

Egy dokumentumokkal igazolt élet(rajz) fikcionálása

Ladik Katalin *Élhetek az arcodon?* című könyve fikció és fakció sajátos szimbiózisából született meg, a szövegattitúd a fiktív, az autografikus és a tényszerű változatai között mozog.

A mű *regényes élettörténet*ként határozza meg önmagát, ez a paratextuális jelzés azonban nem azonosítható az életrajzi regény műfaji kategóriájával. A regényes élettörténetként való önidentifikációval a mű javaslatot tesz a „fantazmatikus paktum”-ként való olvasásra, melynek során az önéletrajzi térben lehetővé válik a fantázia termékeny működésének (el)olvasása.¹ Személyes élmények, egy élet(rajz) fikcionálására tesz kísérletet a szöveg úgy, hogy közben mégis mindent a dokumentálás igénye határoz meg.

A naplóforma keretező funkcióval bír a kötetben, naplófejezettel kezdődik a mű, majd naplóbejegyzésekkel is zárul. A *Hvari napló 2002–2005* című első fejezet Ladik Katalin nyilvános naplóbejegyzéseiből építkezik, többnyire a litera.hu és a terasz.hu internetes folyóiratokban publikáltakból. Látszólag a hagyományos naplóforma keretein belül maradnak a hvari napokat megörökítő textusok – helyszínekre és személyekre való pontos utalásokkal próbálják rekonstruálni az adott nap történéseit, valójában azonban a „nemtörténés”-ről szólnak ezek a beszámolók: „a szigeten féltve őrzik a nemtörténést. Tandori Dezső több év őszén Hvar sziget Jelsa városkájában jegyezte le a nemtörténéseket, még a verebei előtt” (9–10). Gondosan komponált fejezet a hvari napló, de naplóimitáció ez csupán, meghatározó poétikai jegyek hiányoznak belőle. Például az önértékelés mozzanatai sincsenek jelen, sok helyen kommentárszerűvé lesz a tartalom, rövid, enciklopédikus jellegű részek ékelődnek be,

¹ Mekis D. János Lejeune interpretációja nyomán. Mekis D. János: Referencialitás és végtelen szemiózis = *Helikon*, 2002. 3. 262.

néhol művelődéstörténeti adatokat, érdekességeket halmoz, melyek ismeret-felmutató szándékról tanúskodnak.² A bejegyzésekben gyakran a memoár jelleg is érvényre jut, ilyenkor történelmi, művelődéstörténeti eseményekre, neves kortársakra, a „naplóíró” művészi tevékenységére visszaemlékező mozzanatok állnak előtérben.

A referencia biztosításának gesztusa a *regényes élettörténet* egyik fő szöveg-szervező eleme. A referenciaelemek nem pusztán eszközei a mimetikus szövegalkotásnak, hanem részt vesznek a szövegjelentés konstruálásában is. A naplóíró bejegyzéseiben tényszerűsége törekszik, (fény)képekkel, levélrészletekkel, dedikációk szövegével, idézetekkel támasztja alá a leírtakat, közli annak a képeslapnak a szövegét is, amelynek ösztönzésére könyvvé szerkesztette a kéziratot. A vendégszövegeket gondosan elkülöníti saját narratívájától. Mégsem az elbeszélésben ábrázolt események feltételezett tényszerűsége következtében nyer autobiografikus jelleget a szöveg, hanem mert itt is, mint az önéletírásban, a diskurzus narratív cselekvés.³ A (napló)írás mint tevékenység több alkalommal is textualizálódik az első fejezetben: „Amikor felkértek és elvállaltam, hogy újra naplót írjak a nyilvánosság számára...” (22); „Ez a monodráma jutott eszembe, amit Tolnai Ottó egyébként nekem írt, most, hogy harmadszor kezdek naplóíráshoz.” (18)

A *Hvari napló* írójának utolsó sorai vezetik be/fel a fikcionált narratívákat, melyek paradox módon kiteljesítik a naplóíró-én auto(bio)grafikus elbeszélését: „A szigetre magammal viszem újvidéki, budapesti és szigetlakói énem valós bizonyítékait, a három nőszemélyt, aki bennem lakozik: a Szerkesztőnőt, az Üvegezőnőt és a Művésznőt.

A most következő oldalakon közreadom mindhármuk írásait, talán ezekből az életátúnésekből végül összerakom magamat.” (43)

H. Porter Abbott meghatározása szerint: „Míg a fikcionális narratíva a történet utolsó eseményével végződik [...], az autografikus narratíva (az önéletírás) befejezése pedig maga az írás.”⁴ A Ladik-próza „*regényes élettörténet*” lévén, a műfaji medialitást hangsúlyozza, amikor a szöveg végén a három nő: a Szerkesztőnő, az Üvegezőnő és a Művésznő fikciós történetétől visszacsatol a naplóformához, és az utolsó, 2007. február 19-i keltezésű bejegyzésbe beíródik a lezárás aktsua.

