

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

MAGYARI ANDREA

VALLOMÁS ÉS ÖNÉLETRAJZISÁG – FOGALOMANALÍZIS SYLVIA PLATH MŰVEI ALAPJÁN

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Dr. Kenyeres Zoltán egyetemi tanár, a Doktori Iskola vezetője
Modern Angol és Amerikai Irodalom Program
Prof. Dr. Sarbu Aladár egyetemi tanár, programvezető

A bizottság tagjai:

Elnök: Dr. Géher István CSc.; egyetemi tanár
Bírálok: Dr. Friedrich Judit CSc.; egyetemi docens
Dr. Rácz István CSc.
A bizottság titkára: Dr. Komáromy Zsolt PhD.
További tagok: Dr. Dolmányos Péter PhD.
Dr. Csikós Dóra PhD.

Témavezető: Dr. Ferencz Győző PhD., egyetemi docens

Budapest, 2008

BEVEZETÉS

A Helikon című folyóirat 2002-ben egy egész számot szentelt annak, hogy bemutassa az autobiográfia-kutatás legfontosabb jelenkori irányzatait, és ezzel jelentős hiányt pótol, hiszen ahogy a szerkesztők is írták, az effajta kutatások Magyarországon „kissé elhanyagoltak” voltak, míg angolszász, illetve francia nyelvterületen az autobiográfia-kutatás népszerűsége a 70-es évek óta gyakorlatilag töretlen. Ennek oka valószínűleg az, hogy az autobiografikus művek különösen alkalmasak a szubjektum nyelvvel való kapcsolatának feltérképezésére, illetve magának a szubjektumnak a cselekvőképességével, megragadhatóságával, sőt létezésével kapcsolatos elméletek tesztelésére, amely a huszadik század vége óta a humán tudományos diskurzusok központi kérdése lett.¹ Ehhez kapcsolódva az autobiográfiák termékeny területei lehetnek a narratívákkal kapcsolatos kutatásoknak, vizsgálat közben pedig a kutató túlléphet az irodalomtudomány keretein, és így, az interdiszciplinalitás jelenkori igényének eleget téve, különféle tudományágakat (pszichológia, nyelvészet, antropológia, gender studies, historiógráfia) hozhat párbeszédbe egymással.

Az elmúlt öt évben Magyarországon is több olyan munka jelent meg, amely az autobiográfia kutatásával foglalkozik. Nemcsak fordítások, hanem magyar tudósok művei is napvilágot láttak, nemcsak magyar, hanem külföldi művek elemzésére is vonatkoztatva. Dolgozatomban ezeket a kutatási eredményeket igyekszem gyarapítani, amikor az autobiográfia-kutatás általam leghasznosabbnak vélt eredményeinek felhasználásával elemzem Sylvia Plath műveit. Írásom középpontjában mindvégig az önmagunkról való beszéd vizsgálata áll majd, az önmagunkról szóló beszédet pedig a vallomás vagy vallomásosság szavakkal jelzem. Megpróbálom felkutatni, milyen összefüggés tételődik az autobiográfiainak nevezhető forma vagy funkció és a vallomás között, hogyan jelennek meg bizonyos elvárások az önmagunkról szóló beszéd, illetve a Plath névvel jelzett művek olvasása kapcsán, és ezek mennyiben teljesülnek be.

Dolgozatom első, bevezető részében rövid áttekintést adok az autobiográfia-kutatás történetéről, külön kitérve a feminista irodalomkritika területén végzett kutatásokra, mivel a Plath-szakerődalom jelentős része ezen a területen született. Ezután három fejezetben dolgozom fel Sylvia Plath életművét. Az első fejezetben a *Naplókat* tárgyalom, és igyekszem megmutatni, hogy a naplók önéletrajzként is olvashatók. A második részben *Az üvegbúra* című, általában önéletrajzinak nevezett regényt elemzem, és az önéletrajzi regény fogalmát

¹ A szubjektum megragadhatóságának, illetve létezésének, tételődésének kérdése, az ezzel kapcsolatos elméletek összefoglalása nagyon messzire vezetne, és nem tartozik szorosan dolgozatom tárgyköréhez, a későbbiekben ezért csak ott tárgyalom ezt a témát, ahol az elkerülhetetlennek látszik.

kísérlem meg felülvizsgálni. A harmadik rész Plath késői líráját, az úgynevezett Ariel-verseket tárgyalja, itt Rosenthal „vallomásos költészet” (*confessional poetry*) terminusa lesz a kiindulópontom. A fejezetek sorrendjét nem elsősorban az életrajzi kronológia alapján állítottam össze, bár a naplók tartalmazzák a legkorábbi szövegeket, az Ariel-versek pedig gyakorlatilag Plath életének utolsó heteiben íródtak. Elsődlegesen azonban azt tartottam szem előtt, hogy vizsgálatomban a feltételezett „valóság” rögzítésétől (a naplótól) a „fikció”, a „szublimálás” (regény, versek) felé haladjak, és feltárjam, hogyan konstruálódik meg az önmagunkról való beszéd annak függvényében, hogy milyen követelmények jelennek meg – akár az olvasó, akár saját maga felől – a beszélő felé, mennyire elvárt az „igazmondás”, a „feltárás”, a „bevallás” aktusa.

I. AUTOBIOGRÁFIA-KUTATÁS: TÖRTÉNET ÉS IRÁNYZATOK

1. Az önéletrajz kutatásának vázlatos története. A legfontosabb jelenkori irányzatok áttekintése.

Az utóbbi években három nagyobb lélegzetvételű magyar nyelvű tanulmány is született, amely megkísérelte felvázolni az autobiográfia terminus történetét, illetve bemutatni a jelenkori kutatások kurrens irányzatait.² A tanulmányokból kitűnik, hogy a kutató, miközben az önéletrajzról gondolkodik és egy lehetséges elméleti pozíciót keres, tulajdonképpen kénytelen előre leszögezni, hogy ezt a pozíciót szubjektív módon fogja megválasztani, a jelenkori kutatási trendek ugyanis nagyon eltérő irányokba vezethetnek, nemritkán pedig egymásnak ellentmondanak. Összefoglalómban ezért azokat az irányzatokat választom bemutatásra, amelyek munkámban segítségemre vannak, így csak megemlítek, esetleg szükségszerűen figyelmen kívül hagyok más irányzatokat, melyekkel gondolkodásaim során nem tudtam vagy nem akartam azonosulni. Ami az elnevezést illeti, az utóbbi években a magyar szakirodalomban is több terminus használatos, ami annak köszönhető, hogy az angolszász és francia nyelvterületen elterjedt többféle megnevezésnek megszülettek a magyar változatai is, így találkozunk az „önéletrajz”, „önéletírás”, „autobiográfia”, „én-írás”, „autográfia”, „ön-írás” kifejezésekkel. Smith és Watson könyvének függelékében az élet-narratíva műfajának ötvenkét (!) változatát említi (183-207). Dolgozatomban, melynek nem elsődleges célja az elnevezéssel kapcsolatos kutatás, érvek és ellenérvek ütköztetése, az „önéletrajz”, „önéletírás” terminusokat, illetve ennek latin megfelelőjét, az „autobiográfiát” használom, amelyeket szinonimaként értek.

Smith és Watson könyvükben Georg Misch *Geschichte der Autobiografie* című többkötetes, monumentális munkáját jelölik meg a modern autobiográfia-kritika első megjelenéseként (113). (Misch művének első kötete 1907-ben, az utolsó 1969-ben jelent meg.) Más szakirodalmak a tárgyalást Dilthey-jal kezdik, aki *A történeti világ felépítése a szellemtudományokban* című munkájában először beszél a mai önéletírás fogalmkörébe tartozó életútról. Z. Varga Zoltán a kezdetekről szólva megemlíti Nietzsche morálkritikáját is, a fent említett szerzők valamint Philippe Lejeune felfogását pedig „pán-autobiografikus felfogás”-nak nevezi („Az önéletírás”, 248).

² Vö. Séllei Nóra, Mekis D. János munkája, valamint Z. Varga Zoltán tanulmánya a Helikon önéletrajz-számában.

Misch munkája az egyiptomi sírfeliratoktól kezdődően kísérelte meg feltárni az önéletrajziség gyökereit. Bár a mű csak 1951-ben jelent meg angolul, és akkor is csak részleteiben, Misch munkássága egész Európában kijelölte a műfaj tanulmányozásának útját. Az ő definíciója szerint az önéletrajz „egy személy életének (*bios*) leírása (*graphia*), maga a személy által (*auto*)”³ (idézi Smith és Watson, 113). Ez a személy Misch számára „representatív” személyisége saját korának, azaz olyan közéleti személyiség, aki mindennapjait a publikus szférában éli, és valamilyen módon hírnévre tett szert. Misch jelentősége abban állt, hogy amint Smith és Waston írják, „a műfaj [...] egy működőképes definícióját nyújtotta”, legalábbis amit az „egy nagy ember élete” kategória megengedett. Misch preskriptív meghatározása azonban hosszú időre leszűkítette a kutatási területet, és azt eredményezte, hogy az önéletrajzi kánon évtizedeken át gyakorlatilag nyugati, fehér férfiak műveire korlátozódott – másoknak ugyanis nemigen volt lehetőségük arra, hogy a társadalomban a Misch-i értelemben vett „representatív szerepet” betöltsék.⁴

Az Új Kritika, amely a verset tekintette valódi irodalmi szövegnek, teljes mértékben kirekesztette vizsgálódásai köréből az önéletrajzot, így az Wellek és Warren irányadó művében, *Az irodalom elméletében* sem kerül tárgyalásra. Ahogy Smith és Waston írják, a modern kritika első generációjának képviselői (ide sorolják Dilthey-t és Misch-t) „elsősorban az önéletrajzról *bioszával* (életével) foglalkoztak, mivel az önéletrajzot úgy értelmezték, mint a nagy emberek életéről szóló életrajzoknak egy alkategóriáját, a más formájú élet-narratívákat pedig kirekesztették a kutatásból” (123). Az önéletrajz őszinteségét a tényszerűen igazolható adatok mentén értelmezték, a narrátort úgy, mint aki „magától értetődően igazat mond az életéről, az önéletrajz kritikusa pedig egyfajta moralista szerepét töltötte be, aki értékeli a narrátor megélt életének minőségét, és e narrátor azon képességét, hogy mennyire tudja elmondani az igazságot” (125).

Az autobiográfia-kutatás az 50-es években kapott újabb lendületet. Ennek a korszaknak a kutatói leggyakrabban még mindig a Misch által felkínált definícióhoz nyúltak vissza, ugyanakkor kutatásaikat már nagyban befolyásolta az a tény, hogy a szubjektum fogalma időközben átvértékelődött, ez pedig magával hozta az ön-interpretációval kapcsolatos kérdésfelvetéseket is. James Olney Gustave Gusdorf *Az önéletírás feltételei és korlátai* című, 1956-ban megjelent tanulmányát jegyzi a kutatás második hullámának mértékadó darabjaként, legalábbis az angolszász kutatási területen; William Spengemann viszont Francis R. Hart *Jegyzetek a modern autobiográfia anatómiájához* című, 1970-ben publikált cikkét

³ Amennyiben a szakirodalom csak angol nyelven elérhető, a fordítás a sajátom.

⁴ A különböző önéletrajz-definíciók restriktív hatásairól a feminizmusról szóló fejezetben még szólok.

tartja meghatározóbbnak, azt állítja ugyanis, hogy az 1970 előtt megjelent szakirodalom, beleértve Gusdorf cikkét is, ismeretlen maradt az angol nyelvterületen (vö. Smith and Watson, 122).

Gusdorf az autobiográfiát kizárólagosan a nyugati kultúra jelenségének tartja. „Amikor Gandhi elmondja saját történetét, nyugati eszközöket használ arra, hogy megvédje a Keletet” – írja (29). Az önéletrajz megszületésének feltételeként említi a többiekétől különálló én, az individuum megkonstruálódását (mely szerinte nem történik meg a keleti kultúrákban, amelyek „a megváltást a deperszonalizációban keresik” (30)), valamint a történelmi tudat megjelenését, aminek előfeltétele a mitikus hagyományból való kilépés. Az önéletrajz születésének pillanatát Gusdorf a kereszténység kezdeteire teszi, nem úgy, mint később Philippe Lejeune, aki szerint Rousseu előtt nem beszélhetünk önéletírásról, és aki a francia gondolkodó művét egyfajta „alapító aktusnak” tekinti, ezt pedig arra alapozza, hogy a szubjektivitás fogalma más-más korban egész mást takarhat; a Rousseau előtti időkhöz képest pedig annyira megváltozott már a szubjektumról való felfogásunk, hogy azok az írások, amik Rousseau előtt keletkeztek, nem nevezhetők meg az „önéletírás” fogalommal.

Gusdorf írásának legnagyobb jelentősége talán mégis az, hogy kijelenti, az autobiográfia nem pusztán az élet dokumentálása, hanem műalkotás is, az irodalmi-művészeti funkció pedig nagyobb teret kell, hogy kapjon, mint a történelmi-objektív; ezen kívül felhívja a figyelmet az önéletrajzokban megjelenő fikciós elemekre (43).

Hart az ún. „autobiografikus szándék” szerint különít el három kategóriát: a vallomást, (*confession*), a védőbeszédet (*apology*) és az emlékiratot (*memoirs*) bár, ahogy Smith és Watson is megjegyzi, itt nem elsősorban műfaji elkülönülésről, mint inkább a címzett és az olvasó közötti kapcsolat modalitásáról van szó (126). Hart ugyanakkor megállapítja, hogy a narrátor tulajdonképpen állandóan fluktuál a három nevezett kategória között (Smith és Watson, 126).

A szerzőséggel kapcsolatos problémák, melyek Roland Barthes és Michel Foucault munkásságának nyomán a 60-as évek francia strukturalizmusában bontakoznak ki, maguk után vonták azt, az önéletrajziség is újragondolásra szorult. A modern szerzőségelmélet, amely mindenekelőtt a biográfiai pozitivizmussal valamint a pszichologizáló műértelmezéssel kívánt szakítani, újradefiniálta a szerző fogalmát, mindez pedig összekapcsolódott a nyelv areferenciális felfogásával, vagyis annak a megközelítésnek a kritikájával, ami a nyelv „áttetszőségét” hirdette, és annak megkérdőjelezésével, hogy létezik egy mindent megelőző, transzcendentális (szerző)szubjektum.

A „szerző halála” az önéletrajziség szempontjából azonban éppen nem azt jelenti, hogy a szerző likvidálásával a probléma megoldottnak tekinthető, illetve megszűnt. Gács Anna Derrida *Grammatológiáját* idézve írja, hogy „ez az olvasási gyakorlat [ti. az, amely Derrida azon kijelentésére épül, hogy nincs szövegen kívüliség] az életrajzot is bevonja az intertextualitás határok nélküli terébe, s ezzel felszámolja egyrészt a mű és az élet elsőbbségére vonatkozó kérdést, másrészt azt a vádat, hogy az életrajz bevonása az irodalom körébe a szövegen kívülre vezet, s ezért nem legitim metódus. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a modern szerzőség-fogalom kritikája felszámolja az önéletrajz műfajának, mint a szerzői én megjelenítésének kitüntettségét, de nem mond le ennek a szövegtípusnak az új elméleti keretek közötti leírásáról. Az a gesztus, ami a szerző, mint jelentett eltávolításával megnyitja a művet »a szöveg felé«, voltaképpen eleve kijelölte az életrajz visszacsempészésének az útját”(54). Derrida egyes írásaiban egyenesen a biográfia és autobiográfia felszabadításának szükségességéről beszél; így ugyanis egy „más stílusú önéletrajz jöhetne létre, szétrobbantva [...] név és aláírás egységét a lényeges gondolkodás nevében, megzavarva mind a biologizmust, mind annak kritikáját” (Gács, 322).

Philippe Lejeune, akit több mint harminc éve foglalkozik az önéletrajziség kérdésével, a francia strukturalizmus kibontakozásának idején kezdte meg kutatásait. Róla kapta nevét az ún. „lejeuni elmélet”, és ő alkotta meg az „önéletírói paktum” fogalmát. Z. Varga Lejeune tanulmánykötetének magyar nyelvű fordításához készített előszavában azt írja, hogy „az autobiográfia-kutatások Philippe Lejeune életművében az eklekticizmus és a sehová sem tartozás kockázatát is vállalva alakulnak önálló vizsgálódási területté” (*Önéletírás*, 8). Az „önéletrajzi paktum” terminust Lejeune 1975-ben alkotta meg. Az önéletírást magát Lejeune a következőképpen definiálja: „[...] retrospektív elbeszélés prózaformában, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt a magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezve”(*Önéletírás*, 18). A fenti meghatározást azóta számtalan helyen idézték már, és sokan támadták is, hiszen ez a definíció megint csak eléggé leszűkíti a kánont, ráadásul a „valódi személy”, „saját élet” „személyiségtörténet” kifejezésekkel az utóbbi évtizedek irodalomtudományában ajánlatos volt óvatosan bánni. „Az önéletírás meghatározása kockázatos művelet” – írja maga Lejeune 2002-ben – , majd a fent idézett definíció utóígy folytatja: „[...] ez a meghatározás nem az enyém! Ugyanazt a meghatározást vettem át, néhány helyen pontosítva, melyet a legtöbb értelmező szótárban találunk. Ráadásul az általam kiindulópontként használtakat végső következtetésként tüntetik föl.[...] A fétissé vált definíció dogmatikus idézése az analitikus kombinációknak épp azon hálózatát zárja rövidre, melyet meg szerettem volna nyitni”(Lejeune, „Az önéletírás meghatározása”, 272). A

fenti definíció tárgyalása kapcsán Z. Varga Zoltán Lejeune nyomán a „szűk” és „tág” értelmű felfogás megkülönböztetését javasolja, (hiszen az önéletírás kifejezés használatos „minden olyan, önéletírói paktum vezérelte szöveg jelölésére, melyben a szerző önmagáról szóló beszédet kínál az olvasónak, másrészt pedig e beszéd egy sajátos megvalósulására, mely a »ki vagyok?« kérdésre a »hogyan váltam azzá« *elbeszélésével* válaszol” (idézi Z.Varga, *Önéletrajzi töredék*).

Miután Lejeune megállapítja, hogy az önéletírás nem határolható el a fikciótól sem formai, sem narratológiai, sem pedig szövegszerű jegyek alapján, egy pragmatikus megközelítést választ: bevezeti az „önéletrajzi paktum” fogalmát, és olyan, hallgatólagosan létrejött és elfogadott szerződést ért rajta az olvasó és a szerző között, amely kimondja, hogy az önéletrajz írója, narrátora és főszereplője egy és ugyanazon személy. Az ezzel szemben felmerülő kritika azonban újra az lehet, hogy a terminus bizonyos szövegeket kirekeszt, mégpedig azokat, amelyek nem tételeznek a szövegek mögött egy változatlan identitást, illetve nem hisznek az írás közben megszülető személy azonosságában sem, mégis önéletrajzinak nevezhetők.⁵

Lejeune másik fontos fogalma az „önéletírói tér”, amit azon életművek esetében tart hasznosnak bevezetni, ahol a szerző mintegy „belebukik” az önéletírásba, és ez azt eredményezi, hogy az olvasó a fikciós művekhez fordul, ahol felfedezhetőbbnek vél egy „igazabb” ént. A művek így az önéletírói térben egymásra játszanak rá, egymást értelmezik, egyfajta intertextuális játék kezdődik meg köztük, az így keletkező szöveg univerzum pedig sokkal inkább kiadja azt a „valakit”, akit az olvasó önéletrajzban próbált megtalálni. Lejeune olyan szerzőt tételez, aki „tudatosan játszik rá a szerző funkcióval szemben támasztott olvasói elvárásokra, bevonja az művei jelentésszervező hálójába. A megírás tevékenysége és a közzététel konstitutív eleme az önéletrajzi műveknek, a szöveg jelentését meghatározó gesztus (Z. Varga, „Az önéletírás-kutatások”, 252).

Lejeune munkáiban megjelenik egy másik kérdés is, ami a jelenkori önéletírás-kutatás területén heves vitákat vált ki, (ebbe pedig sokszor az önéletrajzok írói és szereplői is beleszólnak), nevezetesen az önéletírás etikájának, illetve éppen talán az etikátlanságának gondolja. „Amikor magunkról vallunk, óhatatlanul azokról is vallunk, akikkel bensőséges módon megosztjuk az életünket. [...] Éppen azok a magánéletet érő támadások képezik az autobiografikus írások alapját, amelyeket a törvény elítél” (Lejeune, *L'atteinte*, 17, idézi

⁵ Erre példa lehet Gertrude Stein *Alice B. Toklas önéletrajza* című műve, vagy Esterházy Péter *Harmonia Caelestis*-e is; mindkét mű megszegi ezt a szerződést, mégsem zárhatjuk ki őket az önéletrajzi művek sorából. További érdekes példa még az *Egy nő Berlinben* című, Németországban 2003-ban megjelent mű, melynek szerzője nem kívánta megnevezni magát, így sokan kétségbe is vonták a szöveg valóság alapját (vö: Nádori Lídia).

Eakin, 185). Máshol pedig azt írja, hogy „a magánélet csaknem mindig köztulajdon” (*Moi aussi*, 55, idézi Eakin, 169).

Lejeune pályája vége felé elbizonytalanodni látszik ugyan az önéletrajzírói paktum megkötésének lehetőségességében,⁶ eredményei azonban nagyon fontos utat jelöltek ki az autobiográfia-kutatás történetében.⁷

Ahhoz, hogy az elméletek tárgyalását logikusan folytassuk, itt két út is kínálkozik, az ún. beszédaktus-elmélet ugyanis ugyanúgy pragmatikusan közelít az önéletrajzhoz, mint azt Lejeune teszi, Paul de Man elmélete viszont, amely, annak ellenére, hogy az autobiográfiát olvasási alakzatnak tekinti, közvetlenül Lejeune önéletrajzi paktumának kritikájaként is olvasható. A tárgyalást az utóbbival kezdem, mivel a később elemezni kívánt elméletek inkább kapcsolódnak majd a beszédaktus-elmülethez, mint a de Man-i vonalhoz.

De Man *Az önéletrajz, mint arcrongálás* című tanulmányát a következő kérdéssel indítja: „[...] tényleg olyan biztosak vagyunk abban, hogy az önéletrajz ugyanúgy kötődik valamiféle referenciához, ahogy egy fénykép kötődik a témájához, vagy egy (realista) kép a modelljéhez? Azt képzeljük, hogy az életút *hozza létre (produces)* az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos az feltételezni, hogy talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is *tesz* az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg?” (94) Majd kijelenti, hogy „az önéletrajz [...] nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik. [...] Bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi. [...] Egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egyik sem (lehet) az” (96). „De Man megpróbálja igazolni, hogy az »önéletrajz« (már) nem műfaj, hanem alakzat, a szövegek olvasatának olyan dimenziója, amely az olvasás során megkérdőjelezi önmagát” (Menke, „Az olvasás”, 32). Az önéletrajz fogalmát nála a prozopopeia retorikai alakzata váltja fel.⁸ De Man, miután kritizálja Lejeune-t, aki „szinonimaként használja a »tulajdonnév« és az »aláírás« szavakat”, Wordsworth *Esszék sírfeliratokról* című művének

⁶ V.ö. Lejeune, „Még egyszer az önéletírói paktumról.”

⁷ Számomra rendkívül rokonszenves a lelkesedés, amellyel Lejeune évtizedeken át viszonyul kutatási témájához, és az a nyitottság, ahogy saját magát állandóan újraolvasva a strukturalizmustól eljut egy egészen másfajta viszonyulásig. Ahogy Z. Varga azt írja Lejeune magyar nyelvre fordított tanulmányaihoz készített előszavában, hogy Lejeune munkáiban “mindinkább helyet kap egyfajta »megértő«, sőt elkötelezett kritika, melyben a kritikus beszédmódja, formaválasztása, szerepfelfogása hasonul a vizsgált jelenséghez: a pastiche, a kutatás naplóformában való végigkövetése ... mutatja e változást” („Előszó”, 3). Lejeune jelenleg az Önéletírás Egyesület elnöke, amelynek fő feladata még, kiadatlan önéletírói szövegek olvasása és a legjobbnak ítélték kiadása.

⁸ A prozopopeia alakzatáról, az aposztrofikusság kapcsán dolgozatom harmadik fejezetében részletesebben szólok.

elemzésén keresztül megmutatja, hogy a trópusok rendszeréből való kilépés csak illúzió, mert amint az olvasó olvasni kezd, a szerző egysége (ti. a szöveg szerzője és az nevét viselő szövegbeli szerző) megbomlik, így pedig nem tudja szavatolni a szerződés érvényességét (97).⁹

A jelenkori önéletrajz-kutatással foglalkozó tudósok közül sokan indultak el Lejeune illetve Austin nyomán, amikor, a hangsúlyt a performativitásra helyezve, az önéletírást cselekvésként vizsgálják. Érdekes, hogy a hetvenes években született beszédaktus-elmélet, amely mára sokat veszített a népszerűségéből, éppen az autobiográfia-kutatás területén tartja magát: „Úgy tűnik,[...] hogy míg általában beszédaktusnak tekinteni az irodalmi művet nem jár előnyökkel, addig az önéletírás különösségének, másságának keresésében igenis gyümölcsöző ez a felvetés” (Z. Varga, „Az önéletírás-kutatások”, 253). Annak okát boncolva, hogy miért is olyan lényeges (egyreszert kutatók számára legalábbis), hogy az önéletírást cselekvésként ismerjük el, így pedig az ént, ha már másképp nem sikerülhet, legalább a megnyilatkozás alanyaként elismerjük, Z. Varga két választ kínál: Paul Ricoeur és Gisèle Mathieu-Castellani nyomán írja, hogy a narratív identitás, „a karakter narrativizálása” morálisan tételezi a szubjektumot, hiszen „az élettörténet elmesélése a felelősségvállalás, a felelősségrevonhatóság szubjektumát állít(hat)ja elénk”(256). A nyilvánosan, a másik szeme előtt tett megfogalmazáshoz a szubjektum tartani akarja magát, tehát az önéletírás kötelezettségvállalást jelent, és cselekedetnek számít. A másik érv, ami mellett szól, hogy az önéletírást cselekvésként gondoljuk el, az az a tény, hogy az önéletírás a hétköznapi (értsd: az irodalom területén kívüli) életben is nagyon fontos szerepet játszik, hiszen valószínűleg ma is több önéletírást születik az irodalom területén kívül, mint azon belül, az ott tett megfigyelések pedig nagyon is alakítják az önéletírással kapcsolatos elméleteket (257).

Az önéletírás beszédaktusként való felfogása egészen más pozícióba helyezi az önéletíró szubjektumot, hiszen az így nem egy, az írás előtt már létező, és az írásban „csak” egy önmagát kifejező énként tételeződik, hanem olyanként, aki magát az írás folyamán megkonstruálja és folyamatosan alakítja. Ennek folyamánaként viszont az olvasó is más szerephez jut, és előtérbe kerül az a fajta olvasási mód, amit Abott „autobiografikus olvasás”-nak nevez (vö. „Önéletírás, autográfia, fikció”).

⁹

Ugyanakkor Thomka Beáta jegyzi meg Dobos István könyvének recenziójában, hogy „a Foucault-féle társadalomfilozófiai szerző-koncepció vagy egyes Barthes-szövegek szerző-fogalma (és saját igen ellentmondásos írói gyakorlata), illetve a szerző kategóriáját a névtelen szöveggyártóhoz közelítő francia neostukturalizmus nem a szerzővel kapcsolatos kutatások megszüntetése, hanem éppen készítésének újragondolására. Barthes, Derrida sokkal változatosabb ösztönzéseket nyújtottak, mint az az egyetlen Paul de Man-szöveg, amelyre a magyarországi kritikusok évek óta mértéktelen mennyiségben, kritikátlanul hivatkoznak” (Thomka, „Ex Libris”).

Elisabeth Bruss 1975-ben megjelent könyvében (amely végső soron megalapozta a 90-es években népszerűvé vált performancia-elméleteknek az önéletrajz-kutatásra való alkalmazását), illetve ehhez kapcsolódó esszéjében Lejeune-hez hasonlóan pragmatikusan közelít az önéletírás meghatározásához, és azt állítja, hogy az önéletírás azáltal nyeri el jelentését, hogy egy bizonyos, szerződéseken alapuló kulturális rendszerben jön létre. A hagyományos műfajokat irodalmi aktusoknak tekinti, az autobiográfiáról pedig azt mondja, hogy az „személyes beszédmegnyilvánulás (*performance*), olyan cselekedet, amely olyan cselekvő személyét mutatja, aki felelős az adott cselekvésért, és azért, ahogyan azt kivitelezi” (idézi Olney, 300). A cselekedetért felelős szubjektum tehát Brussnál is tételeződik.

H. Porter Abbott a Bruss-féle nyomvonalon indult el. A fikciót és az önéletírást összevetve azt állapítja meg, hogy míg a fikcionális narratívának nincs jövő ideje, „folyton-folyvást történik”, és a kitalált történetek ott végződnek, ahol véget érnek, addig az önéletírás („az autografikus narratíva”) befejezése maga az írás; az önéletírás vége így az írás aktusának során végig jelen van, a befejezés tehát „nem kifejezetten eseményszerű, inkább egy folyamatban lévő eseményként foghatjuk fel. [...] az önéletírásban a diskurzus narratív cselekvés.” Abott szerint ez a tény különbözteti meg az önéletírást a rokon szövegtípusoktól (a történetírástól és a regénytől), nem pedig az, hogy az elbeszélte események valóban megtörténtek, valóban úgy történtek-e (287).

Az önéletírás-meghatározásokban Abott két ellentétes álláspontot vél felfedezni: a kutatók egy csoportja szerint az önéletírás meghatározható és megismételhető forma, (ennek veszélyeként említi, hogy az ebből kiinduló vizsgálat „önkéntesen leszűkíti a vizsgált tárgyterületet, és hogy a fikció normáit tekinti mérvadónak”), a másik csoport szerint viszont eleve meghatározhatatlan (itt Abott Olney-t idézve megemlíti annak veszélyét, hogy „a tárgy teljesen kicsúszik a kezünk közül” (289)). Az önéletírás cselekvésként való felfogását azért is tartja helyesnek, mert ez, véleménye szerint, alternatívája lehet a két ellentétes álláspontnak. Ha *autobiografikusan* olvasunk, azaz az önéletírást nem mint tényeket közlő dokumentumot, nem mint a szerző életrajzát fogjuk fel, hanem az írással egy időben cselekvő szerzőre összpontosítunk (figyelünk, gyanakszunk, stb.), akkor a szövegek új erővel, feszültséggel telnek meg (293). Az autobiografikus olvasás, a de Man-i elmélettel ellentétben, „nem a szerző eltörlésére, hanem annak szemmel tartására törekszik. Ebből következően nem a szerzővel való szövetségen, hanem éppen ellenkezőleg, a szerzőtől való elkülönülésen alapul: olvasási módként inkább analitikus, mint kreatív” (298).

Paul Eakin, aki több különböző tudományág találkoztatásának segítségével kutatja a önéletírást, szintén azt tekinti kiindulópontnak, hogy az én nem annyira entitás, mint inkább

„egyfajta folyamatosan fennálló tudatosság” (*awareness in process*), és *How our lives become stories* című könyvének előszavában munkája céljául is azt tűzi ki, hogy mintegy tetten érje az ént saját megkonstruálásának folyamatában. Igaz, néhány mondattal később maga is belátja, hogy vállalkozása lehetetlen, hiszen „soha nem tudjuk tetten érni magunkat az énné válás aktusában; mindig marad valami szakadék vagy repedés, amely elválaszt minket attól a tudástól, amelyet keresünk”(Eakin, x). Eakin, bár korábbi könyvében az írja, „az én, amely minden autobiografikus narratíva központja, szükségszerűen fiktív struktúra” (Eakin, *Fictions*, 9) leszögezi, hogy az autobiográfiáról való gondolkodáshoz feltétlenül szükséges egy én tételezése, később azt is hozzáteszi, hogy egy olyan éné, aki autonóm, tehát megkülönböztethető más énektől, az ő és a mások életének határa kijelölhető (168). Eakin hisz abban, hogy lehetséges a személyes tapasztalatról való beszéd, és a neurológia, a kognitív tudomány, a fejlődépszichológia és az emberi emlékezetet kutató pszichológia segítségével gondolja újra az egyéni tapasztalat természetét. Az „én” fogalma helyett ugyanakkor javasolja az „énregiszter” (*registers of self*) bevezetését, hiszen „az én története sokféleképpen elmondható, és több én is van, aki ezeket elmesélheti” (xi). Könyvének első fejezetében azt kutatja, hogyan jut egyre nagyobb szerephez az önéletírásban a test, hogyan számolódik fel fokozatosan a test-lélek dualizmus, ami hosszú időn keresztül meghatározta a nyugati kultúrkörben szinte az összes diszkurzust, hogyan jutunk el „a test, amit birtoklunk” képzetétől „a test, amik vagyunk” képzetéhez.

Eakin könyvének első néhány fejezete azt vizsgálja, mennyiben illúzió az egyén autonómítása. Az egyénnek a relációkban, másokkal való kapcsolatán keresztül történő felfogása természetesen nem az önéletírás specifikuma. Érdekes végiggondolni, hogy miután megszületik az individuum, aki már nemcsak másokhoz való kapcsolatával (hűbéri kötelék, család, stb.) határozhatja meg magát, hanem önmagában is „megáll a lábán”, akkor válságba jutásával, amikor léte megkérdőjeleződik, éppen a relációkhoz jutunk vissza. Az irodalomtudomány területén ez a kérdés az ún. „szerzői kollaboráció” kutatását jelenti. Gács Anna a szerzői kollaborációt a szerző halála után lehetséges szerzővel kapcsolatos elméletek (bármilyen paradox is ez) egyikeként említi. A szerzői kollaborációt nem szabad összekevernünk az intertextualitással, hiszen nem az elkerülhetetlen „áthallásokról”, és nem is vendégszövegek, vagy parafrázisok alkalmazásáról van itt szó, hanem a konkrét adatokkal alátámasztható együttműködésekről, a „szerkesztők, csendestársak és elnémított társak közreműködésének feltárásáról” (61).

A tágabban értelmezett szerzői kollaboráció és a „relációs élet” (*relational life*) fogalma¹⁰ Eakinél a biográfia és autobiográfia-írás etikájának kérdéséhez vezet. Mint arra már Lejeune kapcsán is utaltam, ez a kérdés a jelenkori önéletírás-kutatásban kiemelkedő szerephez jut. Az identitás, a szubjektum relációkban, és nem autonómként való tételezése azt eredményezi, hogy rendkívül nehéz lesz kijelölni azt a határvonalat, amely elválasztja az egyik egyént a másiktól, illetve az egyén jogát a magáról való beszédhez attól, hogy beszédében elkerülhetetlenül elmeséli, sőt felfedi más egyének életét is. „Okozhat-e kárt az(ön) életírás?” – teszi fel a kérdést Eakin, és azt írja, a kérdés annál is inkább furcsának tűnik számára, mert hosszú ideig az önéletírásnak az identitás felépítésében való pozitív szerepére koncentrált. Eakin a „kár” szó alatt elsősorban a másokról való beszéd jogosságának határán történő átlépést érti, valamint azt, hogy a folyamatban a másik egyén tárgyiasul, dologizálódik, mintegy megfosztódik saját személyiségétől, személyességétől. Továbbmenve azonban, a transzgresszió, úgy vélem, nemcsak a másokról, hanem a magunkról való beszédben is megjelenhet, és itt ugyanúgy veszélyeket hordozhat. Ebben az esetben természetesen már nem mások jogának megsértéséről van szó, inkább arról a „vallomáskényszerről”, amiről Foucault a következőképpen ír: „...ma már annyi irányból hat ránk a vallomást kiereszkoló kényszer, olyannyira szerves része már önmagunknak, hogy észre sem vesszük, hogy egy tőlünk független hatalom erőszakolja ránk; éppen ellenkezőleg, olyan érzésünk van, mintha a személyiségünk legmélyén lapuló igazság ’vágyódnék’ arra, hogy napvilágra kerüljön végre valahára” (*A szexualitás*, 61). (A konkrét művek tárgyalásánál ennek problémájára részletesen kitérek majd.)

Philipp Roth *Patrimony* című írásának elemzése kapcsán Eakin felhívja a figyelmünket arra, hogy a magántitokról, magánéletről és magántulajdonról való hagyományos felfogásunk az egyént a másokhoz fűződő kapcsolatháló feltérképezésének tükrében alapvetően újragondolásra szorul.

¹⁰ Eakin ezt a következőképpen definiálja: “olyan terminus, melyet arra használok, hogy leírjam az idenitás relációs modelljének történetét, mely történet a másokkal, gyakran a családtagokkal való kollaborációban alakul ki” (*How Our Lives*, 57).

I.2. Az autobiográfia-kutatás története a feminista irodalomkritika szemszögéből

Mint már utaltam rá, a Plath-szakerődalom jelentős része a feminista irodalomkritika területén született meg, hasznosnak érzem ezért, hogy összefoglaljam, hogyan definiálódik az autobiográfia fogalma a feminista irodalomkritikában, milyen jelentéssel bírhat a fogalom ezen az iskolán belül, illetve milyen sajátos problémákkal kell megküzdeniük a feminista irodalomkritika képviselőinek, amennyiben önéletrajzokat illetve önéletrajzi szövegeket kívánnak vizsgálni.

Az előző fejezetben utaltam már rá, hogyan határolták be a kánont a kutatások kezdeti szakaszában született restriktív önéletrajz-definíciók, ami nemcsak a nők, a női szerzők önéletrajzainak kirekesztését jelentette, hanem mindenféle más kisebbséget is. Ha felbukkant is egy-egy női szerző műve a kánon darabjai között – mint például a XVI. században élt Avilai Szent Teréz önéletrajza – a „representatív” jelző az ő esetükben éppen a „kivételest” jelölte, de nem „megkülönböztetett”, illetve „kiemelkedő” értelemben, inkább úgy, mint egyfajta kivételt a szabály alól, ha egyáltalán tárgyalásra került az a tény, hogy női szerzőről van szó.

Séllei Nóra a *Tükröm, tükröm...* című könyv elején alapos és lebilincselő elemzésében felhívja a figyelmünket arra, milyen későn jelent meg a feminista irodalomkritikában az önéletrajz újraértelmezésének igénye (27). James Olney mérvadó, 1980-ban publikált tanulmánygyűjteményében még nem kaptak szerepet a feminista jellegű kutatások. Nyolc évvel később publikált tanulmánykötetében viszont már nemcsak a korábban mellőzött női szerzők, de más kisebbségek autobiografikus irodalma is tárgyalásra kerül: külön fejezet foglalkozik a nők, egy másik pedig a kisebbségek önéletírásával.

Ahogy Séllei is megállapítja, a feminista kritika önéletírással kapcsolatos kutatásaiban a legnagyobb probléma az lett, hogy éppen mire elkezdődött a feldolgozás, a kutatóknak szembe kellett nézniük a már említett „szerző halála” jelenséggel. Így a feminista kritikai iskola egyes képviselői elutasítják a dekonstrukció szubjektumfelfogását, azt állítva, hogy a női szubjektum, a női szerző még meg sem születhetett, következésképp nem is szüntethető meg. Susan Groag Bell és Marilyn Yalom bevallottan a poszt-strukturalista és dekonstrukciós elméletek ellenébe mennek, amikor – Lejeune-re hivatkozva – azt írják, hisznek abban, hogy az „önéletrajzi »én« [...] egy valódi személy [...] szövegbeli hasonmása”, és hogy azokkal ellentétben, akik „tagadják, vagy legalábbis megkérdőjelezzik azt a mimetikus kapcsolatot, ami a hagyományos felfogás szerint az élet és az irodalom között fennáll” „ők ezt éppen megerősíteni igyekeznek (3). Könyvük céljával tűzik továbbá ki, hogy az életírás (*life-writing*)

tradicionális műfaji osztályozását újraírják, azt vallják ugyanis, hogy a biográfia és az autobiográfia, valamint a fikciónak nevezett műfajok között nem olyan éles a határ, mint azt a rendelkezésre álló definíciók implikálják. A sarkalatos pont az marad, hogy minden életírás mögött feltételeznek egy azonosítható szubjektumot. Hangsúlyozzák továbbá, hogy a könyv tanulmányait a gender-szemponjú megközelítés fogja össze (5).

Elisabeth Bruss munkásságával kapcsolatban, amelyre az előző fejezetben már kitértem, Séllei azt írja, hogy abban „nem jelenik meg ugyan a társadalmi nem, a gender fogalma, azonban lehetővé teszi azt, hogy az önéletrajz műfaja kimozduljon a kizárólagosan mimetikus és empirikus értelmezésből, ugyanakkor viszont megnyitja a lehetőséget az önéletrajz fogalmának nem dekonstrukciós újragondolása előtt” (29). Azáltal, hogy Bruss az önéletrajzot nem műfajként definiálja, lehetőséget ad a kánon kibővítésére, az viszont, hogy a szerző, az elbeszélő és az elbeszélő én egyazon identitásként feltételeződik, megengedi a gender-szemponjú megközelítést.

Estelle C. Jelinek arra tesz kísérletet, hogy felvázolja egy olyan kánon körvonalait, amely női szerzők önéletírását foglalja magában. Könyvének már a címe is – *The Tradition of Women's Autobiography. From Antiquity to Present* – jól mutatja azt a törekvését, hogy „előássa” a női önéletrajz-írás tradícióját; hisz benne, hogy a tradíció létező, hogy a hagyomány valóban ránk hagyományozott, és hangsúlyozza, hogy nem a „jobbat”, hanem a „különbözőt”, a „másat” keresi, amikor vitába száll azokkal a kutatókkal, akik a nők önéletírását kirekesztették a kánonból, mert az „nem felelt meg a »rendes« életrajz kritériumainak” az olyan életrajzénak, amelyet kizárólag férfiak által írott szövegek alapján definiáltak (Jelinek, xi). Jelinek azt állítja, hogy mind a női, mind pedig a férfi önéletrajzokban kimutatható egy sajátos minta: míg a férfi önéletrajzában a narratíva „progresszív és lineáris”, addig a nőé „anekdotikus és diszjunktív”. A férfiak egydimenziós, magabiztos énképéhez viszonyítva a női önéletrajzokban felfedezhető én sokszor többdimenziós és töredékes (xiii).¹¹

Domna C. Stanton a *The Female Autograph* című tanulmánykötet (melynek egyben szerkesztője is) irányadó tanulmányában az „autogynography” szóval nevezi meg a női

¹¹ Séllei ugyanakkor felhívja a figyelmet a Jelinek elméletében rejlő esszencializmus veszélyeire is: „A női és férfi narratívák közötti megkülönböztetésben nyilvánvalóan benne rejlik az esszencializmus, hiszen egyértelmű megfeleltetést és összefüggést tételez a biológiai nem, a társadalmi nem, mi több, azok textuális megjelenítése között, és egyúttal újra azonosként tételezi a három önéletrajzi »ént«: a szerzőt, a narrátort és az elbeszélő »én«-t. Márpedig ez a pozíció, mint arra a Jelineket és általában az esszencializmust kritikusán szemlélők rámutatnak, azt a veszélyt hordozza magában, hogy háttérbe szorul a társadalmi szerepek konstruált és tanult mivolta, s ennek következtében egyrészt gettósodnak az önéletrajzi kánonon belül a 'női' önéletrajzi szövegek, másrészt pedig az esszencializmus pozíciójából kérdéssé válik a társadalmi nemi szerepek megváltoztathatóságának lehetősége” (Séllei, *Tükröm*, 34).

önéletrajzot. Stanton írása végén arra a következtetésre jut, hogy a derridai illetve kristevai értelemben vett femininitás-fogalom, amely a femininitást mint mindkét nem számára nyitott modalitást értelmezi, egyelőre nem alkalmazható. Megemlíti Peggy Kamuf és Nancy K. Miller vitáját is (melyben Kamuf Foucault álláspontját foglalja el, mi szerint „nem számít, ki beszél”), és kiemeli Miller figyelmeztetését, nevezetesen hogy az aláírás eliminálása azzal a veszéllyel jár, hogy a nő újra a névtelenségbe süllyed (Stanton, 16-17).

Brodzki és Schenk bevallottan Jelinek és Stanton munkásságának folytatójaként akar fellépni *Life/Lines* című könyvükkel. Stantonnal ellentétben azonban hisznek abban, hogy az „élet” és a „művészet” kapcsolatának elemzése, vizsgálata nem zárható ki, és megpróbálják visszaállítani a „bio”-t, amit véleményük szerint Stanton száműzött, valamint felfestik a referencialitás tagadásának veszélyeit, ami szerintük abban rejlik, hogy ezzel alapvetően tárgyalhatatlanná válnak a nemmel, fajjal vagy szexuális orientációval kapcsolatos kérdések (7-13).

Judith Butler és Teresa de Lauretis ugyanakkor a poszt-sztrukturalista és dekonstrukciós nézőpontból próbálják újragondolni a szubjektum fogalmát. Foucault „»felhasználását« – írja Séllei – feminista indíttatású elemzésekben a kritikusok és elméletírók egy része azért nem fogadja el, mert ugyan Foucault rendkívüli mértékben hozzájárult a hatalom jellegének és a diszkurzív gyakorlatoknak a poszt-sztrukturalista leírásához és elemzéséhez, azonban elemzéseiben a legkisebb mértékben sem jelenik meg a társadalmi nem fogalma és a társadalmi nemkonstrukció mint a diszkurzív hatalomgyakorlás egyik fő módja” (*Tükröm*, 40). Egyetértek azonban Sélleivel abban, hogy „éppen azért, mert az önéletrajz központi kategóriája mindenféle megközelítésben (akár azonosítjuk a valós személlyel, akár nyelvi jelnek tekintjük) az önéletrajzi »én« marad, azaz a szubjektum, a szubjektumelmélet legáltalánosabb vitái, illetve elméleti pozíciói alkalmazhatók, lefordíthatók az önéletrajz elméletének a nyelvére is” (41). Judith Butlernek a *Jelentős testekben* tett kijelentése idézhető itt, amely általánosságban is megvédi a dekonstrukciós nézőpontból vitatkozót a nihilizmus vádjával szemben:¹² „Egy előfeltételezés megkérdőjelezése [...] nem jelenti egyúttal a vele való leszámolást is; sokkal inkább jelenti azt, hogy egy adott fogalmat megszabadítunk kötöttségeitől, hogy megértsük, milyen politikai érdekek által és szolgálatában léteztek a kérdéses metafizikai pozíciói, s hogy ezáltal lehetővé tegyük, hogy a kifejezés egészen más politikai érdekeket képviseljen és szolgáljon” (Butler, 41-42). Butler performativitás-elméletében a beszédaktus-elméletből kiindulva gondolja végig a nem megkonstruálódásának

¹² Vö. Martha Nussbaum: *The Parody of Professor*. Nussbaum többek között “morális passzivitással” vádolja Butlert.

folyamatát, elmélete azonban egyúttal az utóbbi évek egyik legérdekesebb szubjektumról szóló teóriája. Butler rendszerében a szubjektum, „a beszélő »én« éppen azáltal jön létre, hogy átesik valamely nem elsajátításának eme folyamatán” (17). Butler elméletét a későbbiekben Plath naplójának olvasása kapcsán használom majd fel.

II. SYLVIA PLATH: NAPLÓK

1. Az önmagunkról szóló beszéd: napló vs. önéletrajz

Ted Hughes a Plath-naplók első kiadásához írott előszavában a következőt írja:

„[Plath] itt rögzítette a harcot, amit nap mint nap vívott egymással szemben álló énjeivel. Ez az ő *önéletrajza*, közel sem teljes, de összetett és pontos, ahol arra törekedett, hogy szembenézzen magával, és ahol saját énjének lebontásán és újraépítésén keresztül megvívta harcait. Az a Sylvia Plath pedig, akit itt felfedezünk, a lehető legközelebb áll a valódi emberhez, aki ő a hétköznapiakban volt” („Foreword”, xiii). A fenti kijelentés kérdések sorát indíthatja el az olvasóban: először is, Hughes az „önéletrajz” szót használja, holott az előző mondatban azt írta, Plath „csak magának” írta a naplót. Másrészt, miért és hogyan lehet egy naplót önéletrajzként olvasni? És miért gondoljuk, hogy a „valódi embert” a hétköznapiakban találjuk meg, valamint hogy ennek a „valódiságnak” a lenyomatát kiolvashatjuk valakinek a naplójából? A fenti idézet Hughestól – ami tulajdonképpen összefoglalja azt, milyen elvárások születnek meg az olvasóban, amint egy naplót a kezébe vesz – mintegy ürügyként szolgált rá, hogy választ keressek arra a kérdésre, hol húzható meg a napló és önéletrajz közötti határ, milyen ennek a határnak a karaktere – sőt, hogy értelmes-e egyáltalán ebben az összefüggésben ez a metafora. Kiinduló tézisem ebben a fejezetben az lesz, hogy a Sylvia Plath naplójában olvasható szövegek működésmódja, illetve egy a szövegben megkonstruálódó, erősen fikcionalizált szubjektum megengedi, hogy a naplót mint önéletrajzot olvassuk, sőt, a narratívák jelenlétének mértéke pedig már egy művészregény vázának kirajzolódása felé mutat.

A napló és önéletrajz közti különbség vizsgálatakor először is sorra veszem, melyek azok a faktorok, amik a modern olvasó jaussi értelemben vett elváráshorizontján a naplóolvasás során megjelennek, és hogyan viszonyulnak ezek az elvárások azokhoz, amelyek az önéletrajzolás során fellépnek. A napló és az önéletrajz iránt támasztott elvárás közötti különbséget négy pont mentén látom kikristályosodni: a datálás, a kontinuitás, a befejezettség illetve a feltárás/feltárulkozás fogalma körül. Vizsgálataimat ezen fókuszok köré szervezve elemzem Sylvia Plath naplóját. Természetesen ezek a sarkpontok nem választhatók el élesen egymástól, hiszen a datálás, kontinuitás és befejezettség kérdése összességében adja ki a napló-forma linearitását, mindezzel pedig összefonódik a szubjektum szövegbeli megalkotásának kérdése, amit a feltárás/feltárulkozás fogalmakkal jelöltem. Ez a rövid

bevezetés azonban, minthogy megmutatja elemzésem kissé mesterségesen izolált vázát, remélhetőleg áttekinthetőbbé teszi vizsgálataimat és megállapításaimat. A második alfejezetben, ahol áttérek a konkrét szövegelemzésre, az alább összegzett fókuszpontokat már nem külön alpontokba szedve tárgyalom, éppen annak jegyében, hogy az egyes átfedésekből eredő folyamatosságnak megfeleljek.

1.1. Datálás

A hagyományos és közkeletű felfogás szerint a legfontosabb formai különbség a napló és az önéletrajzi között az, hogy a napló datált. Ahogy Lejeune írja, gyakran hallhatjuk azt is, hogy ez az egyetlen vonás, amely alapján a naplóforma egyáltalán meghatározható (Lejeune, 215). „A napló, amely úgy tűnik, megszabadult a formáktól, idomul az élet mozgásaihoz, és bármilyen szabadságra késznek tűnik, mivel minden megfelel neki, gondolatok, álmok, kitalációk, önkomentárok, jelentős és jelentéktelen események tetszés szerinti rendben vagy rendetlenségben, egy látszólag könnyed, ám félelmetes követelménynek van alávetve: követnie kell a naptárt” – írja Maurice Blanchot („A napló”, 12). Azonban, mint azt majd látjuk, itt is ellentmondásokba ütközhetünk, hiszen Virginia Woolf önéletrajznak *nevezett* szövege, melyet az elemzéshez segítségül hívok, datált, mégsem minősül naplónak; másrészt Plath naplójában – mint ahogy az viszonylag gyakori jelenség a naplókban – számtalan példát találunk a datálatlan naplóbejegyzésre is.

1.2. Kontinuitás

George Gusdorf, amikor a naplót elhatárolja az autobiográfiától, azt a különbséget emeli ki, hogy a „privát napló írója, aki nap mint nap feljegyezi benyomásait és lelkiállapotát, úgy rögzíti mindennapi valóságának portréját, hogy nem fordít figyelmet a kontinuitásra”(35). Az önéletrajz szerzője ugyanakkor azt a feladatot adja magának, hogy elmesélje saját történelmét; az önarcképet hasonlítva az önéletíráshoz Gusdorf azt mondja, míg az előbbi a jelent festi le, addig az utóbbi egy az időben végbemenő fejlődést, folyamatot mutat be, úgy, mintha az író előre megírt forgatókönyv szerint forgatna filmet (35).

Gusdorf tanulmányában – árulkodó módon – a „benyomás” és „lelkiállapot” szavakat használja. Ez jól tükrözi a naplókról szóló közhiedelmet, illetve azokat a kliséket, amelyek az olvasóban a naplóolvasás kapcsán – pontosabban az olvasás *előtt* – támadhatnak: a naplók „felszínesek” abban az értelemben, hogy mindenféle megszerkesztettség nélkül íródnak, nincs

távolság a szerző és az írás között, hiszen a szöveg – vélhetnénk – azt a lelkiállapotot tükrözi, amelyben a szerző leült írni, így hiányzik az az önreflexió, amely az önéletrajznál megjelenik. (Mert hát eszünkbe jut-e egy regény, vagy akár egy önéletrajz olvasásakor azon gondolkodni, milyen „lelkiállapotban” volt az adott mű szerzője az írás pillanatában, és mit számít mindez az adott műalkotás szempontjából?) Az önreflexiónak ez a (vélt) hiánya viszont éppen pozitív várakozást ébreszt az olvasóban, hiszen az úgy értelmeződik, mint „őszinteség”, „leplezetlenség”, „feltárulkozás”. A kérdés az, mennyire őszinte az, ami közvetlen.

A kontinuitás nem-megléte többféleképpen is érthető: jelentheti egyrészt a szöveg folyamatosságának hiányát, hiszen, ahogy arra Lejeune is kitér, „a napló gyakran krízisekhez kötődő tevékenység: diszkontinuitása megszokott dolog” (216). A narratívatorés illetve -szakadás ebből következően törvényszerűen gyakoribb egy naplóban, mint más, fikciós írásokban. (Igaz, a törésnek valószínűleg más szerep jut a naplóban, és más a fikcióban.) A naplóolvasás és elemzés pedig, ennél fogva, alkalmas arra, hogy új szemszögből vizsgálhassuk meg a narratívák kialakulását. Barthes (aki bevallottan nagy gyanakvással fordul a napló műfaja felé, azt írja, a napló nem más, mint „album”, tehát „lapok gyűjteménye”) egyenesen azt állítja, hogy a naplókban írott részletek, a napló lapjai permutálhatóak („Tűnődés”, 9).

A folytonosság hiánya jelentheti másrészt egy a szövegben magát a lineáris időkezelés és egy vagy több erős narratív vonal segítségével felépítő vagy újraépítő szubjektum hiányát is. Ugyanakkor itt visszautalhatunk Paul de Man már említett cikkére, és az ott írtakat továbbgondolva most azt a kérdés tehetjük fel, nem volna-e jogos azt feltételeznünk, hogy a naplóírás aktusa hozza létre az életet, hogy, de Man parafrázálva, bármit is *tesz* a naplóíró, azt valójában a naplóírás technikai kívánalmi vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg? Gusdorf napló-definíciójának leginkább cáfolható pontja véleményem szerint éppen az, hogy a benyomások rögzítése mögött nem tételezi egy kész „forgatókönyv” meglétét. Az alábbiakban azt próbálom majd bizonyítani, hogy a naplóíró kezét ugyanúgy vezeti egy beazonosítható identitás megkonstruálásának igénye, mint az önéletrajz írójáét, másrészt, mint arra már utaltam, és mint azt a továbbiakban is látni fogjuk, a naplóban megkonstruálódó szubjektum sem feltétlenül kevésbé fikcionált, mint az, amelyik az önéletrajzban megjelenik.

