

A NŐISÉG MINT VESZÉLY NARRATÍV ELHÁRÍTÁSA MÓRICZ REGÉNYEIBEN

JABLONCZAY TÍMEA¹

Az utóbbi években, évtizedben Móricz Zsigmond személye és prózája iránti érdeklődés megélnkülése az életmű egyfajta felértékelődését is magával hozta: az újraolvasás kezdeményezései az életmű újabb feldolgozásaival bővültek (például Szilágyi Zsófia nagyszabású monográfiája), de a viszonylag nagyszámú, a realista megközelítést háttérbe szorító és inkább prózapoétikai szempontokat érvényesítő elemzések is utalnak a recepcióban bekövetkezett változásokra.² A 20. század végén és 21. század elején az értelmezői horizont legfontosabb előfeltevése a nyelv mimetikus felfogásától való eltávolodásban és a nyelvi minőségek hangsúlyozásában, a nyelvi megalkotottság alapvető sajátosságainak értelmezésében ragadható meg. Bár Móricz regényeinek elemzői óvatosabban fogalmazzak, ugyan olvasási ajánlataik leginkább a nyelv eszközszerű felfogásán alapuló valóságábrázolást, az ún. hitelesség kimozdítását tűzik ki célul, és a nyelvi viselkedésmódok, beszédaktusok nyelvi valóságteremtő erejét emelik ki, mégis számot vetnek a realista megközelítések lehetőségeivel is, hiszen „Móricz közelebb áll a 19. századi prózahagyományhoz, mint Krúdy vagy Kosztolányi”.³

A kanonikus szerző kanonikus elemzéseit tartalmazó értelmezői horizont rekonstruálása⁴ helyett bevezetőmben olyan kezdeményezéseket említenék meg, melyek a társadalmi nem és a szexualitás kérdésére fókuszáltak, de az értelmezésem bizonyos pontjain természetesen felhasználom a poétikai elemzések illeszkedő vagy ellenkezésre indító metszéspontjait is.

¹ Zsigmond Károly Főiskola, főiskolai docens

² Lásd főként: SZILÁGYI Zsófia: *Móricz Zsigmond*. Kalligram, Pozsony–Bp., 2013. ONDER Csaba (szerk): *Az újraolvasott Móricz. Előadások és tanulmányok*. NYF BTMFK, Nyíregyháza, 2005. Az újraolvasott Móricz. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2004. 4. szám. FENYŐ D. György (szerk): *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*. Krónika Nóva, Bp., 2001.

³ EISEMANN György: *A Móricz-újraolvasás esélyei*. In: FENYŐ D. i. m. 249.

⁴ Az újabb elemzések leginkább az identitás és szubjektum – nem egységes voltával foglalkoznak: az én elbeszélhetőségének és elbeszélhetetlenségének problematikájával, az én nyelvi megalkotottságával; az újraalkotható én és az írás révén önmagát megérteni igyekvő narrátor kérdésével, a gyerekkor hogyan ad magyarázatot a felnőttkorra, önértelmezési kísérletekkel; a szereplő mint olvasó Móricz Zsigmond regényeiben; irodalomtörténészeink – Margócsy István, Gintli Tibor, Schein Gábor, Szirák Péter, Eisemann György, Benyovszky Krisztián stb. – leginkább ebből a perspektívából közelítettek Móricz regényeihez. Viszont érdemes lenne a feminista poétikák megközelítését is alkalmazni, hiszen a szubjektum hasadtóságának nyelvi természetéhez nem mellékes körülmény, hanem konstitutív a női tartomány (az imaginárius szupplementum) megképzése.

Móricz regényeiben a társadalmi nemi szerepek konstrukcióihoz tartozó viselkedésminták, a magánélet és a nyilvánosság elválasztottságának reprezentációja központi helyet foglalnak el – a gender szempontú elemzésnek ezek a regények szinte kínálják magukat. A magyar irodalomtörténet ezt a nézőpontot még kevéssé aknáztta ki, habár néhány értelmezés született ebben a tárgykörben, amelyek Móricz regényeit – főként a *Sárány*, az *Úri muri* és az *Isten háta mögött* című regényeket – a párkapcsolati dinamika és a női szubjektivitás szempontjaival vizsgálják. Ezekben a tanulmányokban a legfontosabb megállapításoknak azokat tekinthetjük, melyek a nők másodlagos szerepére utalnak: a nők nem saját jogon, csupán a férfival viszonyban jelennek meg; saját szubjektumpozíció kidolgozására számukra nem kínálkozik lehetőség, hanem feloldódnak a férfiak szubjektivitásában. Bartha Eszter tanulmányában főként azzal foglalkozik, hogy a Móricz regényekben hiányzik a női én, a nőknek nincs saját identitásuk, és erre a hiányra az író nem reflektál.⁵ A *Sárány* narratívájának női alakjára jellemző kettős jelleg – a szent és a prostituált – egybeolvadására, míg az *Úri muriban* a kettő szétválasztására figyelhetünk fel, viszont mindkét regényben, érvel Bartha Eszter, a nők a redukcionizmus áldozatai, énjük megcsonkítása történik. Jastrzebska Jolanta a Móricz regényeiben megjelenő szexualitással, a szexualitás beszédmódjával foglalkozik, azt próbálja körüljárni, hogy a szexualitás a szereplők sorsának alakulását meghatározza, de a szexualitáson keresztüli teljesség megélését a keresztény büntudatuk megakadályozza.⁶

Móricz regényei közül a *Rokonok*, az *Isten háta mögött* és a *Míg új a szerelem* című regényekre fókuszálok. Főbb kérdéseim egyfelől arra vonatkoztak, hogy ezek a regények hogyan beszélnek el a patrarchális, fallogocentrikus rendszerben megkonstruálódó nő történetét, a „nőihez kapcsolt örökölt fogalmak” beiródásai a nemi egyenlőtlenség sztereotípiáinak újrateljesítéséhez és/vagy azok felülkódolásához járulnak-e hozzá. Ha gender-szempontból vizsgálódunk, első, felszíni olvasatban az látszódik, hogy Móricz regényeiben a női szubjektumképzés lehetősége (még inkább lehetetlensége) egy erőteljesen patriarchális logikában merül fel, a történet síkjához tartozó férfi és női szereplői identifikáció a fallogocentrikus elvek alapján építkezik. Azonban ha nem akarunk a túlzó egyszerűsítés csapdájába esni, érdemes szem előtt tartani az irodalomtörténet azon értelmezői műveleteit is, amelyek a regényekre vonatkozó vizsgálódásaikat leginkább a hagyományos elbeszélői sémákat kimozdító stratégiák feltárásában végzik el. Tanulmányom így nem csupán egy „hagyományos” gender-szempontú elemzést kíván adni, mert nemcsak a nőihez kapcsolt sztereotípiák jelentésképző potenciáljaira kíváncsi, hanem pszichoanalitikus és feminista elbeszélés-elméletekre építve egyszerre figyeli a történet-szervezés patriarchális (szexista) elvével összhangban levő és a diszkurzus síkjáról érkező felforgató mozzanatok is. A szimbolikust feltördelő vagy nyelv előtti gesztus

⁵ BARTHA Eszter: Férfiak tükrében: Nóialakok Kosztolányi és Móricz regényeiben. *Múltunk*, 2008. 2. szám, 58–90.