² De az ismeretfelmutató jelleg a szövegtest egészében is előfordul, például a Tesláról szóló részben: „Tesla azt állította, hogy »A térben mindenütt energia van. Statikus vagy kinetikus ez az erő? Ha statikus, akkor reményeink hiábavalóak, ha kinetikus, akkor pusztán idő kérdése, hogy az ember mikor fogja megoldani, hogy gépeit a természet kerekéhez közvetlenül kapcsolja.«” (186)

³ H. Porter Abbott: Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására = *Helikon*, 2002. 3. 287.

⁴ H. Porter Abbott: i. m. 286–287.

Rendhagyó módon, de jelen van az önéletrajz műfajára jellemző, a gyermekkor eseményeit elmondó rész is. A mű utolsó negyedében történik visszakapcsolás a gyermekkori énhez, de arról a szövegben domináns autodiegetikus narrátor(ok) már nem tud(nak) beszámolni. *Az ikegő kislány* című (al)fejezetben egy mindentudó narrátor külső fokalizációjú elbeszéléséből ismerjük meg a kislány történetét, aki az iskolában tudja meg, hogy dadog, aki felfedezi, hogy az ócska vetőgép egy csodálatos hangszer, akinek első reménytelen szerelme egy orosz mesefilm szárnyas táltosa volt.

„Megtörténhet, hogy az elbeszélő személyes életének megjelenítése helyett az önéletírás másról szól, jelesül szépirodalmi és értekező művekben megformált szerepekről, amelyeknek a hitelessége nem mérhető a megtörtént eset valódiságához”⁵ – állapítja meg Dobos István *Az én színrevitele* című könyvében. Ladik könyve sem egyszerűen a naplóíró-én személyes élettörténetét adja, hanem az életmű-történeten keresztül közelíti meg azt. A saját opus regényformáló textuális elemmé vált az *Élhetek az arcodon?*-ban, s mivel, mint minden narratíva, ez is szükségszerűen szelektál és sűrit, a (ki)válogat(ód)ás eredménye, hogy az életmű mely „darabjai” textualizálódnak.

„Belgrádból sürgetnek, írjam meg már azt az összefoglalót Ladik Katalin performansz tevékenységéről az 1968–90-es évekből. Ebben a téridőben nem bírom.” (13) A könyv felfogható akár a belgrádiak által sürgetett összefoglaló műként, illetve annak bővített, az életműre kiterjedő változataként is. Mind a napló-, mind a fikcionális narratívába beépülnek a Ladik-performance-ok elemei, motívumai. Azok világát idézik az emlékfragmentumokat a mindennapok történéseivel ötvöző és misztikus/mitikus kontextusba helyező szövegek, így az élet(mű)történet a performance-ok textualizálódott variánsaként olvasható.

Asszociációs próza Ladikprózája, egy-egyszóval kapcsol össze mondatokat, teremt összefüggést gondolatok között, olykor erőltetettek ezek a (vissza)csatolások: „Hvarra kellene utazni, a szigetre! *Oh, Moszkva!* Jut rögtön eszembe a *Három nővér*ről, ahol *Mása* másaként rakoncátlankodtam, miközben elvagyódtam az Újvidéki Színházból, a világot jelentő deszkákról (1980-ban). Miként Tolnai Ottó *Bayer aspirin* című költői monológjában is folyton elvagyódtam.” (18) Máskor emlékfragmentumokat, élményeket szintetizál: egy olasz nyelvű antológiában megjelenő *Balkán expressz* című Ladik-vers apropóján a naplóíró említést tesz Rómáról és római élményeiről, majd újabb motívumokat hoz mozgásba a szöveg: a fehér, a piros és a sárga esernyőt, a hozzájuk fűződő történetekkel, de Tolnai *Tűzálló esernyő*-je is aktivizálódik.

⁵ Dobos István: *Az én színrevitele*. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 16.

„Kötődöm a tárgyakhoz. Tolnai Ottó *Bayer aspirin* című monodrámájában – amelyet egyébként nekem írt – egy fehér esernyő született. Jancsó Miklós volt az apja. Azóta azt a bizonyos fehér ernyőt klónozzom. Szinte állandó kellékem maradt, már-már védjegye performanszaimnak” (25) – vallja a naplót író nő. Ladik Katalin performance-aiban a nyolcvanas évek végétől használ visszatérő kellékeket: fehér esernyőt, képkereteket, tükröt. E kellékek leginkább a test protéziseként funkcionálnak, nem élettelen tárgyként használja őket. Ladik performance-ai teoretikus előzményeként Antonin Artaud színházi eszméire hivatkozik leginkább. A naplóíró-én is idéz Artaudtól: „*A szónak a színházban betöltött rendeltetését megváltoztatni azt jelenti, konkrét és térbeli értelemben használni fel, kombinálni mindazzal, ami a színházban térbeli, és aminek konkrét jelentése van*” (19). A francia elméletíró elvei az *Élhetek az arcodon?* szövegében is tetten érhetők. A szavak konkrét jelentésükön túl térbeliesülnek a performance-leírások alkalmával, a terek pedig szimbolikus tartalommal telítődnek: a naplóíró-én számára Hvar szigete „a Purgatórium. A lelki nagytakarítás helye” (21), ahol az ének tisztulnia kell.

