

Hódosy Annamária

Ökofeminista átváltozások

METAMORFÓZIS HAN KANG NÖVÉNYEVŐ, MARIE DARRIEUSSECQ MALACPÜDER ÉS WILLIAM WHARTON MADÁRKA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A metamorfózis és a nemek

Egy indiai népmesében a főhősnőnek varázslatos képessége van: fává képes alakulni, amit újra és újra megtesz, hogy a leszedett virágokból kötött koszorúkat eladva eltarthassa a családját. Meglátja ezt egy herceg, és feleségül veszi a nőt, hogy minden éjszaka tanúja lehessen az átváltozás csodájának. A nő irigy húga azonban véget vet boldogságuknak: amikor fává változik, letöri az ágait, minek következtében az asszony csonkán és bénán alakul vissza emberré. Jóakarói rejtegetik, míg a férje rá nem akad, hogy azután addig ápolja fa formájában, míg vissza nem nőnek az ágai, ami emberi (sz)épségének visszanyerését is maga után vonja. Majd boldogan élnek, míg meg nem halnak.

Az európai olvasónak a történet feltehetően a nő és a természet hagyományos rokonítását juttatja először az eszébe, ami a nők megítélésére és társadalmi helyzetére nézve nem volt különösebben kedvező a nyugati kultúra elmúlt párezer éve során.¹ A mesét ismertető és elemző indiai kutató, A. K. Ramanujan szerint viszont a narratíva ökofeminista tanulságokkal bír. A hősnő „kettőssége” azt jelzi, hogy a kultúra és a természet nem választható el egymástól, a női sors és a növény sorsa szorosan összefonódik. A nőre irányuló erőszak a növény pusztulását is előidézi, a virágzó növény szépsége iránti – első pillantásra pozitívnak tűnő – csodálat pedig egyszerre reprezentálja a női test fetiszizálását és a természet hedonista fogyasztói célok eszközeként való felfogását – aminek az aggályos voltára éppen az ezáltal akaratlanul is kiváltott krízis ébreszti rá a természet állapotáért (is) felelős társadalmat képviselő férjet. Másképp fogalmazva, a hősnő növényi aspektusa nem azt hivatott jelezni, hogy, mint Hegel kinyilvánította, „a férfi és a nő úgy tér el egymástól, ahogyan az állat a növénytől. A férfinak az állat a megfelelője, a nőnek a növény, mert fejlődése sokkal lassabb és békésebb”. Ehelyett inkább arról van szó, hogy, mint Carolyn Merchant állítja, a nőhöz és az oly sokáig feminin princípiumnak tekintett természethez való viszony olyan régóta együtt alakult, hogy lehetetlen egymástól szétválasztva vizsgálni őket. Egy effajta ökofeminista vizsgálat pedig óhatatlanul arra mutat rá, hogy ha a nőket és/vagy a nem-emberi élőlényeket saját ágencia és döntésképesség nélküli erőforrásként, tárgyként vagy az emberi pszichét megnyugtatón hivatott rekreációs terepként kezelik [ahogyan ez a patriarchális társadalmakban történt], ez olyan folyamatokat indít el, amelyek előbb-utóbb veszélybe sodorják a társadalom működőképességét.²

1 Sherry B. Ortner, *Nő és férfi, avagy természet és kultúra?*, ford. Szolga Livia = *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, szerk. Biczó Gábor, Csokonai, Debrecen, 2004, 195–210.

2 Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper & Row, New York, 1989, xxi.

Vajon a mese az indiai nők tradicionális helyzetét legitimálja? Vagy nemhogy kritizálja a társadalmi normákat, hanem a kritikát a természethez való viszonyra is kiterjeszti? És vajon hogyan áll a dolog a hasonló motívumokkal dolgozó nyugati történetekkel? A régiekkel és a maiakkal? Ramajuan nem feledkezik meg az európai mesekincs analógiáiról, amikor a történet szimbolikus aspektusairól értekezik.³ Megállapítja például, hogy az olyan mesékben, mint amilyen *A békakirályfi* vagy *A szépség és a szörnyeteg*, amikor a férfi veszti el emberi formáját (többnyire valamiféle átoknak köszönhetően), a női társ feladata abban kristályosodik ki, hogy megszeli és szeresse az általában állati formát öltött férfit, ezáltal járulva hozzá az átok feloldásához. Az állati mivolt ezekben a mesékben, úgy tűnik, az „erősebbik” nem vadságát, agresszivitását, ösztönös késztetései nehezen kontrollálható voltát hivatott érzékeltetni, amely csak a szeretet révén lesz uralható és civilizálható. Más mesékben azonban női szereplők alakulnak át – igaz, általában kevésbé harcias(nak tűnő) – állattá: leginkább madárrá, vagy egyes tengerparti népeknél foka-ember vagy épp hal-ember hibriddé (hableánnyá). Ezekben a mesékben – mint a mi *Tündér Ilonán*ban vagy a skandináv és skót selkie-történetekben – a nők emberi formájának az állandósulása a férfivé visszaalakuló vadállatok történeteire hasonlóan a legitim emberi társadalmi formákhoz, főként a házassághoz való alkalmazkodás fantasztikus reprezentációja.⁴

Érdekes módon az állati formát felvenni képes nők esetében a maradandó átalakulás gyakran *kényszerként*, erőszakként jelenik meg. A népmesékben a férfi olykor ellopja és elrejteti azt az állatbőrt (azaz a fétist), amelynek segítségével a nő fel tudja venni az állati formát, aminek önző jellegét és brutalitását a szerelemre való (olykor implicit) hivatkozás hivatott felmenteni. Bár Andersen hableánya maga vágyakozik a királyfi után, ezzel fizikailag erőszakot kell tennie a saját testén (nem is végződik jól a dolog). Annak ellenére tehát, hogy az átváltozás első pillantásra *nemtől független* állapotváltozást sugall, a narratíva egészen másnak ábrázolja a szereplők önnön nem-emberi állapotukhoz való viszonyát attól függően, hogy nőkről vagy férfiakról van szó. A(z állatból) férfivá válás egy *vágyott*, egyértelműen pozitívan ábrázolt állapot felvételeként tétéleződik. A(z állatból) nővé változás és úgy maradás viszont *kényszer*, s a csapdába csalt leány szituációja leginkább azzal foglalható össze, hogy „vagy megszokik, vagy megszövik”. A spanyol *Porkó királyfi* című mesében például a nappal disznóként, éjszaka emberként élő címszereplő minden olyan lány fejét levágja, akit erőszakkal hozzáadnak, s akik ennek ellenére nem kényeztetik és örülnek előre a közelségének. Milyen jól jár az utolsó lány, amikor kiderül, hogy az, akit ellenkezés nélkül az ágyába fogadott, nem is olyan csúnya végül is! Az átalakulás metaforaként való értelmezése még élesebben érzékelteti a nemi aszimmetriát. Ha a nő az átalakulás alánya, akkor a történet arról szól, hogy a nők hogyan tudják elviselni, kezelni a rájuk irányuló erőszakot, amely foglyul ejtésükben manifesztálódik. Ha az átalakulás alánya a férfi, a történet akkor is arról szól, hogy a nők hogyan tudják kezelni a rájuk irányuló erőszakot, amely *ezúttal is* foglyul ejtésükben manifesztálódik. (A szépség

3 A. K. Ramanujan, *A Flowering Tree: A Woman's Tale*, Oral Tradition, 1997/1, 226–227.

4 Vö. Márki Zsófia, *A test és a szöveg határai – A tenger dala című animációs film mint mítoszadaptáció*, Apertúra, 2017/tavaszi.

és a szörnyeteg nem kíván kommentárt, de *A békakirályfi* is rákényszeríti az akaratát a kis királylányra – mai terminussal nyilván azt mondanánk, zaklatja.)

Az antik mitológia történeteiben az istenek nőket és férfiakat egyaránt szívesen változtatnak állattá vagy növényé, ha azok nem mutatnak kellő alázatot feléjük – és hogy pontosan *milyen lény* formájában éri a büntetés az alanyt, az a bűn jellegétől függ, s annak egy állattal való asszociációján alapul. Artemisz például azért változtatta szarvassá az őt megleső Aktaiónt, mert a férfi [szexuális] prédának merete nézni őt, a hatalmas vadász-istennőt – a büntetés az, hogy Aktaión maga lesz préda a vadászaton. Arakhné túl büszke volt szövési tudományára, az általa képviselt hübrisz logikus büntetése tehát, ha pókként öntudatlan és akaratlan szövésre kárhoztatják. A nem-emberi állapot ezekben az esetekben mindig a lefokozás jele, ahogyan Gregor Samsa számára is ezt jelenti a bogár-lét *Az átváltozásban*.

