

BOLLOBÁS ENIKŐ

---

## A politikai pornográfiától az elbeszélhetetlenség kényszeres újramondásáig

*Parodisztikus kettős beszéd  
Esterházy Péter két regényében*

1996-ban megjelent monográfiájában Kulcsár Szabó Ernő a világ és a nyelv közti viszony sajátos értelmezésében jelöli meg az Esterházy-szövegek egyik alapvető jegyét; ennek értelmében a világban minden nyelv, ami azt is jelenti, hogy nem a „»valóságnak való megfelelés«, lesz az irodalmi beszéd ismérve”,<sup>1</sup> hanem ennek fordítottja, a valóság nyelvnek való megfeleltetése. Ahogyan maga Esterházy írja, „[É]n csak a nyelvet tekintem valóságnak, és mindent nyelvnek tekintek”;<sup>2</sup> „A világnak meg kell felelnie a róla szóló leírásoknak”.<sup>3</sup> Kulcsár Szabó Esterházy nyelvszemléletét Wittgensteinével állítja párhuzamba, és rámutat: „[a] világ és a nyelv viszonyának ilyen felfogása minden kétséget kizáróan ahhoz a korai Wittgensteinhez áll közel, aki a *Tractatus*-ban még a nyelv grammatikájából származtatta gondolat és valóság összhangját”.<sup>4</sup> Kulcsár Szabó a „nyelvre való ráhallgatást”, a heideggeri értelemben „beszélő” nyelvre való figyelés fontosságát emeli ki Esterházy nyelvszemléletében: „ez a szerző *nem lehet ura a nyelvnek*, mert nincs felruházva az *íróshoz* szükséges kompetenciákkal”.<sup>5</sup> Arra, hogy lehet-e valaki „ura a nyelvnek”, már egy jóval korábbi írótlárs, Lewis Carroll is rákérdezett Dingidungi (Humpty Dumpty) és Alice emlékezetes párbeszédében az *Alice Tükkörországban* című regényben.

---

<sup>1</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Budapest, 1996, 18.

<sup>2</sup> ESTERHÁZY Péter, *Egy kékharisnya följegyzéseiből*, Magvető, Budapest, 1994, 311.

<sup>3</sup> ESTERHÁZY, *Termelési-regény (kissregény)*, Magvető, Budapest, 1992, 430.

<sup>4</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 19.

<sup>5</sup> *Uo.*, 59.

– Ha én használok egy szót – mondta Dingidungi megrovó hangsúllyal –, akkor az azt jelenti, amit én akarok, sem többet, sem kevesebbet!

– Az a kérdés – hitetlenkedett Alice – vajon engedelmeskednek-e a szavak.

– Az a kérdés – így Dingidungi – ki az úr, és kész.<sup>6</sup>

Úgy tűnik, Esterházy nem Dingidungival, hanem inkább Alice-szel tart, osztozva a lány kétségében afelől, hogy engedelmeskednek-e a szavak beszélőjüknek.

Tanulmányomban a Kulcsár Szabó által fölvetett kérdéskör szempontjából vizsgálom az Esterházy-diszkurzus egyik ritkán tárgyalt aspektusát, az írói beszédnek a szexizmus és a pornográfia határait súroló, átlépő, bekebelező gesztusait. Mít jelent ebben az esetben az, hogy a valóság nem előzi meg a szöveget, hogy a szöveg nem a valóságra reflektál, hanem – a nyelvi fordulat szellemében – kizárólag más szövegekre, és hogy a szöveget csak más szövegek előzik meg?<sup>7</sup> Miként szolgálja a Kulcsár Szabó által „idéző beszédként”<sup>8</sup> vagy „citációs közlésként”<sup>9</sup> azonosított Esterházy-jegy – a szexista diszkurzus esetében – az irodalmi szemiózist? Ki az „úr” a nyelvben – a beszélő vagy a szavak? Ki „beszél” az Esterházy-szövegekben, maga a szerző vagy (maga) a nyelv, a diszkurzus, a beszédmód?

Esterházy írói diszkurzusa gyakran táplálkozik a hétköznapi szexista beszéd alpári, közönséges, sőt obszcén regisztereiből, mégpedig elsősorban akkor, amikor közvetlenül a szexualitásnak, illetve közvetetten a politikának a pornográfiát súroló aspektusairól szól. Vagyis amikor társadalmi nemi (gender-) és szexuális egyenlőtlenségekről, illetve politikai-hatalmi elnyomásról ír. A társadalmi nemi/szexuális aszimmetriák és a politikai torzulások egymás szövegelőzményeiként, egymást földévezve jelennek meg a szövegekben, rendre kettős jelentést adva az egyes utalásoknak, amelyek ekképp egyaránt vonatkoznak önmagukra és a beleértett jelentés másik elemére. Ezt a kettősséget egy sajátos stilisztikai eszköz, a *double entendre* fogja össze, amelynél két jelentésben kell érteni a szót, a kifejezést vagy az utalást: a szöveg primer jelentésében és a szemantikailag vagy kontextuálisan beleértett jelentésben. A patriarchális férfi hangját fölvevő szexista diszkurzus így Esterházynál nemcsak a szexualitás pornográfiába torzuló végleteinek megragadására szolgál, hanem a politikai aszimmetriák hasonló torzulásainak, végleteinek közvetítésére is.

<sup>6</sup> Lewis CARROLL, *Alice Csodaországban – Alice Tükörországban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső – RÉVBÍRÓ Tamás, Ciceró Könyvstúdió, Budapest, 2010, 206.

<sup>7</sup> Lásd erről KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 57.

<sup>8</sup> *Uo.*, 187.

<sup>9</sup> *Uo.*, 188.

Már az 1990-es években több kritikus joggal jegyezte meg, hogy a magyar feminista kritika nemigen reflektált Esterházy „nem különösebben összetett maszkulin szólamaira”<sup>10</sup> és „a nemi szerepek tematizálásának pikantiériájá[ra]”.<sup>11</sup> És bár az elmúlt két évtizedben jelentek meg feminista reflexiók Esterházy szövegeire,<sup>12</sup> az Esterházy-kritika egészét tekintve továbbra is ritkának számít a feminista megközelítés – annak ellenére, hogy Esterházy azelőtt és azután is számos magas labdát kínált föl a genderaspektusokra érzékeny olvasóknak. Meglehetősen gyakran állít elénk visszatetsző külsejű nőket – rútakat, gusztustalanokat, undorítóakat –, akik alpári módon viselkednek és beszélnek. Nemiszervük taszító, hüvelyük laza, óriási keblük elomlik, hájuk szinte csöpög, s testük „meghatározhatatlan rettenete”<sup>13</sup> letaglózza a narrátort. Másutt könnyed játékosággal űz csúfot a nők testi megnyilvánulásából – ahogyan esznek és isznak, ahogyan nemi életet élnek, vagy ahogyan fellatiót hajtanak végre partnerükön. Gúny tárgya lesz a hájas női test is, amely egyértelműen a „prolik” közé utasítja birtokosát, hasonlóvá téve őt az „amerikai prolihoz”.<sup>14</sup> Legutolsó művében, a *Hasnyálmirigynapló*ban pedig Esterházy egyenesen női neveken – „Hasnyálka”, „Édes kisasszony”, „Mirigyke”<sup>15</sup> – szólítja meg a halálos betegséget, mintegy feminizálva ezzel a legnagyobb ellenséget.

