

Míg a normatív megképzések megfelelnek a performativitás úgynevezett boldogság-feltételeinek³⁷ – vagyis mindig szabálykövetők, szabályosak –, addig a normatásítás során a megképzés rendre eltér a szabályostól, hiszen nem elégíti ki a „boldogság-feltételeket”. Ekképp Tolsztoj híres nyitómondata³⁸ szellemében elmondhatjuk, hogy míg a normatív megképzések mindig „boldogok”, és egyúttal mind hasonlóak is egymáshoz, addig a normatásítás a normához való viszonyát tekintve „boldogtalan”, és egyúttal mind a „maga módján” lesz megképezve. A végtelen számú „maga módján” folyó megképzés pedig az önreflexióra és ágenciára képes én megtöbbszöröződését is eredményezi.

Ez a váltás mintha történelmileg is egy új szemlélet, a női fejlődésregény és a női művészregény megjelenéséhez volna köthető (melyek esetében a szerző lehet férfi éppúgy, mint nő), illetve általában a modernizmus megjelenéséhez. Ez az a pillanat, amikor láthatóvá válik, mint Séllei Nóra fogalmaz, „a diszkurzusba kódolt maszkulinitás le- és elfedettsége” („Mért félünk”, 6). Az új felfogáshoz szükséges továbbá a férfi/nő bináris oppozíció mellett megjelenő egyéb bináris – heteroszexuális/homoszexuális, valamint az Egyesült Államokban: fehér/fekete – oppozíciók diszkurzív konstrukcióként megvalósuló felfogása. Ez a váltás a 20. század fordulójához köthető, pontosabban az 1890-es évek és az 1910-es évek közti két évtizedre: a női szubjektum ekkor követeli ki helyét a nyelvben.

A tárgyi megképzetség elbizonytalanodása két magyar férfiszerzőnél (Ignotus, Kosztolányi Dezső)

Az újfajta alanyiség előbb mintha az identitás destabilizálódásában jelenne meg: a narrátor és/vagy az illető karakter nem tudja, hogy kicsoda, csak abban biztos, hogy taszítja a ráerőltetett szerep. Ez történik például a következő magyar szövegekben: Ignotusnál és Kosztolányi Dezsőnél, amelyekben a nő nem illik a sémába, s konstrukciója szétfeszíti az ismert normákat.

Ignotus „Ki maga” című novellája (1918) jó példája a megképzés alapjául szolgáló normák és struktúrák lazulásának. Ebben a „hangulatban”, ahogyan maga a szerző meghatározza a szöveg műfaját, a férfi narrátor mindvégig csak kérdez („ki maga?”), miközben a választ nyitva hagyja és ezzel destabilizálja a női szubjektumot. A vocatívusban előadott monológ első pillantásra mintha tárgyként képezne meg a nőt: a beszélő pusztán hozzá és róla beszél, de őt magát nem hagyja szóhoz

³⁷ A beszédaktuselméletben a „boldogság-feltétel” (*felicity condition*) azokra a feltételekre vonatkozik, amelyek teljesülésével a beszédaktus érvényes lesz. Lásd például Austin „Performative-Constative” című, 1958-as, eredetileg franciául elhangzott előadását, amelyben ezekről a feltételekről részletesen szól.

³⁸ „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” (*Anna Karenina*; ford. Németh László)

jutni. Valójában a férfi éppen a női alanyiságról mereng, nem tekintve magától értetődőnek a normatív megképzést (hiszen akkor tudná, hogy a nő kicsoda), s lehetőségként megenged egy sosemvolt katakretikus szubjektumkonstrukciót. Elmondja, hogy a nő úgy vonta magához, hogy nem volt kihívó vagy felhívó, csak „másodmagával, egy barátnőjével összeölelkezve állt a zongora végénél, karcsú lustaságban s üde fel nem tűnésben” (127). Amellett, hogy az elvárt normáknak megfelelően szép és vonzó („más is tud asszony lenni, kérem” [127]), néhány teljesen egyéni tulajdonsággal bír. Ezek közül a „centripetális mozdulatokat” emeli ki, melyeket így határoz meg:

