

ALBERT KINGA

TESTPOÉTIKA ÉS HIÁNYALAKZATOK TÓTH KRISZTINA *PIXEL* CÍMŰ MŰVÉBEN

Érzékeny bevezető

A jelen tanulmányban Tóth Krisztina *Pixel* című kötetének különböző szövegszervező elemeit fogom megvizsgálni, illetve azt, hogy ezek miként járulnak hozzá a kötetből kirajzolódó virtuális szövegtest konstruálásához.

Ennek a szövegtestnek az univerzalitására, illetve szervezőségeire hívom fel a figyelmet, szembeállítom a jelentéssel felületekként működő szereplői testekkel, amelyek különböző hatalmi inskripciók jeleit hordozzák magukon. A szövegtest építkezése rámutat ezekre a kulturálisan és történetileg specifikus konstrukcióknak a természetellenességére, és lebontja azokat a hierarchiákat, amelyek a testi alapon történő kategorizálást legitimálják.

Tóth Krisztina alapján véve a szociális érzékenység felől közelít a test összetett kérdéséhez, illetve szereplőjéhez. Ez a fajta szociális érzékenység pedig meghatározni látszik a kortárs magyar irodalomnak azt a vonulatát, amely a társadalmi realitás feszültségeire mutat rá, akár aktuális közéleti és politikai jelenségekre is reflektálva.¹ Talán ezért is szokás Tóth Krisztina tárcáit „életszagúaknak” nevezni, a prózai világában felvonultatott igen eklektikus szereplősereget a mindennapok megszokott, ismerős alakjaiként titulálni. Ez a fajta szociális érzékenység érhető tetten például Spiró György *Kémjelentésének*² rövidprózáiban is. A kötet írásai között akadnak olyanok, amelyek a Kádár-korszak viszontagságait, abszurd helyzetét jelenítik meg, mások élesen rávilágítanak arra a tényre, hogy a rendszerváltást követően a „szocialista maradványok” miként épültek bele a mai látszatdemokráciába. Továbbá, Spiró köteté reflektál arra a fokozott antiszemitizmusra, illetve szélsőséges nacionalizmusra, amely a 21. század Magyarországot jellemzi, és amely részint megdöbbentő módon a fiatal generáció szemléletmódját is meghatározni látszik.

Takács Tímea megállapítja, hogy az új szemlélet kifejeződésére, a „kortárs környezettel való közvetlen vagy fikcióba bújtatott, reflektív viszony” ábrázolására különösen alkalmasak a „rövidtörténetekre jellemző sűrítési, pillanatábrázolási technikák”.³

A rövidpróza mellett előhozakodhatunk akár Háy János drámai életművével is. *A Gézagyerek* esetében például a (fizikai) munkások és a munkanélküliek csoportja közötti feszültség eredményezi a drámai helyzetet. A társadalmi peremhelyzetben levők világa teljes közvetlenségében, a maga brutális nyelviségével jelenik meg a befogadó előtt, emellett a szellemi fogyatékosok, a sérültek megbélyegzettségének a kérdése is artikulálódik.

Az erős politikai, szociális töltet jellemző továbbá Erdős Virág költészetére is – nem hanyagolható az a tény sem, hogy ezek a versek olyan tüntetések keretében hangzottak el több- ezer ember előtt, amelyek többek között a hajléktalanok kriminalizálása ellen léptek fel. Vagy kiemelhetnénk Győrffy Ákos a Litera.hu portálon vezetett netnaplóját,⁴ amelyben szintén artikulálódik a hajléktalanok, illetve a cigányok marginalizálásának a kérdése.

¹ Takács Tímea is ezt az irányváltást látszik azonosítani: „A prózai véleményformálás és a kritikai elbeszélői szemlélet a magyar irodalom utóbbi másfél évtizedében jelentősen megváltozott.” (Takács Tímea: „Mozgó képekben a világ”, in: *Befejezetlen* könyv, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2012. 183.

² Spiró György: *Kémjelentés*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011.

³ Takács: i. m. 183.

⁴ Lásd http://www.litera.hu/netnaplo/netnaplo_extra_szerda, elérés: 2013. 09. 14.

Németh Zoltán *A széttartás alakzatai* című könyvében a „fiatal irodalom” kapcsán beszél a referencialitás visszatéréséről, és szembeállítja azzal a kilencvenes években kicsúcsosodó irodalomtörténeti diskurzussal, amely a hetvenes évektől kibontakozó magyar prózanyelvben a szövegszerű eljárások elsődlegességét hangsúlyozta. Továbbá rámutat ennek az irodalomfelfogásnak a veszélyeire. Az „önmaga szövegiségéhez visszatért szöveghez” képest „mindazon szépirodalmi művek, amelyek hangsúlyozottan kortársi környezetbe ágyazódnak afféle szennyezett szövegek, amelyek visszalépésként foghatók fel.”⁵ Ezekután azt hangsúlyozza, hogy egy olyan irodalomtudományi beszédmód kialakítása a fontos, „amely a textuális elemzés mellett és azon túl foglalkozik a szövegbe írt történelmi-társadalmi konstrukciókkal, a szövegek tapasztalati és referenciális jellegével.”⁶

Egy ilyen jellegű megközelítésmódra törekszik a jelen tanulmány, amennyiben a fenti szempontok érvényesítését kísérel meg.

A *Pixel* szereplői között tagadhatatlanul vannak perifériára szorított, Másikként titulált individuumok. A kötetben találkozunk többek között cigányokkal, homoszexuálisokkal, rákbetegekkel. Olvashatunk ugyanakkor megcsalt feleségekről, szeretőkről, szerelmi kudarcokról, gyerektelen anyákról. A kötet szövegtestének minden fejezete, azaz minden testrésze a megbélyegzésnek, a hiánynak a jeleit hordozza magán. A szövegtest tanulmányozása egyrészt rámutathat az igen finom hatalmi hálózat, a hatalom mikrofizikájának működésére, másrészt fény derülhet arra, milyen narratív technikák, szövegszervező elemek járulnak hozzá ahhoz, hogy ebből a testből önálló, a hatalom stigmáit levetkőző felszabadult entitás legyen.

Az első fejezetben a *Pixelben* jelentkező testpoétikát Tóth Krisztina tágabb értelemben vett prózai világának a kontextusában, előző két kötetéhez viszonyítva értelmezem, ezt követően a kartézianus szellem-test dualizmusának a tarthatatlanságára, illetve a test problematikájának az átértelmeződésére mutatok rá Hans Ulrich Gumbrecht *A jelenlét előállítására* című könyvére, illetve Daniel Punday korporeális narratológiájára alapozva. Ezek a szerzők a testtel, anyagsággal foglalkozó igen szerteágazó (inter)diszciplínakon belül olyan diskurzusok képviselői, melyek kérdésfelvetése segíthet megragadni a *Pixelben* kiéleződő testi-társadalmi-narratív jelenségeket.

A bevezető befejezésekként pedig Erdős Virágnak egy interjún elhangzott mondatait idézem:

Márpedig a dolgok valós szerkezete nem hierarchikus jellegű, nem alá- és fölérendeléseken, hanem épp ezen a bizonyos radikális mellérendelésen alapul. Akárcsak az egyetlen igazságos emberi társadalom szerkezete. Az irodalom ebből a szempontból szélsőségesen egalitárius. Ha a dolgok hiúságból, gyávaságból, becsvágyból és még tudom is én, miféle emberi gyarlóságból összeálló szövevényes szerkezetét visszabontjuk az alapokig, akkor ott egy radikálisan mellérendelő szerkezetet kapunk: minden ember egyenlő, egy vérből valók vagyunk te meg én, szeresd felebarátodat, mint tenmagadat.⁷

Az Erdős Virág-féle radikális mellérendelést végzi el Tóth Krisztina is a *Pixelben*, hogy miként, az a továbbiakból derül ki.

⁵ Németh Zoltán: *A széttartás alakzatai*, Pozsony, Kalligramm Kiadó, 2004.10.

⁶ Uo. 11.

⁷ „Sulykolják kifulladásig” – Erdős Virág író-költő [Interjú.], in *Magyar Narancs*, 2013. 06. 06., <http://magyarnarancs.hu/konyv/sulykoljak-kifulladásig-85083>, elérés: 2013. 09. 14.

Összecsengés a prózában

A költőként induló Tóth Krisztinának eddig három novelláskötete jelent meg: 2006-ban a *Vonalkód*, 2009-ben a *Hazaviszlek, jó?*, illetve 2011-ben a *Pixel*. A három kötet különböző történetei, az ezekben megjelenített fiktív világok több szinten is rokonságot mutatnak. Mindhárom kötetre jellemző például az elbeszélői hangnem csevegő jellege, illetve számos motivikus és tematikus egyezést is felfedezhetünk. Dunajcsik Mátyás hívja fel a figyelmet arra, hogy Tóth Krisztina költészete és prózája szervesen illeszkedik egymáshoz – és ez az átfedés túlmutat az atmoszférabeli vagy tematikus hasonlóságokon.⁸ Ő az *összecsengést* identifikálja, mint a verseket, illetve a *Vonalkód* novelláit strukturáló szervezőelvet, és a szerző művészet-, illetve irodalomszemléletét véli kifejeződni ebben a poétikai jelenségben.

Az összecsengés Dunajcsik Mátyás szerint „két, egymástól távoli jelentés egymás mellé helyeződéséből bomlik ki valamilyen külsődleges formai azonosság vagy hasonlóság folytán”,⁹ és megállapítja, hogy a szavak, motívumok és a látványok szintjén is megnyilvánul. A továbbiakban az összecsengésnek három különböző formáját fogom illusztrálni, kitágítva a Dunajcsik Mátyás által identifikált szinteket. Az összecsengés ugyanis amellett, hogy a történeteken belül, illetve a történetek között is kiépít egy sajátos jelentéshálózatot, a különböző kötetek között átjárást biztosít, és éppen ezáltal lesz Tóth Krisztina eddigi prózai életműve oly jellegzetes és egységes.

Az összecsengés formáját, amely a történeteken belül biztosítja a különböző értelemadások és jelentések összekapcsolását, az összecsengés mikroszintjének fogom nevezni. A makroszerkezetben ez az alakzat a köteteken belül biztosítja történetek összetartozását, a kötetkompozíció egységességét. A *Vonalkód* és a *Pixel* közötti összecsengés vizsgálata abban segíthet, hogy fény derüljön arra, Tóth Krisztina prózai világában miképpen artikulálódik a test, a materialitás problematikája, és hogy válik a test építkezése a *Pixelben* szövegszervező elvvé.

Összecsengés a kötetek között

A szerkezeti hasonlóságok felvázolása előtt szükséges a két kötet azon részeire irányítani a figyelmet, amelyek akár a szövegek ars poeticájaként is értelmezhetőek. Mindkét kötetben megjelenik ugyanis a József Attila-i *szövedéke* intertextusa, amely a szövegvilágok formai építkezésének, valamint a kötetekben megnyilvánuló időfelfogásnak az értelmezésében nyújthat segítséget.

A *Vonalkódban* az utolsó történetben olvashatjuk a következő részletet: „Ha fölfeslik is, valahol azért mégiscsak törvények szövedéke a világ, olykor átláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókfonaalként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugaiba kötve.”¹⁰

Szintén a kötetzáró novellában fejeződik ki az elbeszélőnek a kötet egészére vonatkoztatható vágya: „legyen már ennek vége, múltjon el, feszüljön ki az a láthatatlan fonál, és rezdüljön meg a damilként csillogó szövedék.”¹¹ Keresztesi József ezt a narratori óhajt tekinti a kötet különböző történeteinek összetartozását biztosító kohéziós erőnek, és nem magát az elbeszélői alakot.¹²

A *Vonalkódban* ugyanis a történetek összetartozását látszólag az egyes szám első személyű elbeszélő biztosítja, az olvasó hajlamos túl nagy jelentőséget tulajdonítani az elbeszélő personájának. A történetekből mintha a női narrátor élettörténete konstruálna meg, és az elbeszélő epizódok

⁸ Dunajcsik Mátyás: „Élőfilm és összecsengés – Tóth Krisztina művészetelméletéről”, in *Világosság*, 2006/7, 145–151.

⁹ Uo. 145.

¹⁰ Tóth Krisztina: *Vonalkód*, Budapest, Magvető Kiadó, 2006. 175.

¹¹ Uo. 184.

¹² Keresztesi József: „Vonalak a vaktérképen”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.

révén az életrajzi utalások erős jelenlétének a kérdése is felmerül. Amennyiben valóban csupán egy töredékesen lineáris életút-rekonstrukcióként olvassuk a *Vonalkódot*, talán felületesebb és kevésbé elmélyült olvasmányélményben lesz részünk. A linearitás valóban jellemző a kötet történeteinek egymáshoz való időbeli viszonyulására. Kivételnek számít ugyan már a kötetindító történet, hisz ebben a narrátor felnőttként, anyaként jelenik meg az olvasó előtt. Kérdéses azonban, hogy ugyanazzal az anyával találkozunk, aki a kötet utolsó novelláiban is megjelenik.

A gyerekkori élmények rekonstruálása az emlékezés keretébe zárva valósul meg a különböző történeteken belül – az emlékező felnőtt és a gyerek perspektívájának az egymásba játszása jellemző ezekre az írásokra, a történet e kettős nézőpont összetettségében jelenítődik meg. A narrátori nézőpontnak e jellegzetességét hangsúlyozza Szegő János is a kritikájában,¹³ kiemelve azt, hogy a két perspektíva egymásra való vetítése nyelvileg is jelölve van a szövegben. Tulajdonképpen ugyanez történik a *Pixelben*. A narrátor mindig igazodik nyelvileg annak a szereplőnek a beszédmódjához, nyelvi regiszteréhez, akinek a tudatműködését épp közvetíti. A történeteken belül sokszor történik váltás a különböző szereplők tudati megjelenítése között, és e váltást épp az eltérő nyelvi megnyilvánulások jelzik. Ezekre a jelenségekre a későbbiekben részletesebben kitérek, rövid bemutatásuk most csupán a két kötet közötti párhuzamok szemléltetését szolgálja.

