

## Vágyszövegek, üres helyek

### *Erotika és/vagy pornográfia a kortárs prózában*

*Erotika és pornográfia között igen nehéz különbséget tenni, még ha a kérdésnek meglehetősen nagy szakirodalma is van. Egy túl hivatalos, noha elég pontosnak tűnő ellentétezésről esik szó a BBC Bernard Williams morálfilozófus által vezetett bizottságának dokumentumában, s ennek nem értékelő szempontú kritériumait még azon írások is igyekeznek elismerni, amelyek – egyébként joggal – például a pornográfiát és a művészetet nem tekintik egymást kizáró kategóriáknak.<sup>1</sup> Itt két egyszerre érvényesülő szempontot vesznek figyelembe: az adott alkotás (1) a hallgatóságban/befogadóiban szexuális izgalmat igyekszik kelteni, (2) a szexuális jellegű anyagot (nemi szervek, pozitúrák stb.) explicit módon mutatja meg (Williams, 1982).*

Az a kérdés is felmerülhet, hogy az olyan, általában szóba jövő szempontok mint az „érzelem” kontra „puszta testiség”, vagy a „sejtetés kontra kimondás” oppozíciópárok segítségünkre lehetnek-e egyáltalán a kettő megkülönböztetésében. Az utóbbi talán inkább hasznunkra lehet jelenleg, egyrészt nyelvi természete folytán, másrészt mert amúgy is adekvátabbnak tűnik: Bataille, akinek az erotikafogalmára támaszkodunk majd elemzésünkben, ugyancsak innét közelít. Ő úgy határozza meg a pornográfiát – vagy ahogyan ő nevezi: a trágárságot, a „legalantasabb prostitúciót”, állatiasságot –, mint ami szemben áll a szakrális erotikával, amelynek egyik fontos vonása, hogy tilalmakat jelöl ki (merthogy annak idején a vallási kurtizán szégyenlős volt, vagy legalább annak tettette magát), vagyis a megnevezés helyett a körülírást tekinti az erotika egyik legfontosabb kritériumának: „A nemiséggel kapcsolatos testrészeket, váladékokat vagy aktusokat jelölő trágár szavak épp ilyen lealacsonyítóak. *Tiltott* szavak ezek.” Az obszcén szavak azért tilalmasak, mert szorosan kapcsolódnak ahhoz a titkos, különös élethez, amelyhez mindazonáltal mégiscsak legnemesebbnek tartott érzelmeink kötődnek, mondja Bataille (2009, 108. o.). De ennél frissebb fejleményekre is hivatkozhatunk: érdekes volt például, amikor Pál Dániel Levente a 2006-os FISZ-táborban egy beszélgetésben a pornográf és az erotikus irodalom megkülönböztetésére Julia Kristeva fogalmát (melyet már Ingarden és Iser is megalapozott), „az üres helyeket” ajánlotta: míg az előbbiben semmit nem bíznak az olvasóra, mindent kimondanak, illetve megmutatnak, addig az erotikus irodalom sejtetéssel él (*Balogh*, 2006).

Noha kiindulópontként mindez talán el is fogadható, a mostani előadás tétje nem ez, hanem annak bemutatása, hogy a kortárs irodalom több eminens szövege – használja akár ezt vagy azt a nyelvi stratégiát, azaz az erotikáét vagy a pornográfiáét, esetleg vegyítse őket – tartalmi szempontból nagyon is hasonlít egymásra. Végző soron úgy vágyszövegek szinte mindahányan, hogy bennük – és ezért is az előadás címe – a vágy egy üres helyre irányul, kielégítetlenül hagyja a szubjektumot, akár rejlik benne érzelem, akár teljesen mentes attól, akár kimond, akár sejtet. (Vágyszövegnek nevezem ezeket a szövegeket, de a kifejezést most nem a barthes-i értelemben használom, mert az bonyo-

