

hölgynek (20) is nevezi, félelmesnek (21), aki „a körme hegyéig immorális” (23), „hazudik, csal, eladná édes testvérét” (23), s akiből az „értelmi elem” tökéletesen hiányzik (23). Mint Borgos Anna rámutat, ebben a szövegben a nőre vetített összes fantázia, illetve a nőiséggel kapcsolatos összes kulturális sztereotípiát megtalálható, a „transzcendens, éteri, testetlen szépségtől” a „kispolgári *femme fatale*-ig”, s az idealizálás és démonizálás e folyamatait egyaránt a tekintet és a hatalom tárgyiasító gesztusa határozza meg (466–468).

Másként fogalmazva azt mondhatjuk, hogy az elbeszélő egyszerre több diszkurzustól megképzettként jeleníti meg a nőt; ekként többek között jelen van az idealizált, tökéletes nő szkriptje, a feleségszkript,<sup>18</sup> a vágyaitól vezérelt, olcsó nő szkriptje, valamint a férfifaló *femme fatale*-szkript. S a narrátor kiábrándulását végül nem is az okozza, hogy felismerni véli a nőben – a kisebb tökéletlenségek (rövidlátás, ajakharapdálás) mellett – az erkölcs és az értelem hiányát, hanem az, hogy rádöbben a nőiség összes jegyének konstruált voltára. Rájön, hogy ez a nagyon természetesnek tűnő nő „valami mozigéztől leshette el” manírjait és allúrjeit, melyeken most a férfi átlát: „Látom a *machét*, ez kiábrándít, ilyen dolgokat neki ösztönből kellene tudnia”, mondja (24). De mégis, amikor a nő leszáll, úgy érzi, örökre elvesztett „valami pótolhatatlan jót és szépet, valamit az élet nagy javaiból” (25) – talán az esszenciálisan igazinak hitt konstrukciót.

## A jól megcsinált nő (Márai Sándor, Ignotus, Szócs Géza)

A nő tárgyi rögzítése nem választható el attól a folyamattól, melynek során a szép nő előállítódik: szép ruhákból, szép testből, festékből, ékszerekből élő tárggyá áll össze, s a férfitekintet és a férfivágy tárgyává alakul. Ez a „jól megcsinált nő”, aki saját „megcsinálását” úgy végzi, ahogyan az a „nagykönyvben” – a szépségszkriptben, asszony szkriptben – meg van írva.

Márai Sándor szerint a nő nagy művész; naponta többször is remekművé rakja magát össze:

[A] nők mindennap, néha többször is, összerakják magukat, rizsporból, hajból, körömfestékből, rongyokból és ékszerekből, s úgy vigyáznak az árnyalatokra, a kifejezés finomságára, mint egy áruházi pénztárosnő vigyáz szemöldökének

<sup>18</sup> A feleségszkript megképző mechanizmusa még látványosabban tárul föl egy másik Török Sophie-novellában, a „Boldog asszonyok” címűben. Itt a megesett lány a nőgyógyásznál néhány percig hagyja magát megképeztetni ettől a szkripttől, melyet a szégyen palástolására talál ki magának. Ez a röpké színésznőség – a „törvényes, rendes asszony” szerepe, akinek védelmező „ura és külön otthona van” (11) – végül „hitvány kis élete legboldogabb perceit” (13) adja. Miután azonban rádöbben, hogy a feleségszkript alapján csak fantáziájában folyhat a színelőadás, öngyilkos lesz.

vonására vagy mitesszerei nyomára az arcbőrön vagy kéz bőrének finomságára [...] Nagy művészek a nők; sajnos, művük romlandó. („Ég és föld”, 300)

A nő tevékenységének tárgya tehát ő maga, aki a férfi vágyának tárgyaként műalkotássá válik. Ez a mindennapos összerakás persze inkább az előadóművész (és nem az alkotóművész) alakításához hasonlatos: olyan újrajátszás, amely hűen követi a jól ismert kulturális szövegek könyvet, a férfi által írt hatalmi diszkurzust.