A tárgyiasult múltat újraépítő szubjektumkonstrukció(k)

A múlt fakticitása iránti nosztalgia hatja át a szöveget, az évek során felhalmozódott tárgyi emlékek őrzik/mentik át az időben távoli eseményeket a jelenbe: „Asztalomon felhalmozódott a múlt. Az előszedett könyvek tetején apró tárgyak, jegyzetek. Minden tárgynak emléke van rólam. Szólnának hozzám, de leintem őket, hogy nekem most, ezen a napsütötte szeptemberi délután a *jelenre* kell gondolnom.” (32) De egyben identitásképző/-formáló szereppel is bírnak. Múltidézés ez a *regényes élettörténet*, mely a jövő nemlétéből/hiányából adódóan lesz aktuálissá: „*a múltamat építem, nem a jövőmet, mint azelőtt tettem. A múltat igyekszem megörökíteni, egy utolsó jelet szeretnék hagyni magamból és mindabból, ami fontos volt nekem*” (95). Az *idő kifogytával, a dolgok elmúltával* fejezetcím is erre a posztperspektívából íródo számvetés jellegű múltépítésre utal. Bár a cím után következő „József Attila-fejezet” idegenül hat az önrekonstruáló, múltidéző szövegben, a verselemzés sem tud beilleszkedni, és nem tudnak a mű szerves részévé válni az Isten létét/nemlétét boncolgató gondolatok sem.

A könyvajánlók a magyar avantgárd irodalom kimagasló alkotásaként határozzák meg az *Élhetek az arcodon?* című könyvet. Egy (vajdasági) magyar neoavantgárd művész tevékenységét dokumentáló, testművészetét textuálizáló, líráját is befogadó szöveg Ladik Katalin auto(bio)grafikus alkotása, a fiktív narratíva azonban posztmodern poétikai jellemzőkre is épít. Három én egymásra rétegződése hozza létre a fikcionált szövegtest fabuláját.

Három azonos nevű nő, három (élet)történet egymásba fonódásából épül fel a szöveg, melyeket egy tulajdonnév kapcsol össze, de a Ladik Katalinok (az újvidéki Üvegezőnő, a Művésznő és a budapesti Szerkesztőnő) olvashatók a megosztott (önéletrajzi) szubjektum metaforikus helyettesítőiként is. „A nietzschei hagyomány hatástörténete a posztmodern bölcséletben a tudásformák strukturális anomáliáin, legitimációs krízisén túl az európai metafizika individuumközpontú világképének megrendülésére irányítja a figyelmet, nyelv és szubjektum viszonyát állítja a gondolkodás középpontjába”⁶ – foglalja össze Szirák Péter *A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez* című tanulmányában. Az *Élhetek az arcodon?* szövege is nyelv és szubjektum kapcsolatát helyezi centrális pozícióba úgy, hogy az én szerepekre bomlása révén három különböző narratívát létesít. Andrea Zlatar szerint a posztmodernben „az önazonosság meghatározása helyett a fragmentált, a tudathasadásos, a megosztott szubjektivitás tere nyílik meg”.⁷ Az *ikegő kislány* gyermekkori élményekhez visszavezető szövege a szubjektum-hasadás problémájára irányítja a figyelmet, a leányka látta magát, „amint kilép a saját testéből, akárha verőfényes reggelen saját árnyékát lépne át az ember. Egyszerre két helyen látta magát: az egyik leányka az ablaknál állt és feszülten leste az eget, a másik lányka eltávozott a meleg emberi testből, megrázta magát és kibontotta szárnyait...” (171) A naplóíró-én is a megosztott szubjektivitás tereibe ad betekintést, amikor közreadja a három nő egymásba ékelődő/íródo szövegeit.

