

A személyiség problémája Esterházy Péter *Egy nő című művében*

JASKÓNÉ GÁCSI MÁRIA

The problem of personality in Péter Esterházy's *She Loves Me*

Abstract

A Novel of Production was an important stage in the Hungarian prose turn. The *Introduction to Literature* and Esterházy's later works, which could be interpreted as a further reflection on it, were rearranged in a direction in which the unresolved dilemmas already indicated came to the fore. The questions of the integrity of the personality and the relationship between personality and community came to the forefront of the horizon of the writer's approach. The question is not unrelated to the context of spatial existence, because one of the burning issues of the post-regime change world is the question of self-interpretation of identity. Esterházy's *She Loves Me* can be related to contemporary Hungarian and world literature that simultaneously posits the inability of the grand narrative and the self-identical narrative subject to function, linking this to the problem of the literary representation of gender roles. It is composed of ninety-seven short chapters, in which only the numbering shows a building character, since there is no narrative progression. The title is repeated in almost every short section, which may give the reader a sense of the hopelessness of constantly trying again. At the same time, the repetitive structure and the inherent differences and spatio-temporal shifts may lead the reader to rethink the fixed structures stuck in the tradition, which are no longer suitable for reinterpreting the integrity of identity and interactivity with the other.

Keywords: detraction; focalisation; performative; postmodern literature; role search; tropology

Subject-Affiliation in New CEEOL: Language and Literature – Studies of Literature – Hungarian Literature

DOI: 10.36007/eruedu.2023.4.106-112

A prózafordulat fontos állomását képező *Termelési regény* és az egyfajta továbbgondolásként is értelmezhető *Bevezetés a szépirodalomba* után Esterházy Péter újabb művei olyan irányba rendeződtek át, amelyben a korábban már jelzett megoldatlan dilemmák váltak hangsúlyossá. Az írói szemléletmód horizontjának előterébe kerültek a személyiség integritásának és a személyiség és közösség viszonyának kérdései (Szirák 1998b, 65). A kérdés nem független a térségi léthelyzet kontextusától, mert a rendszerváltás utáni világ egyik égető kérdése az identitás önértelmezésének kérdése.

Esterházy *Egy nő* című műve azokkal a kortárs magyar és világirodalmi művekkel rokonítható, melyek egyszerre állítják a nagy elbeszélés és az önazonos elbeszélő szubjektum működésképtelenségét, mindezt összekapcsolva a nemi szerepek irodalmi reprezentációjának problémájával. A mű kilencvenhét rövid fejezetből áll, melyekben csak a számozás mutat építkező jelleget, hiszen narratív előrehaladás nincs. Szinte minden kis részben megismétlődik a cím, amely az állandó újrpróbálkozás reménytelenségének érzését keltheti az olvasóban. Ugyanakkor az ismétléses szerkesztésmód és a benne rejlő differenciák és téridőbeli elmozdulások mégis arra készíthetik az olvasót, hogy újragondolja a hagyományból itt ragadt, rögzült struktúrákat, melyek már nem alkalmasak az identitás integritásának és a másikkal való interaktivitásnak az újraértelmezésére.

Esterházy *Egy nő* című műve nem pusztán szöveg. A *Bevezetés a szépirodalomba* óta foglalkoztatta Esterházyt a textuális és a vizuális jelentésképzés egymásra hatása. A Banga Ferenc árnyrajaival készített papirusztekercset utánzó könyvtárgy eredetileg fából készült tartóra pergamenszerűen feltekert, díszes átkötő zsinórral ellátott tekercs, mely védődobozban volt kapható, és 322 cm-re volt kihajtható. A gépi sokszorosítás által uralt mediális közegben megképződő szövegek világában a könyvnyomtatás előtti írásgyakorlat imitációja feszültséget okoz, ezáltal szokatlan egyediséget létrehozva. Mindezt fokozza a kézírásos tekercs metonimikus viszonya a szerzővel (Kulcsár Szabó 1996, 234).