Másutt azt dicséri Márai egy nőben, ahogyan belép: ennek a mutatványnak a lényege a belépés, ezt adja elő; ő a tekintetek magára vonzásának képességét – azaz a *par excellence* tárgyi pozíciót – fejlesztette művészi fokra:

Ez a nő semmi egyebet nem tudott, csak belépni. Úgy lépett be – egy társalgó ajtaján, emberek közé vagy fürdőkádba, vagy az ágyba, ahol kedvese várta –, mint egy nagy énekes a színpadra, mint egy pápa a trónterembe, ahol a világ hívőinek hódoló küldöttségét fogadja, mint egy hadvezér a meghódított városba, amelynek kulcsait sápadt és szakállas polgárok mindjárt átnyújtják, selyemvankoson. Így tudott belépni. Megjelent a küszöbön, vagy helyet foglalt az ágyban, s az ünnepies várakozás érzése hatotta át a szemlélőket. De aztán, a belépés varázsának multával, nem következett semmi. A belépéssel elmondott és megcsinált mindent, amit az életben mondani és csinálni tudott. Aztán csak ült vagy feküdt, vagy beszélgetett. A világ egyszerre eltakarta. Elvégezte dolgát, nem volt több feladata többé, akár meg is halhatott; mert már belépett. („Ég és föld”, 186)

A folytatás azonban mindkét esetben kiábrándító: a naponta összerakott nő „romlandó”, s a belépő nő nem is tudja megtartani a ráirányuló figyelmet – egyikük sem képes a tárgyi pozícióból alannyá előlépni. A performansz mindkét esetben egy meglevő és kényszerítő diszkurzív normát ad elő. A nő olyan személy, sugallja Márai, aki a mások által írt szövegek könyvből nyeri kétes egyediségét. Mint Nádas Péter írja a *Párhuzamos történetek* egyik női szereplőjéről (aki éppen a férfi által irányított szeretkezés folyamán azonosul az ott elvárt szereppel): „Ezek az előre megírt hangok kiénekeltek vele egy személyt, akiben meglepetten ismert önmagára” (I, 299).

\*

Vegyünk egy igazán aprólékosan megírt összerakási jelenetet, Ignotus „Madame Récamier” című novellájából, amely lépésről lépésre követi nyomon a nő tárgygyá válásának folyamatát. A megképzett metafora-katakrézis referenciapontja az „igazi” vagy „tökéletes” nő társadalmi szövegek könyve: ennek alapján – mint egy recept alapján – készül el, tárgyiasul naponta Madame Récamier.

Az 1918-ban írt „Madame Récamier” izgalmas szöveg, mert a nőiséget mint egy diszkurzív megképzés folyamatának végeredményét mutatja be, mégpedig épp Madame Récamier-n keresztül, aki a női princípium vagy esszencia hordozójaként vonult be a történelembe. Ignotus legalábbis két dolgot állít. Egyrészt azt, hogy az

„igazi nő” attól „igazi”, hogy eljátssza az „igazi nő” szerepét; másrészt azt, hogy ezt a szerepet nem kell kitalálni: létezik, meg van írva, csak elő kell venni a szövegkönyvet, a partitúrát, a koreográfiát. Az „igazi nő” pontosan tudja, hogy önmaga „megcsinálása” során melyik az a szkript, amely szerint dolgoznia kell.

Madame Récamier reggeli rituáléja mindamellett azért lesz hatásos (azért lesz cselekedeteinek performatív hatálya), mert közben valóban meg is történik az, ami a performatív aktus tárgya: azaz megszületik az „igazi nő”. A nemi identitás itt nem reprezentáció, hanem performativitás kérdése; azaz performatív módon valósul meg a nőiség, akár a performatív igék által a cselekedet. Akár, mondjuk, az ígéret, az eskü vagy a keresztelés performatív aktusában – amelyben az *ígérem, esküszöm, megkeresztellek* szó kiejtésével (és bizonyos egyéb feltételek teljesülésével) maga az aktus (ígéret, esküvés, keresztelés) is megtörténik –, úgy „a nő” is a nemi szerepek jól ismert rituális aktusainak előadása nyomán jön létre.