„Ez a zaklatott életű nőszemély, akit a mellékelt beszámolóból Ön is megismerhetett, változtatta meg eddigi életemet. Sőt, számomra kibogozhatatlan szövedékké keveredett össze kettőnk élete. E szövedék kibontásában kérem az Ön segítségét” (56) – írja az Üvegezőnő a Szerkesztőnőnek, aki egy budapesti hetilap versrovátát szerkeszti, és válaszlevelében megígéri, hogy elrendezi és gondozza az Üvegezőnő leveleit, a mellékelt, többnyire a Művésznőről szóló cikkeket, írásokat. Így válik részévé a harmadik Ladik Katalin névvel identifikált szubjektum is az önrekonstrukciós tevékenységnek: „leveleinek, kéziratainak gondozása –, ez a foglalatosság igen furcsa élménnyé vált számomra. Fontosnak tartottam, hogy zilált írásait elrendezzem, noha, nem tudtam eldönteni néha, hogy az Üvegezőnő vagy a Művésznő írásai-e azok, amelyeket olvasok. Olvasás közben átéltem mindkettejük életét, és ez a bizarr élmény valami megnevezhetetlen hiányt – talán az őszinte párbeszédet önmagammal – pótolta életemben. A kéziratok rendezgetése közben saját mondanivalómat is becsempésztem olykor az írások közé” (110). A kötet

⁶ Szirák Péter: *A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez* = Szirák Péter szerk.: *A magyar irodalmi posztmodernség*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó–Debreceni Egyetem, 2001. 17.

⁷ Andrea Zlatar: *Anima mea in ruinis* = *Pompeji*, 1992. 2. 120.

szövegeit behálózó gyöngyháló-metaphora is a másik élet/mások életének átélési lehetőségét hangsúlyozza az egyesben tükröződő pluralitás révén: „ha az egyik gyöngyszemre néz valaki, akkor az összes többit látja benne tükröződni. Hasonlóképpen a világ minden egyes objektuma sem csak önmagában van, hanem benne foglaltatik az összes többi objektum is, és igazából *egyszerre* minden más is” (42).

Előrehaladva a szövegek olvasásában egyre problematikusabbá lesz a szerzőség kérdése, az egymásba írásokon túl a szubjektumok nagyfokú egymásra hatása miatt is. Már a fikció világában sem dönthető el, melyik textus melyik Ladik Katalin munkája: „Különösen akkor szorongtam, amikor az Üvegezőnő (vagy a Művésznő?) írásait olvastam és szövegekbe beleírtam.” (108)

A szubjektum önazonosságának/önazonosság-hiányának kérdését a színpadi jelenlét kategóriájának kontextusában is boncolgatja az *Élhetek az arcodon?* szövegvilága. A Szerkesztőnő az 1994. augusztus 3-án a *Pest megyei Hírlap* [miért ír helytelenül egy szerkesztő, már ez is a magyar nyelvet törve beszélő Üvegezőnő énjének hatása lenne, vagy csupán egyszerű sajtóhiba?] előző napi számában olvasott cikkből szerez tudomást arról a fellépésről, amikor a Művésznő egy helyettesítő asszonyt küldött maga helyett. Az egész cikk (mely nem más, mint magának a performance-nak a leírása) beépül a szövegbe. Egy piaci kofára emlékeztető, magyarul is nehézkesen beszélő jugoszláv nő lép a „színpadon” a Művésznő szerepébe, dekonstruálva ezzel a (színpadi) jelenlét kategóriáját, és hangsúlyozva a feltétel nélküli (be)helyettesíthetőség elvét, a (női)diskurzusba való belépés lehetőségét: „*Az asszonykáról lekerül a kendő, a joggíng, a haja leomlik, fekete csipkeruhát visel. Mintha a falból szólna, mintha a föld alól szólna, fehér fátylak kötik gúzsba, a fehér fátylak kötik be a száját. Hát ezért nem jöhetett. Ezért küldte maga helyett ezt az asszonyt. Minden asszony betöltheti a feladatot. Hogy szóljon. Ha akar. Ha igyekszik*” (58).

„A prosopopeia az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc {face} és az arcrongálás {deface} körül, az alak(zat) {figure}, az alaköltés {figuration} és az alakvesztés {defiguration} körül”⁸ – írja Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmányában. A *Regényes élettörténet* szövegvilágának központi témája is az arcok adása, megvonása és egymásra vetülésének problémája körül mozog, a cím, *Élhetek az arcodon?* is ebben a kontextusban válik jelentéssé. A Művésznő egy másik fellépését textualizáló szövege a következőképp vall arról: „Az arca nem volt mindig az ő arca. A színről valójában egy határozott, kemény tekintetű, démoni arc nézett ránk, amely azonban pillanatok alatt darabokra esett

szét, ám ugyanilyen gyorsan egy másik arccá állt össze. Persze mindegyik (ál)arc az övé volt” (76). A Merlinben bemutatott performance is az alaköltés és alakvesztés, (ál)arcöltés és -rongálás mozzanataira alapozva a szubjektum de- és rekonstruálását tematizálja. De a mű fikciójának én-kettőzése/több-szörözése, alakmásteremtése a Művésznő performance-ainak is hangsúlyos eleme: „Az asztalkáról felvesz egy nagyobb tükröt, bal arcához, jobb arcához, az álla alá illeszti. Megkettőzve látszik, mint a kártyák dámája. Melyik az igazi?” (160–161). Az (egy)én pluralizálódása pedig visszavezet a megosztott szubjektivitás problémaköréhez.