lultabb, amennyiben ő beszél örömszövegről és gyönyörszövegről is. Inkább tartalmi értelemben vágyszövegek ezek: a szexuális vágyról szólnak, az erotikus test textuálizálásának vagyunk bennük tanúi. Vagy, ha ennél kicsit elméletibb síkon közelítünk a kérdéshez, nagyjából úgy – noha a pszichoanalitikus szemponttól eltekintve –, ahogy Peter Brooks (1993, 1984) alkalmazza a terminust *Body Work*, illetve részben *Reading for the Plot* című könyveiben. Ő a narratív textus és a test közötti szoros kapcsolat felől tárgyalja a témát, és azt mondja, hogy a modern narratív irodalomban a fő cselekmény-motiváció a vágy: ez tartalmilag annyit tesz, hogy a szereplő azért küzd, hogy valaki testét megszerezze, az olvasás szintjén pedig annyit, hogy a befogadó a szöveg mint test iránt vágyakozik, azt kívánja, hogy felfedhesse annak titkait, átlássa a jelentés létesülésének folyamatát. Ez pedig nem kevesebb az élet rejtélyébe való behatolásnál: a másik másságának való alárendelődésen keresztül ugyanis az önmegértés felé, az identitás megteremtésének irányába lépünk el.)

Ezek a textusok azért is vágyszövegeknek is tekinthetők talán, mert egytől egyik nagyon érzékiek, nagyon szenzuálisak, egymást érik benne a vizuális, auditív, olfaktív benyomások: ez nem feltétlenül csak a szexualitás síkján megfigyelhető, ámde a téma előkerülésekor ezen sajátosságuk rögtön szembetűnővé válik. Egy kicsit mintha Merleau-Ponty fenomenológiai szemléletének illusztratív szövegei is lennének ezek a regényrészletek és novellák, hiszen aszerint a test eleven tapasztalat, tudat-világ-emberi test egyfajta kiazmatikus összefonódásban létezik. Minthogy pedig testünk a világgal ekként mintegy összegabalyodott, s észlelésünk tárgya mindig új megvilágításban tárul fel a számkra, a testiség, az észlelés szerepe a másik világa felé való megnyílás biztosítója lesz, pontosabban csak lenne. (Sőt, mint látni fogjuk, mintha Merleau-Ponty késői kritikusaianak az ellenérvei is mintegy illusztrációra találnának ezen írásokban, akik azt mondják, hogy az észlelés, az értelem felfeslése a testhez kötött, úgynevezett anonim zóna része, azaz mint ilyen valójában képtelen a másik alteritásához, személyességéhez elvezetni.)

Vágyról szóló szövegek várnak itt tehát bemutatásra: ha a fenti meghatározásunkat tekintjük irányadónak, inkább talán erotikusak (Csobánka Zsuzsa: *Majdnem Auschwitz*, Tóth Krisztina: *Vonalkód*), egy pedig – Spiegelmann Laura alias Kabai Lóránt *Édeskevés* című regénye – kifejezetten pornográf. Azért e bizonytalanság, mert az előbbi írások is többnyire elég szókimondóak, s bár egy metaforikus-metonymikus réteg is mozgósítva van bennük, nem a tiltott helyett másként mondás stratégiájának alávétve jelennek meg ezek az alakzatok: a szeretkezések leírásai egyszerre átpoétizáltak és realisták. S végképp nem játékosak, frivolak, sokkal pesszimistábbak annál (lehetne persze ellenpéldákat is említeni, többek között Darvasi László *Virágzabálókját*, bár annak hedonista promiszkuittása mögött okként ugyancsak az egyes párkapcsolatok önmagában való elégtelenségének meggyőződése áll).