⁶ JASTRZEBSKA, Jolanta: Szentek, prostitáltak, öngyilkosok. *Jelenkor*, 1998. 3. szám, 261–274.

pedig éppen a női tartomány beíródásának következményeként áll elő, és mint olyan, a női test szöveget konstituáló viszonyaival van összefüggésben.

A FÉRFI KERESÉSTÖRTÉNETEI

A patriarchális, fallogocentrikus rendszer történetei hangsúlyosan a nő történetéről szólnak, mondja Kalmár György a nőiség tropológiájával foglalkozó kiváló könyvében.⁷ A pszichoanalízis és feminizmus kapcsolódási pontjáról azonban világossá válik: a nő történetéről azon a módon szólnak ezek a (férfi) narratívák, hogy bennük a nő elfojtásra kerül. A nővel kapcsolatos el nem mesélhető történetekre pedig éppen azért van szükség, hogy az ödipális logikának engedelmessé szimbolikus rend diszkurzusai jöjjenek létre. Teresa de Lauretis az elbeszélés ödipális meghatározottságára mutat rá: a maskulin vágy az elbeszélő tevékenység mozgatórugója, a történet elmondásának a tétje ennek a vágnak a realizálódása.⁸ De Lauretis szerint minden (maskulin logikának megfelelő) elbeszélés kétféle irányban halad: a megoldás felé és vissza, a kezdeti pont, az elveszett paradicsom (imaginárius, preödipális) felé. Az imaginárius otthon mint belső szükségszerűség és „végzetszerűség” (képi) megidézésével a veszteség emléke újra felszínre kerül.⁹

Ebben a logikában a női figurák szerepe ehhez az imagináriushoz kötődik: szerepük szerint a férfihős számára akadályokat képeznek, a női test mint jelölő hely, toposz, alakzat, amelyen a férfinak keresztül kell mennie a férfivé válás során, és ezáltal jön létre az ő (a férfi) története. A nő pozícióját tehát nem a történet, hanem az elbeszélés eredménye jelöli ki, és így a nő jelként, figuraként az elbeszélést jelöli. A nő pozíciója azért is meghatározó, mert a nő trópusként olyan helyet konstituál, amely az elbeszélést lezárásához juttatja. A szubjektum női és férfi identifikációját megképző nyelvi alakzatok működésének vizsgálatához a pszichoanalízist keresztező dekonstrukció alkalmas keret lehet, hiszen a dekonstrukció a trópusok, alakzatok által meghatározott (és kimozdított) jelentések vonatkozásában a jelölők mozgásának szerveződésére fókuszál, a pszichoanalitikus poétikák pedig a vágy irányait éppen a jelölők mozgásainak viszonylatában próbálják olvasni.¹⁰

Móricz regényeit olvashatjuk ödipális kereséstörténetként is, hiszen – kis hangsúlyeltolással – mindhárom regényben a narratíva tétjét a férfi narratori szólamon keresztül átszűrte férfi identitása utáni kutatáshoz köthetjük. Minden kereséstörténetben kihagyhatatlan mozzanat az én és a Másik (a szubjektum és Másikja) találkozása, ahogy Móricz regényeiben is, a férfi szereplő és egy hangsúlyosan nőies (fallikus nő) figura találkozása fogja előidézni a férfi saját identitása utáni „nyomozást”. Ahhoz, hogy megértsük, milyen tétjei vannak egy ilyen találkozásnak, érde-

⁷ KALMÁR György: *A női test igazsága. Esettanulmányok a női test és az igazság figuratív kapcsolatának történetéből Chaucertől Derridáig*. Kalligram, Pozsony–Budapest, 2011.

⁸ DE LAURETIS, Teresa: *Alice doesn't. Feminism, Semiotics and Cinema*. Bloomington, Indiana UP, 1984.

⁹ DE LAURETIS: i. m. 140. idézi: DRAGON Zoltán: *Kép, funkció, struktúra. A nő Szabó István filmjeiben*. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=115>

¹⁰ Ehhez lásd: KALMÁR: i. m.

mes szemügyre venni a pszichoanalízis és feminizmus kereszteződési pontján artikulálódó pozíciókat. Lacan ugyanis hangsúlyozza, hogy az én és a Másik találkozásával olyan identifikáció áll elő, amely előhívja az anyai tartományt, az imaginárius által közvetített Valóst, ahol nincs hiány, és a képzeletbeli tárgy (az anyához tartozó pénisz) a két nem között nyelvi jelként működve jelölővé válik, melyet nem birtokolhat senki.¹¹ A fallikus nőként megjelenített figura a férfi számára az elveszett anyai tárgyat jelöli, de a helyettesítések sorozatában megtalált *object á* a kielégülést, beteljesülést nem tudja elhozni. A nő a férfi számára azt képviseli, amit megtagad: a hiányt, a kasztrációt reprezentálja.¹² A fallikus jelölőként működő női alak a fantázia terméke, és a fallosz, a vágy jelölője metonimikus eltolásaként működik. A fallosz mint a jelölők jelölője, a szubjektumnak a szimbolikus rendbe való belépését határozza meg, a hatalomhoz és önmeghatározáshoz való hozzáférés jelenlétének lehetősége vagy hiánya. A regények pszichoanalitikus olvasata rá tud mutatni arra, hogy a fallikus jelölőhöz való ilyen jellegű kétféle viszony érvényesül: a nő mint a vágy jelölője jelenik meg, a férfi pedig úgy, mint aki birtokolja a falloszt.

Egyfelől a regényekben aktualizálódó szimbolikusbeli szubjektum hasadása a férfi szereplő identitását kockára teszi, aki a hasadás általi felnyílás hatásával nem akar számolni, és ragaszkodik a valamiféle „egység”, a „teljesség” látszatának a megtartásához. Azonban erre még sincs módja, mert éppen „a Másik a szubjektum és a másik közé lép”, és az nem engedi, hogy az azonosság létrejöjjön. Ugyanakkor a férfi kísérletet tesz arra, hogy a kettősséget egységbe hozza, a Másikat a másikkal cserélje fel, és mindent megtesz azért, hogy az én és a másik egymásba ne hurkolódjon. Férfi identitásának tétjét ugyanis a nőhöz mint másikhöz (és nem mint Másikhöz) köti, ezért nagyon fontos lesz számára, hogy a nő ne vegye fel a fallikus jelölő pozícióját, és ne élje meg a saját szexualitását, mert akkor a nő is szubjektumformálási igénnyel léphetne fel a szimbolikusban, és ez hatással lenne a saját szubjektumkonstruálási lehetőségeire is.