A kapcsolat a rendhagyó formátum és a téma között nyilvánvaló. Ahogy a könyvtárgy felhívja magára a figyelmet, úgy kerül előtérbe a nő és a testiség, és mint mindig, a nyelvi önreferencialitás. Azonban az erotika megjelenése mellett a nő, mint a klasszikus hagyományban, az egyedi és oszthatatlan rejtélyként jelenik meg, amely így olyan témaként tűnik fel, mint ami az irodalomhoz képest kívülről jön, a szerző csak épphogy vendégül látja, majd feloldás nélkül hagyja. A korábban kialakított íráspraxis gyakorlatának tűnik. Többek között ezért is értelmezi Kulcsár Szabó Ernő „olyan szerepkeresés következményeinek, amely – jól mutatja ezt az esztétikai praxis mögött elmaradt reflexió – egyelőre csak a retrospekció rendjében ismeri ki önmagát. A világra irányított szó és a beszédhelyzet tudásából származtatott nyelvhasználat tehát alighanem a diskurzív stabilizáció igényével áll összefüggésben” (Kulcsár Szabó 1996, 253).

A nyelvi megalkotottság befejezhetetlensége mellett persze párhuzamosan jelen van a másik megismerésének lehetetlensége, melyet a szöveg hiába ostromol újra és újra, a beteljesülés és a kielégülés elmarad. A másik megismerésére tett kísérlet a magát az akciót színre vivő szöveg szintjén már csak azért sem lehetséges, mert a megismerendő „nőtárgy” mindig az elbeszélői horizont szélére kerül, mintegy kikerülve a megismerés feltételrendszerét. A szöveg műveleti szintjén ez azért olyan látványos, mert az elbeszélő szereplőként is megjelenik, és amíg a két szubjektum azonos pozícióban van, az olvasó csak ezen belül tud értelmezői stratégiát megalkotni.

A másik így sohasem kerülhet belülről, mert minden próbálkozás csak a kívül-belül oppozíció megerősítésével jár. Néha egy mondaton belül is képes megmutatkozni tisztán és felfokozva ez a viszony:

Azáltal, hogy egyedül vetkőzik, fokozza a riadalmamat, drasztikus, gyors mozdulattal bújik ki az ingéből, kényszeríti a megfigyelő szerepébe, távol tart; ha ugyanis közelebb lehetnék, behunyhathnám a szemem, fokozatosan vehetném őt érzékszerveim birtokába, egyike biztathatná a másikat, volna esély. (Esterházy 1993, 39)

A látvány tárggyá válik, mely szinte kényszeríti a megfigyelőt a megfigyelésre. Egy adott, testek közötti térköztávolság felett nincs értelme a szem behunyásának, mert azzal felszámolódik a kapcsolat, a látószög viszont túl nagy és túl erős ingereket közvetít.

A nemi szerepek nyelvi konstrukciói nyilvánvalóvá válnak. Az elbeszélő egyértelműen férfi, de nem biztos, hogy mindig ugyanaz a férfi. Időnként különböző korok jelenségeiről (pl. Kossuth, zsidótörvények) beszél jelen időben. Közben a női szereplők is változnak, de mindig a nézőpont tárgyai maradnak, összekapcsolódnak egyfajta folytonosságot alkotva.

Mivel a férfi nézőpont nem egységes, ezért feszültségbe kerül az elbeszélői nézőponttal, ami természetesen szintén a férfi látásmódhoz tartozik. Tehát a két nézőpont szorosan összekapcsolódik ugyan az egyes szám első személyű elbeszélőmód miatt, de részben el is különül, ami a fokalizáció jelenségét erősíti fel.

