

Mihaela Ursa

EROTIKON

(TRAKTÁTUS A SZERELMI FIKCIÓRÓL)

Hipotézisek vagy fikciók

A „*mintha*” logikája szerint az olyan „kemény” (és ellentmondásos!) fogalmak, mint „nő” vagy „férfi” (retorikai, szummatív, közömbös vagy heurisztikus) fikció gyanánt válnak teljes mértékben funkcionálissá. Nélkülük apóriába fulladna az a kulturális program, amelynek a folytatását ezek a fikciók biztosítanák. Ezért a nőkről szóló irodalom ott kezdődik, ahol a női „természetnek” a vizsgálata véget ér (a kijelentés inkább dialektikusan, semmint történetileg értendő). Mindaddig, amíg az antifeminizmus mindenáron arra kíváncsi, hogy „mi a nő”, csak azért, hogy aztán bebizonyíthassa, hogy miért nincs lelke, vagy miért nem ember (mint a XV. században), a „nő” fogalma olyan hipotézisnek minősül, amelynek a megoldása kizárólag attól függ, amit ma „kulturpolitikák”-nak nevezünk. És mindaddig, amíg a feministáknak is ugyanaz a célja, vagyis hogy bebizonyítsák, hogy miért egyenlő a nő a férfival, vagy éppenséggel miért felsőbbrendű nála, a „nő” fogalma ugyanúgy hipotézis, csak hogy igazolásának eredménye ellentétes. A *querelle de femmes* éppen azért lehetett termékeny évszázadokon keresztül (a középkortól az újkorig), mivel a *nő mint hipotézis* támadhatóságára épít. Amint azonban a beszéd a *nő mint fikció* területére tevődik át, a nőkről való elképzelések rendszere egy bizonyos kulturális rendszer számára válik relevánssá. A legtöbb ilyen elképzelés természetesen kompenzatorikus jellegű, hiszen annál távolabb áll az „igazságtól,” minél inkább valamilyen hiányt vagy irreális helyzetet pótol, természetesen valamilyen utópia nevében. Van olyan elképzelés is, amely, épp ellenkezőleg, kiegészítő jellegű, azaz az irodalom káprázatával egészíti ki a genetika, fiziológia, szociológia vagy egyéb humán tudományok káprázatát.

Akárhogy is álljon a dolog, itt fikciókról van szó, nem hipotézisekről: arról, hogy milyen kulturális álmokról árulkodnak ezek a fikciók, milyen tárgyakra és témákra nyílnak rá, melyek a körvonalaik, milyen jeleneteket festenek le, és hogyan rögzítik a szerelmes pillantások torzulásait. A „nő

mint természet” vagy a „szerelem definíciója” – hogyan másképp? – hozzáférhetetlenek számomra; a nő mint illúzió és, még pontosabban, mint *szükséges fikció* vékony hártályokra válik szét, így aztán végtelenül könnyebben, számtalan lencsén keresztül vizsgálható, a szerelem különféle értelmezései pedig többet mondhatnak el róla, mint a kényelmes általánosító magyarázatok. A szerelmek irodalmának vizsgálata csak nyerhet, ha a fikció perspektíváján keresztül tekintünk rá, nem csupán különféle mentalitástartalmakat közvetítve általa, hanem az irodalom mint gyönyörködés, mint élvezet eredeti tanát is, egy más világ, egy más létmód ígérését. A szerelmi fikció nem a szerelemre nézve ad útbaigazítást, hanem, ahogy az természetes is, azokra nézve, akik létrehozták, a szerelemhez, illetve a képzelethez vagy irodalomhoz való viszonyukra is. Ily módon ennek az irodalomnak az alaktana mindazon kultúrák tágabb morfológiájának része, amelyekre hivatkozik. Természetesen nem vállalkozom kimerítő értelmezésre – hiszen ez lehetetlen is lenne –, de még csak „történetileg” reprezentatívra sem. Ami érdekkel, az leginkább egy művelt szeszély működési módja, tudniillik, hogy hogyan rendeződik értelmezőileg a saját belső könyvtáram: egy tetszőleges belső könyvtár nőkről és nőekkel, szerelemről és szerelemmel.

