

Szabó Gábor

Ragaszthatatlan szív

Esterházy Péter: A szív segédigéi

Az írás és a halál viszonyának értelmezése kapcsán írja Foucault, hogy – a halál legyőzését, az élet jövőbeli biztosítását célzó görög vagy arab narratív stratégiákkal szemben – kultúránkban az írás a halhatatlanság megteremtése helyett az élet feláldozásához kötdök.1 S jöllehet a francia gondolkodó e helyt elsősorban az individualizáció jeleinek érvénytelenítésén ügyködő szerzői szubjektum állapotát diagnosztizálja, aki különféle narrációs technikák mögé bújva úgy temeti el magát műveiben, akár egy kriptában, *A halálöszön és az életöszönök* újrafelfedezése óta a halál jegyeit magában hordó nyelv képzete Foucault írása(i) mellett még számos, egymástól eltérő indíttatású (irodalom)elméletnek is fontos szereplőjévé vált, így például – hogy csak néhány „b”-betűs francia sztárfilozófust említek – Bataille, Blanchot, Baudrillard vagy Barthes munkásságán keresztül.

E szövegében Freud azt állítja, hogy a halálöszön mindenütt jelenlévő hajtőereje az inorganikus állapotba való visszatérésre kényszerítő legintenzívebb késztetés, amely az organizmus majdani „saját halálát” szabályozza. E felismerés értelmében bármely organizmus léte csupán élete ezen végcéljának folytonos kitolása, késleltetése, elodázása lenne.2 Freud igénye, hogy a halált a lét alapvető mintázataként hozza vissza az életbe – vagyis a vitalista elképzelések cáfolata – a későbbiekben meghatározó elemévé vált azoknak a filozófiai diszkurzusoknak, melyeket Habermas az antropocentrikus gondolkodás és a humanista önértelmezések végéről való híradásokként értelmez.3 Mindezek előrebocsátása azért tarthat számot némi jelentőségre, mert *A szív segédigéi*-ben – legalábbis első nekifutásra – éppen a halál *írodása* emelődik a szöveg tárgyává. Az anya halála – avagy általában véve, az elmúlás, mint hagyományosan magasztosnak, az alkotói elmélyülést jelzőnek tekintett írói téma – itt olyan *nyelvi* problémaként jelentkezik elsősorban, melynek keretein belül a mű az önnön tárgyához való lehetséges diszkurzív viszonyulások keresését problematizálja.

A másodmodernség e nyelvi tapasztalatát, vagyis a megalkotottság mikéntjének pragmatikáját a művészet „igazságával” azonosító narrációs technika már a *Temelési regény* óta nem idegen Esterházytól. Ám *A szív segédigéi* esetében nem pusztán bizonyos szituáció(k)hoz kapcsolható nyelvi viszonyulások tematizálódásának lehetünk tanúi, hanem írás és halál, Lét és Semmi, én és nem én kölcsönösségen alapuló feltételezettségének pszichológikus megközelítésének is. E dichotómiák egymásbacsúsztása az irodalom immanens problémájaként jelentkeznek a műben, ami ezúttal éppen e problémákkal való viaskodás verbalizációjaként hozódik létre. A létének feltételein rágódó, önreflexív írásmód olyan suicid szöveget eredményez, ami csak saját alapzatának megkérdőjelezésén keresztül képes életre kelteni magát, létét önnön felszámolásából nyerve szinte pontosan modellálva a freudi paradoxont, mely szerint „az örömev valósággal mintha a halálöszönök szolgálatában állna.”4

*A szív segédigéi*5 olyan irodalmi mauzóleum, ami jópár holttestet rejt magában; e corpusokat – halott testeket és szövegtesteket – az időből való kiszakítás vágya tette a szöveg tárgyává (és itt lehetett volna például jelentősége az oldalszámzás hiányának); a mű így voltaképpen a halál atemporalitálásának emléken élösködik, vagyis lineárisra, strukturáltá, *időbelivé* akar alakítani egy ilyesféle tulajdonságokkal éppenséggel ontológiai meghatározottsága okán nem rendelkező dolgot. Az univerzális gyász középpontjába a halott anya figurája íródik be, akinek szubjektivitása csupán diszkurzív szerep, hiszen alakja összemosódik a *Vágy nélkül, boldogtalan*, vagy akár *Az Idegen anya*-alakjával, sőt – mint erre a későbbiekben kitérek majd – bizonyos nem anya-szerepben megismert corpusokkal is.