Nem helyfoglaló mozdulatok, nem kitudó mozdulatok, nem bezsebelő, nem átfogó, nem víz felett maradó mozdulatok. Hanem inkább visszavonuló mozdulatok. Magamnak nem vagyok elég, mondják ezek a mozdulatok, mert senki nem elég magának, de nem akarok másnak terhére lenni, és talán, hozzáérni sem akarok mindenkire, és énhozzám se érjen senki... (128)

A férfit leginkább a női konstrukció apró hibái hatják meg: a már divatjamúlt kacsorrú cipő, a kétszínű, a hajtúk alól kiszabadulóban levő, makrancos haj. Izgalmasnak tartja a normakövetésnek és normataszításnak ezt a különös egyvelegét, valamint azt, hogy a nő a férfitől függetlenül is létezik, hogy autonóm lény, és nem a férfi projekciója: „Nem az én kigondolásom, nem az én legbelsőbb gyönyörködésnek s meghatottságnak kitükröződése” (129). Ignotus itt feltesz két olyan kérdést, amelyet a nők normakövetését elváró férfiak soha nem tesznek föl: „milyen képe van a világról” és „nem történt-e még meg magával, hogy valakivel megismerkedett, s attól a perctől fogva más képe van a világról?” (129). Kérdései révén megengedi azt a lehetőséget, hogy a nő egyéni módon gondolkodik a világról, és gondolkodása az élmények és benyomások hatására változhat is:

nem történt-e még meg magával, hogy valakivel megismerkedett, s attól a perctől fogva más képe van a világról? Nézze: jól értsen meg: nem azt mondtam, hogy jobb vagy szebb képe, csak: teljesebb és mindenestre, más képe. [...] Úgy képzelem, hogy akivel megismerkedünk, aki kitárulkozik előttünk, akiből egy találkozás kivált ezer sokféleséget, amiről maga sem tudta, hogy megvan benne [...] ezek az új adalékok beülnek az idegzetbe, egyszer s mindenkorra, s belevegyülnek lélegzetünkbe, tekintetünkbe és látásunkba, s azontúl egyszer s mindenkorra más képünk van a világról. (129–130)

Vagyis egyrészt alanyiságot tulajdonít a nőnek, akiről feltételezi, hogy van képe a világról, s ez a kép külső benyomások hatására változhat is. Másrészt ágenciával látja el a nőt, akihez végig beszél, bevallva, hogy másképp szemléli a világot azóta, hogy megismerkedtek – vagyis hogy a nő ágensként alakíthatja férfi világgképét.

Ki maga kedves, ki maga azzal, hogy: van, ki maga, drága fiatal teremtése a jó istennek, ki maga, hogy rá kell gondolnom, mikor nincsen is hozzá közöm, s úgy, olyan melegen, olyan odagondolón, mintha közöm volna hozzá? (131)

*

Kosztolányi Dezsőt a társadalmi normáktól való megképzettség minden változata foglalkoztatta. Mindig kritikusan szolt a normakövető emberekről, többnyire tragikusként írva le bábszerű életüket. Szánja és ezért neveltségessé teszi őket: a fölöttes hatóságnak mindig a kedvében járó hivatalnokokat („Hivatalos János”); a szorgalmas bürokratákat („Vakbélgyulladás”, „Páva”); a titkárnőjének kávéházban harsányan diktáló „közéleti kitűnőséget” („Közéleti kitűnőség”); a tompán érzéketlen párokat („Rossz orvos”); a háromszor megözevegyült asszonyt („Erzsébet”); az őszinteségével kérkedő, de azt nem gyakorló költőt („Felebarátaim”). Különösen nőalakjairól mondható el, hogy bábuk, babák, az őket körülvevő férfiak játékszerrei (lásd erről Arany Zsuzsanna tanulmányát).