Reggel tíz óra volt.

Madame Récamier fölébredt, s feje fölé nyúlva, meghúzta a falon ott csüngő hímzett csengettyűpántot. Belső szolgálója tálcán hozta be, kínai csészében, az újfőzetű csokoládé italt, amelyet az ágyban iván ki, a szép asszony fölkelt, átment benyíló öltözőszobájába, hol a kád langyos számártejjel tele várta, s mindenféle szerszámokkal fölszerelt asztal mellett a fürdető asszony leste parancsát.

Karcú termetét itt megszabadítván minden külső és belső tisztátalanságtól, alacsony fapadon engedelmesen eléje feküdt a néembernek, ki szagos ecetbe mártott gyapjuszövettel dörgölte végig a szép asszonyt, majd izzó dióhéjjal itt is, ott is lepörkölte rózsás testéről a felesleges pihét, s melegített vászonlepedőbe burkolván úrnőjét, a lába s a keze körmét simára, gömbölyűre és korallszínűre csiszolta.

Így adta át a fésülőasszonynak, ki a szép asszony haját gondosan kisűrítte, vigyázva átfestette, csigákba sütötte, s átkötötte fehér szalaggal s a szalag fölött gyöngyfűzérrel.

Az öltöztető komorna pedig selyemharisnyát húzott asszonya lábára, s térden alul hímzett szalaggal kötötte át, ugyancsak szalaggal kötözvén szinte talpára a mélyen kivágott aranyfüst topánkát. Patyolatból való igen kevés alsó ruhájának vállfűző nélkül vetette, szinte lehelte föléje az egybeszabott, könnyű fehér ruhát, amelyet mellen alul széles, puha ráncokba vetett selyemövvel kötött át, hátul pedig, derékon alul, megnedvesítette a vékony fehér szövetet, hogy jobban s tapadóbban térjen vissza, mint a genfi bölcs kívánta, a természethez. (103–104)

Madame Récamier ezután maga veszi kézbe a dolgok irányítását: titkos fiókjából pamacsokat, tégelyeket, üvegcséket vesz elő, arcán fölkelti az álmatag rózsákat, szemek feketéjét sejtelmessé tágitja, rózsákat tűz magára, lehetét megillatosítja, kezére csipkekesztyűt, ujjaira gyűrűket húz, vállára fátyolkendőt vet, s mielőtt szalonjába lép, gyöngyház legyezővel a kezében kipróbálja tükrében a „mosolyát, szemöldöke és csuklója ívét s foga csillogását”. Íme a régi recept szerint elkészült a

nő: felszolgálható. Madame Récamier indul is rendes déli fellépéseinek színhelyére, a nagyhírű szalonba.

Így nyitott be fogadószobájába, hol reggeli hódolatra várták, s szétnézvén az egybegyűlteken, szelíd mosollyal szólott:

– Itt vagyok, uraim, de csak egy föltétellel: ha olybá vesznek, mintha férfi volnék! (104)

Ignotus nem hagyhatja ki ezt a csattanót: a nagy asszisztenciával és másfél órai kemény munkával a szemünk előtt tökéletes nővé formálódó szépasszony azt szeretné, ha hódolói – akiket feltehetően vízszintes helyzetben fogad majd a híres pamplagon – férfiszámba vennék. Az olvasó elnéző mosolyát az az ellentét váltja ki, amely egyrészt a reggeli rituálé üzenete – „én vagyok az igazi nő”, „van szabad vegyértékem: kösd le!”, „ellenállhatatlan vagyok, minden férfit meghódítok” –, másrészt a szépasszony hiú ábrándja között feszül, hogy vegyék komolyan, azaz ne nőnek tekintsék. A mulattató ellentmondás abból adódik, hogy a szemünk előtt létrejött „igazi nő” egy kulturális diszkurzus terméke, és csak ebben a diszkurzusban képzelhető el. Madame Récamier egy igen jól ismert, szinte banális szerep művésze, aki pontosan tudja, hogy szerepet játszik: ő a férfivágy tárgya abban a társadalomban, ahol a női identitást a test megfelelő kipreparálása, valamint a hozzárendelt ruha, illetve jelmez kiválasztása teszi.