Olyan kettős voyeurizmusról van szó, melyben az elbeszélő egyszerre nézi a nőket és magát (vagy alteregóit). Mivel a fokalizáció úgy alakul, hogy a fokalizátor egybeesik a szereplővel, ezért kitüntetett pozícióba kerül, aminek a következtében az olvasó jobban azonosulhat a szereplő látásmódjával, vagyis a „szövegben megképződő hatalmi viszonyok így erősen eltolódnak a férfi figurák javára” (Zsadányi 2003, 524).

Minden számozott rész befejezetlennek tűnik, amely így a mindig ismétlődő férfi nézőpont könyörtelen rendjét erősíti, vagyis a szubjektum–objektum viszonyba zárt, és abból kimozdíthatatlan férfi–nő viszonyt. Ugyanakkor a befejezetlenség, kihagyást, „üres oldalt”, elhallgatást is „jelölhet”, melyben a fel nem tárulkozó női nézőpont kerül törlésre, de mégis utalva rá. Ezek a hézagok értelmezhetők olyan ellipszisként, amely nem csupán a szavak vagy mondatok szintjére terjed ki, hanem a narratív szerkezet egészére, az egyoldalú fokalizáció hiányára. Ez a narratív detrakció csak feltételezi, hogy van másik nézőpont, egyáltalán, hogy van olyan, hogy másik. Azonban felfedezni, megérteni nem tudja, de ezt a nem megértést jelzi is.

Az *Egy nő* szövegének az alapszerkezete az ismétlés, amely egy temporális folyamat. Azonban, mint ahogy semmilyen ismétlés nem azonos önmagával, ebben az esetben is elkülönbőzik önmagától, és különböző változatai jönnek létre. Az egyes változatokban mindig ugyanaz a reláció ismétlődik, amit a törés, a hasadás, a brizúra dekonstruktív fogalmával lehet leírni. A szöveg ezáltal önmaga kritikáját, önmaga tagadását hozza létre. „Ahelyett, hogy a szöveg azonosságát hozná létre, a különbözőség éppen az azonosságot mint olyant támadja meg azáltal, hogy vég nélkül halasztja a szöveg részeinek, illetve jelentéseinek összegzési lehetőségét, tehát a totalizált, egyesített egész létrejöttét.” (Johnson 1994, 141) Habár Barbara Johnson a dekonstrukciós kritikát jellemző szövegéből vett idézet elsősorban az irodalmi és a kritikai szöveg viszonyára vonatkozik, helytállóan látszik az *Egy nő* szövegrészeinek viszonyára is.

Az iterabilitás fogalmát Derrida az *iter* (ismét) és a szanszkrit *itara* (másik) fogalmaiból alkotta meg, mely az ismétlés és az elkülönöződés összekapcsolásának mechanizmusát írja le. Ez teszi lehetővé a nem önazonosságon alapuló ismétlést, mely lényegében kiemelés a kontextusból és egy másik kontextusba helyezés. Ez minden jelrendszer, így a nyelvi jelrendszer működésének is az alapja, és az idézhetőség feltétele, mely nem járulékos és választható opció, hanem alapvető működésmódja minden jelentéstulajdonításnak (Rozsnyai 1994, 170). Az *Egy nő* szövege az iterabilitás felfokozott játékaival, a szintagmatikus és paradigmikus, a szinkrón és diakrón tengely összekapcsolásával végzi el a férfi–nő viszony dekonstrukcióját. A számozott, nem azonos önméltóságban a férfi nézőpont korlátozottsága nyilvánvalóvá válik és átstrukturálódásra kényszerül, vagyis a másik felé történő megnyílásra.