Csakhogy valójában nem ez az erotika kritériuma a már idézett Bataille-nál sem, hanem olyasvalami, ami alapvetően tartalmi kérdés, és ami még az egyéb szempontok alapján eddig pornográfnek tekintett *Édeskevés*ben is feltűnik – amely szempont alapján tehát ez is erotikus szöveg, s éppen úgy a vágy üres helyeit tematizálja, még ha az előbbieknél talán durvább módon is. Az általunk elemzendő prózaszövegek szemlélete a szexualitással kapcsolatban ugyanis nagyjából összevethető a Bataille (2009) könyvében elmondottakkal, noha mintha ezekben a francia filozófus állításai talán még az eredetinel is pesszimistábbá fordulnának. Bataille (2009) *Az erotika* című munkája szerint ugyanis az önmaga diszkontinuitását érzékelő, az ezt a tapasztalatot sajnálatosként interpretáló ember a folytonosságot a másikkal való egyesülés útján akarja megteremteni. Ez lehet testi és lelki is, illetve – a leggyakrabban – egyszerre mindkettő: a szenvedély okozza a szeretők testének eggyé válásán keresztül a lelkek kölcsönös vonzódását (ami még intenzívebbé válhat, mint a fizikai vágy), vagy éppen ez a vonzódás vezetheti be az egyesülést. Az esetek nagy részében a megteremtendő folytonosság biztosítója tehát a szív erotiká-

jához is kapcsolódó szexuális aktus, ami egyfajta maga-átadás, de mivel eközben a felek elvesztik saját kontúrjaikat is, a szeretkezés a halállal rokon élménnyé válik, még ha ettől nem is feltétlenül lesz tragikus: tekinthetjük ugyanis az élet igenlésének még a halálban is. Ha a pozitív oldaláról nézzük az erotikus élményt (s kell is, minthogy talán meghatározóbb, s az életünket leginkább átható élményünk), az egy olyan pillanat, amikor az

---

*Mindazonáltal ennek a fonákja is érvényesül ebben az élményben: minthogy az aktus, illetve az orgazmus időben nagyon korlátozott, valójában a folytonosság ígérete, illúziója csak. A kényelmet emellett – mint a személyiség halálát – kisebb töresként vagyunk kénytelenek megélni: miközben a két fél belevész a folytonosságba, az egyéni létből való kiszakadás zavart, szorongást okoz. S ehhez társulnak az egyéb hátrányok is: az erotika alapvetően az erőszak tere, mert az élőlény kiszakítása a megosztottságból mindig erőszakkal jár; s mert a vágy ösztönkésztetés, vagyis egy olyan szenvedély kerít hatalmába minket, amely megbolygatja azt a tekintélyünket megalapozó rendet, testünket a hatása alatt idegennek, nem-emberinek, állatiasnak érezzük, s mindehhez járul még az a szorongás, félelem is, amelyet a szeretők megélnék a szerelem elvesztésétől tartva.*

---

ember átkerül – vagyis mintha átkerülne – egy metafizikai dimenzióba; ráadásul a szerető számára a szeretett lény olyan tükörré válik, amelyben a lét igazságait, mélységét fedezheti fel.

Mindazonáltal ennek a fonákja is érvényesül ebben az élményben: minthogy az aktus, illetve az orgazmus időben nagyon korlátozott, valójában a folytonosság ígérete, illúziója csak. A kényelmet emellett – mint a személyiség halálát – kisebb töresként vagyunk kénytelenek megélni: miközben a két fél belevész a folytonosságba, az egyéni létből való kiszakadás zavart, szorongást okoz. S ehhez társulnak az egyéb hátrányok is: az erotika alapvetően az erőszak tere, mert az élőlény kiszakítása a megosztottságból mindig erőszakkal jár; s mert a vágy ösztönkésztetés, vagyis egy olyan szenvedély kerít hatalmába minket, amely megbolygatja azt a tekintélyünket megalapozó rendet, testünket a hatása alatt idegennek, nem-emberinek, állatiasnak érezzük, s mindehhez járul még az a szorongás, félelem is, amelyet a szeretők megélnék a szerelem elvesztésétől tartva.