1.3. Befejezettség

Az első fejezetben már szó esett arról, hogy Abott az önéletírás és a fikció közötti legfőbb különbséget nem a referencialitás meglétében vagy hiányában, hanem az önéletírás befejezésének aktus-voltában látja. Lejeune a naplóról szóló tanulmányában a következőképpen foglalja össze a különbségeket az önéletírás és a napló között: az önéletírás virtuálisan már kezdettől fogva befejezett, hiszen tudjuk, hogy az elbeszélés el fog érkezni a leírás pillanatához; a napló ezzel szemben virtuálisan befejezhetetlen, hiszen mindig lesz egy megélt idő az írás után, amit aztán újra rögzíteni fogunk „s egy napon ez az idő a halál formáját ölti magára” (Lejeune, 214).¹³ A napló szerkezetében megjelenő, múlt és jövő közti ingázást Lejeune „vetélőnek” nevezi; a vetélőmozgásnak a funkciója pedig az, hogy „időről időre önéletírásként bekebelezze a naplókat. Az ideiglenes összefoglalások és értékelések ellenére is megőrzi a jövőbeli újraértelmezésekre nyitott naplóstátuszt” (214).

1.4. Feltár(ulkoz)ás

A fenti feltárás/feltárulkozás szópár két dologra hivatott utalni: egyrészt a napló olvasójának arra a vágyára, hogy a naplóból megtudja az ún. „teljes igazságot”, másrészt a naplóíró önmaga előtt való feltárulkozásának igényére.

Az előbbi szemléletesen illusztrálható Umberto Eco a „természetes narráció” illetve „mesterséges narráció” fogalmának szembeállításával. „A természetes narráció – írja Eco – olyan eseményeket ír le, amelyek valóban megtörténtek (vagy a beszélő hazug vagy téves módon azt állítja, hogy megtörténtek). [...] A mesterséges narrációt viszont a regény, a fikció képviselné, amely csak úgy tesz, mintha az igazat mondaná el a való univerzumból, vagy pedig azt állítja, hogy az igazat mondja el egy kitalált univerzumból” (169). Ha ezt az oppozíciót nem a fikció-valóság, hanem a napló-önéletrajz relációban értjük, akkor az önéletrajz lenne a mesterséges, a napló pedig a természetes narráció. (Vagy – mivel mindkettő inkább *természetes* narráció – pontosabb lenne talán természetesen természetes, illetve mesterségesen természetes narrációról beszélni.) Hogy az önéletrajz is mennyire *nem* természetes narráció (még a fikcióval összevetve sem), erre már utaltam az első fejezet elméleti összefoglalójában; mindez már egyenesen közhelynek számít az autobiográfia-

¹³ Lejeune itt megemlíti a Béatrice Didier és Louis Marin nevével fémjelzett “befejezhetetlen önéletírásról” szóló elméletet, amely szerint az önéletírás és az életrajz, valamint az önéletírás és a napló felcserélhető.

kutatás területén. Viszonylag keveset olvashatunk viszont arról, hogy a napló természetes narráció-volta az önéletrajz-napló póluspárban ugyanúgy megkérdőjelezhető. Szintén Eco idézi fel és értelmezi azt az esetet, amikor Orson Welles 1940-ben a rádióban bejelentette, hogy marslakók szállták meg a Földet. „Félreértéshez és pánikhoz vezetett az a tény, hogy egyes hallgatók úgy hitték, minden rádióadás természetes narráció, holott Welles azt gondolta, elegendő fikciós jellel látta el hallgatóit. Csakhogy voltak hallgatók, akik az adás megkezdése után kapcsolódtak be, mások pedig nem értették meg a fikciós jeleket, és tüstént rávetítették az adást a való világra” (170) (kiemelés tőlem). Az idézett eset egyben parabolája is annak az általános narratív csapdának, amely a mi összefüggésünkben így fest: míg az önéletrajznál még képesek vagyunk gyanakodni, addig a naplóval kapcsolatban hasonlítunk a fenti eset rádióhallgatóihoz annyiban, hogy úgy gondoljuk, minden napló természetes narráció, hogy itt rejlik az igazság, az ő-s-pont, ahonnan minden kiindul, feltárulkozik, hogy lelepleződik valami. Még komplikáltabb a helyzet a művésznaplók esetében, ahol, úgy gondolom, az olvasó felől két egymásnak ellentmondó elvárás jelenik meg: egyrészt abban bízunk, hogy kulcsot, kódot talál a művész műveihez, azt reméli, most majd belepillanthat Phalarisz bikájának¹⁴ belsejébe, ugyanakkor a közöst, az „emberit” próbálja föllelni a sorok között, azt, amiben a „művész” – akinek figurája még ma is a XIX. századi művészesztétikák felől értelmeződik, akiről még mindig jólesik azt gondolni, hogy kivételes és más – hasonlít rá; éppen a művész nemmásságát¹⁵ akarja tehát felfedezni. Ezek mellett, a „naplóírás [...] mindig kapcsolatban áll az írás egy adott életműben megnyilvánuló más formáival, helyzeteivel. Jelentőségének, értékének meghatározása tehát függ attól, hogy az alkotó szubjektum a megszólalás milyen egyéb lehetőségeivel él, illetve ehhez miként viszonyul a napló. Például valószínűleg más interpretációs stratégiát célszerű választani abban az esetben, ha a szerző a naplóírás mellett más műfajokban is jeleskedik, vagy ha életművét kizárólag naplója képezi” (Z Varga, „A lélek”, 27).

Az olvasónak ez a modern szövegelméletek fényében talán gyermeketeg törekvése, hogy „megtudja az igazságot”, egyébként itt nagyon is menthető, hiszen a naplóíró általában maga is azzal az igénnyel lép föl, hogy naplójában a teljes, leplezetlen igazságot mondja el magáról, magának. Érdeemes ezért kitérnünk rá, honnan is származik ez a konfesszionizmus. A

¹⁴ „Mi a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, mindez úgy hangzik, mintha szép muzsika lenne. Sorsa hasonló ama szerencsétlenekéhez, akiket Phalarisz bikájában lassú tűzön kínoztak, üvöltözésük azonban nem juthatott el a türannosz fülébe, hogy rémítse őt, számára ez édes muzsikának hangzott” (Kierkegaard, 19).

¹⁵ Plath naplója, mint arról később még szó esik, nagyon is jól beteljesíti ez utóbbit; ahogy Lázár Júlia írja a Plath naplók első magyar kiadásához írt fordítói jegyzetében: „nem történik itt semmi különös, nincs botrány, komoly kilengés, egy fiatal lány, majd nő keres és talál magának helyet a világban” (Naplók 1994, 506).

mélyen gyökerező vágyat, hogy magunkat megismerjük és leleplezzük, Foucault a kereszténység által meghonosított én-technikákból eredezteti: „A keresztény üdvösség-vallás. [...] De nemcsak üdvösség-vallás, hanem konfesszionális vallás is. [...] Mindenkinek tudnia kell, ki ő valójában, azaz napvilágra kell hoznia mindent, ami a lelkében történik, fel kell ismernie a hibáit, el kell fogadnia a kísértéseit és világosan meg kell fogalmaznia a vágyait. Ezek után mindezt fel kell fedni Isten vagy a közösség valamely tagjai előtt; nyilvánosan vagy sem, de önmaga ellenében kell tanúvallomást tennie. Az igazságra vonatkozó kötelezettségek egy része a hit területéhez tartozik, másik része pedig az egyént érinti. E kettő közötti kapcsolat teszi lehetővé a lélek megtisztítását, ami az önismeret nélkül lehetetlen volna”¹⁶ („Az önmegaság technikái”, 363).

Foucault egy másik szövegében, amely az önmagunkról való írás történetét igyekszik feltárni, Athanaszioszt idézi, aki a *Vita Antonii*-ban a következőket írja: „Ragadjuk meg és írjuk le mindnyájan lelkünk minden rezdülését és mozdulatát, mintha csak kölcsönösen meg akarnánk egymással ismertetni azokat. Biztosak lehetünk abban, hogy a felismerésükből adódó szégyen miatt elkerüljük a bűnöket, és kiűzünk szívünkéből minden bűnös szándékot. Ki szeretné, ha vétkezés közben meglátnánk, s ki nem igyekszik elhazudni a vétkét, ha rajtakapták? Tanúk előtt soha nem paráználkodnánk. Ha tehát leírjuk minden gondolatunkat, mintha csak el kellene egymásnak mondanunk azokat, könnyebben megtartóztatjuk magunkat a tisztátalan gondolatoktól, mert megismerve őket, szégyenkezünk miattuk. A szerzetestársunk tekintetét helyettesítse az írás: írás közben szégyenkezve, mintha éppen valaki figyelne bennünket, megőrizhetjük magunkat a rossz gondolatoktól. Ha így fegyelmezzük magunkat, megzabolázhatjuk a test vágyait és kijátszhatjuk az ellenség minden ármánykodását” (idézi Foucault, „Megírni önmagunkat”, 331).

Hogyan értsük tehát Foucault-t a fenti észrevétel és a kiemelt fordulatok fényében? Úgy gondolom, szövegeinek gondosabb olvasata arra az egyszerű, azonban valamiért és valamiképp mégis rejtőzködő tárgyra figyelmeztet, hogy az önismeret és a vallomásosság nem ugyanaz. Valóban, vallomásos formában előadhatunk kitalációkat is, és az önismeret sem vonja feltétlenül maga után ezen ismeretek közzétételét. Aki meg akarja érteni a napló mint szöveg tagadhatatlanul domináns feltáró-feltárulkozó karaktereit, annak szem előtt kell tartania e kettősséget. Ezen belül már magával az önismerettel sem egyszerű elbánni: ha feltesszük is, hogy a naplóíró őszinte (önmagához), az még nem garantálja, hogy valóban

¹⁶ Ha Foucaultnak igaza van, akkor úgy tűnik, a századelőn az egész modern lélektan a keresztényégből nőtt ki. Ennél azonban mindenképpen összetettebb a kérdés, hiszen számos nemkeresztény vallás mentén kibontakozott filozófia vagy filozofikus igényű gondolkodás, amikor az önfeladást propagálja, ugyancsak az önismeretet állítja középpontba.

belelát abba, ki ő és mi történik vele. A vallomásosság pedig, minthogy záloga a napló *közvetlensége*, ugyanakkor jólformált mondatokban zajlik, egyenesen egy interpretatív nonszensz. „Amellett, hogy lényegtelen és bizonytalan, a Napló még inautentikus is – írja Barthes, aki egyik cikkében bevallott gyanakvással szemléli a naplót mint műfajt és a naplóírás szükségességét. „Ezzel nem azt akarom mondani, hogy aki kifejezi benne magát, az nem őszinte. Azt értem ezalatt, hogy formája egy olyan előzetesen létező, mozdulatlan Formát (magát a Naplóét) kénytelen kölcsönvenni, melyet nem lehet felforgatni. Naplómat írva, a helyzetből adódóan szimulációra ítéltetem, mégpedig kettős szimulációra: így, minden érzelem egy már valahol olvasott érzelem másolata révén, a Hangulatok Jegyzékének kódolt nyelvére vezetve vissza a hangulatokat, a másolatot másolom. Még ha a szöveg „eredeti” lenne is, akkor is már másolat, hát még ha elkoptatott. [...] A »legközvetlenebb«, »legsponatánabb« írásmódot választva a legközönségesebb ripacsok közé kerülök („Tűnődés”, 10).

Mindazonáltal van (lehet) önismeret a naplóban és van (lehet) bennük vallomásosság, de a közvetlen – pozitív vagy negatív – diagnózisnál célravezetőbb, ha először a két fogalom viszonyának szerkezetét értjük meg. A modern napló- és autobiográfia-elméletek részben feloldják, részben igaztalanul elmoszák ezt a kérdést amennyiben, egy omnipotens textualitás mint rendező elv jegyében, az önismeretet a narratív struktúrakényszernek, a vallomást pedig a retorikának rendelik alá. Vagyis az önismeret csak addig ismer, és nem félreismer, amíg egy elbeszélést szolgálhat, a vallomás pedig, a nyelv formaigényéből eredően, csak azt vallja be, aminek kimunkáltsága megengedi nekünk vagy rákényszeríti minket arra – legyünk akár írói, akár olvasói a szövegnek –, hogy hitegessük vele magunkat. Ez az elmélet konzisztens és lényegi részeiben ki van dolgozva. Ennyiben magával ragadó és ugyanennyiben érdektelen egy időben rákövetkező tudományos kérdésfelvetés szempontjából. Ezért arra törekszem, hogy dolgozatomban a naplószöveg itt alulreprezentált aspektusaira is hangsúlyosan rákérdézzek, vagyis arra, hogy miképpen tud egy narratíván feloldott önismeret és egy retorikusan átértékelt vallomásosság valamilyen ént mégiscsak ismerni és róla vallani, és mit jelent az efféle önismeret és az efféle vallomás.

Az önmagunkról szóló beszéd, írás kialakulása természetesen már a kereszténység előtt megkezdődik; Foucault a levelezést, majd a *hüpomnematák* (jegyzetfüzet, olvasónapló, napló) megjelenését említi, de azt állítja, ezek még nem tekinthetők a szó mai értelmében vett személyes naplónak, feljegyzésnek; a kísértések, bukások, győzelmek elbeszélése, ami a mai napló és önéletrajz alapkövét képezik, és amiknek célja a “kimondhatatlan megragadása”, “az elrejtett felfedése”, majd csak a későbbi keresztény irodalomban jelenik meg („Megírni

önmagunkat”, 334). Míg a hüpomnématában a feljegyzést író személy „önmagát cselekvő szubjektumként konstituíta meg”, addig „a lelki élet tapasztalatairól készített szerzetesi feljegyzések [...] azt a célt szolgálták, hogy általuk a lélek legbelsőbb zugaiból is száműzzenek minden, azidáig rejtve maradt mozgást, uralom alá vonva őket ezáltal” (343). Az ún. „önmaga hermeneutikája” megjelenése érhető itt tetten (vö. „Az önmagaság technikái”, 346), melynek alapgondolata, hogy az emberben létezik valamilyen titok, ami felfedhető, felfedendő, és „önmagunkat illetően illúzióban élünk, ami elfedi azt a titkot” (367). A következő fontos állomás a vallomásos irodalom kialakulásának történetében a gyónás előtérbe kerülése; ahogy Foucault *A szexualitás történetében* írja, az 1215-ös lateráni zsinat után, amely a bűnbocsánat szentségét szabályozta, a gyónás technikái fejlődésnek indultak, és a vallomás az egyházi és világi hatalmak intézményeiben is központi szerepet kapott, majd fokozatosan átalakult az individuuum megbízhatóságának mércéjévé; „az egyén sokáig csak a többiekre való hivatkozással, illetve a többiekhez fűződő kapcsolatának (család, hűbéri kötelék, valakinek a pártfogása) megjelenítésével hitelesíthette önmagát; később azzal hitelesítették, mennyire képes vagy kötelezhető arra, hogy önmagáról elmondja az igazságot. Az igazság bevallása tehát a hatalom által kezdeményezett individualizáló eljárások szerves részévé, sőt, központi elemévé vált. [...] Vallomástevő állat – íme, ez lett a nyugat-európai emberből” (59-60).

Mindez természetesen az irodalomban is új beszédmódok megjelenéséhez vezetett; „az olyan élvezettel mesélt és élvezettel hallgatott hősies vagy csodás történetet, amelynek bámulatos bátorsággal legyőzött próbatétel vagy szent cselekedet áll a középpontjában, hovatovább egy új irodalom váltja fel, amelynek az a teljesen sosem teljesíthető feladata, hogy – akár a sorok között – olyan igazságot hozzon fel a lélek mélységeiből, amely a vallomás formája miatt elérhetetlennek, magragadhatatlannak látszik” (Foucault, *A szexualitás*, 60).

Paul de Mann Rousseau *Vallomások*-ját elemezve a következőre jut: „Vallomást tenni annyi, mint az igazság nevében legyőzni a büntudatot és a szégyent: a vallomás episztemológiai nyelvhasználat, melyben a jó és a rossz etikai értékeit az igazság és a hamisság értékei váltják fel, ami mögött egyebek mellett az az elgondolás áll, hogy az olyan bűnök, mint a bujaság, irigység, kapzsiság és társaik, elsősorban azért bűnök, mert hazugságra kényszerítik elkövetőjüket. A történetek kendőzetlen elmondásával helyreáll az etikai egyensúly ökonómiája, és kezdetét veheti a megváltás egy olyan igazság tisztává varázsolt légkörében, amely habozás nélkül leplezi le a büntettet annak teljes rettenetében” (*Az olvasás*, 325).

Az elemzés utolsó részében azt vizsgálom meg, mennyiben teljesülnek be az olvasóban illetve magában a narrátorban a beállással, a feltárással kapcsolatban megjelenő elvárások, és milyen narratívák köré szerveződik mindez.

2. Sylvia Plath naplói

2.1. A publikálás körülményei

Szó esett már róla, hogy Lejeune szerint a megírás tevékenysége és a közzététel is a szöveg jelentését meghatározó gesztus. A Plath-életmű esetében az egyes művek megjelenésének körülményei sajátos kérdéseket vetnek fel, Plath műveinek nagy része ugyanis posztumusz látott napvilágot, a művek publikálásának mikéntje pedig szerves részévé vált a Plath-mítosznak, amelynek kialakulása gyakorlatilag Plath halálának pillanatában megkezdődött. Ahogy Britzolakis írja, „az írás aktusát Plath munkáinak esetében nemcsak halálának körülményei árnyékolják be, de a hagyatékkal kapcsolatos felügyelet körül kialakult etikai polémia is. Írásai kezdettől fogva belekergették a kritikusokat a halál, gyász, hagyaték és vezeklés körül font hátborzongató kérdés-hálóba” (1). Plath öngyilkossága úgy jelent meg, mint ami logikus és kikerülhetetlen következmény volt, sőt, onnantól kezdve minden az öngyilkosság aktusának mentén értelmeződött (át). „[...] az örültség és az öngyilkosság Plath karrierjének *telos*-a és végső jelentése lett, olyan mértékig, hogy a korábban a *The Colossus* című kötetben publikált verseket a rombolás végső aktusának prefigurációjaként olvasták újra” – írja Britzolakis (2). Az élettörténet egy ideig szinte teljesen rátelepedett a Plath-hagyatékra, a művek mintegy paratextusként szolgáltak az öngyilkossághoz, groteszk módon beteljesítve Plath sorait: „meghalni művészet”. A pszichológizáló kritika tükrében Plath nem elsősorban mint író jelenik meg, hanem mint egy korszak áldozata, hisztériás beteg, páciens; a feminista kritika több képviselője elsősorban az áldozat, mint nő illetve a nő, mint áldozat -szerepkörre koncentrálnak, legyen szó akár az '50-es évek Amerikájáról, akár a magánélet színteréről, ahol a dráma lejátszódik. Ez utóbbi Plath tragédiáját elsősorban a Hughes-hoz fűződő viszonyában vizsgálta, ami természetesen megtette hatását a Hughes-életmű fogadtatásában is.¹⁷ Mindennek aztán az lett a következménye, hogy a Plath-kritikában kialakult egy kétpólusúság: a mitizáló kritikára reagáló demitizáló vonal megpróbálta kirángatni a műveket az életrajz szorításából. A később megjelent könyvek nagy része azt tűzte ki céljául, hogy megtisztítsa a Plath-kritika terepét a biografikus és pszichológus megközelítéstől, és a demitizáló kritika segítségével – amely Plath műveinek önreflexív voltára, illetve az írásra, mint aktusra helyezi a hangsúlyt – megmutassa azokat a lehetséges és

¹⁷ Ted Hughes ritkán válszott az őt ért, felesége halálával kapcsolatos vádakra. Tulajdonképpen válasza az 1998-ban, már halálos betegen publikált *Születésnap levelek* című kötet lett.

termékeny megközelítési módokat, melyek a fent említett irányzatok elburjánzása miatt árnyékban maradtak¹⁸ (vö. Broe, xi).

A Plath-életmű szinte minden darabjának közzétételéhez fűződik valamilyen furcsa történet, amely nagyrészt azokat a kérdéseket feszegetheti, vajon mennyire sajátja még Plathnak az életműve. Életében Plath egyetlen verseskötetet publikált *The Colossus* címen, valamint egy regényt, *Az üvegburát (The Bell Jar)* 1963-ban, halála előtt mindössze néhány héttel, Victoria Lucas álnéven. Plath halála után Hughes ki akarta adni a regényt Plath valódi nevéen, Plath anyja, Aurélia Plath azonban ehhez csak azzal a feltétellel járult hozzá, ha lányának hozzá írott leveleit is publikálják. Aurélia Plath aggódott, mert a regényben megjelenő karakterek nagyon is felismerhetőek voltak; azok közül pedig, akiket ő felismerni vél, legtöbbször a baráti köréhez tartoztak. Nem akarta, hogy az elbeszélőt, Esther Greenwoodot – aki ironikus, sokszor keserű, depresszív, néha rosszindulatú, sőt, gyűlöli az anyját – egyértelműen azonosítsák a lányával, és úgy akarta megmutatni gyermekét, mint ahogy az a neki írott, jókedvű (és lehetetlen nem észrevenni, mennyire erőltetetten az) Sivvy-levelekben megmutatkozik: egy optimista, ambiciózus, szeretetteljes és szeretetreméltó amerikai lány. A *Letters Home*, Sylvia anyjához írt leveleinek gyűjteménye 1975-ben jelent meg. 1982-ben aztán Hughes, aki korábban már közzétett néhány részletet Plath naplójából a novelláival együtt, publikálta a *Naplók* első változatát. A teljes, csonkítatlan¹⁹ *Naplók* 1998-ban látott napvilágot; a már halálos beteg Hughes ekkor feltörte azokat a pecséteteket is, melyekkel eredetileg 50 évre, illetve Aurelia és Warren Plath életének idejére zárolt néhány naplót.

A *Naplók* publikálása a következő kérdéseket is felveti: mint ahogy ez általában minden napló közzétételekor megjelenő probléma, nem tudjuk, mennyire szánta ezt az írást Plath a nyilvánosságnak. Z. Varga Zoltán „talált szövegnek” nevezi az olyan írásokat, amelyeket a szerző beleegyezése nélkül olvasunk (Z. Varga, *Önéletrajzi töredék*). Plath esetében azonban két okból sem egyértelmű, hogy a naplókat talált szöveggé kell-e olvasnunk: egyrészt, Plath nem semmisítette meg őket, (mint ahogy azt ezzel szemben megtette készülő, második regényével), és ez akár engedélyezésnek is felfogható. Másrészt, a művésznaplók esetében mindig gyanakodhatunk arra, hogy a magánszöveg írója valójában sosem tud csak magának írni, folyamatosan szem előtt tartja közönségét, illetve azt a tényt, hogy szövegeit „meg fogják találni”. Amint azt a későbbiekben majd látjuk, a hírnév, a

¹⁸ Mint arra később majd részletesebben kitérek, a demitologizáló kritika elsősorban Plath önreflexivitására illetve az írásra mint aktusra helyezi a hangsúlyt.

¹⁹ A jelző itt nem egészen helyénvaló, hiszen Hughes néhány naplót megsemmisített.

publikálás, a közönség figyelő tekintete és ítélete Plath számára egyébként is már szinte túlzott jelentőséggel bírt, ezért sem árt óvatosan kezelnünk a napló „találtságát”.

További gondot jelent az, hogy Ted Hughes, Plath egykori férje komolyan beleszólt a naplók szerkesztésébe.²⁰ Amint az Karen Kukilnak a naplók 2000-ben publikált kiadásában olvasható „az a két könyv, melybe Plath életének utolsó három évében írt, nem része [...] a kiadásnak. Az egyik »eltűnt«, amint az Ted Hughesnak a *Sylvia Plath: Naplók* Frances McCullough szerkesztette változatához (...) írt előszavából megtudhatjuk, – az anyag a mai napig nem került elő. A másik, »barna kötésű főkönyvet«, melynek utolsó bejegyzése három nappal Plath halála előtt keletkezett, Hughes megsemmisített” („Előszó”, vii). A *Naplók* csonkítatlan változatának megjelenése nagy szenzáció volt, azok azonban, akik azt várták, most kiderül valamiféle „igazság”, csalódtak; az eltűnt irományok nem kerültek elő, a zárolt anyag nem tartalmazott olyan titkokat, amelyek közelebb vittek volna az „igazi Plath”-hoz.

2.2. Sylvia Plath naplói – olvasatok

Azt a követelményt, mely szerint egy naplónak dátumozott bejegyzésekből kell állnia, Sylvia Plath teljesíti. Az első naplókönyv a következő dátummal kezdődik: 1950. július. A pontos nap megjelölése viszont hiányzik; a következő bejegyzésekben nincs dátum, az első napló 4. számú szövege így kezdődik: „Ma szörnyű nap van.”²¹ Az 5-ös számú szöveg első mondata: „Ma láttam Maryt.” A 6-os számú szövegé: „Ma augusztus elseje van.” A 31-diké: „Ma csúnya vagyok.” Bár a későbbi Plath-naplók már precízebben dátumozottak, az első oldalakon gyakran elmarad a pontos napmegjelölés, illetve a nap megjelölését egy-egy lelki vagy testi állapot vagy esemény megnevezése helyettesíti; a dátum hiánya, a szövegrészek elején felbukkanó „ma” szó egyfajta időtlenség érzetét kelti.

Virginia Woolf *Vázlat a múltból* című, önéletrajznak készült szövegéről Séllei Nóra De Man arcrongálás-fogalmára támaszkodva meggyőzően bizonyítja be, hogy az állandóan oszcillál az *önéletrajznak* nevezett olvasási formában, jelrendszerben való hit illetve ennek leépítése között (Séllei, *Tükröm*, 57-99). Az alábbiakban Woolfnak ezt az írását éppen a napló műfaja felől szeretném megközelíteni, és ezen olvasat segítségével megmutatni, hogy Woolf írásában a napló irányába történő elmozdulás esetenként ugyanolyan nagy mértékű lehet, mint

²⁰ Az eset nem egyedi; Simons Katherine Mansfield naplója kapcsán írja, hogy “Mansfield publikált naplója, amelyet férje, John Middleton-Murry állított össze, jól mutatja, milyen jól lehet ügyes szerkesztés segítségével olyan elvárt kép(zet)eket előállítani, melyek akár meg is hamisíthatják az önarcképet”(18).

²¹ Dolgozatomban a továbbiakban Plath naplóinak Carthaphilus kiadónál 2004-ben megjelent kiadását használom, melyet Lázár Júlia fordított.

Plath naplójában az önéletrajz felé való kilengés. Mindezekkel az a célom, hogy megmutassam, a napló és az önéletrajz közötti határ meghúzásakor ugyanolyan problémákba ütközhetünk, mint akkor, amikor ezt az önéletrajz és a fikció között kívánjuk megtenni.²²

Woolf szövege így kezdődik:

Két nappal ezelőtt – hogy pontos legyek, 1939. április 16-án, vasárnap – Nessa azt mondta, hogy ha nem kezdem el írni az emlékirataimat, hamarosan túl öreg leszek hozzá. [...] Mivel éppen torkig vagyok Roger életrajzának írásával, talán egy-két délelőttöt rászánok arra, hogy megírjak egy vázlatot. Sok nehézség van persze. Először is az a hihetetlen mennyiségű dolog, amelyre emlékezhetek; másodsor pedig az a sokféle mód, ahogy az emlékiratot meg lehet írni. Mivel nagy önéletrajz-olvasó vagyok, sok különféle módját ismerem az önéletrajznak. De ha elkezdem mindegyiket számba venni, elemezgetni mindegyikük előnyeit és hibáit, ezek a délelőttök el fognak telni – márpedig legfeljebb kettőt vagy hármat tölthetek el ezzel. Így tehát anélkül, hogy egy pillanatra is megtorpannék, hogy kiválasszam a megfelelő módot, abban a biztos tudatban: hogy majd maga talál rá – vagy ha nem, az sem számít -, elkezdem: az első emlék. (27)

Az első sorban rögtön olyasmit találunk, ami nem egyezik az önéletrajz olvasásakor fellépő hagyományos olvasói elvárással. Igaz, az önéletrajz első mondatában gyakran szerepel egy dátum, ez azonban általában a narrátor születési idejét hivatott jelezni. Woolf szövegének első mondata így, amennyiben közli a naplóbejegyzés pontos dátumát, éppen azt az elvárást teljesíti be, amit *naplóolvasáskor* támaszt az olvasó. Ráadásul a számmal írt dátum még nem is az írás pillanatának megkezdését jelenti, hiszen az csak a „két nappal ezelőtt” szavakkal összeolvasva adja ki az írás megkezdésének pontos napját, ami azonnal munkára készíti az olvasót. Az ironia tehát már az első sorban megjelenik: Woolf mintegy rákényszeríti olvasóját, hogy elvégezzen egy – igaz, nem bonyolult – matematikai műveletet. Ugyanarról van itt szó, amiről Abott beszél a gyanakvással kapcsán, amikor Mary McCarthy *Egy katolikus leány emlékezései* című művéből kiragadott részlettel szemlélteti, mit jelent gyanakvóan olvasni.²³ Woolf arra ösztökél minket, hogy legyünk bizalmatlanok, hiszen ő

²² Szeretném hangsúlyozni, hogy nem törekszem teljes mértékű komparatiztikai elemzésre, ezért Woolf szövegét csak annyiban elemzem, amennyiben állításom alátámasztása ezt megkívánja. Ugyanígy nem célom Plath és Woolf munkásságának összevetése, amely – akár a naplók, akár más művek kapcsán – külön fejezetet érdemelne. Woolfnak a Plathra gyakorolt hatásáról remek összefoglalót ad könyvében Tracy Brain (140-155).

²³ „[...] a szerző beszámol egy versenyről, amelyet az utálatos Myers nagybácsi rendezett az árvasorsra jutott McCarthy gyermekeknek: »egy tízcentest (nem, egy ötcentest) ajánlott fel annak, akinek a legjobb lesz a

maga is az; mind a szerző, mind a narrátor mind pedig a szövegben megjelenő én – hiszen, abból indulunk ki, hogy az önéletrajzban e három ugyanaz – demisztifikálódik.

Születésének dátumát – 1882. január 25 – a narrátor csak a következő oldalon írja le, néhány oldallal később pedig közli, hogy „Virginia Stephen nem 1882. január 25-én született, hanem több ezer évvel ezelőtt” (33). A beszélő, miután az olvasót ezen a módon rávezette arra, hogy másképp tulajdonítson jelentőséget a dátumoknak, mint ahogy azt megszokhatta, következő bejegyzést teszi:

Május 2. Azért írom le a dátumot, mert azt hiszem, rátaláltam e feljegyzések egy lehetséges formájára. Befoglalom a jelent – legalábbis éppen eleget belőle ahhoz, hogy szilárd alapként szolgáljon, amelyre ráállhatok. Érdekes lenne ezt a két embert – mostani és akkori magamat – szembeállítani. Mi több, erre a múltra nagy hatással van a jelen pillanat. (39)

Az elbeszélő tehát, miközben az önéletrajz *formáját* keresi, rábukkan a *naplóformára*. Nem véletlen, hogy az imént a „bejegyzés” szót használtam, hiszen Woolf szövege dátumozott bejegyzésekből áll, ennek következményeképpen aztán az is kiolvasható, hogy az írás meglehetősen diszkontinuus, abban az értelemben, ahogy a fogalom naplónál értelmeződik: a dátumok Woolf szövegében is belátást engednek a szöveg készülésének terébe-idejébe, látjuk például, hogy az író nem mindennap ült le szövegéhez. Szemléletes a „bejegyzés” szó angol és francia változata („entry” illetve „entrée”): mindkettő „belépést” is jelent, így érzékelteti a szövegbe való ki-be járkálást, illetve azt, hogy a belépések ideje legalábbis nyomon követhető. (Természetesen a hagyományos értelemben vett önéletrajz szövegének kontinuitása is csak illúzió, ami annak következménye, hogy az egyes bejegyzések nincsenek dátumozva, így az olvasó kevésbé lát bele a szöveg keletkezésének időbeli szerkezetébe.) Az első bejegyzés dátuma 1939. április 18-a, majd még kilenc dátumozott passzus következik, a dátumok pedig mutatják, hogy az egyes részek megírása között több nap is eltelt. Az élettörténet mesélését állandóan átszövi a jelen eseményeinek rögzítése, a napló és önéletrajz

bizonyítványa« A naiv vagy hiszékeny olvasó úgy tekinti a zárójeles megjegyzést, [...] mint a történetíró tényszerűségere való törekvését. Am az az olvasó, aki az írásra, mint cselekvésre figyel, elgondolkozik: »Miért javítja ki? Ha a díj egy ötcentes, és a szerzőnek ez az írás közben eszébe jutott, egyáltalán miért ejt szót a tízcentesről?« A szóban forgó szövegszerű esemény – »egy tízcentest, (nem, egy ötcentest)« – tulajdonképpen cselekvés, s ez még nyilvánvalóbb lesz, ha elképzeljük, amint a zárójeles megjegyzés vázlatról-vázlatra, hasáblevonatról kefelevonatra javítatlanul marad. Egészében véve túlságosan is könnyed ez a közvetítés, s miután ezt beláttuk, azt is meg fogjuk érteni, hogy ebben az esetben a diskurzus folyamatos cselekvés egy olyan színésznő meséjében, aki saját érdekében túlságosan is könnyedén veszi a dolgokat, és úgy kerüli identitását, mint alkoholista a kijózanodást. Gyanúnk tehát igencsak helyénvaló, hiszen maga a rafinált szerző is szándékosan bizalmatlanságra ösztönöz...” (Abott, 291-292)

összemosódik. Ahogy haladunk előre a szövegben, a bejegyzések egyre hosszabbak lesznek, a szöveg felgyorsul, mintha a narrátor attól rettegne, hogy nem marad ideje befejezni az elbeszélést.²⁴ Woolf egyébként is vezetett naplót, a *Vázlat a múlttól* azonban úgy vált a napló jellegzetes vonásait felvonultató szöveggé, hogy a naplóforma használatának szándéka nem megelőzte a szöveg keletkezésének idejét, hanem azzal együtt, mintegy organikusan jött létre, keresgélés, próbálkozás eredményeképpen, a szöveg önmagát találta meg, szinte „belezökkent” abba a formába, módba, amelyben az író végre megtaláltnak vélte az önéletrajzi diszkurzust. Woolf a háborútól és a betegségtől való félelem közepette úgy érzi tehát, az állandó fenyegetettséget a dátumozás tudja valamelyest ellensúlyozni. „Minden naplóírás feltételezi az írás intencióját, legalább még egyszer, egy bejegyzést [entrée], amely maga hívja elő a következőt és így tovább, vég nélkül. [...] A naplóíró a folytatás gondolatával védekezik a halál ellen” – írja Lejeune (*Önéletírás*, 212).

A dátumozás természetesen nem jelenti azt, hogy – akár csak egy időbeli linearitás mentén is – pontosan nyomon követhetjük egy ember, vagy saját magunk életét. Valószínűsíthető, hogy Woolf szövegében a fent említettek miatt sokkal nagyobb szerepet kap a dátum, mint Plath „hagyományos” naplójának egyes szöveghelyein, ahol a bejegyzés idejének megadása (mint az gyakran előfordul a naplók esetében) nem is mindenütt pontos. Azon túl, hogy nem mindig van napmegjelölés, a naplóíró néha téved, vagy egyszerűen felírja a dátumot, majd nem jegyez be semmit, csak napokkal később:

Május 19., hétfő: Csakhogy nem is hétfő van, hanem csütörtök, május 22-e, túl vagyok az utolsó óráimon és egy forró fürdőn, magamhoz tértem ábrándokból, víziókból és hitekből. (372)

Vasárnap este, február 23. Már február 26-ának kell lennie, a 23-át túléltem. (322)

A naplót kísérő lábjegyzetekből az is kiolvasható, hogy Plath többször félredátumoz: egy helyütt az 1958. július 3-i bejegyzést július 4-ével jelöli, másutt július 17-e helyett június 17-ét ír (385; 391). Van, ahol egyáltalán nincs dátum, ennek többek között az is oka, hogy Plath naplóját jegyzetfüzetként is használta. A napló olvasója, ami a legújabb kiadást illeti, sokszor oda-vissza lapozásra kényszerül, előre-hátra mozog a könyvben, a nyolc naplófüzethez (illetve néha csak naplójegyzet-kötegről beszélhetünk, mert Plath nem mindig írt füzött

²⁴ Valóban ez volt a helyzet; Woolf szövege a háborútól és betegségtől való rettegés közepette íródott, és az író halála miatt befejezetlen maradt.

könyvekbe, néha csak lapokra gépelt), amelyek 1950 és 1959 között íródtak, tizenöt függelék tartozik, újabb naplótöredékekkel és jegyzetanyagokkal.

Lejeune *Hogyan végződnék a naplók* című tanulmánya azt tárja fel, milyen módon érhet véget egy napló. (A tanulmány tizenhat esetet vesz végig, ezekből tizenegy publikáló író naplója, öt pedig kiadatlan naplóíróé.) A befejezés kérdése az egyik legfontosabb a napló és önéletrajz különbségének tárgyalásánál, hiszen az önéletrajznak „van vége”, akkor is, ha a szöveg írója még él, és tudjuk, hogy az írás befejezésének pillanata utáni időt már nem tudta rögzíteni.²⁵ Ilyen értelemben, hogy visszautaljunk Abott-ra, azt mondhatjuk, hogy – amint a fikció-önéletrajz relációban a fikció jelen idejű – a naplóhoz képest az önéletrajz az, ami jelen idejű, „állandóan történik”, hiszen itt, a naplóhoz képest, számíthatunk egy szándékolt lezárásra.²⁶

A befejezés, lezárás igényétől azonban általában a naplók sem mentesek. Megjelenhet ez úgy is, hogy a naplóíró új hordozót választ, hiszen az új füzet, (új fájl) megnyitása, a „tabula rasa” iránti vágy éppen az újrakezdés illúzióját adja meg. A Plath-naplók hordozóinak vizsgálatakor is azt látjuk, hogy Plath életének egy-egy új, újnak érzett időszakában kezdett új füzetet vagy lapköteget – így a főiskolás évek után, a nászútján, Bostonba költözésükkor, illetve pszichoanalízisének kezdetekor. A szövegben magában csak egyszer jelenik meg tudatosan a napló lezárásának igénye, a 7. füzet végén:

Remélem, szilárdabb, derülátóbb lélekkel zárom ezt a könyvet, mint ahogy elkezdtem és folytattam. (409)

Az önreflexió ugyanakkor a fiatalkori naplóktól kezdve folyamatosan jelen van; a szövegből kitűnik, hogy a napló írója állandóan visszaolvassa saját szövegét, és ennek fényében értékeli és újraértékeli:

Hol a lány, aki az elmúlt évben voltam? ... Hol a két évvel ezelőtti? Mit gondolna a mostani énemről? [...] Amint egy tettből múlt lesz, és beágyazódik az egyéniség hálójába, egyre inkább sorsszerűnek – elkerülhetetlennek – látszik. (84)

²⁵ Jane Fonda magyarul is megjelent önéletrajzának a *My Life So Far* (Eddigi életem) címet adja, ami első olvasásra redundanciának tűnhet, hiszen az olvasó tisztában van vele, hogy az önéletrajz írója csak az „eddig” eltelt (pontosabban az „addig” eltelt) életét írhatta meg, ugyanakkor felmerülhet egy másik értelmezés is: az, hogy a befejezés utáni pillanattól kezdve már nem jöhetne létre ugyanaz az önéletrajz; a szerző más szempontok alapján válogatná össze emlékeit, másfajta narratívát domborítana ki.

²⁶ Természetesen adódhatnak olyan esetek is, hogy az olvasó tudja, a naplóíró szánt szándékkal lezárta, bevégezte valahol a naplót, és így adta át olvasásra, ebben az esetben a naplóolvasás aktusa még inkább hasonlónak válik az önéletrajz-olvasás aktusához.

Azzal kezdem, hogy már nem az egy évvel ezelőtti lány vagyok. Köszönet az időnek. [...] A tavalyi szelíd, befelé fordulásra hajlamos, (a főiskolai ügyekben) mozdulni képtelen lényem eltűnt, megváltozott. Nem adtam fel semmit magamból, nem lettem talpnyaló, nem ácsingózom tisztségek után, de olyan csatornába tereltem az energiáimat, amelyek nyilvánosak ugyan, mégis kielégítik alkotói céljaim és szükségleteim nagy részét. [...] Minden, minden beérik. [...] A Smith-en vagyok! Két évvel ezelőtt még valószínűtlen ábránd – ma ugyanennek az ábrándnak a váratlan beteljesedése arra ösztökél, hogy egyre többet kívánjak, előre és még előbbre hajszoljam magam.(96)

Fogadd el, gyerek, sokat és nagyot változtál. Elizabeth Taylor azért nem vagy. Se kölyök Hemingway. De úristen, a végén még fölősz. Más szóval, hosszú utat tettél meg az öt év előtti csúf, befelé forduló lényedtől a mostaniig. (121)

Akárhogy is, ezt a szemesztert minden szempontból életem egyik mélypontjának könyvelhetem el – tudományos, szociális és szellemi téren egyaránt. Másik kollégiumba költöztem (elvesztettem a biztonságérzetemet, a barátokat), belevetettem magam egy Chaucer-kurzusba, egy egész szemeszter kellett ahhoz, hogy belejőjjek, saját ostobaságom miatt rákényszerültem a fizikára, ez az első kurzus, amit gyűlöltem, végignézttem, amint Dick tüdőbajban megbetegszik, az új szobatársam, Marciával ellentétben, minden vonalon taszított. És az utolsó csöpp: eltörtem a lábamat. (147)

Öt évvel ezelőtt, ha láttam volna mostani magamat: a Smithen (Wellesley helyett) a Seventeen hét és a Mlle egy közlésével, néhány kedves ruhában, egy értelmes, jóvágású fiúval az oldalamon – azt mondtam volna: nem is kívánhatnék többet! Íme, a létezés téveszméje: a feltételezés, hogy valaki mindhalálig boldog egy adott helyzetben, bizonyos számú elért eredmény birtokában. (140)

A tény, hogy megbirkóztam ezzel a rendszeres munkával, hogy főzök és rendben tartom a házat, új, megérlelt erők forrása bennem, messze vezet attól a bizonytalan, idegbeteg, nyomorult idiótától, aki még múlt szeptemberben is voltam. Négy hónap műve az egész. [...] Új életet alakítok ki magamnak szavakból, színekből és érzésekből. (255)

Ahogy most itt ülünk a nyugalmas, kitakarított nappaliban, és isszuk a teánkat, érzem, hogy lebírtam a káoszt és a keserű csalódást – és az élet egyéb pusztító véletleneit – gazdag, jelentésteli mintázattá rendeztem át [...]. (328)

A lezárást, összegzést olykor – mint ahogy az természetes – egy születésnap hívja elő:

Ez a hónap zár le számomra egy negyedszázadot, melyet a félelem árnyékában éltem le, félttem, hogy nem felelek meg valami elvont tökéletességeszménynek: sokat harcoltam, és néha győztem, nem tökéletességet nyertem, de önmagamot, jogot arra, hogy a magam emberi, esendő módján éljek. (599)

Máskor a krízis és elakadás érzése vezeti a naplóiró kezét:

[...] áttörtem magamat a konvencionális morálon, és megtaláltam a magamét. Vállalom a testem és a lelkem: és hiszem, hogy valami jobb életanyagot döngölhetnek ki magamnak. (255)

Hadd írjam le az egészet ebben az utolsó három hónapban, angliai 22 hónapom legvégén. Hiszen akkor megmondtam magamnak, hogy itt magamra kell találnom: emberemre akadnom és pályára kerülnöm: mielőtt hazatérnék. Máskülönb: soha nem térek haza. Most pedig: megvan mind a kettő! [...] Most itt állok én: Mrs. Hughes. Felesége egy publikáló költőnek. Tudtam, hogy egyszer megtörténik, de soha nem reméltem, hogy ilyen csodálatosan hamar. (256)

Az életem, melynek mindig irányt szabott néhány tisztán körvonalazott közép- és hosszútávú cél – egy Smith-ösztöndíj, aztán egy Smith-diploma, egy-egy győztes vers- vagy prózairó verseny, egy Fulbright-ösztöndíj, egy európai körutazás, egy szerető, egy férj- most körvonalazatlan és üres. (395)

Úgy érzem, hogy ebben az évben legyőztem a Rémület Madárkáját. Nyugodt, boldog, higgadt író vált belőlem. A tanulás pedig nem volt kellemetlen, az sem, hogy egy-egy megírt sztori újabb lépcsőfokot jelentett, a kudarc pedig, hogy így vagy úgy, de nem az

kerekedik ki a kezem alól, amit akartam, termékeny feszültséget eredményez, további tíz, húsz elbeszélést. (473)

A fent idézett részek azt a jelenséget illusztrálják, amelyet Lejeune tanulmányában „vetelőnek” („navette”) nevez, amely „ingázás múlt és jövő között. A lezárás szertartásai körülhatárolják a múltat, mint a tengertől elhódított és gátakkal óvott mélyföldeket; ez a szerkesztő és védelmező művelet, amelyet ma hajtok végre a tegnapon, azon műveletek modelljének tűnik, amelyet majd holnap fogok végrehajtani a ma írottakon” (213) (kiemelés tőlem). Maga Plath hasonló értelemben a yeats-i „gyre” (spirál) motívumot használja egy helyütt:

Őszintén, az élet számomra is a yeats-i „gyre”, spirál alakban fölfelé kanyarodik, átöleli, magában foglalja a múltat, merit belőle, mégis túllép rajta. (165)

Ez a spirálmozgás – bár Plath nem a szöveg, hanem az élet, „megerkesztésének” illusztrálására használja a képet – lényegében Lejeune vetelő-fogalmának szinonimájaként érthető, amennyiben leírja a „szerkeszt és védelmez” feladatkört, amely minden szövegalkotás alapját jelenti. Szerkezetet adni a szövegnek, megvédeni a széteséstől, koherenssé tenni. A naplóró Plath, aki újra és újra meghatározza magát, áttekinthető, leírható formát keres az életének, ez a művelet pedig leképezi azt, amivel saját szövegét megszerkeszti. Lejeune szavai arra is rávilágítanak, hogy a szerkesztői munka a naplóban sem csak az egyes bejegyzések megszerkesztettségét jelenti; a folyamatosan keletkező szövegek állandó (újra)összefoglalása, ennek a tevékenységnek a jövőre való kivetítése azt eredményezi, hogy a napló bizonyos szempontból ugyanúgy megszerkesztettként, „kigondoltként”, teleologikus szöveggént olvasható és értelmezhető, mint az önéletrajz vagy akár a fikció.

Érdeemes elidőzni még a „navette” szónál, melynek magyar megfelelője, a „vetelő” onnan kapta a nevét, hogy a szövőszéknek ez az alkatrésze folyamatosan ide-oda *vettetik*, dobálódik, egyik végpontból a másikba; a vetelőmozgás Plath naplójában ugyanúgy kijelöl egy ívet, egy kezdő- és végpontot a szövegben, mint a vetelő mozgása a szövés folyamán, ennek a mozgásnak pedig kézzel fogható eredménye a textúra, a textus. Mindezt csak azért érdemes szem előtt tartanunk, mert az ún. „megerkesztett” szövegek esetében közhelyszámba megy már a fenti textúra/textus-metafora emlegetése, most azonban éppen azt próbáljuk megvizsgálni, olvashatjuk-e a naplószöveget, legalábbis Plath szövegét, szerkesztett szöveggént. A „navette”, a „vetelő” szó angol megfelelője, a „shuttle”. Érdekes, hogy ennek

másik jelentése „zsilip tábla”, ami szintén helyén való hasonlat lehet a napló elemzésekor. Plath fent idézett szövegrészei akár ilyen zsilip táblákként is értelmezhetőek. A naplóíróban időről időre feltámad a lezárás, az összefoglalás igénye (amely igény visszavezethető a keresztény lelkiismeret-vizsgálathoz, vagy még messzebbre, a napló-műfaj őséhez, a könyvelésekben megjelenő összegzési tételekhez), a fent idézett szövegrészeket beiktatva a narrátor mintegy felduzzasztja, megvastagítja a múlt-jelen ellentétéről szóló narratívát, hogy aztán a zsilipkaput felemelve (a megfelelő angol ige megint csak a „shuttle” lenne) továbbengedje a szöveget, az életet, immár valamennyire rendezett, „megszelídített” formában, ezzel viszont ugyanakkor a jövőnek is irányt mutat.

„A napló nem az egymásra következő jelenek rögzítés, amely a meghatározhatatlan, sorsszerűen a halállal záródó jövőre nyílik. A napló már kezdettől fogva a saját újraolvasásának eltervezése” – mondja Lejeune (*Önéletírás*, 213).

Eltűnődöm hirtelen: félnék attól, hogy a házasság érzéki homálya megöli majd ezt a vágyat? Persze – az előző oldalakon újra és újra visszatértem erre a félelemre. (93)

Ez a könyv is álmok, direktívák és imperatívuszok litániájává válik majd. (313)

Megtaláltam a két gyötrelmes, fájó, gépirott oldalt, amit még október-novemberben írtam, hogy összetartsam magamat és ne hulljak szét röpködő, fekete szilánkokra – milyen új még ez a mostani meggyőződés: képes vagyok kitartani [...] kitartani a gyengeség, a rossz napok, a tökéletlenség és a kimerültség ellenére is: végzem a munkám anélkül, hogy megfutamodnék vagy nyöszörögnék: kegyelem, nem bírom tovább. (330)

A fenti szövegrészek konkrétan mutatják, hogy a naplóíró állandóan újraolvassa saját szövegét. A lábjegyzet-apparátusból az is kiderül, hogy Plath olykor bele is javított a korábbi szövegbe, illetve kommentálta azt. „Mi lehet csodálatosabb egy ilyen éjszakán, mint hogy szűz valaki, tiszta, egészséges és fiatal?” (8) – írja a 17 éves Plath, majd a következő mondat, zárójelben: „(Ha megerősokolják.)” Ez utóbbi bejegyzés később keletkezett, a naplót újraolvasó narrátor cinikus megjegyzése szinte gonoszkodó. *Úgysem találkozol velem, ha hív* – zárja az egyik, egy félresikerült randevút megörökítő naplóbejegyzését. A lábjegyzet viszont a következőt írja:

S.P. eredetileg a következő mondatokkal zárta a 45. számozott szövegrészt: »Úgyis találkozol velem, ha hív. Hiszen nő vagyok«. Később S.P. törölte a bejegyzést, és erre változtatta: »Úgysem találkozol velem, ha hív«. Ugyanebben a bekezdésben korábban azt írta: »Tudod, hogy máskor úgyis találkozol velem, ha hív«. Az »úgyis«-t változtatta később »úgysem«-re. S.P. az első randevú után is találkozott William Nicholsszal.
(653)

Az angol nyelvű szövegben lévő segédigék szemléletesebben kifejezik a javítások jelentőségét. Az angol mondat így szól: „you will see him again if he asks again”. Ezt Plath a következőre javítja: „you won’t see him again if he asks”. A kommentár utolsó mondatából kiderül, hogy Plath továbbra is találkozott a férfival. Felvetődik tehát a kérdés, miért írta át a bejegyzést? És mikor? Mielőtt újra találkozott a férfival, vagy utána? Mennyiben bízhatunk meg az elbeszélőben? Hiszen a lábjegyzet szerint továbbra is találkozott a szövegben szereplő férfival, akkor viszont miért akarta *utólag* azt érzékeltetni, hogy előzőleg nem állt szándékában újra látni a férfit? A lehetséges okok boncolgatása helyett érdemesebb itt arra felfigyelni, hogy, amennyiben a magyarázó lábjegyzetet a genette-i értelemben vett paratextusként fogjuk fel, akkor itt az ún. nem megbízható elbeszélőt érzük tetten. Plath naplója tömve van magának tett ígéretekkel és fogadkozásokkal, mint ahogy erre ő maga is többször reflektál a szövegben:

Minden naplóm tele végre nem hajtott utasításokkal [...]. (305)

Ez a könyv is álmok, direktívák és imperatívuszok litániájává válik majd. (313)

Ez az egész könyv elhatározásokról szól, kudarcba és elkeseredésbe torkolló elhatározásokból. (322)

Valóban, idézhetetlenül sok felszólító mondatot találunk a naplóban. A fentebb idézett mondat a találkozásról pedig pragmatikailag fogadkozásnak tekintendő, melyet tehát a narrátor megszegett. Mivel a bejegyzés az első napló elején található, az olvasó, aki elolvasta a lábjegyzetet, már a szöveg elejétől beléphet ebbe a narratívába, és figyelheti, mit sikerül vajon megvalósítani a narrátornak a számtalan direktívából és fogadalomból.

Az az aktus, amelyben a narrátor a „you will” kifejezést „you won’t”-ra írja át, nem más, mint egy narratív vonal felrajzolása. Az olvasó viszont maga is aktív szerepet vállal

ennek végigvitelében, hiszen, ahogy már utaltam rá, az, hogy Plath javított a szövegen, csak akkor derül ki, ha az olvasó veszi a fáradságot, és hátralapoz a lábjegyzethez, ami máris egyfajta olvasói aktivitásnak tekinthető. Találunk még más hasonló példát is a szövegben: egy helyütt a naplóíró a következő kérdést teszi fel magának: „Miért nem írok regényt?” (424). A lábjegyzetben a következő olvasható:

A kérdést S.P. kézírásával a következő bejegyzés követi: „Megírtam! 1961. augusztus 22. AZ ÜVEGBURA” (670).

A két lábjegyzet jól mutatja, hogyan rajzolódik fel a narratíva: az első esetben a narrátor, mint kiderül, nem tartotta be az ígéretét, a második esetben viszont (utólag) jelzi, hogy elvégzett egy feladatot.²⁷ Az ígérek tehát olykor beteljesülnek, máskor nem, és végig jelen van az a kérdés, beteljesül-e a legnagyobb dolog, a narrátor életcélja, melyről ő maga folyamatosan faggatja magát, máskor egyenesen a naplót, mintegy orákulumnak használva a könyvet. A „will” és „won’t” (megteszem-nemteszem, sikerül-nemsikerül) közötti ide-oda csapódás, vetődés lesz tehát egy felfejthető narratív vonal, a cselekmény, mondhatni, ekörül bonyolódik. És szemléletesebbnek tűnik itt a „csapódás” szót választani, mint az oszcillálást, ami egy finomabb mozgásra utalna, annál is inkább, mert Plath egy helyütt így ír:

Választhatok az állandó aktivitás és boldogság vagy a befelé forduló passzivitás és szomorúság között. Vagy megbolondulhatok a kettő között ide-oda csapódva. (54)

Az eredeti szövegben a „csapódva” helyén a „ricochet” ige áll, amelyet magyarul a „visszapattan” szó ad vissza leginkább, sőt, a katonai zsargonban a „ricochet” arra is utal, hogy valakit egy visszapattanó golyó öl meg. Ahogy később elemzésemben visszatérek még rá, a napló írója valóban állandóan két, egymásnak ellentmondó rendszerbe kerül, vagy keveri önmagát, és a kérdés nem csak az lesz, hogy meg tudja-e tartani az önmagának tett ígéreteket, hanem az is, mire hajlandó, illetve mire nem hajlandó (ez pedig a „will” és „won’t” segédigék másik jelentése) annak érdekében, hogy a vágyott célt elérje.

²⁷ Itt persze lehetőség adódik arra, hogy elemzésemben egészen addig jussak el, hogy amennyiben a naplót fikcióként olvassuk, abban is kételkedhetünk, „igazat mond-e” a lábjegyzet szerzője, illetve a későbbi bejegyzés készítője, hiszen a napló fiktív világán belül semmi más nem bizonyítja, hogy létezik egy *Az üvegbura* című regény. Ennek boncolgatásánál azonban fontosabbnak tartom az eredetileg kijelölt célt követni.