Ami még nagyon fontos: nőisége nem egyszerűen performatív konstrukció, hanem a beauvoiri Másik tárgyként, illetve tárgyi pozícióban való megkonstruálása. Javarészt mások preparálják Madame Récamier testét: a fürdető asszony, a fésülő asszony, az öltöztető komorna végzi el rajta a Sandra Bartky által „diszciplináris gyakorlatoknak” (435) nevezett rituálét, amelynek folyamán teste átalakul, ceremoniálisan feminizálódik. Madame Récamier esetében különösen nyilvánvaló az, amit Butler a test *gender*-re való stilizálásáról ír: a francia nagyasszony bizonyos „aktusok stilizált ismétlése” („Performative”, 402), illetve „ritualizált ismétlése” (*Jelentős testek*, 12) révén veszi fel látványosan a társadalmi nem pregnáns jegyeit; szubjektívációja abból áll, hogy bizonyos szabályoknak vagy normatív kényszereknek veti alá magát (*Undoing*, 41). Ez a konstrukció tehát nemcsak időbeli folyamat, de normákat ismétlő és citáló performatív folyamat is (*Jelentős testek*, 23 skk.). Mindezt Madame Récamier valóban csak tárgyként viseli el – sőt: páciensként „szenvedni el”; előbb tárgy, majd alany. Pontosabban: tárgyként lesz alany, hiszen a performatív aktusok lényege szerint azzá lesz, amit játszik. Olyan tökéletesen játszik, hogy közben átalakul: a jelmez, az ál-arc maga lesz a nő, a játék maga az élet, a szerep maga az én. De bármennyire szeretné is, ha olybá vennék, mintha férfi volna, Madame Récamier-nak nincs identitása azon kívül, amit megkonstruál a délelőtti performatív rítusa folyamán.

Mennyire más az Ignotus-féle portré, mint Gertrude Stein hasonló témájú rövidprózai szövegében, a *Madame Récamier* című „operában” megrajzolt kép. Lássunk belőle néhány részletet:

- MME RÉCAMIER Hátradől. [...] Feladatokban, amelyek galambok. Hangtalanok lesznek. Csüggedtségei lesznek. Olyan valószínű, mint ahogy Nápoly zöld. Madame Récamier ismerte a királynőt.  
[...]
- MME RÉCAMIER Teszi vagy tette William. Jöttek örömök. Vagy jönniük kell, vagy már el is jöttek.
- JANICE CUTTER Megváltoztatja a nevét.
- MME RÉCAMIER Azzal, hogy nem megy el és a helyén van, megerősödnek megerősödhetnek-e kegyelem által. A kegyelem a kincshez kapcsolódik. A kincs öröm.  
[...]
- MME RÉCAMIER Tessék csak, legyen hossza és kiűzve. Jó, hogy megőriztett és eltűnik. Nagyon azt akarják, és kiűznek. Hogy szeretik a magot és ők úznak ki. Ezért fognak távozni és kiűzni. Köszönöm összes gondolatát.<sup>19</sup> (*Gertrude Stein Reads*)

A szintaktikailag nagyrészt helyes, de szemantikailag értelmetlennek tűnő mondatokkal Stein megfosztja a nyelvet reprezentációs funkciójától, azaz itt a nyelv nem a jelöltnak alárendelt jelölők együttese, nem a jelentés pusztá hordozója, nem a valóság szimbolikus megjelenítője, hanem a valóság egy darabja. Stein azokból az elemekből alkotja meg Madame Récamier tárgyiasult ikonját, amelyek kultúránkban erről a francia nagyszonyról élnek. Ráadásul ezek a deautomatizált jelölők olyan valóságdarabok, amelyek hangzó voltak (és nem jelentésük) révén hozzák létre asszociációs kontextusukat („Treasure’s a pleasure”). Mint Zsadányi Edit egy másik Steinszöveggel kapcsolatban rámutat: Steinnél a „jelölők játékanak felszabadításáról” van szó („Az elveszett”, 529), s a szöveg „[n]em figuratív és nem transzcendens alakzat, a szavak nem ábrázolják a tárgyakat, hanem maguk is materiálissá válnak”