A Tóth Krisztina *Vonalkód* című könyvében felvonuló történetekben még az egyes objektumok (például a lakótelep kockaházai) is pulzáló, eleven testként jelennek meg, az egész szöveg szinte vibrál a szenzualitástól, s nemcsak erotikus értelemben. A novellákban az érzéki benyomások, illetve a szintén csak az észlelések, a reflektált érzékelés meghatározta hangulatok általában mintha sokkal fontosabbá válnának, mint maga a cselekmény, s racionális magyarázat helyett is gyakran egy nagyon érzéken (vizuális, auditív, olfaktív élményeken) megalapozott metafora áll. A *Vonalkód* novelláiban más-más a főszereplő (aki többnyire egyes

szám első személyben egy múlt idejű – gyerek- vagy felnőttkori – történetet elbeszélő narrátor is egyben), de többségük akárha lehetne azonos személy is viszonylag összefüggő életrajzzal, érdeklődéssel, érzékenységgel, életszemlélettel: középosztálybeli kislány, később sokat utazó értelmiségi nő, több párkapcsolattal a háta mögött, gyerekekkel. De ez mindegy is, a fontosabb, hogy a nő – akárki is legyen ő - szerelmi kapcsolatba kerülve

előbb-utóbb mindig fájdalmas, kiábrándító helyzetbe kerül, a nagy szerelmek majdnem mindig csalódással, megcsalatással is végződnek. Tegyük hozzá, bár a férfiak e novellákban gyakran kegyetlenek vagy csalfának bizonyulnak, Tóth Krisztinánál a cselekményszövés e jellegzetességei nem egy harcos feminista hozzáállásból adódnak, hanem egy még pesszimistább álláspontból: az ekként bemutatott sikerületlen párkapcsolatok bemutatása általában az emberi viszonyok reménytelenségét, tragikus voltát képezi le.

A szereplőket az elzártság, kapcsolataikat a hiány jellemzi, s bár érintkezésük alapvetően fizikai – test létezik testért –, de ez nem avatja valakivé a másikat. A női főszereplőkhöz így-úgy kötődő férfiak arctalansága is efféle következmény. És a szerelmesek vagy szeretők egyesülése is ilyen: testies-érzéki élményeket adnak ugyan egymásnak, de ez végső soron veszélyezteti a résztvevők identitását, amit viszont fájdalomként vagy veszettségként, esetleg egyfajta steril ürességként élnek meg.

A *Take five*-ban a főszereplő lány felfokozott szenzualitása például a szagokra való túlérzékenységből (a párizsi kis cselédszoba penészes-dohos szaga, a szomszédban lakó fiú nem túl gusztusos vécézési szokásai) mutatkozik meg. A francia fővárosban elmagányosodott, bevándorló státuszban, eltárgyasított másikként, idegenként élő bölcsészlány (a narrátor) és a számára teljesen ismeretlen szomszéd zenész kapcsolatát a névtelenséggel és teljes arctalansággal lehet jellemezni: a narrátornak azért nincs neve, mert első szám első személyben beszél, és Párizsban az emberi kapcsolatok hiányában nincs, aki megszólítsa; a férfinak pedig azért nincs, mert hősnőnk nem is ismeri, odáig soha nem jut el a kapcsolatuk, hogy akár egymás nevére rákérdezzenek (ehelyett egy szeretkezésbe forduló veszekedés során „baromnak”, „hülye picsának”, „állatnak”, „kurvának” titulálják egymást). A fiatal férfi – akinek az arcát sem látjuk, ellenben nemi szervére a novella egy adott pontján ráfókuszálunk – még csak egy egészként érzékelt testté sem áll össze: névtelen jelenésként, árnyéklényként látogatja éjszakánként a lányt, „lépések zajából, ízből, szagból, szagotott mozdulatokból” áll: egy „éji lidérc, aki az alvó mellére ül, aki álmában megejti az asszonyokat, és rontást küld a tehenekre, hogy azok többé ne adjanak tejet”. Viszonyuk kimerül a szexualitásban, amelyet a vonzás-taszítás, gyengédség-durvaság kettőse (sőt, talán azt is mondhatjuk, a kristevai abjekció kettőssége) határoz meg. Amikor a narrátor még csak a hátáról „ismeri” a szomszédot, borzad tőle és dühös rá a vécészszejében talált ürülékcsíkok miatt. Majd a szobája előtt elhaladva a félig nyitott ajtón át megpillantja önkielégítés közben: a fiú nemi szerve, mint valami „idol”, „rettegetes húsból való oszlop” mered, amelyet ő „megbűvölve figyel”. Első szeretkezésük, amely a lakás folyosóján állva, egy heves veszekedésből, majdnem-verekezésből bontakozik ki, hangsúlyosan, sőt karikírozva képezi le a Bataille (2009) leírta erőviszonyt férfi-nő között: az erotika az erőszak tere, az elkülönültségből agresszió útján tépi ki az egyik, az aktív fél a másikat (mely interakcióban a férfi az aktív, a nő a passzív fél); utána viszont a fiú olyan gyöngéden támogatja be a szobájába, s takargatja be a lányt, akár egy beteget. A narrátor számára, ellentétben a távolléte miatt már minden testiségét, szagát, húsát, körvonalait – következésképpen: minden személyességét – elvesztett régi szerelmmel, sokkal inkább megfogja ez a szinte állatias szexualitás, sokkal elemibb erővel hat rá (még ha a lány később el is csodálkozik, amikor az utcán és az élelmiszerboltban találkozva a férfival rájön, az ruhában valójában karcsú, légies jelenség, egyáltalán nem az a durva ösztönlény, akinek saját fizikai élményei alapján gondolta).