Az, hogy Esterházynál gyakran nemcsak visszataszító a női test, de annak torzulásai a nő társadalmi osztálybesorolását is meghatározzák, szorosan összefügg a társadalmi diszkurzus szexuális-politikai kódjainak működésével. A „szexuális-politikai” terminust Kate Millett-től kölcsönzöm, aki a politikát „hatalom szervezte viszonyok” rendszereként írja le, melyben „egy csoport gyakorol kontrollt egy másik felett”,<sup>16</sup> míg a szexualitást „politikai következményekkel járó státuszkategóriának”<sup>17</sup> nevezi. Ekképp, hangsúlyozza Millett, a szexuális-politikai viszonyokat a Max Weber által leírt *Herrschaft* mintájára

<sup>10</sup> PALKÓ Gábor, *A meztelen magyar férfi (nő)*, Tiszatáj 1996/5., 89.

<sup>11</sup> SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Csokonai, Debrecen, 1998, 68.

<sup>12</sup> Például Hock Bea, Horváth Györgyi, Schuller Gabriella, Selyem Zsuzsa és Zsadányi Edit tollából.

<sup>13</sup> ESTERHÁZY Péter, *Egy nő*, Magvető, Budapest, 1995, 81.

<sup>14</sup> *Uo.*, 79.

<sup>15</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, Magvető, Budapest, 2016, 24, 30, 87.

<sup>16</sup> „power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another”, KATE MILLET, *Sexual Politics*, Avon Books, New York, 1971, 23.

<sup>17</sup> „sex is a status category with political implications”, *Uo.*, 24.

kell értelmezni, mint fölé- és alárendeltségi viszonyok együttesét.<sup>18</sup> A szexuális-politikai kódok legtisztábban a mindenki által elfogadott, magától értetődőnek tekintett, így meg nem kérdőjelezett feltevésekben vagy állításokban jelennek meg. Ahogyan Séllei Nóra más kontextusban rámutat, nem is vesszük észre ezeket a kódokat, annyira „természetessé” lettek.<sup>19</sup> Szerinte a kritikus feladata, hogy a „hátborzongató elszólások”<sup>20</sup> bemutatása révén láthatóvá tegye a rejtett genderkódokat – amint Séllei teszi, amikor elemzi egy politikus, egy filozófus, két irodalomtörténész és egy újságíró elszólásait és ezzel a genderdiszkurzus rejtett kódjait. Ám Esterházy esetében nincs szükség efféle archeológiai munkára, hiszen a szerző nem rejti el beszéde genderkódjait, hanem éppen feltárja őket – talán játékosan vagy parodisztikusan is, de bizonyosan komolyan. Itt a kritikus feladata az, hogy bemutassa ennek a szertelen és túlzó feltárásnak a módozatait, és értelmezze a szexista-pornográf diszkurzust idéző-citáló beszédet, az arra parazita módon rátelepült paródiát.

Az alábbiakban két regényt vizsgálok meg a kettős beszéd, a *double entendre* sajátos működése szempontjából. A *Kis Magyar Pornográfiában* látványos szinkroniában bontakozik ki a kettős értelem, amennyiben egyik sem előzi meg a másikat: két diszkurzus, a politikai és a szexuális egymásra vetülésével találkozunk, melyeket a pornográfia mindkét régiót uraló jelensége tart össze. A szexuális kódok és a politikai kódok kölcsönösen előhívják egymást, az egyik említésekor a másik rendre felidéződik; a szerző mintha a lovak közé dobna a gyepelőt, átadva a nyelvnek, pontosabban a két diszkurzusnak az irányítást: legyen a nyelv az „úr”. Ez a kettősség végig irányítja a narratívát: mindig mindkét diszkurzus „beleértődik” a szövegbe, és mindig mindkét diszkurzus idéző beszédként működik. Az *Egy nőben* kicsit más a helyzet: itt a citációs módszer a patriarchális szemlélet genderkódjait idézi, azt parodizálja, miközben a játékoság akár az idézőjelek lebontását is megengedi ahhoz, hogy a paródia komoly közlésként legyen olvasható. Ez a módszer inkább diakrónnak mondható: amire ráépül (a szexista diszkurzus), az megelőzi a narrátor beszédét, aki ugyanakkor a dolog kimondhatatlansága és elbeszélhetetlensége tudatában permutálja a történeteket, vagyis alternatívákat sorol arra, amit a nyelv képtelen megragadni, s a szerelemről való beszéd helyett – mint Kulcsár Szabó

<sup>18</sup> Uo., 24–25.

<sup>19</sup> SÉLLEI Nóra, *Hallgass a neve? Avagy hátborzongató elszólások* = Uő., *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2007, 113–139, itt: 113.

<sup>20</sup> Uo., 119.

fogalmaz – a „testiségről beszélő nyelvet”<sup>21</sup> citálja. Mindkét regény a társadalmi diszkurzus láthatatlan genderkódjait teszi láthatóvá, szakadatlanul ingázva a kettős értelmű paródia komoly és játékos pólusai között. Ahogyan a Kulcsár Szabó által idézett Balassa Péter fogalmaz, „Itt minden komoly: játék; itt minden játék: komoly.”<sup>22</sup>

A *Kis Magyar Pornográfia* (1984) a késő Kádár-korszak reprezentatív terméke, amelyet a szerző az angol kiadás előszavában azok közé a regények közé sorol, melyek „megmásíthatatlan foglyai annak a kornak, amelyben létrejöttek”.<sup>23</sup> Ekképp a regény a kommunista évtizedekre jellemző nyelvi fordulatokkal jelöli ki a diszkurzív kontextust, a jól felismerhető kádári frázisoktól („tisztességes és rátermett vezetői bö-ö-ölcs irányításával”<sup>24</sup>) és a közbeszéd paneljeitől („felelős munkakörben dolgozik”,<sup>25</sup> „valahol egészen máshol búvik meg a probléma”<sup>26</sup>) az ÁVÓ-ra való utalásokon (Andrássy út 60.) és akkori helyneveken át (Sztálin-híd) a jellemző élethelyzetek leírásáig („rosszkedvű, mogorva, túlspannolt, frusztrált rendőr”<sup>27</sup>) és a korra jellemző intézmények és tárgyak említéséig (munkásszálló, KISZ, SZOT-üdülő, téesziroda, ablak [útlevélben], munkásbrigád, IBUSZ-út, atlétatrikó, bundabugyi). Esterházy ezekkel az utalásokkal is hagyja, hogy a nyelv beszéljen, és elhelyezze a történetet a megfelelő történelmi kontextusban. A kommunizmus már akkor majd’ négy évtizedéből leginkább a Rákosi-korszak anomáliáit állítja pellengérré, ami a ’80-as évek közepén nemcsak engedélyezett, de talán elvárt is volt a politikai témákat feszegető szerzőktől: vagyis hogy bemutassák az 1956 előtti évtized parancsuralmi rendszerét, amely mellett a kádári szocializmus valóban „emberarcúnak” tűnhetett. Ám az e tekintetben engedékenynek bizonyuló pártcenzúra mintha nem számolt volna azzal, hogy a Rákosi-rendszer paródiájába – a *double entendre* révén – beleérthető volt a Kádár-rendszer paródiája is, s aki a múlt visszásságain nevet, az a jelenre, azaz, mint a szerző az angol kiadás előszavában fogalmaz, „a Kádár-éra túlrejtett korszakának [...] pornográf körülményeire” is gondol.<sup>28</sup>