A „szülő” elvesztése fölött érzett fájdalom, illetőleg az ezen történő túllépés kényszere így alighanem az irodalmi elődökhöz fűződő viszony allegoréziseként válik értelmezhetővé. S miután *A szív segédigéi* leginkább idézetekből építi fel önmagát, az intertextuális szöveg-emlékek a múlt rekvizitumaként maguk is az elmúlás, a gyász jeleiként funkcionálnak, s – paradox módon – holtukban kelnek életre Esterházy mauzóleumában.

Az idézetek szövedéke mögött önmagát – mintegy foucaultilag – eltüntető szerző eképp magát is eltemeti saját szövegében, miáltal újabb tetemmel gyarapodik a hulláktól már amúgy is hemzsegő történet. A *Bevezetés...* utolsó három írása – amint erre Kulcsár Szabó Ernő is rámutat6 – egyébként is igencsak konzekvens az öldöklés tekintetében. Míg ugyanis *A mámor enyhe szabadságá*-ban a szubsztanciális epikai tényezőkkel együtt a korábbi Esterházy-művek szereplői esnek a szöveg áldozatául, az ezt követő, Danilo Kiš-től átmásolt történet a szerző(i) név viselőjének) haláláról tudósít, mígnem *A szív segédigéi* parte-cédulái végére – az első kiadástól eltérően – a „Vége” és a „Mindezt majd megírom még pontosabban is” handkei zárata közé egy olyan (ön)idézetekből montírozott szöveg applikálódik, melynek utolsó sorai az iménti Kiš-műnek a halál egyedüli bizonyosságát állító zárómondatát idézik.

Mindez még annak elismerése mellett is állítható, hogy *A Bevezetés...* szövegeinek lineáris rendjébe az epikai konvenciók e módszeres lebontását belelátó értelmezés nyomban esetlegessé válhat a kötetegész szerkesztettségének azon jellegét is röpké figyelemre méltatva, ami már Csuha István régebben megfogalmazott véleménye szerint is „felszámolja az írás és a hagyományos könyvkép rendjét, a linearitást.”7 Ez annyit jelent, hogy a kötet non-linearitása bizonyos térképzetességet kölcsönöz a műnek, ami a folytonos választás (sartre-i) kényszere állítja olvasóját: a szerzőágoz utalásrendszer, ez egyes művek egymáshoz való viszonyának szemantikuma, a nem verbális információk bizonyos szövegrészekhez történő kapcsolódásai a mű hálószerű szerkezetén belül arra sarkallják a befogadót, hogy egyfajta vándorként hozza létre saját olvasatának térképét vagy térképeit, melyek nyomán azután az egyéni térbeli választások mégiscsak időbelivé lesznek, s linearitássá – a legjobb esetben is multiplikált linearitássá – rendeződnek a hálózat járatai. Ezek alapján *A szív segédigéi* lapszámzás nélküli kiadása akár a *Bevezetés...* nem-lineáris térszerkezetének előképe is lehetne, ahol az egymásra *nem következő* oldalak a temporalitás tagadásának láthatatlan jeleiként állanak.

A gyász egyik vizuális jelölője a szövegbe applikált „fekete lap”, melynek érdekessége többek között abban is rejlik, hogy maga is idézet, hisz a Tristram Shandy úr életét és gondolatait megörökítő halhatatlan regényében Sterne már több, mint két évszázaddal ezelőtt alkalmazott egy az Esterházyéhoz megtevesztésig hasonló koromsötét oldalt. (Az ír szerző neve egy rövid utalás erejéig fel is bukkan *A szív segédigéi*-ben [Besz. 688]) Mindkét műben egy haláleset – Esterházynál az „anya”, Sterne-nél Yorick halála után kerül sor e gyászos gesztusra. Az új kontextusba kerülő idézetek szemantikai módosulásait figyelembe véve azonban az Esterházy-féle „black page” alighanem jócskán eltérő jelentésre tesz szert, mint a sterne-i textúrában8, ahol e lap a regény nyelvkritikai vonulatának vizuális megjelenítőjeként a ki nem mondható, csupán megmutatható entitások pre-wittgensteiniánus problémájaként értelmezhető.