A fentiek értelmében elmondható, hogy a *Vonalkódban* az összecsengés (egyik lehetséges formája) úgy valósul meg, hogy a különböző idősíkok között kisimulnak a vonalak. Erre példa a kályha motívuma az *Egy boszorkány van* című történetben. A kályha először azt a (pusztító) teret jelöli, ahova az énelbeszélő kislánykorában költözéskor bedobják azt a babát, amelyet nem visznek magukkal az új lakóhelyükre. Ez az a pillanat, amikor a narrátor úgy érzi, hogy végleg elköltözött belőle valaki. Évtizedekkel később a kislánnyal újból találkozunk, egy elvetélt terhesség után újból költözik. A kályha ezúttal antropomorfizálva jelenik meg: az a test lesz, amit ki kell pucolni, hogy újra fellobban hasson benne a tűz. A tisztítási aktus éppen halottak napján megy végbe, ami még jobban felelősíti az anyai méh, test, illetve a kályha teste közötti analógiát. Ebben a novellában a költözés-kályha-test motívumok hármasa szervezi a történeteket, vonja össze az idősíkokat – az összecsengés a történet motivikus szintjén valósul meg. A *kályha* jelentéslebontása azonban nemcsak motivikusan történik meg, hisz a történet ezzel a kifejezéssel kezdődik: *Kezdjük a kályhától*. Ezek után egy tényleges kályháról lesz szó, ilyen értelemben az automatizálódott nyelvi kifejezés kiközlentése valósul meg – az átvitt értelem konkretizálódik, a nyelv anyagi minősége hangsúlyozódik.

A tárgyak megelevenedésének jelensége a kötet makroszintjén is megjelenik. A *Hideg padló* című novellában ugyanis szintén annak vagyunk a tanúi, hogy bizonyos tárgyak emberi jegyekkel jelentkeznek. Ez az antropomorfizálás azonban mindvégig a testi megnyilvánulások terében mozog, a tárgyak sosem személyesülnek meg a szó szellemi vagy gondolati értelmében, átlényegülésük során egy-egy emberi testrész tulajdonságait veszik fel, tükrözik. Így lesz az említett novellában az átkutatott bőrönd „kizsigerelt, megkínzott”, illetve „bélcsavarodásos”, „gyomrában az összelappadt ruhákkal és a sajgó gerincű, szétfeszegedett könyvekkel”.¹⁴ A tárgyak ebben az esetben is a narrátor testi tapasztalatainak a kivetítéseként jelentkeznek ezekkel a tünetekkel. Az élettelen tárgyak „elevenségével” szemben pedig ott van a japán repülőtéren alkalmazottak merevsége, teljes szenvtelensége. Nem beszélve az intim, testi vágyakat is tartalmazó cédulák elrejtéséről a város különböző pontjain – minden cédulának más sorsot szán az elbeszélő, mindegyiktől sajátos módon búcsúzik, eközben egy szimbolikus testi aktus játszódik le a város és a narrátor között, annak vagyunk a tanúi, hogy a város testmetaforaként aktiválódik.

¹³ Szegő János: „A történetek sorsa és a sorsok története”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.

¹⁴ Tóth: i. m. 109.

A *Pixelben* hasonló epizóddal találkozunk a tizenötödik fejezetben, a köldök történetében. A köldök és a köldökzsinór története a főhősnő lánykori traumájának, Down-kóros gyereke megszületésének, a róla való lemondásnak a megidézője, jelölője lesz. A történet jelenében süteménykészítés közben találkozunk a vörös hajú tanárnővel – a sütemények közepét kis gyöngyökkel díszíti, a sütés után „olyan lett mindegyik kalács, mint egy kerek has, a kiolvadt gyöngy helyén az üres köldökkel.”¹⁵

A traumatikus élmények egyébként minden esetben nyomot hagynak a testen. A *Vonalkódban* több novellában is megjelenik test és éntudat elkülönöződése, ez eredményezi azt a jellegzetes filmes perspektívát, amelyet Keresztesi József és Szegő János is kiemelnek. Ez történik a lányelbeszélővel, amikor két helyzetben is bűnösnek jelölik meg – egyszer fellöki egyik fiú osztálytársát, egy másik alkalommal lányosztálytársának a tolltartóját lopja el. Név és identitás szétválása történik meg, a lány mintegy kívülről szemléli önmagát, a név a bűnt elkövető testet azonosítja, ahhoz tapad.

Szegő János emeli ki a *Vonalkódban* azokat a részeket, amelyekben a test felületén megjelenő hegek, jelek egy történet megidézőjeként működnek – erre példa a *Vérvonalban* az apa hasán, illetve hátán elhúzódó hegek. A *Pixelben* a hát történetében a cigánygyerek testen levő hegek szintén egy történet – a kötet egy másik fejezetének – a megidézését biztosítják, és a szereplő identifikációját teszik lehetővé az olvasó számára. E jelenség értelmezésére azonban a későbbiekben tesztek kísérletet.

A *Pixelben* tehát a történetvonalak kisimítását, a különböző idősíkok összekapcsolását a test építkezésének, a testrészek kiemelésének az aktusa mozdtítja elő. A harmincadik fejezetben olvashatjuk azt a részt, amely a megjelenített világ rendezettségét, szövetszerűségét szemlélteti, rájátszva a *Vonalkódban* megfogalmazott József Attila-i intertextusra: „Milyen érdekes az, hogy emberöltő! Az emberi test felbukkan és alámerül az időben, aztán ismét felszínre tér az emlékezetben, föl-le, föl-le, mint a tű, és közben szorosan összeölti a múlt és a jelen szétfeszítő rétegeit. És minden egymáshoz varródik, miközben láthatatlan a cérna.”¹⁶

A kötetekben megjelenített világokat tehát a többször említett szövedék mintája, szabályossága alakítja és rendszerezi. Mindkét részletben hangsúlyos szerepe van az időnek az összefüggések strukturálása szempontjából. A *Pixelben* azonban az idő-komponens mellett a test válik lényeges szervezőelemmé. A test biztosítja múlt és jelen egységét, egymásra találását. Olyan univerzális test ez, amely magán hordozza az egyes történetileg specifikus testek jellegzetességeit, és felfedi ahistorikusságukat, primordiális anyagságukat, szervességüket.

A testpoétika mellett a *Pixel* és a *Vonalkód* a szerkezeti felépítés szempontjából is párhuzamba állítható. Nyilvánvaló, hogy mindkét kötet esetében gondosan szerkesztett kötetkompozícióval van dolgunk. A *Vonalkód* esetében a történetek külön vonalakként is értelmezhetőek, amelyek együttesen alkotják a kötet egészét, a *vonalkódot*. A novellák alcímei olyan szerkezetek vagy összetett szavak, amelyek a *vonat* szót tartalmazzák, és ezeknek a kifejezéseknek a történetek révén több jelentése is aktiválódik. A *vonatbáló* például egyszerre utal az iskolai füzetre, de a szó jelentése kitér, a főhősnő lakónegyedének a szabályosságát, rendezettségét is jelöli egyben.

A *Pixelben* pedig ehhez képest a különböző részek mintha szervezesebben kapcsolódnának egymáshoz. Ezt a szervezést pedig a szó biológiai értelmében gondolom – hiszen a *Pixelben* a különböző fejezetek egy-egy testrész történetét meséli el, e testrészek kapcsolódásából megképződik a kötet alcímében is jelölt *szövegtest*. Szövegtest alatt a konkrét, tapintható narratív anyag mellett azt a virtuális testet értem, amely a narratíva előrehaladásával fokozatosan kirajzolódik. A szorosabb kapcsolódást egyéb különbségek is jelzik: a *Pixelben* a testrészek neve mellett csupán fejezetszámok

¹⁵ Uő: *Pixel*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011. 81.

¹⁶ Tóth: *Pixel*, 163–164.

jelennek meg a történetek címében, a *Vonalkódban* azonban a közös *vonal* komponensen kívül minden rész önálló címmel is rendelkezik.

A *Hazaviszlek, jó?* című kötetben szintén erőteljesen jelentkezik a test problematikája. A kötet kisebb ciklusokba rendeződik, ezek közül némelyik egészen személyes hangvétellű publicisztikai írásokból áll. A *Teiresziász*-ciklus például a város tereivel, ezeknek a tereknek a jellegzetes figuráival ismerkedtet meg, a hajléktalan alakja pedig többször is visszatér. A ciklus írásait a már kiemelt szociális érzékenység hatja át, a szereplők általában testi különbözőségük miatt lesznek stigmatizálva. Ennek az egyik legmegrendítőbb példáját a *Szólánc* című tárcában olvashatjuk, ahol a nemzeti érzésektől túlfűtött, sovén vonatutazó rendkívül agresszíven viszonyul a barnább bőrű, indián szoknyát hordó énelbeszélőhöz, akiről még azt sem tudja eldönteni, hogy cigány vagy valamilyen más nemzetiségű bevándorló-e.

Különösen érdekes a kötet *Pixel* című novellája, amelynek narrátora egy emberi testbe zárt földönkívüli. Az elbeszélő attitűdje az emberi világgal szemben a későbbi *Pixel* narrátorára is érvényes magatartásforma: a részletek aprólékos és figyelmes rögzítése. Ez a tárca is értelmezhető akár Tóth Krisztina egész prózavilágát átfogó sűrített ars poeticaként. A földönkívüli célja az, hogy az esetleges számonkéréskor mindent visszaadhasson: „sorjában e különös helyszíneket és testeket, mindent, ahogy volt: mint egy talált fényképezőgép.”¹⁷ A különös lény idegenkedik emberi testétől, annak működése teljesen rejtélyes a számára, és a véletlen és az emberek viszonyáról a következőket állapítja meg: „Egymást nem értik, sorsukról mit se tudnak, istenítik és félik a Véletlent.”¹⁸

A sors, a véletlen visszatérő motívummá válik a későbbi kötet, a *Pixel* történeteiben. Az elmondottak után nem lepődhetünk meg azon, hogy Tóth Krisztina prózai világában szinte minden *összezseng*. A továbbiakban azt fogom megvizsgálni, hogy a *Vonalkódban*, illetve a *Hazaviszlek, jó?*-ban kontúrozódó testpoétika miként teljeseedik ki a *Pixel*ben – hogy a harmadik kötetben kirajzolódó univerzális test, azaz a *szövegtest* hogyan számolja fel a testi stigmatizációt, hogyan dolgozza fel a külön testrészek traumáit.

Tájékozódás a (szöveg)testben

A testről való beszédkor, illetve gondolkodáskor rögtön szembetaláljuk magunkat a szakirodalom már-már áttekinthetetlennek tűnő rengetegével. Az elmúlt évtizedek humántudományi kutatásaiban igen hangsúlyossá vált a test iránti érdeklődés – olyannyira, hogy ma már testtudományokról is beszélünk. Több olyan magyar nyelvű tanulmány van, amely a különböző testelméletek rendszerezésére, felvázolására tesz kísérletet, és ezek rendszerint már kezdő soraikban a testtudomány erős interdiszciplináris jellegét hangsúlyozzák.¹⁹ Kérchy Anna például megállapítja, hogy a „fenomenológiától, a feminizmusokon át a fogyatékoságtudományig számos kritikai iskola programja élére tűzi a test tanulmányozását.”²⁰

¹⁷ Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó?* Budapest, Magvető Kiadó, 2009. 149.

¹⁸ Uo. 146.

¹⁹ A Helikon Irodalomtudományi Szemle 2011-ben megjelent különszáma a *Testírás* címet kapta, és a test különböző diskurzusaival foglalkozik, főleg test és szöveg kapcsolatára összpontosítva – Földes Györgyi átfogó tanulmánya a test szerteágazó elméleteit rendszerezi, míg Jablonczay Tímea kifejezetten a korporeális narratológia kérdésvetését ismerteti. Ugyanakkor Kérchy Annának megjelent egy átfogó tanulmánya az *Apertúra* 2009-es téli számában igyekszik rámutatni a kortárs művészetekben azokra az alkotásokra, jelenségekre, amelyek a test problematikáját járják körül. Továbbá, Erős Ferenc és Csabai Márta *Testhatárok, énbátárok: az identitás változó keretei* című könyvükben a test és identitás határfelületét kutatják, szintén részletes áttekintést nyújtván a test különböző elméleteiről és e kérdés interdiszciplinaritásáról.

²⁰ Kérchy Anna: „Tapogatózások. A test elméletének alakzatai”, in *Apertúra*, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>, elérés: 2013. 09. 14.

A klasszikus kartézianus gondolkodásban test és lélek elhatárolása történt meg – és ez a dualizmus sokáig meghatározza a testről kialakított képünket. Ebben az értelemben a test mintegy a lélek börtönként fogható fel, az ember esszenciája a testetlen, illékony lélek – ez rögzíti magában az identitásunkat. Ma már egyre jobban látszik azonban, hogy test és lélek ilyen jellegű alá-, fölérendeltségi viszonya nem tartható. A szubsztancia, az anyagiség elmarasztalására hívja fel a figyelmet Hans Ulrich Gumbrecht is *A jelenlét előállításá*²¹ című könyvében. Gumbrecht azt követi nyomon, hogy a szubjektum-objektum paradigma kialakulása miként vezetett a humántudományok értelmezésközpontú jellegéhez, a szubsztancia hanyagolásához a jelentésazonosításhoz és jelentéstulajdonításhoz képest. Az emberi test a világ dolgaival együtt természetesen az anyagi szférájához tartozik, amely alárendelődik a szelleminek. Gumbrecht egy olyan fogalomkészlet kialakításának a fontosságát hangsúlyozza, amely lehetővé teszi a jelenlétről, a szubsztanciáról való beszédet. A jelen tanulmány célja nem a test felértékelődésének a nyomon követése, a különböző testelméletek történeti áttekintése, hanem a *Pixel*ben megjelenített különböző testek milyenségének a megfigyelése, illetve e testi *jelenlét* tétjének a felfedése. A *Pixel*ben kirajzolódó testpoétika tanulmányozásakor egyszerre kétféle testet kell szem előtt tartanunk: vannak egyrészt a szereplői testek, amelyeknek minden fejezetben egy-egy testrészüik nagyítódik fel – és e kiemelt testrészekből maga a *szövegtest* rajzolódik ki. Kérdés az, milyen ez a test, amely a szövegből kirajzolódik? Mi a tétje egyáltalán ennek a teremtő aktusnak, a testképzésnek? Hogy a végső test céljára és természetére fény derüljön, elengedhetetlen a szereplői testek és azok viszonyrendszerének a tanulmányozása.