<sup>19</sup> Mme Récamier She is reclining. [...] In duties which are doves. They will be noiseless. She will have distresses. It is as likely that Naples is green. Madame Récamier has known the Queen. [...]  
Mme Récamier Do or did William. Pleasures have come. They must be either coming or have come.  
Janice Cutter She changes her name.  
Mme Récamier By not leaving and in place they must will they be increasing by grace. Grace connects with treasure. Treasure’s a pleasure. [...]  
Mme Récamier It is very welcome to have length and banish. Very welcome to have saved on and banish. Very much that they want and they will banish. That they like the seed and they will banish. That is why they why they will leave and banish. Thank you for all thought.

(534). Stein kezében a nyelv mindig is a játékoság eszköze: itt nem a beszélő beszél a nyelvet, hanem a nyelv beszél a beszélőt, aminek eredményeként a nyelv egészen új dolgok látását teszi lehetővé. Míg Ignotus csak a nőt kényszerítette tárgyi szerepbe, addig Stein a nőről szóló beszédet is tárggyá alakítja, éreztetve tapinthatóságát, kézzelfoghatóságát. Számára a nőről alkotott szavak konkrét tárgyak, amelyek taktilis voltukban érzékelhetők és élvezhetők, „szó-voltuk” élményszerű lesz.

A Stein-féle „opera” több ismert elemből konstruálja meg a pamlagon heverő nő ikonját. Madame Récamier-ről azt tudjuk, hogy körülötte jönnek-mennek (és közben esetleg szexuálisan kielégülnek) az emberek („They must be either coming or have come”), egy időben száműzetésben élt, kiűzetett („banished”), a test örömeit nem utasította el („Pleasures have come”). Utoljára hagytam a legkézenfekvőbb elemet, amelyet a David-kép tárgyiasítása révén ismerünk: Madame Récamier *bátraddól* (hever) („Madame Récamier, she is reclining”) – azaz eggyé válik azzal az ülő-/fekvő-alkalmatossággal, amelyet az amerikaiak *recliner*nek (‘heverő’-nek) hívnak. Ez a közismert Récamier-ikon: ezt rögzítette a David-portré, ezt festette meg később Magritte élet nélkülének, ezt használta *chaise longue*-ként Napóleon, s metonimikus jelentésátvitellel ezt tárgyiasította bútornévvé a magyar nyelv (szemben a franciával vagy az angollal). Milyen kár, hogy Stein ezt nem tudta – biztosan örült volna neki (egyébként akár tudhatta is bécsi magyar dajkájától). Mindenesetre teljes a nő objektiválása: a kulturális norma szöveghű lejátszása eredményeképp Madame Récamier szó szerint tárgyiasul, miközben metafora-katakrézissé performálja az „igazi nő” ikonját.

\*

Szőcs Géza „Találkozás a József téren” című prózaversében (1979) nem egy, hanem három „igazi nő” szerepel: Vajda Julianna, Szendrey Júlia és Kratochwill Georgina, akik egyszerre térnek be egy lipótvárosi gyógytárba.