(Anélkül, hogy részletekbe menően támasztanám alá a *Tristram Shandy*... nyelvi álláspontjával kapcsolatos iménti utalásomat, a számos lehetséges idézet helyett csupán egyetlen ezt igazoló példával szeretnék élni. Toby és egy túlfűtött özvegyasszony kölcsönös félreértésen alapuló párbeszédét Sterne a következő megjegyzéssel zárja: „ez is csak azt mutatja, hogy mily csekély tudásra tehetünk szert a pusztá szó által”⁷ [it shews what little knowledge is got by mere words.]⁹

A *szív segédigéi* gyász-oldalával kapcsolatban azonban némiképp másként áll a helyzet, hiszen – idézet lévén – halotti lepelként nem csupán az „anya” handke-i és camus-i, hanem Sterne és Yorick szövegtestét is takarja. Ráadásul az „anya” meglepő módon a Beatriz Viterbo nevet viseli (Besz 682), akiről viszont tudvalévő, hogy Borges Az Alef című alaptörténetében hajtotta örök álomra a fejét, hogy aztán újabb ideiglenes nyughelyét Esterházy mauzóleumában lelje meg. (Figyelemreméltó mellesleg, hogy az „alef” a héber ábécé egyik ún. „anya-betűje”). Számottevően sokasodnak tehát a fekete lepel borította corpusok, ám értelmezésem szempontjából a továbbiakban elsősorban Yorick és Beatriz textuális maradványai tűnnek érdekesnek.

Borges történetében Beatriz Viterbo a narrátor szerelme, beteljesületlen vágyakozásának tárgya, akinek arca halála után először még színes, később már csak fekete-fehér képek egyre kevésbé élethű reprezentációin keresztül idéződik fel a férfi számára, hogy végül pusztá névvé, semmitmondó nyelvi jelle redukálódva törölje el jelöltjének ideáját: „Elménket mállasztja a feledés, az évek tragikus porladásában magam is egyre inkább összezavarom és elfelejtem Beatriz vonásait.”¹⁰ (*“Nuestra mente es porosa para al olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”*)

Beatriz személyének köszönhetően tehát a (halott) anya iránti fiúi szeretet erőteljes szexuális konnotációkkal is színeződik. Erre a motívumra a szöveg jelölői explicit módon egyszer sem látszanak utalni, a vágy tehát mintegy a szöveg tudatalattijába szorul vissza; ugyanakkor viszont az elfojtás ténye mégiscsak jól láthatóan mutatkozik meg, hiszen a fekete oldal leple igencsak szembeötlően jelzi a mű horizontjából kiszoruló tartalmak – jelen esetben az incesztusvágy későbbiekben értelmezendő – látens jelenlétét.

S amennyiben a gyászlapot egyúttal a szöveg nyelvisége által leplezett tudattartalmak, ösztönkésztetések működésének jeleként kezeljük, úgy magyarázatot kaphatunk arra is, hogy a Beatriz mellett nyugvó Yorick corpusa vajon miért kerülhetett egyazon szövegsírhoz az anya/szerető rejtegetett figurájával. Yorickon keresztül ugyanis annak a Shakespeare-nek az alakja sejlik föl a fekete lap mélyén, akit Harold Bloom a nyugati kánon középponti figurájaként nevez meg,¹¹ olyan irodalmi Atya-ként, akinek hatása e kánon egészét nagy mértékben befolyásolja. Így hát a vágy tárgyaként kezelt anya és a tekintélyes (irodalmi) Atya együttese a klasszikus ödipális helyzet erős jelenlétét mutatja a szöveg tudatalattijában. Ha tehát – mint erről már szó esett – *A szív segédigéit* az irodalmi elődökhöz való viszony szublimációjaként olvassuk, akkor e viszonyt az előzőek értelmében a szülő-gyerek kapcsolat freudi mintája alapján lehet jellemezni, pontosabban annak olyan verbalizációjaként, amely ugyanakkor ezen ödipális készletés elfedésében érdekelt.