A naplók tanúsága szerint magától Kosztolányitól sem idegen a nő tárgyi megképzésének gyakorlata. Igaz, ezt sajátos bájjal teszi, szelíd játékoságba burkolva visszatérő reflexióját arról, amit ma a nő eltárgyasításaként olvasunk: „Csodálatos babák, játékok a nők. Úgy látszik, mégis ez ér legtöbbet az életben. Megunthatatlan” (*Levelek – Naplók*, 843). Már nagybeteg a szanatórium személyzetének nőtagjaiban is kizárólag a nőket látja: „[m]inden nőbe szerelmes vagyok mellettem, minden szobalányba, ápolónőbe, nappaliba és éjjelibe, minden műtősnővérkébe”, írja (859). Vagyis képtelen nem szexuális módon viszonyulni azokhoz a nőkhöz, akik munkájuk során vele mint beteggel, valódi pácienssel foglalkoznak. De Kosztolányi esetében ez a viselkedés fizikai állapotával is magyarázható, hiszen halálos beteg, aki önáltatásával mindvégig kapaszkodik az életbe, vagyis legalább az ágencia illúziójába. Ezért veszi sorra a szobalányokat és ápolónőket, elmerengve azon, hogy melyiküket milyen szexuális aktusra használhatja („Egy fellatio, cunnilinguatio céljára”, 860).

Ugyanakkor azonban nőképét mintha árnyalná az a szánakozás, amellyel a szigorú megképzettségben elő nőkről ír. Vagyis azokról, akik nincsenek is tudatában a patriarchátus *gender*diszkurzusától való megképzettségüknek. Ezek bénultan passzív nők, akiknek az élete egyetlen női szerepre korlátozódik. A sok lehetséges szövegből csak néhány példát kiragadva elsőként Rózsi említhető a „Szeretlek” című elbeszélésből, akinek udvarlója – hogy Pygmalionként felébressze benne a nőt – megtanított egyetlen szót: „szeretlek”. Az ostoba papagájként viselkedő nő ezután ezzel a szóval ostromolja a férfit, aki hiába próbál menekülni. A heteroszexizmus „idomítása” számtalan formában – zsebkendőbe varrt monogram, szivartárcába vésett üzenet vagy a „vasalónétól” visszaküldött fehérneműből kirajzó ezer apró cédula – átokként hull vissza a férfi fejére (*Elbeszélései*, 144–147).

A példák sorát folytatva megemlíthető a nagyszerű „Pletyka”, mely a tökéletes feleség, Lola tragédiáját tárja elénk. A feleség éveken át ápolja a balesetet szenved-

dett férjet, „örjögő önfeláldozással” (*Elbeszélései*, 1243) „állta a harcot és nem fáradt bele” (1245). A férj pedig az első lehetőséget kihasználva megismerkedik egy nővel („először ment ki a maga lábán” [...], „akkor volt az első találkája”), aki miatt hamarosan el is válik Lolától. Csak a pletykát elsusogó narrátor férje véli érteni a dolgot: szerinte

ez természetes [...] Lola ura [...] elégtételt vett magának, hogy ez az áldott, kedves asszony évekig kitarzott mellette, hogy annyszor látta őt gyámoltalannak és nyomorultnak, s később olyasvalakit keresett, aki nem ismerte így, akinek nem tartozik ennyivel, mert ilyen adósságot sohase lehet letörleszteni. (1246)

„Az is baj, ha nagyon jók vagyunk, az is baj, ha nagyon rosszak vagyunk”, vonja le a következtetést a narrátor (1246). A pletyka ezzel kitágul, s nemcsak Lola történetét érinti, de azt az üzenetet is, amely a narrátor férjétől származik: nem jó, ha a nő tökéletes, vagy ha a feleség a társadalom által bábként megképzett lény. Legyen legalább tisztában önnön megképzettségével, akkor talán nem érik ilyen váratlanul cselekedeteinek következményei.

A „Pletyka” e kettős tartalma pedig mintha maga Kosztolányi üzenete volna, amelyet a fülünkbe súg: normák és társadalmi diszkurzusok léteznek, s a normák elvetése bizonyosan hiú ábránd marad. Előre látva a „lányos házak” lakóit fenyegető sokszoros megképzettséget, ezért ír oly együttérzőn az olyan családokról, ahol túl sok a lány („a leányos házban van valami komikus és tisztátalan” [„Leányok”; *Elbeszélései*, 125]). Ezért ír szánakozással a „csúf lányokról” több tucat írásában az *Esti Kornéltól* az elbeszélésekig.