Vannak azonban másféle átváltozások is: például amikor Zeusz állat képében teszi magáévá a szép asszonyokat, vagy amikor az üldözött lányok állati vagy növényi formában lelnek menedéket férfi „udvarlóik” elől. Philomélát az istenek fülemülévé változtatják, hogy a nő megszabadulhasson zaklatójától [aki nagyjából ugyanazt kapja *büntetésből* – búbosbankává lesz – mint amit áldozata könyörületből]. A férfi felesége – akinek kivágták a nyelvét, hogy ne árulkodhasson férje bűneiről – szintén madárként, fecskéként élhet tovább. Daphné, akit maga Apollón üldözött, babérfává változott, amikor másként nem tudta elkerülni a felhevült istent. Szürinx nimfát Pán próbálta becserkészni, mígnem teljesült a lány imája, hogy náddá változzon át.⁵ Ezekben az esetekben a nők számára a nem-emberi forma a nemkívánatos szexuális közeledés elől hivatott menedéket nyújtani. A férfiak esetében viszont ugyanez vagy az állati szintre való „lesüllyedés” jele, vagy a nők által „nemkívánatos közeledésnek” minősített viselkedés legitimálását adja, amennyiben a menekülő „predára” irányuló vágyak természetes, tehát kontrollálhatatlan voltát érzékelteti.

Semmi jel nem utal arra, hogy a szexualitás hiánya a női tisztasággal és az erkölcsösséggel kapcsolódna össze. A kétségbeesett és más segítségben nem reménykedhető nők számára a vegetatív létezés a szabadságot, a nem-emberi öntudatlanság egyfajta vágyott tudatállapotot jelent, a növényi mozdulatlanság pihenést ígér. Ugyanakkor talán még ennél is többet kínál: egy olyan létmódot, amely felülírja az élet és a halál dualitását.⁶ Hiszen az átalakulás mintha azt hangsúlyozná, hogy a természetben, amelybe ezek a nők „visszatérnek”, nincsen halál, csak folyamatos metamorfózis: a *János vitéz* rózsája lluska eltemetett testéből táplálkozik, majd a víztől

5 Ezért készül a pánsíp nádból; a mítosz az előzőekhez hasonlóan eredetmondaként funkcionál, ez azonban nem változtat azon az üzeneten, hogy Szürinx ezek szerint még növényi formájában sem szabadulhatott Pántól. A görög vázákon erektilt nemi szervvel futkosva ábrázolt isten még így is megtalálta a módját, hogy leszakítsa a virágát – ami a szüzesség (olykor kölcsönösen kívánt, olykor viszont erőszakos) elvételének egyik legközismertebb virágnyelvi megfelelője.

6 Az olvasónak, aki a történetek eredetmagyarázó jellegét is érzékeli, az új állapot a halállal asszociálódhat, meggondolva, hogy az a növény vagy állat, amellyel az adott lány átalakult, a tárgyakra megtestesülő emlékekhez hasonlóan funkcionál. Az átváltozás így a halottak kollektív tudatban való „továbbélésének” a működését látszik körülírni. A történetbeli lányok üldözőinek ugyanez a kívánatos női minőség megszüntét jelenti – bár például a szóban forgó növények *memento* funkciója itt sem mellékes –, hisz ezért lesz Pán hangszere éppen a pánsíp, Apollón szent növénye pedig a babér.

kivirul, végül pedig újra lluska-formát öltve „születik újjá” [ahogyan testünk *valóban* kizárólag a környezetünkből felvett tápanyagokból alakul azzá, ami]. Ramanujan történetében a nő nőként nem, fa-alakban viszont meg tud gyógyulni. A növénné váló átalakulás fikciójának korántsem elhanyagolható mozzanata, hogy a szociális közösségből kizárt főszereplő számára a természet végtelen közösségében való regenerációt és az örök élet fantáziáját kínálja.

Bár nyilván sokan gondolják, hogy az erőszak előli menekülés toposza, vagy legalábbis annak a fenti verziói egy letűnt korhoz tartoznak, a következőkben elemzendő szövegek bizonyítják, hogy az állattá vagy növénné változás motívuma manapság is él, és annak a hagyománynak a fonálát viszi és bonyolítja tovább, amelyet az előzőekben megpróbáltam felvázolni. Az erőszak persze jóval áttételesebben és kontextualizáltabban jelenik meg: Marie Darrieussecq *Malacpúderében* [1996] például az állattá változás motívuma a szexuális tárgyiasítás és a „body shaming” problémáját világítja meg, miközben a testképzavar és a pszichoszexuális betegségek analógiáját kínálja. A dél-koreai Han Kang Booker-díjas regényében, a *Növényevőben* [2007] a „fává válás” a normatív női szerepek elől kínál menekülést, miközben olyan – ökológiai szempontból is jelentős – kulturális jelenségekkel kerül kapcsolatba, mint a húsmentes diéta és a vegán filozófia.

Bár a *Malacpúder* hősnője korántsem hirtelen, hanem lassan és fokozatosan – évek alatt – változik kocává, a *Növényevő* főszereplője pedig csak álmodozik arról, hogy növénné válhat, a recepció mindkét regényt gyorsan és érthető módon Kafka *Az átváltozásához* hasonlította. Pedig a különbség megint csak érdekesebb, mint a hasonlóság. A rovarrá való alakulás Kafkánál a korábban mondottaknak megfelelően a férfi-narrátor és a családja szemszögéből *egyaránt* lealacsonyító és undorító – amit a kritika többnyire Gregor Samsa önképének metaforájaként lát és/vagy a férfi jelentéktelenségének és eltaposhatóságának a kifejezéseként, mintegy láthatóvá válásaként értelmez.⁷ Kafka [anti-]hőiséhez hasonlóan a *Növényevő* és a *Malacpúder* főszereplőnői is hangsúlyosan jelentéktelen és a kizsákmányolóikat csendben és alázatosan kiszolgáló figurák – de csak az átváltozásig! Ami a környezetükben undort kelt, a női szereplők részéről egy új kezdet lehetőségét hordozza, amely így vagy úgy, de mindenképp a természethez való viszonyt tekintve jelent különbséget. William Wharton *Madárkájára* [1978] szintén ez a jellemző, pedig az említett regényekkel ellentétben az átváltozás alanya itt hímnemű, a szöveg pedig jóval korábbi, mint a másik kettő, ami különösen izgalmas, már ha a téma egyik legfőbb jellemzőjének a patriarchális gondolkodás kritikáját látjuk. Wharton regénye bizonyos szempontból meg is felel a várakozásoknak, a szöveg központi metaforáinak a kulturális konnotációi azonban megakadályozzák, hogy a regényben megnyilvánuló társadalombírálat olyan meggyőzően ökokritikai jelleget öltjön, mint a másik két műben, míg a regény értékrendje az ökofeminizmussal egyenesen ellentétesnek bizonyul.

7 Harold Bloom, *Bloom's Guides: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, New York, 2007, 33–34.

történeteikhez hasonlóan a patriarchális erőszak előli menekülés sajátosan női módjaként ábrázolja a „fává válás” folyamatát – a pszichológiai regény műfaji követelményeinek megfelelő komplexitással, csodás elemek szerepeltetése nélkül. Egy ponton a szöveg a következőképp kommentálja Inhje húgával kapcsolatos érzéseit: „Nem tudott neki megbocsátani azért, hogy átlépte a határt, amit ő sohasem lett volna képes átlépni, nem tudta megbocsátani neki azt a felelőtlenséget, ami lehetővé tette, hogy lerázza magáról a társadalom kötöttségeit, és magára hagyja őt, aki továbbra is rab maradt. Mielőtt húga lerázta láncait, Inhje azt sem tudta, hogy azok egyáltalán léteznek.” [141.]

Valószínű, hogy az olvasó hiszi is, meg nem is, hogy Jonghje skizofrén tudatállapota és romló fizikuma azt jelenti, hogy „lerázza magáról a társadalom kötöttségeit”, hogy mindez a szabadság megnyilvánulása lehet – ami erősen a hisztéria magyarázatával kapcsolatos 1990-es évekbeli feminista vitákra emlékeztet. A „hisztéria” már az ókortól kezdve meg-megjelenik, mint olyan „női betegség”, amelynek okait régebben a szaporítószervek kóros működésében keresték, és a „természetes” női szerepeket tekintették a gyógymódnak (ahogyan azt Jonghje családja is teszi). A feminista írók és kritikusok viszont úgy vélték, hogy a szóban forgó pszichoszomatikus tünetek éppen a nőktől elvárt heteronormatív viselkedésmintáknak való ellenszegülés jelei.¹⁰ Sokan ezt a pszichés betegséget tartják az *anorexia nervosa* elődjének, ami a regény végén Jonghje problémájának egy lehetséges „diagnózisaként” kerül röviden képbe. Jonghje orvosa szerint ezt a betegséget például egy „domináns anyával való küzdelem” [139.] válthatja ki, amilyen egyébként *nincs* a regényben, és természetesen a szakirodalom sem egyszerűsíti le erre az egyetlen okra a „kóros fogyás” esetét – már ha itt egyáltalán erről van szó. A 20. század végén megszorodott anorexiás eseteket némelyek a hisztériához hasonlóan a hagyományos női szerepeknek való öntudatlan ellenállásként fogják fel, melynek „koreográfiájában” az evés megtagadásának és a fogyásnak mint a hústól/testtől való megszabadulásnak különös jelentősége és komplex jelentése van. Susan Bordo szerint a fogyókúrázó a saját érzéki „húsa” által definiált nőiségének megtagadásával saját „alacsonyabb-rendűként” érzékelt állapotát próbálja semmissé tenni, s az élvezetet mindebben a test feletti kontroll újszerű érzése adja¹¹ – a diéta így a függetlenség iránti vágy kifejeződése is. Mint Kiss Kata Dóra összefoglalja, az anorexiás attitűdje a „lázadás. Problémája a fogyasztás és a fogyasztásban létrejövő, kizsákmányolható szubjektum. Nem kíván nőies lenni. Megtagadja magától az ételt, hogy túllépjen testének biológiai meghatározottságain és az általa kijelölt reprodukív szerepkörön.”¹² Miután, nővére szavaival, annyi ideig „nyelte a szenvedést” [156.], Jonghje nem nyel tovább.