<sup>21</sup> KULCSÁR SZABÓ, I. m., 237.

<sup>22</sup> BALASSA Péter, *Vagyunk*, Jelenkor 1980/2., 162–170, itt: 158.

<sup>23</sup> „irrevocably the prisoners of the times in which they were written”, Peter ESTERHÁZY, *A Little Hungarian Pornography*, ford. Judith SOLLOSY, Northwestern UP, Evanston, 1995, v.

<sup>24</sup> ESTERHÁZY, *Kis Magyar pornográfia*, Magvető, Budapest, 1984, 10.

<sup>25</sup> Uo., 12.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo., 8.

<sup>28</sup> ESTERHÁZY, *A Little Hungarian Pornography*, v.

A *Kis Magyar Pornográfia* az ötvenes évekből származó élcek, játékos-nevetető rövid történetek, anekdoták laza gyűjteménye. A köztörténetek közé fűzve olvashatók a személyes sztorik, melyeknek túlnyomóan férfi narrátorai beszámolnak arról, amit látnak és hallanak. A rövid anekdoták nem állnak össze hosszabb lélegzetű történetté: nincsen lineáris cselekményük vagy állandó szereplőgárdájuk, pusztán a közös korszak fűzi össze őket. A rövidke történetek a közép-európai vicc műfaját idézik, amennyiben az élcelődés tárgya a rendszer és annak szereplői: a hatalom birtokosa éppúgy, mint áldozata, a kiszolgáltatott kisember, aki észreveszi mind az elnyomó rendszer visszásságait, mind önmaga tehetetlenségét, a politikát és önmagát egyaránt nevetségessé téve. Teszi ezt a *double entendre* szellemében, mintegy kerülőúton, pusztán „beleértve” a veszélyesnek számító és ezért nyíltan kimondhatatlan jelentést. A vicc megkettőzéséről van tehát itt szó, amikor is a *double entendre* mindkét eleme kettős jelentést kap. Ekképp a *double entendre* rokona a paródiának, amely Keith Oatley szerint „olyan játékforma, amely egyszerre önmaga és valami más”.<sup>29</sup> Esterházy szövege éppen ezt a beszédmódot alkalmazza, lehetővé téve, hogy akár politikáról, akár szexről van szó, mindig mindkettőre gondoljunk, mindkettőn ne vessük. A politikai élcek a szexualitás fedőtörténetei lesznek, míg a szexuális témájúak mint a politika fedősztorijai olvashatók.

Gyakran oly mértékben összekeveredik a politikai diszkurzus a szexualissal, hogy lehetetlen a kettő szálait szétválasztani – ami alátámasztja Balassa Péter meglátását, miszerint a „politikai pornográfia elsősorban nyelvi”.<sup>30</sup> Amikor például a gumibotját megcsókoló rendőrrel van szó – „Élt egyszer egy rendőr. Ez a rendőr egyszer, volt rá oka, megcsókolta a gumibotját”<sup>31</sup> – az olvasó nemcsak a rendőri brutalitás ikonikus eszközének különös dédelgetésére gondol, de az elnyomó hatalmában örömet lelő „hatósági közeg” másfajta, szexuális hatalomként megélt örömeire is. Politika és szex elválaszthatatlan egymástól, amennyiben mindkettő az elnyomást szolgálja. Számos esetben arról olvasunk, hogy pártfunkcionáriusok szexuális szolgáltatásokat követelnek a nőktől. Nem számítva ellenállásra, a vonaton utazó tiszt például a szemben ülő lány lábai között kezd „kutatni” egy alagút homályában. A nőt nemcsak nem rémíti meg ez a közeledés, de a mosdóban lezajló szexuális aktus során éppúgy magával ragadja a tiszt „férfierejé”, mint a minden mozdulatra összecsendülő kitüntetések hangja.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Keith OATLEY, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Wiley–Blackwell, Malden, 2011, 48.

<sup>30</sup> BALASSA, *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*, Balassi, Budapest, 2005, 39.

<sup>31</sup> ESTERHÁZY, *Kis Magyar pornográfia*, 2.

<sup>32</sup> *Uo.*, 21–22.

A politikai utalások több helyütt szexuális konnotációkat hordoznak. Amikor például arról olvasunk, hogy a külföldi operákban gyakran fellépő magyar énekesnő („a kis magyar munkáslány az internacionalista tapasztalattal”<sup>33</sup>) flörtölni kezd Rákosi Mátyással, az „internationalizmus” politikai terminusa új, szexuális értelemmel gazdagodik. Leggyakrabban a szexuális aktusokban részt vevő pártfunkcionáriusok politikai szlogenjeibe értendő bele a szexuális referencia; például amikor a „demokrácia fejlesztéséről”<sup>34</sup> vagy „társadalmi kielégülésről”<sup>35</sup> van szó. A szex gyakran a társadalmi kapcsolatok valutájaként működik a kommunista rendszerben; így például azon a Dunán és a Balatonon működő „luxushajón”, amelyen a főnök – fizetésemelésért cserébe – szexuális szolgáltatásokat követel a hozzá beosztott három lánytól.<sup>36</sup> A kapcsolatokat együtt tartó közös pont mindahányszor a szexszel kombinált politika – vagy ahogyan az egyik élc narrátora fogalmaz, „szociális érzékenység plusz petting”.<sup>37</sup>