Az elbeszélői és a szereplői nézőpont azonosságában és ezzel együtt differáló ismétlésében az író önkeresését is láthatjuk, mely a próbálkozásai révén hitelességet ad a nézőpontnak. Ahogy Esterházy egy korai kritikusa, Gáll István jegyzi meg a még fiatal íróról 1980-ban: „Életérzését (amit önmaga megsokszorozása miatt is alakulónak, és nem kialakultnak vélek) ez az őszintén megvallott keresés teszi hitelessé.” (Gáll 1980 48) A posztmodernre jellemző én-megsokszorozás valóban értelmezhető az alakulásban lévő folyamatok ábrázolásaként, ahol nem a kialakult van a hangsúly, hiszen minden totalizáló tendencia a saját hiteltelenségét növeli egy széttöredezett világban.

Az elbeszélés ebből a szempontból nem egy kialakult állapot leírása, hanem maga is esemény, a keletkezés és az észlelés eseménye. A testképek keletkezésének eseménye, amely az elbeszélő által nem kontrollálható. Ezért állapítja meg Dobos István a performativitás felől értelmezve, hogy „a jelentő test performatív jellege ebben a történésszerű keletkezésben ragadható meg, amely egyben a test jelentésteremtő képességének a forrása” (Dobos 2015, 48). Innen nézve az elbeszélői és a szereplői nézőpont összekapcsolódása nem pusztán nyelvjáték, hanem arról van szó, hogy az elbeszélő igyekszik azonosulni, szinte megtestesülni a szereplőjében. Ő az, aki lát, hall, szagol, érez, ezáltal olykor a voyeurizmuson is túlmutató a fokalizáció mértéke. Az észlelőre visszahat az észlelt test:

A térérzékelésem is megváltozik. Óvatosságból-e, nem tudom, mintha mindenki vánszorogna. Mintha vánszorgó halottakat látnék. (Tehát még az sem eldönthető, hogy a vánszorgás gyors-e vagy lassú.) Egyedül ő él. Én is lassabban mozgok. (Esterházy 1993, 107)

Túlzás azt állítani, hogy teljesen a szubjektum–objektum viszonyba lenne zárva a férfi–nő nézőpont. Igaz, hogy csak ritkán, de kitörési kísérletek vannak, amikor az önmagára záródó narratív előadásmód performativitásában az észlelő felismeri, hogy ő is változik, tehát ő is tárgyává válik a jelenség hatásmechanizmusában. Az észlelés fenomenológiai eseményében konvergálnak egymás felé a testképek. A férfi és nő közötti interaktivitás lehetetlensége nem a férfi nézőpont dominanciáját igazolja a testiség nyelvének reprezentálásával, hanem a perspektíva korlátozó és a másikat fedésben tartó szerepét hangsúlyozza a szinkrón és a diakrón paradigmák

egymásra vonatkoztatása, amely így lényegében a testiség és a férfi–nő viszony történeti-intézményi beágyazottságával való szembenézésre készíti a befogadót (Szirák 1998b, 68).

Az ismétlés és a performativitás összefügg. Az észlelés eseménytörténetéhez az ismétlés szolgál eszközzül. A tropológiai eszköztár alkalmatlansága miatt az ismétlés alakzata fejezi ki a test leírhatatlanságát és annak eseményszerűségét. Nincs hasonlat, amely képes lenne kifejezni a test és a másik lényegét. A konvencionális szóképek halott metaforák lennének, melyek csak elfednék a lényegét, az újak gyártása pedig körben forgó zárt nyelvi világot eredményezne.

Egyetlen lehetőség maradt, mégpedig az elbeszélői és a szereplői nézőpont fokalizációján keresztül bevonni az olvasót az eseménytörténetbe, ami kényszeríti, hogy kimozduljon a konvencionális testkép-metaforák börtönéből, és a testek közötti relációra koncentráljon, ne pedig azok tartalmára. Az ismétlés alakzata dekonstruálja leginkább a kijelölt pozíciókat, mely a viszonyt teszi a fókuszba.