Plath naplója zsúfolásig telt a jövőre utaló mondatokkal; nemcsak a fiatalkori, de a későbbi szövegek is folyamatosan a „ki leszek”, „milyen lesz az életem” kérdéskört járják körül:

Mire való az életem, mihez kezdek majd velem? Nem tudom, és félek. (41)

Egy tücsök a falban úgy húzta, ciripelt. Azt mondta, jó életet fölépíteni. Hát, kíváncsi leszek. (123)

Mohón várom az ígéretes jövőt, ha húsz év eltelt is, ez még nem a végszó, nem a merev, alkotásképtelen aggkor kezdete. Mindig ott az ígéret, a remény, az álom a legnagyobb szegénység, háború, betegség, balszerencse közepette – kitart a hiszékeny emberi látomás, hogy valami jobb vár ránk a mostaninál. (132)

Hányféle a jövő (hányféle halált halhatok)? (143)

Maga a napló sokszor mint orákulum jelenik meg:

A mai naphoz pontosan három hétre, ez a könyv tanúsítja majd, vége a tanításnak. (362)

Mire legközelebb ide írok, véget ér ez a szörnyű nap. (319)

Jaj, véget ér ez a hét valaha is? Felelj, könyv. (311)

Csupa üres oldal: ó, beszélj. Mi lesz? Mi van? (311)

A Plath-napló egy nagyon izgalmas jellegzetessége, hogy a naplóíró időnként szabályos kis önéletrajzokat inwertál a szövegbe, ezzel mintegy felerősítve a vetélőmozgás lezáró jellegét. (Ez a művelet az inverze tehát annak, amit Woolf szövegében megfigyeltünk, ahol az önéletrajznak nevezett írásba illesztett naplórészletek éppen a vetélőmozgásnak azt a jellegét hivatottak felerősíteni, amely a szöveg lezáratlanságára utal, hiszen az elkészült szöveg – akárcsak a mesebeli szemfedő, ahol az utolsó öltés, a bevégzés a halált hívja meg – magát az életnek a végét is jelenti.) A séma mindig ugyanaz: a naplót író Plath a jelenből indulva

végigvezet életének (az adott pillanatban) legfontosabbnak vélt állomásain, majd visszatér a jelen pillanathoz.

Az első ilyen mini-önéletrajzzal rögtön az első naplóban találkozunk (33-35). A narrátor a jelenből, kollégiumi szobájából kezdi a beszámolót, majd az ablakából látottakról átsiklik gyerekkorának helyszíneire, a szöveg kohézióját pedig a gyermekkor idilli, nosztalgiával átítatott világa és a felnőttkor között feszülő ellentét teremti meg:

Milyen gyászos múltása ez a gyerekkor valóságának és szépségének. Úgy hangzik, mintha szentimentális lennék, de mi az ördögnek szoktatnak minket a lány, tejszínhabos Lúdanyó-világhoz, Alice Csodaországban meséhez, hogy aztán, ahogy öregszünk, kerébe törjön bennünket a saját felnőtt egyéniségünk, a maga unalmas élet kötelezettségeivel együtt? hogy megtanuljuk az egykor olyan kedves szavak, mint a „tündér”, ocsmány, befeketített jelentését.

Életének jelentős állomásait bemutatva a narrátor végül is visszatér a jelenbe:

tudni, hogy hajnali négy huszonhárom van, ha hihetsz a ballagásra kapott órának, és három nap múlva lesz az első félévi vizsgád, és most sokkal szívesebben olvasnál bármit, mint a kötelezők, de kötelezők, tehát elolvasod mindet, ha most el is vesztegetted két órát erre a tudatfolyam-irományra, amiben végül is nincs semmi hencegnivaló.

Az első napló 81. számú bejegyzése szintén egy implikált életrajz (58-60); a narrátor az eső motívumát használja a szövegkohézió megteremtésére:

Megint esik, a levelek már szemérmetlenül nagyok. [...] Csak az eső, csak néha az eső zár be tevékenységed száználmasan szűk terébe, csak ha ülsz és hallgatózol az ablaknál, míg a hűvös, nedves levegő a tarkódat borzolja, csak akkor gondolkozol el és betegszel bele.

Az eső egyébként is gyakran válik narratívateremtő elemmé; a narrátor ezen keresztül kapcsolja össze az egyes idősíkokat, rendezi és átrendezi emlékeit.

A hetedik naplókönyv egyik ilyen jellegű bejegyzésének felütésében az olvasó indoklást is talál arra, miért érzi szükségét a napló narrátora állandóan annak, hogy rögzítse és rendezze, majd újrendezze élményeit:

Összeszedem magamat: mától minden este foglyul kell ejtenem egy ízt, egy érintést, a nap szeméthalmából egy képet. Hogy eltűnne, elpárologna ez az egész élet, ha nem ragadnám meg, nem kapaszkodnék belé, amíg emlékszem a dicsőség szűrő fájdalmára.
(314)

A nyolcadik naplókönyv első oldalai Plath és pszichiáttere, dr. Ruth Beuscher beszélgetéseinek jegyzeteit tartalmazzák. Ebben a naplóban is található egy sűrített önéletrajz, amely a legteljesebb az összes közül, és tartalmaz minden olyan narratívát – nevezetesen a felnőtté, függetlenné válás (akár a szülőtől, akár a társtól való függetlenségről van szó), az írás, illetve a társadalomba művészként való beilleszkedés és be nem illés, illeszkedés gondolkörét – amely a naplót a fikció, a bildung-, azaz inkább egy künstlerroman műfaja felé közelíti. Ez volt az egyik olyan szövegrész, amely csak 1998-ban, Aurelia Plath halála után került publikálásra, és ez a tény önmagában is felerősíti a szöveg vallomásos jellegét, hiszen a napló olvasója már az előszóból megtudhatja, hogy a Dr. Beuscherrel folytatott terápia teljes szövege most kerül először napvilágra. Így óhatatlanul is megfogalmazódik egy elvárás, hogy valamilyen titok lepleződjön itt le, valamilyen tabu döntődjön meg, és ez meg is történik: a szülő iránt érzett gyűlölet szavakba öntése a kultúra egyik legsúlyosabb tabuja, márpedig az itt már a szöveg elején megtörténik.

A szövegben a narrátor valódi viviszekciót végez önmagán, a beillesztett önéletrajz pedig elsősorban az anya-lány kapcsolat szempontjából interpretálható. A narrátor magát nem kímélve próbál szembenézni saját életével, és ez a szókészletben is megmutatkozik: a napló többi szövegéhez (is) viszonyítva az itt használt szavak fokozott intenzitással bírnak. Az autobiográfia nem is a lány, azaz a narrátor saját életének elmesélésével, hanem az anya életrajzával indul, aki hamar elveszíti férjét, és egyedül marad a két gyerekkel és a nagyszülőkkel.

Ahogy Britzolakis is megjegyzi, Plath-t analizálni azért nehéz feladat, mert legtöbb szövege már önolvasat; „Plath hol pszichoanalitikusa, hol életrajzírója, hol mitológusa saját magának” (10). Ebben a szövegrészletben az analitikus lép előtérbe. A diszkurzus a freudi analízis által kijelölt térben zajlik, s bár a szöveg sokkal megszerkesztettebb, mint József

Attila szövege, a szókészlet és előadásmód a magyar olvasót olykor mégis a *Szabad ötletek* jegyzékére emlékezteti:

Gyűlölöm, doktor. Óriási érzés. [...] Pokoli jó érzés kiadni magamból minden, anyám iránti ellenséges érzületet [...] tetves egy élete volt, nem is tudja, hogy két lábon járó vámpír. [...] Renóban összeházasodtak. Abban a percben belebetegedett, amikor a pap azt mondta nekik, megcsókolhatják egymást. Egyre betegebb lett. Rájött, hogy egy vadállat áll mellette [...], velejéig gyűlölte a férjét. [...] A férfi nem akart orvoshoz menni, nem hitt Istenben, és otthona magányában Hitlert éltette. Az asszony szenvedett. [...] A gyerekek hozták a megváltást. Ők kerültek az első helyre. Ő maga pucéran a sínre kötözve, az Élet nevű vonat szemöldökráncolva, fújtatva fordult a kanyarban – Véres vagyok, véres, véres. Nézzétek, mit tesznek velem. Tele vagyok fekélyekkel, nézzétek, folyik a vérem. A férjem, akit gyűlölök, kórházban fekszik szakállasan, cukorbeteg, üszkösödő lábbal, levágják a lábát, undorodom tőle, nyomorék marad, és ne gyűlöljem? Engedjétek meghalni! (Meghalt.) A vérrög elzárta az eret, hát nem szerencse, micsoda teher lett volna rajtunk egy élőhalott idióta, a két gyerek mellett őt is el kellett volna tartanom. [...] Az apró, fehér ház a sarkon, a család csupa nő. Annyi nő, hogy büzlött tőlük a ház. [...] Az apa holtan feküdt, rohadt egy sírban, amiért alig fizetett, az anya lett a kenyérkereső [...] Mindenütt női bűz: fertőtlenítőszer, kölni, rózsavíz, glicerin, a mellbimbókra kakaóvaj, hogy ne repedezzenek, mindhárom szájon vörös rúzs.

A narrátor itt lép be a szövegbe, az ő önéletrajza itt kezdődik:

Én, én nyolcéves korom után már nem ismertem az apai szeretetet, az egyetlen biztos, vérrokon férfi szeretetét. Anyám megölte az egyetlen férfit, aki biztosan szeretett egész életemen át: anyám egyik reggel belépett, a szemében az emelkedettség könnyei, és azt mondta, hogy az apám örökre elment. Ezért gyűlölöm.

A lány önéletrajza innentől kezdve párhuzamosan halad az anya életrajzával. A szövegben helyet kap az anya egyik álmának leírása is:

Azt álmodta: a lánya cifrán, felöltözve menni készül, hogy kórista legyen, vagy talán prostituált. [...] A férj, aki álmában föléledt, hogy újraélje régi düheinek átkát,

haragjában, mert a lánya kóristánénak akart állni, kirohant a házból, és bevágta maga után az ajtót. szegény Anya végigszalad a homokparton, lába az élet homokjába süpped, a pénztárcája kinyílik, hullik belőle a pénz, potyognak az érmék, bele a homokba, maguk is homokszemcsévé változva. Az apa elhajtott, tébolyában, és hogy az asszonyt bosszantsa, le a hídról, ott úszott a holtteste, puffadtan, arccal lefelé, az óceán latyakjában, a golfklub oszlopainak ütődve. A mólóról mindenki őket nézte. Mindenki mindent tudott.

A leírás nagyon is árulkodó, hiszen a lány olyan részletességgel írja le az álmot, ahogy azt elmesélésből már nem tudhatta meg, az anya álma tehát mintegy a lánya álmává válik, szinte bekebelezi azt. Ezt a szövegben leginkább az „élet homokja” metafora erősíti meg, hiszen azzal, hogy a szöveg írója ehhez a poétikai eszközhöz nyúl, már magáévá teszi a történetet, nem egy elbeszélte történet, álom visszaadásáról van többé szó, a függőbeszéd-jelleg itt megszűnik, a metafora ugyanis már a lány sajátja.

Mint ahogy azt többen is megállapítják, Plath és anyjának kapcsolata nagyon szoros, egyfajta ozmózisnak tekinthető – főleg a Hughes-zal való találkozásáig.²⁸ Ez az önéletrajz ennek az ozmotikus viszonynak a felszámolását kísérli meg. A narrátor eljut a jelenig, és ez az a pont, ahol harcba száll az anyával, mintegy védelmezni kezdi saját territóriumát, vagy, ha úgy tetszik, megvastagítani próbálja a hártját, visszafordítani, leállítani az ozmózis folyamatát:

Az én életem, az én írásom, az én férjem, az én meg nem fogant gyermekeim. Gyilkos. Vigyázz! [...] A helyembe akar lépni, és azt akarja, hogy én ő legyek: A hasamba akar bújni, hogy ő legyen a gyerekeim is. Nekem meg az ő útját kell járnom. Köszönöm, de a saját gyerekeimet akarom. Köszönöm, de a saját férjemet akarom. Nem ölheted meg úgy, ahogy az apámat. [...] Tartsd távol magad tőle! A leheleted bűzősebb, mint a temetkezési vállalkozó pincéje, amikor megpróbál tökéletes szabadságába átsegíteni egy-egy lelket.

Az önéletrajz következő része az írás problémáját járja körül. Az anya-kérdéshez, és ezen keresztül az elvárásokhoz is kapcsolódva itt elsősorban az a kérdéskör kerül előtérbe, hogyan egyeztethető össze az alkotó élet a társadalomban megjelenő elvárásokkal:

²⁸ vö. Axelrod: Aurelia Plathra hivatkozik, aki maga említi az “ozmózis” szót a *Letters Home*-ban (85).

Az írással nem tudjuk megkeresni a kenyerünket, most sem és talán a jövőben sem, pedig számunkra ez az egyetlen szóba jöhető foglalkozás. [...] Mi van, ha nem csináljuk elég jól? Ha többen megtagadják a közlést. Ha a világ adja ezzel értésünkre, fölöslegesen bajlódunk avval, hogy íróvá legyünk? [...] Nem volt mégis igazuk az anyáknak és az üzletembereknek? Nem kellett volna inkább kikerülnünk ezeket a zaklató kérdéseket, jó állásokat vállalnunk és biztos jövőt teremteni a kicsinyeinknek? Nem, hacsak nem akarjuk keserűséggel végigélni az életet. Nem, hacsak nem akarjuk szomorú sóvárgással érezni: Micsoda író lehettem volna, ha. [...] Először önmagáért csinálod. Ha még pénzt is hoz, az nagyon jó. De először nem a pénzért teszed. Nem a pénz kedvéért ülsz le az írógéphez. Nem mintha nem jönne jól. Szép az is, ha a hivatásából meg is tud élni az ember. Az írásból, például, vagy igen, vagy nem. Hogyan lehet ilyen bizonytalanságban élni? Ráadásul az ember néha magában az írásban is elveszti a hitét. Hogyan lehet mindezzel együtt élni?

Feltűnő, hogy miközben a narrátor a szöveg elején éppen a saját territóriumát igyekezett visszaszerezni, megvédeni, a szöveg egy pontján többes szám első személyben kezd beszélni, a két szövegrész között pedig nincs olyan „senkiföldje”, ahol megvethetné a lábát, ahol saját területeként jelölhetne ki helyeket, az anyától való elszakadás ugyanis szorosan összekapcsolódik a házastárssal való szimbiózissal. Ráadásul a szöveg retorikája egyes helyeken olyannyira erősen a védekezés-meggyőzésre alapoz, hogy a felmerül a gyanú: a narrátor itt már saját magát igyekszik meggyőzni:

Majd keres pénzt, ha akar és ha szüksége lesz rá. Éppen csak nem ezt teszi meg az első helyre. Túl sok más esélyes van arra a helyre. Miért kellene a pénzt imádnia? Nem látom be, miért.

A védekezés, ahogy a narrátor az idézett szövegrész előtt és utána ismét maga is leírja, persze a mindenkori anyafigurák felől jövő (valós vagy képzelt) támadás miatt szükséges:

[...] és itt vagyok, majdnem boldogan. Kivéve, amikor bűnösnek érzem magamat és jogtalanak a boldogságomat, amit életem anyafigurái diktálnának. Ezért aztán gyűlölöm őket. Nagyon elszomorít, hogy nem úgy élek, mint ahogy azt mindenki, de különösen fehér hajú, öreg anyáim öregkorukra elvárnák tőlem.

Anya: mit jelentsen a gyűlöleted anyáddal és minden anyafigurával szemben? Mit jelentsen a bűntudat, amiért nem teszed meg, amit mondanak, mert szerinted túllépték a segítség határát? Hol keresel bölcs anyafigurát, aki elmondja, amit tudni kell az életről, a kisbabákról és arról, hogy kell gyereket csinálni?

A szöveg zárlatában a narrátor összefoglalja azokat a kérdéseket, amelyek az életében az írás pillanatában megválaszolásra várnak, a kérdéssor pedig mintegy kivonatát nyújtja az előző oldalaknak.

Ha a szöveget a narrációs technika szempontjából vizsgáljuk meg, azt látjuk, hogy a perszonális narráción belül éles váltásokat észlelhetünk: a narrátor egy helyütt megszólítja az orvost, majd hirtelen nézőpontot vált, és nevére nevezi a doktort, akiről egyes szám harmadik személyben beszél, a diszkurzus azonban még mindig megmarad az analízisen, az orvos-páciens kapcsolaton belül, ahol magának az orvosnak, tehát a beszélőt, a vallót hallgatónak a figurája is helyet keres és talál a beszélő életében:

Gyűlölöm, doktor. Óriási érzés. Az együttélés kenetteljes matriarchátusában nagyon nehéz valakinek szentesítést kapni arra, hogy gyűlölje az édesanyját, különösen olyan szentesítést, amelyben hisz az illető. Hiszek R.B.-ben, mert okos asszony, érti a dolgát, és én csodálom érte. Számomra ő a „helybenhagyó anyafigura”.

A folytatásban a narrátor folyamatosan váltogatja a perszonális és imperszonális narrációt: az anya életrajzából olykor „kiszól” a lánya, egy bekezdésben pedig az anya lányához intézett parainézise, pontosabban annak ironizált változata, már-már paródiája olvasható, amely azonban a napló kontextusán belül túlnő önmagán, és úgy is tekinthető, mint az 50-es évek amerikai anyáinak/társadalmának intelme a tanult, alkotóképességgel rendelkező lányaikhoz:

Szerezz egy kis kedves, kis biztonságos, kis édes bájos férfiutánzatot, aki majd gyerekeket ad neked, kenyeret és biztos födelet a fejed fölé, zöld pázsitot és pénzt, pénzt, pénzt, minden hónapban pénzt. Köss kompromisszumot. Egy okos lány nem kaphat meg mindent, amit akar. Érd be a második legjobbal. Vedd el magadnak, ha kedves vagy, ha úgy gondolod, menni fog, ha kedvesen irányíthatod. Ne engedd, hogy megbolonduljon, meghaljon, vagy Párizsba utazzon a szexi titkárnőjével. Bizonyosodj meg róla, hogy kedves, kedves, kedves.

Az eredeti szöveg ritmikája és az alliteráció még inkább felerősíti a paródiaszerűséget, sőt, szinte már egy amerikai musical szövegvilágát idézi: „Get a nice little, safe little, sweet little loving little imitation man who’ll give you babies and bread and a secure roof and a green law and money money money money every month.” (*Journals*, 431) A lányt olykor az anya szemén keresztül látjuk:

Könyveket adott a lányának, nemes hölgyek írásait, olyanokat, mint a „A szüzesség burka”. Azt mondta neki, egy valamirevaló férfi csak szüzlányt vesz feleségül, akármennyi vadzabmagot is hullajtott el ő maga.

Mit csinált erre a lány? Lefeküdt mindenkivel, ölelte és csókolta őket. Gondolkodás nélkül utasította el a legkedvesebb fiúkat, akiket ő választott volna, teltek az évek, és még mindig nem ment férjhez. Túlságosan felvágták a nyelvét ahhoz, hogy azt egyetlen kedves férfi is állja. Keresztje volt annak, aki viselte.

A szövegben pedig időnként az orvos maga is megszólal, és kérdéseket tesz fel a páciensének:

R.B. kérdi: - Lenne bátorságod bevallani, ha rosszul választottál? [...] R.B. mondja: Azért különbség van a harag, a depresszió és az önmagaddal való elégedetlenség között.

A szöveg végén a narrátor és az orvos hangja összefolyik, és nem lehet megállapítani, ki beszél. Az egyik bekezdés elején feltűnik ugyan az orvos monogramja, ami azt jelezné, hogy az ő megszólalása következik, és erre utalna az egyes szám második személyű narráció is, ez azonban a napló szövegében egyébként is gyakori, hiszen a narrátor sokszor saját magához beszél. Az utolsó mondat pedig még inkább összemossa a két beszélőt:

Anya választásai az életet a félelem szárazon nyikorgó ágává fonnyasztják.

Egyrészt, a nagyon is poetikus beszédmód nyilvánvalóan nem az orvos sajátja, másrészt az „Anyá” szó névelő nélküli használata is felerősíti azt az érzést, hogy itt mégiscsak a narrátor szólal meg.

A fent idézett szövegrész, a freudi analízis formáját felvevő önéletrajz már átvezet a napló vallomásosságának kérdéséhez. Ezen a ponton újra érdekes lehet Virginia Woolf és Sylvia Plath művészetét összehasonlítani. Mindkét író nő haláláig vezetett naplót, és a

naplóírás mindkettejük számára többet jelentett, mint egyszerűen a napi események rögzítését vagy akár eszközt a személyiségfejlesztéshez – a naplóírás gyakran az írásra való „ráhangolódást”, vagy éppen annak „levezetését” jelentette. Woolfnál – aki egyébként önálló irodalmi műfajként kezelte a naplót – az újabb és újabb elbeszéléstechnikák kimutathatóan a naplóban jelennek meg legelőször. Az ő naplója – első pillantásra legalábbis – sokkal inkább „fikcionális” maradt, mint Plathé.

Woolf naplójának előszavában unokaöccse, Quentin Bell felidézi azt az esetet, amikor Leonard Woolf felolvasást tartott barátaiknak Woolf naplójából. Hirtelen azonban úgy érezte, nem tudja folytatni a felolvasást, mert a papírra vetett szövegből „egy szó sem igaz” (vö. Simons, 174). Mit jelenthetett ez? Milyen olvasói elvárásokat nem teljesíthetett Woolf naplójának szövege, hogy ilyen döbbenetet váltott ki Leonard Woolfból?

Plath fiatalkori naplójában így ír:

Ideje, hogy megint írjak ide, azzal a szent elhatározással (amelyet minden új próbálkozásnál meghozok), hogy a lehető legbecsületesebben és leggondosabban írom le a meglehetősen ködös gondolkodási folyamatokat, amelyeket rábízok a papírra. (45)

Mind a napló írójának, mind a napló olvasójának (és a két személy, mint láttuk, gyakran egy és ugyanaz) általános elvárása, hogy a napló szövege a lehető „legőszintébb” legyen, hogy a lehető leginkább tükrözze az abban a pillanatban érvényesnek vélt igazságot, hogy feltárjon, bevalljon. Plath is ezzel az elvárással él maga felé, Woolf azonban tudatosan kerülni igyekezett a konfesszionális hangnemet, és elutasította azt, hogy a naplót „bizalmasként” kezelje.²⁹ „Woolf – írja Simons – [...] úgy döntött, hogy naplóját nem arra fogja használni, hogy felfedezze saját mentális és érzelmi állapotait. Ehelyett, ha a modern kísérletezés kontextusába helyezzük, Woolf naplói tökéletesen demonstrálják a naplóírást, mint művészetet” (18).

„Milyen érdekes lenne –írja Woolf –, ha ez a napló egyszer csak igazi naplóvá válhatna, olyanná, amiben láthatom a változásokat, nyomon követhetem, hogy születtek meg egyes hangulatok. De akkor a lélekről kellett volna beszélnem, és nem számúztam-e a lelket abban a pillanatban, ahogy beszélni kezdtem róla?” (idézi Simons, 169). Simons szerint Woolf naplója kezdettől fogva egy művészi vállalkozás, ugyanakkor alapköve az író

²⁹ A naplóban való „igazmondás” gondolja más nőírók naplóiban is kimondásra kerül: „A napló – írja Oates – egyszerre nyomaszt és elbűvöl: az igazi hangomat kell ugyanis használnom. És csak az igazságot leírni. (Bár nem a teljes igazságot.)” (idézi Simons, 17). Mansfield pedig így ír: „Nem merek naplót írni – mindig az igazat akarnám elmondani. Az a helyzet, hogy nem merem elmondani az igazságot – úgy érzem, *nem szabad*. A létezés egyetlen módja: folytatni – elengedni magam – és a lehető legtávolabbra jutni *ettől* a pillanattól!” (Mansfield, 18).

életművének. „Feldereng előttem valamiféle forma árnyéka, amelyet egy napló felvehetne. Az idő multával talán megtanulhatom majd, hogy milyen legyen ez, hogy mit is hozhatunk ki az életünk derengő, sodródó anyagából; találhatok más felhasználási módot is, mint amit eddig tettem, hogy annyira tudatosan és precízen fikciót csináltam belőle. Milyen naplót szeretnék írni? Olyat, ami lazán fűzött, mégsem gondozatlan, annyira tágítható, hogy mindent be tudjon fogadni...” (idézi Simons, 176).

Néhol tudatosan parodizálja a hagyományos napló-narratívát: „Azért írok így, hogy levessem a narratívaépítés terhét, mint például: két hete érkezünk meg. Aztán Charles-szal és Vitával vacsoráztunk, aztán kimentünk a mezőre és megnéztük Lime Kilnben a tanyát” (idézi Simons, 181).

Woolf számára tehát a napló őszinteségének gondja nem a referencialitás megléte vagy hiánya; ugyanazzal küzd itt is, mint az írásaiban, nevezetesen, hogy megtalálja egy „öntőformát” amelybe a dolgok illeszkednek, azért, hogy az ábrázolás hitelessé válhasson, illetve úgy is fogalmazhatunk, észrevenni a formát az ábrázolásban, a megszületett szövegben, hiszen a kettőnek éppen hogy organikusan együtt(-)működni, együttléteznie kell. Mindez magyarázatul szolgálhat arra, miért döbbsenhetette meg felesége naplójának szövege Leonard Woolfot. Valószínűleg az ő olvasói elvárása is a referencialitás számonkérhetősége felé hajlott, hiszen a kezében tartott könyv napló volt. Ő is arra számított, hogy életük mindennapi eseményeit meséli majd el a szöveg, „őszintén” persze, és ilyen értelemben mind az „elmeséletlenség”, egy erős narratíva hiánya, mind pedig az „őszintétlenség”, azaz egyrészt a (hagyományos értelemben vett) referencialitás, másrészt a konfesszionális beszédmód hiánya meghökkentő lehetett. Mindazonáltal Woolf naplójából sem hiányzik a konfesszió; ahogy Simons írja, „minden tiltakozása ellenére Virginia Woolf naplója feltár egy belső világot, egy magánéletet, bár igyekezett elkerülni a nyílt feltárulkozást”(187). A naplóban mégis kirajzolódik egy narratíva: Woolf irodalmi sikereivel párhuzamosan a hanyatlás, a betegség egyre inkább maga alá gyűri az írónőt; másrészt az írás mint téma végig jelen van a naplóban – „mi másról is írhatnék ide, mint az írásomról?” – írja egy helyütt (idézi Simons, 177).

Plath naplójában a vallomás aktusai szinte végig a pszichiáter-páciens – akár valós, akár képzelt – kapcsolathálóban játszódnak le. Ugyanakkor a szöveg erősen hordozza annak jegyeit is, hogy a szöveg alkotója a keresztény tradícióban él, amelynek hatása alól nem tudja magát kivonni. Nem elsősorban a konkrét bibliai utalásokra érdemes itt koncentrálnunk, hiszen természetes, hogy ezek lépten-nyomon fellelhetők egy nyugati, keresztény hagyományban keletkezett napló szövegében, amennyiben ez a hagyomány már magát a nyelvet is penetrálja.

Britzolakis viszont megemlíti, hogy a Plath-naplók „lélek-kereső és önbuzdító retorikája leginkább a puritán spirituális autobiográfiára emlékeztet” (15). Valóban, Plath naplójában jól kimutathatók egy spirituális autobiográfia elemei is. Mint azt J. Paul Hunter Defoe pseudo-autobiográfiájának kapcsán megállapítja, a puritán mítosz három alapvető metaforára épül: a spirituális harc metaforájára (ahol a jó és rossz közt fennálló konfliktus nemcsak a külvilágban, hanem az emberi lélekben is lezajolhat), az utazás metaforájára (amely azt hivatott mutatni, mennyire ideiglenes az ember helyzete a világban, valamint szimbolizálja a fejlődést, amely szükséges ahhoz, hogy az ember elérje célját az életen túl), és a vadon metaforájára (amely azokat a kísértéseket jeleníti meg, amelyek az embert az útján fenyegetik, valamint jelképezik a paradicsomból való kiűzöttséget, az ártatlanság elvesztését is).³⁰

Még izgalmasabbnak látszik azonban annak nyomába eredni, hogyan itatja át a már említett orvos-pácines mátrixban lejátszódó vallomásaktusokat egy olyan retorika, amelynek eredményeképpen a szöveg sokszor oszcillál egy fensőbb, illetve egy földi hatalomhoz szóló beszéd között.

Ennek illusztrálására az első napló 90-94 oldalán található szövegrész kínálkozik. A szöveg dátumozással indul, bár pontos napmegjelölés nincs: 1951. szeptember. A narrátor rögtön egy bevallással indít; egy szerelmi ügyéről írja, hogy

A fiú szükségből egyetlen megoldás volt egy kényszerhelyzetben, amely csíráját hordozza mindannak, amit kerülnék, amitől félnék.

Ennek kapcsán indul el egy olyan fajta vallomás, amelyben keveredik a katolikus tradícióban szokásos gyónás azzal, ami a modern kor vívmánya: az orvosnak, a lélekbúvárnak tett vallomással. Mint arra már fentebb utaltam, erre az érzésre a narrátor mindig tudatosan ráerősít, amikor Freud nevét írja a szövegbe, és maga a szöveg itt is, akárcsak a fentebb már elemzett, is egy analízis szerkezetének megfelelően épül fel.

Az első bekezdésben rögtön súlyos vallomást tesz a beszélő:

Én nem szeretek: senkit sem szeretek saját magamon kívül.

A mondat második fele már eleve olyan állítást, bevallást tartalmaz, amely nagyon súlyos bűnnek számít, nem csak a keresztény, de más vallásokban is. Bűn nem szeretni csak

³⁰ Mindez persze tulajdonképpen az ágostoni narratíva „sűrített” változata, vö. Avrom Fleishman, (69): Fleishman itt hat pontba szedve tárgyalja az ágostoni autobiográfia paradigmáját.

önmagunkat, ugyanakkor abban a folyamatban, amiről Foucault ír, nevezetesen a gyónás technikájának fejlődéséről majd medikalizásáról – amely Freud munkásságával megalapoz egy újfajta hatalmi diszkurzust, amely az egyház helyettesítőjeként lép fel – ez a fajta igazmondás nagyon is dicséretesnek számít, hiszen mindennek kiindulópontja lehet az, ha bevalljuk, szeretjük önmagunkat. Sőt, csak önmagunkat szeretjük, mi vagyunk magunknak a legfontosabbak. A vallomástevő azonban itt még többet mond: a mondat első felének értelmében ugyanis azt mondja, hogy ő maga az önmaga iránti szeretetet nem tudja szeretetként definiálni, tehát ha csak magát szereti, akkor nem szeret. Majd így folytatja:

Hogy rövid és nyers legyek, csak magamba vagyok szerelmes, a saját aprócska, kis mellű, vékonyan csörgedező tehetséggel megáldott lényembe. A mások iránti gondoskodásomból mennyi a valódi, a becsületes, és mennyi a csillogó lakk, amit a társadalom kent rá, nem tudom. Félek magammal szembenézni. Ma mégis megpróbálok.

Az utolsó két mondat csak megerősíti a szövegben teremtett vallomások helyzetét. A következő mondat pedig így szól:

Szívből kívánom, bár volna a világon abszolút tudás, egy olyan lény, akinek értékítéletében megbízhatnék, aki megmondaná nekem az igazat.

A kívánság tehát nem annyira a feloldozásra vonatkozik, mint inkább arra, hogy a beszélő megerősítést kapjon arra vonatkozólag, hogy a saját magában igazságként felismert dolog valóban az igazság. Az igazság, írja Foucault, „nem egyedül a szubjektumban rejlik, aki lényé legmélyéről mintegy készen hozza fel a napfényre. Ez az igazság két részből tevődik össze: jelen van ugyan a vallomástevőben, de csak töredékesen, öntudatlanul, és csak abban nyeri el végleges formáját, aki meghallgatja. Mert végső soron ő mondja ki e homályos igazság igazságát: ezért kell megkettőzni a vallomás revelációját az elmondottak megfejtésével. Aki hallgatja a vallomástevőt, az nemcsak feloldozhat, elítélhet vagy felmenthet; ő az igazság ura. Funkciója tehát hermeneutikus. (...) Hatalma abban rejlik, hogy a vallomás megfejtésével létrehozza, megalkotja az igazság diszkurzusának igazságát” (*A szexualitás*, 69). A beszélő kétszer is – a szöveg elején és nem sokkal a vége előtt – kiszól a szövegből, egy másik személyhez beszél, mindez pedig feltételez egy hallgatóságot, megteremti annak az illúzióját, hogy a beszélőn kívül egy másik személy is jelen van a szövegbeli beszéd idején.

Értelmezhetnénk persze a hallgató személyt a beszélő kivételéseként is, hiszen, mint arra már utaltam, a naplókban egyébként is gyakori az egyes szám második személyű beszédmód, az azonban általában a tiltások, felszólítások, biztatások és ígéretések beszédaktusában jut szerephez, míg itt érezhetően egy nem aktív, kifejezetten csak *meghallgatás* szerepére szánt hallgató testesül meg a szövegben.. A katolikus egyházi tradíció kizárólag a fülbegyónást ismeri el gyónásként, vagyis a gyónás csak akkor jöhet létre, ha a két fél fizikailag egy helyen van – nem lehet például telefonon vagy levélben gyónni. Mindez az orvos-páciens kapcsolatra is elmondható, de alkalmazhatjuk az író-olvasó kapcsolatra is, hiszen a szöveg is csak akkor válik létezővé, ha olvassák, vagyis lehet, hogy az apácarács túloldalán éppen az olvasó ül – legyen az akár magának a szövegnek az írója.

A gyónó ezután listába veszi bevallanivalóit: a szeretetlenség mellett féltékenység, irigység, az, hogy azokat, akik legtöbbet törődnek vele, ellenségnek tekinti, hogy hiú, büszke. A bűnről való beszéd, a bevallás mindig a keresztény tradíció hét fő bűne körül forog, így ebben a szövegrészben is. Plath végül eljut egy kérdés megfogalmazásához – és a szövegszituáció itt megy át valóban az egyházi gyónás-szituációból abba, ami már inkább a pszichoanalíziséhez hasonlít, a beszélő ugyanis nem egyszerű feloldozást kér, hanem segítséget a megoldáshoz, a megoldásokat pedig – akár egy „jó beteg” – ő maga vázolja fel:

Eljutottam hát egy vagy két választáshoz. Tudok-e írni? Fogok-e írni, ha elég nagy gyakorlatom lesz? Mit tudok áldozni az írásért anélkül, hogy tudnám, ér-e bármit is? És egyáltalán, képes-e EGY ÖNZŐ, ÖNÖS, FÉLTÉKENY, KÉPZELŐTEHETSÉG NÉLKÜLI NŐSTÉNY ÍRNI EGYETLEN VALAMIREVALÓ DARABOT IS?

A rossz tulajdonságokat jelző szavakkal együtt a „nőstény” szó használata azt sugallja, mintha a beszélő saját nőiségét is bűnként, megvallandóként, kezelendőként posztulálná (bár az eredetiben olvasható „female” közel sem bír olyan erős konnotációval, mint a fordító által használ magyar szó). Ezt csak megerősíti a következő, korábban már idézett szövegrész, melyben a beszélő, hogy korlátozó nőiségéből „kiutat” találjon, végül is a házasság formája mellett dönt, remélve, hogy a nemi determináltságból fakadó gyengeségek még így kezelhetők leginkább. Majd a korábban bevallott bűnök kezelésére keres lehetőségeket: az önszeretet, a féltékenység gyógyítására. A vallomás (gyónás) azzal végződik be, hogy a gyónó az istenhez beszél, ami egyrészt elvesz a gyónás-jellegből, hiszen az mindig két ember között kell, hogy történjen, ember és ember közötti kapcsolatban zajlik le, éppen ez adja lényegét, márpedig közvetlenül az istennek, az isteninek a megszólítása kiiktatja a gyónás

hallgatóját, mint embert. Másrészt azonban az, aki megszólítja az istent, nem hisz benne, ez a paradoxon pedig megint visszahelyezi az apácarács másik oldalára az embert:

Téged, Isten, akit hit nélkül idézek, csak én választhatlak, csak enyém a felelősség. (Ó, engesztelhetetlen ateizmus!)

A gyónó pedig, mint más vallomások végén, itt sem lerázni, hanem vállalni igyekszik a felelősséget, nem felmentést, csak meghallgatást, a hallgatásban, *meghallottságban* megjelenő támogatást kíván – ez az aktus viszont nemcsak a már említett orvos-beteg, hanem a művész-közönség kapcsolathálóban is értelmet nyer.

Itt pedig alkalom kínálkozik arra, hogy áttérjünk egy következő vizsgálati pontra. A Plath-napló, véleményem szerint, már a fikcionalitás határát súrolja: a napló – elsősorban a szöveg már említett önreflexív volta oka illetve a narratívák hangsúlyos jelenléte miatt – könnyedén olvasható bildungs-, vagy inkább künstlerromanként is. Elemzésemben a továbbiakban ezt próbálom bebizonyítani.

Az első napló, amely 1950 júliusa és 1953 júliusa között íródott, és amely terjedelmét tekintve a leghosszabb, már tartalmaz minden alap-narratívát; a további, csaknem hatszáz oldalon keresztül ezek kibontásának, fejlődésének tanúja az olvasó. A főhős személyiségfejlődésének, más szóval, a női szubjektum megkonstruálásának vagyunk itt tanúi, a folyamatnak abban a fázisában, amikor, ahogy Bollobás Enikő írja, a „nőalak már nem a domináns diszkurzus terméke (tárgya), hanem saját női diszkurzusában termelődik újra, ahol szerzője olyan szubjektumként mutatja be, aki önkonstitúcióra és önreprezentációra képes – azaz ágenciával bír” („Performansz és performativitás”, 19). A szubjektum-konstruálásnak fontos eleme lesz az alkotó tevékenység, az írás, ami hamar önigazolássá válik, majd a narratíva a válságba jutott alkotó megszólalása, megszólaltatása felé folyik tovább, ahol már a személyiség felbomlásának, azaz a szubjektum dekonstruálódásának körvonalai is feltűnnek. Az alábbiakban a szövegrészek segítségével azt mutatom meg, melyek azok az alapnarratívák, amelyek az első napló szövegeiben megjelennek, majd bemutatom azt, hogyan viszi tovább a narrátor ezeket a narratív vonalakat a többi naplóban, és hogyan tolja el az erős narratíva jelenléte a naplót a fikció irányába, azaz hogyan bontakozik ki a szövegből egy művészregény váza.

A fiatalkori naplókban a szubjektum megkonstruálása elsősorban a férfi/nő bináris oppozíció mentén megy végbe. A narrátor folyamatosan a másik nem *ellenében* fogalmazza meg magát:

Talán ezért születtem lánynak --- nagyobb biztonságban élhetek, mint a fiúk, akiket ismertem és irigyeltem, szülhetek gyerekeket és elültethetem bennük a maró vágyat, ismerjék meg és szeressék az életet, én ezt soha nem tudom beteljesíteni, mert nincs idő, egyáltalán nincs idő, van helyette váratlan, elkésérítő félelem, tiktakoló óra és a hó... (31)

Csalódtál? Igen. Miért? Mert lehetetlen, hogy Isten legyek – de legalábbis az univerzális nő-plusz-férfi – vagy valami ilyesmi. (42)

Az a szörnyű tragédiám, hogy nőnek születtem. Attól a perctől, hogy megfogantam, arra ítéltetem, hogy melleket és petefészket növesszek pénisz és herezacskók helyett; hogy kikerülhetetlen nőiességem szigorúan korlátozza cselekedeteim, érzéseim és gondolkodásom egész körét. (71)

Az utolsó bejegyzés előre vetíti azt a folyamatot, amelyben a narrátor mintegy determinálódik biológiai neme által: az elsődleges nemi szervek kifejlődésével a társadalmi nem határai is felrajzolódnak, sőt, *körülírják* a szubjektumot, „*rigidly circumscribed by my own femininity*”, olvassuk az eredeti szövegben (kiemelés tőlem). A nőiség pedig valóban korlátként, a gondolatok, érzések és cselekedetek gátjaként jelenik meg az első naplóban. Az első oldalakon az egyik bejegyzésben a narrátor leírja, hogyan szorult be egy ízben saját házukba; a nőiség, a nőiség itt mint még csak ki nem mondott, de fojtó léghő, anyagtalanság jelenik meg:

Ma este néhány percre ki akartam menni, mielőtt lefekszem; minden olyan áporodottan biztonságos volt odabent. [...] Megpróbáltam kinyitni a bejárati ajtót. A zár kattant, amint elfordítottam, lenyomtam a kilincset. Az ajtó nem engedett. [...] Fölnéztem. Az üveglakon, az ajtó legfetején, belátszott az égbolt egy kockája, az utca túloldalán álló fenyők hegyes, fekete pontjaira tűzve. Na és a hold, majdnem teli, fénylőn és sárgán a fák mögött. Hirtelen elfulladtam, elállt a lélegzetem. Csapdába estem, az éjszaka kínzó, kicsi négyzete a fejem fölött, és a ház meleg, nőies levegője emitt, amint tollaspuha, fojtogató ölelésbe takar. (15)

Amint azt később látjuk majd, az üvegesedés, üveg mögöttség motívuma végig jelen van a naplókban, hol a világtól való elzáródást, a saját maga fogságába esett szubjektumot szimbolizálja – Plath *Az üvegburában* viszi végig majd a metaforát – ,hol pedig (ezzel összhangban) az elnémulás, az alkotásra való képtelenség, a „máztól” való rettegés jelképévé válik. A női lét, az ezzel összefüggő női szerep, a társadalmi nem által beteljesítendő szerepek korlátozó mivoltát, ahogy haladunk előre az olvasással, egyre konkrétan mondja ki a szöveg. A nő, mint tárgy, mint önálló cselekvésre és beszédre képtelen alany jelenik meg, akinek egyetlen választási lehetősége legfeljebb abban rejlik, hogy megválassza azt az alanyt (férfit), akin keresztül egyáltalán megszólalhat:

Meghasonlottam. Gyűlölöm azt, hogy lány vagyok, mert így nem tudom nem felfogni, hogy nem lehetek férfi. Más szóval, az energiáimat csak a társam erején át és irányába önthetem ki. Egyetlen dolgot tehetek szabadon, kiválaszthatom vagy visszautasíthatom ezt a társat. És mégis, amitől félttem, már van: kezdek hozzászokni és alkalmazkodni a gondolathoz. [...] Csodálkozom, hogy én, aki olyan büszkén és gőgösen utasítottam el a puszta szokásokat, a házasságot tiszteletre méltó és létfontosságú intézménynek tartom. (50)

Feltűnő, hogy már a korai naplóktól kezdve milyen erősen jelen van az önreflexió; erről tanúskodik, hogy a férfi-nő közti viszony kialakítására tett kísérletek leírására Plath az ironikus felhangú „mating” (párizás, párosodás) szót használja. Egyik bejegyzésében egy randevúról ad részletes leírást, több ez azonban, mint az események időszerű rögzítése. A narrátor felvillantja a randevúra készülő nő alakját, aki szobájában azon igyekszik, hogy magából tetszetős „tárgyat” kreáljon, és akinek cselekvési lehetősége, ágens-mivolta csak abban áll, hogy *nem* cselekszik, illetve letilt bizonyos – a társadalom által rá nézve veszélyesként kódolt – feléje irányuló cselekvéseket:

Lassan öltöztem, simítgatások, parfüm, púder. Ültem odafönt a nedves szürkületben, odakünt kopogott az eső, a család lent a tornácon beszélgetett, nevetgált a vendégekkel. Íme, gondoltam, az amerikai szűz, amint csábításhoz öltözik. Tudtam, hogy a szexuális örömök estéje vár rám. Randevúztatunk, játszadozunk, de ha jó kislányok vagyunk, illedelmesen megállunk egy bizonyos ponton. Így megy ez.

A narrátor kommentálja a párbeszédet, a nagyon is ironikus hangnemű szöveg ugyanakkor sokszor a szerelmesfüzetekből, illetve lányregényekből ismerős stíluselemeket idézi:

Emile teste melegen és erősen az enyémhez simul, előre-hátra himbálja az erotikus, lágy zene ritmusára. (A tánc mint a nemi közösülés rendes előjátéka. A táncórák, amikor még túl fiatalok vagyunk ahhoz, hogy ezt megértsük, és most ez itt.) [...] Mit szólnál egy pohár vízhez? Jól vagy? (Jól vagy. Hát persze. Jól, köszönöm.)³¹ [...] Az igazság mindig fáj. (Még a közhelyek is jól jönnek néha.) (14)

Egy néhány oldallal későbbi bejegyzés pedig éppen arról tanúskodik, mennyire nehezebbé esik a narrátornak, hogy a tőle elvárt, a női léttel, illetve azokkal a viselkedésmintákkal, amelyek a nőnek nevezett, akként meghatározott szubjektum határait kijelölik, és amelyek számára a passzivitást, önmaga vágyainak és energiáinak korlátozását jelentik, azonosuljon:

Túl sok tudatosság szorult belém ahhoz, hogysem katasztrófális következmények nélkül megtörhessem a szokásokat: amire képes vagyok, mindössze annyi, hogy a határvonalnak vessem a hátam és gyűlöljem, gyűlöljem, gyűlöljem a fiúkat, akik aggály nélkül kielégítik szexuális éhségüket és így egészek, mialatt én lucskos vággyal telve húzom ki az időt egyik randevútól a másikig, és maradok beteljesületlenül. Beteggé tesz már ez az egész. (19)

Az első naplóban az is végigkövethető, hogyan ingadozik a szubjektum a számára eleve előírt szerepek között; illetve, talán pontosabb képet kapunk, ha mindennek kapcsán a butleri értelemben vett performativitás fogalmát használjuk. Butler értelmezésében a biológiai nem sem adott dolog, hanem olyasvalami, amit éppen a performativitás hoz létre. A performativitás pedig egy adott társadalmi norma bevésése, állandó ismételtetése, citálhatósága. „A »szexus« (sex) mindig a hegemon normák ismétlődésének eredményeként jön létre. Ezt a produktív ismétlődést értelmezhetjük aztán egyfajta performativitásként”³².

³¹ Az eredeti szövegben („Feel all right? (Feel all right. Oh, yes. Yes, thank you.) “)(*Journals*, 15) a szexuális konnotáció erősebb, mint a magyar fordításban, így az ironia is jobban érezhető.

³² Butler hangsúlyozza, hogy nem arról van szó, hogy az identitást ki kellene iktatnunk, ugyanis „a kulturális életképesség kontsitutív korlátainak radikális legyőzésére vonatkozó felszólítás az önmagunkon elkövetett erőszak egyik formája lenne.” Sokkal inkább „a különbségek olyan ökonómiájára van sürgető szükség, melyben a mátrixok, a különböző identitások létrejöttének és kimozdításának útkeresztjei kikényszerítik a nem-ellentmondás logikájának átdolgozását, amely szerint egy adott azonosulás csakis egy másik árán érhető el” (*Jelentős*, 119).

(Butler, 15-28, 109). Ahogy a fent már idézett szövegrészből látjuk, a narrátor adottnak veszi saját szubjektuma determináltságát, ez a determináltság pedig számára már lényegében az anyaméhben megkezdődött, „attól a perctől, hogy megfogantam, arra ítélttem, hogy melleket és petefészket növezzek pénisz és herezacskók helyett”, írja, azaz az elsődleges női nemi szervek már valami *helyett* jönnek létre, konkrétan a férfi nem szervek helyett. A női nem szervek megjelenése pedig el is döntötte a szubjektum sorsát: „kikerülhetetlen nőiességem szigorúan korlátozza cselekedeteim, érzéseim és gondolkodásom egész körét”. Ez a következtetés persze megint csak egyfajta citátum, annak következménye, hogy a szubjektum újból és újból olyan élményekhez jut, amelyek őt a testi jegyei alapján társadalmi nemét *nőként* határozzák meg, ezzel azonban rögtön a cselekvés lehetőségét is kiveszik a kezéből:

Igen, az emésztő vágyat, hogy utcai bandákba, tengerészek és katonák, kocsmatöltelékek közé keveredjek – hogy egy jelenet része legyek, névtelenül, csöndben, megfigyelőként -, teljesen tökreteksi az a tény, hogy lány vagyok, nőtény, mindig kiteve a támadás, a bántalmazás veszélyének. Az emésztő érdeklődést, amit a férfiak és az életük iránt érzek, félremagyarázzák, mondván, hogy csak vágy a csábításra vagy felhívás a bensőségessegre. Igenis, uramisten, mindenkivel beszélni akarok, akivel csak bírok, olyan mélységekig, ahogy csak bírom. A szabad ég alatt akarok aludni, nyugatra utazni és csavarogni az éjszakában...(71)

Látjuk azonban, hogy ez a „cselekvésképtelenség” maga is kreált: a narrátor a férfiasság, a férfiélet jellemző(nek vélt) jegyeit is klisékből építi, melyek ráadásul megint leginkább a ponyvairodalomból ismert panelekből állnak össze; tulajdonképpen teljes mértékben hiányzik a narrátor reflexiója arra, miből is tevődik össze a férfi-élet, milyen életet kínál fel a társadalom a férfiként meghatározott szubjektum számára – marad a romantikus képzet kocsmái verekedésekről és szabad ég alatt alvásról.

A reflexió ilyesfajta hiánya egyébként más szövegrészekben is felfedezhető:

[...] ráébredni, hogy a legtöbb amerikai hím úgy imádja a nőt, mint egy szexgépet: lehetőleg jó kerek melle legyen, és megfelelő nyílása a vaginán: mint egy kifestett játékbabát, akinek jobb is, ha nincs más gondolat a csinos fejecskéjében, mint hogy megfőzze a vacsorát, és jóllakassa őt az ágyban is egy nehéz, 9-5ig tartó üzletnap rutinmunkája után. (34)

Nemcsak a korai, hanem a későbbi naplókban is találunk példát arra, hogy a férfi-nő kapcsolat, a determinálnak érzett és oppozícióként megélt binaritás sokszor akadályozza a szubjektumot a továbblépésben, a megérésben. (Mint majd dolgozatomban későbbi részében tárgyalom, vonatkozik ez a felnőtté, függetlenné válás folyamatára ugyanúgy, mint az alkotói munka kiteljesedésére.) A társadalmi normának tekintett életformát, életstílust a napló írója már nagyon korán elutasítja, és kiutakat, kitörési lehetőségeket keres. A „kiút” szó – eredetiben „escape”, azaz valójában „menekülés” – újra és újra visszatér az első napló szövegében, egy helyütt ráadásul igen erős önreflexióval: „Az egyetlen kiút (elég freudiasan hangzik?)[...] (91). Mint már fentebb szó esett róla, ehhez az írás mintegy eszközként kínálkozik, a lehetséges, másféle életformához azonban megint csak valamennyire készen lévő elemeket, már megélt életeket kell keresni, újból játékba jön tehát a butleri citálás: a szubjektum kezdettől fogva igyekszik megkonstruálni önmagát, ahogy ő fogalmaz: „jó életet felépíteni”, melyben kellő mozgástérhez, cselekvéstérhez, (beszéd-és írástérhez) juthat, ezt a jó életet azonban nem ő maga kreálja a semmiből, inkább a már ismert elemek átszabásáról van szó; valamint más, nem igazán ismert, de létezőként tudott elemeket iktat be saját életébe. Észre kell vennünk azt is, hogy a szubjektumkonstrukció, a határok kijelölése megint csak sokáig valami *ellenében* történik:³³

Idő múltán feltehetőleg hozzászokom majd a házasság és a gyerekek gondolatához. Csak ne szívódjon fel az önkifejezés vágya valami jól elrendezett érzéki homályba. A házasság, persze, maga is önkifejezés, csak nehogy kiderüljön, hogy a művészet, az írás nálam nem más, mint a szexuális vágyaim szublimátuma, amely azonnal elapad, mielőtt férjhez megyek. (20)

Istenem, ezt is el kell majd vesztegetnem arra, hogy rántottát süssek egy férfinak... az életről csak másodkézből halljak, tápláljam a testemet, és hagyjam, hogy az érzékelésre, megfelelő artikulációra szolgáló erőm elsikkadjon: meghizlaljon, és letargikussá tegyen? (82)

³³ Bár a jelenlegi dolgozatban nem tárgyalom a *Letters Home* című munkát, amely Plath haza írott leveleit tartalmazza, annyit mégis érdemes megjegyezni, hogy még árnyaltabb képet kapnánk a szubjektum megkonstruálásának nehézségéről, ha a levelekben fellelhető „Sivvyt” (illetve az így nevezett, az ottani szövegek alapján felépülő szubjektumot) összevetnénk azzal, aki a naplók szövegében megkonstruálódni próbál – a levelekben ugyanis Plath nagyon gyakran éppen arról biztosítja környezetét (mindenekelőtt persze anyját), hogy meg kíván felelni annak a szerepnek, amely az adott térben és időben (Amerika, illetve Anglia, ’50-es évek) felé, mint nő felé elvárásaként megjelenik.