Az ödipális struktúra mintázata az egyes regényekben a következőképp válik olvashatóvá: az *Isten háta mögött* cselekményét az lendítési mozgásba, hogy Veres tanító keresi a feleségét, tehát itt egyértelműen a nő az elbeszélés előmozdítója, ő a probléma, ami elindítja a cselekményt. A *Rokonok* főhősének története is áttételesen felfogható olyan kereséstörténetként, amelyben a nőé a főszerep: Kopjáss István tanácsnok főügyésszé való kinevezését szituáló kiindulópont két nő megidézésével kezdődik. A feleség, Lina telefonbeszélgetést folytat valakivel, de a főszereplő tudatában hamar felidéződik Magdaléna alakja is, akit azonnal a bűn forrásaként jelöl meg, testi hatással van rá: elpirul, ha csak a név eszébe villan. Ez a narratíva is nagyban épít az előbb említett ödipális vágy logikájára, a korrump társadalmi, politikai hatalmi viszonyokba való bekerülés, de a hatalom logikájának megismerése

¹¹ GROSZ, Elisabeth: Szexuális viszonyok. In: CSABI Márta–ERŐS Ferenc (szerk.): *Freud titokzatos tárgya*. Új Mandátum, Budapest, 185–186.

¹² „Ha a pénisz felveszi a fallosz funkcióját, akkor ez azért van, mert a női szexualitást csonkításnak vagy kasztrációnak tekintik.” GROSZ: i. m. 186.

összefügg az elérhetetlen, veszélyes nő iránti vágy artikulálódásával és a nő titkának megfejtési szándékával. A *Míg új a szerelem* narrációja eltér a többi regényétől, az életrajzi jelleg fikcióvá formálása másfajta regénytechnikai eljárást igényel, mint a fikciós regényeké.¹³ A regény látszólag egy házasság kezdeti örömeit és nehézségeit szemléli,¹⁴ de olvashatóvá válik úgy is a történet, hogy a hangsúly a nő titkának megismerésén van. A férfi legfőbb kérdései ugyanis arra irányulnak, hogy ki az a nő, akibe beleszeretett, és ő kicsoda, aki képes volt a szerelemért új életet kezdeni, és nem mellel – halálba küldeni korábbi feleségét.

Eltérő hangsúlyokkal, de mindhárom regényben megjelenik tehát az a nőtípus, akit *femme fatale*-nak vagy fallikus nőnek nevezhetünk: a *Rokonok*ban Magdaléna, *Az Isten háta mögött*ben Veres tanító felesége, a *Míg új a szerelemben* Városi Ágnes, az ünnepezt színésznő. Ezek a nők valamilyen titkot, rejtélyt hordoznak, és a férfi számára égetően fontos lenne a Másik tartományához tartozó tudás birtokába jutni. (Viszont ezt a tudást nem adják ingyen, igencsak kockázatos, mert a Másikon keresztül és a saját szubjektumának a felnyílásával együtt lehetséges.¹⁵) Ezek a nők a férfi fantázia terébe lépnek be (hogy a nő benne maradjon a rendszerben, mondja Irigaray, a férfi vágyának a tárgya kell legyen), vagyis a velük való találkozás ébreszti rá a szubjektumot saját hiányára, és hozza létre a vad tartományt, a szemiotikai dimenziót. Ennek a tartománynak a létrejötte viszont a nő két típusra való bontását is előidézi: az egyik, az említett fallikus nő, és az a nő, aki a szimbolikus renden belül azonosul a neki kiosztott szereppel, vállalja a kasztrált helyzetét. A *femme fatale* a „túlságosan nőies nő” tehát a szimbolikus renden kívüli, a preödipális dimenziót képviseli, a testével hívja fel a figyelmet, de hatalma van, vágnak rá, független alak. Azonban nőisége nem az azonosságból fakad, azaz nem azonosul a nőivel mint szereppel, hanem a nőiséget mint maszkot viseli, és így, azáltal hogy a nő és nőiség, test és test reprezentációja szétválik, egyfajta „túlreprezentáció” lép fel.¹⁶ A rejtélyt, titkot magukban hordozó női alakokkal párhuzamosan jelen van egy olyan nő is, aki a szimbolikus rendnek megfelelő szerepet tölt be, azaz a rend fenntartásáért, újratermeléséért felelős. Móricz regényeiben Lina, Margit, és Dvihallyné (aki inkább mellékszereplő, de ellenpontnak belép a cselekménybe) képviseli a szimbolikus rend szerepmodelljét, és nyomon követhető a regényekben az a folyamat is, hogyan válik ketté a nő alakja, és végül az is, hogy hogyan olvad újra a kettő eggyé.

A *Rokonok* cselekménye szerint a főszereplő elhagyja (kinövi) a régi otthonát, a régi szerepeket, és új világba lép át, ahol ki kellene ismernie magát, meg kell tudni a játékszabályokat és a tétet. Egyfelől ennek a megismerési folyamatnak, felnötte válásnak a történetét olvassuk: azonban láttuk, az ödipális logikában a nő (az anya)

¹³ A szakirodalom kevésbé is foglalkozik ezzel a regénnyel, Margócsy István kiváló tanulmányában hívja fel a regénytechnikai újszerűségekre a figyelmet. Lásd: MARGÓCSY István: *Míg új a szerelem... Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2004. 4. szám, 430–436.

¹⁴ Ehhez lásd: Margócsy: i. m.

¹⁵ Ehhez lásd: GROSZ: i. m. és KALMÁR: i. m.

¹⁶ DRAGON Zoltán: A nő eltűnése. Avagy a filmtörténet a femme fatale szerint. *Filmtett*, 2003. <http://www.filmtett.ro/cikk/1872/avagy-a-filmtortenet-a-femme-fatale-szerint>

a történet maga, a fiú (férfi) elbeszélése a nőhöz (fallikus anyához) való viszonyról szól. A regényben Magdaléna lesz az a középpont, aki köré épül a narratíva, és akinek lokális jelölője is van, ez az a ház, amelyet neki meg kell vásárolnia. A narratív jelölőnek tekinthető rokoni kapcsolatok, a panamák és maga a Sertéstenyészto mind metonimikusan Magdalénához kapcsolódik. A kiindulópontot tovább lendítő jelenet, amelyben a családi, rokoni kapcsolatok által behálózott társadalmi viszonyrendszer árnyalódik, egyszerre jelennek meg a főszereplő köré szőtt családi kapcsolatokként és a panamák világának korrupt viszonyaiként. A cselekmény azzal veszi kezdetét, hogy a tanácsnokból főügyésszé lett főszereplő a névtelenségéből való kiemelkedést megünneplő, beavató éjszaka után a hitvesi ágyban fekszik, megjelenik előtte a felesége, aki férjéről „anyás büszkeség”-gel beszél a telefonban, „mintha a nagy fiáról beszélne”¹⁷; és ugyanekkor felidéződik benne Magdaléna képe, akinek a neve említésétől: „(...)már elpirul, és az ujjai idegesen remegni kezdenek”¹⁸. A nő kétfélesége, két alakzattá bontása előlegezi meg azt a kettőséget, amely a rokoni hálózat kettőségében jelenik meg: a saját családi háló és a panamák világának hálója, melyek egymás tükörképei.