A jelenlétnek a *Pixel* esetében kettős értelme lesz: egyrészt a szereplők fizikai megjelenésére, erőteljes testi meghatározottságára vonatkozik, másrészt a *szövegtest* jelenléte is artikulálódik. E két testtípus mintha a Gumbrecht által kiemelt heideggeri föld-világ kettősség köré szerveződne. A *föld* ugyanis az a primordiális szubsztancia, amelyet a *világ* alakzatai szerveznek, formáznak. A *világ* ilyen értelemben történetileg, kulturálisan kódolt, a *föld* pedig elemi, szerves anyagként létezik. A kettő kölcsönhatásából bontakozik ki a lét igazsága, amely a műalkotás tulajdonképpeni létmódja.

A *Pixel* esetében a szövegtest az, amelynek a szereplői testek építőkövei lesznek, amely formázza, szabályozza a szereplők testrészeinek anyagát, szubsztanciáját. A szereplői testek ilyen értelemben a heideggeri *föld* tulajdonságaival rendelkeznek. De a kulturális specifikusság szempontjából mintha épp fordított lenne a helyzet: a szereplői testek ugyanis felületekként működnek. Foucault-i értelemben vett felületek, a foucault-i testértelmezés elválaszthatatlanul összekapcsolódik a modern társadalomra jellemző hatalomgyakorlással, az állam (állami intézmények) különböző normalizációs manipulatív gesztusaival. Foucault szerint a test és a szubjektum sem létezik önmagában, mindkettő kulturális, hatalmi konstrukcióként funkcionál. A test nem természetes materialitásként értendő – ez az a felület, amelyre a hatalmi inskripciók ráíródnak, az ember éppen a teste által válhat manipulálhatóvá.²²

A fent vázolt kérdések megválaszolásában határozottan segíthet a Gumbrecht-féle *esztétikai élmény* kérdésfelvetése. Ő élesen elkülöníti a műalkotás esztétikai, etikai, pedagógiai dimenzióit, az esztétikai élmény intenzitását, illetve az etikai normarendszerrel való szembehelyezkedését hangsúlyozva. Jean-Luc Nancyra hivatkozva²³ arról beszél, hogy a jelentés, jelenléthatások mindig egymással feszültségben jelentkeznek, és a jelentéstulajdonítás, illetve a jelenlét érzékelése közötti ingadozás az, ami meghatározza az esztétikai élmény tárgyát. Ez a kettősség, ingázás a *Pixelre* nézve is igaznak bizonyul. A jelentéstulajdonítás látszólag elkerülhetetlen, és hajlamosak vagyunk rögtön etikai kinyilatkoztatásokat gyanítani a novellákban, hisz egy sor megbélyegzett, stigmatizált alakkal

²¹ Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállításá*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

²² Lásd Michel Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, in *Testes könyv II.*, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 267–292.

²³ Gumbrecht: i. m. 88.

találkozunk bennük. A testek egyszerre lesznek jelentések hordozói, másrészt anyagiságukkal ellenállni látszanak a megszövegezésnek. A továbbiakban ezt a kettősséget fogom megvizsgálni, részletesebben kitérve jelentés és anyagiság feszültségére, a test ellenállásának az alakzataira.

Jelentés és jelenlét

Azt már az elején le kell szögezni, hogy amikor Gumbrecht a művészeteken belül anyagiságról, szubsztanciáról beszél, akkor a közvetítő médium érzékszerveinkkel felfogható materialitását érti ezalatt. A műalkotásokhoz való viszonyunk alapvetően jelentéstulajdonító jellegű – a szövegekkel való interakciónkra pedig ez különösen igaz, gondoljunk csak arra, hogy olvasás közben folyton értelmezünk és rendszerezünk, az olvasottak jelentéshálózatát építjük ki. A jelenléthatások úgy bontják meg ezt az értelmezési, jelentéstulajdonító folyamatot, hogy a műalkotás médiuma a maga anyagiságával *jelenlevőként* nyilvánul meg előttünk, az érzéki befogadás válik a meghatározóvá ezekben a pillanatokban. Gumbrechtet idézve: „az irodalmi szöveg képes a tipográfia, a nyelvi ritmus vagy akár a papír-illat jelenlét-dimenzióját játékba hozni.”²⁴ És ha már felmerül a tipográfia kérdése, érdemes a *Pixel* védőborítójára, a kötet sorozat címdalára is felhívni a figyelmet.

A védőborítón rögtön feltűnik az, hogy a cím tipográfiai elrendezése egy kromoszómára emlékeztet. A kromoszómát a *pixel* szóban található *x* betű stilizálása adja ki, ennek kapcsán a nemiség kérdése vetődik fel. Az X-kromoszóma az, amelyik mindkét nemnél megtalálható, és ez összefüggésbe hozható a szövegtest nemi differenciálatlanságával, hisz a figyelmes olvasónak az is feltűnik, hogy a kötetben a pénisznek és a hüvelynek is van külön története. Ez a kétszeres nemi jelöltség korántsem a test groteszk jellegére utal, egy ilyen következtetés ugyanis olyan előfeltevésről árulkodik, miszerint a szövegtest csupán mimetikus célokból jön létre. Ennek a testnek sokkal nagyobb tétje van ennél, amint arra az első fejezetben utaltam már. Sokkal inkább arról van szó, hogy ez a test univerzális, mindkét nem lehetőségét magában foglalja.

A kétszeres nemi jelöltség a biológiai és a társadalmi nem oppozícióját jeleníti meg. A pénisz történetében ugyanis két egymásba szerelmes homoszexuális férfival találkozunk, paradox módon a szövegtest olyan férfiktól kölcsönzi az egyik nemi szervét, akik ellenállnak a pénisz biológiai determinációjának. Az ellenállás pontosan ebben a történetben törik meg, amennyiben Jyran szakít szerelmével, arra hivatkozva, hogy a pénisszel nemzeni kell, ez arra van. A pénisz olyan biológiai meghatározottság Jyran esetében, amely őt a társadalmi normák által előírt férfiszerepnek, a patriarchális családmodell konstrukciójának rendeli alá.

A biológiai nem (sex) és a társadalmi nem (gender) viszonyát a feminista kritika is egyik központi kérdésévé avatta. Judith Butler például a gender performativitására hívja fel a figyelmet, amennyiben a gender bizonyos viselkedésminták ismétlésében ragadható meg.²⁵ Ezek a viselkedésminták történelmileg, kulturálisan specifikusak, a természetes, biológiai szexussal rendelkező test ezekhez a viselkedésmintákhoz igazodik, így lesz társadalmi nemmel rendelkező testté [gendered body]. Judith Butler arra is rámutat, hogy a bináris modellje a társadalmi nemeknek, illetve a heteroszexualitás normaként való működése mindig egy bizonyos kultúra konstrukciói, és ezek a konstrukciók az illető kultúra önfenntartását szolgálják. Judith Butler bevezeti a *discrete gender* fogalmát is, amely az individuum „humanizálását” szolgálja az adott kulturális kontextusban, és megállapítja, hogy azok, akik nem tesznek eleget a gender-kötelességeiknek és nem alkalmazkodnak azokhoz a szerepekhez, amelyeket az előír, büntetésnek teszik ki magukat.²⁶ Foucault-ra hivatkozva azt is

²⁴ Gumbrecht: i. m. 90.

²⁵ Judith Butler: “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Theatre Journal*, 1988. december, 519–531.

²⁶ Butler: i. m. 522.

megjegyzí Butler, hogy a biológiai nem, a *discrete gender* és a másik nem iránti „természetes” vonzalom társítása olyan kulturális konstrukciók mesterséges összevonása, amely a reprodukív érdekeltiséget szolgálja.²⁷

Amikor tehát Jyran azt mondja, hogy a pénisszel nemzeni kell, ennek a modellnek az áldozatává válik. A figyelmes olvasó felfedezi az összefüggést a kötet egy korábbi fejezetével, a fül történetével, amelyikben szintén Jyrannal találkozunk, ez azonban időben a pénisz története után játszódik. Ebben a történetben Jyran Ági udvarlójaként jelenik meg, a férfi valóban rászánta magát, hogy családot alapít, megtagadva valódi szexuális orientációját. A teste viszont elárulja őt – ugyanis, amikor a szépségszalónban a női test a maga anyagiságával, közvetlenségével jelenik meg előtte, elájul a látványtól.

A fent említett kromoszómává stilizált cím mellett még egy dologra érdemes figyelni a védőborítón. Éspedig a narancssárga háttér „pixelkockáira”. Első ránézésre az olvasó talán csak a háttér egyenlőtlenségét fedezi fel, és a történetek elolvasása előtt nem tulajdonít túl nagy jelentőséget annak, milyen részecskékből áll össze a látszólag érdektelen háttér. A térd története azonban teljesen új színben tünteti fel védőborító és kötet kapcsolatát. A térd története az, amelyben Jean-Philippe-pel (a korábban emlegetett Jyran egykori szerelme) az olvasó egy különleges installáció összeállítása közben találkozik. Azaz Jean-Philippe évtizedeken keresztül alakította a nagy Művét, amely egy teafilterekből kirakott emberi test, „fehér falak közt alvó korpusz”.²⁸ A védőborítón a háttér szintén teafilterek sokaságából áll össze. Ez a fotó Lévai Nóra textilművész teafilter-installációját idézi, amely a kilencvenes években volt kiállítva az Újlipótvárosi Galériában, a szerző itt találkozott a művel.²⁹ Az installáció közben megsemmisült, csupán egy papírfotó maradt meg róla, amit a Magvető kiadó digitalizált, ezt használta fel Pintér József a borító megtervezésénél.

A térd történetében található mű szintén egy teafilter-installáció, és egyben a *Pixel*ben kirajzolódó szövegtest miniatűr másának is tekinthető – a *Pixel* egészének a koncepciója, a szerző munkamódszere, a narrátori attitűd partikularitásai koncentrálnak és analogikusan megjelennek ebben a történetben. Egyelőre csak a teafilter-installáció efemer jellegét emelem ki, a többi párhuzamról a későbbiekben lesz szó. Ez az efemer jelleg a szervességre utal – hisz az emberi test eredendően múlandó, ugyanúgy ahogyan Lévai Nóra művei is megsemmisültek. A *Pixel* védőborítója tehát nemcsak propagandahatásokat szolgál, illetve nemcsak kísérő illusztráció, hanem szervesen kapcsolódik a kötet egészéhez, annak a jelentésszférához tartozik, mélyíti el.

Azt láthatjuk tehát, hogy a Gumbrecht-féle jelenléthatások valóban jelentkeznek a *Pixel* olvasása, befogadása során, és a jelentéshatásokkal feszültségben lépnek fel. A továbbiakban viszont a Gumbrecht-féle *jelenlét* fogalmának bizonyos szintű absztrahálására teszek kísérletet. A jelenléthatásokat, a jelenlévővé tételt ugyanis nem a médium materialitásként értem, nem a nyomtatott szövegre, hanem a kötetben belüli virtuális szövegtestre alkalmazom, valamint a történetekben megjelenő testeket fogom leírni a Gumbrecht által javasolt beszédmodok, fogalmak segítségével.

Azt kell látnunk ugyanis, hogy a kötetben a szereplői testek, illetve a szövegtest között is hasonló feszültség van, mint az esztétikai tárgy esetében a jelentés- és a jelenléthatások között. Mindaddig arra próbáltam rámutatni, hogy a kötetben megképződő szövegtestet univerzalizáció, valamint szervessége határozza meg. Ezzel szemben a szereplői testek jelentéssel bíró felületekként jelentkeznek, amennyiben történelmileg és kulturálisan specifikusak.

²⁷ Vö. Butler: i. m. 524.: „the association of a natural sex with a discrete gender and with an ostensibly natural 'attraction' to the opposing sex/gender is an unnatural conjunction of cultural constructs in the service of reproductive interest.”

²⁸ Tóth: *Pixel*, 155.

²⁹ Lásd a Litera.hu Tóth Krisztinával készített interjúját: *Tóth Krisztina: Nem akartam minden szálát elvarrni*. [Interjú.], http://www.litera.hu/hirek/nem_akartam_minden_szalat_elvarrni, elérés: 2013. 09. 14.

Testek, tárgyak, jelentések

Elizabeth Grosz *Volatile Bodies* című művében³⁰ a testi inskripció, illetve a test jelentéssé válásának két típusát különíti el. Kiemeli, hogy a testek egyrészt önkéntelenül jelölve vannak a bőrszín, nemiség szempontjából, és így különböző szociális csoportokba rendeződnek (fehér, fekete, férfi, nő), de a testi jelöltségnek vannak önként vállalt és végrehajtott formái is, amelyek nemtől vagy etnikai hovatartozástól függetlenek. Idesorolja a különböző öltözködési, testépítési szokásokat, sőt a hajviseletet vagy a testtartást is a hatalmi, kulturális ráíródás historikus és mesterséges alakzataként jelöli meg.