E novellának a kötetben ellenszövege a *Hidegpadró*, hiszen ennek is egy külföldi, egy elgépiesített, eltárgyasult, dehumanizált kultúrában (Japán) idegenként mozgó nő a főszereplője. Amde itt az előbbieket fonákjával találkozhatunk: a nagy, az igazi szerelem, pontosabban az azzal való leszámolás novellája ez. Egy mély, izgalmas, fantáziadús erotikus kapcsolat cédulákra íródva létezik még, mint a jelenbe hagyományozódott lenyomat, de ezeket a lenyomatokat el kell rejteni, meg kell semmisíteni, hogy megszűnjön a lelki fájdalom – még ha ennek az is az ára, hogy leépül a személyesség, dekonstruálódik

a szubjektum. A lány a végén kiüresített, lélektelen klónná válik: „Klón vagyok: sebhe-lyek, fájdalom, idő nélküli üres test, történetlen önmagam tökéletes mása. Tágra nyitott szemembe valaki felülről, a huszadik emeletről vetíti a plafonra életem eddigi jeleneit, leendő emlékeimet.” (Tóth, 2006, 125. o.) A két szerelmes annak idején az erotikát játékká alakította, vágycédulákat írogatva egymásnak: voltak köztük általános, inkább érzelmi jellegű óhajok („örökké maradj velem!”, „sose legyen mással ilyen jó!”), illetve kifejezetten testi kívánságok („fűrödjünk együtt!”, „simogasd a melleimet!”, „simogass a hajaddal!” stb.), de még ez a látszólag könnyed izgalom sem oldotta fel a valódi szerelmi együttlét képtelenségét, a szerelem létezésének elvi paradoxonát. Ezt a narrátor, a cetliket utóbb olvasgató narrátor így fogalmazza meg: „Míg szerelmem mondatai egy kivételével konkrét kívánságokat fogalmaznak meg, az én üzeneteim inkább valami körvonalazatlan, betölthetetlen hiányról üzennek: mintha nem kevesebbet róttam volna rá, mint hogy a létezésem falán nyílt addigi összes repedést betöltse [...] hirtelen megértem, hogy miért beszélt mindig becsereélhetőségről, miért hitte, hogy az ő személye tulajdonképpen elvész a lényét beszippantó tébolyult szerelem gyűrűjében. Rádöbbenek, hogy a szenvedélynek ez a foka tulajdonképpen elszemélytelenít, hogy akitől mindent akarnak, az végül semmit nem képes adni, mert nem tudhatja többé, tényleg ő tükröződik-e egy másik lélek örvénylő felszínén.” (Tóth, 2006, 113. o.) A tökéletesen megvalósult szerelemben való feloldódás – legyen szó fizikai értelemben vett együttlétéről vagy az érzelmek hatalmáról – olyan szinten tünteti el a szubjektumhatárokat, hogy az már fenyegetőnek érezhető, hiszen azt a kérdést veti fel, tudjuk-e még pontosan, ki is a szerelmünk tárgya, s őt mennyiben tudja ez kielégíteni, egyáltalán, személyében elérni ez az érzelem. (Ezért tehát nem is véletlen, hogy itt is arctalan a férfi: valóban bárki lehetne, a név, a külső leírás, a személyiség bemutatásának hiánya jellemzi ezt a novellát is.) A szerelem mintha tehát feloldaná a másik határait, egyszerre nyitja meg létezését a metafizikai felé, s teszi túl általánossá: a tanulság voltaképpen nagyon hasonlít például a klasszikus modernség egy sajátos vonulatának, a Vasárnapi Körnek metafizikus-idealista szerelemfelfogására (lásd például Lesznai Anna verseit, naplójegyzeteit), csak sokkal pesszimistább hangütéssel.

