A harmadik részben a subaltern prózapoétikai artikulációjának vizsgálatát olyan gyerek-nézőpontú regények tanulmányozásával folytatom, amelyekben a gyerek korlátozott tudású látásmódját diktatórikus közegben ismerjük meg. A gyerek a fikció világában magától értetődő helyzetként fogadja el az önkényuralmi rendszert, nem tud róla, hogy léteznek más politikai rendszerek, megingathatatlan rendként látja a társadalmi közeget, és ezen belül értelmezi saját kiszolgáltatott helyzetét. Figyelembe véve a gyermeki látókör korlátozott tudását és korlátozott élettapasztalatát, a subaltern-elmélet mellett támaszkodom a korlátozott tudású elbeszélőre vonatkozó elbeszélés-elméleti szakirodalom néhány fontos állítására. Azokat az elméleti ismereteket állítom előtérbe, amelyek alapján egy jellegzetes alárendelt figurát, a saját helyzetére reflektálni képtelen, gyermek-szemszögű narrációt ismerünk meg közelebbről. Célom, hogy az elméleti háttér segítségével fény derüljön az ő igazára, a gyermek subaltern-igazságára, sajátos látásmódjára.

1. Subaltern gyermeki hangok Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* és Dragomán György *A Fehér király* című regényében

A kortárs magyar irodalmat jól körvonalazhatóan jellemez egy újfajta társadalmi érdeklődés és szolidaritás a kiszolgáltatottak felé. A kortárs magyar széppróza egyik legfontosabb jellemzője, hogy etikai-politikai kérdéseket posztmodern nézetekkel és poétikai formákkal társít, mint például az intertextualitás, a metafikció, a nyelvi regiszterek keveredése és az önazonos elbeszélői vagy szereplői szubjektivitás megkérdőjelezése. Az elmúlt évtized szépirodalmi művei sok esetben hangsúlyozták, hogy a történelmi-társadalmi folyamatok nagymértékben befolyásolják egyéni élettörténetünket, a történelem beleíródik testünkbe és lelkünkbe. A magyar irodalom történetében gyakran fordult elő, hogy az irodalom közéleti-politikai feladatot látott el. A kortárs magyar irodalom mind a mai napig ellátja ezt a szerepet, számos alkotásában felidézi a kommunista korszakot, szembenéz közös történelmünkkel, segít feldolgozni kommunista múltunkat; a rendszerváltás után született generációk számára is lehetővé teszi, hogy második generációs traumáját feldolgozza. A diktatórikus korszakban játszódó 21. században megjelent művek fontos információt hordozhatnak a hatalomgyakorlás olyan kevésbé látható, jogi kategóriákkal nehezen megfogható módszereiről, amelyektől máig nem szabadultunk meg, amelyeknek öntudatlanul és automatikusan máig engedelmesskedünk, és amelyeket észrevétlenül tovább örökítünk.

Ebben a fejezetben újra azt az ellentmondást szeretném bemutatni, hogy hangjukat hallatni képtelen alárendelt szubjektumok, egy narratív fikció keretében, képesek részlegesen megszólalni. A regény értelmezésében „a reflexió a reflexió hiányára” ellentmondással szembesíti az olvasót. A szereplő olyan mélyen elnyomott helyzetben van, hogy a változás lehetősége fel sem merül benne, megváltoztathatatlan adottságként fogadja el élethelyzetét, ám a regény a maga összetett retorikai viszonyaival képes reflektálni a szereplő által reflektálatlan élethelyzetre. Láthatóvá tesz egy láthatatlan helyzetet, hiszen a gyerekszereplő nem látja tisztán azt, amiben él. A továbbiakban arra is felhívom a figyelmet, hogy a kommunikációképtelen kiszolgáltatottság fiktív megszólaltatása az ellentmondást magában hordozó, összetett, textuális formában tud létrejönni, a szereplő nem képes reprezentált beszédben, idézett vagy függő beszéd valamely formájában vagy a tudatnarráció valamely formájában értelmezni saját helyzetét.

Hogy megérthessük, mennyire fontos a gyermeki látószög, a megbízhatatlan narrációval foglalkozó narrációelméleti kutatásokra is támaszkodom, hiszen a gyermek-elbeszélő nem rendelkezik teljes körű rálátással a körülményeiről, így az olvasót folyamatos korrekcióra készíti. Ez a korrekciós tevékenység, ez az olvasói aktivitás szintén értelmezési lehetőséget hordoz, ugyanis a befogadó ráébredhet és reflektálhat arra, hogy ő maga is részt vesz a regénybeli események alakításában, mivel a gyermeki élettapasztalat és élethelyzetből következő korlátozott tudású történetmondást át kell alakítania felnőtt szemmel értendő információvá. Spivak egész életművét végigkíséri az irodalmi művek elemzése, amely a filozófiai gondolatmenettel és konkrét megtörtént esetek ismertetésével párhuzamosan halad. Egyik újabb írásában hangsúlyozza, hogy az irodalmi művek kiváló lehetőséget nyújtanak arra a türelmes, nem felülről irányított, összetett szempontokat figyelembe vevő kommunikációra, amelynek során létrejöhet a kiszolgáltatott helyzet megértésének, megtanulásának a folyamata (Spivak, *Scattered Speculations* 9).

A fejezet első felében Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* című művében a subaltern-beszédmód jellegzetességeit a regény egy további sajátos vonásával, a jelen idejű narrációval összefüggésben értelmezem. A tanulmány második részében Dragomán György regényében a gyerekbeszédre emlékeztető mellérendelő szerkezetre épülő hosszú mondatokban rejlő lehetőséget tartom a subaltern megnyilvánulásának. A korábbi (II. 5) fejezetben már elemzett krónikaszerű, az események regisztrálására szorító, prenarratív beszédmód hordoz többletinformációt arról a létfelfogásról, amelyet a gyermek narrátor nem képes megfogalmazni. A subaltern-konceptiót azért tartom ebben az esetben a regénybeli helyzetre alkalmazható, lefordítható kategóriának, mert egyrészt a diktatórikus környezet gyerekszempontú érzékelése összevethető a társadalomban élők azon rétegével, akik nem tudják képviselni saját érdekeiket, ugyanis a gyerekek

szereplők nem jutnak el az érdekérvényesítéshez. Másrészt ezért, mert a kiszolgáltatottság olyan mértékű, hogy nemcsak a politikai, de a nyelvi reprezentációból is ki vannak zárva, hasonlóképpen, mint az indai özvegyáldozatra ítélt nők. A gyerekszereplő nem érti az utalásokat, a ki nem mondott részleteket, nincs tisztában a történelmi háttérrel, így a felnőttek beszédét csak részleteiben és nem egészében tudja értelmezni. Nem beszél teljes mértékben a felnőtt nyelvet, következésképpen nem tudja megfogalmazni saját vágyait és érdekeit azon a nyelven. A gyerek kiszolgáltatottsága, érdekképviselési lehetőségének korlátai szorosan összefüggenek a nyelvi reprezentáció korlátozottságaival. A *hulló csillag éve* című regény vizsgálatával tehát szeretnék amellet érvelni, hogy bizonyos szépirodalmi elbeszélések lehetővé teszik, hogy az alárendelt korlátozott módon, de megszólaljon. Nem arról van szó, hogy a gyerekek nevében beszél a narrátor, és arról sem, hogy a gyerek figura tárgyiasítva jelenik meg. Az olvasó aktív közreműködése bele van kódolva a szövegvilágba, hiszen a gyermek narrátor hiányos tudását folyton ki kell egészíteni olvasás közben. A következő oldalakon azt szeretném bemutatni, hogy a subaltern megszólaltatásának összetett problematikáját meg lehet feleltetni a (reflektálatlan) gyermeki látószögre való reflektálás összetett narratív diszkurzusának.

Ahogy az értekezés második (II.) részében több ízben kifejtettem, magyar női szerzők írásaiban találkozhatunk hasonló kifejezésformákkal, amelyekben kimutathatóan előtérbe kerülnek a reflektálatlanság problémái. A női szereplők belenyugszanak kilátástalan helyzetükbe, hiszen az számukra hétköznapi, megváltoztathatatlan adottság. A szövegvilágban semmilyen esélyt nem kapnak arra, hogy jobbra fordítsák sorsukat, hogy kibontakoztassák képességeiket. Számukra a világ megváltoztathatatlan rendje az, hogy elnyomják őket, és hogy szenvednek. Például, mint már említettem, Erdős Virág *Portré* című versében az elbeszélő semleges tónusban sorolja a nőket ért bántalmazásokat, egyiket a másik után, nem fűzi őket össze logikai kapcsolat, és a narrátor sem tesz értékelő megjegyzéseket. Tóth Krisztina több vizsgált versében a nézőpontok hirtelen váltakozása az elbeszélő alany és a reprezentált női alak mint tárgy között sajátos köztes diszkurzív teret hoz létre, ezáltal a szereplő alárendelt helyzete az összetett retorikai struktúra révén érzékelhetővé válik a befogadó számára. Ezek a poétikai szerkezetek sikeresen elkerülik a Spivak által bírált tárgyiasítást (*Three Women's Texts* 472-473). Ezekben a művekben nem más beszél a szereplők nevében, a szereplők nem tárgyként és nem leegyszerűsített alakokként jelennek meg, ugyanakkor az álláspontjuk, a nézeteik és a világértelmezésük egyértelműen hangot kap.

A megbízhatatlan elbeszélés elméletei

Amikor olyan elbeszélést vizsgálunk, amelyben a fokalizáció a gyermekszereplőn keresztül történik, akkor az elbeszélő tudása is korlátozott, ebben az esetben az elbeszélőt valamiféle megbízhatatlanság jellemez. A gyereknézőpontot pontosan közvetítő narrációt, attól függetlenül, hogy az elbeszélő személye azonos-e a gyerek szereplővel vagy sem, korlátozott tudásúnak tekinthetjük, és így a megbízhatatlan elbeszélő kategóriájával közelíthetjük meg. Wayne C. Booth klasszikus, gyakran idézett definíciója szerint a narrátor akkor megbízható, „ha elfogadja a mű (azaz a beleértett szerző) normáit, vagy azoknak megfelelően cselekszik, és megbízhatatlan, ha nem” (158-159). Seymour Chatman szerint a beleértett (implied) olvasó a narrátor közlését gyanakvással fogadja (Chatman 233). Per Krogh Hansen, film és irodalom különbségét hangsúlyozva kiegészíti Wayne Booth alapvető tanulmányát az olvasó szerepét nyomatékosítva (Hansen 1–3).

Gerald Prince a következőképp határozza meg a megbízhatatlan narrátort: „szűk látószög vagy fokalizáció, amely a mindentudó nézőponttal ellentétben gondolati vagy érzékelési korlátok közé van szorítva” (*Dictionary* 48). William Riggan négy eltérő, egyes szám első személyű megbízhatatlan elbeszélőt különít el: a picaro, a clown, az örült és a naiv. Ezek közül a legutolsó tűnik leginkább alkalmazhatónak a jelen tanulmányban vizsgált gyermeki látószögből írott elbeszélésekre. Riggan elemzi két kamasz-narrátor elbeszélésmódját, az egyik Huck, Mark Twain *Huckleberry Finn kalandjai*, a másik Holden Caulfield, J. D. Salinger *Zabhegyező* című művében. Arra a következtetésre jut, hogy a regények társadalomkritikát fogalmaznak meg két olyan szereplő látószögéből, akik még nem tagjai a társadalomnak, szinte semmilyen közvetlen tapasztalattal nem rendelkeznek róla. Az örült narrátor megbízhatatlansága eltér a naiv narrátor megbízhatatlanságától abban a tekintetben, hogy milyen mértékben illeszkedik az elbeszélő a társadalomba, amelyet alapvetően kritizál (Riggan 169-170). A fenti érvelést jelen tanulmányom szempontjából igen fontosnak tartom, mert Riggan hangsúlyozza, hogy a naiv narrátor kívülálló figura, társadalmi környezete perifériáján helyezkedik el. A naiv narrátor nem érti pontosan a társadalmi rendet maga körül, ezért a rendszer nem építi be magába teljesen. Az elbeszélő magányos kívülálló marad, megfigyelő, aki életkörülményeit adott, megváltoztathatatlan rendként fogadja el.

Kazuo Ishiguro *Napok romjai* című regényében Stevens elbeszélésmódjának elemzésekor Phelan és Martin tovább finomítják Booth „megbízhatatlan narrátor” definícióját, és három típust különböztetnek meg. Összefoglalva, amellet érvelnek, hogy a narrátor nézőpontja leválhat a beleértett szerzőről, és annak véleményéről, közvetíthet az eseményekről semleges elbeszélő-,

értékelő elbeszélő-, és interpretáló szerepben. Megbízhatatlan, semleges elbeszélés a tények/események szintjén történik, megbízhatatlan értékelés az etikai/értékítéleti, míg megbízhatatlan interpretáció a tudás/érzékelés síkján megy végbe. Az olvasó két különböző reakciót adhat, mikor rájön, hogy a narrátor szavainak nem adhat hitelt: figyelmen kívül hagyja, amit a narrátor mond, és megpróbál rekonstruálni egy kielégítőbb beszámolót, vagy elfogadja, ám kiegészíti a narrátor szavait (Phelan és Martin 93-95).

Egy későbbi írásban James Phelan folytatva a megbízhatatlan narráció tanulmányozását, eltérően az eddigi kutatásoktól, amelyek a narrátor és a befogadói oldal közti távolságot hangsúlyozták, azokat az eseteket vizsgálta, amelyekben a narrátori állítások és az olvasói értékelések különbsége ellenére paradox módon összetartozás, együttérzés alakulhat ki köztük (*Estranging* 225). Phelan utóbbi gondolatmenetéhez kapcsolódik Faye Halpern tanulmánya, melyben azt állítja, hogy olyan narrátor is válhat ki együttérzést az olvasóban, akivel intellektuálisan nem értünk egyet. Halpern érdeklődésének a fókuszában azok az esetek állnak, amelyekben nem osztjuk a narrátor helyzetértékelését, amikor távolság van a narrátor és a befogadó között, mégis a bemutatott élethelyzet szimpátiát és empátiát alakíthat ki. Igen összetett narratív kommunikáció zajlik, az összetettség okán komoly etikai kérdések merülhetnek fel. Halpern egyik példája szintén Kazuo Ishiguro *Napok romjai* című regénye. Eszerint Steven figurájának az értékelése átalakulhat az újraolvasások során. Nem érthetünk egyet azzal, ahogy Stevens az apjával viselkedik, mikor például hárítja azt, hogy szembenézzen apja halálával. A köztük zajló fájdóan érzelem mentes beszélgetések alapján azonban arra lehet következtetni, hogy nagyon rideg, szeretet nélküli gyerekkora lehetett Stevensnek. Olvasóként nem értünk egyet azzal sem, hogy élete nagy szerelmét, Miss Kentont elszalasztja, mert nem képes kimutatni és kimondani az érzéseit, de mégis a kikövetkeztetett gyermekkor miatt empátiával viseltetünk iránta, ami a szimpátiánkat is kiválthatja. Halpern arra hívja fel a figyelmet, hogy az egyet nem értés, vagyis a távolság együtt járhat az olvasói szimpátia bevonásával igen összetett narratív kommunikációt alakítva ki (*Closeness* 129-130).

Ansgar Nünning szerint a megbízhatatlan narráció fogalmának megértéséhez a kognitív és retorikai megközelítések szintézisére van szükség. Meggyőzően érvel amellett, hogy pusztán a szöveg alapján nem lehet a megbízhatatlan narráció által felvetett kérdésekre választ adni. A megbízhatatlan narráció pragmatikai jelenség, így aztán a szövegekhez hozzáadott olvasói előfeltevéseik figyelembevétel nélkül lehetetlen megragadni a lényegét (A. Nünning 45). Nünning kétféle előzetes tudást, két különböző referenciális keretet, megközelítési módot említ: az egyik az olvasó empirikus élményeinek összessége, mint például a világról való általános tu-

dása, a történelemből fakadó világmodell, a másik a kulturális ismerete és az emberi viselkedéssel kapcsolatos elképzelése. A másodikat kifejezetten irodalommal kapcsolatos keretrendszerek alkotják. Ide tartoznak például az irodalmi műfajokra vonatkozó konvenciók: intertextuális utalások, sztereotipizált irodalmi karakterek, mint a például a vándor, a hetvenkedő katonája vagy a furfangos szolga (*Reconceptualizing* 47-48).

Lisbeth Khortál Altes továbbgondolva Ansgar Nünning kereteket előtérbe helyező elméletét, megállapítja, hogy a keretezés vizsgálata nem más, mint „meta-hermeneutikai” eljárás, a „meta-attitűd” vizsgálata, ugyanis amikor a kutató a kereteket és a sémákat tanulmányozza az irodalmi szövegek jelentéseinek megalkotása során, akkor saját interpretációs lépéseit, előfeltevéseit és gondolkodási mintáit figyeli önreflexív módon (60). Egyetértve Vera Nünning kutatásaival, amelyek multidiszciplináris megközelítésben térképezték fel a megbízhatóság és megbízhatatlanság fogalmát (2015), Altes a történelmi-társadalmi kontextusok tekintetbe vétele mellett érvel, miszerint a megbízhatóság és az őszinteség kódjai kultúrákként és koronként változnak, a narratológiai osztályozások mellett érdemes figyelembe venni például a politikai, a média, a pletyka társadalomtudományos kutatásainak eredményeit is (79).

Vera Nünning a történelmi kontextus tekintetbevételét azért tartja különösen fontosnak a megbízhatóság vizsgálatában, mert a narrátor megítélése szoros kapcsolatban van az aktuális olvasó értékrendjével, világképével. A történelemben változó aktuális olvasó értékei és normái az idők során átalakulnak, ezzel együtt a narrátor megbízhatóságának a mérlegelése is változhat a mű befogadástörténete során (*Unreliable Narration* 237). Faye Halpern újabb tanulmányában Charles W. Chesnutt *The Goophered Grapevine* [Az elátkozott szőlő] című elbeszélés példája alapján ezt a gondolatmenetet építi tovább. Érvelése szerint a kisebbségi írók esetében különösen érdemes tekintetbe venni az író személyét és életrajzát, ezek tovább árnyalhatják a történelem során változó olvasói értékrend és normafelfogáshoz kapcsolható narratori megbízhatóság kérdésének kutatását. Az amerikai polgárháború utáni időkben játszódó elbeszélésben egy északról származó fehér férfi meg akar vásárolni egy elhanyagolt szőlőültetvényt, az ő keret-történetében ismerjük meg a volt fekete rabszolga, Julius elbeszélését az ültetvényről. Hogy a fehér elbeszélőt megbízhatónak vagy megbízhatatlannak tekintjük, rasszistának tartjuk-e vagy sem, az nemcsak a történelem során változó olvasói normák függvénye – állítja Halpern, hanem annak is, hogy tisztában vagyunk-e azzal, hogy az elbeszélés szerzője egy fekete-amerikai író volt. Faye Halpern tehát az elbeszélői megbízhatóság kérdését, különös tekintettel a kisebbséghez tartozó írókra, a biografikus szerző identitásával is összefüggésbe hozza (*Charles Chesnutt* 50-51).

Az alárendelt gyermeki hangjai *A hullócsillag éve* című regényben

Rakovszky Zsuzsa regénye abba az érdekes kortárs magyar szépprózai vonulatba tartozik, amely a kommunista múltban játszódó történeteket gyermek nézőpontjából mutatja be. Azokra a művekre gondolok, amelyekben az eseményeket közvetlenül gyermek-narrátor szemszögén keresztül látjuk: Dragomán György *Fehér király* (2005); Barnás Ferenc *Kilencedik* (2006); Németh Gábor *Zsidó vagy?* (2004); Bartis Attila *A nyugalom* (2001); Kukorelly Endre *Tündérvölgy* (2003); Garaczi László *Pompásan buszozunk* (1998); Tóth Krisztina *Vonalkód* elbeszélései (2006); Borbély Szilárd *Nincstelenek* (2013); Grecsó Krisztián *Vera* (2020). Ezekben a művekben az alárendelt szereplők gyerekek, akik természetesnek veszik a kommunista korszakban való létet. Beleszülettek a rendszerbe, úgy tekintenek rá, mint természetes kulturális közegre, hiszen nincs összehasonlítási alapjuk, így a változtatás igénye fel sem merül bennük. Ha valami furcsát vagy hátrányos megkülönböztetést tapasztalnak, képzeletük segítségével próbálják feldolgozni. Mindegyik regényben hangsúlyos, hogy a gyerekszereplők nem reflektálnak saját helyzetükre, nem értelmezik, nem kérdőjelezik meg élethelyzetüket, egyszerűen adottságnak tekintik. Más szóval, ezek a művek a reflektálatlan létmódra reflektálnak, láthatóvá teszik a láthatatlant, kommunikálják azt, amit a szereplők nem képesek kimondani.

Barnás Ferenc és Dragomán György regényei teljes mértékben a gyermek nézőpontjából íródtak. Az eseményeket a gyermek-elbeszélő meséli el és ő is fokolizálja. Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* című regényében váltakoznak azok a fejezetek, amelyeket gyermek szemével látunk és azok, amelyekben a felnőtt-narrátor az elbeszélő. Az adott fejezeten belül következetesen végighúzódik a domináns látószög. A szerkesztésmód, melyben különböző fejezetekben más nézőpontok váltakoznak, összetett, multiperspektivikus szerkezetet eredményez, és tipikus, az ötvenes évek Magyarországra jellemző, fiktív egyéni élettörténeteket jelenít meg. Németh Gábor és Kukorelly Endre regénye további példa arra, ahogyan perspektívák szövevényes módon keveredhetnek. Gyakran, akár ugyanazon a bekezdésen belül is többször nézőpontot vált a narratíva, a felnőtt reflektáló, emlékező perspektívája a gyermek reflektálatlan, a regény jelen idejébe ágyazott fokolizációjába csap át.

Egy történelmi korszakot mikrotörténelmi perspektívában bemutató történelmi regény mellett anyaregényként (Angyalosi 25), az anya hanyatlástörténeteként, a társadalmi határokból kitörni képtelen anyaregényeként (Balajthy 30) is olvasható ez a mű, amelyben a korszakban játszódó művek apafiguráihoz hasonlóan az anya figurája a gyerek szemszögéből látva meglehetősen titokzatos, „A hazai irodalomban az utóbbi évek egyik gyakori témája – írja 2005-ben Kolozsi

Orsolya – a fiú apához fűződő kapcsolatának bemutatása, feldolgozása (például Esterházy *Harmonia Caelestise*, Györe Balázstól a *Halottak apja*, vagy éppen Kukorelly *Tündérvölgy* című regénye). „Megszületnek az »aparegények«, melyekben az apa alakja szinte minden esetben titokzatos, érthetetlen, megfejtethetetlen, enigmatikus. Rakovszky regénye sokban rokon ezekkel a szövegekkel, még ha ez esetben egy lánygyermek anyjához fűződő viszonyát ismerhetjük is meg, vagy ha úgy tetszik, »anya-regényt« olvasunk” (Koloszi 76).

A hullócsillag éve című regény egy Magyarország nyugati részén levő, határ menti kisvárosban játszódik, 1955-1956-ban. Hétköznapi történelmet látunk „alulnézetben”. Látjuk, miként avatkozik be a tekintélyuralmi rendszer a gyerekek, a nők és a férfiak életébe, hogyan teszi őket testileg-lelkileg kiszolgáltatottá (N. Tóth 110). A szabad függő beszédben, gyermeki belső nézőpontot közvetítő, heterodiegetikus narrátor által elmondott fejezetek lírikus jelenetekből, egy Piroska nevű, ötéves gyermek benyomásaiból állnak. A kislány életében rendkívül fontos korszak köszönt be: el kell hagynia a viszonylag biztonságos otthonát, és be kell lépnie a társadalomba, először az óvodán, majd az iskolán keresztül. A benyomásait átszövik olyan mondatok, amelyeket a körülötte lévő felnőttektől, családtagoktól, anyja barátaitól hall. A felnőtt olvasó a gyermek idézett monológjában idézett „felnőtt mondatok” segítségével próbálja rekonstruálni a történelmi háttérrel. A gyereknézőpontú elbeszélő szólamában érzékelhető egy kívülálló, felnőtt tudással és tapasztalattal bíró narrátor jelenléte is, ahogy erre Tatár Sándor felhívja a figyelmet. „Tény, hogy az elbeszélői hangját Piroskának »kölcsonzó« *mindentudó* narrátor nem bölcsekedik, nem analizál, ám miközben a gyermeki *érzékenység, fogékonyság* imitálását valóban ambicionálja, tudósításából nem próbálja kiiktatni – erről fogalmazásmódja egyértelműen tanúskodik – a felnőtt-tudást” (1091, kiemelések – T. S.).