Mint láthattuk, túlnyomórészt a politika és a szex kölcsönös áthallásaiból születnek Esterházy kettős beszédei a *Kis magyar Pornográfiában*. A kommunizmus évtizedeire jellemző szexualitás (szexuális kultúra) bemutatásához erősen szexista-pornográf diszkurzust használ, sugallva, hogy a totális diktatúrára jellemző szexuális viszonyok épp oly szabályozottak, elnyomók és elemberteletezők, mint a politikaiak. Elsősorban a női test torzulásaira vonatkozó toposzok alkotják ennek a szexista-pornográf diszkurzusnak a nem túl rejtett kódjait: a női csúnyaság, a női test, így mindenekelőtt a mellek, fenekék és nemi szervek visszataszító, undorító, kiábrándító volta, valamint a nők által folytatott nemi aktusok gusztustalansága. A narrátort különösen a mellek foglalkoztatják, amelyek a nő elsődleges személyiségjegyévé válnak a szemében, amennyiben egyszerűen „a mellek gazdijaként” utal a nőre: „Életemben ekkora melleket nem láttam. [...] ez valódi izgó-mozgó csöcs volt.”<sup>38</sup>

Esterházy jellemzően a férfitekintet perspektívájából mutatja be a szexualitást, az olyan férfiből, aki számára a szex nem jelent többet pornográfiánál: a nő teste használati tárgy, és bár inkább taszító, mint vonzó, mégis szolgálja a férfi örömét. A nőt megalázó helyzetekben írja le, szinte perverz elragadtatással vonzódva az aktus közben saját életet élő mellekhez és farhoz: „Ha Ilon négykéz-

<sup>33</sup> Uo., 63.

<sup>34</sup> Uo., 37.

<sup>35</sup> Uo.

<sup>36</sup> Uo., 27–28.

<sup>37</sup> Uo., 32.

<sup>38</sup> Uo., 31.

láb áll fölöttem, a melle kupolái lógnak le, lefelé; erősen rázza a farát, a mellek lengenek.”<sup>39</sup> A narrátornak a női nemi szervre irányuló fixációja hasonlóan torz humor forrásául szolgál. Például amikor az engedelmes feleségről van szó, aki szemrebbenés nélkül fogadja férje panaszát laza hüvelyével kapcsolatban („Azt mondja az uram, bő [...] úgy tetszett, mint egy muzsikus, aki túl nagy koncertteremben játszik”), s ezért nemcsak „picirije” izmait kezdi „edzeni” („merthogy a nő picirije, akár egy vár katonákkal vagy a lépes méz méhekkel, izmokkal van körülvéve”), de abba is belemegy, hogy a gyerekekkel aludjon, amikor férje nőket hoz „nászi ágyukba”.<sup>40</sup>

A testleírások túlnyomórészt a női testre vonatkoznak, míg a férfitest jóval kevesebb figyelmet kap. Amikor azonban a férfitest, s különösen amikor a férfi nemi szerv a leírás tárgya, tisztelettudó rokonszenv és elismerés hangja szólal meg a szövegben. Nagy Gyurka óriási péniszéről például ezt olvassuk: „Gyurkának hatalmas vesszeje volt – férfiak viharosan veregettük a vállát, mintha, úgymond, kitett volna értünk [...] erős és széles, mint egy petrencerúd, a kék, vastagon dundorodó erek vadul körbefonták, akárha fagyöngy, szinte szorították.”<sup>41</sup> A hosszú leírásban még a megnevezést is kerüli a most szemérmesnek mutakozó narrátor, helyette csak hullámvonal, tilde szerepel a férfi nemi szervek két fő osztályának, a „vér~ és hús~-nak a megkülönböztetésére.”<sup>42</sup>

A férfi- és női test bemutatásának eltérő módja a szexista diszkurzus genderkódjának lényeges eleme: míg a nő túlnyomórészt a narrátor tekintetének tárgya, addig a narrátor a szubjektum pozícióját veszi fel a társadalomban és a mondatban egyaránt, s ekképp ritkán tárgyiasítja a férfitestet (Nagy Gyurka esete a kevés kivétel egyike). A narrátor rendre felméri a nőket, míg a férfiakat magához hasonló szubjektumokként és ágensekként fogadja el. Ez a helyzet megfelel a Susan Bordo által leírt viszonyoknak, miszerint „a férfiaknak nem szabad élvezni, amikor őket nézik, ennyi. Köszemlére kitéve lenni: nőies.”<sup>43</sup> Esterházyánál csak nagy ritkán fordul elő, hogy a férfitest a látvány tárgya; amikor pedig ez történik, jóval barátibb és elismerőbb szavakat olvashatunk. Férfiak esetében például a nagy méret pozitív jegy, míg nőknél a rútság ismérve.

<sup>39</sup> Uo., 72.

<sup>40</sup> Uo., 13–14.

<sup>41</sup> Uo., 74–75.

<sup>42</sup> Uo., 75.

<sup>43</sup> „men are not supposed to enjoy being surveyed, *period*. It’s feminine to be on display”; Susan BORDO, *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1999, 173.



Mindezek alapján fölmerül a kérdés, a női olvasók ugyanolyan könnyedén nevetik-e végig a *Kis Magyar Pornográfiát*, mint a férfiak. Judith Fetterley immár klasszikus terminusát kölcsönvéve az tűnik valószínűnek, hogy Esterházy női olvasói gyakran „ellenálló olvasók”, akik számára problémát jelent a férfi narrátor perspektívájával való azonosulás. A női olvasót, írja Fetterley más kontextusban, olyan tapasztalatba vonják be, amelyből egyébként kifejezetten ki van zárva, és azt várják el tőle, hogy önmagával szemben azonosuljon valaki mással.<sup>44</sup> Az amerikai kritikus meglátása érvényes Esterházy *Kis Magyar Pornográfiájára* is: bár a női olvasó érti és értékeli a humort és az iróniát, nehezen tud azonosulni akár a szubjektumpozícióból beszélő férfi narrátorral, akár a tekintettől tárgyiasított női alakokkal (még kevésbé azzal a sok mocsockal, rútsággal, gusztustalansággal, ami a női lét részeként van jelen a műben). És bár tudjuk, Esterházynál a szexuális utalásokba bele kell érteni a politikai utalásokat is, azt is tudjuk, hogy a metaforákhoz hasonlóan a *double entendre* is operál előfeltevésekkel, prekonceptiókkal és előítéletekkel. Vagyis a *double entendre* sem mondható „ártatlan” szövegszemantikai-retorikai eszköznek. A *Kis Magyar Pornográfiában* általában a nők jelennek meg visszataszítóan, és a női szexualitásról szóló diszkurzus súrolja a pornográfia határait. Nem csodálkozhatunk hát azon, hogy noha a női olvasók is nevetnek a szerző iróniáján és humorán, ezt bizonyos ellenállással teszik, hiszen tudják, hogy az egyszerre komolynak és viccesnek szánt paródia célpontjában ők maguk állnak.

