

Bollobás Enikő

## HOGYAN KÉSZÜL A NŐ?

Lehetséges válaszok Ignotus, Szócs Géza, Jonathan Swift,  
valamint Gertrude Stein és Djuna Barnes szerint

*„Este fess a pesti nő, ha kicsike száját festi ő,  
csak érte remeg a férfisereg.  
Nappal stoppol, port töröl, de este, úgy fél kilenc körül  
már dáma megint, taxinak int,  
a bárban kacéran flörtöl, és revlon rúzs van a száján,  
száz éhes férfiszem rögtön – jajj! – leszalad a bokáján.  
Hajnalban szól a vekkere, és tele van már a cekkere,  
mert nem derogál, piacra jár,  
délben jó ebédet főz, megszépíti őt a gáz s a gőz,  
mert minden es is a kis hamis.  
Az égből szállt a földre a gyönyörű pesti nő!  
Van úgy, hogy hú, vagy hűtelen,  
hogy jószívű, vagy hogy szívtelen,  
mert ördög és angyal ő!”*

Hogyan lesz a nő? Erre a kérdésre már számos válasz jött – társadalomtudósoktól, költőktől, slágerszerzőktől és női magazinok szerkesztőitől egyaránt. Van, aki szerint nőnek születni kell; csak így lehet valaki hordozója a „női princípiumnak”, a „természetes” női „esszenciának”. Mások szerint a nőt egyfajta recept szerint kell elkészíteni, azaz nővé csak egy „fejlődési” folyamat végén lesz valaki, melynek során magáévá teszi azt a normarendszert, melyet a társadalom a női egyedek elé állít. Nem könnyű fel-tétlen elkötelezettséggel kiállni egyik vagy másik felfogás mellett, s a békesség kedvé-ért leggyakrabban a kompromisszumos megoldást választjuk. Mintha kitartoán szeret-nénk hinni, hogy a nőiség és a – jobb szó híján – „férfiség” születéstől adott esszenci-ák, ugyanakkor szívesen vesszük, ha ezeket az úgymond esszenciális tartalmakat újra meg újra megjelenítjük. Tehát míg ragaszkodunk esszencialista nézeteinkhez, addig a színpadi játék iránti hajlam sem áll távol tőlünk: szívesen vesszük a társadalom ren-dezői utasításait, s újra meg újra megjelenünk a nemi szerepeket sulykoló próbákon – hogy aztán sikerrel játsszunk az esti előadáson.

Lehet, hogy a költők előbb jöttek rá arra, amit a tudósok csak később fogalmaztak meg. Ignotus például hiába volt Freud és Jung kortársa, gondolkodásában mintha közelebb állna Simone de Beauvoirhoz vagy Judith Butlerhez, akiknek a nevéhez kötődik a nőiség társadalmi produktumként való tárgyalása, illetve a nemi identitás performatív felfogása. Miről is van szó? A kilencvenes évekre a feminista stúdiumok átértékelték a biológiai és a társadalmi nem közti különbséget, s egyre elterjedtebbé vált az a nézet, miszerint a nemek közti különbség alapvetően társadalmi gyökerű. Ebben a felfogásban még a biológiai különbségek is elsősorban társadalmi tekinten-tők, hiszen a társadalom teszi őket szignifikánssá. Számos biológus, genetikus és orvos

(Anne Fausto-Sterling, Eva Eicher, Linda L. Washburn, Ruth Bleier) szerint ugyanis a döntő társadalmi jelentéstartalommal bíró nemi különbségek nem markánsabbak az egyének közti egyéb különbségeknél, melyeket a társadalom nemigen tart számon (lásd erről Butler, 3. fejezet). A valódi különbség tehát itt is elsősorban társadalmi, nem biológiai. Tévedés a férfi- és a női jegyek dichotomizálása, állítják: a valóságnak jobban megfelelne egy skála fokozataival sematizálni a nemi tulajdonságokat – ahelyett, hogy e skálát meglehetősen önkényesen kettévágnánk és széthúznánk a férfiság és nőiség két elképzelt pólusa felé. Önmagukban tehát nem léteznek férfias és nőies jegyek, hanem csak attól, hogy hordozói a társadalom elvárásai szerint eljátszzák a megfelelő szerepeket. A nemi identitás nem reprezentáció, hanem performativitás kérdése; azaz nem „objektíven” létező attribútumsort jelenítünk meg a nemi szerepekben, hanem performatív módon előidézzük őket, akár a performatív igék a cselekedetet. Akár, mondjuk, az ígéret, az eskü vagy a keresztelés performatív aktusában – melyben az *ígérem, esküszöm, megkereszteltek* szó kiejtésével (és bizonyos egyéb feltételek teljesülésével) maga az aktus (ígéret, esküvés, keresztelés) is megtörténik –, úgy a nemi szerepek jól ismert rituális aktusainak előadása nyomán jön létre az „igazi nő” és az „igazi férfi”. Ha mindez furcsán hangzik, olvassuk el Ignotus MADAME RÉCAMIER című rövid írását 1918-ból.