A mű megjelenésekor a *Holmi* három bírálatot közölt, amelyben a recenzensek a nyelvezet tekintetében összevetik a regényt a *Kígyó árnyékával*, megegyeznek abban, hogy *A hullócsillag éve* erényei a részletek gazdagságában, a lírai nyelvezetben rejlenek. Hangsúlyozzák, hogy a határhelyzetet sokféleképpen tematizáló szöveg maga is epika és líra határán áll. Abban eltérnek a vélemények, hogy ezt miként ítélik meg, Márton László és Ambrus Judit hiányolja a nagyepikai formákhoz tartozó következetesebb szerkesztést, Bazsányi Sándor elfogadja a „*lírai regény műfaját*” a líra és epika határátlépése sikereként értékeli a művet (Márton et al. 110, 115, 121)

Bazsányi Sándor meglátása a gyermeki kiszolgáltatottság reprezentációjáról kapcsolódik a legjobban az alárendelt reprezentációjának kérdéséhez.

És talán ez lehet Rakovszky Zsuzsának a legnehezebb: úgy ábrázolni a kiszolgáltatottság általános, mivel életkortól és (különös tekintettel a regény ábrázolt történelmi korára) nemtől független érzését, hogy az mégiscsak egy meghatározott korú és nemű személy, a gyermek Piroska valószínűsített jellemének hatáskörén belül maradjon, hogy hihető maradjon. Úgy találjon felnőtt nyelvet a gyermeki tapasztaláshoz, hogy közben ne váljon felnőtté maga a gyermek is. (Márton et al. 119).

Piroska elbeszélésein kívül a regényben levelek és más szereplők naplórészletei is megjelennek. Ha összeillesztjük ezeket a darabokat és a gyermek elbeszélését, kibontakozik előttünk a cselekmény, követhetjük a szereplők személyiségfejlődését, még úgy is, hogy teljes élettörténetüket nem ismerjük meg. Megtudjuk, hogy Piroska édesanyja, Flóra, szerelmes egy érzékeny, szarkasztikus, de megbízhatatlan, gyenge jellemű férfiba. A férfit egy Államvédelmi Hatóságban dolgozó nő tartja érzelmi terror alatt. Emellett olvassuk Flóra bérlőjének a leveleit, kiderül belőlük, hogy beleszeret szállásadónőjébe. A bérlő a GULÁG-ról jött vissza, fokozatosan egyre agresszívebb, férfi-sovinisztább módon ostromolja Flórát. Megismerjük a családi szerelmi történeteket a kemény diktatúra idején és a mindennapi gondokat az ötvenes évek mélységes szegénységében. Fiktív mikrotörténetet olvasunk, amely arra keresi a választ, hogy milyen volt a mindennapok élete. A töredezett szerkezet emlékeztet arra, hogy a történelmet lehetetlen egységes, mindent magában foglaló folyamatként felfogni.

Egy gyermek látószögén keresztül tanulni a múltról számos problémát felvet, hiszen a gyermek megbízhatatlan mint narrátor. Még ha az olvasó el is hiszi a narrátornak, amit mesél, a beszámoló folyamatosan kiegészítésre szorul, mivel – ahogyan Phelan és Martin is utal rá – az olvasó egyfolytában arra törekszik, hogy kikerekítse az elbeszélést. Jelen esetben segítségül kell hívunk történelemtudásunkat az ötvenes évek mindennapi magyarországi terrorjáról. Ezzel az a probléma, hogy pontosan erről szeretnénk többet megtudni: a történelemnek arról az oldaláról, amelyről a történelembünyvek keveset írnak. Az elbeszélő korlátozott tudású, túl fiatal, saját körülményeiről hiányos tudással rendelkezik, tehát ezek a regények nem fognak tudni elfogadható választ adni a feltett kérdésre: hogyan élte meg egy gyermek a diktatúrát azokban az években? Más szóval, egy gyermek nem képes beszámolni a történelemről, hiszen életkorából adódóan korlátozott ismeretekkel rendelkezik. Az ilyen típusú elbeszélések minden esetben félrevezetőek, mert ugyan marginális perspektívából bepillantást engednek a történelembe, a perspektíva nem tekinthető teljes mértékben hiteles információnak.

A történelem gyermek-verzióját minden esetben ki kell egészítenünk egy elképzelt történelemmel, amelyet a gyermeki nézőpont alapján konstruálunk. Az ilyen narráció arra készítet, hogy úgy olvassuk a regényt, mint egy gyermek történetét az ötvenes években, ám végül szembesülünk a helyzettel, hogy történelmi tényre csak nagyon homályosan történik utalás. Nem véletlen, hogy ha a történelmi hitelesség szempontjából közelítünk, egyetlen említett regényre sem lehet referenciaként hivatkozni. Több módon hangsúlyozzák a textualitást és a fikcionalitást, ilyen módon ellehetetlenítve az illúziót, hogy valódi (történelmi) referenciát kapunk. Mégis, rengeteget megtudunk a despotizmus természetéről, méghozzá a gyereknézőpontú narráció révén.

Megtudjuk, hogy a diktatúra kor és nem szerinti különbségeket is teremt. Például, ebben a regényben ugyan minden férfialak komolyan szenved az elnyomástól, mégis habozás nélkül elnyomóként lép fel a nőalakokkal szemben. Ez manifesztálódhat inkorrekt cselekedetekben, mint például csalás, hazudozás, abban, hogy önkényúrként viselkednek. Ezzel a viselkedéssel maguk is leképezik és a saját körükben megismétlik az autoriter állami berendezkedés alapelveit.

Rakovszky Zsuzsa regényében a gyermeki látószög használata felhívhatja a figyelmet, hogy a gyermekekre sok esetben kétszeres elnyomás súlya nehezedik. Másrészt, ugyanannak a regénynek a lapjain egy alternatív történet bontakozik ki: a felnőttek megpróbálják védeni a gyermekeket, amennyire csak tudják, a rendszer hatásától. Igyekeznek polgári értékrend szerint nevelni őket, egy nem polgári értékrenden alapuló politikai rendszerben. A fiktív világ mindkét, a gyermek élettörténetét meghatározó metanarratívának helyet ad, mindkettőre találunk példát a cselekményvezetésben.

Vizsgáljuk meg közelebbről a kétszeres elnyomásra utaló nézőpontot *A hullócsillag éve* című regényben. A kislány édesanyjával meglátogat egy korábban polgári családban élő idős asszonyt, akinek a fia vagy közeli rokona feltehetően a kommunista rendszer áldozatává válik. Azt megérti, hogy a falon függő portré az elveszett fiút ábrázolja. Az idős hölgy egy alkalommal feláll és gyertyát gyújt a kép alatt. Nem derül ki, kegyeletből vagy takarékoságból teszi, hogy ne kelljen áramot fogyasztania. Azt kísérik végig az egész műben lépésről lépésre figyelemmel, ahogyan a kislány csupán részben érti, mi történik körülötte. Az alábbi részlet két bekezdésből áll: az egyik az idős hölgy elbeszélése, a másik a kislány reakciója.

– Ott találták meg a fák között, alig pár száz méterre a házuktól... – Szörnyülködő, diadalmas suttogás a vaníliás kifli porcukor-csillámporos maradéka fölött. – A biciklire figyeltek föl, ott hevert az árokparton, gazdátlanul... Süket volt szegény, mint az ágyú, azért nem hallotta meg, amikor a határőrök utána

kiabáltak, hogy hová megy... Azok is rájöhettek, hogy bakot lőttek, hogy úgy mondjam... Bevonszolták a szerencsétlent a fák közé, egy kis avart kapartak rá... Most gondold el: az is lehet, hogy akkor még élt!

Piroska fejét az anyja válla gödrébe fúrja, de hiába, nem bírja elhessegetni a képet, a holttestet a fák között, a száraz levelek alatt. Gyanútlanul átlépett egy határt, azért hihették róla, hogy egy másikat is át akar lépni, egy még tilosabbat. Lehet, hogy a vércseppek mutatták az utat a falubelieknek, mint a Jancsi és Juliskában a fehér kavicsok? Lehet, hogy másutt is halottak vannak eldugva az avarban, a Papréten vagy az udvarukban? Segélykérően körülnéz. Az özvegy két tenyerét az asztallapnak vetve föltápászkodik, a varróasztalkához döcög, és ünnepélyes mozdulattal meggyújtja a gyertyát. A hátrafésült hajú fiatal halott szomorúan és igyekvően néz vissza Piroskára. (Rakovszky 38)

Az eseményeket a gyermek fokalizációján keresztül látjuk, így ki kell egészítenünk, amit megtudunk. Aktiválhatjuk azt, amit az ötvenes években lezárt magyar határról tudunk, és úgy valószínűleg jobban megértjük az idős asszony történetét, mint a gyermek. Ám az mégsem teljesen világos, kiről szól a történet, és pontosan mikor történt, a szöveg nem ad támpontot. Mint felnőtt olvasók, csak részleges tudásunk van a történet referenciájáról. Történelmi ismereteinket segítségül hívva, valamelyest tisztul a kép, de mindig többértelmű marad. Az viszont egyértelmű, hogy a kislány küzd, hogy megérthesse maga körül a világot. Ami tisztán kibontakozik, az a gyermeki nézőpont – és ezáltal elmozdul a történet referenciája. Megtudjuk, hogy a fenyegető politikai hatalom, amely a megfélemlítés eszközeként ellentmondó információkat terjeszt, egy gyermek számára még ijesztőbb. A politikai megfélemlítés eszközeit összekeveri a mese brutális részleteivel. Akkorra mennyiségű többlet-rettegést kell feldolgozzon, amely jóval meghaladja egy ennyi idős átlagos gyermek szorongását.

A történetben nyomon követjük, hogyan próbálja Piroskát édesanyja megvédeni a politikai rendszer hatásaitól, például oly módon, hogy később íratja be óvodába. Ám arra gyorsan rájövünk, hogy lehetetlen elérnie célját. Nem tudja megvédeni az egész (textuális) világtól. A társadalmi berendezkedés hatásai történettöredékeken, befejezetlen mondatokon keresztül elérnek hozzá. Kiegészíti a hallottakat saját tudása, ebben az esetben tündérmesék alapján. E kettő keveredésének végeredménye még félelmetesebb, mint a fikcióbeli ötvenes évek politikai valósága. A regényben Piroska teremt egy világot, melyben mindenfelé halottak hevernek. Az olvasóban elkerülhetetlenül fölmerül, hogy a gyerekek olykor jobban szenvednek egy diktatúrában, mint a felnőttek.

A gyerek látószöge, mint egy nagyító, megmutatja a rendszer működését. Az eseményeket az ő szemüvegén keresztül olvassuk. Tisztán kivehető az, ahogyan ő figyeli a világot. Az olvasás során nemcsak a történelmi szituáció, hanem maga a perspektíva válik referenciává. Nem csupán a gyermek szemével látjuk a világot, hanem arról van szó, hogy ez a látószög állandó elemként kíséri végig az olvasást. Nem nehéz felismerni a regény által így módon előtérbe helyezett gondolatot, hogy maga a gyermeki látókör valahogyan a politikai rendszer működési mechanizmusához tartozik. A valóságos történelmi referencia helyett magára a gyermeki nézőpontra mutat rá a mű. A gyerek-szemüvegen keresztül egyszer csak megláthatjuk magát a szemüveget, a látás tárgya maga a látókör lesz. A tényeket illető homályos látásban és a folyamatos olvasói korrekcióban ráébredhetünk, olvasási tapasztalatként átélhetjük, hogy a gyermek-narrátor általi fokalizáció, más szóval az infantilis állapotba, hiányos tudáshorizontba kényszerített élet az önkényuralmi rendszer egyik sajátos jellemzője.

A totalitarianizmusra vonatkozó narratív megismerést további regényrészletek segítségével még jobban meg lehet világítani. Eddig a gyermeki nézőpontra fókuszáltam; árnyaljuk tovább a képet úgy, hogy szót ejtünk az elbeszélői hangokról és az elbeszélés idejéről.

– Hanem – mondja a nagymama, és az anyja karjára teszi a kezét, előre is bocsánatot kérve azért, amit mondani fog –, múlt vasárnap nem jöttetek. Persze, tudom, hogy rengeteg dolgod van – vág közbe sietősen, amikor Piroska anyja mentegetőzni kezdene –, még mindig jársz arra a tanfolyamra? Szegénykém... Még szerencse, hogy engem már nem gyötörnek ilyesmivel... Engem szerencsére már senki nem akar átnevelni arra a kis időre... Az én öreg csontjaimra már nem érdemes annyi energiát pazarolni...

– Te nem is vagy öreg! – támad rá Piroska zsarnokian és szemrehányóan. (45)

– Hanem, Flórikám... – Megint a szégyenkező, puha nevetés. – Nem tudsz véletlenül egy kis varrónőt, aki olcsón dolgozik, de tényleg olcsón? Tudod, a kosztüm... És Flórikám... – Újabb nevetés, ezúttal zavart és kínos. – Lenne még az a korall nyaklánc, tudod melyik, talán érdekelné valamelyik kis kolléganődet... Esetleg azt, amelyik a pillangós brosst megvette a múltkor...? (47)

A gyermeki nézőpont mellett Piroska elbeszéléseinek legfeltűnőbb vonása a jelen idő használata, végig az egész regényben. Ez kezdetben szembeötlően kellemetlen jelenség, amely összezavarja az olvasót. A történet nyilvánvalóan a múltban játszódik, a történelmi korszak: 1955-1956. A jelen idő úgy is tekinthető, mint ami az olvasó jelen idejébe helyezi az elbeszélést, folyamatosan nyugtalanító hatást keltve.

A fokalizációt tekintve, a történetet egy gyermek nézőpontjából ismerjük meg. Stilisztikai szempontból az elbeszélő hangja semleges, személytelen, egyes szám harmadik személyű narrátor. Retorikailag pedig a szubjektív értékelés egy felnőtt látószögéből olyan kifejezésekkel töri meg a gyermek-szereplő fokalizációját, mint „szégyenkező, puha nevetés”, „[ú]jabb nevetés, ezúttal zavart és kínos” (47). Természetesen elképzelhető, hogy a kislány érzékeli nagyanyja zavarát, mégis a hangulatot a felnőtt kommentátor perspektívájából látjuk. A beszélők hangjának effajta keverését az olvasó újra mint állandó nyugtalanító hatást élheti meg, csakúgy, mint a jelen idejű narrációt.

Fiktív mikrotörténelmet kapunk, közvetlen közről, történelmi élménnyel szembesülünk, és azzal az érzéssel is, hogy valamilyen módon ez a történelem még mindig kísér bennünket. Hasonlítsuk össze a fenti idézetet történelmi tudásunkkal! Az embereket arra kényszerítették, hogy részt vegyenek különböző átnevelő programokban, az ország, de különösen a korábbi polgári körök, szegénységben élt. Semmi nem utal arra, hogy a gyermek felfogja a kulturális és politikai miliőt. És éppen ez a hangulat, hogy nem értjük, mi történik körülöttünk, de ki vagyunk szolgáltatva a körülményeknek, jellemzi a mű domináns látószögét. Ahogyan a gyermek nézőpontjából olvassuk, egyre inkább világossá válik, hogy maga a gyerekes látásmód, amelyet az olvasóra kényszerít a szöveg, jellemzi a politikai rendszer működési mechanizmusait is. Nem csupán arról van szó, hogy a mi perspektívánk más, és hozzáadunk egyéb információt az olvasotakhoz. Az infantilizáció – gyermekként és nem partnerként kezelni az embereket, az információhoz csak részleges hozzáférést biztosítani – az elnyomó mechanizmus fontos velejárója. Vera Nünning szerint az olvasó minden szövegbeli ellentmondást annak tud be, hogy megbízhatatlan narrátorral van dolga. E folyamat során a deviáns (esetünkben korlátozott tudású, gyermeki) reakció vagy viselkedés kulturális mintái adnak kiindulópontot, és a szöveg egyre természetesebben hangzik. Ezt a folyamatot tekinthetjük a „szintetizálódás mechanizmusá”-nak, amely a szöveg és az olvasó világról való tudása közötti bármilyen létező ellentmondást vagy eltérést felold, és a végeredmény egy magasabb fokú szintézis lesz (V. Nünning, *Reconceptualizing* 48).

Ebben a regényben, mikor az olvasó azonosítja az ellentmondásokat a gyermek narrációjában, és rájön, hogy lehetetlen a kislány perspektívájánál tágabb látószögéből nézni az elbeszélést, képes feloldani a helyzetet, aminek révén eljuthat a magasabb fokú szintézishez, azaz felismerheti, hogy az infantilizáció a szövegben állandó episztemológiai problémaként van jelen, sőt, az emberek manipulálásának és elnyomásának bújtatott, diktatórikus eszköze. Ha meg akarjuk érteni, mi is a diktatúra, meg kell értenünk, hogy gyermeki helyzetbe kényszerítenek minket,

ami egyenlő a korlátozott tudásból adódó függő helyzet kialakításával, a transzparencia hiányával a társadalmi folyamatok és intézmények működését illetően. A gyermeki látásmód nem más, mint csupán részleges megértése annak, ami körülöttünk zajlik, együtt jár azzal a mindennapos tapasztalattal, hogy mások döntenek a fejünk fölött sorsunk alakulásáról.

Nézzünk egy másik példát a jelen idejű, szimultán narrációra!

Piroska testi küzdelmet folytat az ellen, hogy az óvodában legyen, nem eszik, ám végül megtörik az ellenállása, a fizikai erőszak miatt.

– Megtömlek én, édes fiam, mint a libát, ha neked ez kell...

Fuldokolva nyel: a következő kanál elől megpróbálja összeszorítani a fogát, de az óriáskéz kétfelől erősen, fájdalmasan megnyomja az arccsontját, a szája akarat ellenére kinyílik. Igyekszik rágás nélkül lenyelni, amit a szájába tömtek, hogy ne érezze a húscsapatok ízét. [...]

Egy húsdarab megakad a torkán: vajon most meg fog halni, mint Hófehérke a mérgezett almától? [...]

– Ugye mondtam, hogy meg fogod enni?

Az óriásnő barátságosan gúnyos, csillogó szemmel, majdhogynem cinkosan néz le rá, őt pedig alázatos hála önti el, amiért már nem haragszik rá. Nyekegve együtt nevetgél vele, hogy mutassa, ő is pontosan ugyanúgy vélekedik arról a nevetséges lényről, aki ő még öt perccel ezelőtt is volt, mint az óriásnő. A gyomrára szorítja a kezét: egész engedelmes testében már csak az lázadozik háborogva.

– Te, ha nekem most hányni mersz! (390-391)

Miután ilyen módon erőszakot követnek el rajta, Piroska nem harcol tovább, és végül elalszik, ami korábban soha nem fordult vele elő az óvodában. Ez értelmezhető úgy, hogy feladja az ellenállást, ahogyan az gyakran megtörtént Magyarországgal, történelme során, ha nyílt agresszió érte, ahogyan 1956-ban is. És mégis, nem lehet véletlen, hogy a következő fejezet azt beszéli el, hogyan menekül el Magyarországról, és éri el a határt éjjel Piroska édesanyjával és nagymamájával. Vajon Piroska csupán álmodja? Vagy, ahogy Horváth Györgyi látja, „pseudo-befejezés”-ként értékelhetjük ezt a fejezetet? Nehéz eldönteni.

Darabos Enikő kiváló tanulmányában Julia Kristeva abjekt-konceptiója (Kristeva 13) segítségével az anyától való elszakadás folyamatoként értelmezi a művet, a pszichoanalitikus tartal-

mak előtérbe kerülését hangsúlyozza, és nem a történelmi regény felőli megközelítési lehetőségeket. A fenti részt több más hasonló, a fikcióbeli álom és valóság határterületén játszó résszel együtt, az imaginárius és a szimbolikus korszak összecsúszásaként értelmezi, olyan határterületként, amelynek a határsávjait lehetetlen kijelölni, egyúttal ezt a folytonos összecsúsztatást mint ismétlődő trópuszt tartja e regény kimagasló prózapoétikai teljesítményének (Darabos 35-37).

Mivel a regény 2005-ben jelent meg, és elbeszélői jelenben, szimultán narrációban íródott, nem lehet nem észre venni az olvasó jelenére adott jelzéseket. A jelen idejű narrációban hiányzik a távolság az elbeszélő ideje és az elbeszélő idő között, így sokkal közelebb állhat az olvasóhoz is az elbeszélő történet. Nemcsak azt meséli el a szöveg, hogy milyen módszereket alkalmazhattak az ötvenes években, hanem határozottan utal a jelenre, megnyitja az értelmezést, hogy a „kanálról-kanálra lenyomni a torkán” módszer, a másik behódolásra kényszerítése lépésről lépésre, könyörtelenül, lépésenként előrehaladva, örök politikai módszer, jelen korunk politikai kultúrájának jellemző és meghatározó alakzata lehet. Ez a jelenet, ahogy az ételt lenyomják Piroška torkán, ahogy még egy kanállal, még egy lépéssel fokozzák a másik megalázását, kiválóan szemlélteti a hatalom fokozatos kiterjesztésének menetét, a másik megtörésére, felőrlésére irányuló könyörtelen és erőszakos hatalmi taktikát. A 2005-ben keletkezett regény jelen idejű narrációja arra figyelmeztethet, hogy a diktatúra nem vált múlttá, az önkényuralmi módszer velünk maradhat, az erőszakos, a fojtogató, a főáramú gondolkodástól eltérőt nem tűrő, a másik megtörésére játszó, a másik megalázását gyakorló, lépésről-lépésre előbbre jutó eljárás, mint a gyerek kanálról-kanálra haladó, erőszakos megtömlése és megtörése az óvodában, világosan felismerhető hatalomtechnikai módszer.

A szimultán narráció olvasása során fokozatosan hozzászokunk e furcsa narratív beszédmódhoz. A szöveg továbbá azt is felkínálja, hogy reflektáljunk erre a „fokozatos hozzászokásra” mint olvasói technikára. Ekkor szemtől szembe nézhetünk egy „kulturális alakzattal”, azzal a modus vivendivel, amely oly jól ismert a kelet-európai régióban: lépésenként, fokozatosan hozzászokni és megtanulni együtt élni a tolerálhatatlannal. A jelen idő használata már egymagában feszültséget kelt az értelmezésben. Szimultán elbeszélés, harmadik személyű (felnőtt) narráció és a gyermek belső látásmódjának elegyítése az ötvenes évek történelmi helyzeteinek bemutatásában, bizzar és szokatlan narrációs megközelítés.

Monika Fludernik felsorol pár tipikus példáját a jelen idejű narrációnak, többek között Pynchon *Súlyszivárvány* és J. M. Coetzee *Waiting for the Barbarians* (*A barbárokra várva*) című művét, és az „új regény” irányzatot. Azonban egyikben sem találunk a fentihez hasonló kombinációt.

Ettől eltekintve, Fludernik megállapításai a jelen idejű narrációra vonatkozóan mégis jelentőséggel bírnak számomra. „Ezért az, hogy elmosódik a beszédszintek különbsége a jelen idejű »most« és a múlt idejű »akkor« között, az magával vonzza egy lényegesebb narratológiai kettősség egymásba olvadását is: a történet (story) és a történetmondás (discourse) kettőssége közötti különbség eltűnését” (254). Monika Fludernik a szimultán narráció egy másik tulajdonságát is jellemzi: a jelen idejű elbeszélések többsége, legyen akármennyire illogikus, könnyen rekonstruálható egy eseménysor történeteként vagy a reflektáló elme kivetüléseként, amely a jelenben újra átéli a múltbeli élményeket (256).

A fenti állításokból következik, hogy a deiktikus szintek egymásba csúszása megnehezíti, hogy az olvasó távolságot tartson az elbeszélt történettől, hiszen a szintek keveredése az olvasó és a mű közötti biztos távolságot összezavarhatja. A jelen idejű narrációt olvasva könnyen úgy érezhetjük, mintha saját élményeinket élnénk át, ami erősíti azt az értelmezési lehetőséget, hogy ezek a hatalmi mechanizmusok mind a mai napig velünk vannak, magunkban hordozzuk hatásukat és a belőlük származó viselkedésmintákat. Mindezek alapján a szimultán narrációt a mű olyan jelentésképző lehetőségének tekinthetjük, amely hozzászoktatja az olvasót a kényelmetlen beszédmódhoz, amely maga is színre viszi a hozzászokás mechanizmusát, más szóval hozzászoktatja az olvasót a hozzászokáshoz. Másrészt viszont az elbeszélésmód állandóan érzékelhető disszonanciái szembesítik az olvasót azzal a káros és veszélyes jelenséggel, hogy annyira benne élünk ebben a nyelvben, annyira részévé válhatunk, hogy észrevétlenül beletörődünk, és a végén nem találunk benne semmi kivetnivalót.