A kettőség feloldhatatlan, csak a férfi szereplő ezt nem akarja látni, mindenáron le akarja leplezni a panamák világát, és nem tudja, hogy ő az az Oidipusz, aki után nyomoz: rokoni kapcsolatai éppolyan hálót fonnak köré, mint a panamák világa, és éppolyan korrupt, amit a hatalmán keresztül érvényesít, mint amit le akar leplezni. A kettőség feloldására tett kísérlet kudarcot vall, amikor a kétféle értelmezést nem tudja elfogadni, és azt hiszi, hogy az egyik működik a másik nélkül, így nincs más megoldása, önmagát pusztítja el.

A rokoni hálózat kettős természetű – a családi identitáshoz tartozó és a panamáké – tükröződik a női karakter kétfelé ágaztatásában is. Lina, a feleség két gyerek anyja, és hozzá képest rejtélyt, vágyat hordozó Magdaléna, akik viszont egymás hasonmásai: a történet szerint unokatestvérek. A férfi sok hasonlóságot fedez fel köztük, közös vonásokat, a különbség köztük szexuális jellegű, mely a karakterek egyéb tulajdonságaira is hatással vannak. Lina anyáskodó, gondoskodó, takarékos természete mellett Magdaléna a veszélyes álmkép, idegen világból való, az örvény, a veszély, amelytől fél, de ami vonzza is. „Ha nem jut eszébe ez a nő, akkor ő nyugodt, megbízható és boldog ember. Egy-egy év is elmúlik, hogy eszébe se jut. Csak akkor van baj, ha olykor meglátja, vagy említik előtte, vagy valamiképpen felidéződik a képe...”¹⁹. Magdaléna házában való első találkozásuk során Magdaléna anyjával is találkozik: a narrátori közlés arról tudósít, amit a szereplő lát, azaz belső fokalizációt használ a leíráshoz: „egyre jobban nézte ezt az öregasszonyt, mintha ez volna a kulcsa az egész rejtélynek. Milyen fehér az arca s milyen mosdott, ápolt, gondozott, és valami testi hibája is van.” Az anya testére való utalás egyben összekapcsolódik a házzal mint testi jelölővel. Feltűnő azonban, hogy az anyát bekeretezett képen látja viszont, amely kép nem tetszik neki, és ugyanabban

¹⁷ MÓRICZ Zsigmond: *Rokonok*. Szépirodalmi, Bp., 1962, 5–6.

¹⁸ Uo. 7.

¹⁹ Uo. 17.

a pillanatban fedezi fel, hogy Magdaléna milyen magas, „olyan egyenesen jár, hogy az szinte túlzás. Úgy jár, mint egy önálló ember, akinek tartania kell magát, aki hozzá van szokva, hogy védekezzen és parancsoljon, aki dolgozik és cselekszik.”²⁰ Viszont ebben a pillanatban Magdalénát is ikonná teszi, elhárítja magától, mert nem egyeztethető össze azzal a képpel, amely a képzeletében élt. Itt túlságosan öntudatosnak, határozottnak mutatkozik, ezért szoborhoz, bútorhoz és festményhez hasonlítja, azaz ikonná merevíti. Az elbeszélés anyai tartományt felidéző gesztusait a történet hálójában vergődő férfialak saját maga köré font anyai testként fogja értelmezni, és mint olyantól szabadulni akar. Éppen Magdaléna házába (a nő testi jelölője) kellene beköltöznie, de a Másik területére való belépés kockázattal jár. A kezdeti szédülést, hogy nem ura önmagának, a szokásos eljárással hárítja el: a szerelmet csupán érzéki megkívánásnak és a nőt üres lelkű szépségnek titulálja.

Az *Isten háta mögött* az ödipális logika szempontjából a klasszikus sémát követi: a nő titkának a feloldása, a probléma megoldása, a rend helyreállítása ugyan nem boldog véggel vagy a hősnő halálával zárul, hanem azzal, hogy a férfi szereplő (az albíró) a csábító, *femme fatale*nek bemutatott női karakter hatására a határokat átlépi, és ő lesz az áldozat. Azonban a nő büntetése sem marad el; a történet szerint a nő végzetes testi vonzalma eltűnik, egy éjszaka alatt megöregszik (azaz jellemző testi vonását éri kár), és komikus helyzetben találjuk, ahogy utána akarna halni „szerelmének”, de csak fenékre esik. A fallikus nő kasztrálására tehát itt sem marad el, ugyan a férfi hős halálára mint elbeszéléstechnikai eszközre is sor kerül, de a nő hatalmának megcsonkítása jelenti az elbeszélés feloldását. A történetet több férfi látószögén és hangján keresztül meséli hol az elbeszélő, hol a narrátori szólammal kevert férfi szereplői hang (szabad függő beszéd használatával), azaz nincs egyetlen kitüntetett nézőpontja a regénynek. A férj, a férj öccse, Laci, az albíró, kisebb mellékszólamokként a káplán, a pap gondolatai, figyelme egy dologra összpontosul, és ez a nő teste, azaz az ő teste az a középpont, amelyre a férfi szereplők vágya irányul. Azonban meg kell jegyezni, hogy a nő nézőpontjából is látjuk a viszonyokat, a női szereplő tudatát is megvilágítja az elbeszélői fókusz. A nő ebben a regényben tehát kevésbé passzív, mint másutt, viszont az aktivitásáért megkapja a büntetését – ironikus kommentárokkal, az elbeszélő az erotikát hol pátosszal, démonikus erőként értelmezi, hol iróniával.²¹ A női alak testi előtérbe kerülése és a saját testi szexualitás megélésének a vágya erőteljes, az elbeszélő által elmondott női tudatra vonatkozó gondolatsor (ugyancsak szabad függő beszéddel) a narrátor és a női alak beszédét vonja össze. A narrátori kettős viszony (irónia és belső monológra hasonlító szabad függő beszéd) alapján mégis azt kell mondanunk, hogy a női hang nyilvánvalósága kérdéses.

Ahogy a *Rokonok*ban, ebben a narratívában is megjelenik a rejtély megoldására való utalás, az albíró – ahogy a másik regényben Kopjáss István – megpróbálja az uralhatatlan mozzanatot mégis semmissé tenni, azaz a nőt és annak élethelyzetét

²⁰ Uo. 174.