Az erotikon fogalma

Az „erotikon” terminust *konceptuálisan* kell olvasni, merthogy több, mint az internet emotikon-dömpingje általt inspirált szójáték, és semmi köze Petronius *Satyricon*-jához. Az emotikonhoz hasonlóan (...) – az „erotikon” is hasonló összegző fikcióként működik. Az emotikonok használói egy teljes affektív diskurzust megspórolhatnak, amelyben például a klaszszikus levélforma a diszkurzív *magatartás* kifejtésére szolgál („úgy érzem...”, „jön, hogy...”, „szórakoztat / elszomorít / dühít az, hogy...”). A közvetlen, személyes kommunikációban a nem verbális nyelv az üzenet befogadására szolgáló stratégiák teljes arzenálját egészíti ki: a hanglejtés, arckifejezés, testhelyzet, szünetek, légzés azt közli, hogy *mit érez* az, aki hozzám beszél, és *hogyan kell értenem*. Az írásos kommunikáció során további magyarázatra is szükségem van: higgyek annak, akit olvasok? úgy értsem, hogy viccel? hogy a megjegyzésem sérti? A szerelmi fikció valóságos mestere ezen további magyarázatoknak, oly módon, hogy egy *vizuálisan*, festményként bemutatott jelenet csábításával kompenzálja a magyarázatot, amely különben egész varázserejét megölné.

Következésképpen az *erotikont* koncentrált vizuális képként értem, amelyhez a rendelkezésre álló irodalmi diszkurzus *közvetítésével* férünk hozzá, de amelynek felfogásában a *verbális diszkurzus megszűnik*, láthatatlanná válik, hogy inkább a vizuális poétikák saját, kép- és alakzatelemző olvasatát tegye lehetővé. Más szóval, a szerelmi fikció inkább arra kényszerít, hogy *lássunk*, mintsem arra, hogy *olvassunk*, ami önmagában nem annyira privilégium (amennyiben *minden* sikerült fikció valamiféle képben valósul meg), mint inkább a narráció sikere, amely így egyértelműbben (és gyorsabban) valósul meg, mint más narrációtípusok esetében. A fikció területén maradván, a regény többszereplős világában például az erotikus motiváció a narratív csábítás egyik legerősebb generátora. Mindehhez még azt is hozzá kell tennünk, hogy minden erotikon valamennyire mesterséges is: kulturális, és nem természeti szükségszerűség. Még a lehető „legnaivabb” esetekben is (mint például a görög regény idillje), a szerelmes szemlélődés egy harmadik pillantást is figyelembe vesz (ilyen az olvasó, aki nézi Chloét, amint ő Daphniszt nézi), akárcsak a reneszánsz vagy romantikus festmények szerelmesei, akik a nézői tekintet perspektívája szerint helyezkednek el, a szenvedély természetellenes torzulásában, akkor is, ha látszólag teljes magányban fekszenek.

Nem véletlen, hogy az erotikon nagyon gyakran *egy ablakjelenet*, egy festmény, amelyben a kívül és a belül *egy keret* által kommunikál, egy olyan körülhatároltság révén, amely nézőt, olvasót feltételez. Longosz *Daphnisz és Chloé* című regénye éppen a keret-kijelentéssel kezdődik: egy „festett kép”, „amely szerelmes kalandokról regélt”. Márpedig a „kép”, az „ikon” éppen erről szól: tartalmat önteni olyan mesterséges (azaz itt: esztétikai) formába, amely pontosan a *keret* megjelenése révén jelölhető ki, a szó legkonkrétabb és legsajátabb értelmében: a kép vagy a tükör *kerete*, az ablak *kerete*, a budoár *erkélye* – az olvasó külső tekintetének megannyi feltétele.

A szerelmi fikció, akárcsak a kalandregény vagy a krimi, a legnagyobb közönségikernek örvendő irodalmi formák egyike. Ezek esetében az olvasó belemerülése a könyv lehetséges világába könnyebben és gyakran pillanatok alatt történik: nem véletlen, hogy a szentimentális olvasmány révületébe esett, a díványon érzékien elnyúlt női alak az Olvasó egyik ikonikus képe, legyen szó akár a flamand mesterekről, akár az impresszionistákról vagy a preraffaelitákról, Dimitrie Bolintineanuról, Mircea Cărtărescuról vagy Laurence Sterne-ről. Az erotikon legelső befogadója az az olvasó, aki elfelejti, hogy könyvet fog a kezében, mintegy „átlibbenve” ennek lehetséges világába, ahol „saját szemével láthat” mindent, a „valós” világban mind-

össze egy tehetetlen, ingerekre nem receptív testet hagyva hátra, mivel rég megszűnt betűket, szavakat vagy mondatokat olvasni, helyette elkezdett kinematografikusan látni, amint a szeme előtt elmosódó szöveg diktálja. Nem felületes olvasásról van itt szó, hanem elmélyülő, magával ragadó lektúrról: az elsőt a tények és események érdeklik, a másodikat egy szükség-szerűen gyönyört okozó lehetséges világ koherens képisége.