A *vegán* diéta melletti döntés sem lehet véletlen. Jonghje azért mond le az állati eredetű táplálékról, mert véres húsdarabokkal és gyilkossággal álmodik, és nem tudja, ő az áldozat vagy a gyilkos. Miután megismerjük Jonghje életét, megérthetjük, miért

10 Jane M. Ussher, *Diagnosing difficult women and pathologising femininity*, *Gender bias in psychiatric nosology*, *Feminism & Psychology*, 2013/1, 63; Paula A. Treichler, *Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in 'The Yellow Wallpaper' Author(s)*, *Tulsa Studies in Women's Literature*, *Feminist Issues in Literary Scholarship*, 3/2, 1984, 68; Cecily Devereux, *Hysteria, Feminism, and Gender Revisited*, *ESC*, 2014/1, 19.

11 Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, London, 2004, 147.

12 Kiss Kata Dóra, *Testetlenné válás. Az anorexia skizoanalitikus elemzése*, *Kellék* 55, 2016, 177–193.

érzi magát áldozatnak, miután pedig a történetből az is leszűrhető, hogy az étel visszautasításával végül is elpusztítja magát, az is érthetővé válik, miért képzelheti magát egyszersem gyilkosnak is.¹³ De revelatív lehet a húsfogyasztás ökofeminista bírálata is. Carol Adams szerint a vadászat és a húsfogyasztás nem véletlenül vált számos patriarchális kultúra legdominánsabb, már-már ikonikus jellemzőjévé. A húsevés az állatok feletti dominancia ideológiáját és azok tárgyiasításának kulturális gyakorlatát követeli meg annak érdekében, hogy az ehhez szükséges „gyilkosság” ne minősüljön erkölcstelen cselekedetnek. Mivel azonban az állatok tradicionálisan közelebb állónak minősülnek az „asszonyállathoz”, mint a „férfiemberhez”,¹⁴ a húsevést legitimáló diskurzus a nők tárgyiasítását és (szexuális) kizsákmányolását szintén legitimálja.¹⁵ „A főnöknek húsevőnek kell lennie”, olvashatjuk Derridától is, emlékeztetve „a szubjektum fallogocentrikus struktúrájára”, ami „implikálja a ragadozó virilitást. Egyfajta *karno-fallogocentrizmus*ról beszélnek, ha ez nem volna bizonyos tautológia”.¹⁶ A húsevés így nézve cinkosságot jelent a nők elleni erőszakban; a „növényevés” ezt a cinkosságot tagadja meg, míg a „növényi lét” fantáziája az áldozati pozícióval való azonosulást lehetetleníti el.

Az erőszak és a kizsákmányolás elutasítása mindazonáltal *nem* a szexualitás elutasítása – amint ezt a regény második része világossá teszi. Ez a rész Jonghje sógorának a szemszögéből narrálja az eseményeket, aki régóta erotikus fantáziákat táplál a nővel kapcsolatban, s egy éjszakára a szeretőjévé is válik, miközben videóra veszi az aktust. Bár a regény legtöbb értelmezője a férfiban szexuális ragadozót lát, aki a nőt izgató mongolfoltjára redukálja és ekként fetiszálja, a regény valójában kiemeli, hogy ez a fellángolás Jonghje részéről még akkor is a növényé válás rituáléjának egy kívánatos része volna, ha a férfi csak kihasználná őt. De ebben a részben az is világossá válik, hogy Inhje férje számára valójában Jonghje lett volna a tökéletes pár: a férfi „akkor ébredt rá, hogy mi hiányzik neki, amikor egy családi összejövetelen bemutatják neki a sógornőjét. [...] Nővérehez képest csúnyácskának lehetett mondani, de sugárzott belőle valami vad, nyers erő; olyan volt, mint egy lecsupaszított, magányos fa a vadonban. [...] Na igen, ő az esetem.” [64.]

Inhje férje számára Jonghje volna az ideális nő, és bár a mongolfolt későbbi fetiszálása könnyen elterelheti erről a figyelmet, éppen a nő ekkor még lappangó énje, a „lecsupaszított, magányos fa a vadonban” az, ami legelőször vonzotta. És bár e vonzalom beteljesülése értelemszerűen megbántja Inhje érzéseit, kétségtelen, hogy a férje Jonghjével való együttléte kölcsönös konszenzusra alapult. Sőt, nem csak kölcsönös konszenzusról van szó, hanem bizonyos szempontból hasonló álmaik

13 A vegán diéta kortárs diskurzusa is bevonható itt, amelyben a húsevés elleni egyik legfontosabb érv, hogy voltaképpen minden húsfogyasztó „gyilkos”, ahogyan az Jonghje álmában is megjelenik. Pedig, állítják a vegán diéta hangadói, az ember hús nélkül is képes egészséges életet élni, ahogyan ezt számtalan évszázados múlttal rendelkező növényevő kultúra bizonyítja. Az erőszak így nézve tehát szükségtelen.

14 Anja Höing, *A retreat on the 'river bank'. Perpetuating patriarchal myths in animal stories = Women and Nature. Beyond Dualism in Gender, Body, and Environment*, szerk. Douglas A. Vakoch and Sam Mickey, Routledge, New York, 2007, 28.

15 Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Twentieth Anniversary Edition, Continuum, New York, 2010, 68.

16 Jacques Derrida, *'Jól enni márpedig muszáj', avagy a szubjektumszámítás*, ford. Gárgó Gábor = *Testes Könyv*, DeKon Könyvek-ICTUS, Szeged, 1997, 319.

kölcsönös kiteljesedéséről. Jonghje növényné szeretne válni, Inhje férjének visszatérő álma viszont az, hogy létrehoz egy olyan művészi produkciót, amelyben az emberek a rájuk festett virágoktól növénynek *tűnnek*. Azaz, ha a művészet egyfajta kollektív álom, akkor létrehoz egy olyan víziót, amelynek alkotója és nézői egyaránt növényként élhetik meg magukat. A videóhoz Jonghje a tökéletes modell, és mint várható, örömmel bele is egyezik ebbe a szerepbe; a videóhoz szükséges szexuális aktus, mint többször is jelzi, a „virágok” miatt izgatja; a megporzás folyamatának átélését teszi lehetővé a számára. Lehet, hogy Inhje férje nem az „egész ember” iránt érez vágyakozást, amint azt a nő fenekén levő mongolfolt iránti elfogultsága mutathatja, ez a mongolfolt azonban (mint egy félmondatban kiderül), az evolúciós múltat és a fotoszintézist konnotálja a számára [83.], azaz a fényből való táplálkozást, ami Jonghje vágyainak a netovábbja. Nehezen tagadható tehát, hogy a mongolfolt „kultusza” pontosan ugyanabba az irányba mutat, mint amelyet Jonghje jelöl ki saját [vissza]fejlődéstörténete számára.

Ahelyett, hogy helyreigazítaná vagy elutasítaná a nő „abnormális” fantáziáit, Inhje férje a saját művészi alkotása anyagaként használja azokat. Művészi illúzióként hozza létre azt a növény-ember hibridet, amelyről mindig is álmodozott, miközben Jonghje vágyát is kielégíti a növényi szexualitás megélésére, amely az „állati” közösülést (amelynek imitálására először egy kollégáját, J-t kéri fel) a növények beporzásához közelíti: „Vérvörös festékekkel hatalmas virágot festett J. hímveszője köré. Mintha a fanszörzet lenne a szírom, pénisze pedig a bibe” [102.]. Amikor az aktus véget ér, Jonghje „kiment a verandára. [...] Olyan szélesre tárta narancsszín szirmokkal teleszórt lábát, mintha a napfényvel vagy a széllel szeretne szeretkezni” [120.]. Az utolsó részben, amelyet Inhje mesél el, folytatódik ez a folyamat, amennyiben egyre inkább úgy tűnik, hogy Inhjenek azt az eutanázia-vitákból jól ismert problémás, ellentmondásos feladatot kellene felvállalnia, hogy elősegítse Jonghje [képzelt] növényi életciklusának a betetőződését – azzal, hogy hagyja meghalni a testvérét. Jonghje ugyanis ezen a ponton a növények világában már nem csak egy nyelv és gondolkodásmentes létmódot lát, hanem egy gondoskodó közösséget is, s ebbe a fantáziába Inhjét is bevonja, amikor így szól hozzá: „Nővérem... mintha a világ összes fája a testvérem lenne”, majd az erdőbe való elbóklászását azzal magyarázza, hogy „valami hívott”, s hogy „egygyé akartam válni a földdel”. Ami immár nem pusztán a földbe gyökerezés képzetére utal [ami korábban uralta a gondolatait], hanem inkább a földben való elbomlást és a növénytársakban, „nővérekben” való továbbélést jelenti. Jonghje „a természet rendjébe való beilleszkedésre vágyik ahelyett, hogy emberként a társadalomban kelljen helytállnia”,¹⁷ még akkor is, ha ezt csak a halála révén éri el.