A narrátor azonban végül nagyon is óvatos; elutasításaiban határozott ugyan, de sohasem bizonyul igazán szubverzívnek, és a napló végére olyan kapcsolatrendszerek között látja működtethetőnek saját alkotóvágyát, amelyek nemhogy elfogadottak, hanem nagyon is kívánatosak az adott társadalomban:

Az elmúlt évekre visszatekintve arra a következtetésre jutottam, igenis kell nekem egy szenvedélyes testi kapcsolat – vagy ennél szűziesebb módszerekkel, de le kell küzdenem a szexuális éhséget magamban. Az elsőt választom. Be kellett látnom azt is, hogy tartozom annyival a családomnak, a társadalomnak (egyébként fene vigye a társadalmat), hogy betartsak bizonyos érthetetlen, de legalább kötelező szokásokat, állítólag a saját biztonságom érdekében. Ezért aztán az életem nagyobbik részét egy ellenkező nemű emberi lényre kell korlátoznom... Ez pedig a következők miatt szükséges: 1. A testi érintkezést, a közösülést választom, mint egy állat, az élet egy része közben elfolyik. 2. Nem elégíthetem ki szabadon a testem, és tarthatom meg a társadalom (a háziördögöm) elismerését és támogatását – mert nő vagyok: ergo: ez egyik forrása annak, hogy irigylem a hímekek szabadságát. 3. Mivel azonban nő vagyok, okosnak kell lennem, föl kell készülnöm az öregedés kihasználhatatlan éveire, amikor is nem valószínű, hogy új társat keríthetek magamnak. Eltökéltem tehát: a szokásos úton-módon fogok társat szerezni magamnak: azaz házassággal. (92)

Még mindig megoldásra vár azonban az alkotás problémája. A művésszé válás, művésszé érés narratívája szintén kezdettől fogva jelen van a naplókban. A narrátor már az első napló hetedik bejegyzésében így ír:

Számomra minden történet, minden esemény, minden beszélgetésfoszlány: nyersanyag. (9)

A 18 éves naplóíró szokatlan érettséggel ír a művészi életről, az alkotáslélektannal kapcsolatos élményeiről, gondolatairól. (Ne felejtjük el, hogy Plath nagyon korán kezdett publikálni; mint majd látjuk, a későbbi naplók egyik fontos témája éppen a felnőtt írói hang megtalálása. A két narratíva pedig igen hamar összefonódik, és a kettő elegeyből megszületik a harmadik, amely a naplókat végig uralja: az író mint nő, a nő mint író: az alkotó szubjektum

megkonstruálása. Az írás azonban már az első oldalakon kimondottan önigazolássá, a szubjektum más szubjektumoktól való elhatárolódásának eszközévé válik:

Hogyan mondjam el Bobnak, hogy az én boldogságom az, ha kitepek egy lapot az életemből, a fájdalom és szépség egy darabkáját, és egy papírdarabon géppel írott szavakká varázsolom? Hogyan is érthetné meg, hogy az életemet, az érzéseimet, a fájón éles érzelmet próbálom igazolni azzal, hogy betűkbe faragom? (21)

A későbbi idézetek megint azt mutatják, milyen nehéz helyzetbe kerül a napló analízálója, ha bármit is *fel akar itt tárni*; ahogy Britzolakis utalt rá, a feltárást, az analízist a naplóíró saját maga végzi el:

Egyre biztosabban látom, hogy az önelemzés áldozata vagyok.” (71)

És a vágy az írásra, nem a befelé fordulás igénye-e csupán; [...] Nem különített-e el pontosan ez a legtöbb iskolatársamtól? [...] Lehet, hogy ez is csak önzésem kifinomult megnyilvánulása, le akarok válni a falkáról, de akármilyen is, megéri. (32)

Szeretném minél teljesebben kifejezni a lényemet, mert valahogy úgy érzem, csak ezzel igazolhatom, hogy élek. Ha az a dolgom, hogy kifejezzem, ami vagyok, kell valami ugródeszka, módszer, életelv – hogy a saját kis gyászos, személyes káoszomból önkényes és ideiglenes szervezetet építsek föl. (43)

Miért foglalkoztat annyit a gondolat, hogy a kéziratok megjelentetésével igazolhatom magam? Menekülés ez – mentség a társaságbeli kudarcok elől [...] vagy mentség arra, hogy egyedül lehessenek, egyedül elmélkedjek, és ne kelljen egy csapat nővel szembenéznem? [...] Szeretek én írni egyáltalán? (85)

Ami a féltékenységet illeti. Ebből könnyen kivághatnám magamat: csak ki kellene tűnnöm valamiben, aminek a társam nem lehet aktív részese, kénytelen hátralépni és onnan bámulni engem. Itt jön be az írás. Gőgös józanságom megtartásához éppoly szükséges ez, mint testemnek a kenyér. [...] A vágy, a vágyam az írásra talán leegyszerűsíthető arra az alapfélelemre, hogy nem becsülnek, nem csodálnak majd. (92)

A lényeg az, hogy az írás számomra életlehetőség – nem föltétlenül gyakorlati, anyagi szempontból. Bizonyos, hogy a publikálás számomra az érték szimbóluma, a képességek igazolása – az írás pedig gyakorlatot igényel, állandó gyakorlatot. (99)

Az egymásnak ellentmondani látszó pozíciókat (nő és/vagy művész) a „kreatív házasság” gondolata hivatott harmonizálni:

Elfogadom a kreatív házasság gondolatát, ahogy soha ezelőtt; hiszek benne, hogy festhetek, írhatok, lehet férjem és vezethetek háztartást egyszerre. Becsvágy, ugye? Azt is kezdem elhinni, hogy mégse halok bele, ha ötven évig egyetlen férfira „korlátozom” magam. Nagyon-nagy döntés, de az én felszabadítása is egyben. Ezt is tudatosítanom kell magamban: az idősebb, feszült, cinikus karrierista lány szerepében inkább fogoly lennék, mint a nagyon is kreatív feleség és anya szerepében, aki intellektuálisan is folyamatosan fejlődik, aki a társával megosztja azokat az eszményeket és célokat, melyeknek az életét szenteli. (153)

Azt már eldöntöttem, hogy író- és művészfeleség nem leszek – gordon óta tudom, milyen veszélyes lehet az egók konfliktusa – hát még ha a feleség sikeres! [...]Az írás jól haladhat, ha halad egyáltalán, ebben a nem versenyképes, jótékony keretben. ugyanakkor miatta, azt hiszem, élvezném az otthonteremtés művészetét. (161)

A napló olvasója persze tudja, hogy a naplóíró művészfeleség lett, így az olvasás innentől kezdve annak a kíváncsiságnak a kielégítésére irányul, hogyan változik meg majd később a narrátor véleménye, illetve hogyan *nem* sikerül véghezvinnie ezt az önmagának tett ígéretet. Feltűnő a későbbi naplókban, hogy a narrátor rendszeresen visszatér annak ábrázolásához, hogyan épül fel az ő és férje mindennapi élete, hogyan véli megtalálni azt a bizonyos „jótékony keretet”, hogyan képes helyt állni a háztartás vezetésében, „otthonteremtésben”, mintegy újra és újra meggyőzve magát arról, hogy jó társat választott – még akkor is, ha, bár önmaga is művész, mégis a művészfeleség-létben talált otthont.

A felépítendő életre pedig más nőírók élete mutatkozik mintának:

Vannak emberek, akik többet élnek másoknál [...] Egy Willa Cather, Lillian Helman, Virginia Woolf élete [...] valószínűleg meredek emelkedők és esések sorozata, ahogy

az árnyalatok, jelentések mélyére hatolnak: több embert, eszmét, felfogást tesznek magukévá. A fekete-fehér vagy a szürkébb helyett talán színes. Igen, azt hiszem. Ha a helyükbe nem is léphetek, megpróbálhatok hasonlítani rájuk: figyelni, megfigyelni, érezni, teljesebb életet élni. (41)

Íme, a létezés téveszméje: a feltételezés, hogy valaki mindhalálig boldog egy adott helyzetben, bizonyos számú elért eredmény birtokában. Miért lett öngyilkos Virginia Woolf? Vagy Sara Teasdale, vagy a többi bámulatos nő? Csupa neurotikus? Az írás számukra (ó, szörnyű szó!) legmélyebb vágyaik szublimálása?

Virginia Woolf figurája a továbbiakban is gyakran felbukkan, éppen naplói kapcsán; a narrátor többször is beszél az ő és a Woolf élete közötti hasonlóságról, mégpedig elsősorban két dolog: az öngyilkossági kísérletek és a művész-és-feleség kérdéskör kapcsán.

Ezek a vezérszálak vázolják fel tehát egy önéletrajz alapját; az utóbb elemzett szál, a művészlét mint nő-lét narratíva olyan erős, hogy az egy küntlerroman szerkezetét adja ki. Látjuk, hogy mindezt az olvasói elvárások is elősegítik annyiban, amennyiben az első naplóban fellelhető nagyon is jól kidomborodó narratív szálak igen erős kíváncsiságot keltenek az olvasóban: az említett retorika, amely a folyamatos ígérettevés eszközével él, valamint a narrátorban állandóan jelen lévő, mohó vágy az után, hogy tudja, mit rejt számára a jövő, az olvasót sem hagyják hidegen.

Az egyes naplókat összekötő kommentárok pedig, amelyek minden új napló elején néhány mondatban összefoglalják az adott naplóban fellelhető időszak eseményeit, és amelyek paratextusként működnek a szövegben, fontos szerepet kapnak az olvasás során. Ezek a kis bevezetők, akárcsak egy regény fejezeteinek elején, előre összefoglalják, mi történik majd a következő oldalakon, illetve segítenek a napló diszkontinuitásából adódó szövegszakadékok áthidalásában. Példa erre a második napló elején található szövegrész, hiszen az olvasó itt értesül arról, hogy a naplóíró nem sokkal az első napló utolsó bejegyzése után öngyilkosságot kísérelt meg:

Sylvia Plath 1953. augusztus 24-én öngyilkosságot kísérelt meg egy nagy adag altatóval. A massachusettsi Belmont McLean kórházában kezelték, 1954. februárjában tért vissza a Smith Főiskolára, és 1955. június 6-án végzett. Az utolsó főiskolai évben nem vezetett naplót. (175)

Ez a szövegrész visszafelé is értelmezi az olvasottakat, hiszen az ezt megelőző oldalakon már egy krízisnek vagyunk tanúi, értelemszerűen azonban azt nem láthatjuk, hogy a narrátor el fog jutni az önpusztításig.

Mindenesetre két kísérleti megoldás kínálkozik arra, hogy az önzésemtől megszabaduljak – mindkettő megköveteli eddig olyannyira szeretett és dédelgetett, szegény kis finom identitásom stoikus félrehajítását -, és biztos legyek abban, hogy immár a túloldalon nem hanyagolom el önhitt énem gyatra ambícióit, de alapvetően beérem azzal, hogy a társam vagy a társadalom vagy egy Ügy érdekeit szolgálom. (Csak az a baj, hogy mégse megy, nem tudom elfogadni egyik megoldást sem. Hogy miért? Makacs, önös büszkeségből. Csak nem fogom a könnyebb utat követni az elvakító tudatlanság-üdvösség, a „veszítsd-el-és-megtalálod” teóriát. Nem, azért sem. Nyitott szemmel megyek a kínszenvedés elébe, szemrebbenés nélkül teljes tudatomnál maradok, miközben nyesik, vágják, összeöltik dédelgetett, veszedelmes szerveimet.

A fenti idézet utolsó mondata egyfajta vértanúság képzetét idézi – ezt megerősíti, hogy a beszélő a fenti citátumot megelőző sorokban bibliai idézeteket használ – az „összeöltik” kifejezés ugyanakkor ráébreszt arra, hogy megint csak az orvostudomány területén vagyunk. A szöveg utolsó részében a narrátor egy lehetséges élet képét festi fel az aktuális férfitárssal, majd arra a következtetésre jut, hogy ez az élet számára nem lesz megfelelő. A zárlat egy paradoxon: a beszélő Istenhez fordul, akiben nem hisz, ugyanakkor ez az odafordulás egyfajta lezárása a gyónásnak:

Istenem, de hát ki mondhatná meg ezt előre? Téged, Isten, akit hit nélkül idézek, csak én választhatlak, csak enyém a felelősség. (Ó, engesztelhetetlen ateizmus!)

A gyónó felelősséget vállal, a választás felelősségét, az, hogy jól választ-e, viszont ugyanaz a kérdés, amelyet a napló írója újra és újra feltesz, amikor mintegy a naplót faggatja a jövőről. A lezárás, a felelősségvállalás ugyanakkor megint egy jól sikerült pszichoanalízis dramaturgiáját idézi.

Az ideális társsal kapcsolatos gondolatok között már az első naplóban megjelenik a naplóíró önreflexiója azt illetően, hogy a maga mellett lévő férfi-alakokból egyfajta „bálványt” akar faragni. Az idézett részlet mutatja, hogy a lexika megint csak a vállalás, a szembenézés aktusa köré építi fel a szöveget:

Nézzünk szembe a veszéllyel, azt akarom, hogy a személyes abszolútumom legalább egy félisten legyen, s mert nem sok szaladgál körülöttem, hát gyakran öntudatlanul faragok magamnak. (170)

Láttuk tehát, hogy az első naplóban kidomborodik a kreatív, alkotó nő helykereséséről szóló narratíva, ami elvárásokat, kíváncsiságot ébreszt az olvasóban, és amely narratíva végig jelen is van a többi naplóban. A szöveg retorikája megteremti a vallomásosságot, a napló olykor a gyónás színterévé válik, egyfajta igazság-központtá, ahol a narrátor feltárni próbálja az igazságot. Ami feltárul azonban, az kevésbé az igazság, mint inkább egy narratív intenció.

A második napló fő témája még mindig a párkeresés, illetve ezzel összekapcsolódva az alkotói élet lehetősége. A harmadik és negyedik, rövid terjedelmű napló a narrátor házasságának első hónapjaiban íródott, nagyrészt Spanyolországban; itt már fel-feltűnik az elakadás, az elnémulás motívuma, az írni, alkotni nem tudás, illetve az ettől való félelem, ami az ötödik naplótól kezdve domborodik majd ki.

Az ötödik napló elején a narrátor mintegy újra definiálja magát; visszautal arra, milyen fogadalmat tett, mielőtt Cambridge-be indult:

Hiszen akkor megmondtam magamnak, hogy itt magamra kell találnom: emberemre akadnom és pályámra kerülnöm: mielőtt hazatérnék. Máskülönben – soha nem térek haza. (256)

A fenti ígéret szintén erős narratíva-alakító funkcióval bír a naplókban: a narrátor többször is visszatér arra, hogyan sikerült beteljesítenie ezt a fogadalmat, és az Angliába induló lány alakja, aki férjet és sikert keres, a regény- és novellavázlatok közt is felbukkan. Jól mutatja ez, hogy az iterálás hogyan alakít ki egyfajta bevésődést, melynek következtében a naplóíróban magában megszületik egy igen erős narratív szál, melynek lenyomata a szövegben fellelhető, ezt pedig majd az olvasó veszi fel és kezdi követni. Másik oldalról, ismét a már tárgyalt, lejeune-i vetélőmozgással van dolgunk, hiszen a szál megszövéséhez szükség van az állandó ide-oda ugrálásra, lapozásra, emlékezésre. Tudjuk, hogy a narratíva éppen azért jöhet létre, mert a narrátor fellel egy múltbeli, magának tett ígéretet, amit sikerült beteljesítenie, ehhez aztán állandóan vissza- és visszatér, míg csak ki nem bontakozik az önmagát és társát (a társával együtt önmagát) megtaláló, fiatal nő története. Rendkívül érdekes, hogy a szövegben

szinte pontosan lokalizálható a pillanat, amikor a sikertörténet-narratíva – valószínűleg a narrátor számára sem tudatosan – összeáll, a narrátor ugyanis itt szinte újakezdi, újradefiniálja magát, amivel mintegy kijelöli az eddig meséltek végpontját, lezárását, happy endjét:

Most itt állok én: Mrs. Hughes. Felesége egy publikáló költőnek. (256)

„A tartós és életképes identitás [...] úgy jöhet csak létre, hogy a név viselője alárendelődik a szubjektumot megalkotó apai névnek” – írja Judith Butler. „De mivel ez a patronimikus vonal csak a nők rituális csereforgalmán keresztül biztosítható, szükséges, hogy a nők patronimikus kötelékei valamilyen módon eltolódjanak, s ezáltal megváltozzék a nevük. A nők számára tehát az a megfelelő, hogyha változtatható, kicserélhető a nevük, vagyis soha nem lehet állandó, s a név által biztosított identitásuk mindig az apai leszármazás és a házasság társadalmi követelményeitől függ. Vagyis a nők identitásának alapja a kisajátíthatóság. Identitásukat éppen a névátvitel biztosítja, csak abban jöhet létre, a név tehát az átvitel és behelyettesítés locusa, vagyis éppen az, ami mindig változó, önmagától elkülönülő, több, mint önmaga – a nem önazonos”(150). A napló írója tehát – aki bevallotta (ahogy azt főleg később látni fogjuk) hisz valami középpont, én, identitásmag létezésében, melynek „feltárására”, „kifejezésére” törekszik – éppen a nem-önazonosságot fejezi ki azáltal, hogy új néven mutatkozik be, majd pedig egyfajta védőbeszédbe kezd, mintha maga is érezné, hogy cselekedetei ellentmondásban állnak mindazzal, amit korábban terveként felvázolt:

Ted mellett szétfoszlik az összes, gondosan kidolgozott „Csak költővel ne házasodj!” teóriám: ha őt utasítják vissza, még legalább kétszer olyan szomorú leszek, mintha engem, az ő közléseinek jobban örülök, mint az enyémekeknek – mintha az énem tökéletes, ellenkező nemű megfelelője volna...(257)

Két ellentétes irányú mozgásnak vagyunk itt tanúi: a szubjektum, a plátói szerelem ideáját követve, kiegészül egy másik szubjektummal, előtte azonban magát már tulajdonképpen kitörölte. Az ötödik naplóban feltűnően sok szövegrész beszél a megrekedésről:

Megrekedtem, fönnakadtam, pangok. Megdermedtem, mintha megbénult volna az agyam. (258)

Nem írok. A regény, vagy inkább a kötelező 3 oldal, maga az iszonyat. Nem bírok belekezdeni. A ceruzám egyik vége tompa, a másik egy mérföld hosszúságú botra van kötözve, az pedig valahol a messzi távolban, a látóhatáron is túl, csüng valamin. Áttörök egy napon? (259)

Megint úgy érzem, hogy képtelen vagyok egy jó elbeszélés vagy egy jó vers megírásához. Rosszra még képtelenebb. Minden pang. (259)

Egy csöpp kreativitást sem bírok felfedezni magamban. [...] Csak én vagyok száraz, száraz és meddő. (260)

A hatodik és hetedik napló a polgár- és művészetet összeegyeztethetőségének határait boncolja; a rendszeres munka, a tanítás a hatodik naplóban még pozitívum, egy (újabb) új élet kezdete:

Ha egyszer enyém lesz ennek a munkának az áldott kézzelfoghatósága, tudom, hogy vele új szakasz kezdődik majd az életemben. Tapasztalat, különböző diákok a maguk sajátos problémáival. A valóságos, a tényszerű áldott sarkai és szögletei. (282)

A rendszeres „polgári” munka azonban nem hozza meg a várt sikert; a mindennapok gyötrelmeinek leírása egyre inkább azt a narratíva-fonalat veszi fel, hogy a tanítás az elakadás oka. A narrátor a hetedik naplóban végül így ír:

Egyre pontosabban érzem, hogy abba kell hagynom a tanítást és az írásnak szentelni magam: az igazi énemnek arra van szüksége, hogy elkülönüljön, félrevonuljon, és magasfeszültségű lírát, költeményeket teremtsen. (356)

A további szövegrészletek azonban azt mutatják, hogy a vágyott „szabadság” még inkább kiváltója lesz a megrekedésnek, sőt, néha szinte teljes mértékben megbénítja a narrátort. A bénultság, illetve a rombolás, pusztítás kifejezésének több metaforáját is felleljük a szövegben, ami szintén erős narratíva-teremtő erővel bír. A „démon”, a naplóíró „rossz énje”, pusztító ereje, amely állandó harcban áll a „jó”, a teremtő énnel, a napló elejétől kezdve felbukkan a szövegben – egy helyütt a narrátor kifejezetten ennek a démonnak címez egy levelet (596-599). A maszk-motívum, érdekes módon, nem olyan értelemben jelenik meg,

ahogy várnánk – nem a társadalomban betöltött szerep és az „igazi én” ellentét hivatott kifejezni, holott, ahogy láttuk, ez is olyan narratívája a naplónak, ami azt már a künstlerroman felé közelíti. A maszk egy-egy krízis legmélyebb pillanatait jelképezi, és ennyiben szorosan kapcsolódik az üvegesedés, az üvegbura metaforájához.³⁴ A narrátor egy helyütt saját, kivágott fotó-arcát ragasztja a naplóba, hogy emlékeztesse magát arra, aki nem akar lenni:

Nézz erre a csúf halotti maszkra, és ne felejtsd el. Kréta-maszk, a halálos, száraz méreg mögötte a halál angyaláé. Ilyen voltam ezen az őszön, és ilyen nem akarok lenni soha többé. A kétségbeesetten lebiggyedő száj, a sima, tompa, érzéketlen, kifejezéstelen szemek: a borzalmas belső hanyatlás jelei. (144)

Az „üvegbura” szó már az első naplóban is olvasható, a hetedik és nyolcadik napló azonban telis-tele van az üvegesedés motívumaival. „A Coleridge-i kétségbeesésnek ezeket a pillanatait állandóan az üvegbe vagy üveg mögé zárulás jelöli. Minduntalan kemény, durva, tükröző felületek rekesztik el a belső élet folyamatát, amelyek az alkotói bénultságot mutatják, illetve annak a kísérletnek kudarcát, ami egy »mély én« megtalálására irányult, valamin azt, hogy ennek az ének az alteregója, a »tagadás démona« végül is győzedelmeskedett, – írja Britzolakis (17).

Az írás, akárcsak az első naplóban, megint (még mindig) annak záloga, hogy valaki szeretnivaló, méltó a szeretetre:

Ted majd büszke lesz rám, és azt nagyon szeretném. Nem sokat törődik a csillogó sikerrel, annál többet velem, és azzal, amit írok. Ez majd átsegít. (282)

Máshol az irodalmi ténykedéssel magát a nőiséget, az anyaságot kell kiérdemelni:

Előbb az írást, az élményt kell meghódítanom, csak ezzel érdemelhetem ki, hogy aztán meghódíthassam a gyerekszülést. (381)

A bébi kihívás, most, amikor mint író ennyire megformálatlan és terméketlen vagyok. (509)

³⁴ A maszk-motívum, mint arra később még kitérek, *Az üvegbura* végén is feltűnik, és jelentése még inkább kitágul: az elbeszélő a krízis pillanataiban mások arcán is csak megkövült maszkot lát.

Érdeemes még egy narratívát kiemelnünk, ami felerősíti a napló künstlerroman-jellegét; azt, amelyben a narrátor megpróbál helyet találni magának és művészetének. Az eddig látottak tükrében már nem meglepő, hogy Plath naplójában ezen a területen is állandó gond az elfogadottság; egy-egy közlés gyakran magának a létezésnek igazolását, jogát jelenti, míg az elutasítások már-már megkérdőjelezzik ezt a jogot. Plath, afféle csodagyerekként, nagyon korán kezd publikálni, később viszont nemcsak a visszautasításokkal kell megküzdeni, hanem azzal is, hogy felnőttként új hangot kell találnia, vagyis újra meg kell találnia egy hangot:

Elrontottak, olyan nagyon elrontottak korai sikereim a Seventeenél, a Harper'snél, a Mademoisellnél, ha egyszer is dolgoztam egy sztorin és aztán nem adtam el, vagy csak helyzetgyakorlatnak szántam és nem tudtam piacra dobni, ilyenkor már úgy éreztem, nagy a baj. Istenáldotta tehetség – az összes szerkesztő ezt szajkózta: persze, hogy az írás minden percétől nagy eredményeket vártam. [...] Makacsul kell dolgoznom, kivárnom, és beélnem kis sikerekkel. (391)

Ó, újra megtalálni a hangot [...] Nem a közlésre kacsintgatni, hanem egyszerűen csak megírni azokat az elbeszéléseket, amelyeknek meg kell íródniuk. (318)

Engem könyörtelenül a sikerre formáltak. (358)

A másik probléma a magas- illetve alacsony kultúra közötti választás kérdése; a kezdeti naplókban a narrátor még a női magazinokat célozza meg, később viszont már, saját bevallása szerint, az a vágy akadályozza az írásban, hogy be akar kerülni a „magas irodalomba”:

Az Életeszmény az én életutamon akadály. Mintha érdeklődésem az irodalom iránt megbénítana: közben millió professzor erre támaszkodik, ebből él. (491)

A The Kenyontól érkezett visszautasítás csak megpecsételte általános reménytelenségemet. (390)

A narancssárga mérges gombákba, a kék hegyekbe kell beleszerelmesednem, tapinthatóan éreznem kell őket, és valamit teremtenem belőlük. Távól tartani magamat szerkesztőktől és íróktól: kívül maradni a profik világán, amelyben most élek. (502)

A történet az olvasó számára ott ér véget, hogy a művész alkotói válságba kerül, az üvegesedés-motívum lépten-nyomon előbukkan, és, mint az kiviláglik, szorosan összekapcsolódik azzal, hogy az író a költészet felől a prózáírás felé fordul, itt azonban megreked, elnémul:

Ha belehalok is, el kell kezdenem a prózát – a sors iróniája ez a bénultság, miközben nap mint nap írom a verseket [...] – vagy elfelejtem az emberi beszédet, és beleveszek saját belső, néma Sargassómba. (387)

Ha valóban írni akarok, aligha ez a módja – ez a rémület és dermedtség. A meg nem írt regény szelleme Medúza-fő. (387)

*A prózáírás már főbiámmá vált: az agyam bezárul és görcsbe rándulok. (390)
Kezdtém ráébredni, hogy a költészet kifogás volt, menekülés a próza elől. (390)*

Különösen meddőnek érzem magam. Az én betegségem az, amikor a szavak behúzzák a szarvukat, a tárgyi világ pedig megtagadja, hogy rendeződjön, szerveződjön, kiválasztódjon, újjászülessen. Ilyenkor az anyag áldozata és nem ura vagyok. (500)

Képtelen vagyok egy sort is írni. Fenyegető istenek. Mintha számkivetett lennék egy hideg csillagon, képtelenül bármiféle érzésre, leszámítva a szörnyű, tehetetlen zsibbadást. (501)

A saját énedet merítsd bele mások jellemébe, érzéseibe – ne üveglapon át nézz rájuk. A csalódások, az érzelmek mélyére hatolj. (503)

Posta nincs. Ki vagyok én? Miért lenne egy költő regényíró is egyben? Miért ne? (504)

A művészregény az olvasó számára a következő mondatokkal ér véget:

Az ESZMÉK elhervasztják a valódi munka apró, zöld hajtásait. Megtapasztaltam a szerelemet, a bánatot, az örületet, és ha az eddigiben nem találok jelentést, semmiféle új tapasztalás nem segít. (514)

Rossz nap. Rossz időpont. A munkához nélkülözhetetlen a megfelelő állapot. Vidám, viszketeg mohóság, amikor csak maga a vers, az elbeszélés fontos. (514)

Nem tudjuk meg tehát, megküzd-e a narrátor a krízissel, ennek hiányában is kibontakozott azonban már előttünk a művésszé érés narratívája.

A napló itt végződik. A kapcsolódó függelékekben találunk még későbbi feljegyzéseket – leírásokat a szomszédokról, a Hughes házaspár fiának születéséről, a méhészeti összejövetelről – ezek azonban már nem alakítják lényegileg a történetet. A függelék előtti bevezető szöveg tájékoztat arról, hogy Plath publikálta verseskötetét, a párnak az elkövetkező években két gyermeke született, és Devonshire-be költöztek. Nem követhetjük végig a folyamatot, ahogy Plath megírja regényét, valamint utolsó verseit, amelyek halála után meghozták számára a hírnevet.

3. Konklúzió

Elemzésemben annak nyomába eredtem, hogy húzható-e határvonal napló és önéletrajz között, és mit jelent az, hogy Sylvia Plath naplója önéletrajzként is olvasható. Vizsgálatomat négy fókuszpont köré szerveztem, ezeket pedig azon primér elvárások alapján posztuláltam, amelyek egy naplónak nevezett szöveg olvasása kapcsán az olvasóban – akit szintűgy posztulálok – fellépnek.

Vizsgálatom végén a következő megállapításokat teszem: Plath naplószövegének kapcsán a négy megvizsgált olvasói elvárás közül a következők teljesültek: a szöveg dátumozott bejegyzésekből áll, ennek következtében diszkontinuus, amennyiben a kontinuitást egyrészt a lineáris időkezelés biztosítaná (ennek ellenében működnek a szöveghez kapcsolt függelékek), másrészt pedig az, hogy minden naptárral jelölhető napon kellene, hogy szülessen bejegyzés. A szöveg feltáró, vallomásos jellegű, maga a naplóíró is a „szembenézés”, az „őszinteség” igényével lép fel, a napló zsúfolva van az ígéret, a fogadalom beszédaktusaival.

A vizsgálat arra irányult, hogy megmutassam: az, hogy egy szöveg megfelel a naplóra vonatkozó olvasói elvárásoknak, még nem jelenti, hogy nélkülözi azokat az elemeket, melyek inkább egy önéletrajznak, vagy akár az írói fikciónak is építőkövei. Láttuk, hogy a dátumozás önmagában nem feltétlenül bizonyítja, hogy egy írás a napló műfajába sorolható, a szöveg diszkontinuitása pedig annyiban illuzórikus, hogy az nagyrészt a (nem szabályos időközönként) ismétlődő dátumozásból fakad, ezzel szemben egyfajta narratív kontinuitás nagyon is megvalósul. A tágabb értelemben vett diszkontinuitás, azaz azon olvasói elvárás, amely egy posztulálható szubjektum kirajzolódásának hiányára, pontosabban arra vonatkozik, hogy egy naplóban ilyen szubjektum lényegesen nehezebben rajzolható fel, mint a fikcióban (beleértve ebbe most az önéletrajzot is), a szövegben ugyancsak nem jut érvényre, a narrátor ugyanis, mint láttuk, akkor is narratívákkal dolgozik, ha naplót ír. A narratívaépítés, egy felismerhető karakter élettörténete olyan erősen jelen van Plath naplójában, hogy az nemcsak hogy az önéletrajzhoz, de egy annál fiktívebb műfajhoz, nevezetesen a művészregényhez közelíti a művet. Mindez úgy valósul meg, hogy Plath maga is olvasója saját naplójának, a szöveget így utólag többször is aszerint írja újra, amilyen fázisba lépett éppen az adott narratíva az írás pillanatában; a Lejeune által vetélőnek nevezett mozgás, az olvasó azon hajlandóságára alapozva, hogy felvegye, észrevegye a narratív szálát, és elvárásait ehhez igazítsa, erősen a fikció irányába mozdítja el a naplót.

Mindebből látszik, hogy a napló műfaja is csak részben alkalmas arra, hogy a fikciós és nemfikciós műfajok határterületeit vizsgáljuk, a naplóban ugyanis esetenként ugyanolyan fiktív univerzum képződhet, mint amilyen egy regény esetében kimutatható.

III. Sylvia Plath: *AZ ÜVEGBURA*.

Sylvia Plath egyetlen regénye, *Az üvegbura* 1963 januárjában, Angliában jelent meg először, Victoria Lucas álnéven; a második kiadást, 1964-ben, még mindig ezen a néven publikálták. William Heinemann, a kiadó ehhez azonban már a következő kommentárt fűzte: „A Victoria Lucas egy írói álnév, a kiadó pedig nincs abban a helyzetben, hogy a szerző kilétét bármilyen módon felfedje” (idézi Brain, 2). Bár Francis McCullough azt írta, „London irodalmi életében mindenki pontosan tudta, hogy Plath a szerző”, Brain megjegyzi, nem szabad elfelednünk, hogy „London irodalmi élete” alatt nem túl nagy számú embert kell értenünk (2).

Az író néhány héttel a regény megjelenése után öngyilkos lett. A könyv, amely egy 19 éves lány pszichés leépülésének, öngyilkossági kísérletének és gyógyulásának történetét meséli el, azóta a háború utáni amerikai irodalom egyik legolvasottabb regényévé vált.

1987. január 21-én, ahogy azt a *New Yorker* is hírül adja, megkezdődött az a per, melyet Dr. Jane V. Anderson pszichiáter, Sylvia Plath egykori ismerőse rágalmazásért és jóhírének megrontásáért indított a regény filmváltozatának készítői ellen.³⁵ Az ügy során Ted Hughes – akit Anderson szintén beperelt, amiért megengedte, hogy Edward Butcher kritikusnak egy a regényről szóló interpretációja megjelenjen – arra kényszerült, hogy eskü alatt vallja, hogy *Az üvegbura* fikció (vö. Rose, 187-188). Anderson arra alapozta a feljelentést, hogy az egyik karaktert a regényben Plath róla mintázta. Mindenekelőtt az háborította fel, hogy a regénybeli figura, Joan, homoszexuális hajlamokat mutat.

A fikció és valóság elkülönítésének problémája, a referenciális olvasás, mint a fent említett eset mutatja, akár egyenesen a vádlottak padjára juttathatja az író (vagy annak örököseit).³⁶ A fikcionalizálás folyamatának felfedése persze jóval több munkát kíván, mint „lenyomozni” a szerző életének eseményeit; az író, ha arra kényszerül, hogy „lenyugtassa a kedélyeket”, jobb híján legfeljebb esküt tehet rá, hogy története kitaláció. A fenti, már-már groteszk eset kapcsán (is) dolgozatom e fejezetében azt próbálom feltárni, hogyan mennek végbe a fikcióképzési aktusok Plath regényében, illetve, hogy megmaradjunk eredeti kérdésfeltevésünknel: mennyire tekinthető a regény vallomásos szövegnek, és milyen kapcsolatban lehet a vallomásosság azzal, hogy egy mű önéletrajzi regényként definiálódik. Elemzésemhez ezúttal Elisabeth Wurtzel *Prozac-ország* című művét hívom segítségül.

³⁵ Anderson már 1971-ben olvasta a regényt, amikor az megjelent Amerikában, ekkor azonban még eltekintett a pereskedéstől.

³⁶ Erre a jelenkori magyar irodalmi életből is kínálkozik példa: nemrég Grecsó Krisztián *Pletykaanyu* című kötete kapcsán került majdnem bíróság elé, mert néhány ember felismerni vélte magát az elbeszélésben.

1. Az üvegbura helye a háború utáni amerikai regények sorában és Sylvia Plath művein belül.

Bár *Az üvegbura* 1963-ban jelent meg, alapvetően még a konvencionális, mimézis alapú regények sorába tartozik, akkor is, ha egyes pillanatokban – mint az alább láttatni fogom – bizonyos tekintetben azon túlmutat. Nem véletlen, hogy Plath regényét gyakran hasonlították Salinger 1951-es *Zabhegyező*-jéhez. Holden Caulfield és Esther Greenwood mindketten „lázadó-áldozatok”³⁷, akiknek „pszichés szenvedése és széthullása valójában a társadalom általános rossz közérzetének tünete”(Britzolakis, 31). Gyakori, hogy *Az üvegburát* tematikája alapján más olyan regényekkel említik egy lapon, amelyek, ahogy Ellen Moers írja, „tónusukat tekintve nagyon is különböznek egymástól, de mindegyik azt tárgyalja, hogyan kezelik az örültséget intézményi keretek között”(Moers, 202). Itt elsősorban Hannah Green *Nem ígértem rózsakertet* (1964), Janet Frame *Faces in the Water* (1961), Ken Kesey *Száll a kakukk fészkére* (1962) című regényét említhetjük, az utóbbi időben pedig Susanna Kaysen *Girl, Interrupted* (1993) és Elisabeth Wurtzel *Prosac-ország* (1994) című memoárja kapcsán emlegetik *Az üvegburá-t*.

Az előző fejezetben szó esett arról, hogyan viszonyult Plath saját költészeti illetve prózaírói tevékenységéhez. Naplójában nem sok információt találunk a regény keletkezésének körülményeiről, néhány bejegyzés azonban mutatja, hogy Plath hosszú ideig készült a megírásra. Anyjához írott levelében így beszél a regényről: „Azt csináltam, hogy a saját életemből vett eseményeket fikcionalizáltam, hogy valami színt adjak a dolognak – talán tényleg csak arra jó, hogy pénzt hozzon, de szerintem megmutatja, mennyire elszigeteltnek érzi magát az ember, mikor összeomlik... Megpróbáltam lefesteni a világot és benne az embereket úgy, ahogy egy üvegbura torzító lencsén keresztül látszik...(idézi Harris, 107). Egy későbbi levélben már így ír: „Felejtsd el a regényt, és ne említsd senkinek. Csak arra jó, hogy pénzt hozzon, csak gyakorlás”(*Letters Home*, 77). A megjegyzés valószínűleg inkább annak szólt, hogy Plath maga is úgy gondolta, figurái túlságosan felismerhetők; más forrásokból ugyanis kiderül, hogy a regény megírása életének legnagyobb élményei közé tartozott, mohón, felszabadultan dolgozott a könyv születésének három hónapjában (vö. Wagner-Martin, 234). A fenti idézetek megmutatják, hogy alapvetően Plath is önéletrajzi regényként definiálta a művét – már amennyiben bevallja, hogy a vele magával történt dolgok szolgáltak alapul.

³⁷ Vö. Ihab Hassan „rebel-victim” fogalma a *Radical Innocence* című munkájában.

A korabeli kritikák – nemcsak az 1966-os kiadásé, amikor a mű először jelent meg Plath neve alatt, hanem az első, álneven megjelenők is – kedvezően fogadták Plath (illetve Victoria Lucas) – könyvét. Robert Taubman kritikus például Joyce *The Thin Red Line* és Updike *Pigeon Feathers* című műveivel összehasonlítva méltatja *Az üvegburát*. (idézi Wagner-Martin, *The Critical*, 5). Miután a regény 1971-ben az Egyesült Államokban is megjelent, az ottani kritikák általában már csak másodlagos teljesítménynek tekintették a művet az *Ariel*-versek után. Saul Maloff regényíró – számomra döbbenetes „mellélátással” – azt írja, hogy a regény témája Plath „saját fájdalma és betegsége”, amelyet „betű szerinti hűséggel fest le, napló ez, amit regénynek álcáz [...], csak a neveket változtatja meg, semmi mást: amennyire egy regénynél egyáltalán lehetséges, annyiban *Az üvegbura* nem fantáziára épülő mű, hanem puszta beszámoló”, sőt, megjegyzi, hogy miután már tudjuk, mi történt Sylvia Plath-szal, „a legrosszabb hírekre számítunk, ezért vagyunk itt, azért, hogy a szörnyűségeket olvassunk, nem pedig ezt a iskoláslány-csacsogást.” Maloff végül arra jut, hogy a regényt Plath első kötetével együtt az író nő ifjúkori művei közé tanácsos sorolni (103-105).

A regényről azóta annyi elemzés született, hogy első pillantásra azt hinnénk, nem is lehet már róla újat mondani. A szakirodalom két alapvető csoportba sorolható: a kritikák egyik része kór-, illetve esettörténetként olvassa a regényt, és ezt megpróbálja összekötni szociológiai kérdésekkel; a kritikák másik része – elsősorban a feminista irodalomkritika területén született számos elemzés – úgy interpretálja a könyvet, mint olyat, amely bemutatja, hogyan hullik szét a női szubjektum az 50-es évek amerikai (és patriarchális) társadalmában, és milyen lehetőségek adódnak az újjászületésére, újratemtésére. (Látjuk, hogy a két fent említett megközelítés tulajdonképpen ugyanazt a fogalomstruktúrát használja – ráadásul ugyanazzal a dinamikával és belső renddel –, legfeljebb más attribútumokkal.)

Lynda Bundtzen szerint a regény „formáját és stíluság tekintve közelebb áll az allegóriához, mint az autobiográfiához”, minthogy allegorikusan jeleníti meg a feminitás három aspektusát: „a nőnek a társadalomban elfoglalt helyét, speciális kreatív energiáját és feminitásának pszichológiai megtapasztalását”(76). Axelrod ugyanakkor azt javasolja, hogy az autobiografikus és az allegorikus olvasatok helyett az intertextuális olvasatra kellene koncentrálnunk; ő Esther Greenwoodot és Woolf *Mrs. Dalloway*-jének főszereplőjét, Clarissát együtt kísérli meg olvasni (93-94).

Teresa de Lauretis a regényben kimutatható újjászületés-mítoszra hívja fel a figyelmet, és rámutat, hogy a regény sikere „sokat köszönhet annak, hogy szerzője képes rá, hogy egyesítse a történelmi, diakronikus ént [...] a szinkronikus, időtlen, mitikus struktúrával[...].”

A regény „követi ugyan a pszichoanalitikus regények és esettörténetek mintáját, de míg az utóbbi érdeklődésének középpontjában a kulturális és egzisztenciális folyamatok leírása helyett a pszichológiai folyamatok leírása áll, Esther történetét átszövi a részletesen ábrázolt, specifikus kultúra, melyből a történet életet és jelentést nyer” (124).

Britzolakis megállapítása az, hogy a regény olvasása körüli kérdések „makacsul a megnevezés problémája körül forognak: mindenekelőtt annak a viszonynak a megnevezése körül, ami a szerzőt az én-narrátorhoz fűzi, valamint amely a szerzőt és a narrátort »Sylvia Plath-hoz» fűzi”(32). Az egyik legsarkalatosabb kérdés tehát, hogy milyen mértékben autobiografikus mű Plath regénye, mit jelent az, hogy *Az üvegbura* önéletrajzi regény.

2. A fikcionalizálás aktusai *Az üvegburában*

A referenciális és fiktív műfajok elkülönítésekor az önéletrajzi regényt különösen nehéz egyik vagy másik kategóriába sorolni. Jóllehet, a szókapcsolat azt sugallja, hogy fikcióval van dolgunk, az autobiografikus olvasást mégsem lehet kikerülni, hiszen az „önéletrajzi” jelző éppen ezt engedi meg. Márpedig, ahogy Mekis D. János írja, „valószínűleg minden autobiográfia-értés a referencialitás valamely fölfogásán nyugszik. A megértés alapjaként és a megértendőként funkcionáló közös létező éppúgy lehet az én, a világ tapasztalata, az emlékezet, sőt, az irodalmi tradíciók”(48). A poszt-strukturalista korban pedig, amikor megkérdőjeleződött a fikció-valóság – és ezzel együtt a regény-önéletrajz – dichotómia relevanciája, csak még nehezebbé vált a helyzet. Míg „Henry James korában még tisztán megkülönböztethető volt az önéletrajz és a fikció, Proust és Joyce (...) hozzálátott ahhoz, hogy a két műfajt közeli kapcsolatba hozza. Számos későbbi író az ő munkásságukat követte. A vallomásos regényírók a francia művész nyomában indultak el, míg a személytelenebb (...) alkotók inkább Joyce harmadik személyben írt önarcképeit vették modellül” (Szegedy-Maszák, 104). Az önéletrajzi művek besorolásának nehézségeivel kapcsolatban Northop Fry szellemesen úgy fogalmaz, hogy „ha egy könyvtárba egy önéletrajzi mű érkezik, a könyvtáros a nem fikcióhoz sorolja, ha hitt a szerzőnek, s a fikcióhoz, ha azt hiszi, hazudott” (262). A helyzet azért ennél persze bonyolultabb; a továbbiakban Fry az önéletrajzi regény kialakulását Rousseau-ig vezeti vissza. Fry rendszerében nem használja az önéletrajzi regény terminust, hanem a vallomásból indul, amely „önéletrajz a prózafikció egyik formájaként, illetve prózafikció az önéletrajz formájában” (315). Ahogy írja, „Rousseau után – valójában már Rousseunál – a konfesszió beleárad a regénybe, és a keveredésből létrejön a fikciós önéletrajz, a künstlerroman, és a vele rokon típusok”(266). A műfaj hibriditását Fry abban

látja, hogy míg „a konfesszióban majdnem mindig a vallás, a politika vagy a művészet iránti teoretikus vagy intellektuális érdeklődés játszik vezető szerepet”, valamint „a konfesszió szerzőjével e tárgyak sikeres, szellemileg egységes megragadása érezteti meg igazán, hogy érdemes írni az életéről”, addig „az eszmék és a teoretikus tételek iránti érdeklődés [...] idegen a tulajdonképpeni regény szellemétől, hiszen ott a technikai probléma az, hogyan lehet mindenfajta elméletet egyéni viszonyokban feloldani” (266). Fry ezek után arra jut, hogy a regény formai vizsgálatakor négy típust kell elkülönítenünk – a regényt, románcot, konfessziót és anatómiát –, ezeknek a „szálkötegeknek” és kombinációiknak elkülönítése azonban szándékoltan strukturális felosztás felé mutatnak, holott a legtöbb esetben több szál és több kombináció is felfedezhető egy műalkotáson belül.

Marinovich Sarolta írja, hogy a Plath-kritikában uralkodó két ellentétes felfogásnak – nevezetesen annak, amelyik patologizálni próbálja Plath-t, illetve amelyik Plathnak a patriarchális társadalomban betöltött áldozatszerepét hangsúlyozza³⁸ – közös vonása az, hogy „*Az üvegburát* önéletrajzként, és nem fikcióként olvassák, az önéletrajzi dokumentum faktualitását olvassák ki egy önéletrajzi regény fikcionalitásából” (194).

A faktualitás és fikcionalitás közötti feszültség feloldására Nancy Miller – egyébként Germaine Brée egy tanulmánya alapján – a „kettős olvasás” módszerét javasolja, amely „sem az autobiográfiát, sem a fikciót nem preferálja, hanem a kettőt szövegstátusuk alapján együtt kezeli” (60).

Az üvegburát több helyütt mint női bildung-, illetve künstlerromant említik, sokszor Joyce *Ifjúkori önarcképé*-vel párhuzamba állítva. Marinovich Sarolta tanulmányában a Miller-féle kettős olvasatot alkalmazza, és azt írja, „a kezdeti bizonytalankodás után az írás folyamán és következtében a szerzői szubjektum textuális tényyé válik. Valójában ezért tekinthető, értelmezhető *Az üvegbura* igazából művészregényként, nem csak azért, mert Esther Greenwood, a regény hősnő-narrátora híres író akar lenni” (196). Marinovich azzal érvel tovább, amikor művészregényként olvassa a művet, hogy Esther az én megjelenésének különféle formáival játszik el – ezeket jelenti számára Elly, Doreen, Betsy, Joan figurája. Esther „mindegyik és egyik sem akar lenni, ahogy nevető kívülállóként ön-reflexív iróniával próbálja magát az egyes szerepek megaláztatásaitól és a széttöredezett én szenvedéseitől elhatárolni egy autentikus írói identitás keresése közben” (197). Ugyanakkor, ha a Fry-féle struktúrát alkalmazzuk, azt látjuk, hogy Plath regénye leginkább a románc és regény

³⁸ Marinovich a patologizáló álláspont jellegzetes képviselőjeként Anna Stevensont, míg a feminista nézőpont példaként Linda Wagner-Martin könyvét említi; némileg kibővítve a listát, a „patologikusok” legfontosabb képviselőjeként említhető Alvarez, Butcher és Holbrook könyve, a feminista megközelítést alkalmazók között Aird, Malcolm, Perloff és Uroff munkája.

kombinációjával (melyek közül a regény extrovertált és személyes, míg a románc introvertált és személyes) írható le, a konfessziós szál pedig, ami Frynál az introvertált, tartalmilag intellektualizált jelzőkkel íródik le, közel sem kap akkora jelentőséget, mint éppen Joyce regényében, az *Iffjúkori önarcképben*, mellyel *Az üvegburát* többször összevetették. Igaz, a regényben a női szubjektum fejlődéstörténetének vázát a kreatív erő adja, ez azonban még nem elég ahhoz, hogy küntlerromanról beszélhessünk; a regény, véleményem szerint, inkább megmarad a bildungsroman kategóriájában.

Marinovich elemzésében, Ellen Moers megközelítéséből kiindulva, aki gótikus regényként olvassa Plath művét, végül „női gótikus művészregény”-ként definiálja *Az üvegburát*. (198-208)³⁹. Teresa de Lauretis a regényt a keresés-regény (*quest novel*) valamint az önéletrajzi porté alműfajába sorolja (133).

Elemzésem első részében annak a kérdésnek szeretnék a nyomába eredni, miért mondhatjuk, hogy Plath regénye fikció, miért nem nevezhető memoárnak vagy önéletírásnak, hogyan történik meg a fikcionalizálás aktusa. A kérdés alapvetően nem arra irányul majd, amit Rose úgy fogalmaz meg, hogy „vajon *Az üvegbura* (a fikció álcájában) szó szerinti vagy teljesen fiktív ábrázolása-e Plath élete tényeinek” (107) „mivel meggyőződésem, hogy ez a kérdés eleve elhibázott és nem megválaszolható. Azon kívül, hogy a „szó szerinti” és a „teljesen fiktív” két olyan határvonalra utal, amelyek nem felrajzolhatók (hiszen hogy lehetne valamit „szó szerint” elmesélni, illetve hogyan lehetne egy regény „teljesen fiktív”), a releváns kérdés nem az, hogy történik-e fikcionalizáció (nyilván igen, hiszen végig regényről beszélünk, másrészt láttuk, hogy a nemfikciós[nak tartott] műfajok is fikcionalizáltak), hanem az, *hogyan* történik. Federman szürfikció fogalmát felidézve be kell látnunk, hogy minden történetmesélés egy másikra való „ráméselés” csupán; izgalmasabb kérdés, hol mutathatók ki a fikcióképződés momentumai az egyes szövegekben.⁴⁰

Ezzel szoros összefüggésben azt kérdezem, hogyan lehetséges egy önéletrajzi regényben a szubjektum széthullását, majd összerakását, újjászületését ábrázolni? Miféle perspektívából teszi ezt a szöveget író szubjektum? Lehetséges-e egyáltalán egy krízis *utáni* pozícióból megjeleníteni magát a krízist?

³⁹ A gótika és a női irodalom kapcsolatáról Szalay Edina *A nő többször* című munkájának bevezető fejezetében ad remek összefoglalót.

⁴⁰ Rose kérdésfeltevésének további problémája az, hogy eleve feltételezi Plath, mint a szerző életének ismeretét, ami még akkor is problémás, ha elfogadjuk, hogy Plath élete valamilyen szempontból „nyitott könyv” lett az olvasók számára. Itt megintcsak Federman egyik megjegyzésére utalnék, aki blogjában megírja, egyszer azzal utasították vissza egyik regényét, hogy az „túlságosan önéletrajzi”. „De uram, mit tud ön az én életemről, hogy ezt mondja, kérdeztem. Semmit, szólt a válasz.” (<http://raymondfederman.blogspot.com/>)

Mivel elemzésemben végig szem előtt tartom a fikcionálás aktusát – hiszen Plath szövege szépirodalom–, ehhez a fejezethez Elisabeth Wurtzel *Prozac-ország* című, 1994-ben megjelent könyvét hívom segítségül. „Elizabeth Wurtzel alig múlt húszéves, amikor megírta ezt a könyvet depressziójának történetéről, s ma már Sylvia Plathsal és William Styronnal együtt a depresszió-irodalom legfontosabb szerzői között emlegetik” – írja a magyar kiadás fülszövege. Valóban, a könyvet mint a 90-es évek „üvegburáját” reklámozták, és a szerző maga is többször említi Platht. A könyv alcíme „Fiatalon és depressziósan Amerikában”. A magyar kiadásból azonban kimaradt a műfaji megjelölés, az eredeti címben ugyanis ez szerepel: „A memoir”. Wurtzel könyve tehát bevallottan dokumentum, nem pedig „tisztá” fikció, és erre a szöveg előtt elhelyezett szerzői megjegyzés is utal:

Ami engem illet, ennek a könyvnek minden szava az igazságot és csakis a teljes igazságot tartalmazza. Csak persze az én igazságomat. Tehát az ártatlanok – valamint a bűnösök – védelmében a szereplők nevét a legtöbb esetben megváltoztattam. Egyebekben, fájdalom, minden adat hiteles.” (5)

Mielőtt tehát belekezdünk a szöveg olvasásába, már két helyről is jelzést kapunk arról, hogy „igaz történetet” olvasunk. A magyar kiadás könyvborítója az eredeti felhasználásával készült, és a szerzőt, Wurtzelt ábrázolja – igaz, ezt külön nem jelzik a könyvben, de ha az olvasó begépelí Wurtzel nevét egy képkereső-programba, másodperceken belül bizonyossághoz jut. A fikcionalizálás aktusa persze szövevényesebb dolog ennél; a referencialitáson túl van valami más, ami alapján az olvasó úgy érezheti, Wurtzel szövege nem megy túl a beszámoló műfaján, nem épül ki benne egy olyan – a valóságból táplálkozó, mégis fiktív – világ, mint *Az üvegburá*-ban. Plath regényében (és ez természetesen más regényekre is érvényes) a fikcionalitás mértéke és mibenléte nem abban mérhető, mennyi „kitaláció” érhető tetten a történetben, hanem abban, megtörténik-e az iseri értelemben vett határátlépés.

„Hogyan létezhet olyasmi, ami jelen van ugyan, mégsem rendelkezik a valóság jellegével?” – teszi fel a kérdést tanulmánya elején Wolfgang Iser (52). A reális-fiktív oppozíció helyett ő a reális-fiktív-imaginárius triadikus viszony bevezetését javasolja. (A triád harmadik tagja sem teljesen új dolog persze; Iser megjegyzi, hogy a *képzelőerő*, *imagináció* és *fantázia* fogalmakról azért mond le, mert azok mindegyike „jelentős hagyományterhet visz magával s [azokat] nagyon gyakran pontosan meghatározható emberi képességként igazolják, s gyakran más képességektől elhatárolják.” Minthogy azonban „az irodalmi szöveg

tekintetében nem lehet arról szó, hogy az imagináriust mint emberi képességet határozzuk meg, hanem arról, hogy manifesztációjának és operációjának módjait bekerítsük, e megjelölés kiválasztásával inkább egy programra, mint egy meghatározásra” utal.) (54)

Plath regényének már első bekezdésében, sőt, elhíresült kezdőmondatában megtörténik a határátlépésnek az a formája, amit Iser „irrealizálásnak” nevez:

Furcsa, fülledt nyár volt, azon a nyáron ültették villamoszékbe Rosenberget, és én nem tudtam, mi keresek New Yorkban. Nem bírom a kivégzést. Ha csak rágondolok, milyen is az, villanyszékben végezni, rosszul leszek tőle, márpedig az újságokban egyébről sem vol szó, mint erről – gülüszemű főcímek meredeztek felém minden utcasarkon, minden dohos, amerikaimogyoró-szagú földalatti-lejárónál. Semmi közöm az ügyhöz, mégis folyton az járt az eszemben, milyen lehet, amikor elevenen megég az ember, amikor az idegszálakon végigfut a tű. (5)⁴¹

A bekezdés első sorában a „valóságos világ” jelenik meg: a Rosenberg-ügy kapcsán pontosan beazonosítható, hogy 1953 nyaráról van szó, a mondat azonban hordoz valami hátborzongatót, baljósat. „Amennyiben [...] a fikcionális szöveg a valóságra vonatkozik ugyan, de nem merül ki annak jelölésében, akkor az ismétlés a fikcionálás egyik aktusa, melyen keresztül olyan célok tűnnek elő, melyek a megismételt valóságnak nem sajátjai. Ha a fikcionálás nem vezethető le a megismételt valóságból, akkor rajta keresztül valami imaginárius jut érvényre, amely a szövegben megismételt realitással összeillesztődik. Így a fikcionálás aktusa azzal nyeri el sajátszerűségét, hogy kieszközli az életvilágbeli valóság visszatérését a szövegben, s épp ebben az ismétlésben kölcsönöz alakot az imagináriusnak, miáltal a megismételt realitás jellé, az imaginárius pedig az ezáltal jelöltek elképzelhetőségévé alakul” – írja Iser (53). A „Rosenberg” név használata a szövegben beidézi, felismerhetővé teszi a konkrét tárgyi világot, abban a pillanatban azonban túl is lép rajta, *jellé válik*. Annak valódi jelentése, hogy a kivégzést és a narrátor „triviális” problémáját, („nem tudtam, mit keresek New Yorkban”) Plath merész módon összekapcsolja, abban a jelenetben bontakozik ki tisztán, ahol Esther, az elbeszélő elektrosokk-kezelést kap. A második mondat („Nem bírom a kivégzéseket.”) első olvasásra szintén furcsán hangozhat, hiszen az olvasó elgondolkodhat, mennyi ennek a közlésnek a valódi információ-értéke: valószínűleg senki sem állítaná magáról ennek ellenkezőjét, nevezetesen, hogy „bírja”, szereti

⁴¹ Dolgozatomhoz a regény 1987-ben, az Európa könyvkiadónál megjelent változatot használtam, a fordítás, hacsak nem jelölöm, Tandori Dezsőé.

a kivégzéseket. Nem sokkal később azonban ez a mondat éppen abban nyer jelentést, hogy kiderül, *nem mindenki* van ezzel így:

A hallgatás úgy elterebélyesedett már közöttünk, hogy az volt az érzésem, ez némiképp az én hibám.

Ezért mondtam aztán: - Hát nem szörnyű ez a Rosenberg-ügy?

Aznap éjjel kellett Rosenbergéknek a villamosszékbe ülniök.

– Igen! – mondta Hilda, és én végre azt hittem, emberi húrt pendítettem meg valahol a macskaszíve mélyén. Csak később, ahogy ott vártuk kettesben a tanácskozóterem kriptaszerű félhomályában a többieket, akkor magyarázta meg Hilda, hogyan is érti az előbbi igent.

– Szörnyű, hogy ilyen emberek is élhetnek a föld hátán.

Aztán ásított, és sápadt, narancsszínű szája hatalmas, sötétlő üreggé tárult.