Textualizálódó audiovizuális művészet

A *regényes élet(mű)történet* komplexé válni nem tudó szövegvilágát fiktív textusok és a refenciális olvasási módot is előhívó dokumentumok: plakátok, újságcikkek, neoavantgárd alkotások (például Szentjóbó Tamás 1968. március 25-i, a kor csúcstechnikájának számító színes fotómásolatokkal teli fluxuslevele) és a Ladik-életmű darabjainak (versek, hangköltemény-partitúrák, hangjáték-szöveg, audiovizuális oratórium) egyvelege hozza létre többnyire a fikción belüli írás és olvasás aktusa révén. Kettős olvasás ez, mely lehetővé teszi, hogy az elsődleges és a másodlagos olvasó, a szöveg világának szereplője és a mű befogadója egyidejűleg alakítsa ki saját olvasatát. Így kettős értelemben beszélhetünk a mű „konfigurációs aktus”-áról és az olvasó általi elsajátítás révén létrejövő „kibontakoztatott világ”-ról⁹ is – elsődlegesen a fikció világának olvasója, és csak másodlagosan a befogadó olvasata kapcsán.

Szinte kizárólag fiktív levelek, beszámolók tudósítanak a Művésznő alakjáról, tevékenységét pedig az életművet alakító, visszatérő elemként jelen levő motívumokkal igyekszik vázolni a szöveg. Így derül ki, hogy a „hetvenes években az újságok arról írtak, miként járta be ezüstbiciklijével a vajdasági síkság északi városait, és hogy furcsa, érthetetlen költői nyelven beszél, tükör előtt olvas és saját fekete haján hegedül” (48–49). Szó esik egy megkurtított nyelvű söprűről, melyen lovagolt, egy „kerék nélküli bicikliről is pletykáltak, meg egy kis piros buldózerrel, amely a hasa alatt rőfög” (50). De az *Élhetek az arcodon?* sűrűn szőtt motívumhálójának domináns elemét képezi a darázs, a bukott angyal, a lomtanánítás és az Ikarosz motívuma is, vagy például a robogó Balkán expressz.

A Ladik-életmű egyes darabjainak címe is különböző kontextusokban fordulhat elő a szövegben. A kötet végén *Ladik Katalin szakmai életrajza* előtt a szövegbe ékelődő dokumentációs anyag jegyzéke található, mely szerint a 89. oldalon a *Csendélet halakkal*, 2007-ben készült képvers látható/olvasható.

⁹ Paul Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa = Thomka Beáta szerk.: *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 19.

A Szerkesztőnő által olvasott, a mű szövegébe is beépülő, géppel írt textusok egyikének a címe is ez. Az Üvegezőnő többek között „a CSENDELETT HALAKKAL gobelin-mintáért, amely csak Magyarországon kapható, és Jugoszláviában most nagyon kelendő” (59) utazik Budapestre. A Művésznőnek pedig egy hangköltészeti performance miatt lesz szüksége a Szerkesztőnőnél hagyott szabásminta-partitúrákra, kiváltképp a CSENDELETT HALAKKAL című gobelin partitúrájára.

A Művésznő performance-aiban a szavak testet öltenek, mivel saját testét és személyét használja művei médiumaként. Az Üvegezőnő és a Szerkesztőnő által leírt szövegekben inverz folyamat, a test textualizálódása játszódik le, nyelvi megfogalmazást nyer az audiovizuális produkció. Bár az ilyen jellegű „fordítás” nem reprezentálhatja hűen az eredeti előadást: „Habár jegyzeteltem, mégsem tudtam hitelesen lejegyezni a hallottakat, mert az énekbeszédet, a hangkölteményt sem szavakkal, sem kottával nem lehet igazán »lejegyezni«, márpedig ez hangköltészet volt a javából” (76). Előbb a látványt rögzíti a Szerkesztőnő, majd a „hanganyag kivonatos, esetleges leírása következik” (161), így az auditív és vizuális elemek egymástól elválasztva, önállóan válnak szöveggé.

Az *Élhetek az arcodon?* posztmodern prózai jegyekkel is operáló szöveg, alapvetően azonban a szürrealista írásmód hagyományaival mutat egyezéseket, a napló-fejezet asszociáció elvű írásmódja is ennek az irányzatnak a pszichikai automatizmusát idézi. A *regényes élettörténet* autentikus valósággá emeli a szürrealitást. A fantasztikum, a metamorfózis hétköznapi jelenségei a Ladik-prózában, az Üvegezőnő szomszédasszonya, Janja pikkelyes arcú, foszforeszkáló hallá változik, de a Farokember megjelenése és metamorfózisa is csupán meglepettséget vált ki: „döbbenettel figyelte az összetekeredett nyálkás lényt, amely furcsán remegni kezdett. A farokból lassan egy nyúlánk férfi kúszott elő. Magas nyakú, fekete garbó volt rajta, és habár vékony zúzmaraszerű anyag borította egész koponyáját, mégis a híres képregényfigura, Alan Ford vonásait fedeztem fel arcán” (133).