Mi is az, amit Ignotus kortársait megelőzve tudott? Talán azt, hogy az „igazi nő” attól lesz igazi, hogy eljátsza az igazi nő szerepét. Madame Récamier reggeli rituáléja attól lesz hatásos (azért lesz cselekedetének „performatív ereje”), hogy közben valóban meg is történik az, ami a performatív aktus tárgya: megszületik az „igazi nő”.

„Reggel tíz óra volt.

*Madame Récamier fölébredt, s feje fölé nyúlva, meghúzta a falon ott csüngő hímzett csengettyűpántot.*

*Belső szolgálója tálcán hozta be, kínai csészében, az újfőzetű csokoládé italt, melyet az ágyban iván ki, a szép asszony fölkelt, átment benyíló öltözőszobájába, hol a kád langyos számartejjel tele várta, s mindenféle szerszámokkal felszerelt asztal mellett a furdató asszony leste parancsát.*

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

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

*Az öltöztető komorna pedig selyemharisnyát húzott asszonya lábára, s térdén alul hímzett szalaggal kötötte át, ugyancsak szalaggal kötözvén szinte talpára a mélyen kivágott aranyfűst topankát. Patyolatból való igen kevés alsó ruhájának vállfűző nélkül vetette, szinte lehelte föléje az egybeszabott, könnyű fehér ruhát, melyet mellen alul széles, puha ráncokba vetett selyemövrrel kötött át, hátul pedig, derékon alul, megnevelítette a vékony fehér szövetet, hogy jobban s tapadóbban térjen vissza, mint a genfi bölcs kívánta, a természethez.”*

Madame Récamier ezután maga veszi kézbe a dolgok irányítását: titkos fiókaiból pamacsokat, tégelyeket, üvegcséket vesz elő, arcán fölkelti az álmatag rózsákat, szeme feketéjét sejtelmessé tágitja, rózsákat tűz magára, leheletét megillatosítja, kezére csipkekesztyűt, ujjaira gyűrűket húz, vállára fátyolkendőt vet, s mielőtt szalonjába lép, gyöngyház legyezővel a kezében kipróbálja tükrében a „mosolyát, szemöldöke és csuklója

*ívét s foga csillogását*”. Íme, a régi recept szerint elkészült a nő – feltálatlan. Madame Récamier indul is rendes déli fellépéseinek színhelyére, a nagy hírű szalonba.

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

– *Itt vagyok, uraim, de csak egy föltétellel: ha olybá vesznek, mintha férfi volnék!*”

Ignotus persze nem hagyhatja ki ezt a csattanót: a nagy asszisztenciával és másfél órai kemény munkával a szemünk előtt tökéletes nővé formálódó „szép asszony” azt szeretné, ha hódolói – akiket feltehetően vízszintes helyzetben fogad majd a híres pam-lagon – férfiszamba vennék. Az olvasó elnéző mosolyát az az ellentét váltja ki, mely egyrészt a reggeli rituálé üzenete – „én vagyok az igazi nő”, „van szabad vegyértékem: kösd le!”, „ellenállhatatlan vagyok, minden férfit meghódítok” –, másrészt a szép asszony hiú ábrándja között feszül, hogy vegyék komolyan, azaz ne nőnek tekintsék. A mulattató ellentmondás abból adódik, hogy a szemünk előtt létrejött „igazi nő” föl-tételezi azt a férfiuralmú kontextust, melynek ő a terméke. Az igazán nőies nő csak ebben a kontextusban képzelhető el. Madame Récamier egy igen jól ismert, szinte banális szerep művésze, aki pontosan tudja, hogy szerepet játszik: ő a férfivágy tárgya abban a társadalomban, ahol a női identitást a test megfelelő kireparálása, valamint a hozzárendelt ruha, illetve jelmez kiválasztása teszi, mindez egy performatív aktus keretében. A nő alany és tárgy egyszerre, hiszen a performatív aktusok lényege szerint azzá lesz, amit játszik. Olyan tökéletesen játszik, hogy közben átalakul: a jel-mez, az ál-arc maga lesz a nő, a játék maga az élet, a szerep maga az én. Bármennyire szeretné is, ha olybá vennék, mintha férfi volna, Madame Récamier-nak nincs identitása azonkívül (az alatt), amit magára ölt a délelőtti performatív rítusa folyamán. Teste és a testre öltött ruházat adja nőisége tartalmát.