Mieke Bal narratológiai elméletében minden narráció fokalizált, mert minden esemény bemutatása valamilyen látásmód alapján történik. Az elbeszélő itt jelen van, tehát belső fokalizációról van szó. Az objektivitás egy olyan narráció, mely előzetesen végig lett gondolva és a narrátor háttérbe vonul, anonim marad (Bal 2009). Ha az *Egy nő* narrátora ugyanúgy reprezentálja a nőt, mint a férfit, akkor egy illegitim pozícióba kerülne, ahol a férfi mondja meg milyen nőnek lenni, amit, ha már tud, akkor nincs szükség új önértelmezésre és az interaktivitás új felépítésére.

A posztmodern irodalom egyik legfeltűnőbb tulajdonsága a szereplők és az elbeszélők folyamatos átalakulása, transzparenszé válása, mely során a szubjektumnak nem lesznek kijelölt pontos határai, hiszen azok átmenetiek.

Az ismétlés és a fokalizáció lehetővé teszi továbbá azt is, hogy a szubjektum–objektum viszony fellazulásával maga a reláció kerüljön fókuszba és lényegében az elbeszélés főszereplője maga a férfi–nő kapcsolat természete. Az egyirányú nézőpont megtörik, mert a tárgy visszahatásaiban, befogadásában a szubjektum is kénytelen feladni határait. Így jön létre a főszereplő körülhatárolt identitásának a leépülés-története, mely során elveszíti magát a szerelemben. Az utolsó szövegrész (97-es) egyértelműen erre utal:

Van egy nő. Szeret. Egyre kevésbé szeret, és egyre jobban kíván. Ha nekinyomtam a falnak, magától szétnyílt. Most mozdulnom sem kell, már befogad. Ha a só után nyúlok, akkor is benne kötök ki. A villamoson együtt kezeljük a jegyet. Ha levegőt veszek, a szájából kell elcsennem. Egy nap a szemfogát is a számban találtam. Táltos vagyok. Egyre kevésbé tudom magamat megnevezni. Már saját fogkefém sincs. (Esterházy 1993, 97)

A testiségen keresztül történő összekapcsolódás átlényegülést eredményez, mely megszünteti a korábbi önmeghatározások lehetőségét, az ismétlés berekesztődik, a szubjektum–objektum viszony megszűnik, a nyelv határaihoz érkeztünk el, mert a többi már nem kimondható. A szubjektum elmozdulásainak már korábban is vannak apró jelei. Van, hogy összekeveri az elbeszélő, hogy nőről vagy férfiről akar írni (50. rész), mintha mindegy lenne, vagy legalábbis az egyikről való beszéd a másikat is jelenti egyben.

Van, hogy a nő férjét „férjünknek” nevezi, vagy eldönthetetlen, hogy férfi vagy nő, és egyáltalán szeret-e vagy gyűlöl: „Van egy nő. Szeret. Gyűlöl. Szeret. Gyűlöl. Nem is nő, férfi. Szeret. Gyűlöl.” (Esterházy 1993, 90)

Az elbeszélő-szereplő és a nő közötti viszony leírható a metalepszis fogalmával is, ami a fő mű, a *Harmonia Caelestis* alapmozzanatai közé tartozik. Azonban míg ott az apa–fiú viszonyban kérdőjeleződik meg a temporális-lineáris ok-okozati kapcsolat, hiszen az apát a fia teszi apává, itt a férfitekintet tárgyaként, következményeként megteremtett nő válik a férfi ön-dekonstrukciójának okává. A hierarchikus rendet lebontja az önmagát az ismétlésekben folyamatosan újrateremtő elbeszélő-szereplő. Az önmegértés folyamata lényegében az önmegértés igényének a jelentkezése, amelyet csak a másik válthatott ki. Azonban a másik nézőpontjának az ábrázolása ebben a folyamatban lehetetlen, mert az azt jelentené, hogy már ismerjük.