Csobánka Zsuzsa *Majdnem Auschwitz* című könyve egyszerre posztholokauszt-regény és háromgenerációs családragény, noha főként a keretező nemzedékek sorsa (a Birkenaut megjárt Jákob és a Dunába belőtt, de onnan szerencsésen kiúszó Edit, illetve az ő nyomdokaikon járó unokájuk élete) idéződik fel benne. S ez a többszereplőség (különösen, hogy ismerősök egyes helyeken úgyszintén főszereplővé emelkednek) annál is hitelesebben működik, mert a szövegben nagyon gyakori a nézőpontváltás: a regény, sőt az azt összeadó szövegek is apró, mozaikdarabszerű cserepekre esnek szét, lírai futamokra, asszociációkra, hasonlatokra. Az unoka, bár a nagyszülők II. világháborús viselkedésének nyomába ered, nem ok-okozati viszonyon, direkt és egyértelmű relációkon alapulva rekonstruálja a maga számára a történeteket, múltkeresésében semmi nincs meghatározva, s ami megfelelésnek tűnik, az is elcsúszik: a múlt a jelen részévé válik ugyan, de a sok törmelék együtt áll össze valamivé, s az így létrejövő mozaik mint tükör mutatja meg a megváltódás lehetetlenségét, az elvágyódás, az elkülönöződés uralmát. Az összes emberi kapcsolat tehát, különösen a szerelmi viszony eleve szenvedésre ítéltetett, „majdnem Auschwitz” mindahány – legyen eleve kudarcos, mint Editkéé, fizikai kínokkal, fájdalmas és visszataszító betegségekkel terhes, mint Erzsébetkéé, vagy bár külső akadályokkal (távolság) nehezített, de kívülről akár harmonikusnak is látható, mint Luluéké. Vagyis bár Editnek, a nagymamának a nyilas suhanc által való szexuális zaklatása és a Dunába lövetése közvetlenül holokauszt-téma, Auschwitz itt már nem csak tényleges élményként, sokkal inkább viszonyfogalomként szerepel. „A szerelem újra és újra megteremt a távolságot ember és ember között, két ember közt annyit hagy csupán, mindketten megélik, egyszerre hajlíthatatlan és feloldhatatlan ellentét feszül közöttük

[...] ember emberben fel nem oldódhat, hiszen mindig a magányra figyelmeztet jelenlétével a másik” – gondolja például Lulu. S a szerző is ezt nyilatkozta a barkaonline.hu-n: a valakivel való együtt lét önmeghasonulás, miközben csak a pusztá létemmel a másiknak is fájdalmat okozok: az együttlét mindkettőnket egy majdnem Auschwitzba taszítja (Ménesi, é. n.).