Nézzünk most egy másik szöveget, Szócs Géza TALÁLKOZÁS A JÓZSEF TÉREN című prózaversét 1979-ből. Itt nem egy, de három „igazi nő” szerepel, ráadásul össze is találkoznak: Vajda Juliánáról, Szendrey Júliáról és Kratochwill Georgináról van szó, akik egyszerre térnek be a lipótvárosi gyógytárba.

„– *Én Keleti szőrvesztő szert kérek – mondja Lilla, hímzett battiszt eresztékkel diszitett über-rockjában, fehér gyapjú gombkötőmunkával, rojtszéllel, részint szürke s rózsaszín béléssel.*

– *Én egy üveg Lilionesét vásárolnék – szól Júlia, metszetlen tintakék bársony páltójában, si-ma törökbuzaszín tafota ruhájában, nyílt magas derékkal és csipkeszegélyzettel, gyöngyszín pour la soie két széles fodorral, kalapjában kazuártollal, redőzött atlasz szalaggal körülszegett keztyűjében.*

– *Nekem pedig adjon Kínai hajfestő-szert – így Gina, velencei csipkés pelerine-jében, tört (broché) tarlatan ruhájában, tafotabéléssel, félbő ujjakkal, melyek könyökig nyitvák, s csokrok-kal fölkapcsolvák, úgy, hogy a hosszú egészen szűk alujjak láthatók.*”

A vers szövegtestéből (melybe a lábjegyzetek nem értendő) alapvetően kétfajta információhoz jutunk a három nőről: hogyan néznek ki, és mit vásárolnak. Figyelmesen összeválogatott öltözéküket a költő finoman archaizáló részletességgel írja le – mint-ha egy korabeli divatlapot olvasnánk, még a helyesírás is korhűnek tűnik. A satirikus Másik túlzó részletezése ellenére tökéletes dámák jelennek meg előttünk, akik küllemüket még tökéletesebbé kívánják tenni, ezért tértek be a gyógytárba. Ezen a ponton a szerző már keresztnevüket, sőt irodalmi nevüket használja, s egyre intimebb dolgokat tudunk meg róluk. Mint a szöveghez írt lábjegyzetekből kiderül, a hetvennyolc éves Lilla időskori bajuszától kíván megszabadulni a keleti szőrvesztő szer segítségével, Jú-

lia a szeplőitől szeretné megtisztítani arcát, Gina pedig hajfestéért jött. A prózavers mágikus realizmus felé hajló utolsó részében a csodálatos jelenetet a résztvevők közül egyedül felfogó gyógyszerészegéd előtt egy fantasztikus divatkavalkádban olvad össze a három nő múltja, jelene és jövője, valóság és lehetőség. „*Aztán, fekete szaténtáskájukban a csodaszerekkel, még egy utolsó, átható pillantást vetve a tátott szájjal bámuló gyógyszerészegédre, elvonulnak pikéblúzukban, guvrirozott moaré szoknyájukban, prince de galles kockás, csipőig érő, elöl nyitott kiskabátjukban, fejükön túll félkendővel és paradicsommadár-tollakkal, naturszínű santungkosztüümjükben, narancssárga jersey strandpizsamájukban, hegyes orrú kígyóbőr csizmájukban, zöld nercbundájukkal, fekete-fehér zsorzssett menyasszonyi gyászruhájukban, plisszírozott derékkal.*”