Malaccá válni

Marie Darrieussecq 1996-os *Malacpúderének* női narrátora, akinek a nevét sosem tudjuk meg, Jonghjével ellentétben nem *akar* valami más lényé alakulni, ez mégis megtörténik vele. A hősnő malaccá való átváltozásának egyes fázisai kitűnően érzékeltetik azt a viszonyt, amely a nőket a testükhöz fűzi, felvázolva azt a társadalmi

17 Pintér Dóra, *Szabad, mint a növény*. <http://www.jelenkor.net/visszhang/883/szabad-mint-a-noveny>

értékrendszert is, amely ennek a testnek a függvényében határozza meg őket.

A történet legelején a narrátortól megtudhatjuk, hogy rejtélyes problémái azután kezdődtek, hogy állást kapott egy parfümbutikban, és ezzel egyidejűleg egy „kedves” fiatalemberrel is összejött. E sikerek annak tudhatók be, hogy ebben az időben mindenki nagyon üdének és szépnek találta, úgy vélték, majd „kicsattan az egészségtől”, ami elsősorban a húsa kemény, feszes formáiban, „pneumatikus jellegében” nyilvánult meg, ami lehetővé teszi, hogy egy darabig boldoguljon. Ugyanis a főhős munkahelye, a parfümériák láncolata a regény disztópikus világában a bordélyházak rendszerét „modernizálja”, ahol a krémekhez és a legkülönbözőbb kozmetikai és/vagy természetgyógyászati cikkekhez szexuális szolgáltatások is járnak, az alkalmazottak pedig kötelesek minden „kliens” igényeit kiszolgálni, bármi legyen is az. A regény egyik leghatásosabb jellemzője, hogy főhősnőjét már-már az értelmi fogyatékoság szintjét közelítően naivnak és jóindulatúnak ábrázolja, aki büszke rá, hogy a borralaló elfogadásával nem károsítja meg a munkaadóit, akiket soha nem vádol vagy kritizál komolyabban, miközben olykor egészen extrém leírásait adja önnön szexuális kizsákmányolásának.

Mindennek az ábrázolása során a szöveg igencsak reflexíven épít a nyelv azon holt metaforáira, mint a „szexuális ragadozó”, a „préda”, a „malackodás” és a nők „husikának” való becézése, amelyekben rejtve tovább él a nőiség és az állati lét közti asszociáció, bár a mindennapokban többnyire nem tulajdonítunk neki jelentőséget. A feszes női test ebben a kontextusban *malachúsként* értelmezve kezdettől groteszk módon pellengérezni ki a „malac” metaforájához kötött ősi szexuális és nemi képzeteket.¹⁸ Az emberi organizmus szexuális aspektusa mindig is az állati léttel asszociálódott – jogosan, hisz ősztoneinkben osztozunk nem-emberi fajtársainkkal. A kritikusok szerint ugyanakkor a változás a narrátor életmódját „bünteti”: Sallie Muirden szerint „a szöveg arra bátorítja az olvasót, hogy az állattá változást a nő erköcstelen életmódjának a következményének lássa”,¹⁹ míg Catherine Parayre szerint a „malacként” való vizuális reprezentáció annak köszönhető, hogy hősnőnk olyan munkát vállal el, amelyben szándékosan prostituálnia kell magát.²⁰ A „szörnyetegség” változás „társadalmi státuszának a vizuális manifesztációja”, amelyet mások hozzá való viszonyából szűrhetünk le. De a malacléttel a narrátort ezen túlmenően az a *passzivitás* is rokonítja, amellyel a kliensei szeszélyét „állati” öntudatlansággal tűri, a helyzetére való megfelelő reflektálásra képtelenül, ami a narráció során nem változik, sőt egyre groteszkebbnek tűnik, ahogyan a testére irányuló atrocitások is egyre komolyodnak:

A vendégeim általában bájosak, aranyosak voltak. Egyre inkább érdekelni kezdte őket a hátsóm, ez volt minden gondjuk. [...] Eleinte úgy véltem, hogy végül is, ha általam az üzletlánc pénzhez jut, büszke lehetek és kötelességem mindent megtenni, hogy még jobban menjen a bolt. [...] Egy idő után összeszedtem a bátorságomat, és kitaláltam az igazgatónak.

18 Sallie Muirden, *Magical Allegory in Marie Darrieussecq's novel Pig Tales [1996]. Piggy Debauchery in Postcolonial France*, COLLOQUY text theory critique 16, 2008, 231.

19 Muirden, *i. m.*, 229.

20 Catherine Parayre, *Pig Tales. Beauty is Beast*, The International Fiction Review, 2003/1–2., <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7740/8797>

Furcsa módon az üzletlánc igazgatója felnevetett és kislánynak titulált, úgy éreztem, gyengédség van a szavaiban, és ez könnyekig meghatott.²¹

Felmerülhet, hogy hősnőnk azért „testesül meg” épp kocaként, mert hagyja vagy észre sem veszi, hogy a testére, pontosabban a teste gyönyörkeltő részeire redukálják, ami jól érzékeltethető a zsákmány, a vágykeltő, ingerlő, „felfalnivaló” ínycsalat szerepével. Carol Adams *A hús szexualpolitikája* című könyvében, amely néhány évvel korábbi, mint Darrieussecq regénye, éppen egy férfimagazinban bemutatott, szexi „női” pózban fényképezett disznó poszterével demonstrálja a nőiség és az állati húshoz való normatív viszony közti átjárhatóságot. És bár az ipari állattenyésztés képei csak a regény végén jelennek meg, a hősnőnek a vágóhídra nevelt sertés sorsával való rokonítása az egész társadalmi rendszer elé görbe tükröt tart, amelyet kegyetlen szatírával ábrázol – sőt, Päivi Koponen szerint egyenesen az ökológiai krízist datálja előre, ami talán túlzás.²² Az viszont kétségtelen, hogy a horrortörténetekben megjelenített erőszakos, kannibalisztikus események gyakran összefüggésbe hozhatók a totalitáriánus rezsimek fenyegetésével, amelyek az egyes individuumokat „arctalan húsdarabként” kezelik, s az ideológiai manipuláció révén „kebelezik be” és törlik el az egyént.²³ Hősnőnk itt is egyszerre munkálkodik engedelmesen azért, hogy profitot termeljen kizsigerelőinek és azon, hogy szexuálisan is kielégítse azok igényeit.

Ám még mielőtt hozzászoknánk ahhoz a képhez, amelynek keretében a „malacság” a vágykeltő női formákat konnotálja, a hősnő teste elkezdi megváltozni. Többé már nem a ragyogó modelleket, hanem inkább a „pirosposzsgás” tanyasi asszonyokat idézi, „vevőköre” megváltozik, igazodik ahhoz az imázshoz, amit a teste kelt: „egyre zsírosabbak és ocsmányabbak lettek. [...] [E]gyesek bégetni kezdtek, mások malacmód rőfögtek, s végül majd mindegyik négykézlábra ereszkedett” [25.]. Ebben a részben a „malacsághoz” társított képzetkörben immár az undor is megjelenik, sőt egyre inkább ezé lesz a főszerep, miközben a szexualitás leírásaiban is a megvetés és a kényszer kezd dominálni az izgalom és a „móka” helyett. Ez a fordulat korántsem meglepő, lévén a test a neoplatonikus és zsidó-keresztény hagyományban a bűn és a romlás színtere, a boldogtalanság kútfője és a lélek börtöne, amit a regény nem felejt el kiaknázni.

Míg a korábbi részben a narrátor csak „elszenvedte” a rá irányuló szexuális érdeklődést, hirtelen kedve támad a szexhez [a cselekmény értelmében malaccá alakuló szervezete ciklusainak megfelelően]. Viselkedését nem nézik jó szemmel, aminek az ábrázolásában hangsúlyos a „klienseknek”, azaz a patriarchális kultúra reprezentánsainak a női szexualitás aktív aspektusaival szembeni averziójának a megjelenítése, amelynek rutinszerű manifesztációja az alsóbbrendűnek, „ízléstelennek” [37.] bélyegzés, amely valójában a hatalmi szempontból szubverzívnek, fenyegetőnek minősülő viselkedés megfegyelmezésére irányul: „A kliensek panaszkodtak. A hétvégén az üzletlánc igazgatója elvitt magával három napra, hozta a pénztárnokot és a dobermanjait is, azt remélte, örökre leszoktat majd a disznó bujálkodásról. Azt

21 Marie Darrieussecq, *Malacpúder*, ford. Gyimesi Tímea, Magvető, Budapest, 1997, 35.

22 Päivi Koponen, *Animal Dystopia in Marie Darrieussecq's Novel Truismes*, *Humanities*, 6/65, 2017, 11.

23 Kérchy Anna, *Vegetal Visions. Ecocritical Encounters with Plant Kin in Transmediated Fairy Tales*, *Americana*, 13/2, 2017. <http://americanaejournal.hu/voll3no2/kerchy>

hitte [...] sikerül visszakapnia azt a jó és engedelmes kislányt, aki szemeit lesütve nem szól egy szót sem.” [39.]