Az irodalomtörténeti kontinuitást is e szellemben értelmező Bloom szerint a kánonokat a *hatás* rendezőelve irányítja. Így minden mű csak valamely előd-szövegre adott válaszként szülehet meg, mely válasz az utódok értelmezői aktusainak függvénye. Ezeket az értelmezéseket pedig – vélekedik Bloom – az elfojtás, a represszió irányítja, minthogy az ön-identikus szerzői pozíció csak a befolyásos előd(ök) nyomainak, emlékezetének lefojtásán át válhat megszerezhetővé.¹²

„Bármely erős irodalmi mű alkotó módon félreolvassa és félre-interpretálja az előd-szöveget vagy szövegeket (...) az erős alkotás *maga* a hatás-izony.”¹³

A nyugati kánon így olyan pszichikus csatatérként tűnik fel, ahol a jelenlét az elődök textuális meggyilkolásából fakadó figuratív hatalomátvitel egyenes következménye, melynek során az utód, szabadulni akarván az előd nyomasztó tekintélyétől, a felejtés és kiszajátítás együttes trópusán át tagadja meg annak befolyását: „A költőnek, ahhoz, hogy éljen, a félreértés központi aktusában tévesen kell értelmezni az apát, s ez az aktus az apa újra-írása.”¹⁴ E belátást elfogadva azok az idézetek, melyek *A szív segédigéi* textúráját alkotják, egyrészt nyilvánvalóan az elődökhöz való kapcsolódás kikerülhetetlenségét állítják – e nem is túlságosan újkeletű felismerés alighanem (az Esterházy által gyakorta citált) Musil és Joyce harmincas évekbeli munkásságából eredeztethető, akik szintén „csak annak tudomásulvételével tudták elképzelni az irodalom folyamatának megújulását, hogy abba az univerzumba, melybe a mindenkori új mű be kíván lépni, előzetesen írtak már”¹⁵ –, eredeti kontextusukból kiszakítva azonban egy új értelemképzés revíziója alá kerülnek. Innen nézvést a lapokat szegélyező gyászkeret is egy hasonló készletés jeleként válhat értelmezhetővé. A gyászjelentések szokásos megoldását imitálva részint persze az elmúlás, a halál terébe helyezi az atyák nyelvétől átitatott szöveget, egyúttal viszont egy autonóm területet lezáró demarkációs vonalként – a gazda bekeríti (a lét) házát – a szerzői önállóság kiépítésének jele is. Miközben e keret a végtelen szöveg-univerzum egy szeletét kimetszve az imígyen sikeresen behatárolt területre akarja kiterjeszteni uralmát, e választóvonal másik oldala olyan beláthatatlan terep megletéről is hírt ad, amely az elődszövegek végtelenbe vesző sokaságának gyarmatosíthatatlanságát állítja.

Ugyanakkor a bekerített kis szöveg-területek fölötti uralom kétséges mivoltáról tudósít a „Nincs helyem, ahol most volnék” (Besz 684) felismerése, míg a rituális öldöklés árán megszerzett birtok leírásának Juhász Ferenc-i képe – „Véres kása ez a kert” – ugyanitt a sorozatos apa-gyilkosságok eredményeképp hadszíntérré vált szöveg önreflexív gesztusa. (Érdekes lenne összevetni ezt az állítást Esterházy egyik esszéjének azon kijelentésével, mely szerint „könyveim ideális megjelenési, létezési formája: a kert.”)

Az elődökkel vívott harc tematikusan is megjelenik a szövegben egy (?) apa-figura megidézésén keresztül, hasonlatosan *A mámor enyhe szabadságá*-hoz, aholis furcsamód épp az „apa” személye esik elsőként az öldöklés áldozatául. (Besz 613). *A szív segédigéi*-ben többek közt a következő (Barthelme) passzus tűnhet e szempontból jócskán árulkodónak: „Elég unalmas volt mesquite-bokrokra lövöldözni, így hát lekuporodtunk valami sziklák mögé, apám lekuporodott az ő kősziklájára mögé, én lekuporodtam az én kősziklám mögé, és elkezdtünk egymásra löni. Az érdekes volt.” (Besz 704.) Ám ugyanilyen beszédes lehet a „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van: apánk tehát apánk: a est a” kijelentés is (Besz 666), annál is inkább, mert a következő oldalon e parafrázis idézet tényleges szerzőjének haláláról is olvashatunk: „Azóta már több temetésen is voltam vele, utoljára az Illyésén.” (Besz 667)