A „menyasszonyi gyászruha” nem egyszerűen a mágikus realizmusban rejlő abszurdot megjeleníteni hivatott oximoron, mint előtte a „zöld nercbunda” vagy a „narancssárga jersey strandpizsama” volt. A három asszonyt lényegében ez a menyasszonyi gyászruha köti össze, hiszen mindhárman túléltek azt a férfit, akinek a révén egyáltalán ismerjük nevüket, azaz akinek létüket köszönhetik. A lábjegyzetekből pontosan kiderül, amit a vers előfeltételként sugall: hármójuk életében közös, hogy jöllehet mindnek több férfival volt kapcsolata (akiket egyébként a lábjegyzetek precízen felsorolnak), Csokonai, Petőfi, illetve Vajda János szerelmét későbbi házasságaik nem homályosíthatták el. (Ez a preszuppozíció olvasható ki a szövegből, függetlenül attól, amit az irodalomtörténetből tudunk: hogy, legalábbis Lilla és Gina esetében, ez az idealizált szerelem inkább csak a valóságban bátortalan költők szüleménye volt.) Szócs verse említésre méltónak találja Végh Mihály esperes, Vajda Julianna második férje gesztusát, aki az asszony sírkövére a Lilla nevet vésette, fejet hajtva ezzel (mármint az esperes) a plátói Múza-szerep szentsége előtt a maguk banálisán perfektuálódott házasságával szemben. Nyilván Szendrey Júlia sem véletlenül halt meg „*két nappal első házasságának 21. évfordulója előtt*”: bizonyosan ez volt az isteni jele a Petőfihez fűződő szerelem minde nekfelettségének. Ezek az asszonyok bizony nemcsak küllemükben voltak tökéletesek, de a férfiuralmú társadalom értékrendje szerint a legmagasztosabb női sorsnak is részesei voltak: nagy költőket alkotásra ihlető Múzsák lehettek, s ezzel önmaguknak, sőt későbbi férjeiknek, illetve élettársaiknak is halhatatlanságot szerezhetek (ha csak egy-egy lábjegyzet erejéig is). Női identitásuk hasonló a Madame Récamier-éhez, amennyiben a férfivágyat begyűjtő (de amúgy önmagában üres) szent kehely lehettek – azzal a különbséggel, hogy a tökéletes női szerep az ő esetükben a Múzsáét is magában foglalja.

Hogy a számunkra oly ismerős társadalomban a női identitás leginkább a hiány jellemzőivel írható le, hogy a női identitás performatív jellegű, hogy a „női princípium” nem más, mint a test és az azt beburkoló ruházat – nos, erre nem csak a feministák jöttek rá. Meglepető módon a híres nőgyűlölők közt (még ha ellentétes előjellel is) találunk egy igaz elvarátot: Jonathan Swiftet. A GYÖNYÖRŰ NIMFA, MIKOR LEFEKVÉSHEZ KÉSZÜLŐDİK (A BEAUTIFUL YOUNG NYMPH GOING TO BED) című versére gondolok,\* melyben a Madame Récamier-től ismert identitást performatív módon bontja le. Corinna, a „*rozoga utcai szépség*” vetkőzésének vagyunk tanúi, amikor a hamis nőiséget képző jegyeket sorra leveti, hogy másnap újra összerakja őket.

\* Erre a szövegre egykori tanárom, Takács Ferenc 1974-ben egy irodalomórán hívta fel a figyelmemet.

„S a háromlábú székre ülve  
 elsőnek műhaja kerül le;  
 kiemeli üvegszemét,  
 megtörli, úgy teszi odébb.  
 Majd mindkét ragasztott, egérbőr  
 szemöldökét gonddal helyéről  
 lefejt, kisimítja, végül  
 egy könyvet rak rá nehezekül.  
 Kivesz két arctömő golyót:  
 aszott arca attól pufók.  
 Inyén egy drótot megtekerve  
 egy komplett műfogsort emel le.  
 A dúcoló rongyot kihúzva  
 fonnyadt keble lelottyan újra.  
 Aztán az istennő acél-  
 bordájú fűzőjéhez ér,  
 mit ügyesen kezel a hölgy:  
 dudort lenyom, völgyet kitölt.  
 Letolja a pármát, melyet  
 derekán hord: csipő helyett.  
 Gyengéd ujjával megérint  
 lábszárán pörsenést, fekélyt, mind  
 oly sok katasztrófa nyoma:  
 egy-egy tapaszt ragaszt oda.  
 Letörli a piros-fehér  
 púdert, mielőtt ágyba tér,  
 kisimítja ráncait:  
 arcára zsírpapírt szorít;  
 altatót vesz be éjszakára,  
 s gyorsan takarót húz magára.  
 [...]