Végül feltehetjük a kérdést: mit is tanultunk a diktatúra természetéről, a közelmúltat jelen időben elbeszélő, gyereknézőpontú regényből? Először is, világossá vált, hogy a reprezentáció tárgya nemcsak a történelmi múlt, hanem maga a gyermeki perspektíva. Paradox módon a regény egyrészt megkérdőjelezi a diktatúra gyerekszemű bemutatását mint a referencia tárgyát, másrészt mégis az elnyomó rendszer valamely nagyon lényeges tulajdonsága válik láthatóvá. Ez a narratív látószög teszi a sajátos történelmi helyzetet valamilyen mértékben átélhetővé, mert arra invitálja az olvasót, hogy beleélje magát egy gyermek rettegésébe, szorongásába. A kérdés, hogy „Milyen volt ebben a korban gyerekként élni?” nem tűnik értelmezhetőnek, ennyire fiatal narrátortól nem fogunk világos választ kapni. A gyermeki perspektíva maga válik az olvasói tekintet tárgyává, ebben a perspektívában szembesülhetünk saját gyermeki naivitásunkkal, azaz az illúzióval, hogy a saját múltunk könnyen hozzáférhető és megérthető lenne. A jelen idejű narráció lehetővé tesz olyan értelmezést, hogy amiről éppen szó van a műben, az nem csak egy múltbeli esemény, hanem annak hatása is – amit azóta is magunkkal hordozunk. A szimultán narráció és a gyermeki horizont révén nem a történelemről olvasunk, hanem arról, hogy az

infantilizáció mintái a mai napig velünk vannak. Másrészt azonban az infantilizáció minden esetben ellenállást szül, mint például a regény szövegében az álomszerű határátlépés vagy Piroška zsigeri ellenállása az óvodában.

A kiinduló elméleti kerethez visszatérve, *A hullócsillag éve* című regényben olyan helyzetet véltem felfedezni, amely párhuzamba állítható a Spivak által felvetett kérdésekkel. A brit kolonizáció alatt sínylődő, többszörös kiszolgáltatottságban élő subaltern-szubjektum és a szovjet megszállás alatti kelet-európai kommunista rendszerben élő gyerek helyzete és reprezentációjának nehézségei összevethetők. A regény szembenéz azzal a problémával, amit Spivak többször is hangsúlyoz: az alárendelt szubjektum nem tud megszólalni az őt tárgyként megfogalmazó hivatalos diszkurzusok nyelvén. A regénybeli vizsgált példák hasonlóképpen rámutattak, hogy a diktatúrában élő gyerek nem beszél, nem érti a nyelvet teljes mértékben, gondolatait nem képes a domináns diszkurzus nyelvén megfogalmazni, egy kevert nyelvi gondolkodásmódban él, amelynek a mesék legalább olyan fontos részei, mint a megismert valóság tényei, ahogy például az erőszakos etetést egy gyermeki fantázia szerinti *óriásnő* hajtja végre.

A subaltern elmélete felől vizsgálódva felfigyelhettünk a regény által hangsúlyozott, a szovjet megszállás alatti kommunista diktatúra és általában a diktatúrákra vonatkozó értelmezési lehetőségekre. Rakovszky Zsuzsa regénye által az olvasó átérezheti és megértheti az önkény egy kevésbé ismert működési elvét, az infantilizációt, azt, ahogy a transzparencia hiánya korlátozott tudású alanyokká, gyerekekké változtatja az állampolgárokat, ahogy azok, Spivakkal szólva, nem tudják szubjektumként artikulálni az érdekeiket. A hozzászokásnak mint olvasói technikának a révén a regény ráirányítja a figyelmet annak veszélyeire is. Szembesít minket egy igen káros, önsorsrontó „kulturális alakzattal”, amely oly jól ismert a közép-kelet-európai régióban: elfogadni, beletörődni az önkényes hatalom újabb és újabb előretörésébe, fokozatosan hozzászokni és megtanulni együtt élni az elnyomással.

A párhuzamok mellett az elmélet és a regény prózapoétikai gondolatai közötti eltérésekre, a subaltern, Spivak szerinti, némaságra kárhoztatott helyzete és a mű által közvetített jelentéshetőség különbségére is igyekeztem felhívni a figyelmet: a kiszolgáltatott, a vizsgált fikciós helyzetben, ha korlátozott formában is, de képes megszólalni. Az olvasó folyamatos kiegészítő tevékenységét a gyereknézőpontú, korlátozott tudású narrációba beépítő regény képes rávilágítani az önreflexióra képtelen, alárendelt gyerek helyzetére. A belső nézőpontú fokalizáció és a harmadik személyű jelen idejű narratív beszédmód együttese megszólaltatja a gyerek belső hangjait, érzéseit és gondolatait, ugyanakkor azt is jelzi, hogy ezek csak korlátozott módon jutnak be a regény főáramú, harmadik személyű diszkurzusába.

A hullócsillag éve című regény segítségével újfajta kapcsolatba, újfajta párbeszédbe kezdetünk történelmünkkel. Egyszerre alakíthatunk ki bensőséges, egyben kritikus viszonyt múltunk diktatórikus korszakával. Akár tetszik nekünk, akár nem, mi, akik Kelet-Európában születtünk, és a még meg sem születettek is, diktatórikus rendszerek gyermekei vagyunk. Egész életünkben magunkban hordozzuk a saját történeteinkhez fűződő kellemetlen intimitást, azon történetekhez, amelyeket soha nem lehet teljesen megbízhatóan elmesélni. Rakovszky Zsuzsa regényének gyermek narrátora ezzel a kényelmetlen és a kimondhatóság határán táncoló intimitással, saját infantilis történelmünkkel szembesít minket, ezzel egyúttal felajánlja a felnőtté válás lehetőségét.

Diktatúra, infantilizmus és az alárendelt beszéde Dragomán György *Fehér király* című regényében

Az alárendelt beszédét vizsgálva arra szeretném felhívni a figyelmet Dragomán György *Fehér király* című regényében, hogy *A hullócsillag éve* című regényhez hasonlóan a kiszolgáltatott gyermeki nézőpont nemcsak egy látószög, amelyen keresztül a diktatúra egy sajátos arca tűnik fel, hanem a diktatúra jellegzetes sajátossága. Nem csupán perspektíva, hanem a reprezentáció tárgya is. Olyan subaltern-látószöveget látunk, amely egyúttal a diktatúra kevésbé ismert tulajdonságával, az infantilizmussal, az infantilizálással szembesíthet bennünket.

A gyermeki nézőpont mellett a jellegzetes mellérendelő tagmondatok hosszú sorozatából álló közlésmód köthető az alárendelt beszédéhez. A többszörösen kiszolgáltatott pozícióban lévő ember „prenarratív”, krónikás, lejegyzetelő stílusban dokumentálja a történeteket. Ez a krónikás attitűd, amely szinte természeti akaratként fogadja el a társadalmi folyamatokat, amelyeknek ő csak az elszenvedője, illusztrálja a kiszolgáltatottságot és a gyermek túlélésre berendezkedő bölcsességét, a subaltern sajátos tudományát.

Több mint harminc nyelvre lefordították Dragomán György második könyvét, amelyben gyermeknézőpontból ismerjük meg a kommunista diktatúra hétköznapijait. Minden valószínűség szerint sikerült olyan nyelvet és látószöveget létrehoznia, amely jellegzetes kelet-európai tapasztalatot tesz hozzáférhetővé széles olvasóközönség számára. A könyvben többször találkozunk a Ceaușescu-rendszerrel kapcsolatba hozható utalásokkal vagy más ismert nyolcvanas évekbeli eseményre, például Csernobilra tett célzásokkal. A könyv egyaránt képes volt megszólítani a politikai elnyomást átélt közönséget és a több évszázados demokratikus hagyományban élő kultúrák olvasóit. A kritikusok hangsúlyozzák a mű sajátos, bilingvális fiktív közegét és nyelvezetét. Takács Ferenc szerint például nem derül ki egyértelműen, hogy a mű magyar és román szereplői milyen nyelven beszélnek egymással (119).

Kiss Júlia, a román fordítás megjelenése kapcsán, röviden áttekinti a regény angol és német nyelvű, román és magyar recepcióját, a műben megjelenő román és a magyar nyelvi közeg kérdésére fókuszálva. Majd összeveti a mű eredeti (számos román kifejezést tartalmazó) magyar szövegét a román fordítással, és arra a megállapításra jut, hogy a magyar eredeti szöveg politikai konnotációi elvont diktatórikus közeget teremtenek meg, ezzel szemben, például a román fordításban a politikai referenciák konkrétabbá válnak. A jelentéslehetőségek így leszűkülnek a fordításban, viszont könnyebben értelmezhetők, ezáltal külföldi befogadói körben könnyebben fogyasztható szövegek jönnek létre, ami szerint hozzájárulhatott a mű nemzetközi sikeréhez (Kiss 85-86).

A kritikusok többsége Bodor Ádám követőjeként tekintett a szerzőre a könyv megjelenésekor (Bányai, *Torzóban maradt*; Ambrus, *Szabadon fogva*; Orosz, *Dragomán*; Reményi 179; Bátorhori 242). A *Fehér király*, hasonlóképpen a diktatúrák emberi kapcsolatokra gyakorolt hatását vizsgáló *Sinistra körzet* című műhöz, lazán kapcsolódó, gyakran csattanóval záródó klasszikus novellaformát idéző fejezetekből áll össze. „A novellák *in medias res* indítanak: kész helyzet elé kerül a narrátor s ezáltal az olvasó is, ám a helyzet a novella végén is nyitott marad, nem tudjuk meg, hogyan fejeződik be a történet” (Bányai, *Torzóban maradt* 103). Orosz Ildikó szerint a pergő akciójelenetek szinte hollywoodi hangulatot kölcsönöznek a regénynek.

Az elrajzolt posztkommunista rekvizitumok közt valóságos akciófilm pereg. Dzsátá a Pál utcai fiúkéhoz hasonló gyerekháborúban kiállja a bátorságpróbát, megszerzi az ellopott labdát, a háttérben lángol a búzatábla; banánnal a pulóvere alatt menekül a dühödt vásárlók által megrohamozott zöldségestől; a mozi szellőzőaknájában Bond-módra kúszik, miközben ketyeg az óra. Tűz, fegyverek, izgalom – *A pusztítás könyvére* is jellemző motívumok egy kiskamasz heroikus világában idézőjelbe kerülnek. A filmszerű dramaturgia itt nem csupán prozódiai sajátság, de Dzsátá élményfeldolgozási stratégiája is. (Orosz 34-35)

O. Réti Orsolya a diktatúraregény műfaja mellett javasol egy másik irodalmi kontextust, az aparegények sorát. Az önéletrajzi olvasás új lehetőségeit veti fel, mikor Paul de Man *Önéletrajz és arcrongálás* című tanulmánya (de Man 93-107) alapján a prozopopeia alakzata mentén az apa megszólítása és újrateremtése kísérleteként értelmezi a szöveget (O. Réti 180). Egy újabb értelmezés szerint a regény úgy mutat be egy valós diktatúrát, hogy végig a disztópia műfajának megoldásait használja, és elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy mikor és hol járunk a térben és az időben. Így nem csupán egy lezárt történelmi korszakra, a 1980-as évek Romániájára történik utalás, hanem arra is, hogy mi következhet még el a jövőben. A mű „[e]gyszerre állít

emléket a múltnak, mint a valóságon alapuló történelmi regény, és inti óva olvasóját a disztópiákhoz hasonlóan” (Schäffer 210).

A gyermek narrátor korlátozott tudására szintén reflektálnak a kortárs kritikusok. Károlyi Csaba szerint a *Fehér király* „választott elbeszélésmódja a gyereknyelvre és a gyereklogikára építve úgy képes közel kerülni ábrázolt világának természetéhez, hogy közben azt a világot az arról beszélő gyerek nem is egészen érti, csak él benne, és valamelyest felfogja – mégis a maga egyszerű gondolkodásával átlátja lényegét, és a maga fantáziájával tökéletesen leképezi” (Károlyi 98). A gyerek adottságként fogja fel a diktatórikus viszonyokat, nincs összehasonlítási alapja, ezért nem jut eszébe a rendszer működési mechanizmusait megkérdőjelezni. Orosz Ildikó írja:

Dzsátá kiszolgáltatottsága kétszeresen is korszecifikus: egyrészt a történelmi éra, a rendszer velejárója, másrészt a kiváltképpen érzékeny kiskamasz lét következménye. Dzsátá azonban, hasonlóan a Sorstalanság Köves Gyurijához, meglepő könnyen, sőt, együttműködő-készséggel fogadja a megaláztatásokat. Nyilván, hiszen számára ez az egyetlen valóság adott, más nem létezik. Ha felázad is a maga kamaszos módján (például úgy, hogy annyi pontot lő a honvédelmi napon, amennyit tud, és nem azt a keveset, amire utasítják), alapvetően azonban nem kérdőjelezi meg a dolgok állását. A sivár, részvétlen világot a gyermeki elme a lehető világok legjobbjává transzformálja. (34)

A gyerek elbeszélő esetében kritikával kell kezelnünk a gyermeki látókört mint az események percepcióját és így az elbeszélt eseményeket és azok értékelését az olvasás során ki kell egészítenünk. Például az olvasó valószínűleg már hamarabb rájön, hogy a szürke ruhás emberek nem az apa kollégái, és a búcsúzásjelenetet másképp értékeli, mint a gyerek, aki elhiszi az apa szavait. A felnőtt olvasó folyamatosan kiegészíti, módosítja a gyerek narrátor közvetítette eseményeket. A kiszolgáltatott csoportok helyzete az elnyomásban még nehezebb, mint a társadalom többi részének. A mű számos helyen pontosan megrajzolt, részletes leírásokkal szembesít minket a látvánnyal, mikor a gyerekeket fizikai vagy lelki erőszak éri a tanárok, az edzők, a munkások, a felnőttek vagy az erősebb gyerekek részéről. Az erőszaktól mindenki szenved, és mindenki igyekszik indulatait a gyengébbre kivetíteni. A kiszolgáltatottság rangsorában a gyerekek, azon belül is a fiatalabb gyerekek állnak az utolsó helyen, ők azok, akik többszörösen szenvednek el a pártközpontból induló és több hullámban a társadalomra zúduló erőszakot. Az edzői pofonok, rúgások, a testi fenyegetés és kínzás leírása minden esetben kínosan aprólékos, fiatal narrátorunk könyörtelen pontossággal számol be minden részletről. Nem fordíthatjuk el a tekintetünket. Erős vizuális elemekkel van átszőve az alapvetően történetek egymásra halmozásából építkező

szöveg. Nincs mese, nemcsak egy könyörtelen diktatúra mindennapjait olvassuk, hanem mind-
ezt alulnézetből tesszük. Látnunk kell magunk előtt, el kell képzelnünk a vérző testeket.

Az ellentörténet is ugyanúgy kiolvasható ebben a regényben, mint *A hullócsillag* évében. Látjuk, hogy a szűk család megpróbálja kizárni a politikai önkényt, és otthon polgári elvek szerint él. Ebben az esetben azonban a politika már az otthon falai közé férközött, deportálta az apát, és a rendszer működésének megfelelően, teljes bizonytalanságban tartja és kétségbeesésbe sodorja az anyát és a fiút. Azt sem tudják, viszont fogják-e látni valaha az apát. Ez a közeg, amelyben játszódik a regény, ebben éli anya és fia a hétköznapiakat. Alap nélküli alap, erre építkezve kell élniük a mindennapokat. Vannak olyan fejezetek, amelyekben említés sem történik az apáról, máshol csak egy-egy megjegyzés erejéig tűnik fel az ismerősök vagy a tanárok beszédében, mégis minden fejezetben érezzük a hiányát, és azt a kétségek közé szorított létezést, amely még inkább megnehezíti az igen kemény hétköznapiakat.

A regény szerkezete tükrözi a mindennapos túlélés forgatókönyvét, felidézve a pikareszk regény hagyományát (G. Szabó 24-25). Minden fejezet egy új kaland, „nagy” események és „kis” események egymás után. Az apa elhurcolása, az életveszélyes háborúvá fajult csata a gyerekek között és a nagykövettel való találkozás „nagy” eseményeivel egy sorba rendeződnek az edzés, a matekóra „kis” eseményei. Más szóval nincs különbség kis és nagy esemény között, a gyerek szemében minden hétköznapi dologért hatalmas küzdelmet kell folytatni, a diktatúra árnyékában bármilyen jelentéktelennek tűnő eset könnyen életveszélyessé válhat. Egy ártatlannak látszó lövészverseny hátterében például a tanár állása vagy a gyerek elszakítása az anyjától lebeg súlyos fenyegetésként. Az iskolás kisfiú életének ilyen kalandos-hétköznapi fejezeteiből áll össze a regény. Novellafüzérként is tekinthetjük, jellegzetes élethelyzetek sorozataként. Nagy hagyománya van ennek a műfajnak az erdélyi irodalomban, sokan állították párhuzamba a *Fehér királyt* Bodor Ádám írásaival, mint említettem. Nem lezárt fejezetek sorát olvassuk, gyakran megessük, hogy nem kapunk megoldást a történet kimenetelére nézve. Nem derül ki, sikerül-e megtudni valamit az apáról, miután anya és fia minden maradék vagyontárgyukat eladták ennek érdekében. Nem kapunk választ, de máris megyünk tovább, jön a következő embert próbáló kaland.

A megoldatlan történet után következik egy újabb történet, így érzékeljük az önkényuralomban élők hétköznapijait, az „élni kell” elvének működését. A narratív dinamika nem a logikus lépésekre épül, hanem az egymásutániség sorozatára. Befejezetlen történetek után tovább lapozunk, a kérdéseket magunkkal visszük, és így olvassuk a következő fejezetet. Az olvasás során hordozzuk a kétségeket, majd ezekkel együtt fogadjuk be az újabb eseményt. Az olvasás aktusa

így maga is felidézi a kétségek közt hányódó lelkiállapotot, amelyre csak rétegződnek az újabb és újabb megoldatlan problémák.

A könyv következetesen tartja a gyermeki beszélőpozíciót és nézőpontot. Rakovszky Zsuzsa a gyermek szemszögéből írt részeket más szövegekkel, például levelekkel, vagy másik szereplő történetével egészíti ki. Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényében a beszélő alany akár bekezdésen belül is változhat. A *Fehér király*ban az egyes fejezetek hosszú, bekezdés nagyságú mondatokból épülnek fel. A bekezdések hangneme között nincs lényeges különbség, ezért érzékeljük úgy, mintha az egész regény egyféle hangnemben és látókörben szólna. Ha azonban közelebbről szemügyre vesszük az egyes bekezdéseket, láthatjuk, mennyire változatos beszéd-módok következnek benne egymás után. A grammatikai mondatban többféle beszélő is megszólal szabad függő beszéd formájában.

A következő szöveg egy kivágott részlet egy hosszú mondatból, azaz bekezdésből, amelyben az anya segítséget kér az apósától, hogy haza tudja hozni a férjét, akit kényszermunkára szállítottak a Duna-csatornához, egy tiltakozó petíció aláírása miatt. Az alábbi idézet kiemelése egy hosszabb, több oldalas részből szinte erőszakot tesz a szövegen. Az elemzőnek be kell látnia, hogy a közlés egysége ebben a regényben a hosszú mondat. Azon belül a gondolatok vesszővel vannak elválasztva, és szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A gyerek látókörében az egyik gondolat maga után vonja a másikat, ami arra készíti az olvasót, kövesse a regénymondat egységét, és ne szakítsa meg. Az alábbi részlet kiválasztásában tehát mesterséges, a szöveg lendületével szembeszegülő elhatárolást kellett végezni.

...aztán mikor megint megszólalt, már halkán beszélt, de azon az éles, száraz hangon, amit akkor szokott használni, mikor nagyon dühös, és azt mondta, hogy jól van, ő is kikérhetné magának, és a titkár elvtárs jobban tenné, ha nem a saját becsületével törődne, hanem inkább a fia életével, és akkor, ahogy ezt anya kimondta, elhallgatott, és egy pillanatig megint nagy csend lett, én meg akkor elővettem végre a páncélt és az ólomkatonát, és szétnyitottam a páncélt, és rápróbáltam az alabárd nélküli festetlen svájci gárdistára, de a páncél túl nagy volt, egyáltalán nem lehetett rácsatolni, és akkor kint anya megint megszólalt, mondta, hogy igen, erről van szó, mit gondol nagyapám, hogy mi a francról lehet még köztük szó, persze, hogy erről, én meg az ólomkatonát néztem, Feri azért adta el nekem, mert nem sikerült az öntése, a felső része el volt lapulva, azt hittem, hogy majd úgyse látszik a páncél alatt, és tudtam, hogy így nekem se lesz jó semmire, és közben kint megint megnyikordult a telefonasztal,

anya biztos megint rátámaszkodott, és úgy mondta, hogy neki nagyapám ne hazudjon, nagyon jól tudja, hogy vannak még kapcsolatai, elég sokáig volt párttitkár ahhoz, hogy tartozzanak neki egynéhányan pár szívességgel, és mondjon valakit, aki segíteni tud, és akkor anya egy darabig hallgatott, aztán egyszerre csak nagy levegőt vett, de úgy szürcsölte, mint a vizet, és nagyon hangosan szólt bele a telefonba, azt mondta nagyapámnak, hogy nem vár, érti, nem fog várni, és most azonnal, érti, most azonnal, és mikor anya ezt mondta, már rendesen kiabált, és tudtam, hogy most le fogja csapni a telefont, és tényleg, abban a pillanatban le is csapta, de olyan erővel, hogy iszonyú hangosan belesendült az egész készülék, és azt üvöltötte, hogy most már elég volt, őt nem érdekli, eljött az ideje, hogy az a vén fasz tegyen már végre valamit a fiáért, és hallottam, hogy elindul a szobám felé, de két lépés után megállt, és akkor én gyorsan letakartam a katonát meg a páncélt a matekkönyvemmel... (Dragomán 158)

Az *Afrika* című fejezetben található a fenti részlet. Már hónapok óta nem kaptak hírt az apa felől, ezért Dzsátá édesanyja kétségbeesésében az apósához fordul. Párhuzamos, külső és belső történések zajlanak egyidőben, és mi mindezt a gyerek percepciójának egymás utáni sorrendjében olvassuk. Az apa hiánya tehát az alaptörténet, a család várja őt haza, de mivel nem kapnak hírt felőle, bizonytalanságban élnek. Erre az alaptalanságra alapozódik minden további regénybeli esemény. Az alapok megkérdőjelezését valló posztmodern szemlélet sajátos, politikai töltést hordozó regénykoncepcióját láthatjuk ezáltal. A család hétköznapijai az alapok helyett a kétségre épül. Az apa története elkezdődött, ezután fel-felbukkan a gyerek gondolataiban, vagyis akkor is zajlik, mikor éppen valamely másik eseménysor részesei vagyunk. Dzsátá meséli családjuk eseményeit, az iskolai kalandokat és idézi mások beszédét. A szabad függő beszéd és a gyereknézőpont e különböző beszédformákat egységesnek tűnő narrációvá szervezi. A gyerek gondolatait olvassuk párhuzamosan a telefonbeszélgetés Dzsátához eljutó foslányaival. Külső hangok és belső hangok váltják egymást, ám azt fontos megjegyezni, hogy a gyerek nem fűz magában megjegyzést az elhangzottakhoz. Nem elhangzott szavak és azokat véleményező gondolatok reprezentációját olvassuk, hanem idézett mondatokat és attól függetlenül zajló gondolatok reprezentációját. Dzsátá pusztán regisztrálja az elmondottakat. A szabad függő beszéd lehetővé teszi, hogy pontosan visszaadja az édesanyja nyelvi fordulatait („azt mondta nagyapámnak, hogy nem vár, érti, nem fog várni, és most azonnal, érti, most azonnal”), azaz, hogy pontosan lejegyezze a történeteket. Ezt a krónikás-szerű lejegyzést szakítják meg a

gyerek saját (szintén szabad függő beszédben reprezentált) gondolatai. Tisztán kivehetjük, amint a kisfiú elfordul a történetektől, és a saját világába, az ólomkatonák és az egyéb játékok világába menekül. Megpróbálja túlélni a tarthatatlan helyzetet, ezért belép egy másik gondolkörbe. Mindkét történet halad előre, az anya a kölcsönös sérelmek felemlegetése után igyekszik rávenni az apósát, hogy próbáljon a párttitkári befolyásával élni és a fián segíteni. Az ólomkatonás történet szintén megy előre a maga útján. A gyerek a szeméttelen talált bádoglemezből készített páncélt próbálja ráilleszteni az osztálytársától szerzett ólomkatonára. Azt reméli, hogy a páncél majd elfedi az ólomkatona hibáit. Első megközelítésben a kétségbeejtő helyzettől elforduló, túlélési kísérletként értékelhetjük ezt a lázas igyekezetet. Ám tovább gondolkodva, figyelembe véve az előzményeket, az sem kerülheti el a figyelmünket, hogy ez is csak az apáról szól. Az osztálytársa, Feri ugyanis azért adta el Dzsátának az ólomkatonát, mert hibásra sikeredett, és így neki nem volt rá nagy szüksége. Feri apja tökéletes, színes ólomkatonákat szokott a fiának készíteni. Dzsátá a páncél segítségével köszörülne helyre a csorbát, neki is lehetne vezérkatonája, és nem tűnne fel senkinek az apa hiánya. Az ólomkatona figurájával tulajdonképpen az apa figuráját pótolná.