Legsokatmondóbbnak azonban talán egy torzított Borges-idézet tűnik e tekintetben, megint csak *Az Alef*-ből. Esterházy itt meglehetősen hosszú részletet másol át e történetből, ámde azzal a nem lényegtelen módosítással, hogy Beatriz nagybátyjának, Carlos Argentino Daneri-nek a nevét következetesen az „atyám”jelölővel helyettesíti. És ebben elsősorban nem is az az érdekes, hogy e változtatás például olyan mondatot is eredményez, mint „Atyám baja beteges örömmel töltött el; lelkünk mélyén mindig utáltuk egymást” (Besz 710), hisz ez már nem sok újdonságot jelentve, zökkenőmentesen illeszkedik az értelmezés eddigi horizontjához. Fontosabbnak tűnik, hogy a borgeses pretextus szerint Daneri az, aki házában pincéjében rejtegeti az Alefet, egy titokzatos kis gömböt, ami atemporális, szinkron teljességében tükrözi a világegyetem egészét. Az univerzum ezen mise en abyme a nagybácsi számára azért is különösen értékes, mert irodalmi ambícióinak az Alef állandóan üzemelő képernyője szolgáltatja a feldolgozandó anyagot. A borgeses szöveg alefe egy olyan ideális írástechnika metaforája, aminek lényege szinte teljes egészében lefedhető Barthes szöveg-fogalmával: „Képzelnünk el először egy olyan szöveget, amely maga a diadalmas pluralitás, amelyet nem szegényít el az ábrázolás (az utáztatás) semmiféle kényszere. Ebben az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játékteret egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg nem a jelentettek struktúrája, hanem a jelentők galaxisa: nincs

kezdeté, reverzibilis, több bejárattal rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak. A szöveg által mozgósított kódok a végtelenbe vesznek...”¹⁶

Ezek után viszont sejthető, hogy miért is neveződhet atyának Esterháznál az argentin Dante; olyan elődnek tehát, aki még birtokolhatta, vagy legalábbis úgy vélhette, hogy birtokolni képes a szövegüniverzum teljességét, ami után viszont az utód-szerző jelen esetben már mindhiába áhítozik, s amiből már csupán a fekete margóval elkerített, oldalnyi területeket mondhatja többé-kevésbé a magáénak. Ennek értelmében Beatriz, a fekete lepel mögött nyugvó borges-i „anya” mellett a Yorickon át megidézett shakespeare-i hagyomány, az apai *Dead White Males* kánonja szintén Borges pretextusához lesz kapcsolható. És nem csak azért, mert e történet egy mottó formájában valóban *tartalmazza* Shakespeare-t, hanem mert e miszlikus betű – amint erre a borges-i mű is erősen rájátszik – a kabbala szerint a nyelv összes elképzelhető mozgását eleve magába foglalja,¹⁷ ilyképp tehát az Esterházy által reflektált irodalmi/metafizikai hagyomány egésze is *Az Alef* részét képezi. Ebben az értelemben viszont – Kulcsár Szabó Ernő vélekedésével szemben¹⁸ – nem Handke kisregénye, hanem Borges e története tekinthető *A szív segédigéi* „elsőleges pretextusának”. Amint erről már szó esett, a torzított idézetek alkalmazása – különösképp, amelyek az atyai zsarnokság létét verbalizálják – jó példája annak, ahogyan a szerző saját autoritásának hiányát ödipális komplexusként éli meg. Hogy tudatában van annak, önálló alkotásra – a kifejezés azon értelmében, hogy ti. az elbeszélést már nem tekintí valamely önazonos alakban megragadható, copy rightolható entitás hordozójának – képtelen, nem töltheti be az „anya” szerepét, akivel ily módon csak interpretatív úton próbálhat azonosulni, s az idézetek, allúziók szándékoltan roncsolt formában történő applikálásának átértelmező műveletével próbálja meg diszkurzív kisajátítani azok (férfi) erejét.

(Mindemellett persze az is igaz, hogy az apai szöveg csak holtában, gyilkosai kezén kezdhet élni, hiszen csupán a fiú írása tehet egy szöveget apai írássá azáltal, hogy agresszív szeretete minduntalan újraértelmezi és kihasználja azt. Ebben az értelemben az „apa” eredeti írása nem létezik, míg a tanítványok létező írásai nem eredetiek. Minél inkább erős a tanítványok fiúi szeretete, annál inkább tűnik (f)el mögötte rajongásuk tárgya, a csupán általuk kreált „anya”¹⁹. Így aztán az Esterházy által tételezett elődök is csupán a szerző interpretációinak eredményeiként válhatnak Atyává.) Az viszont bizonyosnak tűnik, hogy a fekete lap mögé temetett corpusok metaforikája Esterházy poétikájának az utólagosság felismeréséből fakadó belátások érvényesíthetőségének jeleződése, ahol a korábbi dolgok de- és recompozíciója által – Jasss gyakran idézett szavai szerint – „egy korszakdatnak az a visszája látható, amely már teljesen tudatában van utólagosságának, s mégis épp ennek pozitívá tételével képes újra kreatívá válni.”²⁰