Lenyűgözve bámultam az arca mögött megnyílt vaksötétet, míg ajkai újra

összecsukódtak, megmozdultak, és a szellem megszólalt rejtekéből: – Úgy örülök, hogy megdöglenek. (104)

Bár Esther már a szöveg elején elmondja, tudta, hogy *vele* van valami baj („Tudtam, ezen a nyáron valami nincs rendben velem, mert örökösen csak Rosenbergékre kellett gondolnom [...]”), az olvasónak mégsem szűnik az az érzése, hogy a *világgal* van baj. Az általunk ismert világra vonatkozó reáliák nagyon is felismerhetőek, a regényvilág történelmileg és társadalmilag meghatározottnak tűnik, a szövegben létrejövő világ mégis *fiktív*, vagy, máshová helyezve a hangsúlyt, a szövegben *létrejön* egy világ, amely túlnó a fenti ismertetőjegyeken és azok azonosításán. Ez annak a folyamatnak az eredménye, amelyet Iser „szelekciónak” nevez: „a szelekció annyiban határátlépés, amennyiben a realitáselemek, melyek bejutnak a szövegbe, többé már nem kötődnek azon rendszerek szemantikai vagy szisztematikus szervezettségéhez, amelyből vétettek. [...] A szöveg környezetéből a szövegbe átvett elemek önmagukban nem fiktívek, csak hogy a szelekció a fikcionálás aktusa, mely révén a rendszerek mint vonatkozási mezők épp azáltal válnak egymástól elhatárolhatóvá, hogy elhatárolásukat az aktus átlépi. [...] A vonatkozási mezők így létrehívott érzékelhetősége abból nyer perspektivikus beállítást, hogy egyrészt olyan elemekre hasad szét, amelyek a szövegben aktualizálódnak, másrészt olyanokra, melyek inaktívak maradnak.” (58) A Rosenberg-házaspár mint a „való világban” létező emberpár áttemelése a szövegbe a szelektálás során úgy történik meg, hogy „a megismételt realitás jellé” válik ; ha pedig „a

fikcionálás nem vezethető le a megismételt valóságból, akkor rajta keresztül valami imaginárius jut érvényre, amely a szövegben megismételt realitással összeillesztődik” (Iser, 53). A szövegbeli Rosenberg-házaspárról, azon kívül, hogy villamosszékbe ültetik őket, nem tudunk meg semmit. A fent idézett jelenet, ahol Hilda szörnyetegnek nevezi őket, és örül a kivégzésüknek, éppen nem a házaspárnak, hanem annak a világnak a szörnyűségét érzékelteti, amelyben Esther él; ahol embereket – kövessenek el bármit is – villamosszékbe ültethetnek. Az, amit Iser imagináriusnak nevez, máshol is így jut szerephez a szövegben: az épületek, magazinok, intézmények felismerhetők ugyan, de nem *ábrázolnak*, hanem *jelentenek*, „az imaginárius reálissá lesz” (ez Iser szerint a határátlépés másik formája az irrealizálás mellett), megteremtődik a fiktív világ. Plath szövegébe – bár, mint utaltam rá, minden és mindenki felismerhető, a szereplők mégsem eredeti nevükön szerepelnek – a Rosenberg-házaspár névváltoztatás nélkül kerül át. *Az üvegburá*-ban felbukkanó nevek ugyan leképeznek egy térben-időben beazonosítható valóságot, az iseri értelemben vett szelekció útján azonban létrejön egy fiktív világot, amely magát valódiként ismerteti fel, hiszen „a fikcionális szövegben egy világosan felismerhető világ tér vissza, mely azonban magán viseli a fikcionáltság jegyét. E világ tehát zárójelbe van téve, hogy tudunkra adja: az ábrázolt világ nem egy adott világ, csak úgy kell érteni, mintha az lenne. Ezáltal jut érvényre a fikció leleplezésének egyik fontos következménye. A fikcionálás felismertetésében lesz az irodalmi szöveg által szerveződő világban minden Mintha [Als-Ob]” (Iser, 70).

Ezen a ponton lehet érdemes megvizsgálunk Plath névadását. Főszereplőjét Esther Greenwoodnak nevezi. Gyakran idézik a regénynek az a jelenetét, amikor Esther regényt kezd írni, és nevet keres hősnőjének:

Szívemet gyengédség hulláma öntötte el. A hősnő én leszek, csak persze álcázva.

Elaine lesz a hősnő neve. Elaine. Ujjaimon leszámoltam a betűket: Esther: hat betű ez is. Jó jelnek látszott. (123)

A névadás nagy jelentőséggel bír Esther számára, mint ahogy Plath számára is. *Az üvegburá*-ról írott kritikák szinte kivétel nélkül vizsgálják, hogyan értelmezhető az, hogy Plath a Rosenberg-ügyet, a Rosenberg-házaspárt átemeli a szövegbe. A tanulmányok az elektrosokk-villamosszék párhuzamot említik. Van azonban egy érdekes tény, amire talán érdemes itt kitérnünk. Plath főhősét Esther Greenwoodnak nevezi el. A Rosenberg házaspár női tagját Ethel Rosenbergnak hívták; az Ethel hangzásában nagyon hasonló az Estherhez (ami, ahogy

Plath naplójából kiolvashatjuk, eredetileg Judith⁴²), és ami még érdekesebb, hogy Ethel Rosenberg lánykori neve Ethel *Greenglass* volt. A kivégzett feleség lánykori nevének monogramja így megegyezik Esther monogramjával, a „green” szó megjelenésén kívül pedig fel kell figyelni még arra a párhuzamra is, hogy a regény központi motívuma az üvegbura, bár az angol cím (*The Bell Jar*) éppen nem tartalmazza az üveg („glass”) szót, pedig az angol szótárak szerint létezik a „glass bell” szóösszetétel, és a definíció szerint ez „üvegből készült bura”. Még ha a forrásokban nem is lehet pontosan, hogyan jutott el Plath hősnője nevének végleges változatához, aligha lehet véletlen a fent vázolt egybeesések sorozata, főleg, ha tekintetbe vesszük, hogy Plath sokszor játszadozott álnevekkel.

Wurtzel könyvében, ahogy fent már idéztem, a szereplők neveit megváltoztatta, a könyv előtti megjegyzésben viszont közli, hogy mindezt csak azért tette, hogy védje a történetben szereplőket. Azzal, hogy ezt bevallja, éppen írása nemfikcionalitását kívánja leleplezni, azt akarja még bizonyosabbá tenni, hogy valóban dokumentum-irodalomról, és nem „puszta” kitalációról van szó.

Wurtzel saját nevét megtartja a műben, Lizzy, Elisabeth, Elly beceneveken jelenik meg, többször a családnevét is kiírja. Mint láttuk, Plath könyvében a való világból átvett nevek a fikcionalizálás következtében a szövegvilágban önmagukban is jelentéshez jutnak, a referenciális jelentésen túllépve a fiktív világ építőköveivé válnak. Ezzel szemben a Wurtzel szövegében megjelenő nevek – elsősorban előadók és együttesek nevei, a 90-es évek amerikai szubkulturájának szereplői – csak mintegy „díszletként”, illusztrációként szolgálnak arra, hogy bemutassák, milyen korban él a memoár írója. Wurtzel pontosan megjelöli a helyet és az időt, megkísérli lefesteni a nyolcvanas-kilencvenes évek Amerikáját, Plath viszont egyszer sem beszél konkrét időről, még a földrajzi helyek is, amelyek egyébként beazonosíthatóak, egyfajta mitikus színezetet kapnak. Wurtzel – aki egyébként a fülszöveg szerint Plath művét túlságosan „udvariasnak” és „bocsánatkérőnek” találta, és ő maga őszintebben akart írni, valószínűleg ezért is tartja szükségesnek külön megjegyezni könyve elején, hogy az az „igazság” – nem mitizál, bár saját bevallása szerint egy egész generáció képviselője akar lenni, és a mitizálásnak az az eleme, hogy egyéni életproblémáját egy egész generáció gondjaként ábrázolja, még megvan művében, ezen azonban nem lép túl úgy, mint Plath, akinek regényében felfedezhető az újjászületés mítoszána váza (vö. De Lauretis).

Wurtzel a következőt írja:

⁴² Robert Phillips az Esther név használatában annak megerősítését látja, hogy Plath költészetének alapját az ödipális konfliktus képezi; Esther ugyanis nemcsak az, aki megszabadítja a zsidókat Hámántól, de az a gyönyörű szűz is, aki Ahasverus királyé lesz, miután azt felesége, Vashti királynő megvetéssel kezeli. Phillips itt felhívja a figyelmet a párhuzamra, ti. hogy Esther anyja is valamiféle megvetéssel kezeli Esther apját, aki meghalt, és pénz nélkül hagyta őket (129).

Egy egész nemzedéknek vagyok jellegzetes példánya: azokat a gyerekeket képviselem, akiknek a szülei elváltak, nem tudták megfelelően kezelni a magánéletüket, és akik így aztán sérülten nőttek fel. (173)

Amit ő bevallottan narratívának tesz meg – az elvált szülők sérült gyermekének nehézségei –, az persze egy lehetséges narratíva, és ezzel (bármennyire is „elviszi” a szöveget ez az értelmezés végig a könyv során, nem engedve teret szinte semmilyen más interpretációnak) ő maga is tisztában van, legalábbis kifejezi kétségét afelől, hogy mindenért a család okolható:

De hát felelőssé tehető-e minden problémáért a családdinamika? Nem lehetséges-e, hogy az agyam biokémiája is közrejátszik a dologban? (173)

A narratívaépítés, mint azt az előző fejezetekben részletesen tárgyaltam, nem csak a fikcionális művek sajátja; ezért volt hasznos az elemzés elején bevezetni az Iser-féle triádot. Wurtzel, a már említett bevezető megjegyzésben, ahol megvallja, tisztában van vele, hogy csak a „saját igazságát” mondhatja el, illetve a fent idézett bekezdésben, ahol (valamennyire) reflektál saját narratíva-építésére, szintén fikcionalizál, nem jelenik meg azonban az imaginárius, ami a szöveget valóban „fikciós műfajjá” tenné, hiszen a fikcionalizálás még nem azonos az imagináriussal.

Az alábbiakban két konkrét példát szeretnék kiemelni annak illusztrálására, hogyan mutatkozik meg az, hogy Wurtzel könyve memoár, Plathé viszont fikció. Szilasi László Isert értelmezve írja, hogy a „fikcióképzési aktusok egyik teljesítménye éppen az, hogy a nyelv rámutató funkcióját a figuráció feladatává teszik: az irodalmi szöveg – mi mást is tehetne – szóképek és alakzatok által hozza létre a referencia (önmagát mindig leleplező) illúzióját” (Szilasi, 3). Plath szövegében a figurális nyelv fikcióképző aktusa jól tetten érhető a tér ábrázolásban. Bármennyire is felismerhető New York vagy a tipikus amerikai kisváros és a campus, a nyelvi jelek nem egyszerűen rámutatnak, hanem önmaguk is *jellé válnak*. Az alább idézett részletek mutatják, hogyan lesz szimbolikus, lelki tájjá a környezet a figuratív nyelvhasználat következtében:

Elég szörnyű volt már New York is. Az a kis hamis erdő-mező lehelte frissesség, mely éjjelente valahogy beszivárgott, reggel kilencre mindig elpárolgott már, akár egy édes-szép álmot utója. Szemkápráztató szürkén vibráltak a napban a gránitszakadékok

mélyén húzódo forró utcák, izzó-tüzesen szikráztak az autótető; száraz, hamuszerű porral lett tele a szemem, torkom. (5)

A szürke, párnázott autótető olyan volt a fejem fölött, mint egy rabszállító kocsi plafonja, és a fehér, csillogó, egyforma deszkaburkolatú házak, köztük az ápolt, zöld kertek úgy maradoztak el odakint, egyik kerítés a másik után, mint egy hatalmas, de kitörésbiztos ketrec rácsai. (118)

Kékes fényben, immár jól kivehetően derengett a szoba, és elcsodálkoztam, hová lett az éj. Anyám ködös fadarabból szunnyadó, középkorú asszonnyá változott, szája nyitva, torkából horkolás tört fel. (126)

Dr. Gordon várószobája csendes volt és bézs színű.

Bézs színűek voltak a falak, bézs színűek a szőnyegek, és bézs színűek a párázott székek meg a díványok. Képek, tükrök sehol, a falakon csak latinul írott oklevelek dr. Gordon nevével, mindenféle orvosi diplomák. Halványzöld, kókatag páfrányok még sokkal sötétebb zöld, cikcakkos szélű levelek sorakoztak az asztalon, a kávézóasztalon meg az újságtartó asztalon álló kerámiacserepekben.

Először nem is értettem, miért érzem olyan biztonságosnak a helyiséget. Aztán rájöttem, azért csupán, mert nincsenek ablakai. (130)

A szövegben a terek, ahogy Esther az összeomlás felé halad, egyre szűkülnek, hogy végül elvezessenek a lépcső alatti pinceüregbe, ahová az öngyilkosságra készülő lány behúzódik, és amely üreg, groteszk módon, éppen magává a szülőcsatornává alakul át, az ájult lányt ugyanis, ahogy később megtudjuk, úgy kell kihúzni a résből.

Wurtzel memoárjában a térábrázolás nem megy túl az illusztráción. Míg Plath könyvében, mint láttuk, egy egyszerű autóbelső is alkalmas arra, hogy belőle lelki tájat alakítson ki, addig Wurtzelnél a terek realiztikus díszletek, amelyek alig jutnak komolyabb szerephez annál, mint hogy felismerhetővé teszik a helyszíneket, ahol a főhős megfordul, így mintegy a hitelesítés eszközeivé lesznek:

Egy nagy, álomszép lakásban lakom, amelyet az egyik újságíró kolléganőmtől bérelek, aki próbaidőre összeköltözött a barátjával. Amikor megnézem a lakást – amelyért mindössze háromszáz dollárt fizetek havonta, vagyis kevesebbet a heti béremnél –, úgy

éreztem, hogy én ilyen gyönyörűt még sose láttam. Szárnyas ajtók, mennyezeti ventilátorok, buján zöldellő és virágzó növényekkel teli kis terasz, kovácsoltvas és üveg reggelizőasztallal, lakókonyha, kék-fehér mediterrán csempével, amitől azonnal kedvem támadt, hogy cserepes fűszernövényeket tegyek az ablakpárkányra, és felakasszak mellé egy szélharangot. A kádnak kis lábai voltak, és a széle úgy volt kialakítva, mint a habos kávés csésze peremén túlcseresznyézni készülő tejszínhab. (203)

A narrátor kersztül-kasul utazik a világban, mintegy a depresszió ellen menekülve – nyári táborok, Dallas, London, a campus –, a külső tér és az enteriőrök azonban csak vázlatként, egy-egy vonallal felskiccelve jelennek meg a szövegben, a fenti, viszonylag hosszabb leírás pedig kivételnek számít. A térábrázolás legfeljebb addig a határig megy, hogy az elbeszélő körüli zűrzavart érzékeltesse – a táj azonban nem válik olyan értelemben önmagán túl mutatóvá, mint ahogy azt Plathnál láttuk:

Néha körülnézek a Kirkland Street-i lakásban. Látom, hogy a poszterek, amelyeket szeptemberben olyan nagy gonddal válogattam össze és ragasztottam fel a falra, sorra lepotyognak, ahogy a hidegben megfagy a celluxban a ragasztóanyag. Tudom, hogy vissza kellene őket ragasztani, de hagyom, hogy lecsússzanak a pamlagra, a fotelekre meg a padlóra. A konyhában időközben számtalan zsáknyi szemét gyűlt össze, és tudom, hogy ha valaki nem csinál velük valamit, akkor hamarosan patkányokkal fogunk együtt lakni. (283)

Wurtzel könyvében a főhősnő öngyilkossági kísérletére szintén egy szűk, zárt térben – egy mosdóban – kerül sor, az ide vezető út azonban nem rajzolódik ki olyan tisztán és szimbolikusan, mint Plath regényében; a tér tulajdonképpen ebben a jelenetben sem bír igazi jelentőséggel.

Az üvegbura-szakirodalom másik többször tárgyalt témája a regényben megjelenő divatvilág. Eszter korábban csak képekről, magazinokból ismerte a környezetet, amelybe a regény elején bekerül.⁴³ Az amerikai álom világa ez, ahol minden elérhető, mindenki lehet valaki:

Mi minden meg nem történhet ebben az országban, mondogatták. Itt egy lány, él tizenkilenc évig valami isten háta mögötti városban, olyan szegény, hogy még egy

⁴³ Az egyes sajtótermékek megjelenéséről és jelentéséről Sélley Nóra ír tanulmányában. („A fügefá”)

folyóiratot sem tud megvenni, és akkor egyszer csak felveszik ösztöndíjjal a legjobb iskolába, rendre-sorra nyeri a díjakat, s végül úgy tartja kezében egész New Yorkot, akár autója kormányát. (6)

Esther problémája azonban, ahogy ez már a regény első oldalain kimondásra kerül, éppen az, hogy mindezt nem tudja saját álma megvalósulásaként megélni. Akárcsak a térábrázolásnál, a szöveg itt is „szűkít”, vagy ha úgy tetszik, fokoz. Esther betegsége ebben a vágyott, de elidegenítő divat-világban jelentkezik először. Elsőként a gyönyörű ruhák válnak élettelené (a lány a szekrényben lógó ruhákat döglött halhoz hasonlítja), ezt követi az étel méreggéválása (egy divatos fogadáson a lányok romlott kaviárt esznek, és ételmérgezést kapnak), majd az, hogy az emberekből bábu lesz (vö. Séllei, „A fügefá”, 121-131; 147-150). A figuratív nyelvhasználat következtében a döglött hal illetve a romlott ikra Esther betegségének metaforáivá lesznek, és a szöveg – egy flasback-jelenet beiktatásán keresztül, amiben Esther felidézi azt, amikor Buddy Willard a kórházban üvegbe zárt magzatokat mutatott neki – egy sajátos törzsfajlódást vázol fel, ami az üvegburáig vezet, amelyről Esther azt mondja, „annak, aki ott él az üvegbura alatt, bezárva, üresen, mint egy *halott csecsemő*, annak maga a világ a rossz álom” (kiemelés tőlem)⁴⁴.

Séllei megmutatja, hogyan válik a női magazinok és a mozgófilm világa a regényben a Baudrillard-i értelemben vett szimulákrummá: „Ez az a világ, amely »hiperreális«, azaz »egy eredet és realitás nélküli valóságnak a modelleken keresztül történő generálása«. A szimuláció esetében – ellentétben a referencialitást megőrző jelhasználattal – »a valóságnak a valós jeleivel történő helyettesítéséről van szó, azaz arról, hogy minden valós folyamatot önnön műveleti hasonmása akadályoz meg létrejöttében. A valós soha többé nem jöhet létre” (Baudrillard-t idézi Séllei, „A fügefá”, 126).

Wurtzel szövegében, ezzel szemben, a divattal kapcsolatos leírások – ahogy azt a térábrázolásnál is megfigyeltük – nem a figuratív nyelv eszközein keresztül szólalnak meg.

Arra hivatottak, hogy a szövegen kívüli világra utaljanak, hogy azt beazonosíthatóvá tegyék, még akkor is, ha történetesen arról szólnak, hogyan „lóg ki” a narrátor a saját környezetéből, mennyiben jelzi öltözködése a különcséjét, azt, hogy „valami nincs rendben” vele.

⁴⁴ A fenti elemzés még komplexebb lehet, ha megvizsgáljuk *Az üvegburán* végigvonuló víz-motívumot: mint arra már rámutattam, Esther állandó megtisztulási vágya ennek fontos építőköve, de felidézhetjük azt a jelenetet is, ahol megpróbálja vízbe fojtani magát; elemzésre kínálkozik a víz-jég-üveg motívum komplexitása (üvegbura, víz, a befagyott tavak Joan öngyilkosságának színhelyén, stb.). Dolgozatomban – mivel elemzésem eredeti irányától ennek kibontása eltérítene – ezt nem tárgyalom részletesen, de a hal-ikra-magzat metafora így újabb jelentéseket nyerhetne.

Ellentétben Plathéval, Wurtzel szövegének ebben a részében is hemzsegnek a beazonosítható nevek és márkák:

Akkor én már egyébként is minden szempontból csudabogárnak számítottam. Ebben az évben volt nagy divat a mazsorettstílusú miniszoknya, amely Norma Kamali és Betsey Johnson jóvoltából terjedt el a divatot sajnálatos módon vakon követő lányok között [...] Én meg még mindig Stevie Nicks stílusánál tartottam, állandóan hosszú, áttetsző szoknyákban pompáztam, amelyek majdnem a bokáimig leértek a lovaglósizmamnak, és romantikus, bő blúzokat viseltem [...]. Öveket, szalagokat, pántlikákat viseltem, szinte roskadoztam a sok textil súlya alatt, és mindezt a nyolcvanas évek elején, a Reagan-korszak optimizmusának kezdetén, amikor már a jókedv, a könnyedség és az élénk színek dívtak. [...] Azért egy kicsit igyekeztem hasonulni a többiekhez. Vettem magamnak egy Betsey Johnson-féle bársony partigöncöt, Lycra felsőrésszel és kis, libbenő szoknyával.

Mindkét szövegben olvashatunk arról, hogy a főhős hetekig egyetlen ruhadarabot hord, mert nem képes nincs már ereje átöltözni. De míg Elisabeth esetében „pusztán” arról van szó, hogy a téli szünetet a szobájában töltő lány a depressziója miatt képtelen tiszta ruhát venni magára, addig Esther zöld szoknyája és fehér blúza a regényben megjelenő diszkurzusok hálójában újabb és újabb jelentést nyer és vet le: a lány hazautazása előtt minden ruhájától megszabadul, egyedül a Betsytől kapott két ruhadarabot tartja meg. Betsy kezdetben valamiféle ártatlanságot, tisztaságot jelképez Esther számára de, mint Séllei rámutat, végül ez a jelentés is leválik a ruhákról, ugyanis „még a látszólag »természetesnek« ható ruhadarabok is kulturális jelölökké válnak ebben a mátrixban. [...] A vonaton hazafelé tartva Esthernek [...] idegennek tűnik Betsy »természetes« öltözéke, amelyre a negyvendolláros, kényelmetlen ruhák szétszórása után Esther elcserélte egyetlen megmaradt ruhadarabját, a búzavirágos hálóköntöst. Semmi más oka nincs annak, hogy utána hetekig ezt hordja, csak az, hogy nincs másik ruhája, illetve tulajdonképpen mindegy mit vesz fel, mert minden ruhadarab ugyanúgy jelölné a testét – legfeljebb más jelentéssel, de a szöveg szerint éppen a »jelentések« alól próbálna kibújni, hisz épp arra tesz kísérletet, hogy saját »szövegét« írja” („A fügefafa”, 131).

A fentiekkel tehát tulajdonképpen azt vettük számba, mivel érvelhetett (volna) Ted Hughes, amikor Plath regényének fikció-voltát kellett bizonyítania, vagy, kicsit ironikusan úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *fiktív* regény poetológiai vizsgálata valóban feltárja a fikcionalizálás azon aktusait, melyek egy bírósági eljárás során, ahol a szerzőt a közvetlen

valóságreferencialitás vádjával illetik, bizonyítékul szolgálhatnak. Láttuk, hogy a regényben az írás folyamatának során az elemek úgy kerülnek kiválasztásra, úgy kerülnek egymás mellé, hogy azok önmagukon már túlmutatnak, jelölből jelölővé válnak –, ritkítás, kiegészítés és súlyozás a világteremtés alapvető műveleteinek bizonyulnak”(Iser, 59). Ez az tehát, ami nem történik meg egy memoárban, amely persze szintén nem mentes a fikciótól, amennyiben a narratívaépítést fikcionalizáló aktusnak tekintjük.

3. „A kép visszanéz”: a szubjektum-objektum oppozíció felszámolásának kísérlete és a krízisábrázolás *Az üvegburában*.

Dolgozatom további részében azt vizsgálom meg, hol lelhetők fel Plath önéletrajzi regényében azok az elemek, amelyek már túlmutatnak a „hagyományos” szubjektumábrázoláson, így (a Joyce, illetve Woolf által elkezdettek folytatva – mindkét alkotó Plath példaképe volt) pedig már a posztmodern önéletrajzi regényt előlegezik meg, illetve hol „lép vissza”, és marad meg végül a „hagyományos” történetmesélés keretein belül. Jóllehet, a fejezet elején rámutattam, hogy Plath regénye sok szempontból az 50-es évek regényei közé sorolható, annál izgalmasabb felfedezésnek tűnik, hogy a regény egy-két ponton mennyire megelőlegezi a rákövetkező évtizedek munkáit. Vizsgálódásom másik célja az lesz, hogy felderítsem, milyen következményekkel jár az, ha az író egy krízis, *saját* krízise ábrázolásához az *önéletrajzi* regény műfaját választja.

Ha „lenyomozzuk” Plath, mint empirikus szerző életét, sok közös dolgot fedezünk fel Esther, a mintaszerző életével.⁴⁵ (A helyzetet persze tovább komplikálja, hogy elindulhatunk a Victoria Lucas névtől is, ebben az esetben pedig az empirikus szerző maga is fiktív duplikátumon keresztül más néven létező, [nem létező?] szerző.) Szó esett már *Az üvegbura* szereplőinek beazonosíthatóságáról, tudjuk azt is, hogy Plath valóban öngyilkosságot kísérelt meg 1953 nyarán; hogy akárcsak a regénybeli Esther, korán elvesztette apját, ezek után öccsével és anyjával élt, ösztöndíjat nyert New Yorkba, stb. Jelen vizsgálódásom perspektívájában azonban annál, hogy feltárjuk az empirikus és mintaszerző életének közös eseményeit, sokkal fontosabb szerepet kap az a tény, hogy mindkét szerző önéletrajzi regényt ír. Esther nem sokkal öngyilkossági kísérlete előtt kezd regényírásba:

Akkor elhatároztam, hogy a nyarat regényírással fogom tölteni. Ezzel jó néhányan megkapják majd a magukét. [...] Szívemet gyengédség hulláma öntötte el. A hősnő én leszek, csak persze álcázva. Elaine lesz a hősnő neve. [...]

Elaine ott ült anyja sárga pongyolájában a teraszon, és arra várt, hogy történjék valami. Párás-nehéz júliusi reggel volt, Elaine hátán izzadságcseppek kúsztak lefelé, egyik a másik után, mint lassú bogarak.

Hátradőltem, és elolvastam, mit írtam eddig.

Volt benne élet, hasonlatomra pedig – izzadságcseppek, mint lassú bogarak – egyenesen büszke voltam, bár ott motoszkált bennem az a homályos sejtelem, hogy

⁴⁵ Vö. Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, 30-34; Eco itt vezeti be az empirikus és a mintaszerző fogalmát.

mintha ezt már réges-régen olvastam volna valahol. [...] Így ültem ott vagy egy órát, azon töprengve, hogy mi is következzen most, s közben a fejemben is ott ült anyja sárga pongyolájában a mezítlábas baba, és a nagy semmibe bámult. (124)

Plath önéletrajzi regényének hősnője szintén önéletrajzi regényt ír; ha viszont ő is magáról ír, akkor az általa írt hősnő is regényt fog írni – egy végtelen folyamatnak vagyunk tehát tanúi. Ráadásul a regénybeli narrátor, Esther úgy érzi, amit leírt, azt már látta valahol leírva, vagyis a regénybeli citátum maga is citátum már, így a végtelen tükörijáték kezdőpontja meghatározhatatlan, hiszen nem Estherrel kezdődik. Mintha tükörrel szemben ülne, de háta mögött is tükör lenne, végtelen tüköralagútba kerültünk. A kitüntetett viszonyítási pontot tehát nem lehet fellelni, hiszen amennyiben Esther a saját életét írja meg, annyiban az ő „eredetijének”, Plathnak életét is írja, csakúgy, mint ahogy Plath írja őt, Esthert. Ráadásul Esther azt mondja, az ő fejében ül a hőse, akit néhány mondatban megírt, és ugyanazt csinálja, amit ő. A szinte hátborzongató proliferáció a végtelenségig tart. Ez kikezdi az egyéb tekintetben konvencionális, mimézisalapú ábrázolásmódot, ami a regény többi részét uralja. A fent idézett jelenetben viszont annak a folyamatnak vagyunk tanúi, amikor „a szerzői én felől a textuális, szövegbeli én felé való elmozdulás eredményképpen az író, alkotó énből magából is produktum, az irodalmi szöveg terméke lesz” (Szegedy-Maszák, 202).

A fentebb, a fikció kapcsán tárgyaltakhoz itt fűzhetjük hozzá, hogy a regényben a még leginkább referenciálisan olvasható világ éppen az irodalom világa; a (halott) írók saját nevükön szerepelnek, a hősnő a *Finnegans Wake*-et olvassa, és a Rosenberg-esettel szemben ezek a nevek nem mutatnak túl önmagukon. Az irodalom maga így egyfajta kivehető, eltolható falként funkcionál, átjárást engedve a fiktív regényvilág és a valóság között. Érdeemes ugyanakkor felfigyelnünk Plath (ön)iróniájára, amely nagyon finoman, mintegy fátyolszerűen mutatkozik meg abban a jelenetben, ahol Esther a *Finnegans Wake*-et próbálja olvasni – „a legnagyobb olvashatatlan regényt, amelyet valaha írtak”⁴⁶. Miután beollózza a szövegbe a *Finnegans Wake* kezdősorait (amely nehezen érhető szöveg), majd pedig egy értelmetlen betűhalmazból álló idézetet is, a későbbiekben betegsége egyik tüneteként említi orvosainak, hogy „nem tud olvasni”. Talán nem túlzás némi paródiát látni ebben a mozzanatban; Esther egy olyan szöveg alapján állítja, hogy nem tud olvasni, amely tulajdonképpen olvashatatlan. Mindezt megerősíti, hogy a szöveg későbbi részében azt látjuk, az olvasás képessége nem hagyta teljesen cserben; képes olvasni – igaz, csak bulvárlapokat. Mindez persze annak vonatkozásában értelmezendő, hogy annak számára, aki író akar lenni,

⁴⁶ vö. Raymond Federmann egy interjúban (Abádi, 122)

az olvasás képességének elvesztése szinte teljes addigi világának elvesztésével ér fel, némi irónia fedezhető fel ugyanakkor abban, hogy Plath egy olyan világot fest fel, ahol a „magas” irodalom képviselői olyan szövegeket állítanak elő, melyek olvashatatlanak, miközben a „maradék józan eszét” megőrizni próbáló hősnő épp egy ilyen szövegen méri le, tud-e még olvasni. Ezt a feltevést, véleményem szerint, tovább erősíti az, hogy Esther azt mondja:

Gondoltam, a kis kezdőbetű azt fejezi ki, hogy soha semmi nem kezdődik egészen előlről, nagybetűvel, hanem csak folytatása annak, ami előtte volt. Éva-Ádám természetesen Ádám és Éva, persze valószínűleg van valami más jelentése is a dolognak.

Akár egy dublini kocsmá is lehet. (127)

Az „ádám-éva” valóban egy dublini kocsmát jelöl, ezt azonban csak az a regényolvasó tudja, aki alaposan ismeri Joyce-ot. Esther tehát nagyon is jól tudja, hogy egy kocsmáról van szó, nehéz azonban eldönteni, hogy maga sem emlékszik már arra, hogy ezt tanulta valamikor, vagy szándékolt tudatlansága valamiféle nyelvöltés a regény világa, az irodalom, esetleg az olvasó felé.

Az író, aki önmagáról ír regényt, vagy önéletrajzot alkot, mondhatjuk, ki van téve saját hőse tekintetének is, hiszen akármit is tesz ő maga, azt hőse is meg fogja tenni, mintegy „leutánozza” őt, ez az utánzás, ahogy láttuk, azonban épp a regény hagyományos, mimetikus jellegét ássa alá. Az elemzésben itt célszerűnek érzem bevezetni az *anamorfózis* fogalmát, mint interpretációs kategóriát. Az anamorfózis eredetileg a képzőművészetben használt fogalom, olyan eltorzított képet jelent, amely csak egy bizonyos nézőpontból, illetve egy ráhelyezett tükörtárgy segítségével válik láthatóvá. Maga a kifejezés először 1650-ben jelenik meg Gaspar Scott német jezsuita *Magia Universalis* című művében, a festészetben Leonardo, Hans Holbein a huszadik századi művészetben pedig Salvador Dali a legismertebb anamorfózis-ábrázolók. A fogalom Lacan rendszerében is szerephez jut. Slavoj Žižek Lacan anamorfózis-fogalmát értelmezve írja: „[az anamorfózis] olyan elem tehát, amelyet, ha egyenes irányból szemlélünk, csak egy jelentés nélküli foltot látunk, amely azonban, amint a képet egy pontosan meghatározott oldalirányból nézzük, hirtelen felismerhető körvonalakat vesz fel. Lacan állandóan Holbein *Követek* című képére utal: a kép alján, a két követ figurája alatt a néző amorf, kiterjedt, kiálló foltot lát. Amikor aztán egy utolsó pillantást vet a képre oldalról, [...] a folt egy koponya körvonalait vesz fel, feltárván így a kép igazi jelentését: minden földi dolgok – a művészet és tudás tárgyainak, amelyek betöltik a kép többi részét –

értéktelenségét. Így határozza meg Lacan a »fallikus jelölőt«: »jelölt nélküli jelölő«, amely mint olyan, hatályossá teszi a jelöltet : egy kép »fallikus« eleme az értelem nélküli folt, amely magát a képet »denaturalizálja« úgy, hogy annak minden alkotóelemét »gyanússá teszi«, így szakadékot nyit a jelentés megtalálása előtt: semmi sem az, aminek látszik, mindent interpretálni kell, mindenről feltehető, hogy mellékes jelentéssel bír. A fennálló, ismerős jelrendszer talaja megnyílik, mi pedig a totális kétértelműség birodalmában találjuk magunkat, éppen ez a hiány sarkall azonban arra, hogy új, »rejtett jelentéseket« tárjunk fel: mindez egy állandó kényszer mozgatórugója lesz. A hiány és a többletjelentés közötti oszcillálás képezi az alapját a szubjektivitás helyes dimenziójának: ez a paradox pont aláássa »neutrális«, »objektív« megfigyelői pozíciókat, kitéve minket magának a megfigyelt tárgynak. Ez az a pont, ahol a megfigyelő maga is beleértődik, beleíródik a megfigyelt jelenetbe – bizonyos értelemben ez az a pont, ahonnan a kép visszanéz ránk» (90-91).

Az anamorfózis pillanata az a pillanat, amikor a szubjektum előtt, aki magát mintegy kívülállóként, „voyeur”-ként értelmezte, hirtelen, mintegy a „ferde pillantás” következtében egy más perspektíva nyílik meg, melyben ő maga is egy tekintet tárgya lesz, éppen annak a tekintetnek tárgya, amely tekintet ahhoz tartozik, amit ő maga korábban objektumként ismert fel, és amely most mint szubjektum tárul fel előtte. És ha ez némileg hátborzongatóan hangzik, nem véletlenül: Žižek az anamorfózis fogalmának illusztrálására éppen Hitchcock filmjeit hozza például. A *Madarakban* valami, ami addig természetes volt, egyszer csak feltárja nem-természetes, gyilkos voltát; a *Hátsó ablakban* az ablakából a szomszédait figyelő férfi tanúja lesz egy gyilkosságnak, tekintete találkozik a gyilkos tekintetével, minek következtében azonban ő sem lehet többé puszta megfigyelő, mert részévé lett annak, amit megfigyelt: „a kép visszanézett”. A jelenetben, ahol Esther a *Finnegans Wake*-t próbálja olvasni, Plath ezt írja:

Valamiképpen ismerős szavak úsztak el előttem, de kifacsarva, eltorzítva, mint egy arc a görbe tükörben. Agyam üveges felszínén nem maradt nyomuk.

Ferdén, bandzsítva néztem a nyitott könyvre.

A betűkből kampók nőttek, kosszarvak tekeredtek.

Egyenként vettem szemügyre mindet, külön-külön, és láttam, hogy ugrálnak örült mód föl-le. Aztán fantasztikus, lefordíthatatlan képletekké álltak össze, akár az arab vagy a kínai írásjelek (kiemelések tőlem). (127)

Esther előtt tehát új világ nyílik meg a „ferde pillantás” következtében; minden újraértelmezendő, újraolvasandó, sőt, újratanulandó, hiszen az anamorfózis pillanatában feltárulkozó írásjegyek Esther számára értelmezhetetlenek. Mindez azonban nagyon is ijesztő, a másik világban – amely egyben a könyv, a fikció, az irodalom világa – talán az örületet pillantja meg, vagy valami olyat, amit akként definiál. A jelek jel-voltát még felismeri, de dekódolni nem tudja őket, és innentől indul a leépülése.

Az anamorfózis szónak ráadásul van egy másik jelentése is, melyet Žižek nem említ: így nevezik a portré festésének azt a módját is, amikor a modell szemét úgy festik meg, hogy az mindig a nézőre tekintsen. Az önéletrajzi regény írója, az analógiát kiterjesztve, nemcsak hogy része lesz annak a jelenetnek, amit ő maga fest magáról, de foglyává válik egy tekintetnek is, amely tekintet a sajátja, vagy a szövegben megkonstruálódó szubjektumhoz tartozó.

Visszatérve a regény azon jelenetéhez, ahol Esther írni kezd, felfigyelhetünk még valamire. „A hősnő én leszek, csak persze álcázva. Elaine lesz a hősnő neve.” Vajon miért használja itt a narrátor a „persze” kifejezést? Miért érzi szükségét hangsúlyozni, hogy természetesnek gondolja, hogy magát, mint írásának tárgyát, álcázni fogja? És ő gondolja-e csakugyan természetesnek ezt, vagy inkább „kiszól” az olvasóhoz? S ki szól ki? Ez, hasonlóan a fent említett példához, megint egy végtelenített játékot indít el: Plath, aki a regényét írja magáról, „persze” álcázza magát, de még az álcából is „kiszól”, hiszen álcázott hősnője is közli, hogy „persze” álcázni fogja magát. Az álcázást pedig a névválasztással kezdi, és az ő szövegének első mondata valóban ez az álnév. Esther arra épít, hogy az elbeszélő és elbeszéltné távolításának egyik legerősebb eleme az, amikor megjelenik a szövegben a név, amely nem azonos a könyvborítón szereplő névvel. Ez mindenképpen valamiféle elidegenítést eredményez az olvasó pszichéjében – akkor is, ha esetleg pontosan tisztában van a referenciális olvasás fogalmával, és azzal, hogy az elbeszélőt „nem szabad” azonosítanunk a szerzővel.

Esther regényéből mindössze négy mondat készül el:

Elaine ott ült anyja öreg sárga pongyolájában a terszon, és arra várt, hogy történjék valami. Párás-nehéz júliusi reggel volt, Elaine hátán izzadságcseppek kúsztak lefelé, egyik a másik után, mint lassú bogarak. [...] Szirupos tehetetlenség ömlött el Elaine tagjain. Ilyen érzés lehet a malária is, gondolta. (124)

Ennél a szövegrészletnél azért érdemes elidőznünk, mert újra egyfajta játékosság érhető tetten, ha figyelmesen olvasunk. A jelenet egy vállalkozás kudarcát hivatott megmutatni: annak kudarcát, hogy Esther önmagáról írjon, hiszen csak négy mondatig jut el. Plath naplójának alapos olvasása után persze törvényszerűen ráismerünk már az író kudarcára. A valódi kudarcot azonban, véleményem szerint, Plath nem azzal jelzi, hogy hőse mindössze négy mondatot képes leírni, hanem azzal, hogy a fenti idézet, Esther négy mondata valójában *stílusparódia*. Ez a parodisztikusság ugyanolyan finoman jelenik meg, mint fentebb a Joyce-szöveggel kapcsolatos ironizálás, ám ha figyelmesen olvasunk, és nem hagyjuk „eltéríteni” magunkat a narrátortól, észrevehető, hogy a valódi probléma az, hogy Esther szövege éppen az általa lenézett „alacsony” irodalmat másolja. A regényben található figurális nyelv rendkívül precízen kidolgozott; Plath elsősorban költői hasonlataival ér el erős, lírai hatást. Az, hogy Esther épp a bogár-hasonlattal a legelégedettebb, már Plath finoman elhintett öniróniáját mutatja. A naplójegyzetekből és anyjához írott leveleiből azt is tudjuk, hogy Plath következő regényei is önéletrajzi regények lettek volna: második könyvében egy lány történetet kezdte írni, aki Amerikából a kontinensre érkezik, ahol megtalálja a szerelmet és alkotói tevékenységében is kiteljesedik, a harmadikban, melynek a *Double Exposure* címet szánta, egy házasságában csalódott fiatal nő történetét akarta elmesélni. Az önéletrajziség tehát valószínűleg továbbra is meghatározó maradt volna Plath művészetében, ennyiben fontos szerephez jut a regénynek a fent elemzett a része is, amelyben a hősnő éppen ebbe bukik bele.

Szegedy-Maszák Mihály tanulmányában, melyben az önéletrajzi regénynek a posztmodern idejében játszott szerepét vizsgálja, négy pontban foglalja össze azt, hogy milyen változások mutathatók ki a posztmodern korában az önéletrajzi regényekben: először, a szerzői énből szövegbeli én lesz, az író én ennek következtében nem alkotója, hanem maga is produktuma az irodalmi szövegnek. Másodszor, az önéletrajzi regény, amely a megszerkesztés folyamatában történő élményeket is magába foglalja, megváltoztatta az énről alkotott képünket azzal, hogy megkérdőjelezte ennek az ének az integritását, hangsúlyozta diszkontinuitását, véletlenszerűségét és önkényes voltát. Harmadszor, a szubjektum-objektum oppozíció dekonstruálásával az önéletrajzi regény írói érvénytelenítették azt a metaforát, amely évszázadokon keresztül használatos volt az ember és az őt körülvevő világ kapcsolatának interpretálására. Negyedszer, a művészet és élet közötti kontinuitást erősítve az önéletrajzi regények írói aláásták az arisztotelészi mimézis-elméletet (Szegedy-Maszák, 102-104).

A fenti megközelítés fényében kitűnik, hogy *Az üvegbura* egyes szöveghelyei felszámolják vagy részben felszámolják a szubjektum-objektum oppozíciót, ami Plath regényét a posztmodern szubjektumábrázoláshoz közelíti. Ugyanígy hatnak, a szerzői és a szövegbeli én pozícióit olykor szinte megcserélve, a hol egymásba skatulyázott, hol pedig egymást metsző nevek és álnevek, valamint az írás mint szubjektum-élmény tematizálása, ami persze egyúttal éppen e szubjektum lényegi diszkontinuitásait és dinamikusan újra meg újra fel- és leépülő voltát is felfedi. Az arisztotelészi mimézishagyomány pedig ott lehetetlenül el, ahol az anamorfikus struktúrába bevont motívumként az úgynevezett külső valóság egyszer csak végérvényesen elveszíti intaktságát.

Ha viszont – hogy visszatérjünk az anamorfózis fogalmához – egy szerző önéletrajzi regényt ír, akkor, ahogy láttuk, aki visszanez, a visszanező kép ő maga az író, illetve önmaga múltbeli alakja, és a jelenet, amiben megfigyelőből szereplővé válik, a saját múltja. Ezért amennyiben az elbeszélő saját múltbeli krízisét eleveníti fel, úgy mindez a vallomásosság kérdését is új megvilágításba helyezi. *Az üvegbura* vallomás-jellege nem csak abban áll, hogy Sylvia Plath magáról ír, és figurái – legyen is bármennyire szó fikcióról – beazonosíthatóak. A vallomásosság abban mutatkozik meg, hogy Plath saját *mentális problémájáról* ír. Esthernek, mint a regény hősének, Plathnak pedig, mint egy mentális betegségen átesett írónak, aki önéletrajzi regény ír, egy olyan társadalomban kell talpon maradnia, olyanba kell újra beilleszkednie, ahol a mentális betegségekkel küzdők a kirekesztettek közé tartoznak.

Árulkodó, ahogy a regény végén Esther – némi iróniával ugyan – azt mondja: „analízisben voltam végül is”. Ez, a korábbiakhoz viszonyítva, ahol Esther az „örültekháza”, „örült”, „bolond” kifejezéseket használja, eufémizmus, ami arra való, hogy Esther el tudja magát helyezni egy társadalomban, ami éppen visszafogadni készül. „Analízisben” lenni nem tűnik olyan hátborzongatónak, mint az, hogy „bolondok házában” volt, az analízis szó használata ugyanis azt a konnotációt nyitja meg, hogy Esther betegségét az orvostudomány pszichiátriának nevezett ága kezelni tudta, kontrollálhatóvá tette, ami mind a társadalom, mint pedig, láthatóan, Esther számára megnyugtató, míg az „örült” jelző éppen azt jelenti: az elfogadott normarendszerben értelmezhetetlen. A bélyeget ugyan így is viselnie kell majd:

Nolan doktornő kertelés nélkül a tudtomra adta: sokan óvatosan kezelnek majd, vagy esetleg kerülnek, mint a lepracsengettyűst.

A lepracsengő képének használata nagyon precízen kerül megválasztásra: mint azt Foucault *A bolondság történetében* megmutatja, a lepra visszahúzódása után a nemi betegek, a 18.

századtól pedig a bolondok az első számú társadalmi kirekesztettek (Foucault, *A bolondság*, 11-67). A csengettyű, ami kezdetben a leprások jövetelére figyelmeztetett, később pedig a bolondok sipkájára került, mindenféle kirekesztés szimbólumává válik. Érdekes végiggondolni, hogy az „örülteket” a társadalom már nem azért rekeszti ki, mint annak idején a leprásokat, akik valóban megfertőzték a többieket halálos betegségükkel. A mentális betegség közvetlenül nem fenyegeti a „normális” emberek életét; a csengettyűszó – amit a modern társadalomban az Esther által használt „analízisben voltam” kifejezés képez le – még azelőtt figyelmezteti az embereket arra, hogy valami „abnormális” közelít, mielőtt ők maguk találkozhatnak ezzel a valakivel, és közvetlen tapasztalatokat szerezhetnek.

A regényben számtalan példát találhatunk arra, mennyire kirekesztően bánik még saját, szűk környezete is Estherrel, amikor megbetegszik. Egykori udvarlója, Buddy Willard azt a kérdést teszi fel, ugyan ki fogja Eshert elvenni, azok után, hogy „itt” volt (240), egy fiatal orvos, akit csak futólag ismert a főiskoláról, most meglátogatja a lányt, valószínűleg puszta kíváncsiságból, mert „esetet” lát benne (175), a legerősebbek pedig Esther anyjának reakciói, aki folyamatosan bizonygatja, hogy Esther nem beteg, csak össze kell szednie magát, ígéreteket csikar ki tőle arra vonatkozólag, hogy „jó lesz” (181), sőt, Esther értelmezésében egyenesen megbocsátandó bűnnek tekinti lánya betegségét:

Ideggyógyintézetben a lánya! Ilyet tettem vele. Ennek ellenére anyám nyilvánvalóan eltökélte, hogy megbocsát. (236)

A depresszióval, „örültséggel”, mentális összeomlással a regénybeli társadalom sem tud mit kezdeni. Ahogy Esther egyre betegebb lesz, úgy kerül térben is egyre távolabb otthonától: öngyilkossága után kórházba megy, ahonnan később egy még távolabbi kórházba szállítják, amire, mondja anyja, nem került volna sor, ha nem töri el a tükröt, azaz a tükörbe nézésre képtelen lány büntetésként kell, hogy száműzetésbe menjen. „Az elmebeteg mindig olyanvalaki, aki a kizárások (...) négyrétegű rendszere alapján áll elő, ám aki a kapitalista társadalom igényeinek következtében megkapja a beteg státuszát, vagyis azét az emberét, akit gyógyítani kell, hogy visszahelyezhető legyen a hétköznapi, normális, azaz kötelező munka körforgásába” írja Foucault („Örület és társadalom”, 269). A „négyrétegű rendszerben” Foucault összefoglalja, melyek azok a kizárási rendszerek, melyek alapján a társadalom megkonstruálja az „örült” szubjektum definícióját – melyből a kapitalista társadalomban tehát „elmebeteg” lesz. Ezek a következők: kirekesztődés a munkából, a családból, az érvényes

diszkurzusból⁴⁷ valamint a játékból – ez utóbbi kapcsán lesz az örültből „bűnbak”, ő maga legfeljebb ekként vehet részt a játékban. Esther valóban mind a négy rendszerből kirekesztődik: láttuk, hogy nem tud tanulni, családjától távol kerül, sőt, Buddy utal rá, hogy soha senki nem fogja feleségül venni, kiszorul a nyelvből is, hiszen sem írni, sem olvasni nem képes, és kiszorul a játékból is, vagyis annak lehetőségéből, hogy ő maga játszhasson el valamit, valakit, hiszen a „bolond” nem játszhat szerepet, csakis önmagát, saját bolondságát adhatja.

A mentális betegeket kezelő kórház nemcsak mint olyan intézmény működik, ahol a pácienseket gyógyítják, de elzáró szerepet is betölt; a *Narrenschiff* ez, a Bolondok Hajója, ahová évszázadokkal ezelőtt a bolondokat úzték, hogy likvidálják őket, ne legyenek szem előtt. És ahogy Foucault írja, „minden egyes hajóra szállás akár az utolsó is lehetett” (Foucault, *A bolondság*, 23).

A mentális betegségek intézményesített kezelése a regényben kimerülnek a test kezelésében. Ahogy Séllei is megállapítja, „Esther kezelése az ő »örültségét« egyértelműen »tisztán testi« – már amennyire ilyen létezik – folyamatnak tekintette, nem pedig segítő szociokulturális folyamatnak. [...] A szöveg a »gyógyítással« kapcsolatban kizárólag testi kezelésekről tesz említést, viszont – ironikus módon – [...] ezeknek az úgy nevezett testi kezeléseknél is elsősorban diszkurzív az eredménye, mert ezek során »normalizálják« Esther testét – azaz épp azt a testképet állítják vissza, amely miatt az intézetbe került. A testnek és a szellemnek a nyugati kultúrára oly jellemző kettőssége, megkülönböztetése nem működik egyik irányban sem: Esther is hiába mondja, hogy inkább szeretné, ha a testével lenne valami baj, mint a fejével, mégis a testét kezelik – a »testi« kezelés viszont elválaszthatatlan a »fejétől«, hiszen az önkép nem létezhet a kultúrától függetlenül”.⁴⁸ (Séllei, „A fügefá”, 144). Plath ezt a képet igyekszik erősíteni a regényben, hiszen Esther analíziséről, a terápia „lelki” részéről alig tudunk meg valamit. Nolan doktornő és Esther is csak rövid jelenetek elejére találkoznak a szövegben. A jelenetek inkább a lány és a doktornő között kiépülő erős bizalmat szcenírozzák, s ez a bizalom inkább az alapja lesz Esther gyógyulásának, mint maga a

⁴⁷ Foucault a diszkurzust alatt az irodalmat is tárgyalja; véleménye szerint az irodalom a XIX. századig intézményesített forma volt, később viszont „megszabadult önnön intézményi státuszától, s legkiemelkedőbb megnyilvánulásaiban, vagyis azokban, amiket hajlamosak vagyunk egyedül érdemlegesnek tartani, egyre inkább a tökéletesen anarchikus, intézménytől mentes beszéd szerepét tölti be, a minden ízében marginális beszédét, amely minden más diszkurzust átmetsz és roncsol” („Örület és társadalom”, 261). Esther azonban, ha ebben az összefüggésben nézzük, megreked két diszkurzus között; az írószemináriumról elutasítják (ez nagyban hozzájárul betegségéhez elhatalmasodásához), annyira azonban „normális” marad, hogy a szubverzív beszédmódot nem tudja felvenni, nem tudja eljátszani a „bolondot”, ezért némaságba merül.

⁴⁸ A különböző kezelések értelmezéséről, a szövegben megjelenő testképek lehetséges jelentéseiről Séllei kimerítő és lebilincselő elemzést ad a tanulmány további részében („A fügefá”, 136-147).

pszichoterápia. Mindazonáltal ezek a jelenetek csak villanásszerűek, míg a testi kezelés ábrázolása, az amiatt elszenvedett kínok aránytalanul nagyra nőnek a szövegben.

Mindezt, véleményem szerint, onnan is megközelíthetjük, hogy Esther olyan kultúrában él, ahol a test az igazságnak valami központjaként értelmeződik, olyasmiként, ahonnan az igazság előhúzható, kikényszeríthető. Az igazság pedig Esther – és a többi mentális beteg – esetében a „normalitás”, amely egy korábbi állapotba való visszatérést jelent. A „nem normális” szubjektumok mintha bűnösnek állnának a társadalom előtt: a nyitójelenet villamosszéke már előrevetítette a bűn kérdését, de ennek jelentése csak abban a jelenetben tárul fel az olvasó számára, amikor Esther megkapja első elektrosokk-kezelését:

*Akkor valami lehajolt fölém, megragadott és rázni kezdett, mintha a világ vége jött volna el. Vii-ii-ii-iiij! –süvített a hang a szikráktól ropogó, kékes levegőben, és minden egyes villámcsapás iszonyú erővel vágott belém, úgyhogy azt hittem, összetöri a csontjaim, és minden éltető nedvet kifacsar belőlem, akár egy kettétépett növényből.
Miféle szörnyű bűnt követhettem el?*

Míg Buddy Willard, aki TBC-s, élvezheti a társadalom együttérzését, és legfeljebb néhány kilót szed fel a kezelése alatt, addig a mentális betegek mintha kínvallatáson mennének keresztül: Esther első elektrosokkjá egyértelműen ezt idézi fel, de azt támasztja alá az is, hogy Valerie-t a lobotómiának vetik alá. Ma már tudott, hogy az elektrosokkot sokkal többször alkalmazták nőknél, mint férfiakon, azt gondolván, hogy az esetleges mellékhatások jelentkezésével a társadalom kevesebbet veszít egy nővel, mint egy férfival (vö. Sélley, „A fügefafa”, 144). A regénybeli „őrült” nőket (persze a férfiakra is igaz mindez, attól függetlenül, hogy *Az üvegburában* csak nőbetegekkel találkozunk) a társadalom úgy kezeli, mint az elfogott ellenséget: testi kínzásnak veti alá őket, hogy kikényszerítse az „igazságot”, saját igazságát, mely tehát a normalitás, a normalitáshoz való visszatérés. Esther sokszor maga is úgy utal magára, mintha magának az *amerikai* társadalomnak ellensége lenne:

Egyszerre egy magas, elmaszatolt szemű kínai nőt pillantottam meg velem szemközt, aki idióta arccal bámult a képembe. Persze, hogy én voltam az. (122)

Akár egy beteg indián, olyan volt a tükörbeli arc. (116)

A kínzók pedig nem csak az orvosok, hanem közvetve a hozzátartozók is. Jól illusztrálja mindezt az a jelenet, amikor Esther hazafelé megy az anyjával első, borzasztó szenvedést okozó elektrosokkja után:

– Ezzel a dr. Gordonnal egyszer s mindenkorra végeztem – mondtam, miután a fenyők mögött elváltunk Dodótól s fekete autójától. – Hívd fel, és mondd meg neki, hogy jövő héten nem megyek.

Anyám mosolygott: – Tudtam, hogy az én kicsikém nem olyan.

Ránéztem. – Milyen?

– Mint azok a szörnyű emberek. Azok a szörnyűséges élőhalottak ott a kórházban. – Szünetet tartott. – Tudtam, hogy erőt veszél magadon, és inkább rendbe jössz. (148)

Az anya szerint tehát Esther, ha „erőt vesz magán”, és újra hajlandó „normálisnak” lenni, elkerülheti a további büntetést, a további elektrosokkot. „Csak nyilvánvalóan bűnösöket kínvállassunk és csak az ártatlanok érdekében, és köztük a határvonal maradjon mindvégig világos” – írja a kínvallatás megengedhetőségét elemző tanulmányában Michael Levin, New York-i filozófusprofesszor 1992-ben (idézi Innes, 8). A határvonal azonban közel sem olyan éles, hiszen Esther „abnormalitása” éppen inkább normálisnak tűnik sokszor a könyv szereplőihez képest (pl. a már említett jelenetben, ahol Helga közönyösen reagál Rosenbergék kivégzésére). Másrészt, a társadalom éppen Esther „saját érdekében” akarja meggyógyítani őt – legalábbis ennek égisze alatt kísérleteznek a különböző gyógymódokkal. Ez pedig már azt a felfogást tükrözi, hogy a mentálisan beteg embernek két személyisége van, amelyek közül az egyik, aki képes a társadalomba beilleszkedni, az „ártatlan”, aki áldozatul esik a szubverzív, „beteg” személyiségoldaldnak.