Második rész

Erotológiák

A szerelmi fikciók az igazság bűvöletében élnek: a „szeret vagy nem szeret?” kérdés (a „szeret-e igazán?” variációval együtt) a szerelmezt pszichológus-detektívvé változtatja, aki mindig éberrel figyeli a hazugság gyanújának a legkisebb jeleit is. A szerelmesek meg vannak győződve, hogy a szerelem alapvető választ ad az élet nagy (és lehetetlen!) kérdéseire. Megható, hogy a szerelmesek azt hiszik, hogy többet „tudnak”, mint valaha, és többet, mint bárki, főleg akkor, amikor a szerelem lelkiismeretüket, értelmüket és szívritmusukat is megváltoztatja, amikor, más szóval, az illúziók legélvezetesebbikében fürödnek. Természetesen hivatkozhatnánk itt a szerelemnek gyakran tulajdonított transzfiguratív erőre is, amely kompenzálni tudja a „megszokott” megismerés hiányát a rendkívüli, revelatorikus tapasztalat által. De ez még nem minden.

A szerelmi fikció mindig, explicit vagy implicit módon, *erotológiába* rendeződik: az erotológia az érosznak egy pszeudo-magyarázata, pszeudo-elmélete vagy akár ideológiája, az „igazi” szerelemnek vagy a szerelem „természetének” az azonosítási kódja. Az erotológia mint a szerelem alternatív filozófiája az erotikon vizuális erejével társul, és egy olyan fiktív világot konstruál, amelyet a szerelemnek egyfajta *igazsága* vezérel; egyetlen eszme – hogy például a szerelem androgün-kérdés, *vagy* végzetes vonzalom, *vagy* betegség, *vagy* metafizikus szexualitás – egy adott fikció abszolút törvényévé válik. Nem a „kemény” igazság és annak lehetősége érdekli a szerelmi regényt, hanem egy hasznos fikció igazsága: a szerelmes *választása* hinni azt, hogy a szerelmét a világ kezdetén választották el tőle, amikor még ketten együtt egy tökéletes lényt alkottak, mivel ez az igazság-értékű „hazugság”, amelyet „mintha” igaznak hinnie, segíti őt abban, hogy a szerelmet

és önmagát megértse, és amely – metafikcionális szinten – segíti a regényt is abban, hogy tovább írja magát, és lehetséges világgá konstituálódjon.

Az erotológiák hasznos fikciója az a pillanatkép, amelyben egy egész szerelemvilág teljes pezsgése mintegy megdermed. Érvényességét nem kell alábecsülni: sok erotológiának elég kulturális tekintélye van ahhoz, hogy ne korlátozódjon egy szerelem-filozófia vagy szerelem-elmélet megfogalmazására, hanem saját elképzelése szerint befolyásolja az erotikus képzelet alakulását, sajátos logikája szerint magyarázva reprezentációk és művészi alakzatok egész tárházát.

A szerelem különböző arcairól

Nincs sajnálatra méltóbb, mint az a szerelemről való beszéd, amelyben nincs egy szemernyi szerelem sem, vagy az a szenvedélyről való beszéd, amelyből teljességgel hiányzik a szenvedély. Kevés dolog tűnt abszurdabbnak számomra, mint egy Don Juanról szóló, teljesen kizsigerelt könyv, a csábítás játéka tragikumának tapintható ismerete nélkül, a szerelmes szerelmi mániájának egyetlen színes betűje nélkül. Többször tagadtam meg magamtól – ismervén a tudományos közösség férfias zordságát –, hogy azzal az élvezettel írok, ahogy szerettem volna. Nem is valamilyen automatizált ön-diktálásra gondolok, hanem inkább arra az, úgy tudom, nagyon ritka kivételes állapotra, amely révén saját belső könyvtárad szereplője lehetsz, egyszerre írhatod a könyved és e könyv naplóját.