A Szerkesztőnőnek a Művésznő öltözőjében tett látogatáskor különös élményben volt része, a fekete csipkeruhás nő az asztal fölé emelkedve lebegett a levegőben: „Amikor a csipke szegélye elérte az asztalt, a láthatatlan energiahullámokon lebegő nő fokozatosan ereszkedni kezdett lefelé, míg végül simán az asztalra nem ért” (73). A mű szövegvilágában az irrealitás, a fantasztikum immanensként van jelen (bár a „láthatatlan energiahullámok” létét magyarázhatja Nikola Tesla a „térben mindenütt energia van” (186) elméletére utaló textus).

Szürrealisztikus vonásokkal gazdagítják a szöveget az apokaliptikus látomásokról szóló elbeszélések, az Üvegezőnő medúgorjei víziója a Szűz jelenéséről és a Szerkesztőnő délutáni álma is. Az *Élhetek az arcodon?* gyakran

él antropomorfikus képekkel: „Hajnalig az egész ház csikorgott, nyögött, fortyogott, én meg nyugtalanul forgolódtam méhében...” (10); „A kőházam immár meghágott kanca, csak felsóhajt időnként, nem nyerít. Kielégült az éjszakai nászban, immár engedékeny volt és nem törődött velem.” (11)

A textualizálódó női test(ek) különbözősége

A hatvanas évek második felére „megkérdőjeleződött az egységes, ön-magával azonos, teremtő szubjektum előfeltételezése”¹⁰, egymás után látnak napvilágot a szerző halálával foglalkozó elméletek. Barthes szerint „a szimbólum működése végett, létrejön az elszakadás: a hang elveszíti eredetét, a szerző belép saját halálába, s elkezdődik az írás”.¹¹ Így az önéletrajzi jellegű szövegek elemzésekor is ki kell kerülnie a szöveget létrehozó szerzőnek a fókuszából. Séllei Nóra Mary Jean Corbett gondolatmenetét interpretálva világít rá, hogy „a »szerző halála«, nyelvi-diszkurzív jellé válása veszélyeket hordoz magában: ezáltal – többek között – az író még azelőtt megszűnik létezni, hogy bekerülne a kulturális diszkurzusba, másképp fogalmazva: továbbra is hangtalan marad.”¹²

Az *Élhetek az arcodon?* szövege(i) azonban az író barthes-i értelemben vett *halála* ellenére elkerüli(k) a „hangtalan marad”-ás veszélyét a női szubjektumkonstrukciók révén. A *regényes élet(mű)történet* a fikció szerint is női szubjektumok alkotása, kik egymást írva és olvasva lépnek be a kulturális diszkurzusba: a Művésznőé, aki saját arcát és testét használja performance-ai, fotói médiumaként, az Üvegezőnőé és a Szerkesztőnőé, kik hatása alá kerülnek, és a hármójukat fikcionáló, a hagyományos nőképtől eltérő pozíciókat és perspektívákat megszólaltató naplóíróé.

A mű szövege(i) többször utalnak az androgün-mítoszra, a naplóíró-én kifejti az ahhoz fűződő ars poeticáját, ír az egyesülni vágyó két félről: „a kettévágott Egészről, amely újra Eggyé akar válni, továbbá a női és férfi princípiumról magunkban és a természeti törvényekben” (30). A Szentkuthy Miklóshoz kötődő szövegrészek is utalnak a kettévágott gömb alakú emberekre, a naplóíró meglátása szerint ő meg is leli hiányzó másik felét: „Mi más lehetett Szentkuthy is, mint egy androgyn? Talán álarcai váltogatásával találta meg önnön másik felét? Szentkuthy nőnek kendőzve, csókosan, virággal kezében.” (31)

A Platón *Lakomája* révén ránk hagyományozódott mítoszban nem feltétlen kell a feminista és feminin szemponttal ellentétes tézist látni, világít rá Joó

¹⁰ Angyalosi Gergely: Az intertextualitás kalandjai = *Helikon*, 1996. 1–2. 5.

¹¹ Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996. 50.

¹² Séllei Nóra: *Tükröm, tükröm...* Írók önéletrajzai a 20. század elejéről. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó–Debreceni Egyetem, 2001. 28.