A vágy őszinte kimutatásán és az erre való negatív reakciókon túl ebben a részben a narrátor testén vastagodó *zsír* is középponti helyet kap az undor tárgyaként. Ha a malackodás eddig a kétes szexuális gyönyörökkel asszociálódott, akkor ebben a részben a metafora képzetkőre a súlygyarapodás és a kövérség tapasztalatának az érzékeltetése felé tágu. Figyelemre méltó, hogy hősnőnk már azelőtt undorodik hízó testétől, mielőtt még a „kliensei” jeleznék felé a nemtetszésüket, így a „disznóvá változás” jónéhány tünete érthető a „megfelelő” testnek mint „egyetlen adunak” az elvesztésétől való félelem megjelenéseként. Ami akkor is még több évéshez, hízáshoz, további szorongáshoz, fogyókúrához, tehát éhséghez és újabb szenvedés-sorozathoz vezet: „Szinte már semmit sem ettem. Nappal szédültem, éjszaka képtelen álomok gyötörtek” [28.]. A narrátor metamorfózisának ezután következő jellemzőit szintén nem nehéz úgy olvasni, mint a fönti stresszes, szorongásos élet pszichoszomatikus tüneteit: bőre „[i]gen elönytelenül megvastagodott és hiperérzékenynek bizonyult”, ami „az arcfestés, a parfümök és a háztartási vegyszerek esetében kimondottan hátrányt jelentett”; „piros foltok jöttek ki rajtam, a bőrbajom elmúltával pedig még pirosabb lettem, mint valaha” [47]. A gyógyulást hátráltatja, a tüneteket pedig csak erősíti, hogy a nyugati ideálnak és a sajátos munkahelyi követelményeknek egyként megfelelően a narrátor kénytelen festeni magát, aminek az ártalmas hatásai többé-kevésbé közismertek. Az „állattá válás” a szépségideálnak és az ezzel kapcsolatos növekvő elvárásoknak való megfelelési igyekezet következtében alig mutat túl a test „elégtelenségének” *mindennapi* tapasztalatán: „A legrosszabbat még nem is említettem. A szőröket. A lábamra, sőt a hátamra is hosszú, vékony, átlátszó és erős szőr nőtt, semelyik szőrtelenítő krém sem használt. Kénytelen voltam titokban Honoré borotváját használni, estére persze borostás lett az egész testem.” [49.].

Mint Sallie Muirden kifejti, a narrátor baljós szörnnyé alakulása ebben a részben könnyen olvasható a nők valódi teste és a fogyasztói ideál közti szükségyszerű és egyre növekvő távolság allegóriájaként:²⁴ „A tükörben úgy láttam, mintha a szemeim kisebbek lennének és közelebb állnának egymáshoz, mint azelőtt, az orrom pedig, ha nem púdereztem be, vészesen malacorra emlékeztetett.” [49.] A disznóvá való átalakulás végső állomása a felegyenesedett emberi tartás nehézkessé válásában nyilvánul meg, a metamorfózis az öregedés és a betegség tüneteivel tetőződik be, jól érzékeltetve, hogy ami történik, az voltaképpen az emberi állapot *szükségyszerű* romlása – ami ennek *ellenére* tűnik abnormálisnak. A *Malacpúder* hősnőjének az átalakulása így a szocializáció azon láthatatlan oldalának a láthatóvá válásaként is olvasható, amikor is a szubjektum „külső kontroll alól kibúvó korporeális folyamatai [...] a perifériára szorított másik alakjára projektálódnak”.²⁵

A *Malacpúder* narrátora ugyanakkor soha nem alakul át véglegesen malaccá: az emberi és a sertésforma közt ingadozik attól függően, hogy mennyire gyakorolja a beszédet, az olvasást és az írást: „biztos azért, mert olyan sok szót olvastam a könyvekben, ez, mondhatni, edzésben tartott” [104]. Emberként való megjelenése tehát

24 Muirden, *i. m.*, 233–234.

25 Kérchy Anna, *Tapogatások*, Apertúra, 2009/tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>

attól függ, mennyire él az emberi faj specifikumaival: az értelem „ajándékával” és az önreflexió és a szimbolikus jelhasználat lehetőségével. Ugyanakkor mégsem állítható teljes platonista lelkesedéssel, hogy a szellemi képességekre való hagyatkozás feltétlenül pozitív irányban mozdítja el a narrátor életét. Az emberré való visszaváltozáshoz ugyanis a fentiekkel összhangzó módon az is szükségeltetik, hogy hősnőnk „fogyjon le és fesse ki magát”, ahogy a parfüméria igazgatója követeli tőle [50].

Amikor egy ideig – persze megint csak szexuális szolgáltatásokért cserébe – háborítatlanul él egy elhagyott szállodában, azt az elhatározását, hogy „kézbe kellennem a dolgokat” [77.], úgy valósítja meg, hogy „[v]ágtam a körmeimet, borotváltam a lábaimat, és úgy láttam, mintha emléim leapadtak volna, alig-alig észrevehetőek. [...] egy idő után megint belefértem a régi ruháimba” [92.]. És vajon mit ér el? Hogy amikor a szállodából kirakják, egy sofőr hajlandó lenne teherbe ejteni, s „[e]kkor értettem meg, hogy még semmi sincs veszve, a saját műfajomban még tetszetős vagyok” [98.]. A malac-lét ördögi köre éppen abban áll, hogy a hősnőt végül is pontosan az fosztja meg emberi mivoltától, amitől ő az emberré válást reméli, amennyiben kérdés nélkül aláveti magát annak, amit Susan Bartky Foucault után a női szubjektumokat létrehozó hatalom technológiáinak nevez: „A fegyelmező technikák, amelyek révén a nők engedelmes testét megépítik, olyan szabályozást céloznak, amely megszakítás nélküli és totális. Szabályozza a test méreteit és körvonalait, étvágját, tartását, gesztusait, általános viselkedését a térben és minden egyes látható részének a megjelenését.”²⁶

A hősnő újra és újra „összeszedi magát”, hogy „emberi alakot” öltözzön, ugyanakkor racionális funkcióit mindig csak arra használja, hogy megfeleljen a rendszer kívánalmainak, és jó ideig fel sem merül benne az ellenállás vagy az elnyomás kritikája. Ám miközben átváltozik, a vágyai is átváltoznak vele együtt.

Madárrá válni

William Wharton 1978-as regényében, a *Madárkában* a címszereplő fiú leghőbb vágya, hogy madárrá váljon. Madárkát jobb esetben untatják, rosszabb esetben undorítják az emberek és az emberi társadalmi lét jellemző megnyilvánulásai, ezzel szemben a madarakét csodálattal szemléli. Életüket sokkal érdekesebbnek látja, mint saját mindennapjainak a rutinját [holott az olvasó számos hasonlóságot fedezhet fel a madarak viselkedése, az életüket irányító szabályok és az embereké között]. Bámulattal tölti el a madarak testének felépítése, könnyedségük, eleganciájuk, amihez képest az emberek bumfordinak tűnnek. Ennek megfelelően elkezdi átalakítani a saját groteszknek és túl súlyosnak minősített testét is: a kanáriaival végzett tudományos kísérletekkel próbálja kiokumlálni, mennyire kell fogynia, hogy a fajsúlya megfeleljen a madarakénak, továbbá milyen erősnek kell lennie a kar- és mellizomzatának ahhoz, hogy [mű]szárnyakat tudjon velük lengetni. Egy idő után azonban feladja ezt a kísérletet: egyfelől egyre nyilvánvalóbb számára, hogy soha nem lesz *igazán* madár, másfelől viszont jobb megoldást talál. Egy váratlan álom ráébreszti, hogy a madárléte virtuálisan is megélheti, amihez megtanulja az álmait valamennyire befolyásolni

26 Sandra Lee Bartky, *Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja*, ford. Keresztes György, Magyar Filozófiai Szemle, 1992/3–4, 344, 444.

is. Innentől kezdve egyre kevésbé érdekli a „valódi” élete, és egyre inkább az álmai éltetik. Ezt a skizofrén harmóniát a háború zavarja meg, amikor is Madárkát besorozzák [a 2. világháború utolsó éveiről van szó], s aki valószínűleg egy harctéri sokk hatására végleg álombeli világába menekül, s innentől a valós világban is madárként viselkedik. Ennek következtében elmeegógyintézetbe kerül, a regény zárlatában azonban úgy tűnik, a „gyógyulás” útjára lép – ugyanis felismeri, hogy mégiscsak ember.