S reggel, bár dúltan, tagjait  
 a nimfa összerakja mind.  
 De hogy írjam le, mily művészet,  
 míg megkerülnek mind a részek;  
 vagy hogy mutassam meg a kint,  
 mellyel egésszé áll megint?  
 A Múzsát megölné a szégyen,  
 hogy ilyen színbe közbelépjen!  
 Corinna felrak minden éket:  
 ha látod, hánysz, a büze méreg.”  
 (Ferencz Győző fordítása.)

Igazán őszinte beszéd. A kulcsín hamis, a belbecs hiányzik. Az öregecske, csúnyácska Corinna minden része mű-, pót-, ál-, vendég-. Csalás és hazugság minden, mi szemnek látható. Ugyanakkor a nő belül teljesen üres, identitása maga a hiány. Swift azonban ezt nem úgy mutatja be, mint Ignotus vagy Szőcs – azaz a test, a külső, a ruházat,

a jelmez identitást építő oldaláról –, hanem az ürességet elfedni képtelen, illetve az ürességet naponta felfedő külső leépítésének az oldaláról. Míg Ignotus és Szócs esetében a halmozott felsorolás az empatikus humor eszköze, addig Swiftnél a távolító és elidegenítő iróniáé. Bár egyazon folyamatnak a két, egymást kiegészítő perspektívája ez, mégis, míg a színéről megmosolyogjuk a semmit valamivé konstruáló igyekezetet, addig a fonákjáról undort érzünk. Így a didaktikus utolsó sor nélkül is kiváltja a szerző a kívánt hatást.

De lehet-e a patriarchátusban performatív módon definiálódó női identitást az azt teremtő kontextuson kívül ábrázolni? Lehet-e a nőt úgy hitelesen bemutatni, hogy az ne a férfival megosztott bináris viszonylatban, azaz a férfivágy tárgyaként nyerje el identitását? Valószínűleg lehet, de csak kevesen képesek rá. Hirtelenében csak két amerikai író jut eszembe, Gertrude Stein és Djuna Barnes.

Stein 1909-ben írja a modernizmus nagy hullámát (Proustot, Joyce-t, Woolfot, Eliotot, Poundot) megelőző HÁROM ÉLET című könyvét, melyben három asszony egészen sajátos portréját rajzolja meg. A portrék sajátossága abban áll, hogy a nőket *nem* férfi-nő relációban mutatja be, nem mint a férfiuralmú társadalomban a számukra megmaradt szabad hely betöltőit, akiknek a feladata a férfiak vágyának és igényeinek kielégítése. Bár mindhárman lényegében szolgálók, a német Anna, a fekete Melanctha és a szintén német Léna autonóm lények, akik számára nem az az életcél, hogy férfiaknak tessenek, és aszimmetrikus házasságokban – esetleg Múzsaként – alávéssék magukat a férfiak igényeinek. Különösen Melanctha történetéből rajzolódik ki az úgynevezett „kutató hős” arcképe, akit mindeddig szinte kizárólag férfiként ábrázolt az irodalom. Melancthát az egyik korai női fejlődésregény hőseként tartja számon az irodalomtörténet, aki a bonyolult jellemábrázolásnak köszönhetően összetett, alakuló személyiségként jelenik meg az olvasó előtt, akár Werther, Julien Sorel vagy Raszkolnyikov.

„*Melanctha Herbert méltóságteljes, fakósárga bőrű, értelmes, vonzó néger nő volt*”, írja Stein a második oldalon, rögtön szembeállítva Melancthát „*nőiesebb*” Rose nevű barátnőjével, akinek „*közönséges női tucatnevetés volt a nevetése*”. Az autonóm kutató hős élete természetesen bonyolultabb, mint a hagyományos ideálként ismert „*tökéletes nő*”.

„*Melanctha Herbert nem tette olyan pofonegyszerűvé a maga életét, mint Rose Johnson. Melancthának egyáltalán nem ment könnyen, hogy összebékítse igényeit és lehetőségeit.*”

*Melanctha Herbert mindig elveszítette azt, amije volt, mert mindent akart, amit csak meglátott. Melancthát mindig elhagyták, ha épp ő nem hagyott el másokat.*

*Melanctha Herbert mindig túl erősen szeretett és túlságosan is gyakran. Mindig teli volt titokzatossággal és finom rezdülésekkel és nehezteléssel és bizonytalan gyanakvással és bonyolult kiábrándulással. Aztán egyszer csak hirtelen haragú lett és meggondolatlan és magabiztos, és aztán szenvedett és mindent magába fojtott.*

*Melanctha Herbert mindig nyugalmat és csöndet keresett, és mindig újabb és újabb bajba keveredett.”* (Pusztá Dóra fordítása.)