Mária A platóni „Erős”-ről – feminista interpretációk kapcsán¹³ című tanulmányában. Az androgün-mítosz az emberi vágyat alapvető páros, két félből álló természetével magyarázza. Az eredeti teljesség állapotának visszaállítására törekvés variációkat eredményez: létrejöhet a vágyakozóhoz hasonlóból azonos nemű pár vagy különböző nemű, egymást kiegészítő pár. A Művésznő egyik hangkölteményének lejegyzett szövegében előforduló utalásból kiderül, a mű kontextusában az utóbbi, egymást kiteljesítő ellenpárról van szó: „*én androgyn vagyok gyereket szültem fiam katona vietnamban mindegyik gyerekem katona én is katona vagyok a feleségem is katona önből is katonát fogok csinálni*” (97). Ez esetben a két nem viszonya az azonosságon belüli különbözőségben ragadható meg, és ez a mozzanat az, amely kapcsolatot teremt az androgün-mítosz és mai feminista/posztfeminista elméletek között, hiszen azok is az egyenlőségen belüli másság elvét vallják, a pluralitást hangsúlyozzák az egyetemesség ellenében. Már Kristeva is felhívta a figyelmet arra, hogy felül kell vizsgálni az egyenlőség feltétel nélküli követelését. Kádár Judit a következőképp összegzi a kristevai gondolatokat: „Újra – pozitívan – meg kell erősíteni a két nem szenzibilis különbözőségét, és el kell ismerni az egyes nők individuális különbözőségét, még a tradicionális szemlélethez való közeledés vagy visszatérés vádját is vállalva.”¹⁴ Cisoux női írás (*écriture féminine*) fogalma olyan diskurzusra vonatkozik, mely érvényt szerez a nőies értékének, és a női különbözőséget hangsúlyozza. Az *Élhetek az arcodon?* szubjektumának pluralizálódásában is a femininitáson belüli differencia textualizálódása érhető tetten.

A női írással foglalkozó elméletek a férfidiskurzustól való eltérést négy szinten a biológiai, a nyelvészeti, a pszichoanalitikai és a kulturális különbözőség szintjén fogalmazzák meg. A kötet szövegei a női test olyan biológiai adottságait is textualizálják, mint például a vérzés, a hõhullámok, a vizelet-tartási problémák, a női szag, a változókor – amelyeket a férfidiskurzus és az ahhoz hasonló női írások tabuként kezeltek. De a biológiai különbözőség a női test(iség) szövegesülésén túl a nemváltás lehetőségével foglalkozó gondolatokban is jelen van. *Az ikegõ kislány* című (al)fejezet hõsét foglalkoztatja ez a probléma, hiszen fiúként megkerülhette volna anyái sorsát, végül mégis a női szerep vállalása mellett marad: „Már eldöntötte, nem változik fiúvá. Elvállalja azt a másik, nehezebb szerepet, amelyet ráosztottak, ezért igyekezett felkészülni: idegen nyelveket, főzni, varrni, kötni tanult, kerékpárt javított, varázsigeiket mormolt, amelyekre anyai nagyapja tanította.” (170) Nem a hagyományos női szerepkörbe való belépést jelenti az ikegõ kislány döntése, a

¹³ Joó Mária: A platóni „Erős”-ről – feminista interpretációk kapcsán = *Magyar Filozófiai Szemle*, 1996. 2–3. 1–30.

¹⁴ Kádár Judit: Feminista nézőpont az irodalomtudományban = *Helikon*, 1994. 4. 408.

felkészülés eredményeként maskulin tapasztalatokat is sikerül magáévá tennie. A különbözőség négy fajtája a Ladik-szöveg esetében nem határolható el élesen egymástól. Mint az előbbi idézet is példázza, a biológiai összefügg a kulturálisan (társadalmilag) meghatározott eltérésekkel. De a nyelvészeti különbözőség is szükségszerű átfedéseket mutat a biológiaival, hiszen Cisoux is arról írt, hogy a nőknek „magukat” kell megírniuk¹⁵, az (ön)írás pedig elválaszthatatlan a nyelvtől. Az *Élhetek az arcodon?* nyelve gyakran anatómiai képekre épít: „Hideg, vasúti sínek a combjaim között. A nemzetközi expresszvonat kitepte magát ölem ragadós sötétjéből” (60). Olykor nemcsak antropomorfizáló műveleteket alkalmaz, hanem a leírtak feminin és maskulin jelleget is öltenek: a kőház mint meghágott kanca jelenik meg, a szél férfias szenvedéllyel érkezik az illír hegyek felől.