A *Pixel*ben az etnikai jellegű testi inskripció példája az a cigánygyerek, akivel a hát, a has, illetve az orr történetében találkozunk. Ezekben a történetekben a cigánygyerek valóban olyan szerepekben és körülmények között jelenítődik meg, amelyek a cigány identitás természetes komponenseiként vannak kezelve. A hát történetében cseresznyét lop egy falubeli férfi fájáról, a has történetében egy buszon bűzösen és koszosan szippantgat a ragasztós zacskóból, az orr történetében kegyetlenül elbánik egy biztonsági őrrrel, aki végül belehal az így szerzett sérülésekbe. A *szövegtest* egésze azonban ismételtelen lebontja ezeknek a magatartásformáknak a sztereotip jellegét, rávilágítva azokra az ok-okozati összefüggésekre, amelyek a felszíni történéseket magyarázzák. A hát történetében ugyanez a cigányfiú egy elárvult és megsebesült csókat ápolgat, és ebben a fejezetben derül ki az is, hogy a faluból kiszorított cigányközösség helyzetét teljesen ellehetetleníti az a férfi, akinek a cseresznyefájáról a fiú később az éhségét próbálja enyhíteni. A cigányfiú később a városba kerül a bátyjával együtt, abban reménykedve, hogy ott több munkalehetőség akad. Ez az illúzió azonban felszámolódik, az állandó éhséget és fizikai nyomort most már az otthontalanság érzése is fokozza. Az orr történetében ezzel a fizikailag és lelkileg is sebezhető állapotban levő gyerekkel kezd ki a biztonsági őr, aki egy gyerekkori traumája miatt eleve elfogult a cigányokkal szemben.

A szövegtest egésze mellett a narrátori magatartás is hozzájárul a sztereotípiák lebontásához, illetve azok nevetséges és öngazoló voltának hangsúlyozásához. A *Pixel*ben a narrátor sokszor meséli el több lehetséges végkimenetelét vagy változatát ugyanannak a történetnek,³¹ ugyanez történik a has történetében. Ebben az esetben három lehetséges alternatívát kínál fel az elbeszélő arra nézve, hogy mi történt a gyerekkel, miután a végállomásra ért a busz. Az egyik közülük azt mutatja be, hogy „egy jószívű budai polgárnak” „megesett rajta a szíve”³², és arra buzdította, dolgozzon szépen, ne bűnözön csak azért, mert cigány, és kerti munkát ajánlott fel a saját lakásán. Ennek a potenciális végkifejletnek a nyelvezete igen hamiskásnak tűnik, a narrátor ironikus attitűdjéről árulkodik. Gondoljunk csak a „jószívű budai polgár” már-már mesei, mindenképpen idealizált, romantizált fordulatra. A néhány szóban, amit a fiktív budai polgár a gyerekhez intéz, minden cigánysztereotípiát megjelenik: a morális alsóbbrendűség, a bűnözés az etnikai hovatartozás természetes velejárójaként jelenik meg, mintha a kettő biológiai értelemben is feltételezné egymást. A budai polgár lényegében azt a felszínes attitűdöt jeleníti meg, amellyel a cigány- vagy a hajléktalankérdéshez általában viszonyulnak az emberek. Ezt a felszínességet hangsúlyozza az a tény is, hogy ebben a lehetséges végkifejletben a budai polgárnak csak a szavait közvetíti az elbeszélő – azt nem látjuk, hogy a gyerek valóban elmegy-e kerti munkát végezni, csak a készséges ajánlatnak vagyunk a tanúi. Az ilyen jellegű magatartás nem lép át soha a konkrét cselekvés színterébe, a szavakban merül ki.

³⁰ Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1994. 141–142.

³¹ Gondoljunk például az első fejezetre, a kéz történetére.

³² Tóth: *Pixel*, 97.

Daniel Punday mutat rá, hogy általánosan elfogadott tézis, miszerint az irodalmi narratíva térszerkezete a szociális, társadalmi tér leképezője.³³ A hát történetéből egyértelműen kitűnik, hogy a cigányfiúnak és családjának társadalmi kiszorítottsága lakóhelyük elhelyezkedésében is látszik, a hátrányos helyzetű családok a falu peremére vannak kiszorítva, elzárva a „normális” polgároktól. Ez azonban nemcsak a narratív tér fikciójához tartozik, hanem társadalmi realitás. Sokkal érdekesebb az, hogy a *szövegtesten* belül, annak felületén milyen pozícióhoz jut a kisfiú. A has, illetve a hát történetében lesz ő a főszereplő (ezen kívül megjelenik az orr történetében is). Ha *bas* és *bát* viszonyát próbáljuk meg körülírni, rögtön kínálkozik az elől-hátul kettőssége, a két testrészt akár komplementernek is nevezhetjük. Ez a két testrész az emberi test központi részén helyezkedik el, ráadásul a hát a legnagyobb felületű testrész a harminc közül, amelyekből a szövegtest építkezik. Maga a narratívából kidomborodó korpusz tehát így fordítja, illetve tágítja ki a cigányfiú társadalmi, szociális terét – és centrális pozícióba helyezi őt.

A szem történetében azt követhetjük végig, hogy a különböző testi jelzések, illetve ezeknek a felnagyítása miként alakítja ki a főszereplő potenciális élettörténetét, és hogyan konstruálódik meg ezekből identitása. A narrátor metrós utazás közben veszi szemügyre a főhősnőt, testtartásából rögtön arra a következtetésre jut, hogy a nő vak: „A nő láthatólag vak. Határozottan, egyenesen ül, fekete napszemüveg van rajta.”³⁴ A megállapítást természetesen a nő mellett levő vékony fehér bot is megerősíteni látszik. Az elbeszélő majd sorra szemügyre veszi a nő öltözetét, gondosan kifestett körmeit, és ezek alapján ítélkezik róla. A kialakított kép szerint hiú vak nővel van dolgunk, aki elvesztette a látását – hisz az ápolt körmök és frizura olyan testi szocializációról árulkodnak, mely azt jelzi, hogy a nő nem volt mindig vak. A nőt a karórája látszik elárulni, de az elbeszélő azt is sikeresen beleágyazza a már kitalált élettörténetébe úgy, hogy a feltételezett vakság tényét ne kompromittálja. A metróról való leszálláskor derül ki az, hogy a fehér bot tulajdonképpen egy műanyag végű vitrázsrúd, a nő pedig nem vak. A felnagyított testrészletek hamis jelentések tulajdonítását eredményezték. Ebben a fejezetben az elbeszélő kiemeli a főhősnő különös gyűrűjét, amelyről nem tudja eldönteni, hogy jegygyűrű-e. Ez a gyűrű a kötet több fejezetében is megjelenik, egyike azon tárgyaknak, amelyek a szereplők közötti kapcsolatot megteremtik. A gyűrű amolyan jelentéstulajdonító szereppel bír, amennyiben a házasság konvenciójának jelölője lesz, minden szereplő esetében átértelmeződik annak függvényében, hogy azok hogyan viszonyulnak a házassághoz. A „vak” nő férjével például a fej történetében találkozunk, akinél a különös gyűrű párjára is ráismerünk, és az is kiderül róla, hogy házassági évfordulóra készült. A férfi azért viseli a gyűrűt, mert „már rég nem szereti a feleségét.”³⁵ A gyűrű annak az orvosnőnek is feltűnik, aki később a férfi szeretője lesz, és akiről a narrátor elárulja, hogy szeretkezés közben valósággal zavarta a nagy, szögletes ékszer. Az orvosnő esetében ez a tárgy azonban szeretői minősége jelölője lesz, ugyanúgy ahogyan a nyak történetében a nyaka köré tekert selyemsál volt az. Ebben a fejezetben a nő egy konferenciára utazik a főorvossal, akivel szerelmi kalandba bonyolódik. A férj megcsalásának aktusa a testére íródik rá, a nyakán ottmarad a főorvos csókjának a nyoma. Ezt a nyomot egy olyan selyemsállal próbálja álcázni, amelyet egy ruhásbolt fülkéjében talál, nem sejtve, hogy minden nívósabb áruházban ilyen selyemsállakat helyeznek a próbafülkébe, hogy a ruhacsere során ne kenődjék el a vásárló sminkje. A sál tehát nem a megcsalás aktusát leplezi, hanem a két kultúra (kelet- és nyugat-európai) közötti feszültségekre, illetve a nő tájékozatlanságára, beavatatlanságára mutat rá. A főhősnő a kínos félreértés tudatosítása után mintegy interiorizálja a hűtlen feleség szerepét, a sál miatt teljesen kiszolgáltatottnak érzi magát, a megcsalás aktusát mindenki leolvashatja a testéről.

³³ Daniel Punday könyvéről *A korporeális narratológia lehetőségei*című fejezetben lesz szó bővebben.

³⁴ Tóth: *Pixel*, 13.

³⁵ Uo. 25.

Az ujjak történetében magával a gyűrűt készítő lánnyal találkozunk, akinek egy kis ékszerboltja is van. A fiatal lányt pontosan a jegygyűrű hiánya látszik meghatározni. Volt ugyanis egy francia fiú, akiről azt remélte, hogy elveszi feleségül, ez azonban nem történt meg. Az ékszeres lány ugyanúgy, mint Jyran a patriarchális családmodell konstrukciójának rendelődik alá, azt tartja a normaadó és egyedüli elfogadható életformának, a jegygyűrű hiánya a beteljesületlenség jelölője lesz. A lány mondja: „Egész életemben ezeket a rohadt jegygyűrűket csinálom –, és most azt hittem, lesz nekem is. Hát nem lett.”³⁶

Szintén ezzel a lánnyal találkozunk a hüvely történetében is, ahol a francia fiú még nem hagyta el. A történet utolsó szerelmi együttlétüket jeleníti meg. Ebben a fejezetben is a lány házasság iránti vágya jelenítődik meg, sőt, azt látjuk, hogy egy olyan nőmodellhez akar igazodni, melynek lényege a férfinak (a férjnek) való alávetettség, az ő kiszolgálása. Judith Butler sokszor idézi Simone de Beauvoir híressé vált mondatát, mely szerint valaki nem nőnek születik, hanem azzá válik.³⁷ Ezt a nővé válást éppen a társadalmi és kulturális konvenciók által előírt viselkedésminták, nőszerepek felvállalása jelenti. A lányt a konyhában találjuk, miközben bejglit próbál sütni Davidnak, mert tudja, hogy a francia fiú nagyon szereti ezt a süteményt, gyerekkorában anyja barátnője is ilyet készített neki. Kiderül, hogy a lány eldöntötte, hogy ezúttal szeretkezés közben nem engedi ki magából a fiút, és teherbe esik tőle. Az anyaszerep iránti sóvárgásra utalhatnak a lány különösen nagy és vonzó mellei, amelyek a termékenység, illetve anyaság metaforájaként aktiválódnak.

A hüvely azonban ugyanúgy, mint Jyran esetében a pénisz, képtelen teljesíteni biológiai értelemben vett rendeltetését: a lány nem eshet teherbe, mert a fiú az ejakuláció pillanatában mindig „kitépi magát a lányból és félrefordul”.³⁸

A gyűrűhöz hasonló jelentésképző erővel bír a levágott hajtincs visszatérő motívuma. A haj történetében ismerkedünk meg Helgával, aki egy családapa szeretője. Helga a férfi autójában meglát egy fésűt a sebességváltó mellett, amely tele van a feleség hajszálaival. A szövegbe finoman és gondosan beágyazott jelzők a két nő státuszának a különbözőségét, kontrasztját hangsúlyozzák: Helga szőke, míg a feleség hajszála sötétek. Helga csak a szerető, míg a feleség törvényesen is magáénak tudhatja a férfit. A gyerek hajtincsenek a megőrzése gyakori szokás, mintegy a családi viszony, összetartozás kódolója lesz. Karácsonyra Helga egy saját hajtincset ajándékoz a férfinak, aki elérte a célzást, és megretten a gesztustól. Helgának ez a többnyire szimbolikus öncsonkítása az összetartozás szerves, elemi szintjét idézi meg.

Szintén ilyen jellegű öncsonkító gesztusnak vagyunk a tanúi a fül történetében, ahol a füllyukasztás aktusa lesz beavató jellegű. Volt már szó arról, hogy miután szakít szerelmével, Jyran megpróbálja megtagadni szexualitását, interneten egy magyar lánnyal ismerkedik. Ez a lány Ági, akit Jyran egy fülbevalóval lep meg, ami a „társtalálás hagyományos zálogának”³⁹ számít. A lánynak azonban nincs kifúratva a füle, de a potenciális házasság kedvéért rászánja magát erre a gesztusra. A füllyukasztás tehát olyan kulturális inskripció lesz Ági testén, amely nőiségét látszik megerősíteni, azaz a társadalmi nőiség mesterséges konstrukciójának rendeli alá.

Azt láthatjuk, hogy mindhárom nő – Ági, Helga és az ékszeres lány olyan nőmodellekhez igazodnak, amelyeket a házasság, a gyerekvállalás legitimál. Pontosabban Helga ellenállni látszik a házasság konvenciójának, a hajtincs ajándékozása a házasság intézményén, formalitásán túl egy sokkal elemibb és szervezesebb összetartozás jelölője lesz.

³⁶ Tóth: *Pixel*, 47.

³⁷ Butler: i. m. 519.

³⁸ Tóth: *Pixel*, 52.

³⁹ Nagy András – László Emese: „Két bíráló egy könyvről”, in *Holmi*, 2012. február,

<http://www.holmi.org/2012/02/nagy-andras%E2%80%93laszlo-emese-ket-biralat-egy-konyvrol-toth-krisztina-pixel>,
elérés: 2013. 09. 14.