A *double entendre* bizonyosan nem egy az egyben felelteti meg egymásnak a kölcsönösen beleértett két értelmet. Nem állítható például, hogy a hüvelyfeszességén (a férje kedvéért) gyakorlatokkal javítani igyekvő asszony és, mondjuk, a politikai hatalom kívánságait gondolkodás nélkül teljesítő személy közvetlenül megfeleltethető egymásnak; az ilyen megfeleltetés nyilvánvalóan leegyszerűsítene a szerző *double entendre*-gyökerű humorát. Esterházy jóval összetettebb módszerrel dolgozik, amikor két diszkurzust vetít egymásra, sugallva a lehetséges kapcsolódási pontokat a politikai és a szexuális pornográfia toposzai között. A lealacsonyítás, a megalázás, az abúzus és a korrupció egyaránt részei a politikai és szexuális viszonyoknak, állítja, miközben összekapcsolja ezeket a *double entendre* alakzatában. A két diszkurzus effajta összekap-

<sup>44</sup> „the female reader is co-opted into participation in an experience from which she is explicitly excluded [...] she is required to identify against herself”, Judith FETTERLEY, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana UP, Bloomington, 1978, xii.

csolása lesz a játékos humor forrása, s az olvasó egyszerre nevet a szexuális és a politikai viszonyokon.

Az *Egy nő* (1995) kilencvenhét fiktív alaknak – vagy egy alak kilencvenhét inkarnációjának – egyes szám első személyben történő bemutatása. A kilencvenhat nőben és az egy férfiban annyi a közös, hogy mind szeretik vagy utálják a férfi narrátort, és szexuális kapcsolatot létesítettek vele, ill. vágnak a jövőben létesíteni. A rövid skiccek narrátora tipikusan megbízhatatlan, aminek következtében a szövegek feloldhatatlan ellentmondásokba keverednek. A továbbiakban három különböző olvasatban tárgyalom a művet, két, egymással ellentétes tematikus és egy retorikai olvasatban, melyek közül az előbbieken a szex kettős tematikáját bontom ki, utóbbiban a kettős értelmű beszédmód, a *double entendre* belső szerkezetét mutatom be.

Első tematikus olvasatom kiindulópontja az a feltételezés, miszerint a mondat mintájára a fiktív szöveg is rendelkezik saját topik–komment-szerkezettel. Ennek megfelelően ebben a műben a nő tekinthető a topiknak, míg a nő leírásában és az előadott történetekben megjelenő narratív elemek a komment részeit képezik. A névtelen férfi narrátor a szubjektum pozíciójából szól beszéde tárgyáról, amelyet Kulcsár Szabó így határoz meg: „Tárgynak ez esetben a nőiség mibenlétén és a nőről való gondolkodás kultúráján keresztül értelmezett testiséget nevezhetnénk.”<sup>45</sup> Vagyis a nők által hordozott generikus „nőiség” lesz itt a topik, amelybe beletartozik a női test és általánosságban a testiség témája. A kommentrész tartalmazza a nőről való beszéd minden elemét és módját, a nő szexuális tárgyként való kezelését, a nő kiszolgáltatottságát a szexizmus ideológiájának és diszkurzusának, és azt a mindent átható nőgyűlöletet, amely a nőt testi patológiák együtteseként fogja fel. A férfitekintet tárgyiasító lencséje sorozatszerűen rögzíti a nők sokféleségét, amennyiben mindenféle nőkről olvashatunk: szépről és rútról, fiatalról és öregről, szemérmesről és bujáról, határozottról és alázatosról, hatalmaskodóról és engedelmesről, de leginkább kéjsóvárról, könnyűvérűről és feslett erkölcsűről – olyanokról, akiket Bram Dijkstra a „perverzión idoljainak” és „nem annyira ideális nőknek”<sup>46</sup> nevez. A sok különböző, de többnyire negatív jegyekkel leírt nő közös vonása az, hogy mind szereti vagy utálja a narrátort, aki viszont általában hallgat arról, hogy ő hogyan viszonyul partnereihez. Azon ritka alkalmakkor pedig, amikor beszél saját vonzódásáról,

<sup>45</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 237.

<sup>46</sup> BRAM DIJKSTRA, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford UP, Oxford 1986, 5.

rögtön hozzá is teszi, hogy mennyire unja a nőt: „Szeretem. Momentán unom a testét [...] Kiverem a farkam inkább.”<sup>47</sup>

A narrátor aszerint osztályozza női partnereit, hogy ki milyen az ágyban. A kilences számú például „Jól szeretkezik. Magyarán istenien baszik”,<sup>48</sup> míg a nyolcas inkább „személytelen élvezetet”<sup>49</sup> nyújt. A tizenegyest orális szexre bírja („kényszeríttem, hogy vegyen a szájába”<sup>50</sup>), a tizennégyes legfőbb jellemzője pedig az, hogy mindig elcsábítja a narrátort („Nem bírja nélkülem. Szüksége van rám, segítsek”<sup>51</sup>). A nők többsége heves szenvedéllyel szeretkezik a narrátorral, amit ő nem kis büszkeséggel beszél el. A négyes számú például a nevéből jön lázba, a kilencvenötös „fél a fark[á]tól, mint ördög a tömjénfüsttől”,<sup>52</sup> míg a kilencvenhatos ellenállhatatlanul vonzódik a nemi szervéhez („Nem bír magával; ha félkilométeres körzetben vagyok, nem bír magával [...] az ágyékomra bukik”<sup>53</sup>). Az ötös és a hetes intelligens, az ötvenes bizonytalan nemi identitású, a kilencvenhármas pedig férfiként foglalja el a nő helyét. Ez a szereplő több szempontból is más, mint a többi: nem nő, hanem férfi, aki nem is tárgyi pozícióban jelenik meg, hanem alanyiban (két oldalon át olvashatjuk a narrátornak írt szerelmes levelét), vagyis a beszéd révén az alanyiság átkerül a rajongó férfihoz. Vagyis valójában férfi az az egyetlen személy, aki a nők pannotikonjában beszélő szubjektum.

Azt láthatjuk, hogy a narrátor rendre beemeli a társadalmi beszédmódok egyik legrejtettebb kódokkal működő változatát, a női alárendeltség és kiszolgáltatottság szexista diszkurzusát. A nő nemcsak grammatikai topikként jelenik meg, hanem a tekintet és a hatalom tárgyaként is. Ám a *Kis Magyar Pornográfától* eltérően, ahol két szimultán működő diszkurzus egymásra vetülésével találkoztunk, itt Esterházy egy, az írói beszédet – az ő „testiségről beszélő nyelvét”, ahogy Kulcsár Szabó fogalmaz<sup>54</sup> – megelőző diszkurzust tesz magáévá, megforgatva azt különböző kontextusokban. Az egyik ilyen kontextus a férfitekintet által objektizált női testiség textuális topikká emelése. A narrátor voyeurizmusa ebben a szövegben is a női vulgarításokon rögzül, hang-

<sup>47</sup> ESTERHÁZY, *Egy nő*, 137.

<sup>48</sup> *Uo.*, 21.

<sup>49</sup> *Uo.*, 20.

<sup>50</sup> *Uo.*, 25.

<sup>51</sup> *Uo.*, 34.