²¹ GINTLI Tibor: Bovary úr vagy Bovaryné? *Szabolcs-Szatmár-Beregi szemle*, 39. évf. 2004. 4. szám, 418. ONDER Csaba (szerk.): *Az újraolvasott Móricz: előadások és tanulmányok*.

ironikusan szemlélni. A nő zongorajátéka adja meg a megoldást: „Hosszan nézte a szaporázó ujjakat, s egyszerre rájött a titokra. Az asszony nagyszerűen megoldotta a saját élete zenéjének a titkát. Valóságos boszorkánykulcsot talált, amely örökre képessé tette, hogy népdalzenével ellássa a maga társaságát. (...) Az albíró szélesen elmosolyodott, s igazat adott az asszonynak. Le van egyszerűsítve itt az egész élet. Ki van dobva belőle minden bonyodalom, minden művészet. Csak meg kell találni az élet kulcsát, olyan egyszerűvé lesz itt minden, minden, mint a patak folyása.”²²

TEST ÉS ELBESZÉLÉS

„A szimbolikus mezőt egyetlen tárgy foglalja el. [...] Ez a tárgy az emberi test”, mondja Roland Barthes az *S/Z*-ben.²³ Peter Brooks pedig ezt a gondolatsort úgy viszi tovább, hogy a szimbolikus mező testtel kapcsolatos összefüggését a jelentés-konstruáláshoz rendeli, azaz a jelentés csak a testtel kapcsolatban jöhet létre, amelyet mindig szöveggé akarunk tenni. De a test mindig behívja a szövegbe a szimbolikus előttest, a nyelven-kívüliséget is.²⁴ A feminista poétikák felé tágitva ezt a kérdést, jól látható, hogy ami feltűnően a szimbolikushoz képest a szemiotikushoz tartozóként jelölődik, az éppen a női test. Csakhogy a szimbolikus áthágását előidéző női vagy vad tartománynak még egy fontos szerepe van: olyan szubverzív dinamikát iktat a szövegbe, amely az elbeszélés diszkurzusában konstitutív, úgyszólván mondhatjuk, hogy enélkül nem tudna megvalósulni a szöveg diszkurzív szintje. Az egyes regények ábrázolt világán belül a szemiotikus – női test – közbejöttét és annak következményeit fogjuk nyomon követni.

Az elemzők az *Isten háta mögött*-ben a szemiotikus potenciált az értelmezői horizont előfeltevései alapján nevezik meg: Margócsy István interpretációját figyelembe véve Gintli Tibor például arra mutat rá, hogy az ok-okozati összefüggéseket feltáró realista rétegre épül egy mitikus beszédmód, amelyet főként az emocionalitás határoz meg, illetve annak önreflexív jegyeket mutató önértelmezése. Ennek a mitikus elbeszélésmódnak a narrációt és a történetet érintő összetevői is vannak: a nyelvi dinamizmus, tárgyilagosság helyett szubjektív hangnem, a dialógusok és szabad függő beszéd fontossága, a szereplői megszólalásokra ráépülő ironia, a túlzás alakzatai; a bűnbeeséshez és megtisztuláshoz kapcsolódó történetsémák, a démonikus nő és szent asszony ellentétei, a szexualitás mitikus jellegű elbeszélése.²⁵ Gintli Tibor argumentációjában arra tér ki, hogy Veresné teste a 10. fejezetben mitikus nőalakká változik. Saját olvasatomban viszont arra szeretnék rámutatni, hogy ha az ödipális logikának engedelmességet mutató narráció működési elvét vesszük alapul, akkor számolni kell azzal, hogy nem partikulárisan, hanem az egész elbeszélést hajtja az a vágy, hogy a nő történetét beszélje el. Margócsy István és Ei-

²² *Rokonok*, i. m. 480.

²³ BARTHES, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Bp., 1997, 268.

²⁴ BROOKS, PETER: *Body work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard UP, Cambridge, 1993, 6–7.

²⁵ GINTLI Tibor: i. m. 418–419.

semann György is utalnak a szexualitás fontosságára. Margócsy úgy látja, hogy itt „az egyszerű szerelem helyére a vad és erkölcs nélküli szexualitás” kerül, a szexualitás démonikus jelenlétével, érzéki elemek megszorodását hozza a diszkurzusba.²⁶ Eisemann a vad tartomány beemelését az emberi és állati viselkedés kettőségének megjelenítésére, az állatihoz kapcsolt ösztönök világát a népi motivikának a megjelenéséhez köti. A népi, karneváli jelleg a nem kulturális jelleggel függ össze, a kultúra és a barbárság csúszik egymásra, és ez az, ami a szubjektivitás stabilizált jelentéseit is kimozdítja, és a próza nyelvét is szaggatottá teszi, feltördeli.²⁷

A pszichoanalitikus, feminista elméletek felől ezek a nyelv előtti gesztusok, melyek a szexualitással kerülnek elő mind a történetben, mind az elbeszélés és diszkurzus síkján, a szimbolikust aláadó szemiotikus dimenziójaként értelmezhető, amely a nőihez kötődik. Irigaray szerint a nőiség zavart keltő feleslegként, hibaként, hiányként, a szubjektum negatív képmásaként jelenik meg, ezért a női élvezet nem artikulálódhatott a nyelvben. A diszkurzus ökonómája nemcsak hogy nem biztosít helyet a nőnek, hanem a nyelvi megformálás és kijelentés szétválasztása, minden egyéb dichotomizálás és megosztottságnak való alávetés a rendszer fenntartását célozza meg.²⁸

Móricznál az elbeszélő azáltal, hogy létrehozza a szöveg dinamikáját, megpróbálja elfedni a szemiotikus potenciált, amelyet a női test mégis jelöltté tesz, és az elbeszélést is megjelöli. A nő lesz az a vakfolt, amelyen keresztül a hagyományos elbeszélés értelmezhetővé válik. Szövegbe emelt nyelven kívüliségként olvasható Kopjáss István gesztusa a *Rokonok*ban, amikor mintegy tudatán kívül elhozza magával Magdaléna zsebkendőjét, és a szíve fölé helyezi el a zsebében, amely aztán testi jelölőként működve hatni kezd. A szemiotikus vagy vad tartomány legizgalmasabb megidézését jelenti, amikor a narratíva közvetlenül utal egy másik, alapító szövegre, és az mint imaginárius szupplementum épül a szöveg mögé. Az *Isten háta mögött* idézettechnikája – a Flaubert *Bovarynéjára* való utalás – miért és hogyan olvasható történet előtti történetként? Ennek a kérdésnek a megválaszolásához vissza kell mennünk a női test szimbolikust szubvertáló funkciójához.

Az *Isten háta mögött*ben Veres tanítóné teste által kiváltott hatást a regénybeli szereplők érzékelik és reflektálnak rá. Az albíró számára azért is jelent olyan vágyat, mert felmerül benne az irodalmi előkép, a Bovaryné, és átmenetileg az uralhatatlan dimenzió hatása alá kerül: „Az arca égett, a vére forrt, s férfi voltát érezte, és nem értette, honnan van az, hogy ennyire érzéki gondolatokkal tölti meg őt ennek az asszonynak a közelléte.”²⁹ A szubjektum határainak felnyílása és az a tapasztalat, hogy a nő nem birtokolható, a férfiből idegenség-élményt és félelmet vált ki. Amit a pszichoanalízis a patriarchális logikának engedelmessé szubjektumképzésről mondott, a regény történetének szereplőire is érvényesíthető: a férfi

²⁶ MARGÓCSY: i. m.