A köldök történetében a vörös hajú tanárnő szintén a női esszencializmusnak látszik ellenállni. Ezt az esszencializmust nem a biológiai értelemben gondolom, hanem inkább azokra a viselkedésmintákra, illetve tevékenységekre utalok, amelyekre Elizabeth Grosz mutat rá, amikor elkülöníti az esszencializmust, biologizmust, univerzalizmust fogalmait.⁴⁰ A nő, a feleség iránti általános, sematikus elvárásoknak ad hangot a tanárnő férje: „A férje figyelte őt, ahogy így bambul előredőlve, és rettenetesnek találta. Egy ideje elkezdett hízni, idétlen vörös színűre festette a haját és naphosszat alig szólt. Ha legalább egy gyereket szült volna – de még azt se. Tulajdonképpen csak tehetetlenségből nem hagyta el a feleségét, bár évek óta meg akarta tenni.”⁴¹ A néhány sorból kiépülő nőkép szerint a feleségnek ápoltnak és szépnek kell lennie, testsúlyát szabályoznia kell, férjének gyereket kell szülnie. A férj azonban nem tudja azt, hogy a felesége miért nem akar gyereket szülni, a narrátor azonban igen, és ezt az olvasó előtt is felfedi. Erről a traumáról már az első fejezetben is volt szó, a vörös hajú orvosnő lánykorában teherbe esett, Down-kórós kislánya született, akit örökre kellett adnia.

A jelenlét iránti vágy

Gumbrecht a már említett könyvében, *A jelenlét előállításában* arról ír, hogy „karteziánus mindennapjainkban” tulajdonképpen a világ dolgaihoz való közvetlen viszonyunkat hiányoljuk, úgy érezzük, hogy elveszítettük az azokkal való kapcsolatot. Volt már szó arról, hogy szerinte a jelentés-, illetve jelenléthatások feszültsége határozza meg az esztétikai tárgyat, az előző fejezetben pedig azt láthattuk, hogy a testek valóban jelentésszerű felületekként működnek, és a különböző történetekben miként képződik meg a szereplők viszonyrendszerét modelláló jelentéshálózat. A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy a szövegtest egészének a struktúrája, felépítése lebontja, viszonylagossá teszi ezeket a jelentéseket, felerősítve a kötetben megképződő virtuális test *jelenlétét*, valamint megjelenítődik a jelenlét, a közvetlen érzéki tapasztalás iránti vágy.

Gumbrecht a múlthoz, a történelemhez való újfajta viszonyulásunkat is a jelenlét iránti vágyaként értelmezi. Kiemeli, hogy „amit úgy tűnik mostanában elvesztettünk az az időben való aktív mozgás lehetőségének feltételezése („odahagyni a múltat”, „belépni a jövőbe”), ami átította a történelmi időt.”⁴² Ennek eredményeként a jelen kitágulni látszik, az idő ritmusa mintha lelassulna. Ragaszkodásunk a múlthoz annak a jelenlétévé váló tétele fejeződik ki Gumbrecht szerint abban az igyekezetünkben, hogy a múlt tárgyaival halmozzuk el magunkat – mintha azok a múlt felelevenítését szolgálnák. Az ilyenfajta múltmegidézés természetesen már nem a hagyományos „tanuljunk a múltból” funkciót szolgálja – a kitágult jelenben mintegy a maga anyagságával jelenik meg a múlt, már nem érezzük azt, hogy magunk mögött hagytuk volna, illetve a jövő látszólagos hozzáférhetetlensége is feloldódik ebben az egyidejűségben.

Gumbrecht továbbá beemeli az Edmund Husserl-féle *életvilág* fenomenológiai fogalmát, hogy tovább árnyalja a múlt iránti elemi vágyunkat. Megállapítja, hogy az *életvilág* azon intellektuális és mentális műveletek összessége, „amelyek végrehajtását, illetve a végrehajtás képességét minden embertől, bármely kultúrában vagy időben elvárjuk”.⁴³ Az ember azonban képes elképzelni olyan műveleteket is, amelyek az életvilág határain túlmutatnak, és ezek után vágyik.

Az emberi élet kettős időbeli behatároltsága (a születés és a halál) például azt a vágyat teremti meg, hogy átlépjünk az életvilág e két határát; ezen vágy egyik fele konkrétan az, hogy át

⁴⁰ Elisabeth Grosz: *Space, Time and Perversion*, New York, Routledge Kiadó, 1995. 45.

⁴¹ Tóth: *Pixel*, 78.

⁴² Uo. 99.

⁴³ Gumbrecht: i. m. 100.

akarjuk lépni a születésünk határát – a múlt irányában. Mint a mélyben működő fenntartó erő éppen ez a vágy motiválja a történetileg specifikus történelmi kultúrákat. A történetileg specifikus történelmi kultúrákat megalapozó vágy tárgya a múlt *jelenvalóvá tétele* volna, annak lehetősége, hogy »beszéljünk« a halottakkal vagy a halottak világának a tárgyait „megérintsük”.⁴⁴

Gumbrecht azt is hangsúlyozza, hogy a múltnak a jelenvalóvá tétele, az ilyen értelemben vett megidézése abban az esetben lesz autentikus, ha felhagyunk azzal a magatartással, amely a múlt tárgyainak a jelentésére kérdez rá, vagy azt firtatja, hogy milyen előnyünk származhat a múlt tanulmányozásából – az érintkezés élvezete a fontos.

Könyvének egy korábbi fejezetében Gumbrecht megállapítja, hogy a descartes-i gondolkodás tulajdonképpen csak egy része annak a mentalitástörténetnek, amely a reneszánsz kortól a hermeneutikai mező teljes kialakulásáig tartott a nyugati kultúrában. Kiemeli a 17. században zajlott régiek és modernek vitáját is, és megállapítja, hogy többek között ez is döntő szerepet játszott abban, hogy az idő dimenziója végképp felértékelődött a tér dimenziójával szemben.⁴⁵

Mindezeket azért tartom fontosnak kiemelni, mert a *Pixel* esetében az időviszonyokkal szemben a térviszonyok lesznek azok, amelyek a különböző történeteket egymáshoz rendelik, azaz a kötet kohézióját biztosítják. Térviszonyok alatt egyrészt azokat a konkrét, fizikai tereket értem, amelyek a történetekben megjelennek, másrészt pedig a virtuális szövegtest anyagsága is a térdimenzió összetevőjeként értelmezhető. A testi *jelenlét* ugyanis a térbeli kiterjedtséget feltételezi, a *Pixel*ben pedig a különböző történetek egészé váló strukturálódásának elsősorban térbeli és nem időbeli kiterjedtsége van.

Ez természetesen azt feltételezi, hogy a cselekményépítés nem lineáris módon történik, a különböző epizódok időbeli egymásutániséga felszámolódik. A *Pixel*ben pedig pontosan ez történik. A történetek több idősík mentén szerveződnek, épülnek ki – és az idősíkok között a közös terek teremtik meg a kapcsolatot, illetve a testrészek egymáshoz való kapcsolódása egyesíti őket. A comb történetében a narrátori kiszólásból tudjuk meg, hogy olyan történetnek leszünk a tanúi, mely több évtizeddel ezelőtt játszódhatott: „Azóta oda egy lakóparkot építettek, a két kamaszt pedig már föl se ismernénk, ha élénk sodorná őket valamelyik fejezet. Az elbeszélő bizonyosan nem, hisz minden olyan, de olyan régen történt, amikor a jövő feketefenyője még csak magonc volt.”⁴⁶ Ebben a történetben a két kamasz a város egy elhagyatott vidékére igyekszik épp, amikor a lány kutyája előreszalad, és mire utoléri, épp egy sikítózó gyerek arcát nyalja, mellső lábait a gyerek vállára helyezve. A gyereket az édesanyja Misikének szólítja. Misikével a boka történetében is találkozunk, illetve a kötet egy későbbi fejezetében, az orr történetében. Ez utóbbi fejezetben Misike már felnőtt, biztonsági őr, a narrátor pedig elmondja az olvasónak, hogy a kutyás őrri szolgálatra eleve alkalmatlan lett volna, hisz rettegett a kutyáktól, mert egyszer ráugrott egy német juhász a nagymamája háza előtt. A nagymama háza tehát olyan közös tér lesz, amely Misi, illetve a kamaszok történetét összekapcsolja. Szintén a kutya kapcsol a tenyér történetéhez is, amelyben a már felnőtt kamaszfiú mondja el kedvesének, hogy járt egy lánnyal, akinek volt egy nagy farkaskutyája.

A sort pedig tovább bővíthetnénk, hisz tulajdonképpen arra kell rájönnünk, hogy egyetlen szereplőtől, illetve egyetlen történettől elindulva körbejárhatjuk az összes fejezetet, a kötet összes szereplőjéhez eljutunk a szövegekbe beágyazott kapcsolódási pontok révén. A virtuális szövegtest kiépülésének alakzatai tehát felszámolják az időbeli elkülönböződések, és a Gumbrecht-féle *kitárgult jelenben* egyesítik és értelmezik a különböző idősíkokat.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Szemben a középkori kultúrával, amelyben nem történt meg időnek és térnek, illetve szellemnek és testnek ilyen jellegű szétválása.

⁴⁶ Tóth: *Pixel*, 70.

A kötetben van egy olyan szál, amely a családragény irodalmi hagyományára emlékeztet. Ezt a vonulatot képviseli Gavriela, barátnője Cosmina, illetve Cosmina fia, David. A kötetindító történetben az elbeszélő Cosmina elárulásáig megy vissza, a család történetének rekonstrukciója azonban problematikusnak bizonyul, hisz az elhagyott kéz motívuma a második világháború teljes kelet-európai diskurzusára, történelmi realitására kiterjeszhető. A kivándorlás is általános tendencia: az erdélyi Cosmina és a görög Gavriela is Franciaországba menekülnek, ahol a francia nyelv és kultúra asszimilálja őket. Gavrieláról olvashatjuk: „Gavriela franciául gondolkodik, és görögül felejt. Az anyja nevét, Domna, egyre inkább úgy hallja, mintha a francia *átok* szó visszhangzana belőle. A gyerekeivel is csak franciául beszél, a görög irodalmat szintén francia fordításban olvassa.”⁴⁷

Évtizedek múlva David anyja, Cosmina érthetetlenül fogadja fiának azt a döntését, hogy Romániába költözik. David az ékszeres lánynak meséli majd el a már említett utolsó szeretkezés után, hogy fel szeretné kutatni a dédnagyapja, Kozma Áron sírját Kolozsváron. A dédnagyapa „valahogy túlélte a háború poklát, de Ceausescu mennyországát már nem.”⁴⁸

Davidnak ez a törekvése visszacsatol a Gumbrecht által tárgyalt múlt megidézéséhez. A múlthoz való vonzódás, a halottakkal való kapcsolatlétesítés (Gumbrecht szavaival: az a vágy, hogy „beszéljünk” a halottakkal) a születés általi időbeli határoltság átlépését szolgálja. David esetében azonban ez az odafordulás az otthontalanság, a (kulturális) elidegenedettséggel életérzésével hozható összefüggésbe. A férfi magányosságot érzékelteti a már idézett részlet is, amikor az ékszeres lánnyal való szeretkezéskor nem hajlandó a lányba ejakulálni. Ez a gesztus talán a jövő hozzáférhetetlenségéről árulkodik – David nem képes utódok nemzésére, hiszen a családi, történelmi múltjával sincs autentikus kapcsolata. A jelenbe zárttságot a szövegtest az utolsó fejezetben, a fenék történetében látszik feloldani.

Először is a közös tér lesz az, ami a kötet első fejezetét az utolsóhoz csatolja. A fenék történetében ugyanis egy fiatal nővel találkozunk, aki babakocsit tologat Kolozsvár egyik utcájában. A narrátor megállapítja, hogy „ha felülről követnénk a mozgását, megállapíthatnánk, hogy az útja tökéletesen megegyezik azzal a sétával, amit hatvannyolc évvel ezelőtt ugyanezen a napon és napszakban egy Cosmina nevű kislány tett az édesanyjával.”⁴⁹ A továbbiakban megtudjuk, hogy ez a nő Nazeli, Davidnak az egykori kedvese, akiről már az előző fejezetben is szóltunk. Nazeli gyerekének feltehetőleg éppen David az édesapja. A múlttal való kapcsolatteremtés tehát metonimikusan valósul meg a közös térrel való érintkezés révén. Ezt a testi, térbeli érintkezést múlt és jelen között (a gyerek, az utód által a jövő is megjelenítődik) tovább fokozza az, hogy Nazeli a gyerekekkel a Házsongárdi temetőben köt ki, és itt történetesen épp David dédnagyapjának, Kozma Áronnak a sírkövére ül le, miközben magával Daviddal telefonál. A fenék lesz az a testrészt, amely a családi történet rekonstruálását biztosítja. Ez a kapcsolódás azonban nem tudatosodik Nazeliben, a temető nem jelentésszerű térként van megjelenítve, a hely kiválasztása is esetleges; az anya azért választotta a temetőnek ezt a részét, mert ide kevesen járnak. A temető funkciója kimerül a természettel (és a múlttal) való közvetlen érintkezés élvezetében – Nazeli Kozma Áron sírján pihenve „hátradől egy kicsit a kövön, hogy érje az arcát a lombok közt besütő korai napfény.”⁵⁰

A korporeális narratológia lehetőségei

A testi jelenlét, a szubsztancia fontosságát a testtudományok egy újabb irányzata, a korporeális narratológia is árnyalja. Az irányzat megalapozója Daniel Punday, aki először használja a korporeális

⁴⁷ Tóth: *Pixel*, 6.

⁴⁸ Uo. 51.

⁴⁹ Tóth: *Pixel*, 163.

⁵⁰ Uo. 166.

narratológia terminust *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*⁵¹ című könyvében. A testtudományoknak ez a viszonylag új keletű irányzata kifejezetten irodalmi szövegeken belül vizsgálja a test fontosságát. A *Pixel*-féle szövegtest éppen irodalmiságával, nyelvi megformáltságával tud ellenállni – hisz folyton felhívja a figyelmet saját megformáltságára, teremtett voltára. A szemiotizáció és szomatizáció érdekes kettősége figyelhető meg a kötetben; a szereplői testek olyan értelemben szemiotizáltak, hogy csupán a leírás által megragadhatóak, narratív konstrukciókként jelennek meg az olvasó előtt. A szomatizáció pedig a szövegtest egészének a tulajdonképpeni megtestesülését jelenti – és éppen ez a megtestesülés az, amely képes felülírni, levetkőzni a marginalizált, megbélyegzett szereplői testek hatalmi inskripcióit. Az ellenállás a szövegtest szomatizációja révén is megtörténik. A továbbiakban azt fogom vizsgálni, milyen módon történik meg a szövegtest szomatizációja, miként vetkőzi ki magát a narratívából ez a nyelvi konstrukció.