A kínzást, illetve a kivégzést idézi fel Esther második elektrosokkja is:

Hunyorítva – mert nem mertem egészen kinyitni a szemem, nehogy mindjárt az első pillantás halálosan érjen – , szemhéjam szűk résén át láttam meg a magas ágyat, rajta fehér, dobbórfeszésre húzott lepedőt, az ágy fejénél a gépet, és egy személyt maszkban, nem is tudtam megállapítani, férfi-e vagy nő, meg még néhány álarcost, akik az ágy két oldalán sorakoztak fel. (213)

Ide kapcsolódik az a jelenet is, amelyben egy ápolónő Esthert Lady Jane-nek szólítja:

– *Nem ám valami nagyon tetszene magának odaát, Lady Jane.*

Különösnek találtam, hogy a nővér Lady Jane-nek szólít, mikor pedig nagyon jól tudja a rendes nevemet. (208)

Plath persze *nagyon jól tudja*, miért teszi be szövegébe a fenti jelenetet. Esther a Belsize-ban van, a kórháznak abban az ágában, ahová azok a betegek kerülnek, akiknek állapota javul, innen a következő állomás már a „normális” élet. Az ápolónő azonban, ahogy Esther elmondja, láthatólag nem hisz benne, hogy Esthernek ott lenne a helye, az ezt követő jelenetben pedig Esther megkapja második sokterápiáját. Az, hogy az ápolónő a fiatalon kivégzett királynő nevét használja, itt nyer tehát értelmet.

„Az emlékező számára *az én színrevitele* lehetőséget ad arra, hogy önazonosságát megváltoztatva újraélje egykori énjét, s a benne feltáruuló lehetőségekkel szembesülve alakítsa ki identitását” – írja Dobos István (48). „A színrevitelt hiba volna egyszerűen szerepjátékként értelmezni, mely gyengíti az elbeszélés tényszerű hitelességének benyomását. Az önéletíró változó önmegértése ugyanis az identitás folytonos elvesztését és újraalkotását feltételezi a visszaemlékezésben. Az emlékező a földözött én *színrevitelével* alakítja ki identitását, s ennek éppenséggel az az alapvető feltétele, hogy távolságba kerüljön önmagától (48)”. *Az üvegbura* írója, amint visszatekint a krízisre, amint része lesz saját múltjának, mintha maga is elrémülve tekintene múltbeli önmagára, mintha megijesztené a szövegből visszanéző tekintet. Öngyilkossága után Esther tükröt kér. Amikor megpillantja magát a tükörben, elejti, vagy eldobja azt – a szövegből csak annyi derül ki, a tükör összetört:

Elmosolyodtam.

A tükörbeli száj torz vigyorra görbült.

A robajt követő pillanatban berohant egy másik ápolónő. Előbb a széttört tükörre nézett, majd rám, ahogy ott állok a vak-fehér üvegtörmeléken, aztán kituszkolta a fiatal kis nővért a szobából. (176)

Egy másik jelenet, amikor Esther szándékosan lerúg egy lázmérővel teli tálcát az ágyról, azt valószínűsíti, hogy a tükröt is ő vágja földhöz, nem akar szembesülni azzal az arccal, ami öngyilkossági kísérlete után maradt belőle. Később, amikor Joannel találkozik, a lány megmutatja neki az újságkivágásokat, amelyeket összegyűjtött az ő, Esther eltűnésével és öngyilkosságával kapcsolatban. Esther itt megint saját, elrémisztő képmásával szembesül:

Az utolsó képen hosszú, élettelen szőnyegrolnit emeltek mentőkocsiba, a göngyöleg végén arcanincs káposztafej. Aztán jött a szöveg: hogy anyám a heti mosással járt lent a pincében, s hogy egy félreeső üregből halk nyögés hallatszott... (200)

Idegenséggel szemléli azt a képet is, amelyen egy magazin „fénykorában” ábrázolja őt:

A divatlapból egy lány fényképe ragyogott ki vállpánt nélküli, bodros, fehér estélyi ruhában; vigyorgott, mint a fakutya, és egy csomó fiatalember állta körül, fölébe hajolva. (207)

Az újjászületés után tehát valóban mintha valami új formát keresne – magának is, az életének is. A regény elején egy félmondatból kiderül, hogy Esther életének egy olyan pontjáról emlékezik vissza, ahol a krízis mindenképpen múlt idő már, ugyanis gyermeke született, anya lett. Nem tudjuk, mi történt a közben eltelt évek alatt, mennyiben sikerült megtalálnia egy új életet, de mégiscsak beteljesítette a társadalmi elvárást, legalább ezen az egy ponton. Ha mindezt összevetjük a könyvben állandóan felbukkanó matro- és infantofóbiával (vö. Marinovich, 199-203), valószínűnek tűnik, hogy Esther „meggyógyult”, amit úgy is mondhatunk, sikerült elfogadnia azokat a társadalmi elvárásokat, amelyeknek állandó jelenléte, hogy nem tudott menekülni, szabadulni tőlük, megbetegítette. Áruklodó, hogy Esther rögtön elbeszélése elején tisztázza: más pozícióból beszél már, mint amiben az a lány van, akit elbeszél, és még áruklodóbb az, hogy Plath is ezt teszi: elkezd a krízisről beszélni, de nagyon rövid idő után eljut az anamorfózis pillanatához, melyben az író szemlélőből szemlélt lesz, a jelenet része, és ez mintha elijesztené, azonnal menekülni akar. Az, hogy a szövegben megemlíti a kisbaba létét, egyetlen funkcióval bír (hiszen a szöveg további részében sehol nem tudunk meg semmit Esthernek a betegség utáni életéről), nevezetesen, hogy egy hirtelen mozdulattal átállítsa a látószöveget. Igaz, ezek előtt is akad egy áruklodó mondat a szövegben:

Tudtam, ezen a nyáron valami nincs rendben velem [...]. (6)

Az „ezen a nyáron” időhatározó szerkezet beiktatása a mondatba azt implikálja, hogy a krízis, a kibillenés csak átmeneti, ezt pedig megerősíti egy oldallal később a gyerek felemlítése. Ha ez a mondat nem kerülne be a szövegbe, nemcsak a perspektíva lenne egészen más – bár abból, hogy a krízist az azt megelőző beszéli el, kikövetkeztethető, hogy a krízisből ki tudott jönni, nem tudnánk azonban semmit arról, hogy az elbeszélő valamilyen szempontból végül

azt az utat választotta, fogadta el, amit elvártak tőle. Az pedig, hogy a szöveg legelején tesz említést arról, hogy anya lett, és nem egy epilógusba foglalja bele a történet lezárását, azaz, hogy az önmagától való távolságba kerülést az olvasó számára ennyire nyilvánvalóvá teszi, azt eredményezi, hogy már az elejétől fogva tisztában vagyunk vele, hogy a regény egy gyógyulás történetét meséli el, és a szövegben megkonstruálódó identitás kezdettől fogva alárendelődik ennek a narratívának. Olyan ez, mintha olyanfajta detektívtörténetet olvasnánk, ahol az olvasó kezdettől fogva tudja, ki a gyilkos, s az izgalom nem a *ki tette*, hanem a *hogyan jutott el odáig* kérdés megfejtésében rejlik.

Kérdéses azonban, mennyire hiteles ez a narratíva. Természetesen az ezirányú ítéletalkotást befolyásolja az, hogy az olvasó nem tud elvonatkoztatni attól, hogy a regény írója öngyilkos lett (erről pedig csaknem mindegyik kiadás fülszövegében értesül), de a regényben is sok helyen fellelhető annak nyoma, hogy Esther túlságosan is a *megfelelés* irányába indul el. Dr. Gordont, az érzéketlen pszichiátert ugyan elutasítja, Nolan doktornőben azonban úgy érzi, megbízhat, és még a második elektrosokra is hagyja magát rábeszélni. A könyv zárófejezete, ahol Esther az orvosok bizottsága elé indul, akik majd döntenek arról, visszamehet-e a főiskolára, mintegy vizsgaként magasodik Esther előtt, ahol meg kell felelnie:

– Nem kell félnie – mondta Nolan doktornő –, ott leszek én is, és más orvosok is, akiket ismer, meg egy-két meghívott vendég, és Vining igazgató főorvos úr pár kérdést tesz fel magának, aztán mehet, szabad.

De hiába volt Nolan doktornő biztatása, én azért halálosan féltem.

Azt reméltem, ha majd szabadulásomra sor kerül, biztonságérzet lesz bennem, és mindennel tisztában leszek, ami következik – hiszen „analízisben” voltam végül is. Ehelyett csupa kérdőjel meredezett előttem.

Újra meg újra türelmetlenül pillantgattam a bizottság zárt ajtaja felé.

Harisnyám varrása nyílegyenes volt, cipőm viseltes, de fényesre suviszkolt, piros gyapjúkosztümöm ragyogó, akár a terveim. Egy kis régi, egy kis új... (242)

A „viseletes, de fényesre suviszkolt” lakkcipő, amely végigkíséri Esthert az egész regényen, kissé megkopott, de még mindig hordja.

Ahogy egy rövidke lélegzetvételtre megálltam a küszöbön, láttam odabent az ezüstös hajú orvost, aki első nap a folyókról meg a Zarándok Atyákról mesélt, és láttam Miss

*Huey himlőhelyes, holtsápadt arcát, és szemeket láttam, amelyeket, éreztem,
felismerek már a fehér maszk mögött is.⁴⁹*

A „felismer” (recognize) szó nem annyira egy személy, mint inkább a szem, az emberi tekintet felismerésére utal. Ez pedig nagyon is jelentős előrelépés, hiszen a bábuk, babák világából⁵⁰ Esther visszatér a hús-vér emberek világába. A szemek az elsők, amik megmozdulnak, életre kelnek, és előrevetítik, hogy talán a maszk-arcok is elveszítik egyszer maszk-jellegüket. Az a motívum teljesedik itt ki, amely a szövegben szorosan összekapcsolódik az újjászületés motívumával: a látás motívuma. Ennek illusztrálására az a jelenetet kínálkozik, amiben Esther magához tér az öngyilkosság után:

Teljes sötétség vett körül.

Éreztem a sötétet, de ezenkívül egyebet se, ezt tapogattam ki moccanó fejemmel, akár egy féreg. Valaki nyöszörgött. Aztán nagy, kemény tömeg vágódott az arcomba, mint valami kőfal, és a nyöszörgés abbamaradt.

A csend visszaáramlott, kisimult megint, akár a csendes, fekete víz színe a belecobbant kő után.

Hűvös szél zúgott körülöttem. Hatalmas sebességgel sodort egy alagúton át, be a földbe. Akkor a szél elállt. Zörgés hallatszott, távolban vitázók, perlekedő hangok káosza. Aztán elhallgattak a hangok.

Véső csapott le a szememre, és egy hasítéknyi fény nyílt meg, mint valami száj vagy seb, míg újra össze nem zárta a sötétség. Megpróbáltam elgurulni a fény irányából, de tagjaimat kezek szorították le, mint a múmiapólya, és moccanni sem tudtam.

Kezdem azt hinni, hogy vakító fényekkel megvilágított föld alatti kamrában vagyok, és a kamra tele van emberekkel, akik valamilyen okból letepertek.

Akkor a véső lecsapott megint, fejembe szökkent a fény, és a vastag, meleg, prémes sötéten át egy hang kiáltott:

– Anya! (172)

⁴⁹ Az idézett mondat második fele a saját fordításom, úgy vélem ugyanis, hogy Tandori Dezső fordítása („és szemeket láttam, melyek mintha már néztek volna rám fehér maszkok mögül”) itt nagyon a maszkokra helyezi a hangsúlyt, holott a lényeg éppen az, hogy a narrátor a maszkok mögött már látja a szemet, a tekintetet, ez pedig, a fent írtak tükrében, nagyon is lényeges.

⁵⁰ Vö. Sélley Nóra elemzése, „A fügefá”, 147-150.

Az idézett szövegrész egyértelműen a születés-szimbolikát idézi fel, a lányt körülvevő emberek pedig – akik segítenek neki megszületni – újabb elemét képezik a kínzás motívumláncának. A szövegrész végén az „anya” felkiáltás megfelel a felsírásnak, ugyanakkor értelmes hangsor is, az újrászülető, újjászülető lány első szava. Közvetlenül öngyilkossága előtt Esther apja sírját látogatta meg, és életében először siratta el a halottat. Az újjászülető lány egy olyan világba születik bele, ahol az apa hiánya, a trauma immár feldolgozott. Az anyáért való kiáltás akár arra is utalhatna, hogy Esther számára elfogadhatóvá vált egy olyan világ, ahol az apa csak hiányként van jelen. Másrészt, Lacan szerint a kisgyermek nyelvi fejlődése az anyához intézett követeléssel kezdődik. A fenti jelenetben Esther felkiáltása nem annyira megnevezésként, megszólításként, mint inkább *követelésként* érthető, *hívja* anyját. Ez szépen illeszkedik az újjászületés-szimbolikába, árulkodó viszont az, hogy amikor az anya megjelenik, a lány letagadja, hogy hívta volna:

– *Azt mondták, látni akartál.*

Anyám leült az ágyam szélére, egyik kezét a lábamra tette. Szeretetteljes szemrehányással nézett rám, én pedig azt szerettem volna, ha elmegy.

– *Nem hiszem, hogy mondtam volna valamit. (174)*

Az anyához fűződő ellentmondásos viszony tehát továbbra sem változott meg. Véleményem szerint ebben a jelenetben érhető először tetten, hogy Esther újjászületése valójában „csak” a haláltól való megmenekülést jelentette, és nem kezdődnek meg olyan folyamatok, amelyek lezajlása következtében valódi személyiségfejlődés történhetne. Az öngyilkossági jelenet után a regény pusztá esettörténeté válik – legalábbis ahhoz a sokrétű szöveghez képest, amit az ez előtt a jelenet előtt olvasunk. Ez nem feltétlenül jelenti, hogy elveszítenénk az érdeklődést, hogy innentől kezdve egy „rossz” regényt olvasunk, de kétségtelen, hogy a szubjektum *szétesésének* folyamatai sokkal jobban nyomon követhetők, sokkal hitelesebbnek tűnnek, mint az újjászületés utáni felépülés folyamata, amit elural a gyógyulás narratívája.

A lány ugyanakkor kisebb szemsérüléséből adódóan ideiglenesen vak, mintha nem is ember-, hanem állatkölyök lenne:

Kinyitottam a szemem.

Teljes sötétség vett körül.

Valaki lélegzett mellettem.

– *Nem látok – mondtam.*

A sötétben derűs hang szólt felém. – Nagyon sok vak ember él a világon. Egy szép nap férjhez megy majd egy kedves vak emberhez. (173)

Esther vaksága többféleképpen is értelmezhető. Egyrészt, a regény olvasható úgy, mint a vizuális kultúra hatásának szimptomáit felvonultató szöveg, ahol, ahogy arra Séllei és Britzolakis is rámutat, minden kép szimulákrummá válik, nincs eredete, eleve reprodukált (Séllei, „A fügefá”, 131-135; Britzolakis, 35). A látását elvesztő ember egy ilyen kultúrában kénytelen gyökeresen már fogódzókat keresni, mint amik addig, míg látott, rendelkezésére álltak. Esther betegségének kezdetéről azt mondja, a dolgok számára „egydimenzióssá” váltak. Egydimenziósan akkor látunk, ha fél szemmel nézünk, ha csak fél szemmel látunk; Esther tehát ha nem is szó szerint egyik szemét, de egy dimenziót veszít el, és betegsége kifejlődésének folyamatában úgy mozog a világban, mint egy küklopsz. Ugyanakkor azt is elmondhatjuk, egy olyan világból, ahol minden kép szimulákrum, az ember pedig képek másolatának kell, hogy megfeleljen, egyetlen kiút a megvakulás, ami egy egészen új viszonyulást hívhat elő, és talán kivezethet a képek végtelen hálójából.

Esther és környezete viszonyában még a Polüfémosz- történet parafázisának nyomait is felfedezhetjük: Esther, amikor végleg összeomlik, megvakul (bár látását visszanyeri), nem tudja közölni környezetével, hogy mi baja – anyja csak azt várja tőle, erősítse meg, hogy semmi baja. Esther, akárcsak a küklopsz, akinek Odüsszeusz kiszúrta a szemét, nem tud kommunikálni a körülötte lévőkkel, a kommunikáció állandóan félrecsúszik, nem tudja elmondani, hogy nem *semmi baja*, hanem *a semmi a baja*.

Földényi F. László írja esszéjében: „A kígyó *látást* ígért az embernek, s meg is tartotta ígéretét, az embernek kinyílt a szeme, észrevette, hogy mezítelen, félni kezdett és rejtőzködött Isten elől. A *látás* eredményeképpen tudni kezdte, mi a jó és mi a gonosz – ennyiben istenhez hasonlított –, ugyanakkor a jó és gonosz konfliktusának szenvedő alanya lett – ennyiben távolabb került Istentől. A *látás* a bűnbeesésnek a következménye – ugyanakkor lehetőség is arra, hogy az ember bepillantasson Isten műhelyébe. Azzal, hogy Ádámnak kinyílt a szeme, vakká vált – tehát újra meg kell vakulnia, hogy megint látóvá váljon” (»Homályba száműzve«, 96).

Milyen bünt követhetett el Esther, amiért meg kellett vakulnia? (Ezt a kérdést, hogy milyen bünt követhetett el, mint láttuk, ő maga is felteszi az első sokkterápia után.) A regényben nagyon fontos helyet foglal el a test, a testiség. A szüzesség megtartása és elvesztése a patriarchális társadalomban élő nő állandó problémája; a mentális betegség medikalizálása pedig a test-lélek szétválaszthatóságának kérdésére helyezi a hangsúlyt. Esther

folytonosan valami tisztaságra törekszik – ezt tanúsítják a vízzel, tisztálkodással kapcsolatos képek, valamint vonzódása azokhoz a karakterekhez, akikből valamiféle „ártatlanságot” érez, a képmutató társadalmi elvárások ellen azonban, amely a férfinak megengedi a házasság előtt nemi életet, a nem szűzen férjhez menő nőt viszont bukottnak tartja, fellázad. A szüzesség elvesztése is az öngyilkosság, az újjászületés jelene *után* következik az elbeszélésben, jelezvén, hogy nem ez az a „bűn”, amit Esther levetni kívánt magáról, amitől tisztulni akart, sőt, saját magának a bevésztett korlátoktól való megszabadítása már éppen a gyógyulás felé vezető út egy fontos állomása. A megvakulás így tehát a látás *visszanyeréseként* is értelmezhető; Esther csak úgy válhatott újra látóvá, ha előtte elvesztette a látást. Az utolsó, fent idézett jelenetben így nemcsak saját látását, de *mások* látását, azaz saját láthatóságát is visszanyeri, a szemeket már emberi, *néző* szemnek képes érzékelni, amelyekben így megpillanthatja majd saját magát, tehát újra tagjává válhat a társadalomnak, (jó értelemben véve) foglyává egy tekintetnek, tükrözővé és tükrözőtté.

Más kérdés, hogy az újrakezdés neki magának „második próbálkozásnak” tűnik:

Arra gondoltam: mégiscsak kellene valami szertartás, ha az ember másodszor is megszületik – megfoltozva, abroncsozva, garanciával útnak bocsátva. (241)

Plath *Birthday Poems* című versének *Stones* című darabjában ugyanez a szimbolika tűnik fel: a „megjavított”, „megfoltozott” személyiség.⁵¹ Séllei tanulmányában a regényben megjelenő testképek változásait elemzi; az ő vizsgálata is alátámasztja azt, hogy Esther a regény végén bizonyos szempontból visszatér oda, ahonnan elindult: „a regény szövegében a test megjelenítése – Esther Greenwood állapotát követve – három fázison megy át, ez a három fázis azonban nem egy egységes, koherens test képzetével indul (és fejeződik be), hanem egy számtalan diszkurzus, metaforarendszer és szemantikai mező által írt, részben változó testképpel. A szöveg elején a különböző elvárások (a divat, a magazinok, az anyák »szűz női test« ideálja és az »intellektuális nő« kivetített képei) által írott testkép jelenik meg. Ezt követi a laingi fogalmakkal leírható testképvesztés-és hiány, amelyet a testi funkciók teljes elidegenedése, a beszélőnek és testképzetének széthasadása

⁵¹ “My swaddled legs and arms smell sweet as rubber.
Here they can doctor heads, or any limb.
On Fridays the little children come

To trade their hooks for hands.
Dead men leave eyes for others.
Love is the uniform of my bald nurse.”
(*Collected*, 137)

jellemez; »gyógyulásakor» azonban [...] nem a »megtestesült» szelf képzeje jön létre, a test nem válik az én autentikus magjává, hanem – hasonlóan a szöveg kezdetéhez – továbbra is (és ismét) a »normalitás» és »őrültség» de egyben » divatos, fiatal nő« szemantikai mezője által meghatározott testkép jelenik meg” („A fügefá”, 121).

A regény záró mondata azt tükrözi, hogy Esther közel sem biztos még abban, merre kellene indulnia:

És minden szem és minden arc felém fordult, én pedig távirányításukat követve, mintha varázsfonalon húznának, beléptem.

Esther tehát még mindig útvesztőben érzi magát, valami fonalra van szüksége, ami kivezetheti a labirintusból, bár Tandori fordítása éppen azt az értelmezést erősíti, hogy őt magát húzzák be, mintegy hipnotizálva, a labirintusba. Az eredeti szöveg („guiding myself by them, as by a magical thread, I stepped into the room”) azt sugallja, hogy az orvosok, illetve az orvosok tekintete az, ami kalauzolja („guide”) Esthert, a társadalom követő tekintete lesz az a fonal, ami kivezeti majd a labirintusból. Teresa de Lauretis – aki tanulmányában Plath regényének alapparratívájaként az újjászületést nevezi meg – a regény központ fejezetének a higanygolyó-epizódot tartja:

*(...) sikerült egy higanygolyócskát felcsipptennem a földről. (...) Résre nyitottam két kezem, mint egy kisgyerek, akinek titka van, és rámosolyogtam a tenyeremben megbúvó higanygolyócskára. Ha leejteném, önmaga milliányi kis hasonmására hullna szét, de ha megint összeterelném, hibátlan egészet alkotna újra.
Csak mosolyogtam, mosolyogtam a kis ezüstgolyóra. (184)*

De Lauretis a fonalat és a higanygolyót összekapcsolja elemzésében: „...a varázsfonal, amely az ént a világhoz köti olyan, mint Merkúr (az utazók oltalmazójának, az istenek szárnyas követének) varázslatos labdája⁵² – ezer darabra törhet, de újra össze lehet rakni. Aztán újra összetörhet, mint ahogy Sylvia Plathnál is történt. Esther azonban mindörökké biztonságban van, és képes velünk megosztani tapasztalatait, azt, hogy mit tanult utazása során”(131).

⁵² Az angol nyelvű szövegben lévő kifejezés – „magical ball of Mercury “ – higanygolyót is jelent.

A regény egyik karaktere, Joan, szintén kulcsa lehet az interpretációnak. Mint azt több kritika is megemlíti, Joan úgy értelmezhető, mint Esther alteregója.⁵³ Ezt támasztja alá az, hogy Esther a következőket mondja:

Olyankor azt kérdeztem magamtól: vajon nem csak én találtam-e ki Joant? Aztán azon tűnődtem, vajon életem további válságai során is minduntalan feltűnik-e majd, hogy emlékeztessen rá, mi voltam valaha, és min mentem keresztül, s hogy a maga külön, másfajta, de az enyémhez valamiképp mégis hasonló válságával ott kínlódik-e vajon ezután is mindig az orrom előtt. (218)

Esther öngyilkossága után találkozik össze újra Joannel a kórházban, ahová a lány is bekerül. Noha nagyon sok hasonlóság mutatkozik az életükben – Joan volt például Esther korábbi udvarlójának, Buddy Willardnak előző barátnője –, Esther kezdettől fogva tartózkodóan viselkedik Joannel szemben. A leszbikus hajlamú, Esther felé is közeledő lányt Esther durván elutasítja, de értetlenül hallgatja azt is, amikor Joan depressziója tüneteiről mesél neki, ami azért furcsa, mert hasonló tünetekkel ő maga is megküzdött:

*Ez a Joan tiszta örült, gondoltam, hogy gumicsizmában járt dolgozni, vagy talán azt próbálja kideríteni, mennyire vagyok én bolond, hogy mindezt elhiszem. [...]
Elhatároztam, úgy teszek, mintha örültnék hinném, és ráhagytam, folytassa csak.
– Cipő nélkül mindig pocskékul éreztem magam – mondtam kétértelmű mosollyal.
(197)*

A cipő-motívum így újabb jelentést nyer. Joan, akinek megnyilvánulásai sokkal szubverzívebbek, mintha tényleg le merné vetni a fekete lakkcipőt, felvillantva így olyan életlehetőségeket is, amelyeket Esther szinte gondolkodás nélkül elutasít. Joan öngyilkossága mintha biztosíték lenne Esther gyógyulására; ugyanakkor érdekes, hogy Esther ugyanabban a fejezetben veszi el a szüzességét (és ez után egyébként éppen Joához megy segítséget kérni), mint amelyikben Joan öngyilkos lesz. Ez utóbbiban a kivégzés-elem újra megjelenik, Joan ugyanis felakasztja magát. A színhely egy erdő, „a befagyott tavaknál”, itt tehát újra visszaköszön az üvegesedés motívuma. A fentiek tükrében talán nem túlzás azt sejteni, hogy Plath, amikor megöli önéletrajzi regénye hősét, szimbolikusan saját magának azt az oldalát igyekszik elpusztítani, amit elutasít, nem akar

⁵³ vö. De Lauretis 133, Britzolakis 38

tudomást venni róla. Nem rejtett lesbikusságra kell itt elsősorban gondolnunk, bár a Plath-kritkában ez a vonal is megjelenik.⁵⁴ Valószínűleg ennél nagyobb hatókörű és komplexebb problémákról van szó: a határátlépés, a szubverzió összetettebb formájának elutasítása ez. Az író előtt betegsége idején olyan rések nyílhattak meg, ahol a normális-abnormális oppozíció egyértelműsége nagyon is megkérdőjelezhető volt, és ha valamit is ennek a – véleményem szerint remek és Plath prózaírói karrierje szempontjából izgalmas folytatást ígérő – regénynek a hiányaként lehet felemlíteni, az éppen az, hogy túlságosan tetten érhető benne az önéletrajzi regényt író szubjektum előre meghatározott pozíciója. Természetesen, mint már korábban láttuk, minden önéletrajz (i regény) írója el kell, hogy foglaljon egy pozíciót, amelyből visszatekint, Plath regényét azonban sokszor maga alá gyűri ennek a pozíciónak a már-már mozdíthatatlansága. Az utolsó oldalakon több szövegrész is kínálkozik ennek alátámasztására. Esther saját betegségét mintegy intermezzoként értelmezve ezt mondja: „[...] hat hónapi megszakítás után ugyanott folytatom majd, ahol olyan erőszakos módon abbahagytam” (235). Igaz, az angol szöveg ennél több rétegű, az ige ott ugyanis a „start”, a mondat szóról-szóra lefordítva így hangzik: hathónapi megszakítás után *elkezdem*, ahol abbahagytam. Ebben pedig mégis benne rejlik az, hogy már nem ugyanazt az életet folytatja; ahogy az utolsó oldalon megidézett gyerekvers is rárimel erre: „egy kis régi, egy kis új...”.

Az utolsó fejezet egyik szövegrészlete úgy is olvasható, mint az önéletrajzi regény írójának vallomása – ugyanakkor, véleményem szerint úgy is értelmezhető, mint olyan, amely némileg megingatja De Lauretis fentebb idézett állítását arról, hogy legalább Esther biztonságban tudható:

– Újrakezdjük majd ott, ahol abbahagytuk, Esther – mondta [anyám] édes mártírmosollyal. – Úgy teszünk, mintha az egész csak rossz álom lett volna.

Rossz álom.

Annak, aki ott él az üvegbura alatt, bezárva, üresen, mint egy halott csecsemő, annak maga a világ a rossz álom.

Rossz álom.

Mindenre emlékeztem.

Emlékeztem a hullákra és Doreenre és a fügefás történetre és Marco

⁵⁴ Janice Markey Plath naplóját elemezve beszél Plathnak a nők iránt való, elfojtott erotikus vonzódásáról (19). Markey – véleményem szerint egyáltalán nem meggyőző módon, meglehetősen egysíkú elemzést nyújtva – azzal alapozza meg elméletét, hogy Plath-nak a férfiakat kritizáló sorait idézi.

*gyémántgyűrűjére és a matrózra a korzón és dr. Gordon üvegszemű
ápolónőjére és az összetört hőmérőkre és a négerre, a kétféle babjával, meg
arra a tíz kilóra, amit az inzulin eredményeképp magamra szedtem és a
sziklára, ahogy ott gömbölyödött ég s tenger között, mint egy szürke koponya.
Talán a feledés jótékony hóhullása elcsitítja, elfedi majd ezt is.
De hiába. Ez is az én részem. Az én tájam. (236)*

A két utolsó mondat, amit Tandori jelen időben fordít, az angol szövegben egyszerű múlt időben áll. (Az angolban a függő beszéd használata sem indokolja, hogy a fordításnál a jelen időt válasszuk.) A magyar fordítás így viszont értelmező fordítássá válik, és olyan helyzetet fest fel, ahol mind az író, mind az elbeszélő olyan helyzetben jelenik meg, ahol az elfogadnivaló táj még mindig jelen idejű. Az eredeti mondatban azonban, amely pontos magyar fordításban így hangzana: „ez is az én részem volt”, a múlt idő használata nagyon is lényeges, mert itt a szöveget újra eluralja, felülírja a gyógyulástörténetre épülő narratíva. Olyan pillanat ez, ahol az író és elbeszélő alakja teljes fedésbe kerül; az író/elbeszélő integrálni próbálja múltjának ezt a részét, ezzel együtt személyiségének egy nehezen elfogadható, de elfogadandó darabját, amelyet hangsúlyozottan múlt időként aposztrofál. Plath naplójában is találunk hasonló mozzanatok: felidézhetjük itt újra az első fejezetben már tárgyalt szövegrészt, ahol Plath saját fényképe mellé azt írja naplójában, hogy emlékezni akar erre az arcra, amire soha többé nem szabad hasonlítani (vö. *Naplók*, 144). Árulkodó az is, hogy a fent idézett szövegrészből, ahol gyakorlatilag összefoglalja a krízis állomásait, kimarad az öngyilkossági jelenet, amit, ahogy már láttuk, Esther is csak mások, nagyrészt az újság elbeszéléséből tud meg a regény során, és a szövegben maga Esther egyszer sem mesél erről többé senkinek. A pillanat pedig, amikor Esther visszaemlékszik, az, amelyet Heidegger így ír le: „Azt, hogy a szorongás a Semmit leplezi le, az ember közvetlenül azután erősíti meg, hogy a szorongás elmúlt. A tekintetnek abban a világosságában, melyet a friss emlék hordoz, azt kell, hogy mondjuk: amitől és amiért szorongtunk, »tulajdonképp« semmi (sem) volt. Valóban: maga a Semmi – mint olyan – volt jelen” (Heidegger, 112). A krízisére visszaemlékező, önéletrajzi regényt író Plathra is igaz mindez; a regény pedig állandóan oszcillál a Semmitől való menekülés, sőt, a Semmivel való találkozás *emlékétől* való menekülés és ennek az emléknek megtartása, feldolgozása, integrálása között.

4. Konklúzió

Dolgozatom ezen fejezetében először azt vizsgáltam meg, miképp zajlanak le a fikcionalizálás Iser által kimutatott aktusai Sylvia Plath *Az üvegbura* című regényében. Az Iser-féle triádot bevezetve megmutattam, hogyan épül fel a regényben egy fikciós univerzum, majd megvizsgáltam azokat a szövegrészeket, ahol – elsősorban a szubjektum-objektum oppozíció megingásának következtében – a regény már a posztmodern szubjektumábrázolását vetíti előre. A vallomásosságra – dolgozatom fókuszpontjára –, illetve az önmagunkról szóló beszédre koncentrálnak megállapítottam, hogy a regény vallomásos (önéletrajzi) jellegének vizsgálatakor a referenciális olvasás, a szerző életadatainak felkutatása mellett (és azzal együtt) újabb, termékeny perspektívát vázolhat egyrészt azon szövegrészek vizsgálata, ahol kimutatható a szubjektum-objektum oppozíció felbomlása, másrészt az, ha feltérképezzük a regényben *megkonstruálódó* szubjektum mint krízishelyzetbeli szubjektum viszonyát egyrészt más, a regényben *ábrázolt* szövegszubjektumokhoz, másrészt az íróhoz mint a regényt némileg saját önéletrajzaként író személyhez, aki szövegbeli önmagát egyfajta visszaemlékező, narratívateremtő pozícióból kísérli meg felépíteni. A következőkre jutottam: érezhetően szándékolt egy kisiklott, amorffá és aszociálissá vált szubjektumstruktúra felépülésének és újrendezésének *ábrázolása*, a gyógyulás hangsúlyos narratívája azonban egyfelől bizonyos helyeken hiteltelen, a mű részletesen elemzett szubjektumfelfogása pedig eleve kérdésessé teszi egy efféle ép szubjektumstruktúra létezését, így a szövegben *konstruálódó* szubjektum lényegileg elüt a szöveg szerint intendálttól.

IV. Vallomásosság a vallomásos költészetben: Sylvia Plath *Ariel*-versei

1. Az *Ariel* megjelenése és kritikai fogadtatása

Sylvia Plath első, és egyetlen életében megjelent verseskötete 1962 májusában látott napvilágot *The Colossus* címmel. A kötet, bár a legfontosabb lapok mindegyike közölt róla egy rövidebb recenziót, nem váltott ki nagyobb visszhangot, sőt Amerikában kifejezetten alulmúlta a várakozásokat (vö. Alexander, 278). Néhány hónappal a halála előtt Plath így ír anyjának: „Minden reggel, ahogy elmúlik az altató hatása, öt körül felkelek, és a kávémmellett, a dolgozószobában írok, mint egy örült – már reggeli előtt elkészülök egy verssel. Mindegyik könyvbe való vers. Remek anyag [...]. Író vagyok, zseniális író, itt van, bennem. Életem legjobb verseit írom. Híressé tesznek majd” (*Letters Home*, 466, 468). Ezeket a verseket találta meg Plath halála után férje, Ted Hughes az asztalra készítve.

Közshellyé vált a Plath-kritikában az, hogy az *Ariel*-verseket Plath „igazi” verseinek tartják, „áttörést” emlegetnek, mely Plathnál – hosszas készülődés után – a válás utáni krízis hatására történt meg. Mindig kétséges persze, hogy valóban beszélhetünk-e ilyen értelmű áttörésről, határátlépésről. „Nem a határokon túl van a határtalan, hanem fordítva.” – írja Földényi F. László – „a határokon belül rejtőzik, és még arra is ő nyújt lehetőséget, hogy az ember megkísérelje átlépni ezeket” (*A medúza*, 144). Az azonban kétségtelen, hogy az *Ariel*-versek olvasója egészen másfajta élményben részesül, mint az, aki a precíz, tehetséget eláruló, ámde némileg száraz és néhol mesterkélt hangú *The Colossus* című kötetet olvassa. A kritikusok egy része a „valódi én” megtalálását, felfedezését ünnepli a kései versekben, mely valódi én ugyanakkor destruktívvá, pusztítóvá válik, vagy eredetileg is az volt. Igaz, ezt a valódi ént egyesek nagyon is veszélyes jelenségnek vélik; David Holbrook egyenesen odáig megy, hogy azt írja, „Plath nem tudta megmenteni magát”, és így kérdéses, hogy egyáltalán a fiatalok kezébe adhatjuk-e a költészetét (3). Végül azzal oldja fel a dilemmát, hogy ha másnak nem is (!), a skizoid betegeknek hasznos lehet Plath költészetét tanulmányozni, mert hozzájuk valószínűleg hitelesen tud szólni (7), és élesen kritizálja azokat –mindenekelőtt Alvarezt –, akik Plath halálát mintegy esztétikai mivoltában tekintik (271). Egy másik kritikus azt írja, „ne tegyünk úgy, mintha Plath költészete nem lenne beteges” (idézi Broe, 122).

Szinte minden kritikus megemlíti az ellentétet, ami a *The Colossus* akadémikus formalizmusa és az *Ariel*-versek köznyelvi, élőbeszéd-szerű stílusa között fennáll; Alicia Ostriker „amerikanizálás”-nak nevezi, amit Plath a verssel, a versnyelvvvel csinál, a

„szenvedély zsurnalizációjá”-ról beszél, s Plath-t e tekintetben Thoreau-hoz, Whitman-hoz, Williamshoz és Frosthoz hasonlítja. Mások – Shapiro vagy Kenner – viszont éppen e stílus már túlságosan is klisészerű voltát kifogásolják (vö. Britzolakis, 136).

Plath utolsó verseit már második kötetébe szánta, a kötetnek ő maga hosszas gondolkodás után adta az *Ariel* címet. (Arielnek hívták azt a lovat, amin Plath élete utolsó hónapjaiban lovagolni tanult.) Szóba került még a *The Birthday Present*, a *Daddy*, a *Lady Lazarus* mint címadó vers; az, hogy Plath végül *A vihar* egyik szereplőjének nevét hagyja meg címnek, felerősíti Shakespeare-i utalás jelentőségét. A dráma, amelyet a cím megidéz, „nemcsak Plath, de a kritika számára is allegorikus szöveggé vált” (Britzolakis, 51). Sandra Gilbert szerint Plath címválasztása „profán módon való megerősítés”; Gilbert ugyanis úgy olvassa a verseket, mint bizonyítékot arra, hogy „Plath elhatározta, női szellemként magára szabja mind Ariel viharkeltő képességének erejét – beleértve ebbe azt is, hogy képes megsemmisíteni a király hajóját – , mind pedig Arielnek azt a képességet, hogy képes elmenekülni a patriarchális kötelékektől[...]. Plath, Arielhez hasonlóan, képzeletben maga mögött hagyja egyrészt a kínokat, amit az anya-boszorkánytól kellett elszenvednie, másrészt a domesztikált női testtel járó korlátozásokat” (*No Man's Land*, 316-317).

A patriarchális köteléktől való elszakadás az irodalmi tradíció fényében is értelmezendő. Mint már a naplókban láttuk, Plath fiatal korától törekedett arra, hogy megtalálja helyét a hagyományban. Ez a törekvés kezdetben szorosan összekapcsolódik azzal, hogy Plath megpróbál megfelelni mind az anyai elvárásnak, mind pedig annak a – meglehetősen korlátozott – szerepnek, amit a társadalom elvár a női írótól, illetve amit megenged neki. Furcsa, hogy még 1956-ban is így ír anyjának: „Férjhez fogok menni, és gyerekeim lesznek, otthonom, és úgy fogok írni, mint azok a nők, akiket annyira szeretek: Mrs Moore [Sarah Elizabeth Rodger], Jean Stafford, Hortense Calisher, Phyllis McGinley. [...] Nem vagyok karrierista, és majd a szabadidőmben írok (ez pedig épp elég boldoggá tesz majd)” (*Letters Home*, 213). Találkozása Hughes-zal, az, hogy a mellette lévő férfi támogatta írói törekvéseit, sokban hozzájárult ahhoz, hogy Plath elfordult a korábban még követendőként emlegetett női hagyománytól egy másikfajta tradíció felé. Ez nem kizárólag a patriarchális társadalom elsősorban férfiakkhoz kötődő hagyományát jelentette, bár a kritika gyakran elemezte a Plath-versekben fellelhető Yeats-, Rhoetke- vagy Lowell-hatást. Plath azonban – a patriarchátus keretében értelezett megfelelni vágyás minden kínjával együtt – kezdettől fogva törekedett egy nőinek nevezett költészet, hang megformálására. Ennek kialakulása házassága idején kezdődik meg, és az *Ariel*-kötetben teljesedik ki. A naplók tanúsága szerint 1958-ban már nem a kommersz női irodalom nyomvonalán kíván járni, a

„riválisok” listáján ugyanis a következő nevek szerepelnek: Sappho, Elisabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson, Edna St Vincent, a kortársak közül pedig Edith Sitwell, Marianne Moore, May Swenson, Isabella Gardner és Adrienne Rich. „Plath listája” – írja Britzolakis – „kanonizációs gesztusként értendő, melyben a Női Hagományból szigorúan kiutasítja korábbi »költőkeresztanyját«, Phyllis McGinley-t, azon az alapon, hogy trehány módon »könnyű« verset ír” (71). Mint ahogy arra már utaltam, alig van olyan kritika, ami nem említené Virginia Woolfoot, aki bevallottan követendő példaképpé vált Plath számára, sőt, naplójában többször úgy utal Woolfra, hogy annak munkáját mintegy „tökéletesítve” meg akarja haladni őt. Ugyanakkor az 50-es években alkotó női költők, írók generációja, ha azt akarta, hogy „komolyan vegyék”, nem hagyhatta figyelmen kívül a korszakban uralkodó, egyértelműen a férfialkotók által meghatározott modelleket. John Crowe Ransom 1937-ben írott szavai egyáltalán nem tűntek távolinak ebben az időben. Ransom szerint a költészet nem természetes forma a nő számára, mivel a nőből hiányzik az intellektusnak az a szilárdsága, ami a nagy költőt teszi (idézi Britzolakis, 74). Adrienne Rich önmagáról írt szavai Plathra is ráillenek: „Csaknem húsz éven át egy bizonyos férfinak írtam, aki kritizált vagy dicsért, és ettől azt érzem, hogy »különleges« vagyok. A dolog másik oldala persze az volt, hogy hosszú ideig arra törekedtem, hogy ez a férfi elégedett legyen velem, vagy legalábbis ne legyen elégedetlen. [...] És ott voltak azok a versek, amiket férfiak írtak a nőkről: úgy látszott, a felállás az, hogy a férfiak verseket írnak, a nők pedig belakják ezeket a verseket. Ezek a nők csaknem mindig szépek voltak, de félték attól, hogy elveszítik a szépségüket, a fiatalságukat – a sorstól jobban félték, mint a haláltól” (Rich, 39). Árukkodó az is, hogy Middlebrook Anne Sextonról írott életrajzában felidézi, hogy Sexton egy ízben arról panaszodik, fél úgy írni, ahogy mint nőnek írnia kellene, valamint attól is, hogy ő maga nem más, mint „Edna St Vincent reinkarnációja” (92). Ez pedig már egyértelműen a női szerzői szorongás megjelenése. A fogalmat Sandra Gilbert és Susan Gubar vezeti be, Harold Bloom *anxiety of influence* fogalmának alapján, amely arra a szorongásra utal, amely a szerzőt elfogja, megbénítja, amikor elődeire, a nekik való megfelelés szükségességére gondol. „Gilbert és Gubar szerint a női szerzői identitás szempontjából a férfi írói modellek, példák, előfutárok olyan nyomasztó és bénító hatással vannak a női kreativitásra, hogy az író nő nemcsak abban kezd kételkedni, amit ír, hanem abban is, képes-e írni egyáltalán”⁵⁵ (Marinovich, 199). Az Anne Sextontól fent idézettek azonban még ennél is messzebbre mutatnak: a női szerzőt egyenesen az a gondolat gyötri, hogy ő önmagában „csak” egy

⁵⁵ Marinovich Sarolta aki, mint arra már utaltam, gótikus női művészregényként olvassa *Az üvegburát*, tanulmányában részletesen elemzi, hogyan mutatható ki az affiliációs komplexus a regényben (203-208).

reinkarnáció, egy anyafigura újratestesülése; ilyen módon létező ugyan, de tehetségét és képességeit nem mint saját szubjektumához tartozót, hanem elsősorban mint mástól kapottat, máshoz tartozót tekinti.

Az Ariel-versek annyiban valóban határátlépésnek nevezhetők, hogy Plath itt végleg megszabadul megfelelni vágyásából eredő komplexusaitól. Hughes a korábbi versek keletkezésével kapcsolatban így ír: „Korai verseit, nyitott szótárral az ölében, rendkívül lassú tempóban írta. [...] Minden vers saját gyökeréből nőtt ki egészé, ebben a fáradságos, lépésről lépésre haladó munkában, amelyben mintha valami matematikai problémát dolgozott volna ki.” Az 1960 és 1962 között keletkezett versekről ugyanakkor a következőkre emlékszük: „Meghallotta, milyen az igazi hangja, és innentől kezdve ez lett az új mérték számára. A *Tulips* című vers volt, ami először mutatta, mi van készülőben. Plath ezt a verset úgy írta, hogy előtte nem tanulmányozta a szótárt, ami korábban szokása volt; rendkívül gyorsan dolgozott, mint ahogy egy sürgős levelet ír az ember. Innentől kezdve minden versét így írta” („Notes on the Chronological Order”, 187,193). Mindez nagyon is jól érzékelhető a kései verseken, melyek, ellentétben a koraiakkal, ahol Plath előszeretettel használt olyan szavakat, melyek még egy viszonylag művelt olvasót is szótárforgatásra készítettek, nagy mértékben építenek az élőbeszédre.

Hughes – akárcsak minden más alkalommal, amikor egykori felesége hagyatékához nyúlt – ismét kiváltotta néhány feminista kritikus dühét, ezúttal azzal, hogy az *Ariel* megjelentetésekor nem követte azt a versrendet, amit eredetileg Plath összeállított. (vö. Perloff: „The Two Ariel”, Van Dyne). „Amikor apám először jelentette meg az *Arielt*, a kötet némileg különbözött attól az összeállítástól, amit anyám a kéziratban meghagyott. Apám csak részben követte anyám tartalomjegyzékének sorrendjét, az amerikai kiadásból tizenkét, az angolból pedig tizenhárom verset hagyott ki. Ezeket az angol kiadásban tíz, az amerikaiban pedig tizenkét más verssel helyettesítette, amelyeket tizenkilenc kései, 1962 novembere után íródott, valamit három korábbi versből választott ki – írja Frieda Hughes az *Ariel* legújabb, 2004-ben megjelent kiadásában (x). Mindez annyiban valóban kérdéseket vethet fel, hogy a kétféle sorrend két különböző narratívát eredményez. Köztudott, hogy Plath úgy rendezte ciklusba a 41 verset, hogy az első szó a „love”, az utolsó a „spring” legyen, így, ahogy erre Bollobás Enikő is rámutat, egy olyan női bildung narratívája bontakozik ki a versekből, ahol a szerelemben törvényszerűen csalódott, sok szenvedésen áteső nő végül újra magára és az életre talál. („Énné váló álarc”, 77). Ehhez képest a Hughes által megkonstruált sorrend egy sötétebb, vészjóslobb narratívát eredményez, amennyiben a „költő életének utolsó hat hetében született halál-versekkel zárul, melyek Plath szándéka szerint harmadik kötetének darabjai

lettek volna” („Énné váló álarc”, 69). (Az eredeti sorrendet és a kéziratokat is tartalmazó *Ariel*-kötet legutóbb 2004-ben, már Hughes halála után jelent meg Plath és Hughes közös lánya, Frieda Hughes megrendítő előszavával.)

Elemzésem azért korlátozódik a kései versekre, mert ezekben véltem olyan erős működések felfedezni, amelyek újabb szempontokat szolgáltathatnak az önmagunkról való beszédről való gondolkodáshoz. A továbbiakban ezeket a működések kívánom tehát feltárni. Először rövid bevezetőt adok az ún. „vallomásos költészet” (confessional poetry) terminus kialakulásáról, mivel Plath-t ennek az iskolának egyik markáns képviselőjeként említik. Ezután megvizsgálom, mennyiben feleltethető meg Plath költészete annak, amit ez a besorolás kínál, illetve mennyiben tér el tőle. Végül az *apostrophé* fogalmának bevezetésével azt vizsgálom meg, hogyan képződik meg a versekben egy „lírai én” a „lírai te”-hez való kapcsolatán, a hozzá való beszédén, illetve éppen ennek hiányán keresztül, valamint hogy milyen hatással van mindez a szubjektumnak arra a képességére, hogy látja magát, hogy tud magáról beszélni. Dolgozatom harmadik része visszakapcsolódik az elsőhöz annyiban, amennyiben de Man szerint az önéletrajzot és lírát egyaránt megalapozó nyelvi alakzatot, a prozopopoeiát mint az *apostrophé* egyik válfaját tekintem majd, a második részhez pedig annyiban, hogy figyelmem középpontjában, akárcsak *Az üvegbúra* elemzésekor, most is a krízist megélő, a krízisről beszélő szubjektum, illetve – a posztmodern poétika fényében – ennek *helye*, valamint a krízis „kibeszélhetősége” áll majd.

2. A vallomásos költészet. Sylvia Plath helye a vallomásos iskolán belül.

A sokat vitatott *confessional poetry*, azaz vallomásos költészet kifejezés megalkotását a szakirodalom egyértelműen M.L. Rosenthal nevéhez köti. Érdekes, hogy ha utánakeresünk az eredeti szövegnek, akkor ezt olvassuk: „A »vallomásos költészet« terminus minden erőlködés nélkül jutott eszembe 1959-ben, amikor Robert Lowell *Life Studies* című kötetéről írtam kritikát, és talán másoknak is ugyanilyen természetesen jutott eszébe. Akárki találta is ki a definíciót, az egyrészt hasznos, másrészt nagyon is korlátozó jellegű volt, sőt lehetséges, hogy a vallomásos iskola koncepciója mára nagyon is sok kárt okozott” (25). Rosenthal tehát egyáltalán nem tekinti „levédettnek” a terminust – bár az az évek során valahogy összefonódott az ő nevével –, 1966-ban pedig, amikor a fenti sorokat írja, maga is látja már azokat a korlátokat, amelyeket a fogalom megalkotása felállított.

Természetesen nem is lehetséges komolyan elgondolni azt, hogy a huszadik század második felében merül fel először a költészetnek a vallomáshoz, vallomásossághoz való kapcsolata. A modern vallomásos iskola létrejötte reakció volt arra a költészeteszményre, amelyet elsősorban Eliot és Auden neve fémjelzett és amely a személyiség háttérbe szorítását hirdette: „a költő nem azért költő, hogy »személyiségét« kifejezze [...], a költő sajátos médium (és csakis médium, nem pedig személyiség), amely médiumban benyomások és élmények sajátos és váratlan módon kombinálódnak. Benyomások és élmények, melyek ugyancsak fontosak lehetnek a költő személye számára, nem szerepelnek költészetében; és mindaz, ami költészete lényegét teszi ki: elhanyagolható mennyiségek a költő személyes életében” – írja Eliot (69). A vallomásos költészet jellemző jegyeit keresve Robert Phillips a következőket emeli ki: „általában kiegyensúlyozott narratív költemények, nem-kiegyensúlyozott, feldúlt főszereplővel. Ezek a versek inkább kérdeznek, mint válaszolnak. Alkalmazzák az iróniát és az eufemizmust annak érdekében, hogy mesterséges eltávolítást érjenek el – mint Lowell, amikor azt írja: »Nem vagyok épeszű«”⁵⁶ (7). Ami a témaválasztást illeti, az „gyakran a szűk környezet, vagy olyan bensőséges dolog, amely mindaddig »költőietlennek« számított”(Phillips,9). Gyakori az is, hogy a költő saját magán- vagy közéletbeli kudarcát illetve mentális betegségét teszi meg témának (Phillips, 14,15).

Bókay Antal szerint a vallomásos költészet megjelenése ahhoz köthető, hogy „az a klasszikus elgondolás, hogy a líra egy belső monológ kihallgatása”, megkérdőjeleződik azáltal, hogy „kétségessé válik a belső monológ megjelenítési folyamatában használt tárgyias relevanciája, megbízhatósága”. Ebből a helyzetből a kilépés egyik lehetőségét jelentette a vallomásos költészet megjelenése, mely „a szubjektivitásból magából dolgozza ki a tárgyias struktúrákat, az új lírai beszéd kereteit, és a monológot valamiféle inherens, absztrakt dialogikusságra írja át, a verset aposztrifikussá, a megszólítást léteremtő pozíciójában elhangzottá teszi” („A romantikától”, 21).

Ez az újkori vallomásosság, ahogy arra Britzolakis is rámutat, szorosan összefonódik a kor társadalmában fellelhető populáris narratívákkal: az „Igaz Vallomások kultúrájával, a zsurnalista botránnyal és a popularizált Freudizmussal” (147). Britzolakis felhívja a figyelmet arra, hogy a vallomásos költészet korai teoretikusai éppen ott támadhatóak, hogy miközben az Új Kritika által kiemelt költő-beszélő különbséget leépíteni igyekeznek, felállítanak egy másik hierarchikus oppozíciót, nevezetesen a „szubjektív érték és társadalom, a belső hitelesség és a külső hamisság” oppozícióját (147). Britzolakissal egyetérthetünk annyiban, hogy a privát és a politikai oppozíció problematikussága valóban sokszor félrevitte

⁵⁶ Orbán Ottó fordítása

a versek interpretációját; elég itt arra gondolnunk, hogy a náciizmus, ahogy az Plath verseiben megjelenik, hányszor vált kerékkötőjévé az értelmezés továbbvitelének, mert a vita megragadt azon a ponton, jogos lehet-e egyáltalán ott és úgy felhasználni a genocídium motívumát, ahogy azt Plath teszi. De épp a „vallomásos iskola” kategória létrehozása vezethet olyan megközelítéshez is, ahol az a kérdés merül fel, nem veszélyes-e ezeknek az embereknek a művét (akik, mint Lowellnél látjuk, bevallottan „nem épeszűek”) egyáltalán a kezünkbe venni (lásd a fentebb már idézett Holbrook-könyvet).

Az iskola Robert Lowellból és köréből – ide tartozott Randall Jarrel, John Berryman, és Theodore Roethke – állt össze, és alapvetően az Új Kritika költő- és költészeteszményének ellenreakciójaként jött létre. A Lowell-kör számára két emblemikus figura volt meghatározó: Tate és Dylan. Allen Tate, a Shelley-i, illetve Eliot-i tradícióból kinőve a konvencionális, fegyelmezett, „kontrollált” költészet híve volt. Eliot, aki maga is megszenvedte gyenge idegrendszerét, a személytelenséget hirdeti; Ezra Pound és Dylan Thomas viszont azt a platoni hagyományt képviselte, mely szerint a költő alapvetően szubverzív és veszélyes figura. Tate, akivel kezdetben a kör tagja jó kapcsolatot ápoltak, elsősorban mint „ellenpélda” volt meghatározó; a fiatalok, akik magukat a társadalom áldozatainak tekintették, a Pound és Thomas által megkezdett vonalat folytatták. Meyers részletesen leírja például, melyikük hány évesen kapott először idegösszeomlást (mindegyikük fiatal volt még), milyen magánéleti válságaik voltak. Ennél persze az irodalomtörténet szempontjából az a lényeges, hogy a magánéleti krízisek a vallomásos iskola számára nemhogy titkolnivalók, de nagyon is kibeszélendők. Ezzel szoros összefüggésben áll az, hogy a vallomásos költők magukat mint a modern civilizációs és fogyasztói társadalom áldozatait tekintik, mentális betegségeiket „sebként” tárják az olvasók elé⁵⁷, bár valószínűleg azért többről van itt szó, mint amit Meyers ír, nevezetesen hogy „ami vallomásos költészet néven vált ismertté, az tulajdonképpen Lowell, Berryman és Roethke mentális betegségének irodalmi manifesztációja” (21). Ahogy Ferencz Győző Radnóti Miklós kapcsán írja, „a vallomásosság nem jelenti szükségszerűen azt, hogy a költő az önsorsrontó, átkozott költő szerepét ölti magára” (10). Úgy vélem, Sylvia Plath esetében is mindenekelőtt ezt kell szem előtt tartanunk. Plath, Anne Sextonnal együtt, egy generációval fiatalabb volt, mint Lowell és a köréhez tartozók, utólag mégis besorolták őket a vallomásos iskola képviselői közé. Ennek alapja egyrészt az volt, hogy Plath 1962-ben maga is mérföldkőként jelölte meg a Lowell-féle

⁵⁷ Berryman egy kései interjúban egyenesen így beszél: „A hivatalban lévőktől csak hazugságokra számíthatunk (...) Talán Sylvia Plath csinálta jól, aki sütőbe tette a fejét, hogy ne kelljen együtt élnie a hazugsággal” (idézi Meyers, 141). Persze, ahogy Meyers is megjegyzi, senki nem lett még öngyilkos azért, mert a politikusok hazudnak; Berryman Plath halálát itt egyfajta modellként használja fel (141).

költészetet, annak újszerűségét. Plath 1962-es, Peter Orrnak adott interjújában a következőképpen nyilatkozik: „Nagyon izgalmasnak gondolom azt, amiről azt érzem, hogy igazi áttörés, mint amilyen mondjuk Robert Lowell *Life Studies* című könyve, ez a nagyon fontos áttörés valami nagyon komoly, nagyon személyes tapasztalatba, ami eddig nagyrészt tabunak számított. Robert Lowell versei például, amelyek az elmeógyógyintézetben szerzett tapasztalatairól szólnak, nagyon érdekelnek” (Orr, http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm). Naplójában a következőt írja: „Tegnap este elolvastam[Lowell] néhány versét, furcsa, de szinte ugyanaz volt a hatás (izgalom, öröm, csodálat, kíváncsiság, a találkozás és gratuláció vágya) mint amikor Ted verseit pillantottam meg először...” (364). Később maguk az „öregék” is támogatták a besorolást, Berryman pedig a *Song 172*-ben emlékezik meg Plathról. Plath 1959-ben, Bostonban Sextonnal együtt Lowell szemináriumának hallgatója volt. Igaz, Lowell, saját bevallása szerint, nem igazán vette észre Plath kiemelkedő tehetségét, és naplójában egy helyütt Plath is csalódottságát fejezte ki Lowell szemináriumával kapcsolatban (vö. *Naplók*, 458). (Valószínű, hogy a Sextonnal a szeminárium után folytatott beszélgetésekből többet profitált, mint a szemináriumból.)