S ennek az esztétikai tapasztalatnak, melynek centrumában a múlt újraelsajátítása és megfiatalítása, vagyis a tradícióval való kényszerű viaskodás tudomásulvétele áll, jelentőségteli megfogalmazása lehet az Esterházy-szöveg utolsó bekeretezett lapjának – a fentiek értelmében deszakralizált értelemmel is telítődő – pascali mondata: „amikor valamely művet írunk, legutoljára tudjuk meg, mivel is kezdjük: az Atyának és Fiúnak –”. (Besz 716).

Ebből az irányból válik magyarázhatóvá az elbeszélői pozíció azon változása is, melynek köszönhetően a fekete lap előtt az anyját sirató fiú, azt követően a fiát sirató anya válik az elbeszélés grammatikai alanyává. E szerepcseré a nyelvhasználat mikéntjében semmiféle módosulást nem eredményez, ami előd és utód interszubjektív összetartozására, a másikon keresztül megteremtődő ének közös nyelvi előfeltételezettségére is utalhat, jelezve egyúttal a rituális temetkezés után megteremtődő szerzői én új-szerűségének és önazonosságának illuzórikus mivoltát is.

A szerzői szubjektum illetén megalapozhatóságának (halál)pontosan egyező elképzelését fogalmazza meg Borgesnek egy a hetvenes évek közepén íródott verssora, ami így – T.S. Eliot szellemében – szintén az Esterházy-szöveg utólagosan megteremtett előzményévé válik. *Könyveim* (Mis Libros) című versét az argentin mester ugyanis a következőképp zárja: „A holtak hangja mond ki / engem már mindörökké.”²¹

Ezzel együtt azonban a gyerek/anya szerepcserének egy olyan magyarázata is elképzelhető, ami bizonyos lacani elképzelések segítségével próbálja megvilágítani a szöveg pszichikus struktúráján belül a beszélő alanyok megkettőződésének funkcióját.

E szerint a nyelv elsajátításának folyamata a szubjektum létrejöttével azonos, ugyanakkor viszont az elidegenedés formájának is tekinthető. A nyelvben való elidegenedés hasadást hoz létre az alanyban – a tudat és a tudattalan, a szubjektum és a Másik, illetve az ego és a másik tengelyei mentén –, ami viszont ellentétes az én azon törekvésével, hogy megszilárdítsa, karakterré formálja önmagát. Így hát míg a tudatos szubjektum koncepcióján nyugvó metafizikatörténetben az „én” rögzítettként való kezelése nem más, mint az önmaga és környezete fölötti kontroll megszerezhetőségének hitéből fakadó kielégülési forma, addig a lacani víziók a töredezett szubjektum (corps morcelé) vágyakozásának mozgását a nyelv szimbolikus rendjének a jelentők behelyettesítésén és eltolásán (déplacement) alapuló működésének képében pillantják meg. Az alanyon belüli hasadásokat jól reprezentálják diszkurzusának félresiklásai, törései, hiányai – a szövegnek ezek a kitüntetettként kezelt helyei hordozzák a szimbolikus atyai kódok által uralt nyelv voltaképpen „igazságát”.

A szív segédigéi-nek esetében már első pillantásra szembeötlőek nyelvezete töréseinek vizuálisan is jelzett vonulatai, hiszen a bekeretezett lapok alsó és felső részének szövegrészeit nem csupán a tipográfiai eltérések, hanem a köztük tátongó, üresen hagyott fehér lap cezúrája is elkülöníti egymástól. Ugyanilyen törések szagatják szét jól érezhetően a mű egységes nyelvét az intertextek vs. „saját” szöveg egymáshoz illesztéseinek mentén is.²²