Daniel Punday már könyve bevezetőjében a karteziánus lélek-test dualizmus merevségére hívja fel a figyelmet, figyelmeztetve arra, tévesen hisszük azt, hogy a test nem játszik fontos szerepet szellemi tevékenységeinkben. Azt a berögződést próbálja lebontani, mely szerint az olvasás során testünk csak kényelmetlen anyagiságával, nehézkességével hívja fel magára a figyelmet.

A Punday-féle korporeális narratológia azt hangsúlyozza, hogy olvasás közben az olvasó és szöveg között kialakuló korporeális hangulat biztosítja az olvasás meghittségét, továbbá értelmezési lehetőségeinket is kitágítja. Mieke Balra hivatkozva, megállapítja, a klasszikus narratológia megkülönbözteti a narratológiai aspektusokat (*aspects*) és az elemeket (*elements*).⁵² A szöveg narratív aspektusai azokra a szövegépítkezési döntésekre vonatkoznak, amelyek révén megkonstruálódik az irodalmi mű: az események egymásutánisága, sorrendje, az elbeszélői hangnem stb. A narratíva elemei ezzel szemben a történet konkrét terei és a szereplők. Daniel Punday azt kifogásolja a klasszikus narratológiában, hogy mindig a szöveg megkonstruálódásának a hogyanjára figyel – a cselekményépítés módjaira, az elbeszélői attitűdök fajtájára stb., és hanyagolja a narratív elemeket. A szereplői test is ilyen narratív elemnek számít – Punday a szövegeken belül megjelenő testek tanulmányozását tűzi ki céljául, figyelve arra, hogy a szereplők megtestesülése (*embodiment*) miként befolyásolja a cselekmény alakulását, ezek a testek hogyan bontják fel a narratíva szövetét. De amint arra Kérchy Anna is rámutat tanulmányában, Punday a klasszikus narratológiával szemben egy másik véglet csapdájába esett. Túl sokat és túl izoláltan foglalkozik a szövegbeli testek kérdésével, hanyagolva, hogy ezek a testek milyen szinten befolyásolják a szövegegész átértelmezését, átlényegülését. Nem mutat rá azokra a narratív technikákra, illetve eljárásokra, amelyek révén a szövegtest szomatizációja végbemegy. Kérchy Anna azonban igen hasznos fogódzókat és szempontokat ajánl e szomatizáció megragadásához:

A szöveg szomatizációja a textuális törésekben és hézagokban, a narratív botlásokban, túlírásokban és vakfoltokban vagy a különféle költői figurákban, trópusokban és retorikai manőverekben érhető tetten. Az érzékekre ható, szenzoriális részlet-gazdagság, az élenken szimulált oralitás, a megtestesült hang vagy az öngerjesztő mágikus (szó)képvilágban az átvitt értelem túlbujánzása vagy a metaforák sorozatos szó-szerinti megvalósulása is mind narratív motorként funkcionáló testiséget hívhatnak életre. (Mindez a test-szövegtevékenység a szerzői intenciótól függetlenül, sőt annak dacára is felszínre kerülhet - már amennyiben az olvasó hajlandó vagy képes aktiválni a test ezen *másik* szövegét).⁵³

A *Pixel* mintha épp e „recept” alapján íródott volna. A szöveg fokozott oralitása, a csevegő hangnem

⁵¹ Daniel Punday: *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave MacMillan Kiadó, 2003.

⁵² Uo. 3.

⁵³ Kérchy: i. m.

rögtön feltűnik minden olvasónak, és ugyanúgy jellemzőek a narratív hézagok és botlások. A továbbiakban e szempontok részletesebb vizsgálatával, a *Pixelre* való alkalmazásukkal folytatom.

A narrátor: teremtés, tér, hiány

A Kérchy Anna által ajánlott szempontok közül a legtöbb a narrátor alakja köré szerveződik, a narrátori hang, pozíció tanulmányozása révén fejthető ki. Kérdéses, hogy mennyire hangsúlyos ennek a narrátornak a testi jelenléte a különböző történetekben, mennyit tudunk meg a narrátor testéről. Daniel Punday azzal érvel könyvében, hogy a 18. századi regényben jól bevett stratégia volt a főhős testi tulajdonságainak az általános felé mozdítása, hisz ezzel az olvasó könnyebben azonosult vele – az azonosulást nem gátolta a fokozott testi különbség. Ezzel szemben volt a szereplőknek egy olyan tábora, amelyeknek részletesebb testi leírását kapták az olvasók, és ezek a szereplők rendszerint a sztereotip kategorizálás áldozatai lettek.

A *Pixel* narrátorának testiessége több helyen éleződik ki, ám legtöbbször a szereplőkhöz való hozzáférhetetlenség érzékeltetését szolgálja. Az elbeszélő alakjának összetettsége abban ragadható meg leginkább, hogy látszólag ellentmondásos minőségekben jelenik meg: egyrészt a teremtett világ mindentudó uralója, akinek felülről rálátása van az Egész összefüggéseire, másrészt fizikai korlátokkal rendelkező, a szereplőkkel (és az olvasóval!) már-már egyenrangú félként van jelen.

A szív történetének indításában például Klárka néni hetedik emeleti szobájába kívánja bevezetni az olvasót, amikor megállapítja, hogy: „Ha az olvasók repülni tudnának, beláthattak volna a szobába. De nem tudnak, így megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk, rám, aki az alagútforma nyíláson át egy Klárka nevű öregasszonyt láttam.”⁵⁴ Az első sorok leszögeznek, hogy Klárka néni ablakán olyan „ódivatú” függöny van, amely az ablak közepén rövidebb, „mint a terhes nők szoknyája”. Ennek értelmében az „alagútforma nyílás” perspektívája felveti a narrátor (testi) pozicionáltságának a kérdését. A hozzáférés korlátoltsága egyértelmű, hisz az elbeszélő is csak azon a részen át lát be a szobába, amit a függöny szabása lehetővé tesz, azon a részen, ahol a függöny rövidebb. Ez azonban azt jelenti, hogy a narrátor mintegy kívülről tekint be a szobába, az ablakon keresztül, és azt is jelenti, hogy az olvasóval ellentétben az elbeszélő bizony tud repülni. Pontosabban: nem odarepül az ablakhoz, hanem eleve ott van – az elbeszélő inkább lebeg, jelenléte a narratíva minden terét áthatja. Nem esik nehezére a szereplők tudatában bóklászni, gondolataikat tolmácsolni, mégis találkozunk a kötetben fizikai korlátoltságának efféle megnyilvánulásaival.

Sokszor azonban az sem egyértelmű, hogy az olvasó éppen hol helyezkedik el a narratíva terében. A talp történetében egy ismeretlen nővel találkozunk, akiről a következő leírást olvashatjuk: „Elgémberedett a nyaka, úgyhogy átfordítja a fejét a másik oldalra. A törölköző belenyomódott a pofacsontjába, elfordítja a fejét, úgyhogy most az olvasó is láthatja egy pillanatra. Nem csoda, ha nem ismeri fel: egyszer találkozott csak vele, akkor is télikabátban.”⁵⁵

Ezt a nőt épp masszírozzák, és ezúttal az olvasó is a szobában tartózkodik, ráadásul egy mereven rögzített pozícióban. A szereplő identifikálása nem automatikusan a narrátor által történik, olyan értelemben, hogy a masszírozó ágyon fekvő nő mozdulatait nem az elbeszélői hatalom szabja meg, olvasó és narrátor tisztes távolságból együtt várják ki türelmesen azt, hogy a szereplői arc megmutassa magát. Ebben a passzusban annak vagyunk a tanúi, hogy a szereplői test ellenáll a megszővegezésnek – teljesen önálló módon működik, nincs alárendelve az elbeszélői hatalomnak és modellálásnak. Szintén ilyen ellenállásról tanúskodik a mell történetében a részeg fiatalember teste:

⁵⁴ Tóth: *Pixel*, 64.

⁵⁵ Tóth: *Pixel*, 114.

„De mégse tudja megkérdezni a fiát, mert már mélyen alszik, mire az hazajön. Pedig nincs is késő, alig múlt tizenegy óra. Kár, hogy elaludt. Igazság szerint nemhogy én, de semmilyen erő nem tudta volna ébren tartani annyi pálinka után.”⁵⁶

Miközben a mindentudó elbeszélő magabiztosan és hatalmát fitogtatva vezeti az olvasót a szövegtest labirintusában, újra meg újra meg kell győződnünk arról, hogy a szereplők teste fölött nincs hatalma, nem tudja azokat irányítani. De ez a narrátor tagadhatatlanul ismeri birodalmának minden rejtett zugát, a szövegtest minden mikroszkopikus sejtjét. Olvasóját a közelítés és távolítás eljárásaival élve vezeti a megkonstruált világban, de e világnak mindvégig csak figyelmes megfigyelője marad. Teremtő aktusai legtöbbször a névadásban merülnek ki. Ezt példázza a has történetében a Nóra nevű szereplő bemutatása: „Kapjon azért a biztonság kedvéért valami nevet. Hívjuk, mondjuk... Nórának.”⁵⁷

Továbbá, hadd elevenítsük fel az első fejezetet, amikor az elbeszélő a történetek, nemzetiségek és nevek kuszaságában próbál eligazodni. A fejezet egyedüli állandó és változtathatatlan eleme az elengedett kéz. A fejezet első része a tömpe gyerekkézhez próbál gyereket rendelni – meg is állapítja a narrátor, hogy „ezek a gyerekek annyira egyformák”.⁵⁸ Ezek után az elengedett kéz motívuma köré kísérel meg szereplőket és lehetséges történeteket szervezni, míg végül megállapodik a későbbiekben többször feltűnő Gavrielában és fiában, Davidban. A név, a nemzetiség esetleges – az egyedüli bizonyosság az elengedett kéz, a testrésztel realitása, ami minden nevet megelőz, illetve minden történetet magán hordoz.

Az elbeszélő szemlélődői magatartására egyébként több kritika is felhívja a figyelmet.⁵⁹ Takács Tímea *Mozgó képekben a világ* című tanulmányában például a „nagyvárosi kószáló”, illetve a nyomozó narrátori figuráinak a megjelenését identifikálja, és megállapítja, hogy „mindkettő meghatározza a világra való rátekintés és a történetek elbeszélésének módját.”⁶⁰

Ez az attitűd talán a szem történetében mutatkozik meg a leglátványosabban, ahol az elbeszélő mintegy a metrói tömegbe beleolvadva figyeli meg szereplőjét. Ebben a fejezetben a fiktív történetképzés dinamikája is megfigyelhető. A narrátor ugyanis rögtön azt feltételezi hősnőjéről, hogy vak – és a továbbiakban eköré szervezi a nő életének potenciális jeleneteit, elképzelt történetét. A látás általi megismerés azonban nem bizonyul helytállóknak és elegendőnek. A test vizuális befogadása és az érintés, tapintás révén történő megismerés oppozícióját emeli ki Daniel Punday is könyvében. Az érintés fontosságát Elisabeth Grosz idézve hangsúlyozza, aki Merleau-Ponty testfenomenológiájára alapozza nézeteit.

Ez a kettősség a *Pixelben* is megfigyelhető. A fent említett epizód mellett a látás félrevezető jellegéről tanúskodik a nyelv története is. Tagadhatatlan, hogy a nyelv ebben a fejezetben kitágítja érzékszervi dimenzióját, és afféle metaforaként funkcionál. A közös nyelv hiánya a különböző kultúrák között fellépő kommunikációs lehetetlenséget jelöli – az országba bevándorolt görögök ugyanis szinte komikus módon homoknak gondolják a tésztájukra hintett mákot. Ezután csoportosan lemossák a fekete szemcséket a tésztáról, és úgy eszik meg, ellenállásukat fejezve ki ezzel a gesztussal. A történet végére mondhatni dekonstruálódik a nyelv metaforaként való használata – és érzékszervi

⁵⁶ Uo. 85.

⁵⁷ Uo. 94.

⁵⁸ Uo. 6.

⁵⁹ Luchmann Zsuzsanna a *Jelenkorban* megjelent kritikája például ezzel indít: „a figyelem, a szemlélődés mint attitűd nemcsak a kritikái recepció, de a szerzői megnyilatkozások szerint is karakteres irányítója az alakításnak.” Luchmann Zsuzsanna: „...Megint rám, az elbeszélőre kell hagynakozniuk...” – avagy a tárca posztmodern csevegése”, in *Jelenkor*, 2011. 10. sz.,

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2352/megint-ram-az-elbeszelo-re-kell-hagynakozniuk-avagy-a-tarca-posztmodern-csevegese>, elérés: 2013. 10. 03.

⁶⁰ Takács: i. m.

szerepe erősödik fel. Hisz a görögöknek csupán meg kellett volna ízlelniük a fekete szemcséket, és ez máris feloldotta volna a tévhitüket, feszültségeket. A (beszél) nyelv a kulturális különbségek hordozójaként szükségszerűen eltávolít, ugyanakkor magában hordozza e szakadás feloldását, amennyiben az ízelet egyetemességét, az érzéki megismerés lehetőségét biztosítja.