Melanctha külsejéről szinte semmit nem tud az olvasó; női identitását nem testének megfelelő kezelése, illetve valamiféle öltözködési rituálé teremti meg. A szerző úgy írja le Melancthát, ahogyan nőt csak ritkán szokás az európai és az amerikai irodalomban bemutatni: vágyain és hajlamain keresztül, elmesélve azt, amit a nő gondol, amit szeret és amit nem szeret, amire vágyik és törekszik. Ha nem tudnánk, hogy Melanctha nő, a szerző által leírt személyt valószínűleg inkább férfinak gondolnánk. De nem azért, mert maguk a jegyek (hogy Melanctha gyors felfogású és vakmerő, hogy szeret

pályaudvarokon és rakodópartokon csatangolni, sötét utcákon kutatni, hogy mindig újabb és újabb izgalmakat keres magának, hogy nem szerette magát gyerekkorában, hogy mindig megteszi a veszélyes dolgokat) inkább valamiféle férfi „esszencia” megjelenítői, hanem azért, mert olvasói tapasztalatunk azt súgja, hogy ezeket a dolgokat elsősorban férfiak ábrázolásakor szokták a szerzők kiemelni. Ezt a próbát elvégezhetjük az előző szövegeken is: milyen képet alkotnánk Monsieur Récamier-ról, ha szerzője reggeli öltözködési rituáléján keresztül mutatná be (vagy ha David őt festette volna meg az emlékezetes pózban)? Vagy mennyire volna jellemükről árulkodó, ha Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor és Vajda János gyógytárbeli találkozása kapcsán elsősorban apró részleteiben leírt ruházatukról olvasnánk, amikor azok éppen bütyökencét, bajusznövesztőt és szakállfestéket vásárolnának? Vagy mennyire szolgálna a férfiasság alságos voltának kigúnyolását az üvegszemét, protézisét, fűzőjét, formatervezett szuszpenzóriumát és parókáját levető öreg szatír nyugovóra térésének ábrázolása? A furcsaság vagy a váratlanság itt nem a jelölt dimenziójában keresendő (hiszen reggelenként feltehetően M. Récamier is fel szokott volt öltözni, ahogyan nagy magyar költők is járhattak gyógytárba, és mindannyian találkozhattunk már vendég-haját viselő hiú öregemberekkel), hanem a jelölőjében. Ennélfogva kínálkozik a konklúzió: a női és a férfiidentitást a társadalom konstruálja, s e konstrukciót bizonyos művek természetessé, mások természetellenessé teszik, azaz, divatos kifejezéssel, „naturalizálják”, illetve „de-naturalizálják”. Míg Ignotus, Szócs Géza és Jonathan Swift szövege a hagyományos női identitást állítja be természetesként, addig Gertrude Stein és Djuna Barnes írása megfosztja természetességétől ezt a patriarchátusban gyökerező identitást.

Barnes 1936-ben adta ki fő művét, az ÉJERDŐ (NIGHTWOOD) című regényt, melynek főhőse a rejtélyes Robin Vote, aki nem írható le sem a férfiasság/nőiség bináris kategóriái, sem kizárólag emberi jegyek alapján. Az olvasó egy orvosi vizit alkalmával pillantja meg először Robint, aki „*fehér flanelnadrágban*”, „*zsilált súlyossággal*” alszik – valójában eszméletlenül fekszik – ágyában.

*„A testéből kilehelt illat jellegében ama földihúséből, a foglyul ejtett nyirkosságtól mégiscsak oly szárazon szagló gombákéból volt valami, ezt azonban lefödte az ámbraolaj aromája, mely a tenger benső kórja; úgy tetszett, mintha a lány óvatlanul és egészében bitorolná az álmat. Teste a növényi élet textúráját viselte, alatta pedig valami széles, porózus és álom nyúttá vázat érzékelt a szemlélő, mintha az alvás, e romlás hálóján akadt volna fenn a lány a látható felszín alatt. Fejét derengés övezte, amilyen a természetes víz határai körül foszforeszkáló fény – mintha az időtlenül ragyogó rosszrafordulások sorát aludná végig, s ez volna az élete – zavarba ejtő struktúrája ez a született alvajáronak, ki két világban él – gyermekség és banditaság metszéspontján.*

*Akár a Vámos Rousseau egyik festményén, úgy feküdt a szalomba szorult dzsungel közepén (a falak, felfogván ezt, elmenekültek), fejadag gyanánt a húsevő növények közé vetve...”* (Székly János fordítása.)