Dzsátá a maga módján ugyanúgy az apa alakjának visszaállítására törekszik, mint ezzel egy időben az édesanyja, aki minden ellenérzése dacára megkísérli, hogy szót értsen az apósával. Mindkét, az apa visszaszerzésére irányuló kísérlet kudarccal végződik. Az anya lecsapja a telefont, a gyerek szépen kigondolt terve nem valósul meg, a páncél sehogyan sem illeszkedik a figurára. Azt is érzékeljük ebben ez egységes közlésmódban, hogy anya és fiú két története egymásba fonódik, és hogy e két szál egy elbeszélés különböző oldalait képezi.

A gyerek a telefonbeszélgetés egyik felét hallja, pontosan lejegyzí az anyja szavait, de nem tudjuk, mit is mondhat a másik telefonáló. A gyerek, az olvasóval ellentétben nem találgat, csupán rögzíti az elhangzottakat. Nem derül ki, mennyit ért a beszélgetésből. Annyit tud, hogy az édesanyját hibáztatják a nagyszülők a tiltakozó nyilatkozat aláírásáért, és fiuk sorsának alakulásáért. Az olvasó találgathat, mit mondhat vajon a titkár elvtárs, mi az az „erről”. A felnőtt olvasónak valószínűleg többet árul el az alábbi mondat, mint a gyerek lejegyzőnek: „és úgy mondta, hogy neki nagyapám ne hazudjon, nagyon jól tudja, hogy vannak még kapcsolatai, elég sokáig volt párttitkár ahhoz, hogy tartozzanak neki egynéhányan pár szívességgel”. Ez a mondat rávilágít a kölcsönös szívességen működő, illetve nem működő politikai rendszerre. Az após kitér a segítségkérés elől, talán azért, találgathatjuk, mert ő maga is fél. A szöveg aktiválhatja az olvasó átélt vagy tanult ismereteit az önkényuralomról. Ez a férj, feleség és após kapcsolatát

feltáró részlet világosan megmutatja a diktatúra szűk családi kapcsolatokba behatoló jellegzetességét azok számára is, akiknek nincsenek ilyen jellegű személyes emlékei. A felnőtt olvasó azt is érzékeli, hogy a gyerek nem lát tisztán a társadalmi-politikai háttérrel illetően.

Nem lehet nem észre venni, hogy a helyzet, mikor csak félig halljuk meg azokat a szavakat, melyek létfontosságúak számunkra, az egész rendszer lényegére rámutat. Egyrészt arra, hogy félig értjük, félig nem értjük a felettünk folyó diszkurzust, másrészt arra, hogy megkíséreljük kimenteni ebből a helyzetből a saját világunkat. Az életünket meghatározó társadalmi körülmények azonban visszaköszönnék a magánéletben, például a gyerek játékában, nem lehet a privátszféra világába elmenekülni a minket meghatározó eseményektől. Akkor is arról beszélünk, mikor nem arról beszélünk. Dzsátá hiába menekül az ólomkatonához, akarva-akaratlan édesapja hiányával, illetve a durva önkénnyel találja magát szembe.

Érdemes még egyszer hangsúlyozni, hogy az elfordulás ellenére, Dzsátá valamiféle krónikás szemlélettel lejegyzeteli az elhangzottakat. Vincze Ferenc szintén érzékeli a szöveg dokumentáló funkciókat hordozó jellegét: szerinte a regény olyan kordokumentumként is értelmezhető, amelyben a zsarnoki rendszer a kényszerű hallgatásokban, a sorozatos hazugságokban és megalkuvásokban mutatkozik meg (Vincze F.). A lejegyzetelés, dokumentálás mintha a jövő felé fordulást is jelentené. Ezekben a fordulatokban, elharapott, odaértett, de ki nem mondott szavakban egy korszak életfelfogása és túlélési stratégiája lehet beíródva. A kisfiú, és így maga a regény, mintha megőrizné e beszédek egy fiktív archívum számára. A dokumentálás és az archiválás aktusában benne rejlik a jövő felé fordulás, és némi optimizmus, hogy lesz majd talán valaki, akit érdekel az elmentett anyag.

A hosszú mondatok tagmondatai igen gyakran kapcsolódnak össze az és kötőszóval, a történetmondó még akkor is használja, amikor elkerülhető lenne. A folyamatos ismétlés révén nagyobb szerep hárul rá, mintha csupán viszonyjelentése lenne. Visszaadja a gyerekbeszéd rögtönzött jellegét, amely nem sokat ad a „szóismétlés elkerülése” fogalmazási alapelvre. Másrészt a mellérendelésre, mint viszonyra, helyeződik a hangsúly. Szembeötlő a lejegyző, krónikás jellegű történetmondás, amely nem rangsorolja, nem állítja alá- és fölérendelés elveit követve az eseményeket, csupán egymás után rögzíti azokat. Az ilyen jellegű, mellérendelő, az értékelést, a strukturálás összetettebb alakzatait nélkülöző történetmondás utalhat a narrátor kiszolgáltatott helyzetére, olyan világértelmezésre, amely a körülményeket, mint a felénk jövő, minket meghatározó eseményeket, megváltoztathatatatlannak hiszi. Az ilyen történetmondásban az annales gondolkodásmódjának nyomait figyelhetjük meg, amelyre, ahogy a II. 5 fejezetben említettem, Hayden White hívta fel a figyelmet (113).

A mellérendelések sorozata nagy hatást gyakorolhat a befogadóra: erősen a kezében tartja, arra készíti, hogy egyvégtében olvassa el a hosszú mondatot. Nehéz megszakítani az olvasást, nehéz pihenőhelyet találni, mert egyre újabb és újabb ések következnek. A tagolás olyan ritmust javasol, amelyben egy teljes, akár több oldalas, hosszú mondat megállás nélkül, egy lendületben olvasandó el.

A szöveg narrátora a megképzett olvasói figurához erősen kötődik, szinte belekapaszkodik. Az ések halmozásában kétségbeesett hangot érzékelhetünk, olyan gyerek hangját, aki ragaszkodik a felnőtt társaságához, és újabb és újabb történetekkel köti le a figyelmét, csak hogy ne hagyja őt magára. A hosszú mondatok addig nem engedik el az olvasó figyelmét, amíg minden információ, minden körülmény el nem hangzott, amíg a gondolat teljessé nem válik. E hosszú mondatok menedéket kínálnak: amíg tartanak, búvókörükbe kerülünk, mint ahogy a gyerek elalvás előtt újabb és újabb történet mesélésével próbálja maga mellett tartani a felnőttet, hogy elodázza az álomba merülés magányosságát.

A befolyásolhatatlan események krónikája mellett nemegyszer azzal is találkozunk, hogy a kisfiú nem képes saját akaratát kézben tartani: érzi, hogy valami történik vele. Belső kényszer irányítja a cselekedeteit, már nem ura saját döntésének. Ezek a belső események ugyanolyan felsorolásszerűen vannak elbeszélve, mint a külső események. Öntudatlan cselekedetek tanúi vagyunk a szertárban, a lövészeten vagy a sakkozásnál.

...és hiába próbáltam a hatos vonalra célozni, mert csak azt a két lyukat láttam, a piros lyukat, meg a kék lyukat, és valahogy olyan volt, mintha az a két lyuk Vasököl két szeme lenne, és akkor, ahogy először meghúztam a ravaszt, tudtam, hogy a golyó pont oda fog menni, a Vasököl szeme közé, és ha a vadnyugaton lennénk, akkor azonnal szörnyethalna, és láttam is a tízes kör közepén megjelenni a kicsi fekete lyukat, innen akkorának látszott csak, mint egy tűszúrás, és akkor másodszor is oda lőttem, pont oda, a tízes körbe, és harmadszor is, és negyedszer is...(99)

A tudatos döntés és választás lehetősége több értelemben is felmerül ebben a részletben. A lövészeten először is a tudatos irányítást kell elsajátítani. A puskák eleve félrehordanak, külön meg kell tanulni, hogy ezt beszámítva, irányítsák őket. Elviszik Dzsátát a versenyre, bár az apja politikai tevékenysége miatt már kitették a csapatból, de most álnéven mégis részt vehet. Elvárják, hogy rosszul célozzon, mert a másik iskolának kell megnyernie a versenyt, ahova a pártvezetők gyerekei járnak. A fenti részlet a kontroll és önkontroll szövevényes hálózatát még tovább bonyolítja: önkontrollt kell gyakorolnia a puska felett érzett kontroll fölött. A szöveg

szemlélteti, ahogyan ez az irányítás a szó elvont és szoros értelmében kicsúszik a gyerek kezei közül. A szöveg ritmusa felgyorsul, a szemantika elveszti uralmát a retorikával szemben. Egyre rövidebb tagmondatok következnek: „pont oda, a tízes körbe, és harmadszor is, és negyedszer is”.

Szinte halljuk a szívdobbanást, miközben egy képzeletbeli szívre célozva, lő a gyerek. Az ösztönök átveszik az irányítást a racionalitás felett. Az ész azt diktálja, hogy félre kell löni, de az ösztönös lázadás átveszi a hatalmat. Az olvasó bele van kényszerítve ebbe a felgyorsuló ritmusú lázadástörténetbe. A mi szívünk is együtt dobog a gyerek lázadásának ritmusával. Brutális világban járunk, át kell éreznünk a gyerek veszélyes helyzetét. Részvételt diktál a szöveg, nem hagyja, hogy kíváncsi kívülállóként olvassuk, mi is történik az ilyen helyzetben. Részt kell vennünk ebben a világban, szaporábban kell lélegeznünk, akkor válhatunk a mű társalkotó partnerévé. Nincs más út, erős kézben tart minket a szöveg, csak a fejezet végén várhat ránk egy kis pihenő.

Összegzésképpen megállapíthatjuk, *A fehér király* egyik legszembetűnőbb sajátossága a következően, állandóan jelenlévő gyermeki nézőpont és beszédmód. A gyermeki hiányos látókört látjuk az egész mű során. Hasonlóképpen, mint Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* című regényében, nem tudjuk elválasztani az infantilis látókört az elmondott történetről. Le kell vonnunk a következtetést: a diktatúra természetéhez szorosan hozzátartozik az infantilizmus.

A posztmodern regény sajátos kelet-európai változatát olvassuk. A felvilágosodástól örökölt, nagy, európai narratívák, az alapok megkérdőjelezésének posztmodern elve a diktatúrák működésének logikájával párosul. A családi biztonság hiányára, a gyerek szemszögéből értelmezett alap hiányára épül fel a regény. A mű szoros befogadói együttműködésre számító retorikája megmutatja és megtanítja az olvasónak, miként lehet ebben a helyzetben élni és túlélni.

Összetett narratív modalitásuknak köszönhetően a tárgyalt művek a Gayatri C. Spivak által bírált leegyszerűsítés és tárgyiasítás csapdáját elkerülik, ugyanakkor nyilvánvalóan hangot adnak az elnyomott gyermek-elbeszélőnek. A regény nem pusztán kiszolgáltatott emberi élethelyzeteket mutat be. A subaltern hangjai magában az elbeszélés módjában rejlenek, a narratív diskurzus – Rakovszky esetében elsősorban a felnőtt elbeszélői hang és a gyermeki fokalizáció összjátéka, valamint a szimultán narráció – hordozza a kiszolgáltatottság jelölőit. Továbbá a korlátozott tudású gyermeki nézőpont állandó korrekcióra kész, bevonja az olvasót, hogy aktívan átélje a diktatórikus, fiktív világot. A folyamatos kiegészítő tevékenység a részvételre, az együtt-írásra helyezi a hangsúlyt. A részvétel elvének középpontba állítása összhangban áll a Spivak újabb tanulmányaiban megfogalmazott „tanuljunk meg tanulni a társadalom alsó rétegeitől” elvével, ugyanis *A hullócsillag éve* és *A fehér király* olvasása során ráébredhetünk,

hogy mi vagyunk azok, aki tanulhatunk a gyerektől, megérthetjük az infantilizáció és a diktatórikus hálózat kiépülésének összefüggését.

2. Az alárendelt gyereknézőpontú történetmondása és a jelen idejű narráció: Barnás Ferenc: *A kilencedik*

Elemzésem továbbra is kapcsolódik Gayatri Chakravorty Spivak, a perifériára szorult csoportok, a subaltern megszólalásának problematikájához. Barnás Ferenc regényében elemzem a kirekesztett gyermeki álláspont megnyilvánulásait. Az elképzelt, fiktív diktatórikus korszakba helyezett gyermeki narrációt a subaltern-hang sajátos típusának tekintem. Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényében *A fehér királyhoz* hasonlóan, az alárendelt szereplők, a gyerekek természetesnek veszik a kommunista diktatúrában és a szegénységben való létet. Beleszülettek a rendszerbe, úgy tekintenek rá, mint természetes társadalmi-kulturális közegre, hiszen nincs összehasonlítási alapjuk. Más politikai berendezkedést nem ismernek. *A kilencedik* tematizálja a kiszolgáltatottság és az önkifejezés, önérvényesítés közötti kapcsolatot, ugyanis az elbeszélő kisfiú, aki a kilencedik gyerek a családban, maga is beszédhibás, a hangos beszéd és az olvasás hatalmas nehézséget jelent neki. A többi iskolás testvéréről is kiderül, hogy beszédzavarral és viselkedészavarokkal küzdenek. Mint azt a bevezetésben hangsúlyoztam, a subaltern-létmód egyik legfontosabb jellemzője az önreflexió hiánya. Ebben a fejezetben szintén azt vizsgálom, miként lehetséges mégis reflektálni a reflektálatlan, súlyosan elnyomott helyzetre a művészi elbeszélésben. Amellett érvelek, hogy a subaltern nem tudja megfogalmazni saját kiszolgáltatott helyzetét, ám a korlátozott tudású elbeszélői horizont, a jelen idejű narrációval összekapcsolódva, az olvasót az alárendelt léthelyzet megértése felé motiválja. A jelen idejű narráció a szegénység kevésbé ismert jellemzőjére, egy sajátos időfelfogásra, a napi túlélés jelen idősíkra korlátozódó szemléletére irányítja a figyelmet. A szegényember és a szegény gyereke ember jelen időbe záródó korlátozottsága egyúttal a subaltern bölcsességére is utalhat: a jelen időben való létezés a túlélés bölcsességét is magában foglalja, a kilátástalanság nagyobb távlati helyett a jelen feladatainak küzdelmei és ritka örömei betöltik a létezést.

Ezúttal is azt kívánom bizonyítani, hogy bizonyos szépirodalmi elbeszélések lehetővé teszik, hogy a szövegbeli jelzések mellett, amelyek a megszólalás képességének korlátozottságára is rámutatnak, az alárendelt mégis hangot adjon a saját felfogásának. Nem arról van szó, hogy a regény a perifériára szorított gyerekek nevében beszél, és nem is tárgyiasítja őket, hanem sajátos elbeszélői hangot ad nekik. Az olvasó aktív közreműködése szintén bele van kódolva a szö-

vegvilágba, ugyanis a gyermek-narrátor hiányos tudását folyton ki kell egészíteni olvasás közben. Megközelítem összhangban van Csíkvári Gábor a kiszolgáltatottság és nyelv kérdését összekapcsoló meglátásaival: „... a nyomor sújtotta emberek beszélhetnek legkevésbé lét alatti létükről. Még akkor is, ha képesek volnának beszélni. *Helyettük* szól valaki, róluk beszélve, a *nevükben* beszélve – vagy a *bőrükbe bújva*. Barnás Ferenc ez utóbbit teszi. Egy *kilencéves kisfiú* beszéli el a sorsát, egy felnőtt és a nyelvet virtuózan kezelő *felnőtt nyelven* (Csíkvári 36).¹⁸

Barnás Ferenc *A kilencedik* című regénye egy kilenc éves kisfiú történetét meséli el Magyarországon a kommunizmus korszaka alatt, a hatvanas évek tájékán. A kisfiú a kilencedik gyermek egy mélyszegénységben, a társadalom perifériáján élő, katolikus nagycsaládban. Mivel nyíltan felvállalják, hogy vallásosak, az életük abban a korszakban még nyomorúságosabb, mint egy átlagos magyar családé. Alapvető berendezési tárgyaik, mint ágy, szék, asztal, hiányoznak. Az étel soha nem elég, ruhákban is szűkölködnek, a tüzelő mindig elfogy. A gyermekek többsége beszédhibás vagy valamilyen viselkedészavarban szenved. Az apa zsarnoki módszereket alkalmaz családon belül, annak ellenére, hogy ő maga is a kommunista politikai rendszer elnyomása alatt él. Gyermekeit dolgoztatja különböző „vállalkozásaiban”, hogy pénzt szerezzen. A kikapcsolódás, játék semmilyen formáját nem engedi, és rendszeresen veréssel bünteti őket. Molnár Csilla az apa alakját a paternális rend jelölőjeként és a hatalom metaforájaként értelmezi. Olyan figuraként, aki képtelen a parancsolgatás és a folyamatos ellenőrzés kényszere nélkül élni. Egyszerre konkrét és szimbolikus hatalmat testesít meg: „működése minden pillanatában kontrollálja, elfojtja és bünteti mindazokat, akiket hatalma alatt tudhat. A családban ő az onnipotens, aki korlátlan mozgásszabadsággal rendelkezik, és senkinek nem tartozik számadással, merre járt, mit csinált” (Molnár, *Patriarchális elnyomás* 84).

A kisfiú mindössze nyugtázza, ami körülötte történik, nem fűz hozzá értékelést. Külső megfigyelő, az egyik, a regényt angol fordításban olvasó kritikus szerint a kép, amelyet a gyermek-narrátortól kapunk, mentes minden finomságtól, politikától, moralizálástól. A gyermek-narrátor külső megfigyelő. Nyomorult, nevesincs főszereplőnk kívülről figyeli családjának harcát a túlélésért, apja mániákus üzletelését, anyja vallási fanatizmusát, testvérei küzdelmét és a szegénységben élőket sújtó kegyetlenséget, megaláztatást (Waxman).

A szegénység és a lelki szabadság hiánya szorosan összefüggő dolgok. A szegénység már önmagában zsarnoki, mert korlátozza az életben kapott lehetőségeket. Egy ilyen helyzetben – amikor a gyermekek többszörös kiszolgáltatottságban élnek, az apa, a szegénységből fakadó kegyetlen világ és a politikai rendszer mind elnyomja őket, nem sok tér jut a pszichológiailag

¹⁸ Kiemelés Cs. G.

összetett dimenzióknak: az álmoknak, a képzeletnek, a kreativitásnak – állítja Dunajcsik Máttyás. Összegezve a kritikus gondolatait, elmondható, hogy ha olyan alapvető szükségletek, mint meleg otthon, étel, biztonság, magánszféra: nincsenek kielégítve, esélye sincs annak, hogy sokrétű személyiség alakuljon ki, hiszen az egyén minden energiáját felemészti minden nap a túlélésért folytatott harc. Ennek az alulfejlett mentális állapotnak a szimbóluma a gyermekek beszédhibája, melynek eredményeképp alig beszélnek, egymáshoz is alig szólnak (Dunajcsik, *Egy lépés hátra* 1708).

Összevetve *A kilencedik* című regényt Máté Angi *Mamó* című regényével, Dánél Mónika az érzékelés, a szagok, illatok, érintések kitüntetett szerepét hangsúlyozza. Véleménye szerint a kisfiú az érzékeken keresztül kapcsolódik a családhoz és az iskolához, ezeken keresztül értelmezi a világot és határozza meg önmagát. A regényben bekövetkező pénzlopást a folyamatos kívánság következményeként értelmezi.

Mindkét általam választott regény arról győz meg, hogyan határozza meg a szocializáció magukat az érzékeket. És itt nem csupán a könnyen belátható szag- és ízleléskultúra különbségeire gondolok, hanem [...] bármilyen újnak, ismeretlennek, nem megszokottnak a fiziológiai felfoghatatlanságára, képtelenségére. Az idegenség tapasztalatát egyrészt tehát a szag és ízlelés érzékelésén keresztül fiziológiai tapasztalásként teszi megragadhatóvá Barnás könyve. A köményleves, paprikáskrumpli, lekváros kenyér megszokott ízvilágaihoz képest az osztálytárs mindennapi szalámis zsömléjének, a húsbolt kolbász- és szalámi-termékeinek a szagláson keresztüli megtapasztalása, illetve a kirakatban látható, a zsíros kenyerek melletti barnásvöröses minyon vizuális különlegessége csábítja megkóstolásra a főszereplő fiút – vagyis a kívánság állandó vágya magyarázza a nevelődésben fordulatot létrehozó pénzlopás eseményét. (Dánél 115-116)

Deczki Sarolta elemzésében a pénz motívumot követi nyomon, a pénz megjelenésének különböző formáit tanulmányozza. Marx nyomán megállapítja, „hogy minél többet dolgozik és minél kevesebb pénzt birtokol valaki, annál inkább ki van téve annak, hogy idegenné váljon saját maga és mások számára. Vagyis annak, hogy mind anyagi, mind pedig lelki-szellemi értelemben a *szűkösség* legyen az osztályrésze” (Deczki 119 kiemelés – D. S.). Fontos meglátása továbbá, hogy a logosz mint a nyelvi kifejezőmód és a racionális gondolkodás lehetősége, mint a közösségben való létezés és érdekképviselés lehetősége súlyos csorbát szenved. A gyerekek beszédhibája és az apa zsarnoksága, a gyerekek némaságra kárkoztatása egymással összefüggő

és egymást erősítő folyamatokként jelentkeznek a regényben, amelyek a gyerekek többszörös elszigetelődéséhez vezetnek (123).

Több kritikus felfigyelt a beszédmód kettősségére: a gyermek korlátozott látóköre és az elbeszélői kompetencia feszültségére. Ezek az észrevételek összhangban vannak az alárendelt beszédmódját középpontba helyező és azt az ellentmondások mentén megközelítő értelmezéssel. Seregi Tamás szerint önkorlátozó elbeszélésmóddal állunk szembe: a pszicho-narrációs elbeszélőtechnika és a kilencéves gyermek tudata kétszeresen határolja be korlátozott perspektívába az elbeszélő történetet. Funkciótlannak látja az elbeszélői tudat látókörébe nem illeszthető mondatokat (Seregi 101). Molnár Csilla szerint a regény első fikciós szintje a gyermeki nélkülözést és a kiszolgáltatottságot tematizálja, ám a műnek van egy második fikciós szintje, amely nem más, mint maga az elbeszélői hang, amely nemcsak kiszolgáltatottja, szenvedő alanya a fikció világának, hanem kompetens elbeszélője, reflexív ismerője (Molnár, *Diktatúrák anatómiája* 237). Csuhai István recenziójában a gyermeki naivitás és a szenvtelen elbeszélő hang kettőségében látja a regény különleges értékét.

A regény sűrű rímeivel, anyagszerű ismétlődéseivel mindvégig megőrzi ezt a kettősségét, amelynek egyik szintjén látszólag minden a legnagyobb rendben van, mert a sajátos nézőpont értelmez, mérlegel és talál elfogadhatónak mindent úgy, ahogyan létezik, a másik szintjén viszont mesteri módon, szinte éppen csak érintőlegesen bomlik ki előttünk a főhős hatalmas személyes tragédiája, bűn és megbocsátás tulajdonképpen fel nem oldott, rejtélyesen nyitva maradó dialektikája. (Csuhai 24)

Csuhai meglátásai szintén alátámasztják az alárendelt problémája felől közelítő értelmezésemet. A szereplő saját helyzetét illető elfogadás megfeleltethető az alárendelt reflexiót nélkülöző állapotának, a regény narrációjának „mesteri módja” pedig az irodalmi szöveg reflexiójának, a szöveg ellenállásának, amely a reprezentált fiktív világ, a kommunikáción kívül rekedt létezés elfogadásával szemben foglal állást.