- Én Keleti szőrvesztő szert kérek – mondja Lilla, hímzett battiszt eresztékkal diszitett überrockjában, fehér gyapjú gombkötőmunkával, rojtszéllel, részint szürke s rózsaszín béléssel.
- Én egy üveg Lilionese-t vásárolnék – szól Júlia, metszetlen tintakék bársony páltójában, sima törökbuzaszin tafota ruhájában, nyílt magas derékkal és csipkeszegélyzettel, gyöngyszin *pour la soie* két széles fodorral, kalapjában kazuártollal, redőzött atlasz szalaggal körülszegett keztyűjében.
- Nekem pedig adjon Kinai hajfestő-szert – így Gina, velencei csipkés pelerinében, tört (broché) tarlatan ruhájában, tafotabéléssel, félbő ujjakkal, amelyek könyökig nyitvák, s csokrokkal fölkapcsolvák, úgy, hogy a hosszú egészen szűk alujjak láthatók. (64)

A vers szövegtestéből (melybe a lábjegyzetek nem értendők) alapvetően kétfajta információhoz jutunk a három nőről: hogyan néznek ki és mit vásárolnak. Figyelme-

sen összeválogatott öltözéküket a költő finoman archaizáló részletességgel írja le – mintha egy korabeli divatlapot olvasnánk, még a helyesírás is korhűnek tűnik. A Másik szatirikusan túlzó részletezése ellenére tökéletes dámák jelennek meg előttünk, akik küllemüket még tökéletesebbé kívánják tenni, ezért tértek be a gyógytárba. Ezen a ponton a szerző már keresztnévüket, sőt irodalmi nevüket használja, s egyre intimebb dolgokat tudunk meg róluk. Mint a szöveghez írt lábjegyzetekből kiderül, a hetvennyolc éves Lilla időskori bajuszkájától kíván megszabadulni a keleti szőrvesztő szer segítségével, Júlia a szeplőitől szeretné megtisztítani arcát, Gina pedig hajfestékért jött. A prózavers mágikus realizmus felé hajló utolsó részében a csodálatos jelenetet a résztvevők közül egyedül felfogó gyógyszerészesség előtt egy fantasztikus divatkavalkádban olvad össze a három nő múltja, jelene és jövője, valóság és lehetőség.

Aztán, fekete szaténtáskájukban a csodaszerekkel, még egy utolsó, átható pillantást vetve a tátott szájjal bámuló gyógyszerészességre, elvonulnak pikéblükben, guvrirozott moaré szoknyájukban, prince de galles kockás, csipőig érő, elöl nyitott kiskabátjukban, fejükön túll félkendővel és paradicsommadártollakkal, naturszínű santungkosztümjükben, narancssárga jersey strandpizsamájukban, hegyesorru kígyóbőr csizmájukban, zöld nercbundájukkal, fekete-fehér zsorzssett menyasszonyi gyászruhájukban, plisszírozott derékkal. (64)

A felsorolás vége valójában már nem is illik a három tökéletesen öltözködő dámára. A paradicsommadár-toll, a santungkosztüm, a narancssárga jersey strandpizsama, a hegyes orrú kígyóbőr csizma, a zöld nercbunda és a fekete-fehér zsorzssett menyasszonyi gyászruha inkább groteszkké vagy mágikus realista módon abszurdá tágítja a nőiség mint performansz fogalmát. A legutolsó elem, a szöveg csattanójaként megjelenő menyasszonyi gyászruha pedig az a ruhadarab, amely összeköti a három asszonyt, hiszen mindhárman túléltek azt a férfit, akinek a révén egyáltalán ismerjük nevüket, azaz akinek létüket köszönhetik.<sup>20</sup> A lábjegyzetekből pontosan kiderül, amit a vers előfeltételként sugall: hármójuk életében közös, hogy jöllehet mindnek több férfival volt kapcsolata (akiket egyébként a lábjegyzetek precízen felsorolnak), Csokonai, Petőfi, illetve Vajda szerelmét későbbi házasságaik nem homályosíthatták el. (Ez az előfeltevés olvasható ki a szövegből függetlenül attól, amit az irodalomtörténetből tudunk: azaz hogy, legalábbis Lilla és Gina esetében, ez az idealizált szerelem inkább csak a valóságban túlságosan is bátortalan költők szüleménye volt.) Szócs verse említésre méltónak találja Végh Mihály esperesnek, Vajda Julianna második férjének gesztusát, aki az asszony sírkövére a Lilla nevet vé-