A (beszél) nyelvnek ez az elidegenítő hatása fejeződik ki az ujjak történetében is, ahol kiderül, hogy az ékszeres lány a francia fiú kedvéért tanult franciául. A kapcsolat megszűnése után azonban felhagyott a nyelvtanulással, a tanárnője pedig ekképpen bírálja döntését: „Az ember nem valaki miatt tanul meg egy nyelvet – mondja a tanárnő, és már a kimondás pillanatában is érzi, hogy ez hazugság, hiszen dehogynem. Csak amiatt. Az anyánk miatt tanulunk meg beszélni, hogy aztán soha többé ne hallgasson ránk és ne értsen minket, aztán idegen nyelveket tanulunk, hogy továbbra is idegenek maradjunk. Egyre több nyelvet, egyre idegenebbül a világban.”⁶¹

Esettanulmány: Odüsszeusz és a cigánygyerek

Peter Brooks *Body Work*⁶² című könyvében felteszi a kérdést: hogyan függ össze a test az identitással? Válaszként egy igen szemléletes és sokatmondó példával hozakodik elő a világirodalomból. Maga Homéroszig nyúl vissza, és az Odüsszeia egy epizódját eleveníti fel. Amikor Odüsszeusz visszatér Ithakába, háza népe és felesége előtt nem fedi fel kilétét, koldusként mutatkozik. Penelopének hamis történetet ad elő, miszerint Odüsszeuszt vendégül látta a saját országában, és azt bizonygatja, hogy Odüsszeusz egy éven belül hazatér. Penelopé a legjobb bánásmódban részesíti vendégét, aki csupán egy lábmosást kér. A lábmosás feladata pedig Odüsszeusz egykori dajkájára, Eurükleia-ra hárul. A dajka természetesen rögtön felismeri hazatérő urát, amint lábán kitapintja az oly régi és oly jól ismert sebhelyet. A felismerés döbbenete azonban nem a közvetlen konfrontációt idézi elő, előtte a sebhely megszerzésének a beékelt történetét olvashatjuk, és csak ezután a felkiáltást:

Lám, hisz Odüsszeusz vagy, kedves fiam. Én meg a gazdám
meg sem ismertem, míg végig nem tapogattam.⁶³

Peter Brooks azt hangsúlyozza, hogy az identitás önazonosságát éppen a sebhely, a jel [mark] biztosítja, kódolja. Ez a sebhely ugyanis történetiségében létezik – azaz Odüsszeusz életének, személyének egy konkrét, valóságos pillanatához kötődik. A felismerés záloga ez a sebhely. Brooks szerint nyelvi jelölőként viselkedik, a testet a jelölői folyamat részévé avatja. A test ezáltal az írásba megy át – irodalmi, narratív testté lesz, a jel beíródása a testbe ugyanis eleve egy történet meglétét implikálja, ugyanakkor egy történet megképzését eredményezi.

Brooks fejtegetései és az Odüsszeia fentebb vázolt jelenete kapcsán fontos a *Pixel* egy fejezetére irányítani a figyelmet. A már említett hát története ugyanis analógiát mutat a homéroszi epizóddal, de annak mintegy ellentettjeként működik. Ez a kifordítás több motívum mentén megfigyelhető.

Ebben a fejezetben a cigányfiú még nem került a városba, a falu peremvidékén él. A fiú a faluban élő öregember, Bogdán udvarára furakodik be, hogy felmásszon a cseresznyefájára, és az érett gyümölcsrel enyhítse éhségét. A férfi korábban hazaér, és meglepi a cigányfiút, majd amint az lefele mászik a fáról, hirtelen megtámadja egy porszívócsővel, és fáradhatatlanul üti tovább a hason fekvő gyereket. A fiú nagyobbik testvére Budapestre készül munkát keresni, és már a bosszú terveit szövögeti – amiket természetesen mind a városi munka révén fog majd megvalósítani. Néhány hét után az öccse is felkerül a városra, és nem telik sok időbe, míg a nagyobbik fiút behívják a kórházba,

⁶¹ Tóth: *Pixel*, 46.

⁶² Peter Brooks: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. 2.

⁶³ Homérosz: *Odüsszeia*, <http://mek.oszk.hu/00400/00408/html/02.htm#19>, elérés: 2013. 09. 14.

hogy a testvéreinek vélt holttestet azonosítsa. Az írásban, amelyet a kezébe adnak a következők szerepelnek: „A háton haránt irányú invertált. kb. 8–10 cm hosszú, 1–2 cm széles hegek, feltehetően korábbi ütésnyomok.”⁶⁴

Ebből a mondatból az olvasó előtt rögtön bebizonyosodik az, hogy valóban a fiatalabbik cigányfiú holttestéről van szó. Az ütésnyomok ugyanúgy identifikálják, azonosítják a gyereket, mint Odüsszeuszt a maga sebhelye. A gyanú a bátyjában is felsejlik, ugyanis azok után, hogy a nyomokról tudomást szerez, ezt olvashatjuk a szövegben: „Ezt megértette, jól meg is ijedt.”⁶⁵

Amikor azonban megtudta, hogy a holttestet a budai hegyek környékén találták meg, „megkönnyebbülten felsóhajtott, hogy jaj, hát akkor nem ő az. Az nem lehet ő, hát életébe se menne el odáig.”⁶⁶ Az olvasó előtt azonban a felismerést csak megerősíti ez az információ. Sőt, az orvosi jelentés minden adata az identifikációs folyamat előremozdítását szolgálja. Az azonosítás a kötet három különböző története alapján valósul meg: a háton található ütésnyomok eredetét értelemszerűen a jelen történet, azaz a hát története beszéli el. Ezen kívül az orvosi jelentés említést tesz a bevérzett, bűzös, feltehetően oldószeres nyáktartalmú hörgőrendszeréről. A figyelmes olvasóban ez a mozzanat a has történetét hívja elő, amelyben az esti buszon egy ragasztós zacskóból szippantgató, sérült cigányfiúval találkoztunk.

Szintén ebben a történetben fogalmazódik meg a fiúban a hazatérés gondolata, végleg leszámol a nagyvárossal, és a budai hegyek irányába indul. A harmadik bizonyosság pedig éppen az ezt követő történetben van elrejtve. Az orr történetéből ugyanis arra is fény derül, hogyan szerezte halálos sérülését a cigányfiú.

A legfeltűnőbb különbség az, hogy az Odüsszeiához képest ebben az esetben a felismerés, az azonosítás nem a történet egy szereplője által történik. A sebhelyek, a testi nyomok az olvasó eligazítását szolgálják, mintegy az olvasó emlékezőképességét aktiválják, tesztelik. Az Odüsszeiában a felismerés meg van előlegezve, hisz a főhős sejtí, hogy a dajka ráismer sebhelyére – ezért próbál a sötétbe rejtőzködni. Az azonosítás mozzanata után rögtön adódik a sebhely hiteles keletkezéstörténete. A *Pixel*ben az identifikáció folyamata nem lineáris – az olvasó csak elejtett félmondatokból rakja össze a végső képet. Az identifikáció során pedig előre-hátra lapozunk a könyvben, a szövegtest labirintusában próbálunk eligazodni, bejárjuk a *testet*. A *Pixel* testrészei mind újabb és újabb történeteket hívnak elő, ugyanolyan sebhelyekként működnek, mint Odüsszeusz vagy a cigányfiú testi jelei. A felismerés, emlékezés szerepe pedig az olvasónak jut – talán ez az olvasási stratégia is felerősíti azt a korporeális kapcsolatot olvasó és mű között, amit Daniel Punday hangsúlyoz.

Univerzális (szöveg)test?

Földes Györgyi is kiemeli tanulmányában,⁶⁷ hogy Punday könyvének második fejezetében megkülönböztet szétválogatott testeket [sorted bodies], valamint általános testeket [general bodies]. A szétválogatott testek azok a szereplői testek, amelyek egyben jelentéssel bíró felületek, és Punday megállapítja, hogy a különböző testek szétválogatási kritériumai gyakran olyan politikai sémák, amelyek sokszor rasszistáknak bizonyulnak – például ha a világosabb bőrszín fejlettebb intelligenciaszint feltételez. Ezt láthattuk a cigánygyerek esetében, akinek a bőrszíne morális alsóbbrendűségét feltételezte. Ezt a sztereotíp megjelenítést azonban a szövegtest lebontja.

⁶⁴ Tóth: *Pixel*, 144.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo. 145.

⁶⁷ Földes Györgyi: „Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai”, in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2011. 1–2. sz. 3–50.

Az általános test⁶⁸ ezzel szemben egy olyan entitás, amely a különböző szereplői testeket átíveli, illetve a teljes narratíva strukturálódását meghatározza. Ez az általános test egyrészt a szereplői testek, másrészt szöveg és olvasó között közvetít. Punday Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies* című művére hivatkozva megállapítja, hogy az általános test egyik megkonstruálási célja a szociális viszonyok megjelenítése, e viszonyrendszer reprezentálása. Ennek az egyik példája a Hobbes-féle Leviathán, amelyre Foucault is utal. Punday elmondja, hogy minden társadalom szükségszerűen megképezi a maga általános testmodelljét, hogy a különböző individuumok a társadalmi egész részeként identifikálják magukat. Punday végül így összegezi: „Egyszóval a szociális hermeneutika megformálását szolgálja.”⁶⁹

Foucault *A hatalom mikrofizikája* című tanulmányában⁷⁰ kidolgozza a hatalom tanulmányozásának a módszertanát, és megállapítja, hogy a hatásos kutakodás nem rögtön a hatalom központi szervére kérdez, hanem szétszórtságában, a különböző peremi intézményekben, megnyilvánulási formáiban próbálja megragadni. Továbbá nem a hatalmi szándékot kell vizsgálni, hanem az alávetés eljárásait kell körüljárni – azokat a folyamatokat, „melyekben leigázzák a testeket, irányt szabnak a gesztusoknak, szabályozzák a viselkedést”.⁷¹ Ennek ellenpéldájaként a Hobbes-féle Leviathánt hozza fel. A Leviathánban az egyéniségek és testek sokfélesége a szuverenitás egységesítő erejében forr össze – ez a szuverenitás pedig az így képződött test, az Állam lelke. Foucault arra hívja fel a figyelmet, hogy a mesterséges test lelke helyett éppen a periférikus részeket, elemeket kell megfigyelni és tanulmányozni.

Óvatosaknak kell azonban lennünk, ha a *Pixel*ben megképződő szövegtestet Punday-féle általános testként szeretnénk értelmezni. Noha egyértelmű, hogy a szövegtest a különböző szereplői testek között közvetít, illetve a narratív anyag szerveződését írja elő, nem mondhatjuk azt, hogy egy szociális-politikai rendszer leképezését vagy legitimálását szolgálja. A *Pixel* rámutat ugyan azokra a testi alapú kulturális, szociális hierarchiákra, valamint kategorizálási folyamatokra, amelyek természetesként vagy magától értetődőkként vannak feltüntetve, de rögtön le is bontja. A szereplői testeknek tulajdonított jelentések nem rögzítettek – a szövegtest mindig felfedi azok történeti specifikusságát, illetve konstrukció voltát. Ezeknek a jelentéseknek a szövegtest egészén kívül a szereplői testek is ellenállnak, erre láthattunk példákat az előző fejezetben. A jelentés lebontása, az arra való rámutatás a test alapvető szervességét erősíti fel, a jelenlét, a közvetlen érzéki tapasztalás fontosságát artikulálja.

Azért sem lehetne a *Pixel* ilyen értelemben vett általános test, mert a különböző testrészek között nem alá-, és fölérendeltségi viszony van, hanem a történeteknek, illetve a testrészeknek a mellérendelése történik meg. A kapcsolódás szerves, az érintkezés révén valósul meg. A szövegtestnek nincs kitüntetett centruma, a fej és a szív története ugyanolyan sebezhető szereplőket mutat meg, mint a többi történet. A fej csak akkor lehetne centrum, ha nem a fizikai testrész jelentésében jelenne meg a történetben, hanem metaforikus értelemben, ez pedig óhatatlanul a karteziánus gondolkodás csapdájába ejtene, hiszen a szellemi tartományának felsőbbrendűségét, strukturáló erejét hirdetné. A szív történetében a szív nem a belső szervet jelöli, a történet látszólag a testrész metaforikus dimenzióját hívja elő. *Szívek szalonya* – így hívják azt a közvetítőirodát, amelyet Klárka néni működtet, és ahova Ági ellátogat. A történetben tulajdonképpen a *szív* szó metaforikus használatának klisészerűsége erősödik fel, és válik az irónia tárgyává. A társkereső szolgáltatás

⁶⁸ Punday az általános test fogalmát, illetve annak irodalmi megjelenítését Toni Morrison *Beloved* című regényével példázza.

⁶⁹ Vö. “In other words it helps to shape social hermeneutics” (saját fordítás) Punday: i. m.78.

⁷⁰ Michel Foucault: „A hatalom mikrofizikája”, in uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1999. 307–330.

⁷¹ Uo. 322.

színhelye ugyanis sem *szalonnak*, sem nagy szerelmek kiépülési színterének nem minősíthető, giccses, középszerű vállalkozás, középkorú társjelöltekkel.