Vizsgáljunk meg közelebbről egy példát a regény elejéről, amikor a narrátor elmeséli a család egy napját!

Fél öt körül, amikor Ésapa munkába indul, felébredek. Ésapa továbbra is a MÁV-nál dolgozik, de most a rákoskeresztúri Állomásfőnökségen, ahol nemrég pluszban elvállalta az ellenőrséget. Kénytelen hamar megtanulni az új szakmákat, mert amíg építjük a Nagyházat, igazából nem kegytárgyazhatunk. Ésanya öt felé kel fel. Ezt onnan tudom, hogy utána mindjárt kimegy az utcára,

ahol valakitől megkérdezi a pontos időt. Ha délelőttös, mindig ezt csinálja. Az első gyűjtésen nem kaptunk órát, neki viszont nem szabad elkésnie a szentendrei Tollgyárból. Nemrég vették fel ide, két műszakba. Ésanyának a szülések miatt nincs szakmája, ezért golyóstollakat kell összecsavaroznia. Amíg készülődik, úgy teszek, mintha aludnék, akár a többiek. Fejem a takaró alatt, Tentés lába az arcomnál; eltolom magamtól, mint máskor is. Aztán megpróbálok visszaaludni, de nem sikerül. (Barnás, *A kilencedik* 8)

Bányai Éva szerint autentikus és homogén a beszéd- és megszólalásmód, nincs felnőtti, utólagos korrekció, az író jelenléte a precíz mondatokban, a fejezet szerkesztésében és magában a regény felépítésében érhető csupán tetten, de más formában nem szűrődik be az írói jelenlét (*Fordulat-próza* 123). Valóban, a regény következetesen tartja a kisfiú látószögére korlátozó narrációt, nincsenek olyan narrátori megjegyzések, amelyek felnőtt tudását vagy élettapasztalatát közvetítenék. *A kilencedik* szűk látóköri, zárt elbeszélés, ám tekintve, hogy a felnőtt olvasó jelenléte végig beleértett mint beépített narratív funkció, kiegészítésképp még egy látószög hozzáadódik. A történetmondás módja maga is színre viszi a diktatúrák egyes sajátosságait, többek közt a bezártság, a kilátástalanság érzését. Az egyirányú nézőpont könyörtelen, szinte zsarnoki, nincsenek kitekintő, szabadon elkalandozó történetszalak. Az olvasó szintén bebörtönződik ebbe a testi szükségletek által uralt szűk látóköri és szűkös fiktív világba, a saját bőrén tapasztalhatja meg az egypártrendszer periferiáján tengődő világ egy látószögű, egy történetszálla épülő, diktatórikusan egysíkú narrációját.

Az önazonos (elbeszélői és szereplői) szubjektivitás megkérdőjelezése a posztmodern regény egyik fontos poétikai-szemléleti jellegzetessége, ezért az elbeszélői koherens szubjektivitás korlátozott látóköre, a gyermeki szubjektivitást tekinthetjük a modernista narratív hagyomány átértelmezésének. Ez a „hagyományos” elbeszélésmód további jelentőségre tesz szert, ha a kortárs, posztmodern, magyar próza kontextusában tekintjük. A narratív látószög egyszerre idézi fel és újítja meg a szubjektív történetmesélés modernista változatát. Fenntartja a koherens személység látszatát, de mivel a látószög szűk, az olvasó részéről folyamatos javításra van szükség. A kortárs magyar regények egyik jellemző posztmodern narratív stratégiája az, hogy egyetlen hang helyett több szólam, több nyelvi regiszter szólal meg. Sőt, sok esetben ezek a szólamok nem személyhez köthetők, hanem több testetlen hangot hallunk, például az elbeszélő és szereplői szövegekbe beépülnek közmondások, hétköznapi közhelyek, politikai beszédek, szleng kifejezésformák és reklámok.

Ebben a narratív-kulturális közegben a személyhez köthető narráció beszűkült látószögét tekinthetjük régimódi beszédmódnak, de ugyanígy olyan posztmodern megközelítésnek, amely a társadalmi szolidaritás etikai problémáit helyezi előtérbe. Ez a narratív nézőpont hangsúlyozza a mélyszegénységben élő emberek magányát és megközelíthetetlen léthelyzetét, azokét, akik magukban szoktak beszélni (mint a hajléktalanok az utcán). Továbbá felhívja a figyelmet, mennyire veszélyes, ha nincs párbeszéd jólét és nyomor között. Középpontba állítja a mai kor kultúrájának egyik fenyegető jelenségét – ha valaki elveszíti a kapcsolatot a többségi kultúrával, szinte lehetetlen szabadulnia perifériális, kilátástalan helyzetének csapdájából. Ez a könyv szintén magányos darab az irodalmi közegben, mivel nem vesz részt a párbeszédben a jellegzetes kortárs magyar regény stratégiáival. Thomas Cooper szerint is a regény kilóg a sorból, ő szintén úgy értékeli a művet, mint amelyik nem illik a kortárs magyar regények sorába (Cooper).

A regény másik feltűnő narratív jellegzetessége a jelen idejű narráció domináns jelenléte. Az első három fejezet jelen időben íródott, utána múlt idejűre vált az elbeszélés, a kilencedik zárófejezetben, az utolsó két bekezdés újra jelen idejűvé válik. Az első három részben a kilenc éves gyerek elbeszéli, hogyan is élnek ők otthon, ezekbe a részekbe keveredik néhány visszaemlékező rész a múltbeli eseményeket ismertetve. Az általános és a folyamatos jelen, a mindennapokra vonatkozó információ és az aktuális események egyidejű ismertetése váltogatja egymást. Az egyidejű, szimultán narráció funkcióját számos kutató vizsgálta. Néhányat ismertetek közülük, amelyek *A kilencedik* szemszögéből fontosnak tűnnek. Monika Fludernik a realitás illúziószerű ábrázolásával szakító narratív technikákról szóló tanulmányában (*New Vine in Old Bottles*) a jelen idejű, párhuzamos narrációról így fogalmaz:

Bár a párhuzamos narráció jelenthetne újabb forradalmi változást a hagyományos történetmesélési módszerekhez képest, alig találunk olyan szöveget, amelyben a jelen idejű elbeszélésmód érezhetően nem felel meg az ábrázolásra vonatkozó alapvető elvárásoknak. Valójában igen ritka az olyan olvasó, aki észreveszi és fennakad a jelen idő használatán. A kortárs prózában a jelen idő használata oly mértékben elterjedt, hogy művészi kifejezésmódként funkciója, a szakítás a megszokott múlt idejű elbeszélőmóddal, gyakorlatilag elhalványult. (625)¹⁹

Más kutatók viszont azt állítják, hogy a jelen idejű narráció fontos értelmezési lehetőségeket hordozhat, ezért érdemes megkülönböztetni a múlt idejű elbeszélésformáktól. Dorrit Cohn sze-

¹⁹ Saját fordításom – Zs. E.

rint az egyidejű, szimultán narrációban az elbeszélő én és a tapasztaló én közötti időbeli távolság nulla, ami a visszatekintésre és az ezzel együtt járó értékelésre nem hagy lehetőséget (Cohn 107). Matthew DelConte hasonló állásponton van, ő az olvasói aktivitás lehetőségét párosítja ehhez a technikához, ugyanis a szimultán narráció felfüggeszti a narrátori értékelést és értelmezést, így ezek a szerepek nagymértékben az olvasóra hárulnak (DelConte 430). Az utóbbi két véleménnyel egyetértve, magam is úgy látom, nem véletlen, hogy e regényben a szegénység és kilátástalanság bemutatása jelen idejű, szimultán narrációban valósul meg. Az elbeszélés ideje fontos értelemképző funkció, a narrátori értékelés hiánya pedig erőteljes aktivitásra sarkallhatja az olvasót.

Néhány részletet érdemes közelebbről megvizsgálni, amelyekben a gyerek történetmondó jelen időben beszél el az önkifejezés nehézségeit.

Ésanyáéknak nincs idejük törődni a beszédképességünkkel. Talán egy kicsit örülhetnek is annak, hogy ebből a szempontból, Pap és Pótmama kivételével, eléggé hibásak vagyunk. Kláró, aki szintén rendesen beszél, már nem él velünk; ő a Bombás Villában maradt Csizmadiával, mivel a betegségemmel egy időben, röviddel a költözésünk előtt, férjhez ment. Főként felőlünk, kicsik felől lehetnek nyugodtak. Persze a bolházást, az imádkozást vagy az indiánost valószínűleg akkor sem mesélnénk el, ha nem lenne beszédhajunk. Más esetekben azonban könnyen eljárhatna a szánk. Az enyém például a leckék kikérdezésénél, amikor Vera néni felszólít, hogy én is mondjam el fejből a *Hogyan tisztálkodtunk otthon?* -t, tudniillik szabad mondásban valamennyire elfogadható vagyok. (Barnás, *A kilencedik* 15-16 kiemelés – B. F.)

A fenti idézet a szegénység kommunikáció-képtelenségének mélyebb okaira mutat rá. Az alapvető szükségletek beszerzése minden időt felemészt, így nem marad idő a gyerekek képzésére, de nem marad idő a velük való beszélgetésre sem. A családon belül sem kommunikálnak, nem érintkeznek, a regény egyéb részeiből azt is megtudjuk, hogy az anya a fizikai érintést is kerüli a gyerekekkel, egyedül csak a Pótmama becenevű nővértől kapnak gyengédséget. Az anya és gyerekek közös tevékenységét az alapszükségletek ellátásán kívül az imádkozás teszi ki.

Kiolvasható az idézetből, hogy a gyerek úgy érzi, elhallgatnivalója van, mert ők sokkal rosszabb körülmények között élnek, mint az osztálytársai. A rendszeres bolhairtást például, azt, hogy három összetolt ágyon alszanak, ami egyúttal az asztal funkciót is ellátja, tea és pirítós van mindennap vacsorára és a tüzelőn spórolni kell. Vannak olyan témák is, amelyekről nem szívesen beszél, mint például a tisztaság. Nem bírálja a szüleit, csak elmeséli, hogy náluk egy

héten egyszer van fürdés. A szöveg visszatérő témája a mosakodás és a tisztaság, illetve annak hiánya. A kisfiú nagy érdeklődéssel kíséri a zuhanyozással kapcsolatos eseményeket, ő csak megpróbálja elképzelni, milyen érzés lehet a meleg vízsugár. A fenti részletben látszik, hogy a tisztálkodással kapcsolatban nem világosak az ismeretei, mégis fél, hogy „szabadmondásban” valami helytelen kicsúszik a száján. A szabadmondás így veszélyes terep lehet számára, bármi-kor a másságára derülhet fény, így a szabadmondásból pontosan a szabadság hiányzik. A többi részből megtudjuk, hogy az olvasás viszont kifejezetten a gyengéje, nem tudja gyorsan kiejteni a szavakat, így alig van kommunikációs közeg az iskolában, amelyben ki tudja fejezni magát.

Szünet után olvasási óránk van. Amióta felébredtem, kétszer szólaltam meg; egyszer köszöntem, a piactérnél meg azt mondtam a testvéreimnek, hogy a Vogellel kell találkoznom. Mind a két alkalommal hibátlanul ejtettem ki a szavakat, mert előtte magamban jól kigyakoroltam őket. Most nincs rá időm igazán. Szerencsére Vera néni az óra elején még mindig közösen olvastat minket; ilyenkor egy kicsit felkészülhetek. Míg hallom a többiek hangját, miközben megpróbálok úgy tenni, mintha én is rendesen olvasnék, ismételve magamban az első szót. Hiába tartok a többiekkel együtt a hetedik-nyolcadik mondatnál, meg tudom csinálni, hogy ezalatt az első mondat első szavát gondolom magamban. Csak az a baj, hogy amikor egyedül kerülök sorra, és hangosan kell ugyanezt olvasnom, a kiejtése nem megy. Igazából ilyenkor már az uzsonnára is gondolok, akkor is eszembe jut, ha nem akarom, így pedig kénytelen vagyok azzal is foglalkozni, vajon ma mit kaphatunk tízóráira. Ettől függ, hányan hagyják a tálcán a részüket. A vajás-mézes kenyeret mindenki elveszi, ezért hiába szeretem annyira, amíg gyakorlom magamban az első szót, azt kívánom, inkább megint zsíros kenyeret kapjunk, vagyis a kívánság is leköt. Ezt máskor is tapasztaltam, sokszor ezért vagyok olyan vigyázatlan. (39-40)

A regény korábbi részleteiből kiviláglik, hogy a kicsik egyáltalán nem reggeliznek, mivel ők kapnak uzsonnát az iskolában. A gyerek nem kommentálja a reggeli hiányát, csak ismerteti a családi szokásokat. Ebből a részletből viszont visszautalásként megtudjuk, hogy annyira éhes, hogy nem tud a tananyagra koncentrálni. Gondolatban nagyon intenzív munkát végez. Amíg a többiek csak egy dologra, a közös olvasásra koncentrálnak, addig ő két dologra figyel, olvasás közben magában gyakorolja kimondani az első szavakat. A gyerek ezt természetesnek veszi, de a felnőtt olvasó érzékelheti, hogy ő két intellektuális tevékenységet végez, vagyis a hátrányos helyzete abból is adódik, hogy szorongása következtében két dologra fókuszál egyszerre.

Az idézett bekezdés hetedik mondata alatt a szövegben is megtörténik az, ami az elbeszéli történet szintjén: elkalandozunk az olvasás órán. Az olvasó így átéli a gyerek tapasztalatát, aki nem tud koncentrálni arra, amit csinál, mert önkéntelenül az ételekről kezd el fantáziálni. A felnőtt olvasó könnyen átláthatja a fent idézett részből, miért is nem halad a kisfiú az olvasásban, miért nem sajátítja el a nyelvet, amin ki tudná fejezni magát. Három dologra koncentrálni a gyerek egyszerre: a hangos közös olvasásra, a következő feladatra, vagyis az egyéni olvasásra és az éhség miatt elkalandozó fantáziájára, míg a többiek csak egy tevékenységre, a hangos olvasásra figyelnek.

Látjuk, hogy mi történik a felszínen és mi mindennel kell küzdenie magában a gyereknek. Az elbeszélő próza, az egyes szám első személyű narrációval kiválóan érzékelteti a problémát, hogy a kiszolgáltatott, a subaltern nem szólal meg a domináns diszkurzus nyelvén. A gyerek magában küzd, több problémát kell egyszerre megoldania, ezért nem halad a főáramú tevékenységgel. Nem tud olvasni, nem tud belépni a többség számára könnyedén elérhető beszédbe.

A szereplő gondolatainak elbeszélése, az egyes szám első személyű idézett monológ viszont kiválóan érzékelteti, szépen szerkesztett, tagolt irodalmi nyelven megszólaltatja az alárendelt figurát. Nyelvvé, olvasható szöveggé válik az a Spivak által jelzett néma tartomány, amely nem képes artikulálni önmagát. Az irodalmi szöveg kimondja a kisfiú fejében lévő, a fikciós helyzetben kimondatlan szavakat. A jelen idejű narráció bevezet minket a gyerek gondolkodásmódjába.

A jelen idő értelmezhető jellegzetes „túlélő” narratívaként, a kisfiú mindennapos világában nincsenek nagy távlatok, csak az aktuális, jelen időben adódó feladatok. Átvészeli a napot óráról órára, nem rutinszerűen, hanem feladatmegoldó módon végzi el a napi teendőket. Nehézséget jelent minden egyes lépés: a reggeli kelés a szűk szobában, majd a hidegben, rossz cipőben mindig ugyanabban a mackónadrágban eljutni az iskolába, ott legyőzni a kínzó éhséget a tízóraiiig, majd az ebéd, a délutáni foglalkozás, hazajutás az iskolából, a fűtetlen és szűk helyen pirítóst enni, lefeküdni. A kisfiúnak még az alvással is meg kell küzdenie, az is komoly feladatként hárul rá. Nem véletlen, hogy a ritka örömek az érzékeléshez kapcsolódnak, amelyek szintén szorosan a jelen időhöz köthetők. A vasárnap délutáni nyugalom, az anya készítette hamis kakaós, a paprikáskrumpli, a tiszta ministránsruha illata mind váratlan bekövetkező örömek, amelyek pillanatnyi nyugalmat jelentenek a folyamatos szorongás alól, ám ezek szorosan az aktuális alkalomhoz kötődnek és nem hordozzák a jövő felé nyitást, a fejlődés lehetőségét.

Az idézett, jelen időben elbeszéli részletből kitűnik, hogy ami másnak rutinszerű cselekvés, az neki komoly feladatot jelent, olyat, ami teljes mértékben elfoglalja a látókörét. Vele csak tör-

ténnek a dolgok, az idő eljön hozzá, nem ő az, aki alakítja a sorsát, ő elvégzi az éppen elkövetkező, előtte megjelenő tennivalókat. Szűk időhorizontban él, nincs távlat, ahogy erre Dunajcsik Mátyás is utal, a mindennapos gondok bezárják a gondolatait. Ördögi körbe zárja a szegénység az embereket, erre világít rá a jelen idejű narráció. A folyamatos szorongás, az alapvető szükségletek kielégítésének állandó hiánya megakadályozza a távlatos gondolkodást. Ha viszont nincs nagyobb perspektíva, akkor nem tud kilépni, tervezni, jövőben gondolkodni, célok érdekében tevékenykedni, ami újra megerősíti a korlátok és önkorlátok felállítását. A jelen időbe záródás, a mindennapos feladatok miatti terhelés elzárja a lehetőséget és örömet, amelyet a szélesebb szellemi, lelki és anyagi távlatok jelenthetnének. Az olvasásról szóló jelenet viszont reflektál az olvasó személyére: saját tevékenységünkre figyelhetünk fel az olvasási jelenet olvasása közben. Az olvasás olyan megvilágító képességére eshet fény, amely egyúttal érdekképviseletet is jelent. A leírt szó így cselekvő erőt hordozhat.

A gyermeki narratív látószög megközelíthetővé teszi a sajátos történelmi helyzetet azok számára, akik nem éltek át, hiszen arra invitálja az olvasót, hogy beleélje magát egy gyermek rettegésébe, szorongásába. Barnás Ferenc regénye ráirányítja a figyelmet arra a veszélyes történelmi (és ma is tapasztalható) jelenségre, hogy a magyar társadalom többsége és a periferián élők viszonyát teljes kommunikáció-hiány jellemzi. Ezt értelmezhetjük a jövőre néző figyelmeztetésként: elveszítjük a kapcsolatot; a mélyszegénység fogva tartja az embereket egy elszigetelt világban. A jelen idejű narráció, ugyanúgy, mint *A hullócsillag éve* esetében, azt is sugallhatja, hogy amiről szó van, az nem csak múltbeli esemény, hanem annak a jelenig tartó hatása van.

Erre a műre is elmondható, hogy az összetett narratív modalitásnak köszönhetően a regény éppen a Gayatri C. Spivak által felvetett leegyszerűsítés és tárgyiasítás csapdáját kerüli el, ugyanakkor nyilvánvalóan narratív hangot ad a többszörösen elnyomott gyermek-elbeszélőnek. Amellett, hogy szűkített fokalizációt és a jelen idejű narrációt működtet, *A kilencedik* című regény bevonja az olvasót, szorgalmazza, hogy aktívan megélje a diktatórikus szövegvilágot, nem tárgyként mutatja be a kiszolgáltatott emberi élethelyzeteket. A szöveget olvasva együtt érzünk, együtt lélegzünk a kisfiúval, vele egy időben és az ő nézőpontjában követjük az eseményeket. Az olvasó válik a gyerek bizalmasává, ő lesz a legjobb barátja, az, aki fájón hiányzik a történetből. A fiktív elbeszélés gondolatokat idéző és a belső világot bemutató gondolatolvasó technikája révén a gyerek egyszerre beszél és nem beszél. A spivaki értelemben nem beszél, hiszen a regény fabulája igen gyakran a kommunikáció nehézségeit mutatja be. Mindez alatt azonban, az írott szöveg elmondja, elbeszéli a gyereket foglalkoztató gondolatokat az olvasónak, így a gyermekszereplő-elbeszélő kommunikációs partnerre tehet szert, vagyis az összetett narratív

szerkezet az olvasói közreműködéssel együtt lehetővé teszi, hogy részlegesen bár, de megszólaljon az alárendelt.

Merre bujkál a remény az esélytelen szegénységnek ebben a reménytelen krónikájában? Talán a narráció elbeszélő jelenében, amely a már ismertetett funkciókon felül az olvasó figyelő pozícióját hangsúlyozza. Ha valaki jelen időben mesél, akkor jelen kell lennie a hallgatónak, akit érdekelnek az alárendelt lét mindennapjai. A remény jelenlétét a jelen idejű narráció által megképzett olvasó alakja hordozhatja. A szegényember és a szegény gyerekember jelen időbe záródó korlátozottsága egyúttal értékes élettapasztalatra, kifinomulttá fejlesztett túlélési képességekre mutat rá: a jelen időben való létezés a túlélés lehetőségét jelentheti, a kilátástalanság nagyobb távlati helyett a jelen feladatainak küzdelmei és örömei betöltik a létezést. Az olvasás során a jelen idejű elbeszélést szorosan követő befogadó megtanulhat tanulni valami fontosat a subalterntól (Spivak, *Scattered Speculations* 9), rácsodálkozhat a subaltern bölcsességére, a korlátozottságban rejlő megtartóerőre.

Összegzés

Értekezésemben olyan fiktív helyzeteket vizsgáltam, amelyekben a szereplőknek nincsenek jól felfogott érdekeik, nem törekszenek álmaik és vágyaik megvalósítására a narratíva előrehaladása során; amelyekben a szereplők saját állapotukat adottságként, és nem változtatásra esélyes életlehetőségként fogják fel. Narratív reprezentációkat tanulmányoztam, amelyekben a szereplő nem jut el az önreflexióig, nem jut el a saját érdek felismeréséhez és kimondásához. Olyan prózai munkákat, amelyek elbeszélte történeteiben a szereplők a kiszolgáltatottságot végzetként fogják fel, saját végletesen kilátástalan helyzetüket természetesként élik meg, nem keresik a kiutat belőlük, nem panaszkodnak, nem lázadoznak sorsuk ellen. Önreflexió alatti szituációban élnek, a változtatás lehetősége fel sem merül, hiszen a karakter nem tragikus helyzetként értékeli saját sorsát, hanem megváltoztathatatlan adottságként. Az értekezés elméleti keretét a subaltern-elméletek, a feminista kritika és a gyermek-narrátorhoz kapcsolódó megbízhatatlan elbeszélés teóriáinak összehangolása, kombinációja nyújtotta.

A *Sátántangó* című regény a kiszolgáltatottak látókörét képviseli, ugyanakkor jelzi, hogy a támogató szöveg maga is megismétel bizonyos kirekesztést. A szereplők idézett beszéde töredékekben jelenik meg, szinte csak dadogásként tud beékelődni a főáramú, a regény domináns közlésmódjának számító, elbeszélői közlésekbe. A befogadó olvasási tapasztalatként elsajátít egy sajátos túlélő technikát, megtanulhatja, hogy kelet-európai diktatórikus helyzetben akkor is követnünk kell a fejleményeket és együtt kell lépni velük, amikor nem értjük, miről is van szó. A ritmikus szereplői gondolatmenet ütemét átérezve, testi tapasztalatunkká, belénk íródott jelöltté válik, hogy a félelemgerjesztés és az aggodás állandó szinten tartása a diktatúrák fenntartásának alapvető manipulációs technikája. Arra is rá lehet viszont ébredni a regényben tapasztaltakkal szembeni negációként, tagadásként, hogy a nyugalom és a másik iránti nyitottság, a közös szívdobbanásban rejlő ember-társi poszthumán befogadói-szereplői közös szubjektivitás viszont, bár töredékesen, de megszólaltathatja a kommunikációs szakadékban rekedt, a fikció szocio-víziójában némaságra ítélt subaltern-hangokat.