<sup>20</sup> Megjegyzendő, hogy esetükben a szerzők ezt a meggyászolt-megszenvedett túlélést azonosítják jó feleség voltukkal – szemben a Spivak által említett indiai gyakorlattal, amikor „a jó-feleségnek-levést teljes mértékben azonosítják a férfi máglyáján történő feláldozással” („Szóra bírható-e az alárendelt?” 481).

sette, fejet hajtva ezzel a plátói Múzsza-szerep szentsége előtt a maguk banálisan elhált házasságával szemben. Nyilván Szendrey Júlia sem véletlenül halt meg „két nappal első házasságának 21. évfordulója előtt”: bizonyosan ez volt az isteni jele a Petőfihez fűződő szerelem mindenkefelettiségének. Ezek az asszonyok bizony nemcsak küllemükben voltak tökéletesek, de a férfiuralmú társadalom értékrendje szerint a legmagasztosabb női sorsnak is részesei voltak: nagy költőket alkotásra ihlető múzsák lehettek, s ezzel önmaguknak, sőt későbbi férjeiknek, illetve élettársaiknak is halhatatlanságot szerezhettek (ha csak egy-egy lábjegyzet erejéig is). Női identitásuk hasonló a Madame Récamier-éhez, amennyiben a férfivágyat begyűjtő (de amúgy önmagában üres) szent kehely lehettek – azzal a különbséggel, hogy a tökéletes női szerep az ő esetükben a múzsáét is magában foglalja.

Hogy a számunkra oly ismerős társadalomban a női identitás leginkább a hiány jellemzőivel írható le, hogy a nőiség nem más, mint a test és az azt beburkoló ruházat – nos, erre nemcsak a feministák jöttek rá. Meglepő módon az elszánt nőgyűlölők<sup>21</sup> közt (még ha ellentétes előjellel is) találunk egy igaz elvbarátot: Jonathan Swiftet. „A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik” („A Beautiful Young Nymph Going to Bed”) című versére gondolok, amelyben a Madame Récamier-től ismert összerakási és kikészítési folyamat fonákját mutatja be, performatív módon bontva le a női test katakrézisét. Corinna, a „rozoga utcai szépség” vetkőzésének vagyunk tanúi, amikor a nőiséget társadalmilag megképző testrészeit sorra leveti (hogy egyébként másnap újra összerakja őket).

S a háromlábú székre ülve  
elsőnek műhaja kerül le;  
kiemeli üvegszemét,  
megtörli, úgy teszi odébb.  
Majd mindkét ragasztott, egérbőr  
szemöldökét gonddal helyéről  
lefejt, kisimítja, végül  
egy könyvet rak rá nehezekül.  
Kivesz két arctömő golyót:  
aszott arca attól pufók.

<sup>21</sup> A kortárs magyar költészetben Oravecz Imrénél találhatjuk a leplezetlen mizogün szövegek talán legbanálisabb példatárát, különösen az 1988-ban megjelent, *1972. szeptember* című kötetében. A fiatal nőket itt szinte kivétel nélkül visszataszító testtel és nemi szervekkel jeleníti meg, akik pusztá jelenlétükkel is atavisztikus fenyegető erőként lépnek fel, s a férfiak vagy áldozattá, vagy megfélemlítettségükben impotenssé válnak (lásd az „Előtte többször is” című verset). Máshol elítéli a nők önző és kielégíthetetlen szexuális étvágyát, ezért kurváknak és ragadozóknak tekinti őket, s elítéli feminizmusukat, amely a költő számára értelmezhetetlen önállósággal és intelligenciával ruházná föl őket (lásd a „Nem voltál egészen” című verset). Ezekben a nőgyűlölő szövegekben a nők a „perverzió” előidézői, hiszen még távollétükben is bűnbe viszik a férfit, aki rájuk gondolva kezd maszturbálni (lásd a „Most arról” című verset).