²⁷ EISEMANN: i. m.

²⁸ IRIGARAY, Luce: A diszkurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. In: BÓKAY Antal et al. (szerk): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002, 231–232.

²⁹ MÓRICZ Zsigmond: *Isten háta mögött*. In: MÓRICZ Zsigmond: *Regények I.* Szépirodalmi, Bp., 1975, 487.

szubjektum ön maga egységességének fenntartása érdekében kétségbeesett kísérletet folytat a jelentések stabilizálásáért, és nem hagyja, hogy szubjektuma saját Másikjához érkezzon el, hanem a nőt a fallogocentrikus fantázia másikjaként nevezi meg. A férfi és a férfi nézőpontjából beszélő narrátor az erotikus női testet eltörölő, azt alárendelő áthagyományozott klisékhez fordul, és elvégzi a lélek és a test sztereotip szétválasztását: a nőnek nincs lelke, csak teste, de ez a test rabul ejtette őt, hát meg kell kapnia: „Micsoda lehetetlen helyzetbe került! Hát az maga nem borzasztó, hogy tacsókkal került egy rangba... Ő ezzel a senkivel versenyezzen az asszony szívéért... Nevetséges! Kell is neki a szíve. Van is ennek szíve! A teste! Az felizgatta! És most már nem is hagyja itt! Míg meg nem kapja!”³⁰ Az ugyancsak szimplifikáló, eltávolító, a nőt a szajha szerepkörre redukáló séma szintén előkerül: „A férj tehetetlen, öreg, az asszony nagyon is tüzes, élvágyó... Akinek kell, elég, ha kinyújtja a kezét és leszakítja...” Bestiának nevezi a narratori és szereplői beszédet vegyítő szabad függő beszédként definiált, tartalmát tekintve radikálisan patriarchális (szexista) szólam, „ez a szó megtetszett neki. Szinte belekapaszkodott és ismételte magában. Ebből merített bátorságot. Hisz az csak természetes, hogy annak a bestiának viszonya van mindenkivel, hogy megcsalja az urát...”³¹ A férj számára is kapóra jön a nő testi hibája, amely megkönnyíti a birtokláshoz való jog természetessé tételét, és a nő leigázásának érvényesítését: „Már mikor legelőször megláttam, mindjárt feltűnt nekem az arany foga! Teringettét – mondtam magamnak –, **azért** csinos leány!”³²

Az *Isten háta mögött* című regényben a nő mint kép eredete tehát egy ismétlésstruktúrába van helyezve, egy történet ironikusan kifordított újramondásába, amelynek tétje, hogy az elbeszélés szervezésének ökonómiáját hozza létre. A *Bovaryné* ugyanis nem egyszerűen intertextuális utalás, nem csupán az a funkciója, hogy a szöveg referenciáját ne a valósághoz, hanem más szöveghez kösse, hanem olyan trópusként olvasható, amely a szöveg allegóriájaként működik, és megnyitja a múltbeli figurális áthelyeződések mozgását. Az alapító szöveggként működő trópus dekonstrukciós olvasatban egy időbeli struktúrát teremt, megalapozza az előttiiséget, egy elképzelt eredetre utal, amely ebben az esetben a patriarchális elbeszélés létfeltételeit hozza létre: az ödipális vágy mozgásának előfeltevéseit, céljait, vakfoltját.³³

A *Míg új a szerelemben* minden a test, az evés, szimbolikusan a másik megevése, a tulajdonlás körül forog: a nő teste körül, de abban az összefüggésben, ahogy a férfira hat, és férfi narratori szólamon keresztül közvetített beszéd a férfi testi változásairól beszél. A regényt a kortársak kulcsregényként olvasták, amelyben a főszereplő Dús Péter szobrász és Városy Ágnes színésznő felnőtt (második) szerelmi házassága és annak a kudarcra személyes élményből táplálkozik. Erről maga a regényíró is gondoskodott, hiszen a korabeli olvasók a narratori beékelte közléseket,

³⁰ *Isten háta mögött*, i. m. 487.

³¹ Uo. 482.

³² Uo. 485.

³³ Ehhez lásd: KALMÁR: i. m. 61–68.

melyek időnként megszakítják a történetmondás menetét, a szerző személyes véleményeként olvasták. A test – ahogy mondtam – itt expliciten is előtérbe kerül, csakhogy nem saját jogon (mint ahogy az megjelent az *Isten háta mögöttben*), hanem a férfi vágyának tárgyaként, haszonélvezeti jogából következően tulajdonként. De nemcsak a női testre esik nagyobb fókusz, hanem a férfi szereplő is megjelenik testi mivoltában: magas, testes férfi, a nyers erő, az anyagot, agyagot faragó művész, aki „mindig vaskos, kemény, formás és formátlan, de rettenetesen reális figurákat adott az agyag neki”, monumentális, ahonnan a férfierő sugárzik.

A nő testére való erőteljes fókusz, az ismétlések, a tulajdonlásra vonatkozó vissza-visszatérő halmozások, fokozások viszont olyan mértékben túlírtnak tűnnek, hogy más narrációs eljárással ugyan, mint az előző két regényben, de jelen esetben elmondható, hogy a hiperbolikus beszédmód szervezi az alakok (főként a férfi) indirekt belső beszédét és a narrátori szólamot is. Ágnes rendkívüli lény, akinek az a dolga, hogy a művészetére hatást gyakoroljon, „ettől az egy nőtől várta a művészi kiteljesülést”³⁴ – mondja, a konvencionális múzsa szerepkörrel azonosítja őt, állandóan hangsúlyozza a vásárlást, a szerződést, az érdeket, amely a házasságot motiválta: neki a szobrásznak meg kell alkotnia azokat a műveket, amelyeket a nő nélkül nem tud, de ehhez a nőnek le kell mondania magáról, és oda kell adni magát a férfinak: „Nem lehet elég hálás ennek a drága, kedves, finom lénynek, hogy neki, a durva parasztnak adja magát. **Odaadja** végképp. Nem lehet szót találni rá: valóssággal **adja neki magát. Átadja**, feltétlenül és végképpen és visszavonás nélkül.”³⁵ „Hát ezt az elfogott, elejtett, kizárólagos tulajdonába került emberi lényt nézte most pillanatokig, szigorú bíráló és mérlegelő tekintettel. A vásárló üzleti kritikájával. Egy művész, aki vásárol, és már várja, hogy hol és mit hoz benne forrongásba, erjedésbe és átalakító változásba ennek a hihetetlen szerelemnek az okozója...Várta, hogy a gyomrában, a bélfodrokban, az ereiben, a gerincében zakatoljon a pezsgés, ami hasonlítson a must forrásához, s ahogy a megrothadó szőlőszemekből bor forr ki, úgy kívánta, hogy benne ez a várt pezsdülés valami új művészi álmot, álmokat, egész újjászületést hozzon.”³⁶ Azaz a nő a férfi birtokába került, az övé (nyomatékosító ismétlődéseket használva), „szép, mert az enyém”, úgy nézte, mint gazda a birtokát.³⁷ Ugyanakkor ezt a női testet éteri alakként jellemzi, „most meg fog jelenni a karcsú, magas, a hihetetlen hosszú derekú, vékony nyakú, vékony lábszárú, földöntúli figura”, de ezzel összefüggésben a nőnek nagyon ritkán van hangja, a belső gondolatait egyáltalán nem tudjuk meg, mindent a férfi érzékelésén keresztül látunk. Egyfelől mint színésznő, szerepet játszik, a nőiség is mint álarc jelenik meg, viszont a férfi számára fejtörést okoz a pénzt kereső, független nő. A színésznői foglalkozás „természetesen” (azaz kulturális kódok által) van összekötve azzal a tartalommal, amely az önmagát pénzért áruba bocsátó nőhöz kapcsolódik. A két „foglalkozást” folyamatosan egymásra csúsztatja – az egyetlen