A *Sátántangó* filmadaptációjában a figurák egyenes közlései dísztelen és árnyalatlan alapszókincsrel valósulnak meg, ami megfeleltethető a regénybeli, idézőjeles, töredékes szereplői közbeszólásoknak. A karakterek fekete foltja a látómezőben és a közeli, rezzenéstelen arcok hosszas kimerevítése problematikussá teszi a szereplők egzotikus tárgyként való szemlélését. A film, hasonlóképpen a regényhez, az önkéntelen, korporeális azonosságot erősíti a befogadóban és ezáltal elemi, az ösztönökre építő szolidaritásformát hoz létre. Közös ritmusban, közös szív-

dobbanásban és közös lépésben együtt élünk és együtt érzünk a szereplőkkel. A testi folyamatok közössége a fikciós szinteket összemosva, a metalepszis alakzatát létrehozva erősíti a poszthumán ember-társi szubjektivitásra építkező szolidaritást. Ebben a metalepszis alakzatát is bekapcsoló, poszthumán szubjektivitásban, ebben az együtthangzásban kap részleges teret és hangot a subaltern.

Kosáryné Réz Lola *Filoména* és Szenes Piroska *Csillag a homlokán* elemzése kapcsán világossá vált, hogy az iteratív történetvezetés, az újrakezdődő történetek sokaságára épülő regénypoétika kiválóan alkalmas arra, hogy a kiszolgáltatottság krónikása legyen: az ismétlődő és előrelépést nem mutató élethelyzeteket az olvasó kénytelen újra és újra átélni, a kilátástalansággal újra és újra szembesülni. Az iteratív regénypoétika sajátos modernista narratívakoncepciót hoz létre, és ezzel szélesíti a modernizmus poétikai lehetőségeit. Az alternatív narratíva-felfogás alternatív életfelfogást képes közvetíteni. Ez a kilátástalanság női sors-narratívája, ugyanakkor az önmagát célképzet nélkül előrelendíteni képes energia narratívája is, amely nem mutat fel progressziót, mégis erőteljes életlendületet és életörömet diktál, az anyaság minden nap megújulni képes iterativitását és életörömét írja át narratív dinamikává.

Anna Seghers *Tranzit* című regényében a bolyongás a különböző helyszínek között eseménye ismétlődik meg. Számtalanszor találjuk magunkat ugyanazokon az utcákon, követségi várókban, kávézókban és éttermekben. A fikció terében nincs kiút a dehumanizált, menekült-állapottól, a német csapatok elől nincs menekvés. A folyamatos kiútkereső mozgásban a terek képviselik az állandóságot, a múltból a jövő felé mutató lehetőséget, így a terek a túlélés lehetőségét hordozzák.

Lesznai Anna korai verseiben az ismétléses alakzatok, a rímképletek és a figura etymologica számos előfordulása képes az alárendelt hangok felszínre hozatalában közreműködni, egyúttal előtérbe állítja a többgenerációs szubjektivitást. A korábbi generációk ki nem mondott álmaikat átörökítik a következő nemzedékre, és az pedig saját jelenében ráébred megelőzöttségére. A személyiségben hordozott múlt kap hangot a jelenben megszólaló női alanyban, a korábbi nemzedék jelenből felidézett hangjai tekinthetők a subaltern ki nem mondott hangjának.

Erdős Virág és Forgács Zsuzsa műveiben a női kiszolgáltatottság szavak által kimondhatatlan tapasztalatának közvetítésére, a szereplők által megváltoztathatatlan sorsként értelmezett, adottságként, reflektálatlan élethelyzetként megélt tapasztalatra történik reflexió a felsorolásban, a listázó történetmondásban rejlő értelmezési lehetőség megnyílása révén. A vizsgált szövegek beszélője, hasonlóan az annales történetmondójához, krónikásként lejegyzeteli a vele történt bántó, illetve bántalmazó eseményeket, abban a sorrendben, ahogy azok a látókörében megjelennek. Ez lejegyzetelő magatartás mint irodalmi forma kapcsolatba hozható a szintén

subaltern-álláspontot képviselő, többgenerációs szubjektumfelfogással, hiszen a bántalmazások lejegyzetelése magában foglalja, hogy az fennmarad a jövő generáció számára. Az események dokumentálása magában hordozza a reményt, hogy lesz olvasója a szövegnek a jövőben, amikor majd lesz esély az automatikus beletörődés megváltoztatására. Hayden White érvelését – miszerint az oksági viszony és a lineárisan előrehaladó történetvezetés, a narratív történetírás összefügg a jog és a törvény világával – a subaltern-történetmondásra alkalmazva, beláthatjuk, hogy a vizsgált szövegek női sorsokat mesélő elbeszélője olyan narratíván és törvényen kívüli térből beszél, ahol a női nézőpont meg sem tud fogalmazódni a jog nyelvén. Ezt a felsorolások alakzatokban megfogalmazódó történetmondást prenarratív, subaltern-elbeszélésmódnak neveztem el.

Tóth Krisztina, Gordon Ágáta és Bódis Kriszta műveit elemezve megállapíthatjuk, hogy a művek érzékelik az alárendelt megszólíthatóságának problémáját, és lehetővé tesznek olyan olvasatot, miszerint szóra bírható az alárendelt, ha a szubjektum és az objektum éles határai elmosódnak, és a két kategória között átmeneti jelenséget tételezünk fel. Ezekre a kirekesztett pozíciókra igyekeztem felhívni a figyelmet. Váratlan váltásokkal megingatják a kialakult mondati és poétikai viszonyokat. A gyors váltásban a tárgy pozícióban lévő alárendelt beszélő, illetve látó szubjektumként tud megmutatkozni – egy-egy felvillanás erejéig. A pillanatnyi pozícióváltásban érzékelhetővé válik az alárendelt nézőpontja.

Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényét tanulmányozó fejezetben azt igyekeztem bizonyítani, hogy a feminista-queer narratológia queer-negativitás koncepciójának bevonása, valamint az alárendelt narrátori hang dehumanizációs retorikájának vizsgálata olyan értelmezést tesz lehetővé, amely megkérdőjelezi a heteronormatív rend apasághoz és az utódok létrehozásához kapcsolódó merev nézeteit.

Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* című regényének gyermek szereplője többszörösen kiszolgáltatott helyzetben van, ugyanis diktatórikus közegben kell értelmeznie a világot, amelyről csak korlátozott ismeretei vannak. Az elemzés során rámutattam, hogy a rendszer átláthatatlansága és a benne élők gyerekszerepbe kényszerített, információhiányos állapota az elnyomó rendszer hatalomtechnikájának és a megfélemlítő apparátusnak része. A kislány a körülményeit természetes, megváltoztathatatlan adottságként fogja fel, nem lázad fel ellenük, természetes közegeként értelmezi. A regény narratív viszonyai mégis képesek hangot adni az elnyomott gyermek elbeszélőnek. A kiszolgáltatottság a történetmondás aktusában nyer képviselést: felnőtt elbeszélői hang és a gyermeki nézőpont keveredése, valamint a jelen idejű narráció közvetíti és teszi átélhetővé az olvasó számára a kiszolgáltatottság látókörét.

Dragomán György regényében a gyerekbeszédre emlékeztető mellérendelő szerkezetre épülő hosszú mondatokat tekintettem a subaltern megnyilvánulásának. Az és mellérendelő kötőszóval összekapcsolt, hosszú oldalakon keresztül folytatódó mondatok a gyermek horizontján feltűnő eseményeket az egyéni befolyáson kívül eső dolgokként mesélik el. Ez, az események regisztrálására szorítkozó, „prenarratív” beszédmód hordoz többletinformációt arról a létfelfogásról, amelyet a gyermek-narrátor nem képes megfogalmazni.

Mindkét regényben megfigyelhető, hogy a korlátozott tudású narráció, a megbízhatatlan elbeszélés aktív részvételre, az olvasottak folyamatos korrigálására sarkallja a felnőtt befogadót. A részvétel elvének erőteljes jelenléte a mű értelmezési lehetőségében összhangban áll a Spivak újabb tanulmányaiban kifejtett, „tanuljunk meg tanulni a társadalom alsó rétegeitől” elvével, ugyanis rábredhetünk, a közös ritmusban, a közös szívdobbanásban átélhetjük, megtapasztalhatjuk a többszörösen kiszolgáltatott gyermek igazságát, szomorúságát és túlélési képességeit. Barnás Ferenc *A kilencedik* című regénye összetett narratív textualitása következtében képes megszólaltatni a szegénységbe és többszörös elnyomás fogságába zárt, szorongó gyermeki látásmódot. Az olvasó aktív szerepet vállal a kiszolgáltatottságban, a jelen idejű narráció és a gondolatközlő elbeszélés révén. A befogadó szorosan követi a mindennapos küzdelmet a túlélésért, a gyerek számos szorongását átélve, ő válik a gyerek barátjává, megértő társává. A gyerek, Spivak gondolatmenete értelmében, nem beszél, az elbeszélt történet a kommunikációs gátakat mutatja be, ám a gyerek gazdag gondolatvilága, az idézett gondolatok és a pszichés folyamatok bemutatása révén, mégis elhangzik a regény textualitásában. Az olvasói közreműködéssel együtt részlegesen megszól az alárendelt.

A jelen idejű elbeszélés, a szimultán narráció több funkciót hordozhat, több interpretációs lehetőséget szabadít fel. A mindennapos küzdelemben felörlődő, a szűkösségbe zárt, a szegénység alapvető problémái kötöttségeiből kilátni képtelen látókört érzékeli az olvasó, amelyben viszont aktívan részt vesz. A szimultán narráció az olvasói együttélés, együttérzés lehetőségét és így az ösztönös szolidaritás esélyét megnöveli. Együtt lélegzünk a kisfiúval és ezáltal együtt is érzünk vele.

Gayatri C. Spivak nem fikcióbeli, hanem valóságos kiszolgáltatott emberekről értekezett, valaha élt, vagy ma is élő, hús-vér emberekről beszélt tanulmányaiban. Ilyen értelemben az általam bemutatott narratív reprezentációs esetek, a reflexiók a reflexió nélküli fikcionális létezésre, nem fognak teret adni, nem fognak a főáramú diszkurzusban betölthető pozíciót létrehozni a való élet kiszolgáltatott embereinek, a családi erőszak fogságában élő nőknek, a hazájukat elhagyni kénytelen menekülteknek vagy a diktatórikus viszonyok között felnövő gyerekeknek.

Azt viszont remélem, hogy a fikcionális subaltern természetrajzáról kialakult álláspontnak lesznek olyan összetevői, amelyek tanulsággal szolgálhatnak a kiszolgáltatottakkal való valóságos kommunikációban, ugyanis abban látom az irodalom és az irodalomtudomány jelentőségét 21. századunkban, Európában és Magyarországon, ha részt tud venni a minket közelről érintő kérdések megoldásában, kimondott és kimondatlan problémáink feldolgozásában. A feminista kritika és az irodalomtudomány mai kapcsolódási lehetőségeit, egyúttal az irodalom egyik értelmét és hasznát abban látom, ha az irodalom részt vállal a nyomasztó történelmi múlt feldolgozásában, a mindennapos küzdelmek enyhítésében, a tolerancia és a személyes szabadság képviselésében. Ha szerepet vállal az előítéletes gondolkodás mintáinak megkérdőjelezésében, ha segít szorongásaink és büntudatunk feldolgozásában, konfliktusaink kezelésében, vagy ha hozzájárul a többségi és kisebbségi álláspontok kommunikációjához. Értekezésemben a subaltern képviselésének lehetőségeit az irodalom retorikai viszonyaiban igyekeztem kimutatni. A tárgyalt művekben a kommunikációra és önreflexióra képtelen álláspontok megvilágításában, felszínre hozásában látom a társadalmi hasznosságot. Az alárendelt töredékesen, nyomokban, a narratívpoétikai alakzatok összetett hálózatának vizsgálatát előtérbe helyező értelmezésben – megszólal.

A vizsgált művekben három tényező együttes jelenlétét tanumányoztam. Egyrészt végletesen kiszolgáltatott, önreflexió nélkül emberi sorsokat tematizáló szövegeket vizsgáltam, amelyek másrészt a művek textualitásában reflektálnak arra a Spivak által megvilágított problémára, hogy a kiszolgáltatottság reprezentációja nyelvi nehézségekkel jár együtt; a főáramú diszkurzus, a narrátori beszéd nem képes maradéktalanul képviselni a subaltern-szereplő látókörét. Harmadrészt kerestem az olyan értelmezési lehetőségeket, amelyekben a mű és az olvasó összjátékában megvalósul az elhallgattatott subaltern látásmódjának felszínre hozása. Be kellett látnom, hogy ezek a tartalmak, a subaltern szemlélete csak részlegesen, töredékesen nyerne megnyilatkozási lehetőséget. Spivak állítása a vizsgált fikciók terére vonatkoztatva úgy módosítható, hogy a subaltern részlegesen, töredékesen, az olvasói együttműködést, együtt-érzést és együtt-érzékelést aktiválva tud megszólalni. A subaltern a vizsgált szövegekben nem marad néma, nem kárhoztatott teljes némaságra, mint a hajdan feláldozott özvegyasszonyok Indiában.

Értekezésem legfontosabb késztetése az volt, hogy újra és újra, ismétlődően szembenézzek a kiszolgáltatottság, az alárendelt állapot megszólaltatásának problémájával; hogy minél szélesebb körben tudjak *példát mutatni* arra, hogy beletörödni a beletörődésbe nem szükségszerű, lehetséges a belenyugvás elkerülése; lehetséges a reprezentált lemondó magatartásformák elutasítása az olvasói aktusban; lehetséges a retorikai kiutak megtalálása és az olvasói szolidaritás

lehetőségeinek feltárása. A példák sora természetesen bővíthető, értekezésemben a női és gyermeki kiszolgáltatottság reprezentációi kitüntetett szerepet kaptak. Bízom abban, hogy a „reflexió a reflexió nélküli létezésre” paradoxon vizsgálata, újabb művek és újabb elméleti keretek bevonásával tovább folytatható.

Hivatkozások

- Adiga, Aravind. *A fehér tigris*. Fordította Greskovits Endre. Budapest: Cartaphilus, 2010.
- . *The White Tiger*. London: Atlantic, 2008.
- Ady Endre. „Lesznai Anna versei: Hazajáró versek”. *Ady Endre összes prózai műve: Újságcikkek, tanulmányok*, IX: 357-359. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.
- Allrath, Gaby. (En)Gendering Unreliable Narration: A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women’s Novels. ELCH. Trier: WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.
- Alsayyad, Nezar és Roy, Ananya. „Medieval Modernity: On Citizenship and Urbanism in a Global Era”, *Space and Polity*, 10 (2006): 1-20.
- Altes, Liesbeth Korthals. *What about the Default, or Interpretive Diversity? Some Reflections on Narrative (Un)Reliability*, 59-82. Berlin and Boston: De Gruyter, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783110408263.59>.
- Ambrus Judit. „Szabadon fogva – Parti Nagy Lajos: A fagyott kutya lába; Dragomán György: A fehér király”. *Beszélő* 11, 10 (2006): 119-125.
- Angyalosi Gergely. „Az anya mint titok” *Élet és Irodalom*, 2005. június 17., 25. https://adt.arcanum.com/en/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_2005_1/?query=angyalosi%20gergely&pg=720&layout=s Letöltve: 2023. február 25. Hozzáférés: 2023. augusztus 19.
- Bahtyin, Mihail. „A tér és az idő a regényben”. *A szó esztétikája*. Budapest: Gondolat, 1976.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction To the Theory of Narrative*. Fordította Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Balajthy Ágnes. „Műnemek, nemek és emlékezetek közötti határátlépések Rakovszky Zsuzsa A hullócsillag éve című regényében”. *Juvenilia III. Debreceni bölcsész diákkörösök antológiája*. Szerkesztette Pete László, 24-30. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.
- Balassa Péter. „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: Sátántangó”. Balassa Péter, *A látvány és szavak*, 182-200. Magvető, 1987.
- Balogh Andrea. „A magyarországi feminista irodalomkritika korlátjai az ezredforduló tájékán”. *Spaces in transition*, Szerkesztette Barát Erzsébet, 81-92. Szeged: JATEPress, 2005.

Bányai Éva. Fordulat-próza: átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyes, 2016.

---. „Torzóban maradt szobrok”. *Tiszatáj* 61, 5 (2007): 102-106.

Barát Erzsébet (szerk.). *Spaces in transition*. Szeged: JATEPress, 2005.

Barnás Ferenc. *A kilencedik*. Budapest: Magvető, 2006.

Barnás Ferenc. *The Ninth*. Writings from an Unbound Europe. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2009.

Barta Lajos. „Két nyár: Kaffka Margit új novellás könyve. Kiadja a Nyugat”. *Nyugat*, 11. (1916): 707.

Bartis Attila. *A nyugalom*. Budapest: Magvető, 2001.

---. *Rust*. Fordította Cora-Lisa Sütő. Amsterdam: Meulenhoff, 2011.

Báthori Csaba. „A gyermekkor ára. Dragomán György: A fehér király.” *Játék sötéttel*. Esszék, 242-245. Budapest: Napkút Kiadó, 2007.

Baudrillard, Jean. *Fatal Strategies: Crystal Revenge*. Szerkesztette Jim Fleming. Fordította Philip Beitchman és W. G. J. Niesluchowski. New York, NY, USA, London, England: Semiotext(e) ; Pluto, 1990.

Bedecs László. „Ami elmúlt: Tóth Krisztina Vonalkód című kötetéről”. *Árgus*, 7 (2006): 110-115.

---. „Tóth Krisztina: Porhó”. <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/porho>

Hozzáférés: 2023, Jan 13.

Benjamin, Jessica. „Master and Slave – The Fantasy of Erotic Domination”. *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Szerkesztette Ann Snitow et al, 280–299. New York: Monthly Review Press, 1983.

Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Fordította Mary Elizabeth Meek. [Rev. ed.]. Miami Linguistics Series. Coral Gables (Florida): U. of Miami P., 1971.

Berkes Imre. „Vallomások egy nagyon szép regényről”. *Nyugat*, 23-24 (1920): 1073-1077.

Berman, Carolyn Vellenga. „Undomesticating the Domestic Novel: Creole Madness in Jane Eyre”. *Genre: Forms of Discourse and Culture* 32, 4 (1999): 267-296.

Berressem, Hanjo. „On the Matter of Abjection”. *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Szerkesztette [Konstanze Kutzbach](#) és [Monika Mueller](#), 19-48. Rodopi: Brill, 2007.

Berry, Ellen E. *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor (Mich.): University of Michigan Press, 1992.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge Classics. London: Routledge Classics, 1994.

Bódis Kriszta. *Kemény vaj*. Budapest: Magvető, 2003.

---. *Artista*. Pécs: Jelenkor, 2006.

Bodnár György. *Kaffka Margit*. Budapest: Balassi, 2001.

Boka László. „Falakat tolva... Önéletírás és metafikció Dragomán György *A fehér király* című regényében”. *Nemkülönb? Tanulmányok az erdélyi magyar irodalom köréből*, 185-196. Budapest: Gondolat, 2018.

Bókay Antal. „Szelf-retorikák. Tóth Krisztina: Porhó – József Attila: Születésnapomra”. *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*. Szerkesztette Boros Oszkár, Érfalvy Livia és Horváth Kornélia, 164-180. Budapest: Ráció Kiadó, 2011.

Bolemant Lilla. *Női hangok Berde Mária, Földes Jolán, Szenes Piroska és Zilahy Lajos regényei*. Pozsony: Phoenix Library, 2016.

Bollobás Enikő. „A szubjektum színeváltozásai: narratív, kapcsolati és testi alanyiség, és az alany performatív megképzése – Elméleti bevezető a műhelytanulmányokhoz”. *A szubjektum színeváltozásai: narratív, kapcsolati és testi alanyiség az irodalomban és a kultúrában*. Szerkesztette Bollobás Enikő, 2-14. Szeged: Americana eBooks, 2017.

Booth, Alison. „Screenshot in the Longue Durée: Feminist Narratology, Digital Humanities and Collective Biographies of Women”. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Szerkesztette Robyn R. Warhol és Susan Sniader Lanser, 169-193. Theory and Interpretation of Narrative Series. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.

Booth, Wayne Clayson. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Borbély Szilárd. *Nincstelenek: már elment a Mesijás?* Pozsony Budapest: Kalligram Pesti Kalligram, 2013.

Borgos Anna. Előhívott önarcképe. leszbikus nők önéletrajzi írásai. Budapest: Labrisz Leszbikus Egyesület, 2003.

---. "Előszó". *Eltitkolt évek. Tizenhat leszbikus életút*, szerkesztette Borgos Anna, 7-13. Budapest: 2011.

---. (szerk.) *Eltitkolt évek. Tizenhat leszbikus életút*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2011.

Borgos Anna és Szilágyi Judit. *Nőírók és író nők: irodalmi és női szerepek a Nyugatban*. Budapest: Noran Könyvesház, 2011.

Borzęcka, Ewa. *Arizona [Arizóna]*, 1997.

Botz-Bornstein, Thorsten. *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*. 1. kiad. Berghahn Books, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctvw049bq>.

Braidotti, Rosi. „Identity, Subjectivity and Difference: A Critical Genealogy”. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. Szerkesztette Gabriele Griffin és Rosi Braidotti, 158-180. New York: Zed Books, 2002.

---. *The Posthuman*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.

Brennan, Timothy. „Joining the Party”. *Postcolonial Studies* 16, 1 (2013. március 1.): 68-78. <https://doi.org/10.1080/13688790.2013.781919>.

Brooker, Peter, Gasiorek, Andrzej, Longworth, Deborah és Thacker, Andrew. „Introduction” *The Oxford Handbook of Modernism*. Szerkesztette Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, és Andrew Thacker, 1-13. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York (N.Y.) [etc.]: Vintage Books, 1984.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. New York: Routledge, 1993.

---. „Contingent Foundations in Seyla Benhabib Et Al”. *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. Szerkesztette Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Corneu és Nancy Fraser, 35-58. New York: Routledge, 1995.

---. „Esetleges alapok: a feminizmus és a „posztmodern” kérdés”. *Thalassa* 8, 1 (1997): 11-31.

---. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1997.

Byrd, Christopher. „Satantango by Laszlo Krasznahorkai. Translated by George Szirtes”. *B&N Reads* (blog), 2012. március 29. <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Reviews-Essays/Satantango/ba-p/7377>. Hozzáférés: 2013. november 24.

Caserio, Robert L., Lee Edelman, Halberstam, Judith, Muñoz, Esteban José and Dean, Tim: „The Antisocial Thesis in Queer Theory”. *PMLA* 121,3 (2006): 819-828. <https://www.jstor.org/stable/25486357>. Hozzáférés: 2023. május 31.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press, 2000.

Chakrabarty, Dipesh. „A Small History of Subaltern Studies”. *A Companion to Postcolonial Studies*. Szerkesztette Henry Schwarz és Sangeeta Ray, 467-485. John Wiley & Sons, Ltd, 2005.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978.

Chatterjee, Partha. „After Subaltern Studies”. *Economic and Political Weekly* 47, 35 (2012): 44-49.

---. „Reflections on ‘Can the Subaltern Speak?’ Subaltern Studies after Spivak”. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. Szerkesztette Rosalind C. Morris, 81-86. New York: Columbia University Press, 2010.

Chaturvedi, Vinayak. *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Mapping (London, England). London: Verso, 2000.

Cherniavsky, Eva. „The Person and Human Life”. *Theory After „Theory”*. Szerkesztette Jane Elliott és Derek Attridge, 149–162. London: Routledge, 2011.

Chodorow, Nancy J. *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Budapest: Új Mandátum, 2000.

Clark, Peter és Menjot, Denis. „Introduction”. *Subaltern City? Alternative and peripheral urban spaces in the pre-modern period (13th-18th Centuries) / La ville subalterne? Espaces urbains < subalternes > et périphériques à l'époque pré-industrielle (XIIIe-XVIII siècles)*. Szerkesztette Peter Clark és Denis Menjot, 9-22. Turnhout: Brepols Publishers, 2019.

Coates, Jennifer. „»My Mind Is with You«: Story Sequences in the Talk of Male Friends”. *Narrative Inquiry* 11, 1 (2001. január 1.): 81-101. <https://doi.org/10.1075/ni.11.1.04coa>.

---. „Small Talk and Subversion: Female Speakers Backstage”. *Small Talk*. Szerkesztette Justine Coupland, 241–263. Harlow: Pearson Education, 2000.

Cohn, Dorrit. *The Distinction fo Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

Collins, Robert. „Satantango by Laszlo Krasznahorkai, Trans George Szirtes”. *The Sunday Times*, 2012. május 13., <https://www.thetimes.co.uk/article/satantango-by-laszlo-krasznahorkai-trans-george-szirtes-vwl536fdmkl>. Hozzáférés: 2013.november 25.