Általános helyett talán célszerűbb *univerzálisnak* nevezni a *Pixel*ben megképződő testet, amennyiben ennek a testnek az elsődleges funkciója nem a szintetizálás, hanem a test jelentéstől, hatalmi inskripcióktól megfosztott szervességének, természetességének az artikulálása. Ebben az univerzális testben minden testrész egyenértékű, együtt járul hozzá a testképzéshez bőrszíntől, nemtől, társadalmi osztálytól függetlenül. A szövegtestnek ezt az univerzalitását szemlélteti a térd történetében az a teafilterekből kialakított installáció, amelyen Jean-Philippe éveken keresztül dolgozott. Amennyiben ezt a történetet tényleg a „*Pixel* egészének allegorikus tükörképe és implicit ars poeticájaként” értelmezzük, mint azt László Emese teszi,⁷² akkor a teafilter-installáció a kötetben megképződő virtuális szövegtestnek a koncentrált mása lesz. Utaltam már arra, hogy ennek az installációnak az alkotóelemei a primordiális szervesség jelölői lesznek, hisz a teafilterek efemer, mulékony anyagok. Azért is fontos, hogy ennek a test-installációnak teafilterek lesznek az építőelemei, a sejtjei, mert ezzel a gesztussal a művész (esetünkben Jean-Philippe) kizökkenti konvencionális jelentéséből ezt a kulturális elemet. A teázás ugyanis kulturális szokásként értelmezendő, a teafilter ennek a szokásnak lesz a hordozója. Ezek a teafilterek pedig fokozottan mesterségesek, amint arra Jyran is felhívja egyszer a figyelmet, amikor ezt hányja Jean-Philippe szemére: „Miért nem veszel rendes teát, mindig csak ezt a szart.”⁷³

A teafilterek az installációban megfosztódnak kulturális jelentésüktől, átértelmeződnek, funkcionalitásuk és mesterséges voltuk felszámolódik, a test szerves összetevői lesznek. Az így kialakult installációról a következőket olvashatjuk: „A Mű egy hason fekvő férfitestet ábrázol térdtől fölfelé. A két karja el van vágva, úgy is mondhatnánk, túllóg a műterem falán. A feje nincs a térben, nyaknál az északi fal vágja el, mint valami guillotint. A háta óriási, szomorú, izmos lejtő. A fenek két szabályos, fiatal félgömb. Kissé aszimmetrikusan fekszik: ha volna lába, az egyiket bizonyosan felhúzná. Fehér falak közt alvó korpusz. A bőre barna. Ha közelebből megnézzük, az emberi bőrszín minden létező árnyalatát fölfedezhetjük rajta, az összehatás azonban valami meghatározhatatlan, bársonyosan sötét testszín. Egy-két méter közelségből az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mindez egyetlen testté mosódik össze.”⁷⁴

A fentiekből egyértelműen kitűnik az, hogy a korpusz abban tér el a szövegtesttől, hogy a neme meg van jelölve: férfi. Ez az installáció azonban a szövegtest egésze mellett a tarkó történetének az egyik szereplőjét is megidézi, a magyar Imit, akivel Jean-Philippe-nek lesz „szerelmi” viszonya. A fiú tarkójára több szám van tetoválva, ezek születésének az időpontját rögzítik. A teafilter-korpusz hátán hasonló inskripció látszik kibontakozni, ha megfelelő perspektívából és távolságból szemléljük. A háton a filterek elrendeződéséből az a felirat képződik meg, hogy „Thirty years”. Ez feltehetőleg a Mű megszületésének az időintervallumát jelzi, és az Imi tarkóján található tetoválást idézi. Attól azonban annyiban tér el, hogy nem konkrét dátumot jelöl.

A munkafolyamat időbeli kiterjedtsége mellett hangsúlyos lesz az installáció által igénybevett testi jelenlét. Jean-Philippe ugyanis megállapítja, hogy egy idő után a térdepelés bizonyult a legoptimálisabb munkapozíciónak, és a rengeteg így eltöltött időt a párnák fokozatos kikopása szemlélteti. Jean-Philippe rögtön hozzáteszi, hogy a térdepelés csupán gyakorlati célokat szolgált, és semmiképp sem vezeklés-gesztusként vagy a Művel szembeni alázat kifejezőjeként értendő. Ez a kijelentése lebontja azt a kulturális jelentésrendszert, amely a térdepelés pozíciójához kötődik – a művész és Mű viszonyát a testi érintkezés elsődlegessége jellemzi.

⁷² Nagy– László: i. m.

⁷³ Tóth: *Pixel*, 98.

⁷⁴ Tóth: *Pixel*, 155.

A hiány alakzatai

A szövegtest építkezésének különböző módozatai és a térviszonyok strukturáló ereje mellett a hiány különböző alakzatai szövegszervező erőként funkcionálnak a kötetben. Ezeket igen nehéz izoláltan tárgyalni, valamint konkrétan identifikálni, ugyanis szervesen összekapcsolódnak a testpoétika jellegzetességeivel és a narrátori pozícióval, magatartással.

A hiány alakzatainak működését láthattuk *A narrátor: teremtés, tér, hiány* című fejezetben, hisz itt arra mutattam rá, hogy az elbeszélőnek nincs teljes uralma a megjelenített, megkonstruált szereplők fölött, mert azok testükkel ellenállnak a narrátori autoritásnak, irányításnak.

A *Pixel* minden testrésze a magány és a hiány nyomait hordozza magán. Ez a hiány legtöbbször fizikailag jelenítődik meg, de természetesen minden esetben szétfeszíti az anyagiság szféráját, és metaforikus többlettel gazdagodik. A has történetében például a has kétszeresen is jelölt: egyrészt a táplálék (az egészség) hiányának a tere, másrészt a halálos seb helye. De a has „hívószó” akár a buszon ülő Nórára is vonatkozhat, akiről az olvasó megtudja, hogy gyereket vár, így a testrészt a születés, a hasban (méhben) fejlődő új élet metaforájává is tágulhat. Ilyen értelemben ez a fejezet élet és halál tragikus találkozási pontjává, játékává válik. Érdekes módon éppen a Nóra nevű szereplő az, aki nem viszolyog a bűdös, koszos és láthatóan sérült kisfiútól. A narrátor az ő hangját veszi kölcsön, amikor a hasi sérülést jelöli meg a vérzés okaként. Akár azt is feltételezhetnénk, hogy Nóra épp a hasában fejlődő új élet hatására lett különösen érzékeny, fogékony a cigányfiú sérülésére – felismerve a test törékenységet és kiszolgáltatottságát.

Szintén a fizikai hiány egyik formája hangsúlyozódik a mell történetében, ugyanis a főhősnő mellrákos megbetegedésének következtében elveszíti az egyik mellét. A fizikai hiány érzékletes megjelenítését közvetíti a novella utolsó jelenete, amelyben annak vagyunk a tanúi, hogy a nő egykori kedvese az együtt töltött éjszaka után hazatérve elalszik a kanapén, „állig húzva a plédet, ami alól csak a keze lóg ki oldalra a lazán begörbített ujjakkal, mintha a levegőben tartana valamit.”⁷⁵ A fizikai csonkaságot, a traumát a szövegtest úgy oldja fel, hogy a beteg nő mellét veszi kölcsön építkezéséhez, a kiemeléssel megteremti a mell *jelenlétét*.

Az elbeszélő közelítési, illetve távolítási gesztusai az ítéletalkotáshoz szükséges ismeretek és olvasói tudás hiányát érzékeltetik. Hisz minden pixelkockában, azaz minden fejezetben szükségszerűen csak egyik oldalát látjuk a megidézett történetnek, de a kirajzolódó test, korpusz azt sejteti, hogy egy egységes, szerves egésszel van dolgunk, és az Egész anticipációjának a feszültségét idézi elő az olvasóban. Takács Tímea emeli ki, hogy a *Pixel* cím is a „megsejthető, de ki nem rajzolódó egészre játszik rá”⁷⁶. A pixel ugyanis önmagában nem tudja a képet megmutatni, annak csak egy elenyésző részletét ragadja meg.

A kép összerakása épp amiatt lesz problematikus, mert a különböző fejezetek, testrészek nem hierarchikusan rendeződnek egymás mellé, hanem látszólag esetlegesen, a mellérendelésre jellemző felcserélhetőség elvét érvényesítve. Azt már kimutattam, hogy a linearitás felszámolódása a térdimenzió elsődlegessége miatt következik be, ezt a megbomlást jelöli meg Takács Tímea az időbeli inverzió narratív technikájaként. Továbbá, kifejti, hogy ez az eljárás is a sztereotípiák lebontását szolgálja, amennyiben egy automatikus előtörténet megkonstruálását eredményezi – a kötet a későbbiekben felszámolja az elképzelt ok-okozati összefüggést. Takács Tímea szintén a cigányfiú esetét emeli ki, mint azt én is megtettem már. Pontosan egy ilyen jellegű sztereotíp előfeltevésnek adott hangot a „jószerű budai polgár”.

Ennek egy másik példája lehet Helga szeretőjének a feleségével való viszonya. A fog történetében találkozunk a férfival, és ekkor már tudjuk, hogy hűtlen a feleségéhez. A történet végén

⁷⁵ Tóth: *Pixel*, 85.

⁷⁶ Takács: i. m. 189.

egy telefonbeszélgetésnek leszünk a tanúi férj és feleség között. A férfi megpróbál a maga módján kitérni a nőnek, beszélgetést kezdeményezni, elmondja, hogy éppen akkor húzta le a gyerekkorából megmaradt tejfogakat a vécén. A nő csak egy unott és automatikus „Aha”-val válaszol, és rögtön kiadja a kenyérvásárlási utasítást. Az olvasóban ekkor egy sztereotip kép alakulhat ki az egymástól elidegenedett házastársak megidézésével, sőt akár a férj hűtlenségének a legitimálása is megtörténhet, arra hivatkozva, hogy a feleség érdektelenül és ridegen viszonyul a férfihez. Egy későbbi fejezetben azonban ez a sztereotip kép is felszámolódik.

A talp történetében ugyanezt a telefonbeszélgetést halljuk, de ezúttal a feleséggel tartózkodunk közös térben. Ez a nő azonban súlyosan depressziós, és igenis tudatában van férje hűtlenségének. Ebben a történetben öngyilkos lesz. Az új információk fényében a férjvel szemben tanúsított látszólagos érdektelenség, a rövid válasz a tragikus tartományába csap át.

A szövegtest tehát képes úgy felvonultatni egymás mellett a szereplőket, hogy azok identitása árnyaltan és sokoldalúan mutatkozik meg. Ami az egyes történetekben kegyetlenségnek mutatkozik, annak más történetekből finoman kitűnik a motivációs hálózata, így a szereplők sosem a jó-rossz végletek mentén mozognak.

Összegzés

A koherens és mindenre kitérő, szintetizáló összegzés mindezek után elég nehéz feladatnak bizonyul. A *szövegtest* kérdéséhez ugyanis sok irányból közelítettünk, de minden esetben a sztereotípiák lebontásáról, a megbélyegzésnek való ellenállásról győződhattünk meg.

Tóth Krisztina kötetében a különböző narratív technikák, az elbeszélői magatartás, illetve a narrátor personájának a nyelvi megnyilvánulásai, a linearitás megbomlása mind a *szövegtest* szomatizációjához járulnak hozzá, a mesterséges konstrukciókkal szemben az anyagosság, szervesség, az érzékelés fontosságát hangsúlyozva.

A szövegtest strukturálódásának, kiépülésének módozatai folyamatosan rámutatnak, és leépítik, lebontják azokat a jelentéstulajdonítási gesztusokat, amelyek a testi különbözőség folytán különböző kulturális, szociális, és társadalmi csoportok konstrukcióit eredményezik.

Ez a rámutatás lesz a legfontosabb – amennyiben a teljesen szerves, jelentés nélküli állapot nem állítható vissza, elképzelhető, hogy nem is létezik ilyen, a hatalmi inskripciók működésének a tudatosítása lesz a legfontosabb az azoknak való ellenállás végett.

Bibliográfia

Brooks, Peter: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Theatre Journal*, 1988. december, 519–531.

Csabai Márta – Erős Ferenc: *Testhatárok és énbátárok: az identitás változó keretei*, Budapest, József Műhely Kiadó, 2000.

Dunajcsik Mátyás: „Élőfilm és összecsengés – Tóth Krisztina művészetelméletéről”, in *Világosság*, 2006/7, 145–151.

Földes Györgyi: „Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai”, in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2011. 1–2. sz. 3–50.

Foucault, Michel: „A szubjektum és a hatalom”, in *Testes könyv II.*, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 267–292.

Foucault, Michel: „A hatalom mikrofizikája”, in uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1999. 307–330.

- Grosz**, Elisabeth: *Space, Time and Perversion*, New York, Routledge Kiadó, 1995.
- Grosz**, Elisabeth: *Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítás*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- Háy János**: *A Gézagyerekek*, Budapest, Új Palatinus Kiadó, 2005.
- Homérosz**: *Odüsszeia*, <http://mek.oszk.hu/00400/00408/html/02.htm#19>, elérés: 2013. 09. 14.
- Jabloneczay Tímea**: „A test narratológiája”, in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2011. 1–2. sz. 97–116.
- Kérchy Anna**: „Tapogatózások. A test elméletének alakzatai”, in *Apertúra*, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>, elérés: 2013. 09. 14.
- Keresztesi József**: „Vonalak a vaktérképen”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.
- Luchmann Zsuzsanna**: „...Megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk...” – avagy a tárca posztmodern csevegése”, in *Jelenkor*, 2011. 10. sz.
- Nagy András – László Emese**: „Két bírálat egy könyvről”, in *Holmi*, 2012. február, <http://www.holmi.org/2012/02/nagy-andras%E2%80%93laszlo-emese-ket-biralat-egy-konyvrol-toth-krisztina-pixel>, elérés: 2013. 09. 14.
- Németh Zoltán**: *A széttartás alakzatai*, Pozsony, Kalligramm Kiadó, 2004.
- Spiró György**: *Kémjelentés*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011.
- Szegő János**: „A történetek sorsa és a sorsok története”, in *Holmi*, 2007. június, <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3>, elérés: 2013. 09. 14.
- Takács Tímea**: „Mozgó képekben a világ”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2012. 183–195.
- Tóth Krisztina**: *Hazaviszlek, jó?*. Budapest, Magvető Kiadó, 2009.
- Tóth Krisztina**: *Pixel*, Budapest, Magvető Kiadó, 2011.
- Tóth Krisztina**: *Vonalkód*, Budapest, Magvető Kiadó, 2006.
- INTERJÚK:
- „Sulykolják kifulladásig” – Erdős Virág író-költő, in *Magyar Narancs*, 2013. 06. 06., <http://magyarnarancs.hu/konyv/sulykoljak-kifulladasig-85083>, elérés: 2013. 09. 13.
- Tóth Krisztina: Nem akartam minden szálát elvarrni*, <http://www.litera.hu/hirek/nem-akartam-minden-szalat-elvarrni>, elérés: 2013. 09. 14.