Ínyén egy drótot megtekerve  
egy komplett műfogsort emel le.  
A dúcoló rongyot kihúzva  
fonnyadt keble lelottyan újra.  
Aztán az istennő acél  
bordájú fűzőjéhez ér,  
mit ügyesen kezel a hölgy:  
dudort lenyom, völgyet kitölt.  
Letolja a párnát, amelyet  
derekán hord: csípő helyett.  
Gyengéd ujjaival megérint  
lábszárán pörsenést, fekélyt, mind  
oly sok katasztrófa nyoma:  
egy-egy tapaszt ragaszt oda.  
Letörli a piros-fehér  
púdert, mielőtt ágyba tér,  
kisimítja ráncait:  
arcára zsírpapírt szorít;  
altatót vesz be éjszakára,  
s gyorsan takarót húz magára.  
[...]  
S reggel, bár dúltan, tagjait  
a nimfa összerakja mind.  
De hogy írjam le, mily művészet,  
míg megkerülnek mind a részek;  
vagy hogy mutassam meg a kint,  
mellyel egésszé áll megint?  
A Múzsát megölné a szégyen,  
hogy ilyen színbe közbelépjen!  
Corinna felrak minden éket:  
ha látod, hánysz, a bűze méreg.<sup>22</sup>  
(„A gyönyörű nimfa”, 632–635)

<sup>22</sup> Then, seated on a three-legg'd Chair,  
Takes off her artificial Hair:  
Now, picking out a Crystal Eye,  
She wipes it clean, and lays it by.  
Her Eye-Brows from a Mouse's Hyde,  
Stuck on with Art on either Side,  
Pulls off with Care, and first displays 'em,  
Then in a Play-Book smoothly lays 'em.  
Now dextrously her Plumpers draws,  
That serve to fill her hollow Jaws.

Igazán őszinte beszéd. A külsín hamis, a belbecs hiányzik. Az öregecske [öregecskedő?], csúnyácska Corinna minden része mű-, pót-, ál-, vendég-. Csalás és hazugság minden, mi szemnek látható. Ugyanakkor a nő belül teljesen üres, identitása maga a hiány. Csak tárgy, de nem alany. Swift azonban nem úgy mutatja be ezt, mint Ignotus vagy Szócs – azaz a test, a külső, a ruházat, a jelmez identitást építő oldaláról –, hanem az ürességet elfedni képtelen, illetve az ürességet napon-ta felfedő külső leépítésének az oldaláról. Míg Ignotus és Szócs esetében a halmozott felsorolás az empatikus humor eszköze, addig Swiftnél a távolító és elidegenítő iróniáé. Bár egyazon folyamatnak két, egymást kiegészítő perspektívája áll előttünk, mégis, míg a színéről megmosolyogjuk a semmit valamivé konstruáló igyekezetet, addig a fonákjáról undort érzünk. Így a szerző a didaktikus utolsó sor nélkül is kiváltaná a kívánt hatást.

---

Untwists a Wire: and from her Gums  
A Set of Teeth completely comes.  
Pulls out the Rags contriv'd to prop  
Her flabby Dugs and down they drop.  
Proceeding on, the lovely Goddess  
Unlaces next her Steel-Rib'd Bodice;  
Which by the Operator's Skill,  
Press down the Lumps, the Hollows fill,  
Up goes her hand, and off she slips  
The Bolsters that supply her Hips.  
With gentlest Touch, she next explores  
Her Shankers, Issues, running Sores,  
Effects of many a sad Disaster;  
And then to each applies a Plaister.  
But must, before she goes to Bed,  
Rub off the Dawbs of White and Red;  
And smooth the Furrows in her Front,  
With greasy Paper stuck upon't.  
[...]  
The Nymph, tho' in this mangled Plight,  
Must ev'ry Morn her Limbs unite.  
But how shall I describe her Arts  
To recollect the scatter'd Parts?  
Or shew the Anguish, Toil, and Pain,  
Of gath'ring up herself again?  
The bashful Muse will never bear  
In such a Scene to interfere.  
Corinna in the Morning dizen'd,  
Who sees, will spew; who smells, be poison'd.