De Kosztolányi éppoly kritikusan ír normataszításról, mint normakövetésről. Az úrnője ruhájába bújó – és ezzel a szabályokkal szembehelyezkedő – cselédlányt azért sajnálja, mert az nem veszi észre, hogy pusztán önmagát csapja be, miközben helyzetén valójában nem tud változtatni („Álarcosbál”). Lesújtó véleménnyel van azokról a nőkről is, akik valódi teljesítmény hiányában, pusztán a hatalom gyakorlásának vágyától hajtva próbálják elfoglalni a férfiaknak fenntartott társadalmi pozíciókat. Ilyen a „Mária” című elbeszélésben a főszerkesztő felesége, aki – miután maga is próbálkozott a tollforgatással, de a lapnak beküldött írásait rendre elutasították az akkori szerkesztők – most a főszerkesztő feleségeként abban leli örömét, hogy ő utasítja el a beküldött kéziratokat, még az írófejedelem munkáit is:

Reszketett az örömtől, hogy évek elfojtott, magába harapott keserűségeit egyszerre bosszulhatja meg a legnagyobbban, akit mindenki bámul és dicsér. Úgy érezte, hogy ezzel az egyetlen tettel teljes lesz a munkája, hisz egyszerre végez minden éhenkórással, ha fejedelmük fejét üti le. (*Elbeszélései*, 120)

Kicsinyes machinációjával végül azt éri el, hogy a régi írógárda szétszéled, a lap lezüllik, férje belerokkan a nagy veszteségbe, s végül mind koldusbotra jutnak.

Kosztolányi szerint az egyetlen, amit tenni lehet, a tudatosabbá válás, a kába öntudatlanság megszüntetése, a társadalom megképző folyamatainak jobb megértése. A Kosztolányi-szövegekben mintha csak a nők két csoportjáról lehetne elmondani, hogy boldog: azok, akik annyira öntudatlanok, hogy a szereppel való teljes azonosulásban nem veszik észre, hogy bábuk, valamint azok, akik kiléphetnek abból a helyzetből, amely korábban csak szenvedést hozott számukra. Utóbbira példa az a novellaterv, amely az 1933–1934-es *Napló* egyik tételként maradt fenn:

Sógornőm siralmas házassága. [xxx] férje, apja meghal. Sírnak. Utána óriási megkönnyebbülés. Az asszony kivirágzik. Boldog. Negyvenöt éves korában megifjodik. Új életet kezd. (*Levelek – Naplók*, 815).

Az örömlányok külön csoportot alkotnak Kosztolányi nőalakjai között: a szerző úgy véli, hogy „a kurvák” nem képmutatók, inkább tudatában vannak saját megképzettségüknek, s csak álarcként viselik. Őszinték, mert úgy akarják használni a férfiakat, ahogyan azok őket. Az „Éji dal” című elbeszélésben ezt dicséri az „öröm leányaiban”; ezért tekinti őket a költők rokonainak. „A költő titeket nagyon szeret, mert az ő arcán is festék van, és lelke tüzével ölelgeti azokat, kik nem méltók reá [...] mert bizony mondom nektek, ti jók és költők vagytok, s nagyobbak minden imádkozó leányoknál és alakoskodó asszonyoknál” (*Elbeszélései*, 41–42).

Talán az *Édes Anna* tekinthető az öntudatlan normakövetés leglátványosabb példájának, ahol a tragédiát éppen az öntudatlanság okozza. Anna példaszerűen normakövető cselédlány, aki, ha passzívan is, de részt vesz önmaga tárgyi megképzésében. Pontosan úgy viselkedik, ahogy a jó cselédlánynak viselkednie kell: hajnali négykor kel, egész nap dolgozik, senkivel nem találkozik, s még kimenőjét is „cipőboxolással” tölti. A normához való igazodás sodorja a szerelembe, a szerelem a kiszolgáltatottságba, a szégyenbe és a reménytelenségbe; s a normakövetés sodorja egy másik útra is, amely a gyilkoláshoz vezet. Normakövetése tehát normataszítássá lényegül át, megalkotva a „gyilkos cselédlány” ellentétes szemantikai elemekből képzett katakrézisét. Miközben pedig gazdái a maguk normakövetésén fáradoznak, valójában az áldozat áldozataivá válnak.