Az állati lét képzete (az eddig vizsgált történetekhez hasonlóan) ezúttal is az erőszak, azaz az emberi világ kényszerei és szabályai elől nyújt menedéket (már jóval azelőtt, hogy a háború kitörne). A különbség, hogy ezúttal mindez egy emberi *hímmel* történik. Valóban: a férfiasság-stúdiumok a mindennapi férfi-lét számos olyan aspektusára rá tudnak mutatni, amely éppen olyan nyomasztó és fojtogató, mint amilyenekről korábban a női lét kapcsán volt szó, s ami megteremti annak a feltételét, hogy az állattá változás fantáziája ezúttal eltérjen az állattá változó férfihősök történeteitől, és hasonlóan alakuljon a nőkéhez.²⁷ Az is sokatmondó, hogy Al egy alkalommal a következőképp magyarázza Madárka furcsa viselkedését: „Ő is olyan, mint a régi vágású szicíliai, akinek megerőszakolták a feleségét. Hiába tudja, hogy nem tehet róla az asszony, hiába látja, hogy meg is verték, amiért ellenkezett, nem tud többé olyan lenni hozzá, mint rég. [...] Elnézem Madárkát, ahogy itt guggol előttem, és néz azzal a lágy, kifejezéstelen tekintetével. Kezdem érteni, hogy őt is megerőszakolták valami módon. És nem akar önmaga lenni.”²⁸ Vajon miért asszociálódik a metamorfózis indítékául szolgáló erőszak ezúttal is a szexuális erőszakkal? Részben feltehetőleg azért, mert amint Madárka „őrültségével” a társadalmi játékszabályokon kívülre helyezi magát, a patriarchális rendszerben privilégiumnak minősülő „férfiség” minden jelétől megfosztatik, s nemisége akkor is kérdésessé válik, ha viselkedésének semmi köze a nemiséghez. Al barátnője és a pszichológus talán pontosan ezért gyanakszik arra, hogy Madárka esetleg homoszexuális [mely hipotézist a narráció semmivel sem támogatja]. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy Madárka nem tartozik a heteroszexualitás normatív formáit gyakorlók táborába. Vágyai ugyan nem férfiakra irányulnak, de nem is nőkre. Őt a madár-nőstények izgatják fel szexuálisan, s így nézve az, hogy környezete minden tagja azt várja tőle, hogy a szokványos módon „csajozzon”, bizonyos értelemben „szexuális erőszaknak” minősíthető.

Ettől függetlenül a regény nem a zooszexualitás ellentmondásos témáját járja körül, még ha ez nagy érdeklődésre is tarthatna számot.²⁹ Az a tény, hogy Madárka csak álmában, és álmában is madárformában, madárként párosodik madárral [sőt, családot alapít és fiókákat nevel] a szexuálpszichológiai problémát – a regényen belül is – a *spekulatív fikció* kategóriájába emeli, amivel a jelentéslehetőségei is rögvest megváltoznak. Az eset „eltévelyedésből” gondolatlehetőséggé, a fantázia játékvá válik, melynek hatóköre messze túlterjed a szexuális irányultság problémáján, sőt a

27 Vagyis a [képzelt] metamorfózis ebben az esetben nem a férfias erő (vagy más maszkulinnak gondolt tulajdonságok) metaforikus manifesztálódása, hanem éppen ellenkezőleg, a férfias erődemonstráció állandó [patriarchális] igényétől való megszabadulás lehetőségét képviseli.

28 William Wharton, *Madárka*, ford. Falvai Mihály, Cartaphilus, Budapest, 2006, 202–203.

29 Az állatokkal folytatott szex a civilizáció során szinte mindig megvetendő viselkedési formának és tabunak minősült – ugyanakkor ebben nem különbözik a szexualitás számos egyéb olyan formájától, amelyek mára egyre elfogadottabbá válnak.

szexualitás területén is, hasonlóan a „bestialitás” olyan példáihoz, mint amilyen Zeusz és Léda kalandja [amelyet a legritkábban kezelnek szexuálpatológiai jelenségként].

A korábban elemzett történetekben a zooszexualitás szintén előkerül – mint már volt róla szó, a *Növényevőben* Jonghje csak akkor érez szexuális izgalmat, ha a partnerének teste felidézi a növényekét, a *Malacpúderben* pedig a hősnő a történet végén egy vadkannal randevúzik, aki feltehetően kismalacainak is az apja lesz. Ha fikcióként és a metamorfózis hagyományának kontextusában olvassuk őket, ezek a vonzalmak valójában nem azért érdekesek, mert nem „emberi” tárgyra irányulnak, hanem azért, mert olyan kapcsolatok iránt mutatnak igényt, amelyeket nem a kizsákmányolás jellemez. Madárka álombeli madárkapcsolatai viszont korántsem térnek el ilyen látványosan azoktól a kapcsolatoktól, amelyek az emberi világban állnak előtte mintaként. Wharton regénye igen részletesen (és hitelesen) mutatja be, milyen nehézkes a párválasztás a szárnyasok világában, és milyen rituálék bonyolítják azt méginkább. Az emberi világot irányító szabályok korántsem tűnnek el, helyüket másféle szabályok veszik át, sőt, az olvasó számára a különbség helyett sokszor inkább a párhuzam a szembetűnő.

Ami nyilván nem megy szembe a narrátori szándékkal, hiszen Madárka az első madárpárjának a hímjét Alfonsónak nevezi el – a macsó fizikum és a nők megszállottjaként bemutatott barátjáról. A regény vége felé ugyanez az AI madármetaforákat használ a „normális” élet kritikájaként: „járkálunk föl-alá peckesen és csak csipjük-vágjuk egymást” [362.], majd a saját kórházi helyzete leírására: „csövön át etetnek. Galambfőkének érzem magam, akit felöklendezett táplálékkal etet az anyja” [360.]. A nőtény madarakat a történet első lapjaitól ugyanaz a magakelletés és felkínálkozás jellemzi, mint a regény embernőinek a viselkedését, ami a „fészekrakás” után egyformán követelőzésbe és hatalmaskodásba csap át mindkét fajnál. Mi az tehát, amiért ez a szexualitás kielégítőbb annál, mint ami elől Madárka menekül?

A regény meglehetősen világossá teszi a különbséget: Madárka nem a madarak világát és társadalmát véli jobbnak vagy igazabbnak, mint az emberekéét, hanem fizikailag találja a madarakat szebbnek és vonzóbbnak, mint az embereket: „Az osztálytársnőim: csupa nagyra nőtt, esetlen tehén. Úgy mozognak, mint akiknek földhöz ragadt a lába. Én meg, ugye, a madarak finom, kecses mozdulataihoz vagyok szokva” [270.]. Preferenciái ugyanakkor kirajzolják annak a sajátos kritériumnak a mibenlétét is, ami az ő szépségeszményét meghatározza, s ami nem más, mint a madarak testének *repülésre való alkalmassága*. Erre utal az is, hogy Madárka minden olyan tevékenységet izgalmasnak talál, amely valamely aspektusában a repülésre emlékezteti. A diszkoszvetésről például maga sem érti, miért szereti, „noha nincs köze a madaraimhoz”, maga a mondat azonban arról szól, mi kell ahhoz, hogy „a diszkosz messzire szálljon”, az ő előnye pedig nem más, mint „a sok szárnylengetéstől szokatlanul erős delta-, a tricepsz- és a latissimus dorsi izmom” [270.].

A madarak és a repülés iránti szenvedélye az irodalmi tradícióban nemigen választható el a szabadságvágytól. A „kis madár”, Petőfi Szilveszterének szavaival, „szabad világnak szabad vándora”, „a szabadság hírmondója”, ahogyan Shelley pacsirtája is; sőt „az elképzelt szárnyalás nekünk, olvasóknak is lehetővé teszi, hogy a képzeletünk szárnyán elhagyjuk ezt a világot, s a szereplőkkel együtt megszabaduljunk a tandíj vagy a hitelek terhétől, átadva magunkat az interpretáció és a spekuláció

élvezetének”.³⁰ Arról nem is beszélve, hogy angolul (és számos más nyelvben is) a fly 'repül' szó egyszersmind azt is jelenti, hogy 'menekül', míg a kalitka, amiből a fiú végül kiereszti a madarait, az emberi társadalom kényszereinek klisészerű képe a hagyományban és a regényben egyaránt: „Megépítettük a civilizációt, ezt a kalitkát, mivel képesek vagyunk gondolkodni, és most már muszáj gondolkodnunk, mert a kalitka nem ereszt” (Wharton 258.). Ha igaz, hogy a korábban említett regények hősnőinek metamorfózisa menekülésként, a nem-emberi forma pedig a szabadság letéteményeseként érthető, akkor úgy tűnik, Madárka esete lehetne ennek a toposznak a legérzékletesebb megvalósulása.

A fiú motivációi azonban egy lényeges pontban eltérnek az eddig vizsgált nőkéitől. Madárkát a repülésben (és az ahhoz hasonlított tevékenységekben) mindig a „röghözkötöttség” megszűnésének, a föld elhagyásának a lehetősége vonzza. Például „a bicikliző szerinte majdnem teljesen független a földtől, megszabadul a gravitációtól és a súrlódástól. Mindig is aggasztotta a megkötöttség” (201.). Úszni is azért szeret, mert, mint mondja, „repül a vízben”, és sajnálattal konstatálja, hogy az emberi fajnak már ez sem megy: „Az embernek levegőn a helye. Ott élünk a levegőben, még ha kénytelenek is vagyunk a fenékén járni-kelni. [...] Milyennek láthatják röghözkötöttségünket a madarak, a maguk szédítően tágas világából?” (41.) Érdekes, hogy a *Növényevőben* Inhje férje számára a társadalmi lét korlátain való túllépésnek szintén a madár a szimbóluma: „Akárhányszor eszébe jutott a férje, gondolataira lassan rávetült a kép, amikor megpróbál átmászni Jonghje erkélyének korlátján, hogy repüljön, mint egy madár. Mennyi, de mennyi repülést ábrázoló jelenetet használt a videóiban” (158.). Az állattá vagy növényté válás eddigi példáitól eltérően a „repülés” és a „madár” a szabadság egy olyan metaforája, amely a rabságot és a kényszert a földdel, az anyagisággal és a testtel azonosítja. Ami jól beilleszkedik abba nyugati hagyományba, ahol „az állandó elem a történeti variációk közepette a test egy olyan elképzelése, mely szerint az elválasztható és elválik az igazi éntől [akár lélekként, akár szellemként, akaratként, kreativitásként vagy szabadságként fogjuk fel azt], és amely alássa ennek az éneknek a legnemesebb törekvéseit”.³¹ A madárrá való alakulás lehetősége, amelyben Madárka szerint csak „hinni kell”, „egyetlen nagyszerű metaforában egyesíti a sokféle dolog: a természet minden transzcendenciájának – mint a létezés öközege, a nő és az anya, a test és az érzékek, a fizikai, változó világ alacsonyabb rendje és végül maga a Föld – kizárását, mind alacsonyabb rendűnek bélyegzésükkel, mind a tőlük való függőség tagadásával.”³²