Donald E. Morse a „sebezhetőség költői képe” kifejezést használja Lowell – és ezzel együtt Plath – munkássága kapcsán, és azt írja, a legjobb Lowell- és Plath-versekben a sebezhetőség, önmaguk pózolás nélküli feltárása összekapcsolódik azzal, hogy a „költészeti megfontolások” (Seamus Heaney nyomán használja a kifejezést) előtérbe kerülnek, így kerülhető el az önsajnálát, és váltható ki az olvasó együttérzése. (Plath „Daddy”-jét viszont épp ezért tartja problematikusnak.)

Ha Plath költeményeit összevetjük a vallomásos iskola más tagjainak verseivel, azt látjuk, hogy Plath világa nagyon is elvont. Igaz, felismerhetők a mindennapi élet színterei – a konyha, a kert, a méhkaptár –, ezek a terek azonban erős absztraháláson mennek keresztül, a Plath verseiben megszólalók pedig összességében sokkal figurálisabb nyelvet használnak, mint amelyet Sexton, Berryman vagy Lowell költeményeiben találunk. Egyes versek – mindenekelőtt persze a „Daddy” – referenciális olvasása pedig, ahogy arra később még kitérek, teljesen félrevezetheti az olvasót. Ezt erősíti meg Ted Hughes is, amikor így ír: „Az ő művük [Sextoné és Lowellé] valóban önéletrajzi és személyes. (...) Sylvia Plath költészetének önéletrajzi részletei másként működnek. Mint maszkokat állítja azokat, amelyeket aztán majdnem természetfeletti képességgel bíró *dramatis personae* emel fel” (idézi Bókay, „A vallomás”, 92). Ugyanakkor látnunk kell, hogy a késői versekben, ahogy arra Alvarez rámutat, „minél élénkebbek és képzeletgazdagabbak a részletek, Plath annál

elszántabban fordítja befelé őket. Minél objektívebbnek tűnnek, valójában annál szubjektívebbé válnak” (Alvarez, 60). Ami továbbá Plath-t feltétlenül a vallomásos iskola költői közé sorolja, az az, hogy az áldozat-szerep ugyanolyan fontossággal bír nála, mint a többi vallomásos költőnél. Plath áldozat-szerepe azonban jóval komplexebb módon, jóval sokszínűbben jut érvényre, mint azt a korai kritikák felfedik, sőt, megkockáztatható, sokkal komplexebben, mint más vallomásos költők művészetében. Erre Britzolakis is felhívja a figyelmet: „Bár Plath »vallomásos« trópusait gyakran az áldozattá válásnak a romantikából ismerős parabolájában értelmezik – vagy úgy, mint olyat, ahol az érzékeny költői egyéniséget a brutálisan racionális társadalom elnyomja, vagy mint feminista tiltakozást a monolitikus patriarchális elnyomó ellen –, Plath önreflexiója a vallomást állandóan parodisztikus gesztusba fordítja, vagy éppen az a színházi performansz premisszája lesz” (151). Az elmúlt évek szakirodalmi nagy hangsúlyt helyez a Plath költészetében felfedezhető önreflexivitásra, így a vallomásosság kategóriája kikerülhet a referencialitás körül támadó kérdéskörből, és szélesebb teret enged egy, a versekben felépülő szubjektumra irányuló vizsgálatnak.⁵⁸

Az elmúlt mintegy harminc évben, mint arról már a korábbi fejezetekben szó esett, Plath életművét rendkívül sok oldalról megközelítették. Nincs ez máshogy a késői költeményekkel sem. Kevés szó esett azonban ezen késői költemények aposztrófikusságáról. Bókay Antal József Attila „Kései sirató”-ját és Plath *Daddy* című versét veti össze, és egyik közös kapcsolódási pontnak épp a versek aposztrófikus voltát tartja. Véleményem szerint az aposztrófé és az azzal rokon trópusok vizsgálata a „Daddy”-n túl az Ariel-versek többi darabját is új fénybe helyezheti – így a „nagy” verseket is, és azokat is, amelyekről (talán éppen kriptikusságuk folytán) kevesebb szó esett a kritikában. Ezen túl az aposztrófikus beszédmód vizsgálata újabb adalékokat nyújthat a drámai monológ, illetve a maszkliára tárgyalásához is, mindezek pedig hozzásegítenek a líra és a vallomásos beszédmód kapcsolatának továbbgondolásához.

⁵⁸ Az első ilyen munka Mary Lynn Broe könyve volt, a legutóbbi művek közül elsősorban Christina Britzolakis könyvét emelném ki.

3. A megidőzés lehetőségei a lírában: aposztrophé és prozopopeia

Az elemzést érdemes azzal kezdeni, hogy feltárjuk az aposztrophé és a prozopopeia⁵⁹ közötti viszonyt. Az aposztrophét Quintilianus *Szónoklattanában* úgy definiálja, mint „azt a jelenséget, amikor a beszéd elfordul a bíró személyétől” (287). Quintilianus a használat mellett érvelve megemlíti, hogy Tullius beszédei „sokkal unalmasabbak” lettek volna, ha nem használ bennük aposztrophét (287). mellett persze a trópus használatának mélyre menőbb következményei is vannak. Jonathan Culler „Aposztrophé” című tanulmányában felhívja a figyelmet arra, milyen mostohán bántak a kritikusok az aposztrophéval: szerepét jórészt azzal intézték el, hogy az puszta konvenció, de nem eredtek nyomába sem annak, mi hívta életre ezt a konvenciót, sem annak, milyen szempontból lehetne közelíteni ehhez az alakzathoz. (Culler,370-372). Barbara Johnson, aki az abortusz problémáját az aposztrophéra alapozva közelíti meg, a következőt írja: „az aposztrofálás az általam használt értelemben magában foglalja azt a retorikai technikát, mikor az egyes szám első személyű beszélő közvetlenül a jelen-nem-lévő, halott, vagy élettelen létezőt szólítja meg. Az aposztrofálás ekképpen egyszerre közvetlen és közvetett. Etimológiailag a félrefordulás, az egyenes beszédétől való eltérés fogalmán nyugszik, a közvetlen megszólítás Én/Te szerkezetét közvetett, fikcionális módon manipulálja. A megszólított jelen-nem-lévő, halott, vagy élettelen identitás ezáltal jelenlevővé, élővé és emberi alakúvá válik. Az aposztrofálás a hasbeszédnek olyan formája, amelyen keresztül a beszélő hangot, életet és emberi alakot ad a megszólítottnak, míg annak hallgatását néma válaszadássá alakítja⁶⁰” (Johnson, 570).

Culler az aposztrophé funkcióját négy szinten olvasva vizsgálja. Az első szinten az aposztrophé nyomatékositóként, „a befektetett szenvedély képeiként” olvasható (372). Ezen továbblépve, a második szinten az alakzat funkciója már úgy írható le, mint olyan, mely „a világgal való találkozást interszjektív viszonyként konstituálja” (376). Azonban, folytatja Culler, „az *Én-Te* modell egyszerű oppozicionális struktúrája figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy egy költemény verbális kompozíció, amelyet közösség fog olvasni” (376). A harmadik szinten tehát a költői hang arra használja az aposztrophét, hogy az egy tárggyal olyan viszony segítsen felépíteni, ami magát a költőt képes megképezni; az objektumból így

⁵⁹ A magyar nyelvű szakirodalom az alakzat megnevezésére háromféle változatot is használ: feltűnik a „prozopopea”, a „prozopopeia” és a „prozopopeia” forma is. Mivel én a Fogarasi György által fordított „Az önéletrajz, mint arcrongálás” című tanulmányában találkoztam először a terminussal, dolgozatomban az ott használt „prozopopeia” alakot használom.

⁶⁰ Bár Johnson tanulmányában kifejezetten az abortusz problémájának kapcsán foglalkozik az aposztrophé trópusával, az ott felvetettek természetesen alkalmazhatóak lennének olyan versek esetében is, ahol az anya még meg nem született gyermekéhez beszél, vagy, mint Plath több versében is, már megszületett, így ott-lévő, de még beszélni nem tudó, nyelvvel nem bíró gyermek a megszólított.

szubjektum lesz, *én*, ami viszont létrehoz egy bizonyos fajta *te*-t, ugyanis, „aki eredményesen invokálja a természetet az, akihez aztán a természet is beszélhet” (377). A negyedik szinten végül az aposztrófikus struktúra *te*-je is megkérdőjeleződik (vö. Culler, 376-381), ami azt vonja maga után, hogy „ez a figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az én és a másik között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható”(381). Az interiorizáció pedig, ahogy azt később majd konkrét példán keresztül is bemutatom, „ellene dolgozik a narratívának, és olyan velejáróinak, mint az egymásutániség, okozatiság, idő, teleologikus jelentés. [...] Semminek sem kell történnie az aposztrófikus költeményben, amint ezt a nagy romantikus ódák kiválóan demonstrálják. Semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történésé válnia” (Culler, 382-383).

A prozopopeiáról⁶¹ Quintiliánus a következőket mondja: „részint csodálatosan változatosá teszi a beszédet, részint megindítóvá. Ezzel nemcsak önmagukban tépelődő ellenfeleink gondolatait hozhatjuk elő (s ezek hitelre is találhatnak, ha olyasmiket mondatunk velük, amikre valószínűleg gondolhattak), hanem a magunk másokkal folytatott beszélgetéseit is hihetően fölidézhetjük, vagy másokét egymás között, ha tanácsadás, korholás, panaszkodás, dicséret vagy irgalomkeltés céljából alkalmas személyeket beszéltetünk. Sőt, e stílus eszköz azt is megengedi, hogy lehívjuk az égből az isteneket, és felidézzük az alvilági lelkeket. Városok és népek is megszólalhatnak (...) Könnyen hatást keltünk azzal, ha azt színleljük, hogy szemünk előtt dolgok, személyek, hangok képei lebegnek, s csodálkozunk, hogy ellenfeleink, a bírák nem látják őket: »Látni vélem» és »Hát nem látod?»» (579-580).

Paul de Man már idézett tanulmányában, „Az önéletrajz, mint arcrongálás”-ban úgy határozza meg a prozopopeia retorikai figuráját, mint „egy hiányzó, holt vagy hangnélküli létező fiktív megszólítását”-t, „mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét” („Az önéletírás”, 101). A prosopopeia, mondja de Man, egyben „az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc” („Az önéletrajz”, 101). Az arckölcsönzés aktusa, hívja fel a figyelmünket De Man, a trópus nevének etimológiájában is benne van: „a *prosopon poiein*” jelentése „maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni”(„Az önéletrajz”, 101). „A prozopopeiát szokványosan megszemélyesítésnek fordítják, és az allegória variánsaként tartják számon. »A megszemélyesítés prozopopeia alá való besorolása a felvilágosult retorika késői intézkedése, hogy dűlőre jusson egy mitikus jelenséget illető kérdésben. [...] A megszemélyesítés, melyet inkább deifikációnak nevezhetnénk, azoknak az isteneknek az elvesztését feltételezi, akiket ábrázolnia kell : »A színház isteneiben az istenek helyett már csupán azok maszkjait –

⁶¹ Quintiliánus *Szónoklattanának* magyar fordításában a „proszópopoia” írásformával találkozunk.

prozopa, Person – látták.« (Menke, 35; az idézet helye: Anselm Haverkamp: „FEST/SCHRIFT.” In *Poetik und Hermeneutik*. 14. München, 1989. 287; K.Reinhardt: „Personifikation und Allegorie”. In uő: *Vermächtnis der Antike*. Göttingen, 1960.) „Azáltal, hogy a prozopopeia konkrét tárgyaknak vagy absztrakt fogalmaknak hangot kölcsönöz, s ezáltal beszélő személyekként szerepelteti azokat, ugyanazt valósítja meg, mint amit az aposztrophé előfeltételez, ami nem más, mint a holtak és a távollévők megszólítása. A prozopopeia ugyanis a (szájjal és arccal való) beszéd instanciájaként tételezi a távollévőt, és annak megszólítását is előfeltételezi, amit beszélőként megjelenít; így nem más, mint a megszólítás *trópusa* (Menke, „Az olvasás”, 35).

A prozopopeia, mint látjuk, az aposztrophé egyik alfajának is tekinthető, s mint ilyen, a modern lírában fontos szerephez jut, hiszen minden esetben, ha a megszólított egy halott, távollévő vagy élettelen dolog, akkor tulajdonképpen prozopopeiával van dolgunk.⁶²

Az aposztrofikus beszédmód alakzatai közül de Man a prozopopeia mellett a katakrézist emeli ki. A katakrézis elnevezést a retorikában több jelenségre is alkalmazzák; már Quintiliánus meghatározza, a következőképpen: „ez olyan dolgoknak ad nevet, amelyeknek nincsen, mégpedig a hozzájuk legközelebb esőről” (554). A katakrézist *abusio* néven is említik; a visszaélés, ahogy Parker írja „elsősorban a metaforával való visszaélés, a saját kifejezés helyettesítésként való téves vagy pontatlan használata”, (47) melyre az „erőltetett metafora” elnevezést is használják; többek között például Northrop Fry is, aki a katakrézist „meglepő, erőltetett metafora”-nak nevezi (243). A korábbi retorikák a katakrézis alapjának többnyire a metaforát tekintik (vö. Szabó, 73)⁶³. A katakrézis trópusát ugyanakkor nehéz megragadni, hiszen alapvetően azt kellene eldöntenünk, mi minősül képzavarnak, ez pedig nagyrészt, ahogy Szabó Etelka rámutat, „a befogadó tudásától, nyelvi-retorikai kompetenciájától és ingerküszöbétől függ”(75).

A katakrézis és prozopopeia kapcsolata de Mannál meglehetősen komplex; bizonyos vonatkozásban a prozopopeiában a megszólítás is katakrézis, mint ahogy minden név katakrézisnek minősül, mert “memorizálható, ahelyett, hogy megérthető lenne” (Menke, “Az olvasás” 51).

⁶² Természetesen ez a kérdés további fejtegetést is igényelne, hiszen létezik olyan felfogás is, mely szerint minden lírai alkotás megszólít valakit, a megszólalása már önmagában megszólítás. Jelen vizsgálódás szempontjából azonban célravezetőbbnek látszik, ha annál a megközelítésnél maradok meg, amely csak a grammatilailag is jelzett aposztrophét tekinti aposztrophénak.

⁶³ A metafora és katakrézis kapcsolata (lásd erről Patricia Parker tanulmányát, „Metafora és katakrézis”) akár Plath költészetétől függetlenül, akár annak kapcsán tárgyalva egy másik tanulmány témája lehetne. Mivel ez lényegileg másfelé terelné a vizsgálódás útját, itt most nem elemzem ezt az irányt, és a katakrézist a prozopopeiához való viszonyában tekintem.

4. Az aposztrófikus beszédmód hatásai Plath „Daddy” és „Lady Lazarus” című verseiben.

Az alábbiakban Sylvia Plath két olyan versében vizsgálom az aposztrófikus beszédmód hatását, amelyek talán leghíresebbek és legtöbbet elemezték az életműben: a „Daddy”-ben és a „Lady Lazarus”-ban. Mindkét versnek hatalmas szakirodalma van, kevés adalékot találunk azonban egy, a fentiekben vázolt megközelítéshez.

D. Rác István könyvében kimerítően tárgyalja a drámai monológ műfaját, Ralph W. Raderre hivatkozva pedig szól a drámai monológ és a maszklíra közötti különbségről: „Az előbbiben sem a beszélő, sem a környezete nem szimbolikusak: minden tényszerű, imitált, mint a hagyományos színházban, de semmi sem valóságos. Az olvasó fokozatosan érti meg a beszélő célját, s a vers végén mindig más színben látja a szereplőt, mint az elején. [...] A vers hőse sohasem közvetlenül az olvasóhoz szól, hanem egy fiktív másik személyhez. [...] A műfaj úgy is értelmezhető, mint egy párbeszéd egyik fele.” A maszklírában „az előzővel ellentétben semmi sem tényszerű, valóságot imitáló, hanem minden szimbolikussá válik. [...] Nemcsak maga a beszélő, hanem a környezet is szimbolikus (*Költők és maszkok*, 17-18). A narratológiában használatos fogalmakhoz viszonyítva a drámai monológ a belső monológgal, míg a maszklíra a tudatfolyammal mutat rokonságot. A drámai monológ „tisztán artikulált gondolatokat közvetít”, míg a maszkvers „a gondolatokat gyakran ugyanúgy születésük pillanatában ragadja meg, mint a tudatfolyam. Ez a verstípus nem egy eleve megalkotott karaktert tesz egyre megismerhetőbbé az olvasó számára, hanem a szemünk láttára alakítja a jellemet, vagyis magát a maszkot” (*Költők és maszkok*, 18-19).

A maszklíra és drámai monológ ilyen módon való megkülönböztetése Plathnál meglehetősen nehéz feladat, elsősorban azért, mert a „valódi” és a „szimbolikus” világ a versekben nem választható szét, a versvilág nem bontható ilyen szempontból elemeire; a „valódinak” vélhető tulajdonképpen úgy kapcsolódik ahhoz, amit „szimbolikusnak” nevezhetnénk, hogy a kapcsolódás pontjai, pillanatai aligha tetten érhetők. Mindez, ahogy a későbbiekben részletesen kifejtem, egyrészt a Plath-versekben megjelenő freudi értelemben vett „kísérteties” fogalmával függ össze, másrészt, többek között az aposztrófé trópusának sokrétű alkalmazásával Plath, akárcsak Freud szerint E.T.A. Hoffman, „nem hagyja, hogy kitaláljuk, vajon egy reális vagy egy fantasztikus világba vezet-e bennünket” (Freud, 69).

Az, hogy Plathnál maszklíra és drámai monológ elemei szorosan összefonódnak, egyértelműen a versek performatív jellegére mutat. Plath korai költészetétől fokozatosan

közelít egy olyan poétika felé, ahol, ahogy Broe fogalmaz „a vers nem csupán nyelvként funkcionál, amely összhangba kerül magával, de dramatizált, verbalizált kimondásként is, amely mind a kifejezés aktusát, mind a műtárgyat magában foglalja, ahol a költő egyszerre kimondó és gyártó” (165). Plath maga 1962-ben a következőképpen nyilatkozott abban az időben írt verseiről és a fent említett folyamatról: „El kell szavalnom őket, elmondom őket magamnak, és azt hiszem, ez meglehetősen nagy előrelépés az írásban, újdonság, és az érhetőség, ami jellemző rájuk, az abból fakad, hogy hangosan szavalom őket” (www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm). Ugyanakkor a drámai monológot idézi az, hogy Plath maszkliráiban az olvasó, mintha csak egy telefonbeszélgetés egyik résztvevője mellett állna, egy dialógus egyik felének kihallgatója lesz. A maszklióra Plath egyes darabjaiban olyannyira komplex, hogy a többszörösen tükröztetett, egymással vagy egy nem látható jelenlévővel beszélő egy vagy több szubjektum, Eliot versvilágát idézi („Eavesdropper”, „The secret”, „The Elm”). „Vannak azonban olyan versek – írja Rosenthal, az *Ariel*-darabok méltatása mellett –, amelyek morbid titokzatosságán nehéz áthatolni, vagy amelyek varázsigerű feketemágiát idéznek meg, meghatározhatatlan személyek és helyzetek ellen” (88). Valóban, gyakran éri Plath-t az a vád, hogy egyes versei túlságosan kriptikusak; az aposztrófikus beszédmód vizsgálata, úgy vélem, ezekhez a versekhez is közelebb engedhet.

Ha tehát, mint láttuk, Plath drámai monológjaiban, maszkliójában a beszélő egy fiktív személyhez, és nem az olvasóhoz beszél, valamint ha Plath, mint „tapasztalati én” (vö. D. Rácz, 19) tudatosan is egyre inkább törekszik a dramatizált forma felé, akkor nemcsak azt kell megvizsgálunk, ki az, kik azok, akikhez a versben beszélők szólnak, hanem azt is, hogy megszólításuk módja hogyan építi a versvilágot.

A „Daddy”-t, mint ahogy arról már szó esett, Bókay Antal József Attila „Kései sirató”-jával veti össze. Ennek kapcsán írja, hogy „az aposztrófikus jelleg valószínűleg fontos jellemzője a vallomásos költészetnek és különösen az az ödipális viszonyra épülő vallomásnak” („A vallomás”, 86). Britzolakis szintén kitér a főleg a kései versekben fellelhető aposztrófikusságra: „A kései versek gyakran egy megnevezett vagy meg nem nevezett résztvevőt szólítanak meg, egy »Te«-hez szólnak, akinek jelenléte formálja a vers narratíváját [...] és akinek az »Én«-hez való viszonyát az antagonizmus, visszautasítás vagy megtagadás egyes módozatai határozzák meg. Ez a követelményregiszter a beszélő szubjektumot szerkezetileg nem-egésként, vagy pedig »féltekenyként« írja a szövegbe, s az így a szeretett/gyűlölt másikkal való viszonyának függvényévé válik; a másik a szerető, apa, anya, vagy az olvasó”(149). (A fenti kijelentés egy része annyiban vitatható, hogy az olvasó besorolása a

többi megszólított közé, véleményem szerint, eleve problematikus: nincs olyan verse Plathnak melyben közvetlenül az olvasót szólítaná meg.⁶⁴ Így viszont azzal a kérdéssel találjuk szembe magunkat, létezik-e a vers olvasó nélkül, amely kérdés elvezet a tárgyalt témától.)

A „Daddy” és a „Lady Lazarus” kapcsolódási, kapcsolhatósági pontjai közül elsőként a megszólítás alakzatait és a megszólított figurákat vizsgálom meg. A közös kiindulási pontot az jelentheti, hogy mindkét vers beszélője férfiakat szólít meg a versben, ezek a megszólítottak pedig olyan férfialakok, akik egyben egy ellenséges erőt is jelentenek. A „Daddy”-ben ez a megszólítás sokkal direktebb, hiszen a beszélő többször tényleg a „daddy” szóval fordul ahhoz, akihez beszél. A vers során a következő szavak jelölik még a megszólítás aktusát: „Ach, du”, „panzer-man”, „O You”, majd még négyszer a „daddy”, a legutolsó pedig „you bastard”. A „Lady Lazarus”ban mindez így jelenik meg: „O my enemy”, „Gentlemen, ladies”, „Herr Doktor”, „Herr Enemy”, „Herr God”, „Herr Lucifer”. A „Lady Lazarus” megszólítottjai közt ugyan szerepel a „ladies” is, az első „enemy” pedig tulajdonképpen nemtelen, de a bevett „ladies and gentlemen” helyett a fülzavaró „gentlemen and ladies” variáció alkalmazása, valamint az, hogy később az „enemy” a német névelő használatával nemet nyer, csak még inkább megerősíti azt, hogy a versben beszélő performansz-művész elősorban a közönség férfitagjait szólítja meg, mintha keresne köztük valakit. Az utolsó megszólítás mindkét esetben valami sötét erőhöz szól: a „Daddy” beszélője szitokszóval illeti apját, a káromkodást teszi meg tehát az ördögűzés legfőbb eszközének (nem kell különösebben bizonygatnunk a freudi analízis jelenlétét), a „Lady Lazarus” viszont erre éppen magának az ördögnek megszólítását, nevesítését, férfinévvel való ellátását tartja megfelelőnek.

A két versben kimutatható folyamat tehát gyakorlatilag egymás tükörképének tekinthető. A „Daddy” beszélője intim megszólítással kezd, olyannal, amely csak apa és lánya között használható (pontosabban férj és feleség között is előfordulhat, amire a vers épít is), és addig jut, hogy apját „bastard”-nak szólítja. A szitokszót eredetileg „fattyú” értelemben használták, s így nézve a lány, akit apja elhagyott, mert meghalt, bosszút áll, hiszen ő maga, aki apátlan, apátlannak nevezi halott apját, ezzel pedig mintha saját sorsát apja vállára dobna vissza. (További fejtegetésre kínál alkalmat a „posztumusz” szó etimológiája; a vers az apa halála után történik, tehát posztumusz; Plath verse posztumusz jelent meg, a szó eredeti jelentése pedig „apa nélküli”.) A „Lady Lazarus” beszélője viszont az „o my enemy”

⁶⁴ Baudelaire-nek, akinek költészete az aposztrophé tárgyalásánál nagyon fontos szerepet játszik, például van; ezt elemzi Culler tanulmánya, s érdekes módon Britzolakis maga is megemlíti (vö. Culler, Britzolakis 149). Másrészt, Britzolakis az „Eavesdropper” utolsó sorát úgy interpretálja, mint Baudelaire-parafrazist, ilyen értelemben jogos a felvetése (vö. Britzolakis, 149).

megszólítástól a „Herr Lucifer”-ig jut el; ő az ördögűzésnek azt a módját választja, hogy nevet keres ellenségének, hiszen akit nevesítünk, ahhoz már közelítünk, saját világunk részévé tesszük. A versben végig megfigyelhető ez a fokozás: a beszélő fel akarja ismerni ellenségét, akit legelőször szólított meg, és a közönség-masszától („gentlemen and ladies”) eljut az ott ülő egyes figurákig („doctor, „enemy”), majd istenig („herr god”), végül az ördögig, akit viszont nem a „devil” vagy „evil” nevekkel ír le, hanem a Luciferrel, aki eredetileg nem volt rossz, de rosszá változott. Lucifer nevének jelentése – „fényhozó” – pedig morbid módon felel rá a vers elején megjelenő, emberi bőrből készült lámpaernyőre. A versben feltűnő megszólítottakat általában úgy jellemzik, mint „egy elnyomó maszkulin hatalom allegorikus emblémait” (Britzolakis, 153). A fentiekből azonban, véleményem szerint, inkább kiolvasható egyetlen figura, ezt támasztja alá a fókuszálás folyamata is, mely tetten érhető a versben, s melynek során a beszélő mintegy rátalál, ráismer arra a figurára, akinek performanszát eljátszhatja, s akit különböző nevekkel illet.

Az aposztrophé vizsgálata tehát azt mutatta, hogy mindkét versben egy felismerés, ráismerés folyamatának fokozatait látjuk, s bár a két folyamat ellentétes irányú (hiszen a „Daddy”-ben a folyamat induktív, a „Lady Lazarus”-ban viszont deduktív), abszolút értékük ugyanaz, és ilyen értelemben a két vers úgy is párba állítható, mint amelyek egymást is erősítik, hiszen egyazon eredmény két úton való megközelítéséről, két irányban történő bizonyítással van dolgunk.

Az olvasás első szintjén túl, ahol az aposztrofikus beszédmód csupán érzelmi többletnek tűnhet, láttuk, kialakul egy én-te viszony, ahol a „te” szubjektum, így az „én”-t is formáló, sőt megformáló szubjektum lesz. Mindkét vers beszélő szubjektumára jellemző, hogy a szövegek első felében egyértelműen mint áldozatok konstruálódnak. A vers a személyesből a nyilvános, a politikai felé megy, és ez, mint ahogy fentebb láttuk, jól látszik a megszólítások formáján is. Az áldozatszerep mindkét versben erősen összekapcsolódik a testiséggel és *Az üvegburából* már ismerős kínzás-motívumokkal. Itt érdemes megvizsgálnunk a két versben megjelenő, felépülő testképet; ezeket összevetve, itt ugyanúgy kimutatható a két, nem ellentétesként, mint inkább egymást kiegészítőként értelmezendő folyamat, mint amelyet a ráismerés folyamatában már megfigyelhettünk. A szövegekben lezajló folyamatot a *testinstalláció* szóval fogom jelölni, jelezvén ezzel a versekben erősen meglévő önreflexív performancia-jelleget, melyre Broe utal, s amelyet Britzolakis megfigyelései is alátámasztanak éppen a „Lady Lazarus” kapcsán; ő azt írja, hogy a versben nem igazán én-revelációról, mint inkább „színházi *tour de force*-ről, varieté-számról” van szó (151).

A „Daddy”beszélője a kollázkészítés technikáját felhasználva alkotja meg az apai alakot.⁶⁵ Az apa testéről beszélve a következő testrészek jelennek meg: lábujj, fej, láb, bajusz, szem, szív, áll. A beszélő saját magára vonatkoztatva ugyanakkor csak három testrész nevét írja le: nyelv, állkapocs és szív. A vers végén az apa-alak szívét karóval döfik át (ez az egyetlen mód, ahogy a vámpírokat meg lehet ölni). A vers beszélőjének valódi áldozatisága abban állt, hogy elnémított volt; a „breathe” és „achoo” kifejezések, amik mutatják, hogy lélegezni és tüsszteni sem mert elnémítottságában. Arra, hogy korábban is tudott beszélni, két sor utal: „I used to pray to recover you”, valamint az „And I said I do, I do”. Az ima azonban némán is elhangozhat, legalábbis a külvilág általában nem hallja az imádkozót. Amit a világ a lánytól halott, az épp az engedelmesség szava, igeként csak ezt tudta kimondani. Az angol „do” mint ige és segédige, valamint a német „du”, a személyes névmás egybehangzására épülő szójátékok közül ez az egyik leglényegesebb: az „I do” hangzásilag ugyanaz, mint az „I du”. Az angol anyanyelvű lány „én”-je így azonos lesz a német anyanyelvű apa „te”-jével; a hangsorban, mint egy olvasztótégelyben keveredik össze az eskü, az engedelmesség, az akarat és az akarattól való megfosztás jelentése. Az „I do” szerkezet ugyanis utalhat az erős akarásra ugyanúgy, mint a pusztá bábulétből eredő korlátozott nyelvhasználatra, ahol a beszélő már csak a segédigét tudja ismételtetni, azaz pusztán igen-nem relációban képes válaszolni. A do-du közti hangzásbeli majdnem-azonosságot játssza ki az „Ach, du” megszólítás is, amit „Ah, do”-ként is érthetünk, ez pedig mind a beleegyezés, az alávetettség elfogadása, mind pedig a versben megjelenő szexuális konnotációt tartalmazza.

Az állkapocsba akadt nyelven („The tongue stuck in my jaw”), ahol az „ich” névmást próbálja eldadogni, és az engedelmesség szaván keresztül a lány végül eljut a megszólalásig, és képes arra, hogy apja sírja fölött furcsa temetési beszédet mondjon: „Daddy, you can lie back now”. A lány egykori hallgató-létét tovább erősíti a fekete telefon képe: „The black telephone’s off at the root, /The voices just can’t worm through.” A „worm” szó használata animalizálja a készüléken keresztülszűrődő hangokat, amelyek férgesként hatolnak a lány fülébe, és csak úgy pusztíthatók el, hogy gyökerestül tépi ki a készüléket a falból. (A kép Plath egy néhány hónappal korábban írott versében jelenik meg először, melynek címe „Words heard, by accident, over the phone”, és amelynek életrajzi háttere az volt, hogy Hughes szeretőjének telefonját egyszer véletlenül Plath vette fel – ezek után valóban kitépte a falból a telefont.) A készülék a „Daddy”-ben a holtak és élők világának összekötője is. Az elpusztított eszköz maga groteszk módon válik a civilizáció áldozati állatává – Hádésznek, a

⁶⁵ Érdekes adalék, hogy Britzolakis említést tesz egy fotókollázsról, melyet Plath 1960-ban készített, és amely ma a Smith College könyvtárának Plath-gyűjteményében található. A kollázs többek között Nison, Eisenhower és egy fürdőköpenyes nő fotóját használja fel, és Britzolakis szerint egyfajta pastiche-nak tekinthető (124).

halottak birodalmának urának általában fekete állatot áldoztak fel. Az apa-alaktól való megszabadulás tehát szorosan összefonódik a megszólalás, a beszéd képességével. Érdeemes azonban itt visszatérnünk az aposztrophé és a prozopopeia trópusaihoz. A halottnak való arcadás, amiről de Man beszél, furcsa módon jelenik itt meg: a lány azért szólítja meg halott apját, hogy el tudja temetni. Ugyanakkor kiderül, hogy ahhoz, hogy el tudja temetni, előbb fel kell támasztani, majd újra megölni. De hasonló dolgokat mondhatunk el a „Lady Lazarus” beszélőjéről is, és idézhetjük magát Plath-t, aki a következő kommentárt fűzte a vershez: „A beszélő egy nő, aki azzal a nagyszerű, borzasztó képességgel bír, hogy képes újjászületni. Az egyetlen baj az, hogy ehhez először meg kell halnia” (Hughes: „Notes on Poems”, 294). A „Daddy” megszólítottja és a „Lady Lazarus” megszólítója tehát ugyanazzal küzd: mindkettőnek fel kell támadni, majd újra meghalnia, megölnie. Ugyanakkor a „Daddy” megszólítója, a lány is beszél saját feltámadásáról:

*At twenty I tried to die
And get back, back to you.
I thought even the bones would do.*

*But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.*

Az „I used to pray to recover you” sor is többletjelentést nyer: a lány azért imádkozik, hogy apja feltámadjon, de azért, hogy meg tudja ölni majd. A lány „egészként” kezd beszélni, a fent idézett sorokban viszont, miután úgy tűnik, hiába akar, nem tud beszélni, szétesik, s megtudjuk, darabokból ragasztották újra össze. Így már ő maga is kollázsként jelenik meg, „foltozott”, mint Esther Greenwood, de képes arra, hogy ő maga újabb kollázskészítésbe fogjon. A teremtménye viszont újra darabolni kezdi őt, ezt idézi a kínozókamra és hüvelykzsorító képe – a „screw” szót talán egy groteszk szójátékkal, a „hüvelykzsorító”-val kellene visszaadnunk, utalván ezzel az angol szóban megjelenő szexuális konnotációra. Az ördögi körből, a végtelen tükörfolyamatból csak az apaalak megölése jelenthet kiutat.

Itt kell bevezetnünk Freud *unheimlich* fogalmát, amit magyarul „kísérteties”-ként fordítottak. Mint arra később még kitérek, a fogalom több értelemben is alkalmazható Plath műveinek interpretálásakor. A tárgyalt két vers esetében a halottidézés, a halottal való kapcsolatfelvétel adja a kísérteties alapját, de ide tartozik a test feldarabolásának motívuma is. A darabolás itt nem a népmesékből ismert, szorongást nem keltő esemény, ahol tudjuk, hogy a

végén a szétdarabolt ember életre kel, s szebb lesz, mint „új korában”. Ebben a szorongató világban az újra összerakott emberek éppen azért kísértetiesek, mert valahonnan ismerősek – az egykori ismerőség, a visszatérés-motívum pedig éppen az *unheimlich* alapja. „Egy kis régi, egy kis új”, ahogy Esther idézte a regényben. Freud azt is megemlíti, hogy egyesek a legszorongatóbb dolognak azt tartják, ha valakit tetszhalottként temetnek el. A „Daddy” apafigurájával és a Lady Lazarusszal is ez történik; Freud szerint az ilyen fantáziakép „csupán egy másik, nevezetesen az anyaméhen belüli élet fantáziaképének átváltoztatása, mely eredetileg sokkal inkább erotikusan érzéki és nem kísérteties volt” (76).

Ha a prozopopeia olyan nyelvi alakzat, amely „arcot kölcsönöz az élettelennek” (Menke, 33), akkor a „Daddy”-ben több értelemben is különös folyamatról van szó. A lány megszólítja halott apját, akinek arcára valamelyest emlékezhet, hiszen mint megtudjuk, tíz éves, amikor apja meghal. A felnőtt nő mégis inkább a fényképarcra emlékszik, a fénykép arcát adja kölcsön feltámasztott apjának. Igaz, az sem biztos, hogy valódi fényképről van itt szó; a verssor így hangzik: „You stand at the blackboard, daddy, / In the picture I have of you.” A kép tehát lehet az a kép is, amelyet a lány előzőleg a fent már említett montázs-technikával összerakott. A „cleft” szó ugyanebben a sorban elindítja az apa-alak kettéhasadását: nemcsak az áll és a pata hasított, de innentől kezdve derül ki az is, hogy az apa-alak képére egy másik férfi képe is rámásolódott, kettős expozícióval van tehát dolgunk. (Itt idézhetjük fel a már említett tényt, hogy Plath harmadik regényének, melyben házasságában való csalódásának történetét kívánta megírni, éppen ezt a címet – *Double Exposure* – tervezte adni.) A vers további részében fellelhető elemek – a már említett telefon, a szexuális utalás, a hétéves házasság megjelenése – mind erre mutatnak. Ugyanakkor a megszólítás iránya is megváltozik, egyfajta elhajlás történik. A 14. szakasz „So daddy, I’m finally through” sorában a lány elfordul, és a férjhez szól. Ez a parabázis trópusa, ami a retorikában „egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával⁶⁶” (De Man, *Estztétikai ideológia*, 195). Így minden eddigi megszólítás átértelmeződik, megkérdőjeleződik. Az olvasó hirtelen nem is tudja, ki kicsoda, senki sem az, akinek látszik: az apa halott, mégis él, élő, majd kiderül, hogy megölték, szívébe karót szúrtak tehát újra halott; a férj apa, vámpír, aki azt hazudta, ő az apa, ha viszont a vámpír szívét szúrták át, akkor ő halt meg, ő is meghalt; a lány állítólag többször is meghalt már, de mégis él, hiszen beszél, ő hívja életre a halottakat, s végül ő az egyetlen túlélő.

⁶⁶ A parabázis fogalma Schellingnél és de Mannál mint az irónia alapvető alkotóeleme kerül elő: Schelling az iróniát „permanens parabázis”-ként, de Man „a trópusok allegóriájának permanens parabázisaként” írja le (de Man, *Estztétikai ideológia*, 196). A parabázis működtetése és ezzel összefüggésben a Plath költészetében megjelenő irónia szintén izgalmas és feltárára váró terület.

A testinstallációt tekintve ciklikusság mutatható ki a „Lady Lazarus”-ban is. Az ott fellelhető test a következőképpen installálódik: a bőr után a jobb láb jelenik meg, majd az arc, az 5. szakasztól pedig megkezdődik a furcsa sztriptíz. A halott nőt kicsomagolják; először csak a csontvázat látjuk, aztán azt is, ahogy arra hús kerül: mintha fordítva és *visszafelé* vetítenék le elénk egy lebomló testről készült filmet. A felépülés után újra a lebomlás képei következnek, hogy a végén csak hamu maradjon a testből, hamu, melyből feltámad újra a performansz-színész⁶⁷, de mintha minden feltámadás egyre veszélyesebb, gyilkosabb testetöltésben valósulna meg. Az áldozat-szerep és a szexualitás összekapcsolása parodisztikus módon már szinte a nekrofiliát idézi. A sztriptíz így furcsa módon két irányt vesz: egyrészt utal arra, hogy a beszélőről lehúzzák a halotti leplet, és ezzel egyidőben ő fokozatosan visszanyeri testét, másrészt már feltámadása pillanatában megkezdí a közönség előtt való vetkőzést, melynek végén előre láthatóan újra csak lebontja majd saját magát. A vers végén nem tudjuk már, hogy gyilkosság vagy öngyilkosság történik: a beszélő, mint a performansz előadója, maga veti alá magát a kínzásnak. Azonban akárcsak a „Daddy”-ben, ebben a versben is máshol rejlik a valódi áldozat-lét:

So, so Herr Doktor.

So, Herr Enemy.

I am your opus,

I am your valuable,

The pure gold baby [...]

A vers beszélője nem más, mint pusztá műalkotás, kínzóinak (kínzójának), elnyomóinak (elnyomójának) terméke, „arany baba”. (Érdekes párhuzamba vonható ezen a ponton az aranyból készült baba és a „Daddy” fekete telefonja között: Hadész ugyanis a föld alatti kincsek istene is egyben, a legenda szerint ő alkotta meg a föld érceit a halottat gyászolóknak fájdalomkönyveiből és sóhajaiból.) A beszélőről tehát, aki az előadást eljätssza, kiderül, hogy nem ő a művész, ő pusztán a műalkotás, aki ugyanúgy nem bír saját nyelvvel, mint a „Daddy” beszélője. A versben háromszor történik utalás arra, hogy a performansz-művész hangokat ad ki: egyszer a szívét lehet meghallgatni, valóban dobog-e, amiért fizetni kell, ugyanígy azért is, hogy megszólaljon:

⁶⁷ A performanszot előadó nő, csakúgy, mint a prostituált illetve a gépiesített “robotnő”, visszatérő képek Plath késői verseiben. (Lásd ehhez Britzolakis, 140-141.)

*For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart –
It really goes.*

*And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood [...]*

A harmadik hang, amely megjelenik, egy kiáltás. Az, hogy a vers beszélője ugyanúgy saját nyelvét keresi, mint a „Daddy”-ben megjelenő lány, akkor válik világossá, ha felfigyelünk arra, hogy a vers két utolsó szakasza Coleridge „Kubla Khan” című költeményének utolsó szakaszát idézi⁶⁸. A vers végén a „Beware,/ Beware” figyelmeztetés megidézi a Coleridge-vers művészt, aki Kubla khán palotáját akarja újraalkotni – a vers azonban töredék marad, sose tudjuk meg, sikerült-e felidéznie a dalt, amely alkotásra ösztönözné. Plath versének utolsó sorában a feltámadt nő mintha a Coleridge-i versvilág jégpalotáinak olvadásával, felolvasztásával fenyegetne; a tűz győzelme ez a jég felett.

⁶⁸ A damsel with a dulcimer

In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Aora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me
That with music loud and long
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed
And drunk the milk of Paradise (kiemelés tőlem).

A prozopopeia alakzatát elemezve itt is komplex formációra találunk: az aposztrophé ugyan élő alakokat idéz, a beszélő maga azonban halott, vagy *volt már* halott. Amennyiben tehát az olvasóhoz és a versben megszólítottakhoz beszél, annyiban magához is beszél. A vers hetedik és nyolcadik szakasza így hangzik:

And I a smiling woman.

I am only thirty.

And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.

What a trash

To annihilate each decade (kiemelés tőlem).

A vers beszédének pillanata tehát az előadás, a *halál* pillanata. Maga a beszélő állítja ezt, ebben az értelemben viszont itt egy halott drámai monológját halljuk, vagy valakiét, aki volt már halott, most él, de addig él, amíg el nem hallgat, vagyis addig él, amíg beszélni tud, hiszen a versben való beszélésen keresztül idézi meg, sőt, támasztja fel önmagát, ezen keresztül „ad arcot”, testet magának. Mindez paradoxonnak tűnik, hiszen láttuk, hogy megszólalásában éppen hogy egy nyelvet keres, melyet nem birtokol, megszólalása csupán áru számára, melyért pénzt kap, ahogy ő maga is csak árucikk. Arról is szó lehet azonban, hogy a nyelv, melyet keres, a megszületés pillanatában van, éppen a megtalálásnak vagyunk tehát szemtanúi.

A fentiekből is kiviláglik, hogy mindkét versben megjelenik egy nő élettörténete, sőt, valószínűleg ugyanannak a nőnek az életéről olvasunk: kétségtelen, hogy egy narratíva szálai látszanak kibomlani. Ez lesz a versek kapcsolhatóságának másik fontos pontja. Itt érdemes újra felidézni Culler gondolatait, aki a versbeli narratív erővel szembeállítja az aposztrofikus erőt; a vers ezen keresztül „invokálhat tárgyakat, embereket, formákkal és erővel rendelkező időtlen teret, amelyeknek múltjuk és jövőjük van, de amelyek potenciális jelenként vannak megszólítva. Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben [...] hiszen magának a versnek kell történésé válnia” (383).

Hogyan érthetjük itt Cullert? A két versben, mint fent utaltam rá, nagyon is történik valami, hiszen a mozaikokból kibontakozik egy élettörténet: egy korán apa nélkül maradt, majd valószínűleg más férfitársaiban is csalódott fiatal nő története, aki többször is öngyilkosságot követett el. Nem sokra jutnánk azonban, ha pusztán e narratívát olvasnánk; az

értelmezést az segítheti elő, ha felismerjük, a versek ereje éppen a narratíva és az aposztrophé ellentétének feszültségében rejlik.

Az aposztrophé internalizáló tulajdonságának kapcsán Culler azt írja, „ha az *én* impikál egy *te*-t [...], *te*-nek nevezni valamit, ami a maga empirikus állapotában nem lehet az [...], tulajdonképpen a *te* helyének a kiüresítése, ahová azt helyezzük, ami ezt a szerepet csupán »egy bennünk való láthatatlan újjászületés« által töltheti be. Az, hogy az objektum elfoglalja a megszólított helyét, csupán a költői beavatkozás eredménye (381; az idézőjelbe tett sor Rilke „Duinói elégiák”-jára utal.). Paul de Man pedig Rilke versét értelmezve mondja, hogy „a megszólítás tárgya kizárólag azokon a cselekvéseken keresztül szólítódik meg, melyeket a megszólító szubjektum kivált: ha erdőként szólítjuk meg, akkor ez csakis a mi erdőhöz való viszonyunkra utal; a háló csakis a *mi* menekülésünk akadályá lehet, a dal pedig nyomban a *mi* dalunkkal (vagy hallgatásunkkal) azonosítódik. A metaforák tehát nem tárgyakat vagy érzéseket konnotálnak, s nem is tárgyak minőségeit [...] hanem a beszélő szubjektum tevékenységére utalnak. Az uralkodó középpont, a vers »du«-ja, csupán azért van jelen a versben, hogy a potenciális tevékenységét úgymond követségbe küldje a beszélő hanghoz[...]” (*Az olvasás allegóriái*, 47). A „Daddy” beszélője végig csak egyetlen „du”-t, az apát szólítja meg, öt azonban összesen tízszer, és ebből öt megszólítás az utolsó három versszakaszban hangzik el. A megszólítások közül három esetben a trópus bevezet valamit („Daddy, I have had to kill you.”; „Daddy, you can lie back now.”; „Daddy, daddy, you bastard, I’m through.”), a többi pedig lezár (bár az utolsó sor mindkét módon interpretálható). A fentiek tükrében a megszólítások tehát nem dialógust hívnak elő apa és lánya között, (annál is inkább, mert a megszólított úgysis csak „kölcsonhangon” beszélhetne, médium lehetne, aki legfeljebb a megszólított száján keresztül beszél) hanem a lány tudatában egymás mellé helyeződő, különböző apa-képek egy térbe vonását, s ezáltal rendezését szolgálják. Ugyanez a szerepe a „Lady Lazarus”-ban megjelenő megszólításoknak is. „Az a tény – idézhetjük itt Cullert –, hogy az aposztrophé inkább az »emberi értelem« módosulásainak a témáját vonja maga után, mint egy *én* és *te* közötti kapcsolatot, a legisztábban a többszörös aposztrophét tartalmazó versekben mutatkozik meg”. A beszélő valójában itt sem a különféle alakban jelentkező különféle ellenség-képekkel kezdeményez párbeszédet, hanem, a „Daddy”-ben látotthoz hasonló módon egy térbe rendezi a figurákat. A két vers annyiban is egymás tükörképeként olvasható, hogy míg a „Daddy”-ben az apa alakja a vers végére kettéhasad, s „kiderül”, hogy valójában két alakról volt szó, addig a „Lady Lazarus”-ban a többféle figuráról derül ki, hogy valójában egy.

Mindezeket azért fontos látnunk, mert az ilyesfajta internalizáció „ellene dolgozik a narratívának” (Culler, 382). A megszólítás által a versbe bekerült elemek ahelyett, hogy narratív struktúrába rendeződnének, „azonnal azzal asszociálódnak, amit időtlen jelennek nevezhetünk, de ami inkább érthető az írás temporalitásaként” (Culler, 383). Így kerülhetjük el, hogy a verset „félreértve” a „Daddy”-ben a náci apától és zsidó anyától származó apagyilkos lány élettörténetét lássuk, vagy hogy a „Lady Lazarus”-ban a fogolytáborban halálra kínozott nő életének történetét olvassuk. Van azonban egy ennél lényegesebb aspektus is, hiszen ennyit a vers olvasója valószínűleg „maga” is tud. Mindkét versben annak vagyunk tanúi, amit Culler „az aposztrofikus diadalra jutásának példájaként” említ, nevezetesen, hogy az elemzett költemények „a temporális oppozíciót egy fikcionális, non-temporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik. Az ilyen lírában temporális probléma vetődik fel, valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelen-és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által A és B közti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát már nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja”(383-384).

A „Daddy”-t végig ez a „visszafordítható váltakozás” hatja át, melynek érvényességét az aposztrophé biztosítja; hiszen egyébként jogos lenne az olvasónak az a kérdése: „miért beszél az apához, ha egyszer az már halott? Hát nem gyerek volt még, amikor apja meghalt? Akkor miért mondja, hogy ő ölte meg? És kit ölt meg egyáltalán?” De ez a működés fedezhető fel a „Lady Lazarus”-ban is; a diszkurzív idő az, amiben az aposztrophé trópusa egymás mellé rendeli az ellenség, a náci doktor, az isten és az elbukott angyal képét, és amiben végül is összeáll az egyetlen, társból lett ellenség képe.

Ez pedig már elvezet a két versben megjelenített veszteséghez. Az aposztrophék megmutatják, mi az, ami „veszve vagy eltűnőben” van: a „Daddy”-ben az apa alakja, amely, mint láttuk, több, mint maga az „empirikus” apa: a társ árulása bontakozik ki a versből, a veszteség nem egy emberre, hanem egy férfi-nő viszonyra vonatkozik; a beszélő nem csak és nem elsősorban apjának, mint inkább társának elvesztését, árulását igyekszik feldolgozni úgy, hogy a megszólításon keresztül a férfit, a kettejük együttlétét az írás idejére jelenné, jelenlétté teszi – máshogy nem is lenne lehetősége feldolgozni a veszteséget, hiszen a hiányt, a hiátust nem lehet megszemélyesíteni, megszólítani, aposztrofálni, annak nem lehet arcot adni. A beszélő az aposztrophét a hiány helyére írja be, megidézve így azt, akit megszólít. Az

idézésről azonban – mint ahogy azt a szó etimológiája is mutatja – tudnia kell, hogy az csak időleges, átmeneti lehet; akárcsak a halottakkal, szellemekkel való találkozáskor, amikor az élő tudja, hogy a hozzá beszélő hang nemsokára elhallgat, s a szellem visszatér a „halottak birodalmába”, neki pedig egyedül kell tovább élnie a kapott üzenettel. A beszélő azonban közel sincs a lezárás vagy megnyugvás állapotában. Árukkodó, hogy a vers első változatában az utolsó sor a következőképpen hangzott. : „Daddy, you can lie easy now”. Plath a javítások során jutott el a jelenlegi, a megszólítottat egy káromkodással elbocsátó sorig. Botcsinálta pszichológusként is megállapíthatjuk, hogy a káromkodással lezárt vers, amely ráadásul az „I’m through” záró félsort vezeti be, egyáltalán nem a megnyugvást idézi. Az utolsó versszak tartalmazza azonban a megölés körülményeit. A vallomástétel egy komplex módjával van itt dolgunk: a lány már a vers elején megvallja, hogy megölte apját, ezek után megindokolja tettét, majd bevallja, hogy megölt egy másik férfit is. Mindezt még értelmezhetnénk a pszichoanalízis diszkurzusán belül zajló beszédaktusként is, az utolsó versszakban azonban a beszélő mintegy elfordul a pszichiátertől a bíró felé, hiszen a gyilkosság brutális körülményeinek megvallása – a szíven szúrás és utána a falusiakkal való ünneplés – már inkább a bíróságon tett vallomásra emlékeztet. Ugyanakkor észre kell vennünk, hogy az utolsó versszak jelen időben íródott, a beszélő tehát ebben a pillanatban is ott áll apja hullája felett, s kiderül, lényegében ennek a halottnak mondta el végig a beszédet, a halott apának, az áruló társnak, akit a hiány helyére beírt. A pillanat azonban még mindig a megbékélés, a sírbatétel előtti pillanat, az „I’m through” zárlat így azonban nem igaz, vagy legalábbis nem szó szerint veendő. A vallomások sora tehát bizonyos értelemben egy hazugsággal zárul; nem ott keresendő az igazság, hogy Plath apja valóban náci volt-e, hanem ott, hogy a megszólítotthoz való beszédében a legfontosabbnak szánt mondata igaz-e, hiteles-e. A válasz pedig az lesz, hogy igen, hiteles; mintha Plath is ezt érezte volna meg, amikor a verset végül átírta, és a „dühös” változatot hagyta meg a kéziratban. A vers egy ideig egy nyugvópont felé tart – ha valami, ez lehetne a narratívája –, ez az ív azonban az első „I’m through” kijelentéssel megtörik. Innentől kezdve újra a beszélő elfojtott dühe uralja a szöveget; a már említett „worm” szó használata, az „if you want to know” sor, csakúgy mint a „can” segédige, arra szolgál, hogy érzelmi többletet adjon a sornak. A beszélő tehát bevallottan nem nyugodott meg; a „Daddy, you can lie back now” (ami eredetileg nemcsak az utolsó sora, hanem a címe is volt a versnek) sor még megfelelő sírbeszéd lenne, a megbékélés jegyében, hiszen a „nyugodj békében!” kifejezés sem más, mint egy prozopopeia, halotthoz való beszélés, s ennyiben a megszólító saját interiorizációja, nem lenne azonban hiteles, épp azért, mert az „if you want to know” sor előzi meg, a versnek így folytatódnia kell. A záró sor

(„Daddy, daddy, you bastard, I'm through.”) inkább egyfajta jövő időként olvasható, így a diszkurzív időben való oda-vissza mozgás játéktere még inkább kiszélesedik.

A „visszafordítható váltakozás” folyamata a „Lady Lazarus”-ban, mint abba már bepillantást nyerhettünk, talán még komplexebb. A hiány helyére az aposztrophéval beírt arc, mint kiderül, itt is végső soron egyetlen férfi arca, amely fokozatosan válik ki a tömegből. A szövegnek többféle diszkurzív ideje van, a beszélő ugyanis, miközben színpadon áll, és bemutatja számát, felváltva beszél közönségéhez illetve valakihez, aki szintén látja az előadást, mégis más szerepet tölt be, mint a közönség többi tagja. A vers előrehaladását itt sem a fikciós élettörténet adja, hanem az, hogy a beszélő egyre inkább fókuszál a közönség kivételezett tagjára, neki vallja meg saját, sőt kettőjük történetét.