Annát tárgyi rögzítettségben képzi meg a róla szóló diszkurzus. Mint Dobos István rámutat, „a »nézve levés« Édes Anna állandó tapasztalata” („A regény performativitása”, 1. rész, 67); teste „a hatalmi intézményeknek alávetett, felügyelet alá helyezett, a közszemlére kitett test” (1. rész, 67), amelyet, tehetjük hozzá, a cselédség intézményi és hatalmi diszkurzusa képez meg, helyezi foucault-i módon felügyelet alá és tesz panoptikusan közszemlére. Víznyé élettelen tárgyként, valamiféle nem egészen emberi lényként kezeli a cselédlányt abban a tekintetben is, hogy mindig csak személytelen mutató névmással (*ez*) utal rá („Ez az?” [149]; „Szóval ez az” [151]; „Ez az Anna” [241]). Egymásnak ellentmondó üzeneteket küld a lánynak: teljes alázatot és engedelmességet követel tőle (haragszik rá a vállvonogatás „csön-des cselédmozdulata” miatt [165]), miközben alanyi beszédet és szelíd feleleteket

várna tőle, valamint azt, hogy nézzen gazdaasszonya szemébe. Vagy nem érti, vagy túlságosan is érti Anna némaságát, amely – mint Veres András a kritikai kiadáshoz írt jegyzeteiben írja – „egyszerre védekezés és távolságtartás környezetével szemben” (662). Viziné elvárná, hogy a hierarchikus rend ellenére, pontosabban azt elfogadva, Anna személyes kapcsolatot alakítson ki gazdáival, sőt még szeresse is őket. Nem csoda, hogy Anna összezavarodik.

Tudatlan normakövetésként mutatja be a regény a Patikárius Jancsival folytatott szerelmi viszonyát is: az első éjszaka „[n]em egészen értette a helyzetet. Azt már hallotta, hogy az urak kijárnak a cselédekhez meg hogy a cseléd szeretője is a gazdájának” (363). Így hát megtiszteltetésnek (365) vette a férfi közeledését, és hagyta (367), hogy ölelje. Látható, hogy az ágyban ugyanolyan kötelességszerűen teljesített, mint napi robotjában: „Úgy engedelmeskedett neki, mint mikor egy kefért, egy cipőhúzóért” (383). Anna szinte túljátssza a szerepét, amivel látszólag alárendeltté teszi a férfit az ágyban; a szerelmi aktusban azonban nem kezdeményező, csak jó cselédként úgy szolgálja ki a férfit, ahogyan feltételezése szerint az a szkriptben szerepel. A helyzetet félre is érti, amikor elhiszi, hogy Jancsi személyesen viszonyul hozzá. Feltételezése szerint rövid időre megnyílik, destabilizálódik a cselédként való megképzettsége, mert az úrfi észreveszi, beszél hozzá, sőt, kéri, hogy maga is beszéljen (amit egyébként most sem tesz meg [371]). Vagyis a mindaddig soha észre nem vett, láthatatlan és eltárgyasított cselédlány hirtelen mintha láthatóvá válna, sőt: mintha az alanyiség lehetőségét is megcsillantának előtte. Illuzórikus szubjektívációja rövid életű ugyan, de ahhoz elegendő, hogy megízlelje, milyen is volna észrevett személynek, potenciális alanynak lenni – hiszen beleszeretett Jancsiba, alanyként élte meg viszonyukat. E villanásnyi élmény után pedig annál nagyobb a csalódása, amikor a férfi szemében újra láthatatlanná válik, a magzatot pedig el kell hajtania (amit persze jó cselédként szó nélkül megtesz). S bár ezután mintha minden további probléma nélkül visszazökkenne a tökéletes cseléd szerepébe, olyan tudás birtokába került, amelyik szükségszerűen nyomot hagy későbbi cselekedetein.