A regényben a főszereplők között a leginkább erotikus viszonyként bemutatott kapcsolat Jákobé és Edité, talán azért is, mert ők e családregényben a „megalapozó” generáció, genetikus értelemben és az alaptéma (Auschwitz mint viszonyfogalom) megadása tekintetében egyaránt. Az *Indigó* című fejezetben a háború megpróbáltatásai után ismét összekerülő (de végül majd ismét összeszokni nem tudó) pár kékes neonfényben látható, a fény a szeretkezés végére egészen beburkolja a nőt, hidegsége már mintegy előre utal kapcsolatuk minőségére és végkimenetelére. Míg tehát a neon „tömpevégyű lapátkezekkel fogdossa össze” Edit testét, egymáson már hiába keresik kézzel a megszokott párnákat, bőrredőket, „hordozzák a szövetek a múlt emlékeit, a légert és a Dunát [ti. ahová belótték a feleséget. F. Gy.], a barakkot és a Szabadkikötőt” (*Csobánka*, 2013, 101. o.). S közben furcsa tükrjáték is ez az (orális) szeretkezés: a felek, elvesztvén a másik ismerőségét, egymás szemében már nem képesek felismerni magukat, de közben a másik helyett mégis csak önmagukat látják: a szeretkezésben az én a másik másíkjá, aki nem található, nem megismerhető, a magányos én tükröződése a végtelensége által kiüresedett, állandó elcsúszásban lévő jelként tűnik fel.

Voltaképpen nem is meglepő, hogy a mondjuk pornográfának nevezhető szépirodalmi szövegeknek a szexuális kapcsolatokról adott képe – a sokkoló felszín mögött – bizonyos vonásaiban nem tér el ettől. Spiegelmann Laura (k kabai lóránt) *Édeskevény* című regénye egy kemény, kifejezetten gyomorforgató – nagyon szókimondó, kifejezetten durva szavakat használó, részletességét tekintve hiperrealista – egymondatos jelenettel kezdődik, amelyben vágy, agresszió és abjekció kapcsolódik szintén össze. Egy orális szeretkezésnek vagyunk tanúi, amelyet követően a részeg lány lehányja partnere nemi szervét, mire az szétveri az arcát; a nő pedig félájultan heverve a földön elképzeli, amint a férfi hazamegy a feleségéhez, és anélkül közösi vele: s mindezen aktusok pontos bemutatásához még hozzájárul a különböző testváladékok – sperma, menstruáció, hányás, ürülék – meglehetősen részletes bemutatása is. Mint tudjuk, mindezen váladékok a kristevai abjekció talán legegységesebb példái. Kristeva így határozza meg az abjektet: „az, amittől undorodsz. [Az abjekció F. Gy.] egy nagyon erős érzés, amely egyszerre szomatikus és szimbolikus. Mindenekelőtt valamilyen külső, magunktól eltávolítandó rossz elleni reakcióról van szó, de ezzel a rosszal kapcsolatban az az érzésünk, hogy belülről fog minket megmételtyezni.” (*Baruch és Serrano*, 1988) Az abjektet nem tudom a szubjektum határain kívül helyezni, köztes, átmeneti pozícióban van hozzám képest, miközben képtelen vagyok vele azonosulni; fenyegetőnek érzem, ezért ki akarom lökni (abicere = kivet), mégis egyúttal borzongással vegyes kéjt kelt bennem.

Bataille maga – aki még nem beszélt abjekcióról – a váladékokat egyébként is a trágársághoz kötődő belső erőszak megnyilvánulásainak tekinti, s ezek közül is a vért és a havi vérzést emeli ki: a vér jelképe az erőszaknak, a havi vérzés ráadásul a szexualitáshoz is kötődik.