Conrad, Peter. „Introduction”. Anna Seghers, *Transit*, 3–15. New York: New York Review of Books, 2013.

Cooper, Thomas. „A child’s eye view of socialist Hungary: Ferenc Barnás: The Ninth”. *Hungarian Literature Online* (blog), 2009. augusztus 9. https://hlo.hu/review/a_child_s_eye_view_of_socialist_hungary.html. Hozzáférés: 2023. május 25.

Curti, Lidia. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity, and Representation*. Washington Square, N.Y.: New York University Press, 1998.

Csabai Márta és Erős Ferenc. *Testhatárok és énhatárok: az identitás változó keretei*. Józsoveg könyvek. Budapest: Józsoveg Műhely, 2000.

Csehy Zoltán. Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben. Pozsony: Kalligram, 2014.

Csengei Ildikó. „Az ismert ismeretlen (Erdős Virág: Lenni jó)”. *Alföld* 51, 12 (2000): 113-116.

Csíkvári Gábor. „Barnás Ferenc: A kilencedik”. *Kritika: társadalomelméleti és kulturális lap* 36., 1. (2007): 35-36.

Csuhai István. „Ha felépül végül”. *Élet és Irodalom* 50, 15 (2006): 24.

Dalos György. „Úti olvasmány”. *Mozgó Világ* 42, 6 (2016): 93-96.

Dandoy, Györgyi. „Een verontrustende roman van László Krasznahorkai”. *Nrclux*, 2012. december 7. <http://www.nrclux.nl/satanstango-laszlo-krasznahorkai/nl/product/871308/>

Dánél Mónika. „Testtapasztalat és nyelvtanulás: Szaglás és érintés A kilencedik és a Mamó című művekben”. *Pannonhalmi Szemle* 23, 2 (2015): 114-119.

Darabos Enikő. „Lélekjelenlét: Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve”. *Testmetaforák a kortárs magyar irodalomban: tanulmányok, kritikák*, 31-43. Marosvásárhely: Lector, 2017.

De Jong, Sara és Mascot, Jamila M. H. „Relocating Subalternity: Scattered Speculations on the Conundrum of a Concept”. *Cultural Studies* 30, 5 (2016. szeptember 2.): 717-729. <https://doi.org/10.1080/09502386.2016.1168109>.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

---. „The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, The U.S., And Britain”. *The Essential Difference*. Szerkesztette Naomi Schor és Elizabeth Weed, 1-40. Books from Differences. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

De Man, Paul. „Az önéletrajz mint arcrongálás”. Fordította Fogarasi György. *Pompeji: irodalom, művészet, bölcsélet*, Romantika, retorika, prosopopeia..., 8., 2/3. (1997): 93-107.

Deczki Sarolta. „Lecsókolbász és mignon Pénz és pénztelenség Barnás Ferenc A kilencedik című regényében”. *Híd* 80, 7 (2016): 118-125.

DelConte, Matthew. „A Further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*.” *Journal of Narrative Theory* 37, 3 (2007): 427-446.

Derrida, Jacques. „A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről”. Fordította Angyalosi Gergely. *Gond* 1, 2 (1992): 129-159.

---. *Grammatológia*. Fordította Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.

---. „Women in the Beehive: A Seminar with: Jacques Derrida”. *Men in Feminism*. Szerkesztette [Alice Jardine](#) és [Paul Smith](#). London: Methuen, 1987.

Deyab, Mohammad. „The Subaltern Can Speak in Nadine Gordimer's *July's People* (1981)”. *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review* 5, 6 (2010): 341–350. <https://doi.org/10.18848/1833-1882/CGP/v05i06/51745>.

Didur, Jill és Heffernan, Teresa. „Revisiting the Subaltern in the New Empire”. *Cultural Studies* 17, 1 (2003. január 1.): 1-15. <https://doi.org/10.1080/0950238032000050788>.

Diengott, Nilli. „Narratology and Feminism”. *Style* 22, 1 (1988): 42-51.

Dinshaw, Carolyn, Edelman, Lee, Ferguson, Roderick A, Freccero, Carla, Freeman, Elizabeth, Halberstam, Judith, Jagose, Annamaria, Nealon, Christopher S. (Christopher Shaun) és Nguyen, Tan Hoang. „Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13, 2 (2007): 177-195.

Dobos István. „Performativitás a XX. századi magyar regényben”. Dobos István, *Az olvasás eseménye*, 36-50. Budapest: Kalligram, 2015.

Dotzauer, Gregor. „Geschichte in Trümmern: László Krasznahorkais Roman Satanstango”. *Die Zeit*. 1990. szeptember 21., szak. Kultur.

Dragomán György. *A fehér király*. Budapest: Magvető, 2005.

Dragomán, György. *De witte koning: Roman*. Fordította Rebekka Hermán Mostert. Amsterdam Antwerpen: Atlas, 2008.

Du Plessis, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Everywoman. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Duda, Lidia. *U nas w Pietraszach* [Nálunk Pietraszében], 2002.

Dunajcsik Mátyás. „Egy lépés hátra”. *Holmi* 18, 12 (2006): 1708-1710.

---. „Élőfilm és összecsengés - Tóth Krisztina művészetelméletéről”. *Világosság*, 6 (2007): 145-151.

Eagleton, Robert. „Aporia of Imre Kertész”. *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Szerkesztette Louise O. Vasvári és Steven Tötösy de Zepetnek, 38-50. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.

Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Cornell Paperbacks. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999.

---. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Cornell Paperbacks. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2008.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Series Q. Durham: Duke University Press, 2004.

Eggins, Suzanne és Slade, Diana. *Analysing Casual Conversation*. London: Cassell, 1997.

Eisemann György. „Tóth Krisztina: Porhó”. *Műhely* 25, 5 (2002): 80-81.

---. „Egy átlényegülés lírai beszéde: Lesznai Anna: Tavasz Isten”. *Nő, tükör, írás: értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette [Varga Virág](#) és [Zsávolya Zoltán](#), 369-375. Női reKON ; 1. Budapest: Ráció, 2009.

Erdődy Edit. „Halálfuga – prózában”. *Jelenkor* 33, 11 (1990): 886–889.

Erdős Renée. *A nagy sikoly*. Budapest: Révai, 1928 [1924].

Erdős Virág. *Lenni jó*. Budapest: Magvető, 2000.

Erős Kinga. „Emigránsok utcája : Földes Jolán: A halászó macska utcája”. *Nő, tükör, írás : értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette [Varga Virág](#) és [Zsávolya Zoltán](#), 326-331. Női reKON ; 1. Budapest: Ráció, 2009.

Esposito, Scott. „»Seiobo There Below,« by László Krasznahorkai”. *Washington Post*, 2013. december 3., szak. Books. https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/seiobo-there-below-by-laszlo-krasznahorkai/2013/12/03/82f8cfc0-57a3-11e3-8304-caf30787c0a9_story.html. Hozzáférés: 2013. november 24.

Evelein, Johannes F. „Traveling Exiles, Exilic Travel – Conceptual Encounters”. *Exiles traveling: exploring displacement, crossing boundaries in German exile arts and writings 1933-1945*. Szerkesztette Johannes F. Evelein, Vol. 68: 11–31. Amsterdam: Rodopi, (2009.

Farges, Patrick. „Transit/Transfer/Transgression: Das Erzählen von “Ent-Ortung” in Anna Seghers’ Erzählungen (1924–1980)”. *Exiles traveling: exploring displacement, crossing boundaries in German exile arts and writings 1933-1945*. Szerkesztette Johannes F. Evelein, Vol. 68:283–296. Amsterdam: Rodopi, 2009.

Fergusson, Jessie. „Satantango by László Krasznahorkai”. *Quarterly Conversation*, 2012. június 4. <https://quarterlyconversation.com/satantango-by-laszlo-krasznahorkai>. Hozzáférés: 2013. november 25.

Fludernik, Monika. *Towards a „natural” Narratology*. London: Routledge, 1996.

Fónod Zoltán. „Egy regényíró »feltámadása«”. *Köztábláink: válogatott írások*, 93-99. Bratislava: Madách, 1990.

Forgács Zsuzsa Bruria. *Talált nő*. Szeged: Q.E.D, 1995.

Forster, Edward Morgan. *A Room With a View*. First published. New York: Dover Publications, INC., 1995.

Foucault, Michel és Deleuze, Gilles. „Az értelmiség és hatalom: Michel Foucault és Gilles Deleuze beszélgetése”. Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, 241-249. Fordította Kicsák Lóránt. Debrecen: Latin Betűk, 2000.

---. „Intellectuals and Power: A Conversation Between Michel Foucault and Gilles Deleuze”. Michel Foucault, *Language, Counter Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, 205–217. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Földényi F. László. „Az irodalom gyanúba keveredett”. *Kertész Imre-szótár*. Budapest: Magvető, 2007.

Földes Györgyi. „»Hogy engem lássál nézd meg kedves a kertet«: A női én és a metafizikai én Lesznai Anna lírájában”. *Nő, tükör, írás : értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette [Varga Virág](#) és [Zsávolya Zoltán](#), 347–368. Női reKON; 1. Budapest: Ráció, 2009.

---. „»...mindenséggel szövött kárpit«: hasonlat, szimbólum, metafora és ornamentika Lesznai Anna művészet- és irodalomfelfogásában”. *Textus, szimbólum, allegória: szimbólumelvű poétika a klasszikus modernségben*, 249-260. MIT füzetek ; 1. Budapest: M. Irodalomtört. Társ., 2012.

---. „Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság (Földes Jolán és Ágota Kristof)”. *Helikon: világirodalmi figyelő* 62, 3 (2016): 445-454.

Fludernik, Monika. *Towards a „Natural Narratology”*. London: Routledge, 1996.

---. „New Wine in Old Bottles? Voice, focalization, and New Writing”. *New Literary History*, 32, 3 (2001): 619-638.

Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Perverse Modernities. Durham [NC]: Duke University Press, 2010.

Friedman, Susan Stanford. „Religion, Intersectionality, and Queer/Feminist Narrative Theory The Bildungsromane of Ahdaf Soueif, Leila Aboulela, and Randa Jarrar”. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Szerkesztette Robyn R. Warhol és Susan Sniader Lanser, 101-122. Theory and Interpretation of Narrative Series. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.

Fukunaga, Carry. *Jane Eyre*. BBC Films, Focus Features, 2011.

Fülöp László. *Kaffka Margit*. Nagy magyar írók. Budapest: Gondolat, 1987.

G. Szabó Sára. „Álgyerekregény a diktatúráról: Dragomán György: A fehér király = Pseudo Children’s Novel About Dictatorship – György Dragomán: A fehér király (The White King)”. *Anyanyelvi Kultúraközvetítés* 4, 2 (2021): 21-27.

Ganguly, Debjani. „The Subaltern after Subaltern Studies: Genealogies and Transformations”. *South Asia: Journal of South Asian Studies* 38, 1 (2015): 1-9. <https://doi.org/10.1080/00856401.2014.991123>.

Garaczi László. *Pompásan buszozunk! : egy lemúr vallomásai 2.* Élő irodalom sorozat, Pécs: Jelenkor, 1998.

Genette, Gérard. „Az elbeszélő diszkurzus”. *Az irodalom elméletei I.* Szerkesztette Thomka Beáta, 61–98. Pécs: Jelenkor, 1996.

---. *Narrative Discourse : An Essay in Method.* Fordította Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

Gera Judit. *Az alávetettség struktúrái a holland prózában: kritikai tanulmányok.* Talentum sorozat 10. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012.

---. „Földes Jolán A halászó macska utcája című regényének magyar, holland és flamand recepciója”. *Filológiai közlöny*, 62, 4 (2016): 446-466.

Gintli Tibor. „Az organikus alakulás poétikai eljárásai Lesznai Anna Kezdetben volt a kert című regényében”. *Kalligram: művészet és gondolat* 29, 5 (2020): 62–68.

---. „Kafka Margit”. *Magyar irodalom.* Szerkesztette Gintli Tibor, 666-671. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

Gordimer, Nadine. *July népe.* Fordította Kaposi Tamás. Rakéta regénytár. Budapest: Magvető, 1984.

---. *July's People.* London: Penguin Books, 1981.

Gordon Agáta. *Kecskerúzs.* Budapest: Magvető 1997.

---. *Ezüstboxer; Nevelési kisregény.* Szignatúra könyvek. Pécs: Alexandra, 2006.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci.* Szerkesztette Quintin Hoare és Geoffrey Nowell-Smith. New York: Lawrence and Wishart, 1971.

Gramsci, Antonio. *Levelek a börtönből.* Fordította Róna Irén. (Antonio Gramsci: *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino, 1947). Budapest: Szikra, 1949.

Gramsci, Antonio. *Levelek a börtönből.* Fordította Gábor György, Zsámboki Zoltán. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1974.

---. *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebook 25.* Szerkesztette Joseph A. Buttigieg és Marcus E. Green. Columbia University Press, 2021.

GreCsó Krisztián. *Vera.* Budapest: Magvető, 2020.

Green, Marcus E. „Introduction”. Antonio Gramsci, *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebook 25*, xxxi–li. Szerkesztette Joseph A. Buttigieg és Marcus E. Green. Columbia University Press, 2021.

Green, Marcus E. „Rethinking the Subaltern and the Question of Censorship in Gramsci’s Prison Notebooks”. *Postcolonial Studies* 14, 4 (2011. december 1.): 387-404. <https://doi.org/10.1080/13688790.2011.641913>.

Guha, Ranajit, szerk. *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*. Köt. I-VI. Delhi: Oxford University Press, 1982.

Gymnich, Marion. „Gender and Narratology”. *Literature Compass* 10, 9 (2013): 705-715. <https://doi.org/10.1111/lic3.12089>.

Haas, Erika. *Ideologie und Mythos: Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk von Anna Seghers*. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Stuttgart: Akademischer Verlag H.-D. Heinz, 1975.

Halász Margit. *Forgósél*. JAK 99. Budapest: József Attila Kör Kijárat, 1998.

Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011. <http://www.dawsonera.com/depp/reader/protected/external/AbstractView/S9780822394358>.

Hozzáférés: 2023. május28.

Halpern, Faye. „Charles Chesnutt, Rhetorical Passing, and the Flesh-and-Blood Author: A Case for Considering Authorial Intention”. *Narrative* 30, 1 (2022): 47-66. <https://doi.org/10.1353/nar.2022.0002>.

---. „Closeness Through Unreliability: Sympathy, Empathy, and Ethics in Narrative Communication”. *Narrative* 26, 2 (2018): 125–145. <https://doi.org/10.1353/nar.2018.0008>.

Halter, Martin. „Schweine im Teufelskreis: Der »Satanstango« des ungarischen Autors László Krasznahorkai”. *Frankfurter Rundschau*, 1990. augusztus 18.

Hansen, Per Krogh. „Unreliable Narration in Cinema: Facing the Cognitive Challenge Arising from Literary Studies”. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 5 (2009): 1-16.

Haraway, Donna Jeanne. *When Species Meet*. Posthumanities. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, 2008.

- Harris, Jean. „Laszlo Krasznahorkai's »Satantango«”. *Words Without Borders* (blog), 2012. július 1. <https://wordswithoutborders.org/book-reviews/laszlo-krasznahorkais-satantango/>. Hozzáférés: 2013. november 24.
- Heller Ágnes. *Kertész Imre: négy töredék*. Budapest: Múlt és Jövő, 2009.
- Herman, David, szerk. *Naratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. 1st edition. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Hickman, Trenton. „The Colonized Woman as Monster in Jane Eyre, Wide Sargasso Sea, and Annie John”. *Journal of Caribbean Studies* 14, 3 (2000): 181-198.
- Hite, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Cornell University Press, 1989. <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g66s>. Hozzáférés: 2022. április 29.
- Horváth Györgyi. „»Semmi sem tart örökké«”. *Litera – az irodalmi portál* (blog), 2006. <http://www.litera.hu/hirek/„semmi-sem-tart-orokke”>.
- . *Utazó elméletek: Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014.
- Horváth Kornélia. „Tóth Krisztina lírája és a Síró ponyva című kötet” *Hungarológiai Közlemények*, 16 (2015): 3. 1–15. <https://hungarologiaikozlemenyek.ff.uns.ac.rs/index.php/hk/article/download/1524/1552/> Hozzáférés: 2023. január 13.
- Hoey, Michael. *Textual Interaction: An Introduction to Written Discourse Analysis*. London: Routledge, 2001.
- Huszár Ágnes. *A nő terei*. Budapest, L'Harmattan 2011.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Irimia, Alexandra. „Matters of Time in László Krasznahorkai's and Béla Tarr's Satantango”. *Ekphrasis: Cinema Cognition and Art* 21, 2 (2018. november 20.): 213-222. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.20.13>.
- Jagose, Annamarie. *Bevezetés a queer-elméletbe*. Fordította Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2003.
- Jarenski, Shelly. „Invisibility Embraced: The Abject as a Site of Agency in Ellison's »Invisible Man«”. *MELUS* 35, 4 (2010): 85-109.

Jazeel, Tariq és Legg, Stephen. „Subaltern Studies, Space, and the Geographical Imagination”. *Subaltern Geographies*. Szerkesztette Tariq Jazeel és Stephen Legg, 1–35. University of Georgia Press, 2019. <https://doi.org/10.2307/j.ctv5npht.4>.

Kádár Judit. Engedelmes lázadók: magyar írók és nőideál-konstrukciók a 20. század első felében. Pécs: Jelenkor, 2014.

Kaffka Margit [F. Kaffka Margit]. „Lesznai Anna: Hazajáró versek”. *Nyugat* 18 (1909): 325-326.

---. *Színek és évek: regény*. Olcsó könyvtár. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973 [1912].

---. *Két nyár: három kisregény*. Olcsó könyvtár. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974 [1916].

Kahn, K. Thomas. „Dancing with the Devil: László Krasznahorkai’s »Satantango«”. *Los Angeles Review of Books*, 2012. július 3. <https://lareviewofbooks.org/article/dancing-with-the-devil-laszlo-krasznahorkais-satantango/>. Hozzáférés: 2013. november 24.

Kamiel’ska, Irena. *Mgâa [Köd]*, 1993.

Kapus Erika. „»És oly fontos voltam magamnak akkor, mint fekélyborította sebek.«. Sebek és sebhelyek Kaffka Margit szövegei(be)n”. *Kaffka 100*. Szerkesztette Mészáros Zsolt, Parádi Andrea és Rákai Orsolya, 137–162. PIM Studiolo, ISSN 2064-7581. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2020.

Károlyi Csaba. „A nevelődés titkai – Grecsó Krisztián: Isten hozott és Dragomán György: A fehér király című könyveiről”. *Látó* 17, 7 (2006): 95-99.

Kassák Lajos. „Csillag a homlokán. Szenes Piroska regénye”. *Csavargók, alkotók*, 329-331. Budapest: Magvető, 1975.

Kelemen Pál. „»A holokausztról (...) egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést«: Idegenség és emlékezet Kertész Imrénél”. *Az elbeszélés módozatai: narratíva és identitás*. Szerkesztette Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, 406-430. Budapest: Osiris, 2003.

Kérchy Anna. A nő nyelvet ölt: feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok. Ikonológia és műértelmezés 14. Szeged: JATEPress, 2018.

Kérchy Anna és Koller Nóra: „'Kisasszonyok, vadmacskák, kékharisnyák': Az író nő pozicionálása a mai magyar médiában”. *A nő helye a magyar nyelvhasználatban*. Szerkesztette Barát Erzsébet és Sándor Klára, 53-66. Szeged: JATEPress, 2007.

Keresztury Tibor és Hafner Zoltán, szerk. Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002.

Kertész Imre. *Sorstalanság*. Budapest: Magvető, 2002.

Kertész Imre. *Kaddish a meg nem született gyermekért*. Budapest: Magvető, 1990.

Király, Hajnal. „Making Meaning in Béla Tarr's Adaptation *Satan Tango*”. *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Images*. Szerkesztette Ágnes Pethő, 76-88. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Kiss Júlia. „Hatalomnyelvek: Dragomán György *A fehér király* című regényének román fordításáról” *Szépirodalmi figyelő* 19, 5 (2019): 80-87.

Kolozova, Katerina. *Cut of the Real: Subjectivity in Poststructuralist Philosophy*. Insurrections. New York: Columbia University Press, 2014.

Kolozsi Orsolya. „A gyerek szerint a világ: Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve”. *Tiszatáj* 59, 10 (2005): 74-79. <http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/19217/> Hozzáférés: 2023. február 24.

Koltai Nelli. „A regény az élet igenlése – Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*”. *Szombat* 14, 10 (2002): 12-14.

Koppány Márton. „Halálfügák”. *Az ember mélye: írások Kertész Imréről a Múlt és Jövőben*, szerkesztette Kőbányai János, 29-38. Budapest: Múlt és Jövő, 2003.

Kosáryné Réz Lola. *Filoména*. Budapest: Athenaeum, [1920] 2000.

Kovács András Bálint. „Tarr szerint a világ – A zóna belülről II.” *Filmvilág* 44, 12 (2001): 12-16.

Kovács Szilvia. „Kortárs novella az irodalomórán: Tóth Krisztina *Pixel* című kötetének értelmezési lehetőségei”. *Studia litteraria : a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalmi Intézetének közleményei* 58, 3/4 (2019): 205-216.

Körte, Peter. „Das Prinzip Verzweiflung. Béla Tarrs *Sátántangó* nach László Krasznahorkai”. *Frankfurter Rundschau*, 1994. február 21.

Krasznahorkai László. *Az ellenállás melankóliája*. Budapest: Magvető, 1989.

---. *Az urgai fogoly*. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992.

---. *Satanstango*. Fordította Alföldy Mari. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2012.

---. *Satanstango Roman*. Fordította Hans Skirecki. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

---. *Sátántangó*. Budapest: Magvető, 1985.

„Krasznahorkai László elnyerte a Nemzetközi Man Booker-díjat!” *Litera – az irodalmi portál* (blog), 2015. május 20. <http://www.litera.hu/hirek/krasznahorkai-laszlo-man-booker-dijas>. Hozzáférés: 2016. november 24.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an Essay On Abjection*. Fordította Leon S Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Kukorelly, Endre. *TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelseiről: regény*. Pozsony: Kalligram, 2003.

Lanser, Susan S. „Are We There Yet? The Intersectional Future of Feminist Narratology”. *Foreign Literature Studies/Wai Guo Wen Xue Yan Jiu* 32, 4 (2010. augusztus 1.): 32-41.

---. „Egy feminista narratológia felé”. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: a poszt-strukturalizmustól a posztkolonialitásig: szöveggyűjtemény*. Szerkesztette Bókay Antal, 520-537. Osiris tankönyvek. Budapest: Osiris, 2002.

---. „Novel (Sapphic) Subjects: The Sexual History of Form”. *NOVEL: A Forum on Fiction* 42, 3 (2009): 497-503.

---. „Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology”. *Narrative* 3, 1 (1995): 85-94.

---. „Toward a (Queerer) and (More Feminist) Narratology”. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Szerkesztette Robyn R. Warhol és Susan Sniader Lanser, 23-42. *Theory and Interpretation of Narrative Series*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.

---. „Queering narrative voice” *Textual Practice*, 32, 6 (2018): 923-937, <https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1486540>. Hozzáférés: 2020. február 11.

Lanser, Susan S. és Warhol, Robyn R. „Introduction”. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Szerkesztette Robyn R. Warhol és Susan S. Lanser, 1-20. *Theory and Interpretation of Narrative Series*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.

---, szerk. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Columbus: Ohio State University Press, 2015.

Legg, Stephen. „Empirical and Analytical Subaltern Space? Ashrams, Brothels and Trafficking in Colonial Delhi”. *Cultural Studies* 30, 5 (2016. szeptember 2.): 793-815. <https://doi.org/10.1080/09502386.2016.1168113>.

Lengyel Imre Zsolt. „Bajok és zavarok : Erdős Virág: Ezt is el”. *Magyar Narancs* 25, 23 (2013. jún. 6.): 30.

Lesznai Anna. *Hazajáró versek: költemények*. Budapest: Nyugat, 1909.

--- és Török Petra. *Sorsával tetováltan önmaga: válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*. Szerkesztette Török Petra. Budapest; Hatvan: Petőfi Irodalmi Múzeum Hatvany Lajos Múzeum, 2010.

Levy, Adam Z. „Dance in Purgatory: László Krasznahorkai’s Satantango”. *The Millions* (blog), 2012. március 5. <https://themillions.com/2012/03/dance-in-purgatory-laszlo-krasznahorkais-satantango.html>. Hozzáférés: 2013. november 24.