Újra normakövető cselédlányként jelenik meg, aki zokszó nélkül túr (a ház többi cselédlányával ellentétben), és tökéletesen, gépiesen, szinte robotszerűen látja el munkáját. A megaláztatások most már bántják villanásnyi időre megtapasztalt önérzetét, s végül a teljes elkeseredettség lesz rajta úrrá. Azzal pedig, hogy a vendégség utáni hajnalon azonnal szobai szolgálatba áll, olyan helyzet áll elő, amelyben önérzete és gyűlölete kibillentí a cselédségből, cselédként való megképzettségből. Önérzete és gyűlölete egymást felerősítve olyan erővel hat rá, hogy ágenciává billentik objektizálását, sorsszerűen determinálva a tragédiát. „[O]tt belül, mélyen, nagyon mélyen bizonyára lehetett valami, amiért föltétlenül, szükségszerűen meg kellett tennie” (504). De ezt a determináltságot, ezt a sorsszerűséget csak maguk a cselédek értik: ők azok, akik – mint a Veres által idézett riportban Kosztolányi írja – ezt a fordulatot „minden kommentár nélkül érezték meg és fogadták el” (655). Az ő számukra a normataszítás természetes folyománya a normakövetésnek.

Mindamellett nem Anna az egyetlen szereplő, akinek katakretikus megképzettségét előtérbe állítja a szöveg. Valójában mindenkit az a szkript képez meg társadalmilag, mely lehetővé teszi a gazdái szolgálatába állított és azoknak teljes mértékben kiszolgáltatott cseléd sorsát. Kosztolányi az egész szkripttől irtózott: „[t]ermészetellenesnek tartom, hogy kiszolgáljanak” (Veres, 662). Mint Veres fogalmaz, „Kosztolányitól alkatilag idegen volt az úr-cseléd viszonyban érvényesülő alá-fölérendeltség, nem fogadta el annak »természetességét«” (673). A regénybeli gazdákat és gazdasszonyokat még társaságilag is ez a szkript képzi meg; ezért folyik a társalgás mindig a cselédekről, Vizyné ezért lesz „egyenesen szenvedélybeteg a cselédtartásnak” (Veres, 673).

Nem egyszerűen arról van szó, hogy a Tanácsköztársaság után az úri osztályok friss tapasztalattal rendelkeznek arról, mit jelent az alsóbb osztályoknak való kiszolgáltatottság, hanem arról is, hogy valójában mindenkit egy és ugyanaz a szkript képez meg. Úgy vélem, éppen ez a szöveggönyv általi általános megképzettség magyarázza a regény Dobos által hangsúlyozott „teatralitását”: hogy a szereplők mindvégig „színházi előadásként” játsszák szerepeiket ebben az „alkalmi színdarabban”, „alkalmi kamaradarabban”, amelyben még egy „játékmeister” is van (Vizyné), aki a szalonbeli „kulturális performanszokat” irányítja („A regény performativitása”, 1. rész, 70–71).

Az urak és a szolgáltatók mind ugyanannak a normarendszernek az áldozatai. A regény, mint Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz, „mindkét fél számára romboló hatásúnak mutatja a kiszolgáltatottságot” (289). Vagyis Vizyék is áldozatok, amit Kosztolányi meglehetősen látványosan tár elénk a gyilkossági jelenet leírásában. Így például, mint Dobos rámutat, „az ölelés és az ölés” mozdulatának azonosságára, ami két jelenetben is tetten érhető: amikor Anna karja kulcsolódik Jancsi nyakára, és amikor Vizyné öleli gyilkosát („A regény performativitása”, 1. rész, 68). A szörnyű vég azt mutatja, hogy különösen Vizyék tárgyi megképzettsége szükségyszerű, hiszen a gazda-cseléd viszonylatban ők voltak Anna megalázásának kivitelezői, s ők nem látták, hogy alanyi helyzetük mennyire illuzórikus, pillanatnyi és törekeny, illetve hogy mennyire függ Anna megképzettségétől. Az alanyiságot kiszajátító gazdák tárgyi megképzése pedig éppen annyira „szabálytalan”, vagyis katakretikus, mint a korábban tárgyként rögzített cseléd lány átmeneti ágenciája.