<sup>52</sup> *Uo.*, 171.

<sup>53</sup> *Uo.*, 172.

<sup>54</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 237.

súlyozva a rossz szájszagot, a csúnya bőrt, az óriási lábat, a szőrös hónaljat, a szemüveg mögött megbúvó csúnya arcot és a gusztustalan kövérséget, legfőképpen pedig a női nemi szerv rettenetét: „Iszonyatos látvány [...] vad kráter, akár egy robbanás. Mintha tigris marcangolta volna szét. Az ember látni vélte a karmok párhuzamos pusztítását.”<sup>55</sup> Undort érez a női kövérség láttán, melyet az elbeszélő nemcsak a taszító korporalitás részeként ír le („Engem megrendít ez a tömeg, sokíroz, lebénít, percekig nem kapok levegőt, úgy érzem, mintha álmodnék, és erősen várom, hogy fölébredjek”<sup>56</sup>), de az alsóbb osztályokat az amerikai „prolival” rokonító tulajdonságként is („Olyan hájas, mint egy amerikai, egy amerikai proli Disneylandben, azok bírnak ilyen hájasak lenni, szekrények, vízilovak”<sup>57</sup>).

A női test bemutatása mindegyik fejezetben tematikus elemmé válik, miközben a férfitest elenyésző figyelmet kap. Mi több, a női test túlnyomórészt visszataszítóként jelenik meg, míg a férfitest itt is javarészt pozitív jegyekkel bír. Ezzel a narratíva alátámasztani tűnik Peter Lehman széles körben elfogadott állítását, miszerint a filmekre, irodalmi, képzőművészeti és fotóművészeti alkotásokra egyaránt jellemző „majdnem teljes figyelem” a női test iránt, valamint a férfitest szexuális reprezentációját körülvevő csönd valójában a hagyományos patriarchátust szolgálja.<sup>58</sup> A narrátor mintha – Kate Millett kifejezését kölcsönvéve – a „fallosz misztériumának”<sup>59</sup> hódolna, amikor nemi szervével büszkélkedik („fölfedem a szeméremtestem, abból is a faszomat, itt vagyok! hahó!”<sup>60</sup>), és saját testét lényegében tökéletesnek könyveli el („Elegáns, karcsú fiatalember voltam”<sup>61</sup>). Szemében a nő nem több mint egy nyílással bíró nyerőgép, amelyet saját szexuális ereje zsetonjaival működtet („félkarú óriás vagyok az ágyban”<sup>62</sup>). Az egyes fejezetekben szinte kényszeresen ismétlődnek ugyanazok a történetek, melyeket Millett más kontextusban a „személytelen anyag, vég nélkül engedelmeskedő lélektelen szövet megilletését mutató olcsó álomnak” nevez, melyet az „önzés bor-

<sup>55</sup> ESTERHÁZY, *Egy nő*, 87.

<sup>56</sup> *Uo.*, 80.

<sup>57</sup> *Uo.*, 79.

<sup>58</sup> „near-total attention to the woman’s body”; „the silence surrounding the sexual representation of the male body [...] totally in the service of traditional patriarchy”, Peter LEHMAN, *Running Scared. Masculinity and the Representations of the Male Body*, Temple UP, Philadelphia, 1993, 3–4.

<sup>59</sup> „mystery of the phallus”, MILLETT, *I. m.*, 238.

<sup>60</sup> ESTERHÁZY, *Egy nő*, 40.

<sup>61</sup> *Uo.*, 87.

<sup>62</sup> *Uo.*, 22.

zongásai” kísérnek.<sup>63</sup> Az *Egy nő* is pornográfiként szól a szexről, de a *Kis Magyar Pornográfia*val ellentétben ez a diszkurzus nem fonódik össze egy másik diszkurzussal, a szex diszkurzusát használva a politikai utalások megjelenítéséhez; itt a pornográfia diszkurzusa nem tesz mást, mint artikulálja a pornográf utalásokat. Ugyanakkor itt is kettős értelemben szerepel a szex és a szexualitás: egyrészt a felcserélhető szerepek jellemezte hatalmi játszmaként (amint ezt második tematikus olvasatomban hangsúlyozom), másrészt amikor a szex-történet az egyetlen lehetséges, egyetlen elmondható történet, az elbeszélhetetlen másik történet fedősztorija lesz (amint ezt a retorikai olvasatban leírom).

A második tematikus olvasat abból indul ki, hogy a mértéktelen túlzás a paródia egyik biztos stilisztikai eszköze. Ebben a szövegben a női test hibáinak és taszításainak a szexista-mizogün diszkurzus formuláival megragadott szertelen ismétlése adja ezt az excesszus-alapú paródiát. Az önmagát és szexuális fölényét túlzóan komolyan vevő narrátort saját beszéde, a túlhajtott szexista diszkurzus teszi nevetségessé, miközben a játékosait mozgató szerző hangja a korábbi szövegekből megszokott könnyed, játékos, gúnyolódó, élcelődő Esterházy-hang marad. Vagyis megint csak két diszkurzus egymásra vetítésével van dolgunk, ám a paródia célpontja a szerzői szövegben idézőjelbe tett szexista beszédmód, amely megelőzi a szerzői szöveget, s így visszautalónak értelmezhető ez a citációs közlés. A paródia irányt váltó képessége révén ez a konstrukció megfordítja a topik-komment-viszonyt, s a férfi, ill. a róla való beszéd kerül a szövegtopik pozíciójába, felülírva a szexista diszkurzusba rejtett ideológiai kódokat is.<sup>64</sup> Ennek megfelelően a játékos *double entendre* lacani módon<sup>65</sup> megfordítja a tekintet irányát, és az, aki korábban szubjektumként nézett, megfigyelve a nőt mint topikot, most a megfigyelt lesz, akitől ez a diszkurzus megvonta ágenciáját. A szexista diszkurzusban beszélő patriarchális férfi, aki meg van győződve önnön dominanciájáról, most a női szexualitásnak kiszolgáltatott, tehetetlen alárendelt lesz, a hatalmi hierarchiát elszenvető „páciens”. A szöveg tehát magában rejti az ágencia és (jobb szó híján) páciencia, a szubjektivitás és objektivitás, va-

<sup>63</sup> „the cheap dream of endlessly fucking impersonal matter, mindless tissue endlessly compliant”; „the thrills of egotism”, MILLETT, *I. m.*, 312–313.

<sup>64</sup> A paródia ideológia-fordító képességéről lásd Gordon E. SLETHAUG, *Parody = Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, szerk. Irena R. MAKARYK, U of Toronto P, Toronto, 1993, 603–605.