³⁴ MÓRICZ Zsigmond: *Míg új a szerelem*. Szépirodalmi, Bp., 1959, 51.

³⁵ Uo. 51.

³⁶ Uo. 19.

³⁷ Uo. 17.

társadalmilag elfogadott szerep, amellyel pénzt kereshet a nő, „kivéve még egyet, amelyre azonban nem akart gondolni” –, de a határ azért is kérdéses, mert ő maga is azt hangsúlyozza, hogy ez a nő a tulajdona, az övé, és megvette magának.

Az elemzők egyenesen arra következtetnek, hogy vagy egy rossz házasság kerül itt elmondásra, vagy ahogy Margócsy István fogalmaz: „e regény története úgy is olvasható (...), hogyan teszi egy rendkívül bonyolult férfi rendkívül bonyolult módon, önbecsapásokkal és felelősség-áthárításokkal lehetetlenné azt, hogy akár egy pillanatra is harmonikus kapcsolatban érezhesse magát azokkal a nőkkel, akiket pedig állítólag egész életre választott magának.”³⁸ A férfi szereplő monológjai valóban nagyon megnehezítik az olvasást, mert önelemzéseik általában vagy Ágnes birtoklására, vagy korábbi feleségének, Margitnak az önfeláldozására futnak ki. A két nő egymás ellentétpárja, míg Ágnes előkelő, szép, elegáns, nagyvilági, Margit nagyon takarékos „a nagyságig fokozta, a hősiességig és a heroizmusig a polgári szűk látókört”³⁹; a test ellen lép fel az erkölcs nevében, miközben a szobrász férje az anyaggal és a testével dolgozik (egy alkalommal rajtakapja, amikor a modellel majdnem „vétekbe esik”). A szobrásznak azonban arra is rá kell jönnie, hogy nem tud meg semmit Ágnesről – maga a monológikus beszédforma teszi lehetetlenné a másik megértését és az önmegértést. Ugyanakkor az is kiolvasható a monológokból, hogy kölcsönösen nem ismerik egymást: „Ágnes nem tudta, mi járhat a szobrász eszében, aki nem szólalt meg, csak nézett és falta őt, s ő csak ült és mosolygott.”

Ágnes alakja gyakran *a nő*-ként jelenik meg: azaz a belső monológot mondó férfi szöveg a másikat hangsúlyosan mint „a nőt” jelöli meg; a differencia, az eltérő úgy van kiemelve, hogy a másikat egy identitására redukálja, csak „nő”, semmi egyéb. A nő ikonná válásának reprezentációjaként is olvashatjuk szándéka szerint a narratívát, amelyben a másik női nemi identitásra való redukációjának a története beszélődik el. A regény által felkínált olvasási alakzat egy patriarchális logikát szélsőséges formájában működtető identitásképzésben való megformálásra, részvételekre szólít fel, amelyet nyugodtan nevezhetünk szexistának is. Előlegezzük meg: mégsem ez az egyetlen kód, ami érvényesül, jobban mondva a kód felülírását maga a narratíva végzi el. A patriarchális elv „a női szubjektumot” úgy értelmezi, hogy az nem tud kialakítani egy távolságot saját maga és reprezentációja között, túl közel van saját magához. Feminista nézőpontból olvasva: nem a nő az, aki nem tud reflexív identitást kialakítani, hanem a férfi számára fontos, a nő tárgyiasítása, egy (nem reflektált) identitásra való redukálása, mert a férfi identitás koherenciája, stabilitása ettől a nem reflexív nőitől függ. Az ábrázolttá, ikonná tevés kényszerét próbálja a férfi narrátori szöveg elbeszélni, ugyanakkor kénytelen stabilitásának elvesztésével, ellentmondásos helyzetével találkozni: ha a másik csupán tárgy lenne, tárgyiasítható, „megehető” lenne, akkor nem merülne fel problémaként, nem hívná elő a megragadásra irányuló kényszeres beszédaktust, és az azt ellehetetlenítő mozzanatot. A női szereplő szubjektumáról való tudás nemcsak hogy korláto-

³⁸ MARGÓCSY: i. m.

³⁹ *Míg új a szerelem*, i. m. 73.

zott, hanem állandóan kitér a megragadhatóság elől: nem adja olyan könnyen magát, nem lehet tudni, hogy mit gondol, milyen életrajza van; ugyan az önreferencialitást ironikusan többszöröző nyelvi formában, mégis „saját hangon” Ágnes mondja ki: „magammal magam rendelkezem”, „magam megmaradok a magaménak.”

Éppen „a nő” már megszerzett függetlensége az, ami bénítóan hat a férfira, így az érzékeken keresztül ható női test megszelídítésére van szüksége. A kasztrálás elhárításának módja, ha ő kasztrál: ha az éteri állapotot tovább fokozza, és hozzárendeli a hagyományos konnotációkat: az éteri nőhöz leginkább kapcsolt kép a szent nő, ehhez úgy lehet eljutni, ha a nő fiút szül neki. A fogantatás gesztusa valóságos tartalommal ruházódik fel, és a fajfenntartáshoz utalja az Ágnessel való viszony számára egyedül elfogadható, értelmes jelentését: „S már nem úgy az övé, mint eddig mindenkor: Vétel, Vásár. Anyakönyvvezető. Ma az övé, mert benne van az ő fajtájának a magva! mint odúban a madár, mint a földben a búzaszem, mint a hívőben a gondolat. Most már egyek lettek: mert ugye, Ágnes is a Dusok közé került: hiszen testének teste, vérének vére, életének élete a Dus titok.”⁴⁰ Az örökölt fogalmakkal felcímkézett női identitáshoz még egy stabilizáló tényező kell; az uralhatatlanság semlegesítéséhez egy fontos stratégiával, a leghatásosabbal maradt adós: a másikat meg kell fosztani értelmi képességétől, azon keresztül tárgyiasítani, és értéktelennek beállítani: „milyen ostoba szegényke”, mondja a férfi, „töményített műveletlenség”, „nagyon vigyázni fog, hogy társaságba ne menjen vele”, „mintha az Istenek gyöngytyúkká változtatták volna az ideálját, és neki még így is tovább kell imádnia”, és „Itt van az esete: ő szerelmes ebbe a gyöngytyúkba, aki éktelenül karicsol.”⁴¹