A maga módján a szerelmi fikció lehetővé teszi, hogy az olvasó teljesen átadja magát egy alternatív szerelmi világnak (a valósággal való házassága után), vagy, ellenkezőleg, hogy megnyugtatóan felismerje saját szerelmét egy másikban, ez pedig semmi más, mint az irodalom lehetséges világgént való kóstolgatásának első szintje. Ezért az *Erotikonban* arra tettem kísérletet, hogy visszacsatoljak az irodalom mint világ-kitalálás, mint tiszta gyönyörködtetés elemi jelentéseihez, háttérbe szorítva a strukturált, esztétikai vagy értékelméleti értelmezést. Mégis, lehetetlen nem észrevenni, hogy a szerelmi fikció a művészi mesterséget használja arra, hogy az irodalomban való élet ígérését megfogalmazza. Ezért helyeztem különös hangsúlyt egy bizonyos megkülönböztető jellegű narratív tulajdonságra, amelyet *erotikonnak* neveztem el, azaz egy olyan vizuális képnek, mely segít a szövegnek a szerelmi fikció megteremtésében. Az intuíciómot visszaigazolta a szerelmi kontempláció jelenetének fontossága ebben a fikciótípusban, amely leggyakrabban a „szerelem ablaka” vagy „szerelem erkélye” képében jelenik

meg. E fikciótípus második alkotóeleme és ennek a szerelmes nőkről szóló könyvnek a második tengelye a fikció világának egy belső, implicit igazság, egy, a szerelmet meghatározó törvény köré rendezése, amelynek abszolút érvénye van a szerelmes szereplők számára. Ezt az alapvető súllyal rendelkező igazságot *erotológiának* neveztem el, mivel egy olyan szerelmi filozófiát vagy ideológiát fejez ki, amely ugyanannyira ingatag, mint egy lehetséges világ igazságával szembeni elkötelezettség.

Az erotológiák relevanciája távolról sem csupán irodalmi vagy művészi: a szerelemről gondolkozván, mindannyian vágyunk egy olyan „definíció-ra”, amellyel operálva az objektivitás és igazság hatalmát kölcsönözhetnénk neki, miközben ez semmi más, mint egy szegény fikció, egy csodálatos hazugság, amely mellett azért döntöttünk, hogy megalapozzuk a szerelemre adott magyarázatok rendszerét. Noha meg sem tudnánk fogalmazni a szerelem nem szlogen-ízű meghatározását, nincs semmi gondunk azzal, hogy „felismerjük”, hogy egy bizonyos állapot „igazi szerelem”-e vagy sem (akár könyvben, akár az életben), ez a gyakorlati bizonyosság pedig az erotológiai tudásból származik. Végül kommentárt kellett fűznöm ahhoz, ahogyan a késő újkor kivonja a szexualitás fikcióját egy adott erotológia hatása alól, másként, mint ahogy a korábbi századok pornográfiája tette. Anélkül, hogy tisztán pornografikusak lennének, Pascal Bruckner vagy Henry Miller fikciói például a szexualitás diszkurzusát tekintik az egyetlen esztétikai célnak, és nem foglalkoznak azzal, hogy tényleges szerelmi fikciót teremtsenek az élvezeten vagy gyönyörön kívül a szerelemnek valamilyen más „igazsága” köré.

Szemben azokkal, akik azt állítják, hogy a szerelem „egyetemes”, a könyvek szerint „szerelemnek” nevezhetünk olyan tartalmakat is, amelyek épp annyira változatosak, mint amennyire lenyűgözők. Ily módon az irodalom megszünteti a szerelmes alapvető magányosságát (mert az igazi szerelmes mindig szerelmének tárgyától függetlenül szeret, teljes reménytelenségben). Csak a szerelmes tudja, hogy soha senki nem szeretett még hozzá hasonlóan, és – másrészt – ezt soha senki sem fogja megtudni, mivel az őt emésztő szenvedélyről szóló bármilyen beszéd, amit artikulálhatna, mindig végzetesen részleges marad. Az irodalmi szerelmekről olvasva azzal a céllal, hogy szerelme egyetlenségéről meggyőződhessen, a szerelmes hagyja magát belsőleg megkonstruálni a szerelemről való beszéd által, példátlan valóságossággal ruházva fel azt.

Mihaela Ursa 1971-ben született Naszód-szentgyörgyön (Sângeorz-Băi). Kritikus és irodalomelmélettel foglalkozik, a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen végzett, és jelenleg itt tanít, valamint a Komparatiztika Tanszék vezetője. Négy kötete jelent meg, a részleteket a legutóbbiból válogattuk, melynek eredeti címe: Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă (Erotikon. Traktátus a szerelmi fikcióról. Cartea Românească, Buc. 2012).