<sup>65</sup> A tekintet lacani megfordításáról lásd DRAGON Zoltán, *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*, Americana eBooks, Szeged, 2011, 26. <https://ebooks.americanaejournal.hu/hu/2011/05/tennessee-williams-hollywoodba-megy-by-zoltan-dragon/>

lamint a topik és komment viszonyok ambivalenciáját, amit a minden rész elején mintegy refrénszerűen említett nő grammatikai alanyi pozíciója is jól mutat („Van egy nő. Szeret”; „Van egy nő. Gyűlöl.”). A női ágencia meggyőző bizonyítéka az is, hogy a történetekben csak a nő képes a neki szexuálisan kiszolgáltatott férfi kontrollálhatatlan testi vágyát kielégíteni.

Ekként a topik–komment-viszony megfordításával létrejött parodisztikus kettős értelem a férfi narrátort helyezi a tematikus középpontba. Ő lesz, Cristian Réka terminusát kölcsönvéve, a szöveg „drámai vakfoltja”, vagyis az a személy, aki értelmet ad az eseményeknek, és a cselekmény megértésének a kulcsát adja azzal, hogy a ki nem mondott, az elfojtott, az *unheimlich*, az ismeretlen és a különös régióit láthatóvá teszi.<sup>66</sup> Mert bár a könyv címe azt sugallja, hogy a szöveg egy nőről szól, valójában a férfi vágya és vágy miatti kiszolgáltatottsága fogja össze az egyes fejezeteket. Nemcsak a tekintet megfordításáról van tehát itt szó, hanem arról is, hogy a tekintet irányának megfordulásával a férfi elveszti korábbi szubjektumpozícióját, ami előidézi függőségét és gyengeségét. Akár a Benczik Vera által leírt vizuális fordulat a *Casino Royal* című James Bond-filmben, amelyben a sérült Bond lesz a tekintet tárgya, hiszen „megtört teste” valamiféle eddig ismeretlen, „nagyon nem Bondszerű sebezhetőségről” árulkodik.<sup>67</sup> Hasonlóképpen fordítja meg Esterházy is a tekintet irányát és a topik–komment-viszonyokat, amikor a nőnek kiszolgáltatott férfit megtörtnek, gyámoltalannak mutatja. A férfi hatalomvesztése – amikor kielégíthetetlen vágya kiszolgáltatottá teszi birtokosát – tehát ugyanolyan fontos témája lesz a szövegnek, mint a szexista diszkurzus által performált női alárendeltség és kiszolgáltatottság.

Míg az írói beszédben citált szexista diszkurzus korábban a női test torzulásainak kipellengérezését szolgálta, most, a tekintet irányának fordulásával a narrátor önnön férfiasságáról alkotott képét teszi gúny tárgyává. Mi több, a parodisztikus *double entendre* kettős értelme egyszerre állítja és kérdőjelezi meg a női és a férfi kiszolgáltatottságot. Hiszen mind a *double entendre*, mind a pa-

<sup>66</sup> „the link that establishes the reason and meaning for all the other events”; „a character [...] that represents the visible part of the unsaid, the repressed, the unheimlich, the unfamiliar, strange figure who is the most important key to the understanding of the plot”, Réka M. CRISTIAN, *From Delicate Absence to Presence. The Child in Edward Albee's Alternating Families*, AMERICANA e-Journal of American Studies in Hungary, 2006/2. <http://americanajournal.hu/vol2no2/cristian-essay>

<sup>67</sup> BENCZIK Vera, *Átjárások, önreflexivitás és a megtört test ikonográfiája a Skyfallban*, *Aperitúra* 2013/1., <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benczik-atjarasok-onreflexivitas-es-a-megtort-test-ikonografija-a-skyfallban/>

ródia alapvető jellemzője a kettősségből eredő bizonytalanság azzal kapcsolatban, hogy pontosan min is nevetünk. Mint Linda Hutcheon hangsúlyozza, a paródia alapvetően kettős kódolású: egyszerre legitimizálja és aknázza alá azt, amit parodizál.<sup>68</sup> Azzal, hogy Esterházy olyan narrátort alkalmaz, aki egyszerre undorodik a női testtől, és vágyik rá kielégíthetetlenül, és azzal, hogy a *double entendre* megannyi áthallásával destabilizálja a szerzői szándékot, ő is egyszerre teszi szalonképesé és állítja szégyenpadra a szexista-pornográf beszédmodot. A *double entendre* és a paródia szemantikai billegései miatt nem tudható az sem, hogy a szerző vagy a narrátor azonosul-e a női és a férfi kiszolgáltatottságról szóló történetekkel, és ezen belül melyekkel, és ki határolódik el melyiktől.

A diszkurzusok felcserélhetősége, a kettős értelem nyújtotta parodisztikus meghatározhatatlanság és a destabilizált szerzői szándék a szöveg posztmodern jegyeit alkotják. Esterházy szövegére jellemző továbbá – Kulcsár Szabó terminusát kölcsönözve – „a téma szeriális megközelítése”,<sup>69</sup> és jellemzők az Abádi Nagy Zoltán által az amerikai posztmodern prózára vonatkoztatott jegyek is, köztük a „bonyolult játékosság”, „a képtelenségekben való tobzódás”, valamint a permutációs fikció „alternatív narratív vonalai ugyanabban a szövegben”.<sup>70</sup> A szerző mintha valóban alternatív narratív szálak mentén utaztatná narrátorát, amikor az elbeszéli a szexus tobzódó lehetőségeit, játékosan felidézve a történetek egymásnak ellentmondó, gyakran egymással ellentétes vonalait – olyannyira, hogy lehetetlenné válik ezeket egy közös narratív keretben megtartani. A szex-történet kilencvenhét változata a nemiségről való gondolkodás, pontosabban egy férfi szexualitáshoz való viszonyulásának egymással inkompatibilis módjait közvetíti.

Retorikai szempontból elmondható, hogy a diszkurzus a patriarchális-szexista rendszerben rögzíti a beszélőket és a szereplőket, megvonva tőlük a szabad cselekvés és beszéd lehetőségét. A nyelv nem átlátszó üveg, amelyen keresztül tőle független jelenségek láthatók volnának; a nyelv nem mutat önmagán túl. Sem a narrátor, sem a fiktív szereplők nem „urai” a nyelvnek: a nyelvbe zárt beszélők cselekvésének lehetőségeit maga a nyelv szabja meg, a grammatikai alany pozícióját elfoglaló személy számára diszkurzív ágenciát biztosítva, a grammatikai tárgy számára pedig pácienciát. Más szóval azt, hogy mit tehetnek a szereplők a fiktív szövegben, kizárólag a narratíva grammatikája és retorikája

<sup>68</sup> „doubly coded [...] it both legitimizes and subverts that which it parodies”, Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989, 97, 101.

<sup>69</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 238.