Az *Édeskevény* esetleg kissé megütközött olvasója azonban a következő – olykor ugyancsak obszcén – fejezetek után hamar rájön, itt is egy lelki válság tanúi vagyunk éppen: a regény főszereplője egy nagy szerelmi csalódást követően, illetve egy korábbi érzelmi trauma miatt kezd önpusztításba, szubjektumának önfelszámolásába, ezért lesz alkoholista és kezd napi szinten teljesen üres szexuális viszonyokba szinte teljesen ismeretlen férfiakkal, majd a végén eljut egy öngyilkossági kísérletig (a könyv végén viszont mintha innen már megpróbálna talpra állni): „Egy szexuálisan túlfűtött nő pokoljárása

egy reménytelen szerelem romjain” – ahogy megjelenésekor a regényt a reklámfelhívások hirdették.

Bataille (2009) erotika-esszéjében tehát folytonosan, dialektikusan mutatja be a szerelem paradoxonát, amelyből mintha végig a tragikus pólus lenne a hangsúlyosabb – s most láthattuk, ez az elcsúszás, egyensúlytalanság a fentebb elemzett kortárs szerzőknél is mindvégig jelen van. Még egy rövid részlet ennek megmutatására Bataille-tól (2009, 25–26. o.): „A szeretőknek nagy az esélyük arra, hogy nem tart örökre az együttlét, s nem élvezhetik időtlenül az őket összekötő bensőséges folytonosságot. A szenvedés valószínűsége annál nagyobb, mert csak a szenvedés fedi fel, mennyire fontos a szeretett lény [...] A szerelem szenvedésre kárhóztat bennünket, mivel alapjában lehetetlenre törekszük, a felszínen pedig olyan körülmények összejátszására vár, amely a véletlen kénye-kedvétől függ. [...] A szenvedély szünet nélkül azt ismételteti: ha birtokolnád a szeretett lényt, ez a magány fojtogatta szív egy szívet alkothatna a szeretett lény szívével. Ez az ígéret, legalábbis részben, csalóka. De a szenvedélyben ennek az egyesülésnek a képe tölt testet, bár talán mindkét szerető számára más-más formában, örületes erővel. Annak ellenére, hogy ábránd, hogy képzelet, ez a mulandó egyesülés, megőrizve az egyéni önzés túlélését, valósággá válhat. Mit sem számít: e mulandó, egyszersmind mély egyesülésből leggyakrabban a szenvedést, az elválástól való félelmet – őrzi meg a tudatunk.”

### Irodalomjegyzék

- Balogh Endre (2006): Pornográfia és erotika, avagy a szöveg öröme. *Prae*, 2014. 05. 12-i megtekintés, <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=169>
- Baruch és Serrano (1988, szerk.): Julia Kristeva, Summer. In: *Women analyze women: In France, England, and the United States*. New York University Press, New York. 129–148.
- Bataille, G. (2009): *Az erotika*. Nagyvilág, Budapest.
- Brooks, P. (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Knopf, New York.
- Brooks, P. (1993): *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University of Press, Cambridge, Mass.
- Csobánka Zsuzsa (2013): *Majdnem Auschwitz*. Kalligram, Budapest.
- Maes, H. (é. n.): *Drawing the Line: Art versus Pornography*. [http://www.academia.edu/2313865/Drawing\\_the\\_Line\\_Art\\_versus\\_Pornography](http://www.academia.edu/2313865/Drawing_the_Line_Art_versus_Pornography).
- Ménesi Gábor (é. n.): Megkérdeztük Csobánka Zsuzsát. *Bárka online*, 2014. 05. 12-i megtekintés, <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/3518-megkerdeztuek-csobanka-zsuzsat>
- Spiegelmann Laura (2008): *Édeskevés*. Magvető, Budapest.
- Tóth Krisztina (2006): *Vonalkód*. Magvető, Budapest.
- Williams, B. (1982, szerk.): *Obscenity and Film Censorship: An Abridgement of the Williams Report*. Cambridge University Press, Cambridge.

### Jegyzet

1 Ennek egy remek – és nagyon sok forrást feldolgozó – példája: *Maes*, é. n.