E törés lenne tehát a jele annak a hiánynak, ahol el(ő)tűnhetnek *A szív segédigéi* elfojtásra ítélt jelentései, melyek egy része – ha hihetünk Lacannak – a következőképpen kísérelhető meg felszínre hozni. „A gyermek – vélekedik Lacan – a vágy iránti vágygá válást akarja, azt, hogy képes legyen az anya vágyát kielégíteni, vagyis „to be or not to be”, mint az anya vágyának a tárgya (...) örömet szerezni az anyának ... ehhez szükséges és elégséges fallosztnak lenni.”²³ Az eredeti vágy az Apa közbelépésével módosul, aki egy szimbolikus törvényre hivatkozva magát nevezi meg e végső jelölő birtokosaként. Az Apa felbukkanása egyébként nem igényli egy tényleges férfi jelenlétét, elegendő, hogy az anya nyelvezetében mint strukturálót funkció legyen jelen, s eképp kérdőjelezze meg a fallikus identifikáció bizonyosságát. A vágyteljesülést így az elsőleges elfojtás, vagyis a nyelv szimbólumai kezdi helyettesíteni, melyek voltaképpen az Apa nevének és tiltásának (Le Nom / Non du Père) verbális variánsai. E nyelvi kasztráció, a gyönyör feladásának kényszere, az identifikációról való lemondás értelemszerűen magát a létigét negálja. (Ez utóbbi belátás segítséget nyújthat az Esterházy által játszott változatos *szolgálattói szerepek* – spion, fogadós, pincér – gyakori nyelvi játéknak értelmezhetőségéhez is.)

Talán kitűnik az eddigiekből, hogy *A szív segédigéi* nyelvi szövete milyen csábítóan kínálja magát az efféle vizsgálódás tárgyául. Ennek kiindulópontja pedig alighanem az anya és a szerető képének – már jelzett – összemosásában keresendő, melynek során Beatriz Viterbo anyai teste egy fekete lepel mögött, mint elfojtott jelentés búvik meg. Ez persze nem is csoda, hiszen az incesztus-tabu érthető módon a szimbolikus rend alapító aktusa. Ha tehát az anya vágyának betöltésére irányuló – lacanilag garantált – törekvést helyezzük ideiglenesen a szöveg centrumába – és hát matematikailag legalábbis ez kétségtelenül igazolható, hiszen a fekete lap csaknem pontosan *felezi* a művet –, akkor a történet e lefojtásra ítélt törekvésnek a szimbolikus nyelvi rendbe történő halogató beleíródásaként lesz olvasható. Ez a feltételezés szintén alátámasztani és magyarázni látszik az Atyá-val való – már bemutatott – rivalizáló viaskodást, aki ugyan az értelmezés eddigi menetében – mint irodalmi előd – a szerzői autenticitás gátlójának

metaforájaként szerepelt, így azonban – e feltételezést korántsem cáfolva, hanem inkább tovább árnyalva és kiegészítve – a fallikus identifikáció letiltójaként az egységes szubjektumot szétszabdalo nyelvi erőként lép fel. Ezért, hogy az „apa” a mű diszkurzusának nem csupán állandó szereplője, hanem a szöveg nyelvének intertextuális átítatottságára való tekintettel irányítója és létrehozója is lesz. A történet minden ellenszegülése dacára is azt (és úgy) mondja tehát, amit (és ahogy) az „apa” mondat vele, míg eredeti vágya a nyelv által létrejövő textuális tudattalanba szorul vissza: részint a fekete lap mögé, részint pedig a már szintén említett szöveghasadékokba. S hogy végre visszakanyarodjak oda, ahonnan az iménti lacanológiai idézettárat indítottam – a narrációs szerepcsere is az alanyban létrejövő hasadás grammatikai jelölőjeként lelheti meg magyarázatát, akár a vizuálisan kettéosztott oldalak nyelvtani tükröként is. Hisz míg az apai szimbolikus törvények megakadályozzák a „fallosszá lenni” vágyának manifesztálódását, e cenzúrát kijátszva a szöveg e retorikai/narratológiai trükk segítségével mégis megpróbálja végrehajtani ezen incesztuózus egyesülést. Az anya – illetőleg a hozzá kapcsolódó letiltó vágyak – eltemetését követően a diskurzus addigi alanya az anyai „én” helyét elfoglalva egy imaginárius, grammatikai egyesülés útján tesz kísérletet az apai szigor kijátszására. Minthogy azonban – Lacan szellemében – e szigor implicite eleve adott az anya nyelvében, a pozícióváltás sem eredményezhet olyan szöveget, amely képes lenne szétfeszíteni a tiltó kódok sűrű hálózatát. A mű utolsó mondata – ami nem figyelmen kívül hagyható módon egyúttal az egész *Bevezetés...*-t záró kijelentés is egyben – akár egy eképp felfogott nyelvi kudarc beismerése is lehet: „Mind ezt majd megírom még pontosabban is.” S hasonlóképp, a lacani imaginárius elérhetetlenségének megtapasztalásaként válhat értelmezhetővé a „Nem igaz, hogy segített rajtam az írás (...) Az írás nem az lett, aminek eleinte hittem” (Besz 697) (Handkétől származó) állítása is. Részint mindkét idézet az „(időleges) elhallgatást”,²⁴ a csendet privilegizálja, ugyanakkor viszont a *már* bekövetkezett kudarc és a *majdani* megismételhetőségbe vetett jövőbeli remény kettősének együttes alakzataként utal vissza a mű címében jelzett segédigékre, melyek közül a magyar nyelv köztudomásúlag (?)²⁵ mindössze kettőt ismer: „volna” és „fog”. Márpedig e két segédige mindegyike a mindenkori mondódás sikerének éppen aktuális *jelenidejét* zárja ki a nyelv – s így Esterházy szövegének – teréből.