<sup>70</sup> ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon 1987/1–3., 7–42, itt: 26–29.

szabja meg. Így amikor a nőket (és testüket) tárgyiasítja a diszkurzív tekintet meghatározta férfi ágencia, akkor a nők páciensek lesznek; amikor a nőt a nyelvtani alany pozíciójában rögzíti, ágensekké válnak, míg a férfiakból lesz nőknek kiszolgáltatott páciens. A pornográfia nem referenciával ellátott tematikaként vonul végig a szövegen, hanem a reduktív nyelvi játék kerete lesz, megvonva a szavaktól a jelentésalkotás lehetőségét. A topik és a komment tautologikus azonosítása révén a szövegből csak annyi tudható, hogy a pornográfia mindent beborító nyelvként létezik. A pornográfia: pornográfia.

A pornográfia narratívája kizár minden más narratívát. A női és férfi nemiség túlzóan és parodisztikusan ismételt történetei az elbeszélhetetlen történet(ek) helyett állnak; a szeriálisan újramondott történetek, a narratív kudarcot ismételve, pusztán az elmesélhetőség lehetetlenségét mesélik el. Hegyi Pálnak a *weird*dal kapcsolatban tett meglátását alkalmazva elmondhatjuk, hogy ez a narratíva önreferenciális szövegeket alkot az olvasás – és tegyük hozzá, az elmondás – lehetetlenségéről.<sup>71</sup> Borzongató helyzetet állít elő Esterházy kilencvenhét rövid narratívája, amelyek együtt a „soha el nem mondható történet” helyett állva a „teljes bizonytalanság narratíváját”<sup>72</sup> produkálják. Ily módon – mint Hegyi más kontextusban állítja – Esterházyról is elmondható, hogy „a történet elmondódását tematizálja, s a történet elmondása maga is történetté válik”.<sup>73</sup> Minthogy ez esetben a történet elmondhatatlan, az író csak az elmondhatatlanságot beszélheti el, aminek az apró történetekben való folyamatos újramondása, az elbeszélhetetlenség történetének kényszeres újra-elbeszélése tematizálódik. Vagyis az *Egy nőre* is érvényes, amit Kulcsár Szabó Esterházy két novelláskötetéről ír: „új összefüggésbe helyez[i] a dolgok elbeszélhetőségének kérdését”, így ez a mű is „a nyelv lehetetlenségének kalandja”.<sup>74</sup> Ekként a mű egészében alkalmazott, immár strukturális *double entendre* – amennyiben a szeriálisan elbeszélte történetbe mindig beleértendő egy másik – lehetetlensége is elmondódik. Hiszen valahányszor újabb és újabb szex-történetet mesél el a narrátor, azzal csak újra és újra igazolja a permutációval esetleg beleértendő történet (szerelemről, intimitásról, szenvedélyről, hűségről) elmondódásának lehetetlenségét.

<sup>71</sup> „generates self-referential texts about the impossibility of reading”, HEGYI Pál, *Lovecraft Laughing. Uncanny Memes in the Weird*, Americana eBooks, Szeged, 2019, 9.

<sup>72</sup> „tale never-to-be-told”; „creating an atmosphere of utter uncertainty”, *Uo.*, 52.

<sup>73</sup> HEGYI, *Az olvasás rettenete*, Tiszatáj 1998/11., 83–90, itt: 83.

<sup>74</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 41, 51.



A tárgyalt két szövegben Esterházy látványosan előtérbe helyezi a testiség szexista-pornográf diszkurzusát. A *Kis Magyar Pornográfiában* két diszkurzus, a politikai és a szexuális egymást kölcsönösen idézve emeli be a pornográfia tematikus elemét a narratívába; a szexuális viszonyok elbeszélése a politikai pornográfia elemeivel bővül, míg a politikai viszonyoké a szexualitás pornográf reprezentációjából kölcsönöz jegyeket. A szexuális és politikai utalások lefedik a két diszkurzus közös elemeit, amelyeket többek között a parancsuralom, az abúzus, a megalázás és az erkölcsi romlás szemantikai jegyei alkotnak. Az *Egy nőben* az irodalmi szemiózis összetettebb formáival találkozhatunk. Tematikus szempontból a szexnek a narratívát megelőző és ekképp citálható hatalmi diszkurzusán belül mind a nő, mind a férfi kiszolgáltatottként jelenik meg, míg retorikailag a történetek az elbeszélhetetlen egyetlen történet helyett sorakoznak, hangsúlyozva az elmondódás permutációs behelyettesítéssel történő megkerülésének kudarcát, lehetetlenségét is.

Esterházy nemcsak a dolgok elbeszélhetetlenségéről szól, hanem az értelmes emberi kapcsolatok létesítésének nehézségeiről is, sajátos módon kapcsolva össze a két témát, mintegy a testiség lehetőségei felől közelítve meg az értelmes kapcsolatok akadályait. Miként az elbeszélhetetlen történetet az elbeszélhetővel helyettesíti, úgy helyettesíti be az interszubbektivitás nagy történetét a test és a szex történeteivel. Mert lehet ugyan a test vulgáris, gusztustalan és elrettentő, mégis, mint Elizabeth Grosz fogalmaz, „ez az egyetlen általam közvetlenül tapasztalt jelenség, amely a világban való elhelyezkedésem horizontja és viszonyítási pontja, amely a világban elhelyez engem, és amely lehetővé teszi, hogy kapcsolat létesüljön köztem, más tárgyak és személyek között”.<sup>75</sup> Ekképp – hogy egy lehetséges interpretációját adjam a tanulmány elején említett, de reflektálatlanul hagyott példának – amikor Esterházy női nevekket („Hasnyálka”, „Édes kisasszony”, „Mirigyke”) illeti a végzetes kórt, hasnyálmirigyrákját, talán nem is a halálos ellenséget feminizálja (és fordítva, nem a nőt kiáltja ki ellenségeként), hanem éppen hogy magához öleli nemcsak a betegséget, de a halált is. Vagyis a halállal való megbékéléshez van szüksége a betegséget elfogadó, szinte szerető viszonyulásra, amit női becenevekket ér el.

<sup>75</sup> „phenomenon experienced by me and thus provides the very horizon & perspectival point which places me in the world and makes relations between me, other objects, and other subjects possible”, Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana UP, Bloomington, 1994, 86.

A két tárgyalt mű elemzése nyomán azt a konklúziót is levonhatjuk, hogy a szövegek az interszjektív kapcsolatok testi megalapozottságát hirdetik. Ennek az interszjektivitásnak a forrása – a Maurice Merleau-Ponty tanításaira érzékeny Esterházy szerint – a megélt test, közvetítője a korporális világban-való-lét, valamint a másik ember szubjektumként való elismerése.<sup>76</sup> Ez lesz a testtel és testiséggel kapcsolatos kérdéskör végső iróniája: akármilyen szánalmas, visszataszító vagy vulgáris is olykor a test, csak a test elsőbbségének elfogadása képes, ha mégannyira csak pillanatokra is, feloldani az elme kérlelhetetlen szolipszizmusát. Vagy ahogyan talán az elmondhatatlan történet mondja: csak a szerelem a halál ellenszere.

---

<sup>76</sup> Lásd erről Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012.