Robin bemutatása éppoly szokatlan, mint maga a nő. Mintha nem ember, de még csak nem is állat volna, inkább növény – az eszmélet egészen különös dimenziójában létezik. Alvása intenzív; úgy adja át magát az álomnak, ahogyan csak egy öntudatától megfosztott lény képes rá. Ugyanakkor egyszerre több szférában van jelen: a lét és a nemlét, a tudat és a tudattalan, az ártatlanság és a gonoszság határán, egyszerre a fény, a víz és a föld elemében, de egyúttal a szobában és a dzsungelben is, egyként vadállat és áldozat. Ebben a nőben egy morzsányi sincs a társadalom által nőiesnek kikiáltott identitásból, mégis beleszeret az orvost elkísérő Felix, mert a teljes embert ismeri fel

benne. Bár Robin nemi identitása esetleges – azt is mondhatnánk, hogy androgunitása mintha véletlenül nőiesedett volna el –, Felix vágya úgy heteroszexualizálódik, hogy annak tárgya nem a társadalmi nemi konstrukció, hanem mintha a (vad)állati, a nővényi és az androgün-emberi természet egy darabja volna.

„...Behunyta a szemét, Felix pedig, aki eddig merőn bámulta e titokzatos és döbbenetes kékséget, azon kapta magát, hogy most is látja, halványtiszán és szemhéj mögötti időtlenségben – ilyen a fenevadak íriszének hosszú, meghatározatlan hordereje, mert fókusza nem szelídült olyanná, hogy ember szemébe nézhessen.

*Az olyan nő, aki mint örökre rögzülő »kép« mutatkozik meg a szemlélőnek, a magába mélyedő elme számára a legfőbb veszélyt jelenti. Néha olyan nővel is találkozhatunk, aki nem más, mint emberré váló vad. Az ilyen személynek valamennyi mozdulata végül egy elfelejtett tapasztalat képévé tisztul; az örök nász faji emlékezetre vetülő káprázatává...”*

Barnes azt sugallja, hogy a társadalom által konstruált nemi identitásnak semmi köze sincs a szexualitáshoz, az érzékiséghez és a vágyhoz. Ezt a tézist a doktor számos története támasztja alá, köztük az, amelyben egy matróz beleszeret egy lábatlan lányba – pusztán azért, ahogyan hátára rásütött a nap: „...erről eszembe jut Mademoiselle Basquette, aki deréktól lefelé volt elátkozva, lábatlan lány volt, olyan a teste, mint egy középkori szidalom. Egy deszka fedélzetén szokta átgurítani magát a Pireneusokon. Ami megvolt belőle, az olcsó, hagyományos módon volt gyönyörű, az arca olyan emberé, aki nem egyvalakinek, hanem egy egész fajnak szolgál megrökönyödésére. [...] egy nap meglátta egy matróz, és belészeregett. A lány hegynék fölfelé tartott, és hátára rásütött a nap; nyergét vetített meghajlott nyakára, és megcsillogtatta fején a göndör fürtöket, isteni volt és mindenétől megfosztott, mint egy viking hajó partra vetett orrfigurája. Ezért hát a matróz fölkapta, deszkástul, mindenestül, és magával vitte...”

\*

A címben felvetett kérdésre adott úgyszólván véletlenszerűen összegyűjtött válaszok jellemzően rávilágítanak gondolkodásunkra. Először is egyikük sem tűnik a nőiség esszencialista felfogása mellett érvelni: a szövegekből teljességgel hiányzik a női esszenciára, a női princípiumra tett akár legközvetettebb utalás is. Mindegyik írás konstrukcióként jeleníti meg a nemi identitást; mintha Virginia Woolfnak az ORLANDÓ-ban tett megállapítását támasztanák alá, miszerint „a ruha visel bennünket, nem mi a ruhát”. A három férfi szerző szövegében mégis egészen másként konstruálódik meg ez a női identitás. A küllemére nagy hangsúlyt fektető nő bonyolult ruházatkodási rituáléja eredményeként megjelenik az az ideál, mely megtévesztően hasonlít az esszenciára: az „igazi” és „tökéletes” nő az, aki akként viselkedik (ezért megmosolyogtató a kívánsága, hogy vegyék férfinak). Minden biztonnyal Stein és Barnes is egyetértésének ezzel a felfogással, nem tévesztve össze a jelölt „igazságát” a jelölővel. Azaz elfogadják, hogy a férfiuralmú társadalmak performatív konstrukciónak tekintik a női ideált, de azzal már nem értenek egyet, hogy a nőnek a „valóságban”, azaz a jelölt dimenziójában is létezik ilyen „esszenciája”. Műveikből talán éppen ezért hiányoznak ezek az ideálok. Nőalakjaik nem a performatív női identitás megjelenítői, hanem mintha nemtől független tulajdonságok – vagy a hagyományosan nőinek és férfiúinak tekintett tulajdonságok összességének – hordozói volnának. Prózájukban a kihagyás eszközével elnyegtelenített külső alatt nem a női esszencia, hanem valamiféle androgunitás rajzolódik ki. Ezzel Sandra M. Gilbert sokak által elfogadott tézise tűnik igazolódni, miszerint a férfi modernisták (Joyce, Eliot, Pound) az „igaz”, illetve a „hamis” ruházat alatt