A másik megismerése ugyanakkor feltételezi az önmagunkról alkotott ismeretek legalább részleges feladását. Az *Egy nőre* éppúgy igaz, mint a *Harmonia Caelestis*re, amit ez utóbbiról írt Molnár Gábor Tamás: „Esterházy regénypoétikájában tehát semmiképpen nem valamiféle önelégült nárcizmus, hanem a másik megszólaltatásának kísérlete indokolja az önmegértés fokozott textualizálódását, a nyelv állandó visszahajlását önmagára.” (Molnár 2007, 567)

Az önmegértés vagy önkeresés folyamatának nem lehet alárendelt eszköze az irodalmi nyelv, mert az írói szubjektum nem tud azon kívül lenni. Kulcsár Szabó Ernő állapítja meg Esterházy prózája kapcsán, főleg a *Bevezetés a szépirodalom*ba befogadói tapasztalatából levonva a következőt: „A nyelv tehát nem az »Én«-nek, hanem – a heideggeri értelmezéssel egybehangzóan – az általa megérthető Létnek a háza: nem az én alkotja a nyelvet, hanem az én konstituálódik a nyelvhasználat hogyanján keresztül.” (Kulcsár Szabó 1993)

Nádas Péter a kilencvenes évek első felében szintén foglalkozik hasonló problematikával, habár elsősorban az esszéin keresztül (Nádas 1991). Azonban a hatvanas évektől jelen van nála ez a probléma, hiszen az elbeszélő korlátozásával megnyílt a lehetőség a személyiség mélyebb vizsgálatára és identitáskriszisének értelmezésére. „A jelszerűen megnyilvánuló, fenyegető külvilág csak fokozta a személyiség magárahagyottságának, magabazártságának érzetét.” (Szirák 1998a, 40) A rendszerváltás utáni szellemi-politikai átalakulásban az önértelmezés új lehetőségeit igyekezett feltárni és mélyére látni az általános apátiának. A személyiség a kölcsönösség és az idegenség feloldásával képtelen mit kezdeni, ragaszkodik saját szubjektuma lehatároltságához, amely a modernség hagyományától távolodva egy poszttotalitárius korban akadályozza az átrendeződést (Szirák 1998a, 50). Továbbra is keresi saját magát a múltban, egy eredetet, amely elveszett.

Irodalom

- Bal, Mieke (2009): *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative*, Trans. Christine van Boheemen. Toronto – Buffalo: University of Toronto Press.
- Dobos István (2015): *Az olvasás eseménye*. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Esterházy Péter (1993): *Egy nő* (Illusztrálta: Banga Ferenc). Budapest: Balassi Kiadó.
- Gáll István (1993): Péter, küzdjünk meg? (Jegyzetek mai prózánkról). *Valóság* 23. 5. sz. 43–56.
- Johnson, Barbara (1994): A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 40. 1–2. sz. 140–148.
- Kulcsár Szabó Ernő (1996): *Esterházy Péter*. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő (1993): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Molnár Gábor Tamás (2007): Az önmegértés szövegisége. In: *A magyar irodalom története III.* Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest: Gondolat Kiadó, 562–568.
- Nádas Péter (1991): Berliini tantörténetek. *Nappali Ház* 3. 3. sz. 25–30.
- Rozsnyai Bálint (1994): A józan ész elviselhetetlen könnyedsége: Derrida és Searle vitája. *Helikon* 40. 1–2. sz. 165–173.
- Szirák Péter (1998a): A hagyomány felértékelődése és veszélyeztetettsége: intertextualizáció és mintázat. In: Uő: *Folytonosság és változás*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 38–43.
- Szirák Péter (1998b): Az újraolvasás lehetőségfeltételei. In: Uő: *Folytonosság és változás*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 65–69.
- Zsadányi Edit (2003): „Lesem az arcát, nem néz vissza”. Nemi szerepek, látvány és nézőpont vizsgálata Esterházy Péter *Egy nő* című írásában. In: *Az elbeszélés módozatai: Narrativitás és identitás*. Szerk. Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály. Budapest: Osiris Kiadó, 521–531.