Az irodalmi hagyományban a madár a testetlen fantázia, a lélek vagy a logosz szimbóluma – éppen ezért lehet a Nyugat logocentrikus kultúrájában a szabadság megtestesítője, amit Wharton regénye nem kérdőjelez meg és nem ás alá. Pedig ugyanebben a [romantikus] hagyományban „ez a férfias, spirituális hatalom gyakran az uralommal kapcsolódik össze: az isteni erővel bíró képzelet eltörli és kolonizálja a természet és a test női világát”.³³ A természeteti metamorfózis eddig elemzett példái-

30 Thomas C. Foster, *How To Read Literature Like A Professor*, HarperCollins, New York, 2003, 64.

31 Bordo, *i. m.*, 5.

32 Val Plumwood, *Platón és a halál filozófiája = Természet és szabadság. Humánökológiai olvasókönyv*, szerk. Lányi András, Osiris, Budapest, 2000, 54.

33 Jennifer Warzinek, *Ambiguous Subjects. Dissolution and Metamorphosis in the Postmodern Sublime*, Rodopi, Amsterdam, 2009, 16.

ban, a mítoszokban éppúgy, mint a regényekben, a hősnők mindannyiszor egy-egy olyan létmódban találtak menekvést, amely az emberinél *látványosabban* kötődik a bioszférához, mintegy ezzel demonstrálva a természetbe való „visszatérés” igényét. A madár figurája azonban Whartonnál azt a szellemet képviseli, amely le kíván számolni „az anyagi lét rabszolgarendjével” és az álom révén próbálja „a természetet lényegtelené degradálni”.³⁴ Azaz anti-ökologikus logikával érvel a patriarchális gondolkodásmód ellen, így nem csoda, hogy a regény happy-endje nem más, mint a főhős emberi mivoltában rejlő nagyszerűség [f]elismerése.

A metamorfózis mint ellenállás

Wharton regényének a természetitől való távolságtartását jól leplezi a madarak fizikai szexualitása és testisége iránti rajongás. Ugyanakkor némileg komikus *leleplező* mozzanatok is jöcskán vannak, mint például Madárkának a női mell szembeni averziója [ami persze világosan megmagyarázható a nem-emlősök iránti preferenciáival]: „Még ilyen esetlen utódtápláló képződményt! Szegény nők, hordhatják egész életükben, ott reng nekik az orruk előtt, örökké csak útban van, és legfőképpen ha két-három évig használható rendeltetésszerűen” [273.]. A *Malacpúder*ben szintén megjelenik a probléma – egy másféle szemszögből. Itt az akkor még „pneumatikus” hősnőtől éppen azt várják el, hogy *ne* viseljen melltartót, ugyanis „anélkül is jól áll”. Az „apránként megtakarított konyhapénzből” végül titokban vesz egyet, barátja ellenkezése ellenére: „Szegény Honoré, honnan tudta volna, milyen érzés melltartó nélkül futni a busz után ekkora mellekkel” [16.]. Látszólag ezzel ellentétes a mellhez való viszony a *Növényevő*ben, ahol Jonghje átváltozásának egyik előjele, hogy nem hajlandó melltartót hordani – ami, bármily nevetséges apróságnak tűnik is, a nőmozgalom történetében az elnyomással való szembeszegülés egyik ikonikus kifejeződése, és a regényben az egyik ritka alkalom a férfínézőpont humoros bemutatására: „Igaz, ami igaz, még sohasem hordtam melltartót, ezért fogalmam sem volt, mennyire kellemetlen érzés lehet” [8.].

Bár első pillantásra úgy tűnhet, hogy a mell „kényelmetlenségként” való szemlélésében a *Malacpúder* és a *Madárka* egy oldalon áll, valójában egyik hősnő sem undorodik ettől a testrésztől úgy, mint Madárka [és nyilván nem is fetisizálják úgy, mint Honoré vagy éppen Madárka nőcsábász barátja]. A mellel kapcsolatos kényelmetlenségek sem a *Malacpúder*ben, sem pedig a *Növényevő*ben nem a test „alkalmatlanságára” és abjekt voltára, hanem mindkét esetben a test *igényeire* hívják fel a figyelmet, amelyek a fájdalom révén veszik rá az ént, hogy szegüljön szembe a társadalom azon szándékával, hogy kordában tartsák [a melltartóval], vagy épp mások élvezetének szolgálatába állítsák [a melltartó tiltásával]. Szemben a *Madárkával*, ahol az álom arra szolgál, hogy elfeledtesse a(z emberi) testet, a *Növényevő*ben és a *Malacpúder*ben a szintén gyakran előtérbe kerülő álmok és a magyarázatlanul hagyott érzések és benyomások többnyire a test biológiai igényeit jelzik, ami az organikus környezet és táplálék iránti *zsigeri* vonzalomban mutatkozik meg. Míg a *Malacpúder* narrátora megpróbál ember maradni, felegyenesedve járni, fájdalmai vannak. Ám amikor „Előrehajoltam, ettől minden fájdalmam elmúlt. A ruhám mereven állt, jó szaga volt a friss izzadságtól,

34 Plumwood, *i. m.*, 55.

az élő hústól, a meleg nemi szervtől. Az illatomba tekeredtem, ő volt a társaságom. A madarak elhallgattak. A bőrömön éreztem, hogy leszállt az este. Lecsúsztam a padról, és ott aludtam a földön egészen hajnalig. Álomban a madarak álmait láttam, meg a kutyáét. Már nem voltam olyan egyedül. Már nem álmodtam vérrel. Páfrányról és nedves földről álmodtam. Testem melegen tartott. Jól voltam.” [85.]

Bár a *Malacpúder* igencsak jól érzékelteti a nők problémáit a mai nyugati társadalomban, a történet előrehaladtával egyre világosabb, hogy az állatmesékkel ellentétben nem [csak] az emberi szubjektivitás egy bizonyos fajtájának vagy épp hiányának ad metaforikus kifejezést. Tehát nem csak a „depriváció és dehumanizáció” szomorú parabolája,³⁵ hanem telost kínál egy, a környezetét másképpen kezelő „újfajta” korporális szubjektivitás számára. Ennek a testileg megélt szubjektivitásnak a bemutatása sem a *Malacpúder*ben, sem a *Növényevőben* nem redukálódik a nőiséggel kapcsolatos problémákra. Legalább ilyen mértékben hangsúlyozza azokat a kérdéseket is, amelyek a nyugati kultúrának a természethez, ezen belül pedig a késő kapitalista gazdaság állatokhoz való „szokványos” viszonyából adódnak. A legerősebben ez akkor érezhető, amikor undorodni kezdenek a húsevéstől. Amikor a *Malacpúder* hősnőjét barátja fűszeres disznópástétommal lepi meg egy este, „azonnal odahánytam a konyhába. [...] Szörnyű éjszakám volt. Alig pilledtem el a hokedlin, máris véres mészárlások képei rémlettek fel előttem. Láttam, ahogy Honoré felém nyújtja nyitott száját, meg akar csókolni, majd vadul a tokámba harap. Láttam, ahogy a vendégek úgy tesznek, mintha a dekoltázsomból ennék ki a virágot, de fogaikkal a torkomba kapnak.” [52–53.] A *Növényevőben* elmesélt álmokhoz hasonlóan a húsevés ebben az álomban is a regénybeli férfiakkal a női testhez való viszonyával lesz analóg; az élő disznó disznóhússá *változtatásához* szükséges erőszak a szexuális kényszer/erőszak metaforájává válik.