Jegyzetek

- 1 M. Foucault: *Mi a szerző*; in: *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 122-123.
- 2 S. Freud: *A halálószton és az életósztonök*; Budapest, Múzsák, 1991. 69.
- 3 J. Habermas: *A temporalizált eredetfilozófia túllicitálása: a fonocentrizmus derridai kritikája*; in: *Filozófiai diskurzus a modemségről*, Helikon Kiadó, 1998. 135.
- 4 S. Freud: *ib.* 110.
- 5 A művet az 1986-os *Bevezetés a szépirodalomba* c. kötetben megjelent formájában vizsgálom. Ez részint a szövegárlat tekintetében tér el a történet 85-ös kiadásától, részint pedig abban, hogy a szöveg itt lapszámozva olvasható – ami technikailag megkönnyíti ugyan a hivatkozásokat, viszont számos ígéretnek tűnő értelmezési lehetőséget is érvénytelenít.
- 6 Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*; Kalligram; Pozsony, 1996. 190.
- 7 Csuha István: *A pontos után, a még pontosabb előtt*; in: Balassa (szerk.): *Diptychon*, Magvető, 1988; 25.
- 8 Már csak azért is, mert az elkülönbözödés jól látható jeleként itt egy (torzított) bibliai idézettel íródik felül a steme-i feketeség.
- 9 L. Steme: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*; Új Magyar Könyvkiadó; 1956. 595.
- 10 J. L. Borges: *Az Alef*; in: *A titkos csoda*; Európa Könyvkiadó, Bp. 1986. 352.
- 11 H. Bloom: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*; New York-San Diego-London: Harcourt, Brace and Company 1994. 10.
- 12 Bloom: *ib.* 8.
- 13 H. Bloom: *A Map of Misreading*; New York, 1975. 19.
- 14 Kulcsár Szabó Ernő: *Törvény és szabály között*; in: *Beszédmód és horizont*; Argumentum. 1996. 99.
- 15 Esterházy Péter: *Előszó*; in: *A kitömött hattyú*; Magvető Kiadó; 1988. 12.
- 16 R. Barthes: *S/Z*; Osiris Kiadó; 1997. 16.
- 17 G. Scholem: *A kabbala helye az európai szellem-történetben*; Atlantisz, 1995. II./ 132-133-134.
- 18 Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*; *ib.* 155.
- 19 vö: Kalmár György: *A pszichoanalízis fenséges tárgya*; in: *Alföld*; 1998/10. 67.
- 20 H. R. Jauss: *Az irodalmi posztmodemség*; in: *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*; Osiris Kiadó, Bp. 1997. 218.
- 21 J. L. Borges: *Könyveim*; in: *A Másik, aki Ugyanaz*, Európa Könyvkiadó, 1990. 112.
- 22 vö: „Egy idézet hiába simul bele egy szövegbe, mert ha simul, ha nem simul, nem simul” – állítja Esterházy is. in: *Esterházy-kalauz*; Magvető Könyvkiadó, 1991. 8.
- 23 in: Joël Dor: *Introduction à la lecture de Lacan I.*, Paris, Éditions Denoël, 1985. 102.
- 24 Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*; *ib.* 172.
- 25 „A magyar nyelv (...) köztudomásúlag nem ismer segédigéket” (Domokos Máttyás: *Műbírálat, kiszabott parcellán*. Kortárs; 1985/9. 137.)