Úgy vélem, itt a (látszólag) alanyi és (egyértelműen) tárgyi megképzettség közti ingadozással van összefüggésben az a narratív technika, amelyet Szegedy-Maszák emel ki: „hogy a regény sem nézőpont, sem elbeszélő helyzet tekintetében nem egységes” (310). A középponti tudat hiánya, a látó, halló és beszélő azonosításának nehézségei, valamint a gyakori nézőpontváltás megfelelni látszik annak, hogy a szereplők mind megtapasztalják a tárgyi megképzettség kiszolgáltatottságát, s azt, hogy vélt ágenciájuk illuzórikus és tovatűnő, s rendre tárgyivá zökken vissza. Vizynének láthatóan a cselédek okozzák a legnagyobb fejfájást, s legalább annyira fél Annától, mint az tőle; Víz sokáig Ficsortól tart, később az tőle, míg a miniszteriumban és a Polgári Kaszinóban „az érdekszalakat” felfelé és lefelé egyaránt „bozogatta” (119).

Anna normakövetése éppoly öntudatlan, mint a normától való eltérése. Ebben a regényben még nem beszélhetünk a társadalmi normákkal szembeni tudatos, átgondolt ellenállásról és önfelhatalmazásról; Anna esetében a normakövetés parancsának felfüggesztése pusztán megingás, elbizonytalanodás, a cselédszkript nyomán létrejött identitás destabilizálódása. Úgy vélem, ez az elbizonytalanodás is annak a „szegénységnek” a része, amelyet Balassa Péter poétikai és kultúrkritikai értelemben is a regény szervező elvének tekint (118). Anna öntudatlansága az utóbbi csoportba tartozik: ez a szegénység „kifejezhetetlenség, dadogás, az artikuláció és a nyelvi kifejezés *előtti* rákérdezés arra a világra, amit később, utóbb, fentebb, a magasban nyelvi artikuláció révén átértelmezünk majd” (119). Anna „artikuláció képtelensége vagy kezdetlegessége” (120) – amelyet Dobos „nyelvínségnek” nevez („A regény performativitása”, 2. rész, 57) –, azt a nyelv előtti állapotot jelzi, amelynek meghaladása szükséges feltétele volna szubjektívációjának: hiszen ahhoz, hogy szubjektum legyen, benveniste-i értelemben egót kellene mondania. De Anna szótlán: (ön-)artikulációra képtelen, aminek következtében alanyiságra is képtelen lesz. Ugyanis – mint Balassa fogalmaz – „a szegénység néma, a némaság igája alatt van” (120).

Ha pedig Anna tapasztalását öntudatlannak és artikulálatlannak olvassuk, a gazdák tárgyi megképzettségéről (mely esetükben a szkriptnek ellentmond) elmondhatjuk, hogy még kevésbé vannak tudatában tárgyi-áldozati konstruáltságuknak, mint a cselédlány. Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy az elbeszélő tudat, mint Szegedy-Maszák kiemeli, mindvégig „alárendelődik az érzékelésnek” (313): a társadalmi szövegkönyvet anélkül fogadják el, hogy elgondolkodnának azon, hogy mivé képzi meg őket. Azzal pedig, hogy az érintettek még csak fel sem fogják, hogy míg a gazdaszkript követésével ágensként való önmegképzésükön fáradoznak, addig valójában ugyanaz a cselédszkript képzi meg őket, méghozzá ugyanúgy tárgyként, mint a cselédet, akit annyira alárendeltjükként igyekeznek kezelni. Vagyis Kosztolányi megvonja az ágencia lehetőségét a látszólag alanyi pozíciót elfoglaló regényalakoktól is, s tragikus áldozatokká – önmaguk áldozatainak áldozataivá – teszi őket is.

Kísérletek a női alanyiságra

(Kafka Margit, Németh László, Gertrude Stein, Djuna Barnes, H. D.)

A következőkben olyan szövegekről lesz szó, amelyek nagyobb hangsúlyt helyeznek a nőalakok alanyi önmegképzésére. Néhány magyar és amerikai női fejlődés-regényben mutatom be azokat az utakat, amelyeket szerzőik megnyitnak az agenciát követelő nőalakok előtt. E művekben a női tudatosulási-ébredési folyamatot során a nőalak újfajta alanyként képzi meg önmagát.

*

Kafka Margit *Színek és évek* (1911) című regénye minden bizonnyal több tekintetben is első helyet foglal el a magyar irodalomban. A szerző a női fejlődést egy gon-