A Ladik-kötetben a Mária-kultusz deszakralizálására tett kísérlet is kifejezésre jut, részben úgy, hogy a Madonna névelemhez két jelentett társul: Szűz Mária mellett időnként a szőke popdívá is belép a szövegbe. „A szűzi testből nekünk csak a fülhöz, a könnyekhez és a mellekhez van jogunk. Hogy a női nemi szerv egy ártatlan hangfelfogó kagylóvá alakult át, esetleg hozzájárulhat a hallgatás, a hang, sőt a felfogás erotizálásához is; de főleg ahhoz járul hozzá, hogy a célzás szintjére süllyessze a szexualitást, és a női szexuális tapasztalatot az egyetemességben horgonyozza le”¹⁶ – írja Julia Kristeva *A szeretet eretnetikája* című tanulmányában a Mária-ábrázolásokat elemezve. Az Üvegezőnő narratívájában a hagyományos Mária-kép dekonstruálásához járul hozzá az ideális teljességet megtestesítő Szűz jelenésének leírása is, mely a női testiség fogalomtárából merítve, metaforikus nyelvet használ: „Ez a nyílás lüktet, akár a táguló seb. És minél mélyebbé válik, annál ragyogóbb lesz a rózsaszín. A lüktetés felgyorsul, a falánk égtölcsér ütemesen szürcsöli magába a maradék kéket. Most abbahagyja a tágulást, megdermed egy pillanatra, és izzani kezd. A hasadék közepén vakító fehérség keletkezik! Ez az a pillanat: MOST ÁLLT MEG AZ IDŐ!” (143)

Az *Élhetek az arcodon?* fikcionált női szubjektumai egyéni nyelveken szólalnak meg. A Szerkesztőnő narratívájából kezdetben a patriarchális szemlélet által kijelölt szerepbe kényszerült nő alakja rajzolódik ki, aki első házassága óta mások elvárásai szerint él. Ő is a „hitvesi-fallogocentrikus nagy marok által sötétségben és ön-megvetésben tartott”¹⁷ nők egyike, kik büntudatot és szégyent éreznek saját testükkel kapcsolatban: „ruganyosnak láttam magamat, harmincon túlnak ugyan, de lányosnak és vonzónak. Büntudatom

¹⁵ Hélène Cisoux: A medúza nevetése = Andor József–Szűcs Tibor–Terts István szerk.: *Szűcs eszmék nem alszanak... I.* Pécs, Lingua Franca Csoport, 2001. 359.

¹⁶ Julia Kristeva: *A szeretet eretnetikája = Helikon*, 1994. 4. 500.

¹⁷ Hélène Cisoux: i. m. 358.

volt, és emiatt dühös lettem” (154). Majd megfogalmazódik benne a hagyományos női szerepből való kilépés iránti vágy, és a nemet mondás képességét kifejlesztve sikerül is neki passzív félből aktívvá válnia. A Szerkesztőnő narratívája átalakul a másik két nő énjének hatására, Cisoux-val szólva, ő is megteremti „cenzúráról mentesített kapcsolatát tulajdon szexualitásával, női létével, utat nyitván saját erejéhez”, visszaadja neki „tulajdonait, örömeit, szerveit, pecsét alatt tartott hatalmas testi birodalmait”, kiszabadul „a mózesi struktúrákból, ahol mindig csak a bűnös szerepe jutott neki”.¹⁸

Az Üvegezőnő elbeszélését a nyelv szókészletének teljes körű használata jellemzi, az elhallgatásnak, eufemizmusok alkalmazásának nyoma sincs. A maskulin diskurzus obszcén kifejezéseit kölcsönvéve saját testi élményeinek kifejezésére, leírására alkalmazza – nemritkán egyes szám első személyre vonatkozó birtokos személyjellel együtt. Az *Élhetek az arcodon?* szövege(i) nyilvánvalóvá teszik, hogy a nőknek is van joguk vaskosan beszélni fantáziálásokról, testiségükről, és hogy a fallogocentrizmus akár a visszájára is fordítható, ők is tekinthetik a férfiakat szexuális objektumnak, ahogy tette azt a szövegvilág Üvegezőnője is a csak Aladdinként emlegetett kamionsofőrrel.

A feminin és maskulin diskurzus eltéréseit és átfedéseit a kultúra területén a szövegben legreprezentánsabban a Művész nő narratívája és a róla szóló textusok példázzák. A férfi művészekhez, performerekhez hasonlóan (a nő) is saját testét kezdi használni alkotásai közegeként. A *regényes élettörténet* Művész nőjének textualizálódott performance-ai a fallogocentrikus struktúrán kívülről szólnak – a test nyelvén, és dekonstruálják a férfikultúra elvárásrendszerét. Egy olyan diskurzust hoznak létre, mely nemcsak rájátszik a férfitársadalom fallogocentrikus beidegződéseire: „Amikor elérkezett az a perc, és vetkőzni kezdett, végtelenül lassú mozdulatokkal fejtette le magáról a ruhadarabokat, mígnem azokból egy nagy halom lett, ám minél több ruhadarabot vetett le magáról, annál jobban fel volt öltözve” (53) – hanem ki is játssza őket. Ebben az esetben is a feminitás dominanciája érvényesül: „A *sikoltozó lyuk* titka felgerjesztett minden kemény *szerszámmal* bíró férfit közöttünk, aki ezen az éjszakán keserű férfivereséggel szolgált magának elégtételt” (53).