Loomba, Ania. *Colonialism-Postcolonialism*. New Critical Idiom. London: Routledge, 1998.

---. „Dead Women Tell No Tales: Issues of Female Subjectivity, Subaltern Agency and Tradition in Colonial and Post-Colonial Writings on Widow Immolation in India”. *History Workshop*, 36 (1993): 209-227.

Ludden, David E. *Reading Subaltern Studies: Critical History, Contested Meaning and the Globalization of South Asia*. Anthem South Asian Studies. London: Anthem, 2002.

Maji, Sankha. „The Subaltern Can Speak: A Study of Arvind Adiga’s *The White Tiger*”. *IJAR* 1, 8 (2015): 351-352.

Margócsy István. „Kinek a szemével? –Tarr Béla: *Sátántangó* (1991-1993)”. *Filmvilág* 37, 6 (1994): 4-7.

---. “A dal árnyéka Tóth Krisztina: Porhó. Új és válogatott versek” *Bárka* 10, 4 (2002): 99-103.

Marno János. „Regénysírató”. *Jelenkor* 33, 11 (1990): 878-885.

Márton László. „Hangulat, helytállás, béketűrés. Utószó”. Lola Kosáryné Réz, *Filoména*, 217-223. Pécs: Jelenkor, 2000.

Márton László, Bazsányi Sándor és Ambrus Judit. „Három bírálat egy könyvről: Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve”. *Holmi* 18, 1 (2006): 104-121.

https://epa.oszk.hu/01000/01050/00025/pdf/holmi_18_2006_01_104-121.pdf Hozzáférés: 2023. augusztus 21.

Matt, Peter von. „Ein Zeichen aus der Tiefe: Transit (1944)”. *Romane von gestern - heute gelesen 1918–1933*. Szerkesztette Marcel Reich-Ranicki, 322-328. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

Mazierska, Ewa. „Representation of Slow Violence in the Films about Collapsed East European State Farms”. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 22, 2 (2016): 327-350.

McBean, Sam. „‘We Fuck and Friends Don’t Fuck’: BFFs, Lesbian Desire, and Queer Narratives”. *Textual Practice* 32, 6 (2018. július 3.): 957-972. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1486542>.

McGregor, Matt. „Satantango by Laszlo Krasznahorkai”. *Bookslut* (blog), 2013. március. https://www.bookslut.com/fiction/2012_03_018817.php.

McMurry, Margarida és Pignagnoli, Virginia. „Queer and Feminist Narrative Theories: An Interview with Robyn Warhol” *JAM It! Journal of American Studies in Italy* No. 2, (2019): 92–97. <https://www.ojs.unito.it/index.php/jamit/article/view/4051> Hozzáférés: 2023. szeptember 18.

Menyhért Anna. Női irodalmi hagyomány : Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányiné Harmatos Ilona, Lesznai Anna. Budapest: Napvilág, 2013.

Mezei, Kathy. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1996.

Mohanty, Chandra Talpade. „Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism”. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Szerkesztette Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo és Lourdes Torres, 1-47. Midland Book. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Molnár Csilla. „A patriarchális elnyomás ironikus anatómiája. (Barnás Ferenc: A kilencedik)”. Molnár Csilla, *A részlet látványa: társadalmi nemek és nyelvi formák*, 73-86. Budapest: Typotex, 2019.

---. „Diktatúrák anatómiája egy gyermek látószögéből. Barnás Ferenc: A kilencedik című regényének elemzése”. *A gyermeklét narratívái: „Örökké ég a felhők mögött”*. Szerkesztette Tengerdi Antal és Varga László, 235-242. Sopron: Edutech, 2009.

Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. First Edition. London: Verso, 1997.

Morris, Rosalind C., szerk. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. Columbia University Press, 2010. <https://www.jstor.org/stable/10.7312/morr14384>. Hozzáférés: 2023. május 23.

Morton, Paul. „Anticipate Doom: The Millions Interviews László Krasznahorkai”. *The Millions*, 2012. május 9. <https://themillions.com/2012/05/anticipate-doom-the-millions-interviews-laszlo-krasznahorkai.html>. Hozzáférés: 2013. november 24.

Morton, Stephen. *Gayatri Chakravorty Spivak*. Routledge Critical Thinkers. London: Routledge, 2003.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16, 3 (1975. október 1.): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Nagy Anna, Dupla Expo: *Fotográfia a kortárs magyar irodalomban*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2021.

Nagy Gabriella. „A múzsa testvérenjei : /Erdős Virág, Halász Margit, Forgács Zsuzsa, Karafiáth Orsolya./”. *Jelenkor* 44, 2 (2001): 199-206.

Németh Gábor. *Zsidó vagy?* Pozsony: Kalligram, 2004.

Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2013.

N. Tóth Anikó. „Ha nincs egy eleve adott identitás”. Rakovszky Zsuzsa két regényéről”. *Vizjelek*, 97-119. Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2014.

Nünning, Ansgar. „Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches”. *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches*, 29-76. De Gruyter, 2008. <https://doi.org/10.1515/9783110209389.29>.

Nünning, Vera. „Reconceptualising Fictional (Un)Reliability and (Un)Trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions”. *Reconceptualising Fictional (Un)Reliability and (Un)Trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective*:

Categories, Typology and Functions, 83-108. De Gruyter, 2015.
<https://doi.org/10.1515/9783110408263.83>.

---. „Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology”. *Style* 38, 2 (2004): 236-252.

O. Réti Zsófia. „Leleplezett prosopopeia, megrekedt szinekdoché: műfajpoétikai kérdések Dragomán György A fehér király című művében”. *Studia litteraria: a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalmi Intézetének közleményei* 58, 3/4 (2019): 178-190.

Orosz Ildikó. „Dragomán György: A fehér király”. *Kritika: társadalomelméleti és kulturális lap* 35., 5. (2006): 34-35.

Osztroluczky Sarolta. „...emlékidőben, emlék/szem, néz. Az emlékezés alakzatai Tóth Krisztina Porhó című kötetében”. *Irodalomismeret* 26, 2 (2015): 66-75. http://www.irodalomismeret.hu/files/2015_2/osztroluczky_sarolta.pdf Hozzáférés: 2023. augusztus 14.

Ozsvald Árpád. „Szenes Piroska: Csillag a homlokán”. *Az idő halála: Ozsvald Árpád válogatott művei*, Köt. Hagyomány, érték, önismeret: művelődéstörténeti publicisztika, portrék, recenziók. Dunaszerdahely: Nap, 2010.

Page, Ruth E. „Evaluation in Childbirth Narratives Told by Women and Men”. *Discourse Studies* 4, 1 (2002. február 1.): 99-116. <https://doi.org/10.1177/14614456020040010501>.

---. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. London: Palgrave Macmillan UK, 2006.

---. „Narratology, Feminist”. *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Szerkesztette Edward K. Brown, 2nd ed., VII: 482-484. Amsterdam: Elsevier, 2006.

Parvulescu, Anca. “Reproduction and Queer Theory: Between Lee Edelman's No Future and J. M. Coetzee's Slow Man.” *PMLA* 132,1 (2017): 86-100.

Penner, John. „Perspective: Bela Tarr and Laszlo Krasznahorkai's Artful Pairing”. *Los Angeles Times*, 2012. március 4. <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-mar-04-la-ca-bella-tarr-20120304-story.html>. Hozzáférés: 2013. november 25.

Peters, Joan Douglas. *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.

Phelan, James. „Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of »Lolita«”. *Narrative* 15, 2 (2007): 222-238.

Phelan, James és Martin, Mary Patricia. „The Lessons of »Weymouth«: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day”. *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Szerkesztette David Herman, 88-98. Theory and interpretation of narrative series. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

Polgár Anikó. „»Én voltam a föld, én voltam a mennybolt«: az axis mundi motívuma Lesznai Anna Eltévedt litániák című kötetében”. *Irodalmi szemle: a Szlovákiai Írók Szövetségének irodalmi folyóirata* 64, 11 (2021): 24-37.

---. „Rebbenő tollruha, rügyre váró ujjak: mítosz és női önkifejezés Lesznai Anna Meluzina-verseiben”. *Tiszatáj: irodalmi, művészeti és társadalmi folyóirat* 73, 7/8 (2019): 112-120.

---. „Arany kapu, fémrácsok mögött: Erdős Virág Ötven plusz című könyvéről”. *Irodalmi szemle* 62, 12 (2019): 91-93.

Pourqoli, Golchin és Pouralifard, Akram. „The Subaltern Cannot Speak: A Study of Adiga Arvinda’s The White Tiger”. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature* 6, 3 (2017. március 1.): 215. <https://doi.org/10.7575/aiac.ijalel.v.6n.3p.215>.

Prágai Tamás. „Mnémoszüné arcai. Tóth Krisztina: Porhó”. *Kortárs* 46, 6 (2002): 117-122. <https://epa.oszk.hu/00300/00381/00058/pragai.htm> Hozzáférés: 2023. augusztus 14.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

---. „Introduction to the Study of the Narratee”. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Szerkesztette Jane P. Tompkins, fordította Francis Mariner, 7-25. Johns Hopkins Paperback. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

---. „On Narratology: Criteria, Corpus, Context”. *Narrative* 3, 1 (1995): 73-84.

Radies Viktória. „Artisza (Bódis Kriszta: Artista)”. *Magyar Narancs Online*, 2006. október 5. https://magyarnarancs.hu/konyv/artisza_bodis_kriszta_artista-66100. Hozzáférés: 2009. október 06.

Radnóti Sándor. „Megalázottak és meg-szomorítottak. Krasznahorkai László Sátántangó című regényéről és irodalmi környezetéről”. *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálatok*, 273-300. Budapest: Magvető, 1988.

---. „Polyphony in Kertész’s Kaddish for an Unborn Child”. *Comparative Central European Holocaust Studies*. Szerkesztette Louise O. Vasvári és Steven Tötösy de Zepetnek, 122-132. West Lafayette: Purdue University Press, 2009.

Rákai Orsolya. „»Én valahogy egészen benne vagyok abban, amit körültem látok; amit magamhoz ereszték.«: test, idegenség, modernitás: Kaffka Margit és a modernség női arca”. *Irodalmi szemle: a Szlovákiai Írók Szövetségének irodalmi folyóirata* 59, 9 (2016): 58-70.

Rakovszky Zsuzsa. *A hullócsillag éve*. Budapest: Magvető, 2005.

Reich-Ranicki, Marcel. *Deutsche Literatur in West und Ost: Prosa seit 1945*. München: Piper, 1963.

Reményi József Tamás. „Elég régóta. Dragomán György: A fehér király”. *Zsurnál. Újságos kritikák*, 178-180. Budapest: Kortárs Kiadó, 2007.

Richardson, Brian. „Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory”. *Style* 34, 2 (2000): 168-175.

Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. 1st ed. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
<http://www.gbv.de/dms/hbz/toc/ht004637558.PDF>. Hozzáférés: 2013. május 25.

Ritoók Emma. *Egyenes úton - egyedül*. Női remekírók. Budapest: Atlantic Press, 2018 [1905].

Rolz, Eckhard. „His Name is Not Tadzio, or Death in Marseilles: Anna Seghers’s Transit”. *Journal of Literature Language and Linguistics* 4, 1 (2012): 1-10.

Rónay György. „Két nyár”. *A regény és az élet: bevezetés a 19-20. századi magyar regényirodalomba*, 2. kiad., 357-359. Rónay György művei. Budapest: Magvető, 1985.

Rostás Eni. “A szólásszabadság vezeti a népet – Erdős Virág: ezt is el.” *Könyvesmagazin* 2013. Június 15. https://konyvesmagazin.hu/nagy/a_szolasszabadsag_vezeti_a_nepet_erdos_virag_ezt_is_el.html. Hozzáférés: 2023. június 17.

Roy, Ananya. „Slumdog Cities: Rethinking Subaltern Urbanism”. *International Journal of Urban and Regional Research*, 35, (2011): 223-38.

Royer, Clara és Marczisovszky, Anna. *Kertész Imre élete és halálai: életrajzi esszé*. Budapest: Magvető, 2019.

Schäffer Anett, „A kelet-közép-európai disztópia valósága: Dragomán György: A fehér király.” *Literatura*. 46, 2 (2020): 196-213.

Schein Gábor. „Összekötni az összeköthetlent”. *Az értelmezés szükségessége: tanulmányok Kertész Imréről*, 103-118. Dayka könyvek; 1. [Budapest]: L’Harmattan, 2002.

Schor, Naomi. „This Essentialism Which Is Not One”. *The Essential Difference*. Szerkesztette Naomi Schor és Elizabeth Weed, 40-63. Books from Differences. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Schrade, Andreas. *Anna Seghers*. Sammlung Metzler, Realien zur Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler, 1993.

Seghers, Anna. *Transit*. Fordította Margot Bettauer Dembo. New York Review Books Classics. New York: New York Review Books, 2013.

---. *Tranzit*. Fordította Gyurkó László. Budapest: Kossuth, 1963.

Séllei Nóra: „Ex libris”. *Élet és Irodalom* 50, 44 (2006) <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0644&article=2006-1105-2012-09SVJR> Hozzáférés: 2023. június 17.

---. *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó Debreceni Egyetem, 2007.

Seres Lili Hanna: „pedig engedelmeskedni akarok, hogy baj ne legyen”. A politikai közösség prózapoétikai megvalósítása és az én mint másik felszámolása Bódis Kriszta Kemény vaj című regényében, *Prae* 23, 4 (2021): 158-175.

Selyem Zsuzsa. „Egyetlen időm és a minyonok: Kertész Imre regényeiről”. *Az ember mélye: írások Kertész Imréről a Múlt és Jövőben*. Szerkesztette Kőbányai János, 71-102. Budapest: Múlt és Jövő, 2003.

Seregi Tamás. „Önkorlátozó írás és a korlátok (Barnás Ferenc: A kilencedik)”. *Alföld* 58, 2 (2007): 100-103.

Shetty, Sandhya és Bellamy, Elizabeth Jane. „Postcolonialism’s Archive Fever”. *Diacritics* 30, 1 (2000): 25-48. <https://doi.org/10.1353/dia.2000.0007>

Silverman, Jacob. „The Devil They Know”. *The New York Times*, 2012. március 16., szak. Books. <https://www.nytimes.com/2012/03/18/books/review/laszlo-krasznahorkais-satan-tango.html>. Hozzáférés: 2023. június 17.

Smith, Andrew. „Norfolk Poet Translates ‘Spellbinding’ Novel into English”. *Diss Mercury* (blog), 2012. február 27. <https://www.dissmercury.co.uk/news/21711608.norfolk-poet-translates-spellbinding-novel-english/>. Hozzáférés: 2013. november 25.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

---. „Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Szerkesztette Cary Nelson és Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

---. „Can the Subaltern Speak?” *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Szerkesztette Patrick Williams és Laura Chrisman, 66–111. London: Routledge, 1994.

---. „Scattered Speculations on Geography”. *Antipode* 46, 1 (2014): 1-12.
<https://doi.org/10.1111/anti.12041>.

---. „Szóra bírható-e az alárendelt?”. Fordította Mánfai Alice és Tarnay László. *Helikon: világ-irodalmi figyelő: a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetének folyóirata* 42. A posztkoloniális művelődéstudomány, 4 (1996): 450-483.

---. „The New Subaltern: A Silent Interview”. *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Szerkesztette Vinayak Chaturvedi, 324-340. Mapping (London, England). London: Verso, 2000.

---. „The Subaltern and the Popular”. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*: 429-442. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

---. „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticisms*. Szerkesztette Robyn R. Warhol és Diane Price Herndl, 896-912. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Spivak, Gayatri Chakravorty és Rooney, Ellen. „In a Word”. *The Essential Difference*. Szerkesztette Naomi Schor és Elizabeth Weed, 151–184. Books from Differences. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Summers-Bremner, Eluned. „Imre Kertész’s Kaddish for an Unborn Child” *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Szerkesztette Louise O. Vasvári és Steven Tötösy de Zepetnek, 220-231. West Lafayette: Purdue University Press. 2005.

Szalai, Jennifer. „Review of *Where Forty-Eight Avenue joins Petőfi Square*, by László Krasznahorkai és George Szirtes”. *London Review of Books*, 2012. április 26.
<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v34/n08/jennifer-szalai/where-forty-eight-avenue-joins-petofi-square>. Hozzáférés: 2021. május 02.

Szávai Dorottya. „Az emlékező » Te «. Dialógus, emlékezés és temporalitás Tóth Krisztina költészetében”. *A „Te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, 133-167, Budapest: Kijárat, 2009.

Szenes Piroska. *Csillag a homlokán*. Csehszlovákiai magyar írók. Bratislava: Madách, 1982 [1930].

Szegedy-Maszák Mihály. „A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban”. *Megértés, fordítás, kánon*. Budapest: Kalligram, 2008, 334-374.

Szilágyi Judit. „A mese mint világnézet és műfaj: Lesznai Anna – mesén és túl”. *Nő, tükrök, írás: értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette Varga Virág és Zsávolya Zoltán, 332-346. Női reKON; 1. Budapest: Ráció, 2009.

Szilágyi Judit, Török Petra és Lesznai Anna. *Morzsaí az eltörött világkalácsnak*. Hatvan: Hatvan Város Önkormányzata-Integrált Könyvtár és Muzeális Gyűjtemény / Hatvany Lajos Közérdekű Muzeális Gyűjtemény, 2014.

Szilágyi Zsófia. *Egy nap*, 2018.

Szirák Péter. „A példázat és a tanúságtétel retorikája: a Krasznahorkai László-recepció”. *Bárka : irodalmi és művészeti folyóirat* 5, 1 (1997): 78-87.

---. *Kertész Imre*. Tegnap és ma. Pozsony: Kalligram, 2003.

Tait, Theo. „Satantango by László Krasznahorkai: A Hungarian Classic by a Visionary Writer”. *The Guardian*, 2012. május 9., szak. Books. <https://www.theguardian.com/books/2012/may/09/satantango-laszlo-krasznahorkai-review>. Hozzáférés: 2013. november 24.

Takács Ferenc. „Fekete mágia - Dragomán György: A fehér király”. *Mozgó Világ* 31, 8 (2005): 117-120.

Tamboukou, Maria. „Rethinking the Subject in Feminist Research: Narrative Personae and Stories of 'the Real'”. *Queer and Feminist Theories of Narrative*. Szerkesztette Tory Young, 25-41. Abingdon, Oxon: Routledge, 2021.

Tarr Béla. *Sátántangó*. Mozgóképi Innovációs Társulás és Alapítvány, Vega Film AG, Von Vietinghoff Filmproduktion GmbH, 1994.

Tatár Sándor. „Ki(szabadulni)!- Honnan is? Hová is??: Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve”. *Jelenkor: irodalmi és művészeti folyóirat* 48, 11 (2005): 1089-1102.

Thomaneck, Jürgen. „Tenochtitlán, Time, Transit: Anna Seghers's Novel of Exile”. *German Life and Letters* 45, 3 (1992): 261-264. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1992.tb00959.x>.

Tonkin, Boyd. „László Krasznahorkai and His Spellbinding Sentences”. *The Economist*, 2018. <https://www.economist.com/1843/2018/07/03/laszlo-krasznahorkai-and-his-spellbinding-sentences>. Hozzáférés: 2019. július 28.

Tóth Krisztina. *Porhó. Új és válogatott versek*, Budapest: Magvető, 2001.

---. *Vonalkód: tizenöt történet*. Budapest: Magvető, 2006.

Török, Petra. Formába kerekedett világ. Lesznai Anna művészete és hagyatéka a hatvani Hatvany Lajos Múzeumban. Hatvan: Hatvany Lajos Múzeum, 2001.

Tötösy de Zepetnek, Steven. „Kafka's (1880-1918) Life Writing and Objection to the War”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 17, 3 (2015): 1-7. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2912>. Hozzáférés: 2023. augusztus 11.

Vezér Erzsébet. *Lesznai Anna élete*. Nők a történelemben. Budapest: Kossuth, 1979.

Vigh Levente. “Élő anyag: Erdős Virágh: Ezt is el.” *Alföld* 66, 2 (2015): 115-119.

Vincze Ferenc. „A hatalom nyomai”. *Napút* 8, 1 (2006). http://www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok-arhiv/naput_2006/2006_01/118.htm. Hozzáférés: 2023. szeptember 18.

Vincze Teréz. „Csak nézni, hogy telik a kurva élet avagy profán mitológia. Tarr Béla Sátántangó című filmjéről”. *Metropolis* 1, 2 (1997): 106-113.

Visy Beatrix. „A frontvonal mögött: női nézőpont, formakeresés, poétikai elmozdulások Kafka Margit háborút tematizáló prózai műveiben”. *Emlékezés egy nyár-éjszakára: interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*. Szerkesztette Kappanyos András, 117-125. Budapest: MTA BTK, 2015.

Waine, Anthony. „Anna Seghers’s Transit: A Late Modern Thriller – Without Thrills”. *Neophilologus* 89, 3 (2005. július 1.): 403-418. <https://doi.org/10.1007/s11061-004-3094-4>.

Walter, Hans-Albert. *Anna Seghers’ Metamorphosen Transit-Erkundungsversuche in Einem Labyrinth*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1985.

Warhol, Robyn R. „Feminist Narratology”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Szerkesztette David Herman, Jahn Manfred és Marie-Laure Ryan, 607-613. London: Routledge, 2005.

---. *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Theory and Interpretation of Narrative Series. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

---. „Queering the Marriage Plot: How Serial Form Works in Maupin’s Tales of the City”. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Szerkesztette Brian Richardson, 229-248. Theory and Interpretation of Narrative Series. Columbus: Ohio State University Press, 2002.

---. „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot”. *PMLA* 101, 5 (1986): 811-818. <https://doi.org/10.2307/462357>.

Waugh, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London: Routledge, 1989.

Waxman, Jeff. „Latest Review: The Ninth by Ferenc Barnas”. *Three Percent*. 2009. május 21. <http://www.rochester.edu/College/translation/threepersent/2009/05/21/latest-review-the-ninth-by-ferenc-barnas/>. Hozzáférés: 2022. június 17.

Weiner, Joshua. „Friday Pick: Transit, by Anna Seghers”. *Body: Poetry, Prose, Word*, 05-February-2016 (2016). <https://www.bodyliterature.com/2016/02/05/friday-pick-transit-by-anna-seghers/>. Hozzáférés: 2017. január 26.

White, Hayden. „A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében (The Value of Narrativity in Historical Representation)”. *A történelem terhei*. Fordította Braun Róbert, 6.:103-142. Budapest: Osiris, 1997.

Winnett, Susan. „Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”. *Publications of the Modern Language Association* 105, 3 (1990. május): 505-518. <https://doi.org/10.2307/462898>.

Winterson, Jeanette. *Written On the Nody*. First American edition. New York: Knopf, 1993.

Wolf, Christa. „Das siebte Kreuz”. *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche, 1959-1985*, 263-278. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986.

Young, Tory. „Futures for Feminist and Queer Narratology”. *Queer and Feminist Theories of Narrative*, szerkesztette Tory Young, 1-9. London: Routledge, 2021.

Zsadányi Edit. *A csend retorikája: kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Pozsony: Kalligram, 2002.

---. „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”: kulturális másság feminista kritikai értelmezésben. Budapest: Balassi, 2017.

---. *Krasznahorkai László. Tegnap és ma*. Pozsony: Kalligram, 1999.

---. „»Piros mályva, papsajt, jézusszíve, bazsali, rezedá meg kisasszonycipő«: a felsorolás és a személytelen narráció formái Kaffka Margit, Ritoók Emma és Földes Jolán prózájában”. *Nő, tükör, írás: értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette Varga Virág és Zsávolya Zoltán, 89-106. Női reKON; 1. Budapest: Ráció, 2009.

---. „Retorikai tér az alany és a tárgy között: az alárendelt hangja kortárs női szerzők műveiben”. *Parnasszus* 14, 2 (2008): 24-35.

---. „Vérző sebek és »vérző sebek: az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre Sorstalanság és Polcz Alain Asszony a fronton című művében”. *Literatura : a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének folyóirata* 36, 4 (2010): 367-385.

---. *A másik nő: a női szubjektivitás narratív alakzatai*. Budapest: Ráció, 2006.

Zsávolya Zoltán. „Szövegalapzat, műfajiság, autonómi: Lesznai Anna nagyregénye mint élet(műv)ének foglalata”. *Nő, tükör, írás: értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette Varga Virág és Zsávolya Zoltán, 377-391. Női reKON; 1. Budapest: Ráció, 2009.