– kosztümtől függően – „igaz”, illetve „hamis” nemi identitást feltételeznek, míg a női modernisták szerint a nemi identitást performatív módon konstruáló ruházat alatt valamiféle nemektől független ontológiai lényeg lakozik. Egyébként egy későbbi magyar szerző is ebben – a modernista női írótól ismert – androgünitásban ragadja meg *Az ÚJ ÉVEZRED SZELLEME-T: „Mindent Isten szemével nézni – se férfiasan, se nőiesen –, hanem mint a szent herélt, s a kétnemű, a teljes-ember!”* Bár Weöres Sándor már nem modernista, szellemisége alapján akár olybá vehetnénk, mintha nő volna...

---

*Idézett művek*

- Djuna Barnes: ÉJERDŐ. Széky János fordítása. Kalligram, Pozsony, 1994.
- Judith Butler: GENDER TROUBLE. FEMINISM AND THE SUBVERSION OF IDENTITY. Routledge, New York, 1990.
- Sandra M. Gilbert: COSTUMES OF THE MIND: TRANSVESTISM AS METAPHOR IN MODERN LITERATURE. In: WRITING AND SEXUAL DIFFERENCE. Szerk. Elizabeth Abel. University of Chicago Press, 1982. 193–219. o.
- Ignotus: MADAME RÉCAMIER. In: IGNOTUS VÁLOGATOTT ÍRÁSAI. Szépirodalmi, 1969. 103–104. o.
- Szócs Géza: TALÁLKOZÁS A JÓZSEF TÉREN. In: A SZÉLNEK ERESZTETT BÁBU. Magvető, 1986. 181–182. o.
- Gertrude Stein: HÁROM ÉLET. Beck András, Kúnos László, Pusztai Dóra fordítása. Magvető, 1997.
- Jonathan Swift: A GYÖNYÖRŰ NIMFA, MIKOR LEFEKVÉSHEZ KÉSZÜLŐDIK. Ferencz Győző fordítása. In: KLASSZIKUS ANGOL KÖLTŐK A KÖZÉPKORTÓL A XX. SZÁZADIG. Európa, 1986. 632–635. o.

Varga Éva

---

## A SZENVEDÉLY GYAKORLÁSÁNAK PÉLDÁI

A királyt újabban nem érdekelték a hírek. Nem szerette a jelentéseket, a beszámolókat, ideges lett, ha aláírni való papírokat lobogtattak az orra előtt, ha csak tehette, megszökött a tanácskozásokról is, és elbújt kis műhelyébe. Az egyik lépcső alatt volt a műhely, ahol mostanában különleges teremtményeket festegetett, virágarcú oroszlánokat, szegfűfejben végződő tigriseket, rinocéroszokat. Ez a szenvedély lassanként elhomályosított előtte minden mást. Ha reggel a kancellár eléje állt, és indulatosan ecsetelte a szomszéd ország hadseregének betörési kísérleteit, a király elszomorodott, hosszasan nézte maga előtt a padlót, és megérlelődött benne a gondolat, hogy be fogja tiltani a híreket. Így is tett.

Utoljára vett koronajelzésű papírt a kezébe, és hosszú szárú betűket vetve ezeket írta: A mai naptól tilos hírek után nyomozni, kutatni, tilos híreket mondani, leírni, terjeszteni. Aki e parancs ellenében cselekszik, megsérti a törvényt, és nem kerülheti el a halálos ítéletet.