Ha a férfi belső monológjait vagy néhány szereplő közbevetéseit a preferált kódok mentén olvasnánk, és nem lennénk figyelmesek az irónia alakzatára, a regény valóban nem élte volna túl a megjelenését: a férfi monológjai és az átélt beszéd jellegzetesen a patriarchális rend létfeltételeinek (szexista) kódjait használja. A pozíció, melyet a férfi szereplő és a hozzá rendelt narrátori szólam és perspektíva a nővel betöltetni igyekszik – a magántulajdonként kezelt nő és a férfi tulajdonjogának biztosítása, a nő számára előírt monogámia, a nőtől elvárt férfiágot továbbörökítő gyerekszülés –, a hegemon maszkulinitás által előírt reprezentációs rendszerben modellált női alakra illik. A diszkurzus szintjén beiktatott narrátori kommentárok azonban különös kapcsolatban vannak az itt elhangzottakkal. A narrátor ugyanis négyszer szakítja meg olvasóhoz való közvetlen kiszólással a történetmondás menetét, és ezek a narratív betétek felülírják a történet síkját érintő, a mindentudó (férfi) narrátor által megkonstruált, nagyon transzparensnek bemutatott jelentést. Ezek közül is két narrátori kommentárra érdemes kitérni, mert összekötik a diegézist és a diszkurzus síkját.⁴² A narrátor első közbeszólása során ugyanis arról beszél, hogy nem tud enni: ételiszonyban szenved, fáj a foga, nem eszik húst. Ez a metakommentár visszautalja a mesét a narratíva elejére, amely éppen egy évésjele-

⁴⁰ Uo. 121.

⁴¹ Uo. 243.

⁴² Uo. 31. és 273.

nettel indult. A később beléptetett reflexiós szint, az önreflexiós betét – mely ugyanakkor nagyon jól komponálta is teszi a szöveget – a narrátori alakot olyan-
nak mutatja be, aki konstruált alakjainak húsevő, egymást evő, tulajdonló viszo-
nyából már kilépett, hiszen ezért is tudja az ő világukat ezen a szűrőn keresztül
láttatni, leírni. Innen, erről a pontról látszódik, hogy a túlzás eszközével élő retorikai
fogás teremti alakjainak női és férfiidentitását ennyire birtoklónak, mohónak
vagy tárgyiasultnak. Amikor pedig a regényírásról beszél egy másik metadiegetikus
szinten levő kitérőben, nem tesz mást, mint hogy a terhességet az írással hozza
fedésbe. A történet szintjén elmesélt „női sors”, a fajfenntartásként definiált anya-
ság, a nő testében megszületésre váró magzat trópusként viselkedik, a patriarchális
logikában megképződő jelentését kijátszatja, amikor a metanarratív kommentár a
regény születésének pillanatához kapcsolja a megtermékenyítés és kihordás kettős
jelentését. Mindezt a műveletet egy metaleptikus határátlépés végzi el: két narratív
szint, a történet (diegézis) és a metadiegetikus szint hurkolódik össze, ahol a narra-
tor foglal helyet és kívülről figyel, kommentálja nemcsak a történetbe vett sze-
replők heteroszexuális küzdelmét, de a regényírás körülményeit is: „A méhmagzat
együtt nő a napban a testtel, s ha közben, mint a szobrász a műteremben, az ember
beszélgetne erről, arról, elvekről, eszmékről, napi dolgokról, gondolatokról, anél-
kül, hogy odafigyelne, irányítaná, vagy tudatában ellenőrizné, időközben élnek a
regényfigurák s íme most is, alig várom, hogy feléreztessem Dus Pétert, a szob-
rászt, aki ott ül a Hotel Bristol harmadik emeletének utcai szobájában, mereven és
elszántan, s várja a pillanatot, hogy Ágnessel közölje a gondolatait.”⁴³

Feminista pszichoanalitikus nézőpontból a három regényben megkonstruálódó női
szubjektivitás árnyalatait a következőképp foglalhatjuk össze. Az *Isten háta mögött*
belső logikája szempontjából a nőt semmiképp sem tekinthetjük passzívnak, hiszen
ő a történet mozgatórugója; a nő, az ő titkának a megfejtése iránti vágy hajtja előre
a cselekményt. A fallikus nő kasztrálására azonban nem marad el, ugyan a férfi hős
halálára mint elbeszéléstechnikai eszközre is sor kerül, de a nő hatalmának meg-
csonkítása jelenti az elbeszélés feloldását. A *Rokonok* narrációja örökölt sémákkal
dolgozik, a nő kétféle sztereotip képre való kimerevítését, redukcióját hajtja végre.
A szimbolikus renden kívüli, független fallikus nő alakja az (a preödipális dimen-
zióját idézi, hogy Magdaléna az anyjával egy bekeretezett képben ábrázolódik),
akire a férfi vágyik, de olyan hatalommal rendelkezik, ami a férfira nézve fenyege-
tő, ezért kasztrálni kell. A vágyott, el nem érhető nővel párhuzamosan, mintegy az
előzőhöz képest annak hasonmás inverzeként jelenik meg a feleség pozícióját el-
foglaló nő, aki eleve kasztrált, a társadalmi renden belül elfoglalja az engedelmes,
önmagát feladó anyai szerepet. A *Míg új a szerelem* diszkurzusának nívuma, hogy
olyan önreflexív szintet emel a diegézis szintje fölé, amely a patriarchális logika
tarthatatlanságának a történeteként teszi saját meséjét olvashatóvá.

⁴³ Uo. 273.

A regények történetészövése különböző módokon, de a fallikus nő hatalmának megtörésére irányuló szándékot is elmesélik. A szövegmozgások a jelölés rendjének elvét mint a szimbolikus rend hiányra épülő működését is láthatóvá teszik, de láttuk az egyes regényekben, hogy a nőin keresztül beléptetett uralhatatlan, a nyelv előtti gesztusok, a szimbolikust kikezdő, preszimbolikus dimenzió az, amely nélkül a szöveg szimbolikus szintje sem tudna megképződni. Minden szövegben a nő mint alakzat – imaginárius szupplementumként, a férfi diszkurzus fantáziáinak a termékeként – a metonimikus láncban rögzíthetetlen jelölőként működve éppen azokon a pontokon számolja fel az azonosságot, egységességet, ahol a tulajdonlásra, elsajátításra épülő fogalmi nyelv a diszkurzust irányítani akarja.