Ezen a ponton ez persze már nem jelent különösebb újdonságot – hacsak nem azt tekintve, hogy mindez mit mond a késő kapitalizmus kultúrájának az állatokhoz való viszonyáról, amellyel a *Malacpúder* a regény utolsó részében egy sertéstelep bemutatása során közvetlenül is foglalkozik. Az állattenyésztés elsősorban a nőstény állatok feminin reproduktív jellemzőinek a kihasználására épül. Az évente elfogyasztott több milliárd tojás „legyártásához” a tojókat többnyire a testük méreténél alig nagyobb drótkalitikában tartják, amíg a „teljesítményük” romlani nem kezd, amikor is megölik őket. A csirkehúshoz szintén fiatal nőstény csirkéket használnak, a kakas és az idősebb tyúkok húsa ugyanis túl rágósak minősül. A tej, mint tudjuk, eredendően a borjú tápláléka, s ahhoz, hogy a tehén tejeljen, évente meg kell termékenyíteni. A megtermékenyítés többnyire mesterségesen történik, mert így sokkal olcsóbb, és az is gyakori eljárás, hogy a tehénekbe egy másik embrióját injektózzák be. [A borjat születése után rögtön eltávolítják, hogy azután tejtermelő egységgé vagy éppen borjúhússá váljon – amihez érdemes rossz takarmánnyal és mozgáshiánnyal vérszegénnyé tenni, ez esetben ugyanis porhanyósabb a húsa]. Mivel továbbtenyésztésre a legjobban tejelő tehének petesejtjeit használják, a tehének tejtermelő képessége a természetes kiválasztódás elvének ellentmondva nő, amit hormonkezeléssel még tovább növelnek, így az állatok végül több tejet termelnek, mint amennyire a testük képes, s amit csak a saját szervezetük lebontásával képesek megvalósítani. Ezenközben

35 Muirden, *i. m.*, 234.

gyakran krónikus tőgy-gyulladás gyötri őket. Az állandó vemhesség és tejelés következtében a tehenek teste gyorsan elhasználódik, öt év után a vágóhídra kerülnek.³⁶

Ahogy Jonghje, úgy a vegán weboldalak tanúsága szerint sok más nő sem az emésztőrendszeri betegségek elkerülése érdekében, de nem is tudatos ökológiai megfontolásokból, a globális élelmiszertermelés problémáit megoldandó lesz növényevő. De talán nem is csak azért, mert elborzasztja őket az állatok ellen elkövetett intézményes és személytelen erőszak. Ehhez a borzalomhoz – még ha tudattalanul is – hozzájárulhat a nők és a természet közti azon párhuzam is, amelyet a két regény sajátos módon karikíroz. Ennek a hagyományos párhuzamnak a feminista kritikája eddig általában az állatokkal vagy a növényekkel való közösség megkérdőjelezésén és elutasításán alapult, ami némelyek számára a nők és a természet közti közösség tagadásában és annak hangsúlyozásában csúcsonodott ki, hogy a nők képesek ugyanolyan tudatosságra, mint a férfiak. Mások számára viszont annak az ökofeminista alapelvnek a megfogalmazásához vezetett, miszerint a nők „felszabadítása” csak „a természet feletti felsőbbrendűség kulturális projektjével” való leszámolás révén, a környezet egyidejű emancipálásával képzelhető el”.³⁷ Mivel a nőiség elnyomását legitimáló eszmerendszerek egybeesnek azokkal, amelyek a természet kizsákmányolását igazolják, az ökofeminizmus különböző irányzatai mind megegyeznek abban, hogy az igazságosabb társadalom kialakítására való törekvés szükségképp „a nemi, szexuális, racialis és természeti 'másságot' hirdető és kihasználó [...] maskulinista gazdaságok és kultúrák gyökeres megváltoztatását is magában foglalja”.³⁸ Han Kang és Darrieussecq regényeinek átalakulás-konceptiójában pedig pontosan egy ilyen „mélyebb tudati, lelki, habitusbeli, kulturális és társadalmi átalakulás”³⁹ képződik meg metaforikus és hiperbolikus módon. A posztthumán irányultságú irodalom számos egyéb megnyilvánulásához hasonlóan a vizsgált narratívák az ember felsőbbrendűségének és különállóságának ideológiáját fenntartani hivatott „faji hálót irányító modernista antropológiai gépezetet próbálják összezavarni és átprogramozni”.⁴⁰ A metamorfózis klasszikus motívuma itt az „ökológiai ébredés” része a „mitopoétikus termelés” tradicionális módszereinek egy olyan átalakítása révén, „mely felszabadítja az antropológiai gépezet által elfojtott és kiszervezett alternatív szubjektivitásformákat”.⁴¹

Hogyan? Szemben a mesékkel és mítoszokkal, és hasonlóan a műmesékhez

36 Lori Gruen, *Dismantling Oppression. An Analysis of the Connection Between Women and Animals = Ecofeminism: women, animals, nature*, szerk. Greta Gaard, Temple University Press, Philadelphia, 1993, 73.

37 Fritjof Capra, *The Turning Point. Science, Society and the Rising Culture*, Bantam Books, New York, 1983, 40.]

38 Federmayer Éva, *Ökofeminizmus: női kalauz az ökológiai–társadalmi összeomlás elkerüléséhez*, Imágó 8:4, Budapest, 2019, 61. Az ökofeminizmusról magyarul ld. még Kiss Kata Dóra, *Vissza a természethez? Az ökológiai válság feminista olvasata*, tranzitblog.hu, 2020. 05. 11 <http://tranzitblog.hu/vissza-a-termeszethez-az-okologiai-valsag-feminista-olvasata/>; az ökofeminista kultúrkritikát illetően ld. Hódosy Annamária, *Biomozí*, Tiszatáj, Szeged, 2018, 139-234; az ökofeminista irodalomkritikát illetően ld. Hódosy Annamária, *A posztstrukturalizmustól az ökokritikáig = Hogy jó s szép tettekben leld gyönyörűséged: a 80 éves Fried István köszöntése*, szerk. Kelemen Zoltán, Tóth Ákos, Tiszatáj, Szeged, 2015, 87–106.

39 Federmayer, *i. m.*

40 Nemes Z. Mária, *Egy tizenöt centiméteres, hetvengrammos nő férje leveltem*. Németh Zoltán: *Állati férj*, Alföld, 2018/1, 99.

41 *Uo.*, 97.

és fikciókhoz, a koreai és a francia regényben az átalakulás először fenyegetőnek tűnik: veszélybe sodorja a szereplők „modern” szubjektum-státuszát. A nyugati szubjektum szellemi felsőbbrendűségének értelmében a nem-emberivel való közösség előnytelen színben tünteti fel, alsóbbrendűnek minősíti őket, akárha elkorcsosítanak, megrontanak emberi minőségüket. Amikor a főszereplők a regényekben *akarni kezdik* az átváltozást, nemcsak a patriarchális, hanem a faji elnyomás elől is menekülnek. A nem-emberi lénytársaikkal közös jellemzőik elfogadásával ugyanakkor egy új „poszt-humán” közösség részeként fedezik fel magukat. Jonghje szemében [és talán nővére számára is] az erdő él és hívogatja őt, a *Malacpúder* hőse pedig szintén kiköltözik az erdőbe, és köszöni, immár jól van. Mintha csak azt demonstrálnák, ami Ya-Chu Yang szerint az ökofeminizmus célja: hogy „a nők aktív, szándékos és önreflexív módon pozicionálják magukat a természet oldalán a kultúra destruktív és dualista formái ellenében”.⁴² A férfiasság decentralizálása itt elválaszthatatlan az emberi mivolt decentralizálásától, márpedig, mint Rosi Braidotti írja, „az antropos decentralizálása a biosznak, azaz az emberi előjogként felfogott életnek a zoétól, az állatok és más nem-emberi létezők életétől való elkülönítését is megkérdőjelezi”.⁴³ Amikor a főszereplők a regényekben *akarni kezdik* az átváltozást, nemcsak a patriarchális, hanem a faji elnyomás elől is menekülnek. A metamorfózisnak ez az elgondolása Deleuze és Guattari „leendés”-képzetét idézi, amely egy olyan újfajta létmód lehetőségét képviseli, amelyet nem határoznak meg fix identitáskategóriák. A leendés nem a létezés egyik kategóriáját cseréli fel a másikkal, hanem „megzavarja az újrakódolást, vagyis kifelé irányul a reprezentációból. A létezők ábrázolása ehelyett azok közvetlen valóságaira irányul a leendés.”⁴⁴ A *Malacpúder*ben leírt „malaccá-leendés” és a *Növényevőben* remélt „fává-leendés” annyiban visszatérés a természethez, hogy a [karno-fall]logocentrikus logikát aláásva, „ellenáll a kisajátítás és a kirekesztés hatalmi logikájának, s így segíthet az emberi gondolkodásnak 'visszatérni a gyökereihez' és végrehajtani a metafizika dekonstrukcióját az olyan bináris oppozíciók értelmetlenné tétele révén, mint az én és a másik, a test és a lélek, az élet és a halál a felszín és a mélység, vagy az egy és a sok.”⁴⁵

Ami az európai kultúrában oly sokáig a „lélek börtöne” volt, az most menedékké válik. A vegetálás színhelye a gyógyulás színhelye lesz, mint Ramanujan indiai meséjében. Ami bizonyos gondolatrendszerekben nem-lét és semmi, por és hamu, egy kapa föld, az itt humusz, amelynek közvetítésével más élőlényekben élünk tovább. Vagy akár egy pocsoljaként is elképzelhetjük, „napmelengette, finom langyos sárral és friss esővízzel. [...] Hogy micsoda jót tett az ízületeimnek! [...] fenséges volt, fel-frissítette irritált bőrömet, ellazította az izmaimat, megmasszírozta a csipőmet és a hátamat.” [89.] Vajon ez lenne az *écriture écoféminine*?

42 Karen Ya-Chu Yang, *Introduction = Women and Nature? Beyond Dualism in Gender, Body, and Environment*, szerk. Douglas Vakoch and Sam Mickey, Routledge, London – New York, 2018, 4.

43 Rosi Braidotti, *The Critical Posthumanities, or, Is Medianatures to Naturecultures as Zoe is to Bios?*, *Cultural Politics*, 12: 3, Duke University Press, 2016, 381.

44 Horváth Márk, Lovász Ádám, Nemes Z. Mária, *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, Prae, Budapest, 2019, 134.

45 Kérchy, *Vegetal Visions*.