Ezen a ponton újra érdemes rátérnünk a versek vallomásosságának kérdésére. „Az aposztrofikus jelleg valószínűleg fontos jellemzője a vallomásos költészetnek és különösen az ödipális viszonyra épülő vallomásnak” – írja Bókay Antal (86). Plath a „Daddy”-hez fűzött kommentárban a beszélőről szólva ezt mondja: „Ez egy Elektra-komplexussal küzdő lányról szól. Apja meghalt, még akkor, amikor a lány azt gondolta, hogy ő az isten. A helyzetet az is bonyolítja, hogy az apa náci, az anya pedig valószínűleg félig zsidó. A lányban ez a két feszültség kapcsolódik össze és bénítja meg egymást – ki kell játszania magából ezt a rémséges kis allegóriát, mielőtt megszabadul ettől az egésztől” (*Collected*, 293). Plath, mint korábban már láttuk, maga is jártas volt a pszichológiában, apa-versei egy felvállalt ödipus-komplexus kontextusában íródtak, ez már a *The Colossus*-kötetnél is világosan látható. A vallomás tehát egyrészt egy komplexus felvállalása, ez az aktus pedig már a naplóból is ismerős az olvasó számára. Másrészt, a versben a beszélő valódi tabukhoz nyúl: rögtön a felütésben egy apagyilkosságot vall be. Tudjuk azonban, hogy tévedés lenne valódi büntettet gyanítani a szöveg mögött. A retorika oldaláról közelítve a dolgot azt mondhatjuk, hogy a „Daddy” egy, a „mentegetőzés működésében tett vallomás”. Ezt a fogalmat de Man használja, szemben „a leplezett igazság működésében tett vallomás”-sal, melynek referenciális bizonyítéka van, míg az előbbire kizárólag verbális bizonyítékunk lehet (*Az olvasás*, 326). A verbális bizonyíték maga a vers, az elmondás, a meghallgatás aktusa, s természetesen nem fogunk „tárgyi bizonyítékokat” találni arra nézvést, hogy a vers beszélője (illetve Plath) valóban megölte apját. A bevallás aktusa, ahogy arra korábban is utaltam már, az áldozat-lét felvállalásában keresendő, s ennyiben megint a pszichoanalízis megvallás-szituációjára kell gondolnunk, nem pedig a tízparancsolatban foglaltak tettekel történő megsértésére. A beszélő azt beszéli ki, hogy vállalta az áldozat-szerepet, hogy nem lázadt az elnyomás, az elhallgattatás ellen – ki tudja, miért. Talán ő maga sem látja még, de azt igen, hogy a bűne

ebben rejlik. A bevallás maga az „I said, I do, I do” sorban történik; amit bevall, az egy múltbeli verbális aktus, az, hogy *mondott*, és nem az, hogy tett valamit. Igaz, az előtte lévő szakaszban arról mesél, hogyan készítette el apja mását, aki aztán feléje nő, akinek aztán igent mond. Az „I do” sor így visszafelé is hatása alá vonja a szöveget, úgy tűnik, itt már automatikusan betanult hangsorral van dolgunk, melyet a lány ugyanúgy ismételt az apalaktól megkreált társnak, mint annak idején az apának. A kifejezés persze a házassági eskü szövegére, az „igen”-re is utal; az eskütétel pedig szintén verbális aktus, hiszen hiába is „teszünk” bármit a ceremónián, ha nem mondjuk ki az igent. Ennek a mondásnak, a beleegyezés aktusának következménye lett, hogy áldozat vált belőle, és az is, hogy az áldozatszerepből csak az ölében, valaminek (s nem szó szerint valakinek) a megölésén át tudott kikerülni. A versszöveg végig a mentegetőzésre épít, amely már az „I have had to kill you” sorral megkezdődik. A lány eleinte látszólag apjának mondja el, miért kellett elpusztítania őt, később a bíró-apából vádlott lesz, a két szerep pedig összecsúszik, amikor a lány a második gyilkosságot vallja be, ugyanakkor apját vádolja azért, amiért el kellett követnie azt.

A „Lady Lazarus” szövegében a fentebb már elemzett „I am your opus, / I am your valuable, / The pure gold baby” soraiban lelhető fel a vallomás. A beszélő, akárcsak a „Daddy”-ben, itt is azzal néz szembe, hogy beáldozta magát: „opus”, műalkotás, pusztán termék lett, neki magának pedig nincs artikulálható nyelve, s végül a testét is (sejthetően) saját maga pusztítja el újra és újra. Mindazonáltal a „Lady Lazarus” beszélője valamiképpen mégis megszabadította magát. Minthogy bűne az volt, hogy áruvá, eszközzé vált, azzal, hogy performanszt csinál ennek bevallásából, ügyes trükkel egyben ki is bújik a hurokból, mint egy szabadulóművész; hiszen az előadás, az előadás elő-adása már alkotás, ha pedig alkot, akkor ő maga már alkotó, s nem tárgy, nem műtárgy többé. A „Daddy” beszélője talán nincs még a szabadulásnak ilyen fokán; bár mindkét vers zárata „dühösnek” nevezhető, a „Lady Lazarus” önpusztítóbbnak tűnő dühe – hiszen ne felejtjük el, az önpusztítás narratívája is az előadás része „csupán” – már közel sem zsigeri, kontroll nélkül feltörő, hanem megformált, megalkotott. A „Daddy” beszélője ennek a folyamatnak még az elején tart, de a két verset együtt olvasva abban is kidomborodik az önreflexív, performatív jelleg.

A tárgyalt két vers abból a szempontból is összekapcsolható, hogy Plath verseinek azon csoportját képezik, amelyek a személyest és a politikait, konkrétan egy házassági krízist megélt nőt és a holokausztot emelik egy térbe. Plath-t gyakran érte támadás ezért az egyes kritikusok által „aránytalan” nevezett műveletért. „Van valami irtóztató, kifejezetten aránytalan abban, amikor valaki az apjához fűződő zavaros viszonyát az európai zsidók történelmi sorsával veti össze. A „Daddy” mint ellenpélda újra csak arra bizonyíték, milyen

pontosan fejezte ki magát T.S. Eliot, amikor ezt mondta: »minél tökéletesebben művész valaki, annál tökéletesebben válik kétfelé benne az élményeket átélő ember és az agy, mely alkot«⁶⁹ – írja Irwing Howe (233). Seamus Heaney elhíresült sorai a „Daddy”-ről az önsajnálát kérdését helyezik fókuszba: „Egy olyan költemény, mint a „Daddy”, bármennyire brilliáns *tour de force*ként ismerhetjük is el, és bármennyire megérthető és megbocsátható is a benne lévő erőszak és bosszúszomj a költő szülőhöz és házastársához való viszonyában, annyira belegabalyodik az életrajzi körülményekbe és olyan megengedően dühöng más emberek bánatának történetében, hogy egyszerűen nincs már joga az együttérzésünkre” (165). Blessing véleménye szerint ha a költeményt vallomásos költeménynek olvassuk, akkor Plath náci-motívumát metaforának kell tartanunk. De „Otto Plath és Ted Hughes nem Himmler és Hitler; Plath élete nem egy kocentrációs tábor felé zötyögő vonat. Az ember az örület hangját hallja egy ilyen fajta vallomásban, ugyanazt az önsajnáló túlreagálást, amit a leveleiben is megtalálunk arról, milyen nehéz a kémia, vagy az öngyilkossági kísérletében, amit az idéz elő, hogy elutasítják a jelentkezését egy írói kurzusra” (67). A metaforikus túlkapás ismerős vádja itt etikai dimenziót kap: egy ilyen jelentőségű történelmi eseménynek a szubjektív krízis kifejezésére alkalmazott metaforába való fordításával Plath állítólag erőszakosan kicsavarja, sőt eltorzítja a metaforikus hasonlóság alapját” – írja Britzolakis (187). Mindezek a kritikák abban a szemléletben gyökereznek, mely szerint a holokaust kulturálisan ábrázolhatatlan. Az ellenállást nem a reprezentációra irányuló kísérlet váltja ki, hanem az, hogy Plath-nál a náciizmus úgy válik metaforává, hogy ő maga még csak nem is túlélő, meséje egyfajta hamisított, másoktól „elhallott” oral historynak tetszhet, amit saját szenvedésének ábrázolására használ ki. Amikor Plath a „panzermann” vagy a „Herr Doktor”, „Herr Enemy” megszólításokat használja, és versébe beemeli a náci népirtás kelléktárát, kétségtelenül megszeg egy fontos kulturális tabut, ami a maga idejében még talán erősebb volt, mint ma. (Valószínűleg ma is erős tabudöntésnek számítana például a szeptember 11-e események ehhez hasonló „felhasználása”. Érdekes módon épp Elisabeth Wurtzel tette ki magát néhányszor erős támadásnak ezzel kapcsolatban – igaz, nem írásaiban foglalkozott szeptember 11-gyel, hanem egy-két interjúban fogalmazott kritikusi szerint „meggondolatlanul”⁷⁰.)

Érdeemes felfigyelnünk viszont arra, hogy Plath más versei, melyben „névtelen” áldozatok szenvedtek meg nem nevezett helyen és időben, soha nem kerültek ilyen

⁶⁹ Szenkuthy Miklós fordítása

⁷⁰ A legnagyobb felháborodást kiváltó interjúban Wurtzel, aki egyébként maga is szinte testközelből élte át a tragédiát, a gépek becsapódásának esztétikájáról beszél egy kanadai lapban – külön hangsúlyozva, hogy otthon ezt nem mondhatná el.

megmérettetés alá. Legjobb példa itt a „The Jailer” című vers, melyben a metafora trópusa arra épül, hogy a fogvatartott nőt fogvatartója brutálisan megkínozza; ezt a metaforát nem tartották eltúlzottnak, annak ellenére sem, hogy a vers konkrétan felidézi a kínvallatás motívumát, valamint hogy a „He has been burning me with cigarettes, /Pretending I am a megress with pink paws” sor esetleg ugyanúgy kiválthatná a kritikus rosszallását, mint a náci tematikájú versek. Mindez még jobban rávilágít arra, hogy a kritikákat valójában nem a személyes és politikai, hanem a személyes és egy bizonyos politikai összekapcsolása ihlette.

A „metaforikus túlkapás” viszont eszünkbe idézheti a katakrézis trópusát. Plathnak a náci tematikát feldolgozó versei ugyanis épp a katakrézis és metafora kapcsolatát érintik. Plath-t az a vád éri, hogy *kihasználja*, kicsavarja, rossz módon használja a metaforát, amikor saját szenvedéseit a zsidóság üldözésével azonosítja. De Man a katakrézist tárgyalva egy helyütt Locke-ot idézi: „Locke mélyen elítéli a katakrézist: » és akinek olyan szubsztanciái-ideái vannak, amelyek a dolgok valóságos létével nem egyeznek meg, annak ennyiben hiányzik értelméből az igazi tudás anyaga, és helyette *agyrémei* vannak... Aki azt képzei, hogy a *kentaur* név valami valóságos lényt jelent, az szavakat kényszerít magára, melyeket dolgoknak vél (*Eszttikai ideológia*, 17). „E kárhoztatással – teszi hozzá de Man – Locke érvelésével megbélyegeztetik minden nyelv, hiszen nincs a vizsgálódásnak olyan pontja, ahol az empirikus létező az átvitt értelmű kifejezések torzításától tökéletes védettséget élvezne” (17). Plath „agyrémei” persze pont attól tűnhetnek agyrémnek, hogy azok, akik eltúlzottnak és aránytalanak érzik a náciizmus beemelését a versvilágba, katakrézisként, és nem metaforaként értik a trópusot. Másrészt, Parker épp azt mutatja ki a tanulmányában, hogy az a hagyomány, mely a katakrézist a műveletlennel, tudatlannal, gyermekivel társítja, míg a metaforát a művelttel, a tudatossal köti össze, nagyon is megingatható. Ennek a hagyománynak értelmében a kritikusok viszont mégiscsak metaforaként értik a náci motívumot, hiszen különben nem vádolnák Plath hisztériussággal és túlzott személyeskedéssel, ez ugyanis azt feltételezi, hogy Plath-t nagyon is tudatos alkotóként ismerik fel. Ellentmondásba ütköztünk tehát, hiszen egyrészt azt láttuk, a „rossz metafora”, a „túl erős metafora” maga a katakrézis: Plath náci tematikájú versei felfoghatók úgy, mint olyanok, amelyek épp a katakrézis alkalmazása által jönnek létre, azaz a beszélő egy meg nem nevezhető, névvel még (vagy már) nem rendelkező fogalmat egy hozzá legközelebb álló fogalommal nevez meg. A katakrézist leggyakrabban alkalmazók éppen a gyerekek, akik nem ismernek még elég nyelvi elemet a világból ahhoz, hogy mindent meg tudjanak nevezni. A „Daddy” beszélője regresszív pozícióból beszél; felnőtt ugyan, az apához való relációban azonban gyerekként áll, így azt is mondhatnánk, úgy boldogul, ahogy tud, azokat a jeleket ragadja meg, amelyeket

közelinek érez ahhoz, amit meg akar fogalmazni. Bizonyos szempontból Plath többi náci tematikájú versének beszélője ilyen helyzetben van, hiszen a krízist túlélni próbáló szubjektum keres itt nyelvet, s ezáltal, ebben a nyelvépítés-folyamatban reméli felépíteni, megkonstruálni új világát. Másrészt, a katakrézis használata azt az asszociációt implikálja, hogy a beszélő „nem tudja, mit beszél”, „össze-vissza” beszél, „nem beszél jól a nyelvet”. A fő kérdés itt fogalmazódik meg: Parker tanulmánya éppen a „proper” szó jelentéseinek felhasználásával (kihasználásával?) mutatja meg a „helyes nyelv”, „helyes beszéd” fogalmának kérdésességét. A „proper” szó jelentésénél a szótárban rengeteg jelentést találunk, ezek közül talán a következők a leglényegesebbek itt: helyes, valódi, sajtáságos, a szó szoros értelmében vett, célravezető, alkalmas, valódi, ildomos, finomkodó. A kérdés tehát az, „proper” vagy „nem proper” Plath nyelvhasználata az említett versek esetében. Látjuk azonban, mennyi mindenre utalhat a kérdés: helyes vagy nem? Ildomos vagy nem? Célravezető, vagy nem? És itt tanúja lehetünk annak is, hogy dől meg a metafora-katakrézis oppozíció⁷¹. Derrida szerint a katakrézis éppen a nem figuratív-figuratív oppozíciót fenyegeti, amelyre maga a metafora épül („Fehér mitológia”, 76), s ide vehetjük azt is, hogy egy katakrézis, ha túl sokat használják, tulajdonképpen nem különböztethető már meg a metaforától. (Az „asztal lába” vagy a „hegygerinc” kifejezések például egykor katakrézisnek számítottak.) Mindez mintha azt rejtené magában, hogy a kifejezés ismerőssé válása az, ami feloldja rossz érzésünket, s a katakrézis katakrézis-voltát mintha az *unheimlich*-ban kéne keresnünk.

Mindez persze nem biztos, hogy válaszul szolgálna a fent idézett kritikusoknak, akik a náci tematika ilyen jellegű behozatalát bírálták, s arra sem lenne jó jutni, hogy a nyelvet használó teljes mértékben felmenthető az általa megkonstruált nyelv hatásainak felelőssége alól. A nyelvi túlkapások, „rossz mondások” léte nem kérdéses, legfeljebb az, kinek hol húzódik a határt, kit, hogyan ér el egy nyelvi forma. (Fouquelin például figyelmeztet arra, hogy a katakrézisek sokszor sértik a hallgatók – különösen a hölgyek! – fülét.) (Szabó, 75). Ennek megítélésében csak saját „szubjektumunkra”, hagyatkozhatunk, ugyanakkor érdemes azokat az lehetőségeket felismerni, amelyek alkalmat adnak gondolkodni azon, mennyi szabadsága van egyáltalán a költőnek (vagy nem költőnek) a nyelvben, amit használ, s ezzel persze elérkezünk a már untig ismert problémához, hogy a beszélő beszél-e a nyelvet, vagy a nyelv beszél őt, továbbá, hogy mennyire köthető egyáltalán egy nyelv egy beszélőhöz, s mennyiben válik le róla. A morális terhet nem kell leráznunk, de dolgozhatunk azon, hogy ne

⁷¹ Parker egyébként éppen Quintiliánus katakrézisről szóló szövegében is kimutatja az ellentmondást: Quintiliánus ugyanis, miután abúzióként definiálja a katakrézist, rámutat, hogy a költők akkor is visszaélnek szavakkal, ha létezik saját kifejezés (????)

essünk át moralizálásba – hiszen akkor épp azt követjük el, ami ellen kiszálltunk, azaz túlkapással élünk.

A „Daddy”-ben megszólaló lány gyermekként, a „Lady Lazarus” művésznője viszont művészként keresi az új nyelvet, ami megalkothat számára egy új világot. A lány mondókákra alapuló, dadogást imitáló nyelvéhez képest a művésznő nyelve nagyon is kiművelt. Itt nem a vers „stílusára” kell persze gondolnunk, amit egyébként szintén több kritikus bírált (vö. Britzolakis, 152). Sokkal inkább arról van szó, hogy a lány még szinte öntudatlanul, míg a művésznő nagyon is tudatosan követi el a katarézist.

„A nő, aki az *Arielen* keresztül beszél, gyűlöl minden embert, csakúgy, mint saját magát” – írja Marjorie Perloff Plath kései verseiről (idézi Marinovich, 57). Egyetérthetünk Marinovich-csal abban, hogy „a legtöbb olvasó nem értene egyet ezzel a kemény ítélettel, inkább azt a nőt akarja látni, aki az árulás miatt dühtől fűtve Médeia módjára beszél” (57). A fent elemzett két verset a dühös versek közt a „legdühödtebb” darabok között tartják számon. Mindazonáltal, mint láttuk, a düh nem egyetlen és nem mindent uraló érzés a szövegekben, az áldozat-szerep pedig éppen nem marad meg a passzivitás állapotában. Másrészt, az aposztrofikus beszédmód vizsgálata olyan interpretációs lehetőségekhez nyithat utat, ahol végre feloldhatók azok a már említett dilemmák, melyek az elemzőt állandóan az etikus – nem etikus opozíció hatókörébe lökik. A megszólítások vizsgálata még nyilvánvalóbban feltárja, hogy félrevivő Plath verseinek vallomásos jellegét a referencialitásban kerseni – legyen ez akár a szerző életében megtörtént eseményekre, akár a társadalomban valóban megtörtént eseményekre való utalás, akár a kettőnek egy „egyszerű” metaforában megszülető kapcsolata. Ugyanakkor nem lehet, és nem is kell hatástalanítanunk vagy kitörölnünk a szerzőt, hiszen a versek éppen hogy emberi tapasztalatokat írnak le, minthogy mást nem is tehetnek. Az aposztrophé vizsgálata azt a bonyolult folyamatot segíthet feltárni, ahogyan ez megtörténik, ahogyan a tapasztalatból *több* lesz, mint elmondás, és ahogyan a vallomásos költészetből több lesz, mint vallomás. A vallomásosság aktusa éppen a felelősségvállalás nehézségével függ össze; ez az, amit a versben beszélőknek – s a vers írójának magának is – az olvasó, hallgató elé kell tárnia, ezért hagyja, sőt, akarja, hogy „kihallgassuk” a másokkal, másokhoz való beszédét.

Dolgozatom utolsó szakaszában az itt, a két hosszabb elemzések során tett megállapításokat kísérem meg kibontani és megerősíteni az Ariel-versek néhány darabjának immár rövidebb elemzésén keresztül.

5. A te-én viszony megkonstruálódása a felejtés és felejtődés oppozícióján keresztül

Már a „Daddy” és a „Lady Lazarus” elemzése is sejtetni engedte, hogy az Ariel-versekben⁷² az emlékezés és felejtés, halott-feltámasztás és ördögüzés poetizálása erős kohéziós erővel bír. Az állandóan emlegetett újjászületés-mítosz központi elemét képezi a felejtés-megtartás egyensúly szüntelen keresése. Ahhoz, hogy egy „új élet” elkezdődhessen, szükség van a régi alapokra, ugyanakkor a már nem működő, elemektől és relációktól való megszabadulás is elkerülhetetlen. Plath kései verseiben, mint azt fentebb már láttuk, a lírai én és lírai te viszonyának megkonstruálásakor a beszélő általában a megszólítás trópusával kölcsönzi hangját a szöveg „te”-jének. A távollevő „te”, melyben az apa és férfitárs képe több darabban is összefonódik („Daddy”, „Medusa”, „The Jailer”, „Burning the Letters”, „Birthday Present”), hiányként jelenik meg, mely hiány állandóan fogva tartja a versek beszélőjét. Tulajdonképpen nem is a „te”-t, hanem ezt a hiányt beszélteti, ezen keresztül igyekszik folyamatosan életben tartani a „te”-t és kettejük történetét, mintha a relációról való megfeledkezés, tartson akár egy pillanatig is, valami végzetes tragédiával fenyegetne.

A „forgetfulness” szó Plath költészetében általában valami gonosz, rémisztő erőként bukkan fel, és ez különösen felerősödik a kései versekben. Érdekes itt négy darabot kiemelni annak illusztrálására, milyen változatos és komplex módon jelenik meg az én-te viszony ábrázolásában az egymás elfelejtésének és megtartásának problematizálása. Dolgozatomban szándékosan nem elemzem Ted Hughes 1998-ban megjelent, *Birthday Letters* című kötetének a Plath-versekhez való viszonyát, mert úgy érzem, egy ilyen elemzés komplexitása és terjedelme egy jövőbeli, önálló munkát igényel majd, itt mégis elengedhetetlennek tartom, hogy idézzem Hughes-nak a kötetéről írott szavait: „Könyvem, amelyet minden előzetes terv nélkül, 25 éven keresztül írtam, azoknak az alkalmaknak a gyűjteménye, melyekben megpróbáltam közvetlen, privát, belső kontaktust létesíteni első feleségemmel. [...] *Elsősorban arra figyeltem, hogy felélesszem a jelenlétét a magam számára*, hogy érezzem, ahogy ott van és figyel” (kiemelés tőlem; www.cnn.com/books/news/9810/29/hughes.obit/index.html - 27k). Szinte hátborzongató ez a megidézés-háló, a feltámasztás oda-vissza játéka: Plath beszélője egy élő figurát a hiányában idéz újra és újra meg, a hiányt tartja mesterségesen életben, ráadásul úgy, hogy ezt a hiányt néha egy már valóban halott figura hiányára írja rá, Hughes beszélője viszont végig egy halotthoz beszél,

⁷² Elemzésemben ettől a ponttól kezdve az „Ariel-versek” megnevezés alatt nem a Hughes, hanem a Plath által válogatott versgyűjteményt értem, annyiban, hogy az általa válogatott verseket veszem alapul; ugyanakkor munkám során a gyűjteményes kötetet (*Collected Poems*) használtam, ugyanis a versek keletkezésének sorrendje vizsgálatomban fontos szerepet kapott. Így az „Ariel-versek” megnevezés végül is egy nemlétező, fiktív kötetre vonatkozik.

akit már csak feltámasztani tud saját hangján keresztül, a johnsoni „hasbeszélés” eszközével, ennek a beszélőnek viszont számolnia kell azzal, hogy a megidézett halálához ő maga is hozzájárulhatott épp akkor, amikor ezt a „te”-t „elfelejtette”, nem beszélt hozzá. Hughes költészete klasszikus orfikus költészet, Plath Ariel-versei pedig, szinte kifordítva ennek a költészetnek tradícióját, állandóan azon keresztül idézik a halott szerelmet, hogy megpróbálják elkerülni az én-te viszony felidézését („I am lame in the memory” –mondja a „Little Fuge” beszélője apjának, s a sor mintha mentegőzéseként szolgálna a további versekhez). A versek férfialakja egyáltalán nem kap arcot, vagy más figurák (az apát, ördögét, egy náciét, dzsigolóét vagy amnéziásét) arcát kapja álarc gyanánt. A versek „énje”, a szubjektum arca valójában szintén nehezen kivehető, nem lehet egyetlen alakként összerakni. Különböző női alakokból konstruálódik; előfordul, hogy a férfialak megszólalásaiban ismerünk rá („Amnesiac”), vagy hogy a versben hangja összefolyik a megszemélyesített természet hangjával, úgy, hogy nem lehet már szétválasztani a beszélőt és azt, akiről beszél („Elm”). Mint már utaltam rá, találunk példát maszklírára és drámai monológokra is, de az is előfordul, hogy a „hagyományos” egyes szám első személyben szóló beszélőt hallgatjuk ki (ilyenek a méh-ciklus darabjai). A lírai én a lírai te-hez fűződő viszonyát nem közvetlenül, hanem mintegy közvetve próbálja értelmezni és elsiratni, az invokációkon keresztül. Mindez, abszolút értékében, nagyon is felfogható orfikus költészetként.

Az elemzést érdemes az „Amnesiac” című verssel kezdeni, amelyben egy előző életét elfelejtő férfit látunk. A meglehetősen szürreális vers végén, miután két apró ápolónő egy kék és egy zöld folyadékkal teli pohárral kezükben felsorakoznak a férfi ágyának két oldalán, a férfi is megszólal a versben: „O sister, mother, wife, / Sweet Lethe is my life, I am never, never, never coming home!” A két pohár talán a felejtés és emlékezés folyóját, a Léthét és a Mnemoszünét idézi meg, ugyanakkor úgy tűnik, a férfi már választott, és nem akar visszatérni az emlékezés világába. (Hughes egyébként a *Birthday Letters* több darabjában is Plath amnéziás figurájaként utal vissza magára.) Az utolsó sor aposztrophéja ugyanakkor megerősíti a gyanút, hogy a beszélő sorsa összefügg az amnéziás férfi sorsával. Legyen akár ő egyike az ápolónőknek, akár a megszólított nővér, anya vagy feleség, az, hogy a vers a férfi hangjával zárul, fokozza a narrátor beszédében végig jelenlévő tragikus felhangot.

A „The Jailer” beszélője egyes szám első személyben szólal meg. Újra az áldozat-metafora jelenik meg a versben: a brutálisan megkínzott nő monológja ez, aki a vers végén lemond a szabadulásról: „What would he / Do, do, do without me?” Kínzó és kínzott kölcsönösen függenek egymástól, ez a függés pedig újra a felejtés-megtartás oppozícióban értelmezhető. A versben egyetlen aposztrophét találunk:

*O little gimlets –
What holes this papery day is already full of!
He has been burning me with cigarettes,
Pretending I am a negree with pink paws.
I am myself. That is not enough.*

A megszólítás a fúrónak szól, ugyanakkor az „eyes like gimlets” szókapcsolatot is megidézi, a fogvatartó mindent átható, átfúró tekintetét, és szexuális konnotációt is tartalmaz. A „gimlet” szóval jelzett fúrószerszám a lexikonok szerint különbözik a „bradawl”-tól, annyiban, hogy az előbbivel, ha egyszer „beletalálunk” a fába, a művelet szinte magától megy, nem igényel további nagyobb erőfeszítést. Az aposztrophében tehát a beszélő mintegy megadja magát az őt átfúró tárgyaknak, tekinteteknek, érzéseknek, s ahogy azt korábban láttuk, a vallomás megint az áldozattá válás bevallása:

*How did I get here?
Indeterminate criminal,
I die with variety –*

A megszólítás elején az „O” felidézi a lyukakat, amelyet a fúrók fúrnak, vagy a cigaretta éget, a felejtés „csodás üresség”-ét („beautiful blank”), melyet az „Amneziac” beszélője is emlegetett.

A megszólítás „O”-jának hatásköre túlnő ezen a versen; Plath kései darabjaiban egész háló szövődik köré. A plath-i tájban állandóan megjelenő hold, valamint a száj motivumát is felidézi. A megszólítások „O”-ja csatornát nyit az én és a te között, átjárható utat biztosít, közös száj lesz. A megszólalások azonban mindig fájdalommal járnak, ahogy Britzolakis megfogalmazza, „az orális alakzata Plathnál felcserélhető a sérülés alakzatával” (109). A „Poppies in October” pipacsai szájként jelennek meg, melyek sírásra, kiáltásra nyílnak („cry open”), de felidézhetjük itt a „Daddy” beszélőjének felpeckelt száját, drótkba akadó nyelvét, a „The Detective” áldozatát, a nőt, akinek a szája tűnt el először, a „The Courage of Shutting Up” kilencfarkú, kivágott nyelvét, a „The Rabbit Catcher”-ben a hajjal eltömött száját, vagy a másik pipacsos vers, a „Poppies in July” véres száját.

Visszatérve a „The Jailer”-re, az ott megjelenő lyukakra mint hiányokra ráfelel a fogvatartót jellemző felejtés: „Hurts me, he / With his armor of fakery, / His high cold masks

of amnesia.” Az áldozat tehát képtelen eljutni fogvatartójához, mert vagy csak valami hamisat érzékel, vagy az amnézia kemény maszkját, így viszont nem marad esélye arra, hogy megszabaduljon tőle. A másik felejtése őt magát írja, irtja ki az életből. Az utolsó versszak Yeats híres sorát („How can we know the dancer from the dance?”) idézi meg:

*That being free. What would the dark
Do without fevers to eat?
What would the light
Do without eyes to knife, what would he
Do, do, do without me?*

Ilyen értelemben viszont a kérdést nem figuratívan, hanem szó szerint kell olvasnunk (vö. de Man, *Az olvasás allegóriái*, 22-24), hiszen nagyon is fontos választ kapni arra a kérdésre, hogyan különböztethető meg az őr a fogolytól, a szem a fénytől. „A szem a fénynek köszönheti létét”, szól Goethe híres felütése a *Bevezetés a színtanhozban*, Plath sora pedig mintha erre felelne: a kölcsönös függésre hívja fel a figyelmet. Az áldozat tehát választ vár, ugyanakkor a fogvatartó amnéziája meghagyja őt a tragikus létállapotban, hiszen ha az egyik fél nem emlékszik magára a függésre, ha nincs már tudatában, ha ennek a tudásnak helyén csak ugyanolyan lyukak vannak, amelyeket ő éget az áldozatába, akkor a szabadulás a másik számára nem valós, nem elérhető.

Az „Amnesiac”-kal egy napon íródott Plath másik felejtés-verse, a „Lyonnesse”. A cím a Scilly-szigeteknél egykor megtalálható városra utal, ami a legenda szerint elsüllyedt. A versbeli városlakók ki vannak szolgáltatva Isten figyelő, illetve éppen nem figyelő szemének, hiszen a tragédiát pontosan az okozza, hogy Isten megfélekedezik róluk:

*It never occurred that they had been forgot
That the big God
Had lazily closed one eye and let them slip

Over the English cliff and under so much history!*

A megrázó záró sor, „The white gape of his mind was the real Tabula Rasa” szerint az elsüllyedt, a szemünk előtt eltűnt embereknek sehol, még az isten lelkében sem marad nyoma,

s úgy süllyednek a felejtésbe, mintha soha nem is léteztek volna – mint az „Amnesiac” férfialakjának felesége, gyermekei és kutyája.

A „The Detective” groteszk drámai monológjában Sherlock Holmes beszél Watsonhoz. Az eltűnt nő után nyomozva megállapítják, hogy az fokozatosan elpárolgott; először a száj, „its absence reported / In the second year”, majd a többi szerv is. A gyerekek csontjai előkerülnek, az asszonynak viszont nyoma vész: „This is a case without a body”. A fenti versekkel együtt olvasva az asszony története úgy értelmezhető, hogy az elsüllyedt város lakóihoz hasonlóan ő is eltűnt valaki, valakik emlékezetéből. A „Getting There” zárlatában a beszélő a Léthéből lép a megszólított elé: „Step to you from the black car or Lethe / Pure as a baby.” A felejtéstől való rémület a gyerekekkel kapcsolatban is megjelenik: egyik legmeghatóbb versében, a „Night Dances”-ban a beszélő kisfiának mondja el félelmét attól, hogy eltűnnek majd a gyerekkori mozdulatok, gesztusok. A „For a Fatherless Son”-ban a gyermek úgy jelenik meg, mint akiben még nem fejlődött ki a hiány, de a magva megvan: „You will be aware of an ansence, presently, / Growing beside you, like a tree”. A hiányt a gyermek az anyán keresztül tapasztalja meg:

But right now you are dumb.

And I love your stupidity,

The blind mirror of it. I look in

And find no face but my own, and you think that's funny.

It is good for me.

Az apa bűne a hiánya, ez egyben az anya bűnévé is válik, hisz ő közvetíti, ő ad hírt róla már a verssel is: ő az, aki a gyermek szemében visszatükröződő alak – saját maga – mellett hiányként észleli egy másik nem-otlétét, végső soron mintha minden felelősség őt terhelné, hiszen ő az, aki jelen van.

Más versekben a beszélő akar felejteni. Ennek példáját láttuk a „Daddy”-ben, de említhetjük itt a másik apa- vagy szeretőverset, a „Medusa”-t is, ahol a szereplő szintén megpróbálja elúzni magától az őt állandóan kísértő szellemet. „If I could bleed or sleep!” kiált fel a „Poppies in July” beszélője.

A fenti verseket vizsgálva, melyek tehát a felejtés-felejtődés tematikája köré szerveződnek, azt a megállapítást tehetjük, hogy az ide tartozó szövegek egy kivételével – a „Getting There” zárósróról van szó – nem közvetlenül egy lírai te-hez beszélnek, sőt még az apostrophék sem a „te”-t szólítják meg. Az elfelejtett lírai én tehát nem hisz abban, hogy

megszólítással életre kelthetné, feltámaszthatná a „te”-t, amely őt elfelejtette, így nyilván válaszolni sem fog neki. De az is lehetséges, hogy fél a közvetlen megszólítástól, ez ugyanis – mint azt a „Daddy”-ben, és némileg a „Lady Lazarus”-ban is láttuk – saját létét is veszélybe sodorhatja. Bókay írja József Attila kapcsán, hogy nála gyakori, hogy „az aposztrofikus viszony nem vezet dialógushoz, mindig csak az egyik fél beszél, vár választ, a másik viszont hallgat. Pontosan az a fele, aki beszél, az vonódik kétségbe, ő a problematikus, míg a másik, akihez szól, az kikerülhetetlenül adott, megléte, pontosabban voltsága és jelen hatása nem kérdőjelezhető meg” (*József Attila poétikái*, 151). Mindez Plathra is érvényesíthető. De kínálkozik egy harmadik magyarázat is: a beszélő talán dühében nem szól közvetlenül a lírai te-hez, éppen el akarja kerülni a feltámasztást, azt, hogy a másik az ő (költői) hangján keresztül szólalhasson meg.

Itt érdemes kitérni annak tárgyalására, hogy Plath késői verseiben sok olyan aposztrophét találunk, amely a természet vagy természeti jelenségek megszólításának hagyományát folytatja. („Berk Plage”, „The Other”, „Poppies in July”, „Ariel”, „Thalidomide”). Máshol a megszólított valamilyen fogalom, szerelem, cölibátus, az isten. („Words heard by accident, over the phone”, „The Swarm”, „Poppies in October”, „Letter in November”, „Winter Trees”, „Kindness”). Az e két csoportba tartozó versek érzékeltetik igazán erősen annak fontosságát, hogy a lírai „én” magát mint költőt posztulálhassa. „Aki eredményesen invocálja a természetet, az, akihez aztán a természet is beszélhet. Vagyis látnoknak, költőnek teszi meg magát. Így tehát az invocáció az elhivatottság (vocation) egy figurája. Ez egyértelművé válik, ha arra gondolunk, hogy az invocációk milyen gyakran kérnek könyörületet vagy segítséget különösen a költői hivatáshoz tartozó tervekben és szituációkban, de ez ugyanakkor kikövetkeztethető az oly sok költeményre jellemző funkciótlan invocációból is. Ha a szelek segítségül hívása, az évszakok marasztalása vagy a hegyekhez szóló kérés, hogy hallják meg kiáltásunkat, rituális, gyakorlatilag fölösleges cselekedet, az azt hangsúlyozza, hogy a hang azért szól, hogy hivatottság lehessen, hogy színre vigye saját elhivatottságát, hogy megidézze erejének (szó) képeit, s ezáltal költői és prófétikus hangként hozza létre identitását” – írja Culler (377). Tudjuk a levelekből, hogy Plath számára a krízis folyamatában az írás menedéke talán még fontosabb volt, mint korábban. Az, hogy önmagát mint költőt láthassa és jeleníthesse meg, a krízis túlélését jelentette (kellett volna, hogy jelentse). A versek beszélője szinte kényszeresen szólít meg mindent s mindenkit maga körül, s ennek épp a Culler által megfogalmaz költőidentitás-létrehozás lehet az oka. Mindazonáltal maga az identitás nagyon sokféle alakból rakódik össze: mint arra már utaltam, nemcsak a versek megszólítottjai, hanem a megszólító, a

versben beszélő is váltogatja alakját. Nemcsak az egyes szám első és második személyű megszólalások váltogatása okozza a sokszínűséget, hanem az is, hogy a megszólítások és megszólalások olykor egészen komplex módon szövődnek egymásba, a már említett eliot-i hangot létrehozva. Az „Elm” ennek egyik legjobb példája: a versben nagyrészt egy fa beszél szenvedéseiről, ugyanakkor monológját valaki bevezeti: „I know the bottom, she says.” Nem tudni pontosan, hogy ennek a mindössze itt megszólaló narrátornak mesél a fa, vagy a mesélőn, mint médiumon keresztül halljuk a fát beszélni. A szöveg így tulajdonképpen kettős idézőjelbe kerül, s nagy játékteret enged az értelmezésnek, megbolygatva és aláásva magának a versen végighúzódó metaforának a szerkezetét.

Hasonló, jó értelemben vett „zavart” kelt, ahogy fent már láttuk, az „Amnesiac” férfi szereplőjének hirtelen megszólalása. A hátborzongató „A Secret”-ben valószínűleg férj és feleség párbeszédét olvassuk, miközben a feleség maga narrátor is egyben, aki a vers végén egy végzetesnek látszó balesetről tudósít. Az utolsó szakaszban viszont kiderül, a titok, a szörnyeteg-baba maga a férfi volt. A „The Other” esetében a költő-beszélő hatalmát éppen az biztosítja, hogy megszólítja vetélytársát („White Nike”), majd a felé intézett beszédet – tehát a neki szánt kölcsönhangot – felfüggesztve hirtelen a holdfényhez fordul, azt szólítja meg („O moon glow”), és ezzel a parabázissal mintegy elnémítja a másikat, nem ad lehetőséget neki a válaszra.

6. A „kísérteties” szerepe és antropomorfizmus az Ariel versekben.

Plath antropomorfizmusát elemezve az Ariel-versek azon darabjairól fogok beszélni, melyeket a „kísérteties” jelzővel láttam el. Tulajdonképpen bizonyos értelemben Plathnak azokról a verseiről van itt szó, melyek a kritikában egy, a gótika felől inspirált megközelítés alapját adják (vö. Britzolakis 102-134). Elemzésemben a „kísérteties versek” besorolás alatt némileg szűkítően azokat a darabokat értem, melyek közvetlenül megközelíthetőek a freudi *unheimlich* fogalma felől, s melyekben a „heim”, az otthon, otthoni, házi, sőt házias (domestic) eltorzulásában érhetjük tetten a kísértetiességet, a szubjektum elpusztulásának, sőt nyomtalan eltűnésének („The Detective”) veszélyét. Britzolakis következő mondata pontosan jellemzi ezeket a verseket: „Szellemeik fenyegetik az otthon feminin birodalmát, a tulajdonképpent (*proper*) vagy a otthonost (*domestic*)” (102). Ide sorolható a „The Tour”, a „The Applicant”, a „The Detective”, a „Stopped Dead”, a „The Secret”, a „Birthday Present”, a „Lesbos” és az „Eavesdropper”. A versek nagy része viszonylag szabályosnak tekinthető drámai monológ, annyiban legalábbis, hogy a szereplő egy másik jelenlévő, de meg nem szólaló szereplőhöz beszél. Közös vonásuk továbbá, hogy a freudi *unheimlich*, a kísérteties fogalma összekapcsolható bennük a populáris kultúra elemeivel: az említett darabok sok helyütt Hitchcock filmjeit idézik (pl. a „Stopped Dead” nagybácsija, de maga az a tény is, hogy nők válnak gyilkosság áldozatává, mint a „The Detective”-ben). Hitchcock filmjeiből, melyeknek alapját általában épp az ismerős kísértetiessé, kísértetté válása adja, később az ún. *domestic thriller* műfaja nő majd ki. Plath fent említett versei mintha ezek lirizált változatai lennének. A *domestic thriller* műfajába tartozó filmekben általában az idillikus család válik egy támadás célpontjává, szembesítve a nézőt azzal, milyen látszólagos és törékeny minden, amire a biztonságérzetet alapozni lehet. Frederic Jameson, a *Psycho*-ra utalva, „zuhanyfüggöny-szindróma”-ként emlegeti az elemet, melyre a thrillerek épülnek (289). Plath fenti versei már a függöny elhúzásának pillanata utáni életbe vetik az olvasót; a békés bevezető elmarad, ez már egy olyan világ, ahol az ismerős félelmetessé, kísértetiessé vált, megmutatkozott benne az eddig rejtekező pusztító erő. A „domestic” pedig nagyon is szó szerint értelmezhető, hiszen a kísérteties az otthon falain belül lapul. Az „Eavesdropper” szomszédja valami rosszban sántikál, a „Stopped Dead” nagybácsija halott, a „The Detective” Holmes-a pedig már nyomát sem leli a családnak: „we walk on air”. A háztartási gépek szörnyetegekké válnak („The Tour”), az ebédet főző nő ajándékot kap, de nem tudjuk, mi van a dobozban – mindenesetre semmi jót nem ígér („The Birthday Present”), s a kriptikus zárlatból az tetszik ki, a beszélő saját halálát kapja meg vagy kéri el társától. Az emberek

ugyanakkor elgépiesednek: a „The Applicant”-ban a menyasszony figurája mintha Ira Levin 1972-es *Stepford Wives* című regényéből⁷³bújt volna elő. Azonban nemcsak ő, hanem a kérő is gépembert idéz mű-és pótvégtagjaival. Hasonló feleségek bukkanak fel az „Eavesdropper”-ben is. A „Birthday Present” beszélője „O adding machine” megszólítással fordul a társ, feltehetőleg a hűtlen férfi felé, aki így ugyanúgy kísértetiessé vált, mint otthonuk egyéb részei, a „The Tour” ápolónőjének nincs szeme és kopasz, mint egy viseletes játékbaba. Jentsch az *unheimlich* fogalmáról írva éppen ezeket a jelenségeket emeli ki. Szerinte kísértetiést eredményez például az, ha „kétséges, hogy vajon egy nyilvánvalóan élő lény valóban lélekkel van-e felruházva, illetve az, hogy egy élettelen tárgynak nincs-e mégis lelke” (kommentálja:Freud, 67). Ide sorolja még az epilepsziás rohamot, és egyéb örület-megnyilvánulásokat, melyek a nézőben azt az érzetet kelthetik, hogy automatikus, mechanikus folyamatot lát – itt felidézhetjük például a „Lesbos” beszélőjének gyermekét:

*And my child – look at her, face down on the floor,
Little unstrung puppet, kicking to disappear –
Why she is schrizophrenic,
Her face red and white, a panic.(...)*

Ugyanakkor a jelen lévő barátnő, aki elrémül a gyerektől, maga is egyfajta örültnek hat az alapján, amit a beszélő mond róla (aki magát előzőleg úgy jellemezte, „I, a pathological liar”).

*You say I should drown my girl.
She’ll cut her throat at ten if she’s mad at two.*

De példaként hozhatjuk akár a „The Tour” beszélőjét is, aki nagynénjét mintha egy kezdődő, még éppen kordában tartott dühroham előtt küldené haza.

Schelling úgy fogalmaz, „kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis feltárult (idézi Freud, 67). Freud mindezt az elfojtás fogalmával jelöli meg, s azt mondja, a kísérteties „nem új, vagy idegen, hanem egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el” (74). Plath kísérteties-versei valóban attól hátborzongatóak, hogy a lírai én folyamatosan olyan térben mozog, ami elvileg ismerős számára, hiszen az otthona: *belakott* tér, melybe azonban egy árulás, egy elhagyás hatására beszabadul a démoni, a régóta elfojtott félelem, ami az ént valószínűleg korábban is

⁷³ A regényből 1975-ben Bryan Forbes, 2004-ben Frank Oz készített filmet.

kerülgette. Ez a félelem az elhagyástól, elfelejtődéstől részben regresszívnek tekinthető, részben talán mindenkiben egy kitörölhetetlen rettegés, a szeparációs szorongás, a kozmikus magány fenyegető képe. A kísérteties-versek tehát bizonyos szempontból a felejtés-versek folytatásának tekinthetők, hiszen az otthon kísértettanyává válása éppen a felejtéstől, felejtődéstől való félelem következménye. A szubjektum pedig arra kényszerül, hogy megossa a démonokkal a teret, hiszen nem menekülhet sehová, ez ugyanis a saját otthona, ugyanakkor folytonos fenyegetettségben kénytelen létezni. A kísértetiesség eszenciáját pedig éppen az adja, hogy az olvasó – mint ahogy a szövegbeli szubjektum – nem tudja, valós vagy képzelt a fenyegetettség, hogy „mit akar” valójában a szomszéd. Ez azonban tulajdonképpen nem is számít, a szubjektum védettségét, megmentését ugyanis valószínűleg nem a „képzelt” és „valóságos” közötti határ meghúzása jelentené.

Plath utolsó verse, az „Edge”, záródarabként értelmezhető akár a felejtés, akár a kísértetiesség fogalma köré csoportosítjuk a verseket. Az „Edge” előképe tulajdonképpen már a „The Detective”-ben fellelhető, az előbbi azonban épp a halál utáni pillanatot idézi meg, az elfelejtett nő és két gyermeke halálát, kiteljesítve ezzel mind a felejtés-, mind pedig a thriller-versek legsötétebb félelmeit. Az utolsó vers nem tartalmaz aposztrophét és nem is szabályos értelemben vett drámai monológ; a beszélő szinte David Lynch *Twin Peaks*-ének magányosan a diktafonba beszélő detektívjét idézi, ahogy szenvtelen, ám költői helyzetleírást ad a halott asszonyról és a két gyerekről. A megszólító hang elhallgatott tehát, s ezzel a szubjektum is megszűnt létezni, az utolsó vers mint valami kísérteties módon ott maradt visszhang ad hírt a „történet” végéről. Az elhallgatás azonban, bármilyen megrázó, igazából nem meglepő; az, hogy a versek beszélője folyamatosan, szinte kényszeresen valakihez vagy valamihez beszélt, valamint hogy ugyanilyen folyamatosan és kényszeresen *nem* szólította meg közvetlenül a lírai te-t, már önmagában sugallt valami kísértetieset. Ha Plath Ariel-verseit a megírás sorrendjében olvassuk, végig érezzük ezt a feszültséget. A méh-ciklus darabjait olvasva – melyekben érdekes módon csak egyetlen sorban szerepel megszólítás –, az olvasó szinte fellélegzik. Egy pillanatra kikerül a rémálomból, megszakad a thriller, az életörömöt és élni akarást mutató képek peregnek. Ilyen ritka darabként említhetjük a „Letter in November”-t is, melynek beszélője magányában is megtalálja az életet.

Mindezek ellenére az Ariel-versek nem kizárólag dühös-versek, és nem is halál-versek. A sötét képek mögött áthatóan érezhető egy ember küzdelme a felejtési tudásért, az *átrendezés* képességéért, az otthonos, az *ismerős* újra felleléséért – az élni akarásért.

7. Konklúzió

A vallomásos költészet felől közelítve az önmagunkról szóló beszédet Sylvia Plath kései versei alapján a következő megállapításokat tettem: Plath versei valóban a vallomásos iskola alkotóinak művei közé sorolhatók, amennyiben poétikájukban tudatosan szembemennek az Új Kriticizmus személytelenség-kultuszával, a versekben megkonstruálódó szubjektum egy traumát igyekszik feldolgozni, valamint megjelenik bennük az egyén és társadalom kapcsolatának olyan jellegű ábrázolása, ahol az egyén a társadalom áldozatává válik, Ugyanakkor, ez az áldozatiság metaforikus értelmet kap, s a szövegekben fontosabb lesz az egyéni, mint a politikai sík.

A költeményeket vizsgálva megállapítottam, hogy az Ariel-versek beszédmódja alapvetően aposztrofikus, ami szintén jellemzője a vallomásos iskolának. A versek vallomásos jellegét azonban nem a Plath életéhez, életeseményeihez kapcsolható referencialitás adja, hiszen a versekben megképződő önéletrajzok kreáltak, fikívek. A vallomásos jelleg elsősorban egy, a hiány kibeszéléséhez való állandó visszatérésben mutatkozik meg, amely hiány egy korábbi traumában (az apa hiányában) gyökerezik, és egy későbbi trauma (egy kapcsolat felbomlása) folytán reaktiválódik. A versek szubjektuma – kevés kivétellel – egy másik, megszólított személyhez, tárgyhoz vagy elvont fogalomhoz, jelenséghez adresszált beszéden keresztül képződik meg, így szubjektívalva a megszólított objektumot is. Emellett ciklusként, összefüggően olvasva a verseket feltűnő, hogy a megszólításokból éppen egy meg nem szólított lírai te, bontakozik ki, akihez a lírai én közvetlenül nem beszél, illetve a nemmegszólításon, a megszólítás hiányán keresztül beszél, így végül is eleve lehetetlenné teszi azt is, hogy választ kapjon. Az önmagáról szóló beszéd ezáltal végső soron a hangok sokasága ellenére (vagy éppen amiatt) is monologizálásba fullad, s az utolsó vers nyomasztó allegóriája már az elhallgatott, elhallgatott szubjektumot vetíti elénk.

V. Eredmények

Sylvia Plath írásművészetében minden időben és minden műfajban hangsúlyozottan jelen van egy megfogható, meghatározható szubjektum, s ezzel együtt egy megkonstruált, elmesélhető élet posztulálásának igénye. Plath életművét vizsgálva azt kutattam, hogy a különböző műnemek és műfajok, az ezzel kapcsolatos elvárások – az alkotó és a befogadó részéről egyaránt – hogyan alakíthatják az önmagunkról szóló beszédet. Az önmagunkról szóló beszéd vizsgálatát egyrészt az önéletrajziság, másrészt a vallomásosság fogalmához kapcsolva végeztem el. A vizsgálat során a következőket állapítottam meg: Sylvia Plath a korai naplótól kezdve rendkívül tudatosan törekedett arra, hogy saját személyiségét minél jobban megismerje. Az életmű kutatója olykor épp azért kerül nehéz helyzetbe, mert úgy érezheti, Plath ezt a feladatot az írás során maga is elvégzi. A napló szövege végig rendkívül önreflexív: Plath vagy tudatosan használja az igényelhető kulturális narratívákat, vagy később, a visszaolvasás során reflektál ezek esetleg öntudatlan használatára, olykor a szöveget javítva vagy átírva. Az állandó önreflexió és önismeret igénye azt eredményezi, hogy a napló szövegében viszonylag jól nyomon követhető egy narratíva, életvonal, amelyet Plath nagyon korán felrajzol, és amelyet állandóan felülvizsgál. Az alpnarratívák, melyek a naplóíró önmagával szembeni elvárásaként fogalmazódnak meg, már a korai naplószövegekben kimutathatók: Plath az írás hivatásának gyakorlását és egy ennek kiteljesítését segítő, „kreatív” házasság létrehozását tűzi ki célul. A szövegbeli szubjektum annyira ezen narratívák nyomán képződik meg, hogy a napló túllép a hagyományos napló-kereten, és az önéletrajz, sőt, a bildungsgromán felé mozdul el.

Plath *Az üvegbúra* című, hagyományosan önéletrajzi regénynek nevezett munkáját vizsgálva a fikcionalizálás elemeit tártam fel. A regényben konstruálódó szubjektumról megállapítottam, hogy annak ábrázolása, a naplókhoz hasonlóan, illetve annál erősebben alárendelődik egy narratívának. Plath regényében ugyanakkor egyes pontokon kimutatható a szubjektum-objektum oppozíció megbomlása, ami már a posztmodern önéletrajzi regény szubjektumábrázolását előlegezi.

Plath kései verseit elemezve megvizsgáltam, milyen szerepe van az aposztrófikus beszédmódnak a szövegbeli szubjektum megkonstruálásában, hogyan rajzolható fel a lírai én egy lírai te-hez történő beszéd függvényében. Megállapítottam, hogy a versbeni szubjektum elsősorban a „te”-hez történő *nembeszélesen* keresztül alkotja meg önmagát, az így létrejövő dialógushiány aztán őt magát is felszámolja. Sylvia Plath-t, mint vallomásos költőt tekintve

feltártam, hogy Plath poétikája, a kései darabokban felépülő versvilág absztrakt volta némileg kivételezett helyet teremt a költő számára a vallomásos iskolán belül. Vallomásossága, akárcsak regényében, a kései versekben is egy krízis bevallásán s az e krízisen keresztülmenő szubjektum megkonstruálásán alapul. A versek erősen performatív jellege miatt azonban a szubjektum sokkal nehezebben megfogható és felrajzolható, mint a napló és a regény esetében.

Vizsgálatom eredményét összegezve a következő megállapításokat teszem: az önmagunkról szóló beszéd, a vallomásosság és önéletrajziség fogalmát vizsgálva Sylvia Plath művei alapján azt mondhatjuk, hogy a dokumentumszerűségtől az absztrakció, a szublimáció felé haladva egyfajta fordított arányosságot állapíthatunk meg a szövegben konstruálódó szubjektum megfoghatósága, felrajzolhatósága, illetve ennek a szubjektumnak a szabadsága, vagy mondhatjuk úgy, az önmagáról szóló szabad beszéd lehetősége között. A naplótól a versek felé haladva látjuk, hogy míg a napló énye, annak eredményeképpen, hogy az különböző narratíváknak van alávetve, viszonylag könnyen jellemezhető és leírható, addig a regény egyes pontjain ez a leírhatóság megbomlik, a versek pedig határozottan egy képlékeny és heterogén személyiségkonstrukció irányába mutatnak. Az én (mint megszólító) és a másik (mint megszólított) kapcsolatát vizsgálva is kitűnik, hogy a költő nem hisz sem saját, sem a másik személyiségének állandóságában. Ugyanakkor a „maszkok és identitások pluralizmusa” (Bollobás, „Énné váló” 60), ami Plath költészetét jellemzi, nem egy élethetetlen, széttöredezett világot kíván elénk tárni, mink inkább olyat, ahol a személyiség korlátok nélkül próbálhatja magára, játszhatja szerepeit, egy időben akár több. A kísérteties-versek tehát bizonyos szempontból a felejtés-versek folytatásának tekinthetők, hiszen az otthon kísértettanyává válása éppen a felejtéstől, felejtődéstől való félelem következménye. A szubjektum pedig arra kényszerül, hogy megossa a démonokkal a teret, hiszen nem menekülhet sehová, ez ugyanis a saját otthona, ugyanakkor folytonos fenyegetettségben kénytelen létezni. Azt mondhatjuk tehát, hogy a személyiség, szubjektum, illetve ennek a nyelvben történő megnyilatkozása éppen azokban a műfajokban fedődik el, torzul leginkább, amelyekről a referencialitáshoz való kapcsolata révén hagyományosan azt gondoljuk, hogy a „legőszintébb”, a legtranszparensabb – a naplóban és az önéletrajzi regényben. Mindennek kulcsát ott találhatjuk, hogy a lírára nagy általánosságban jellemző absztrakció nem, vagy kevésbé engedi meg a narratívák olyan erősen korlátozó működését, mint a dokumentumjellegű műfajoknál. Azt persze túlzás lenne kijelenteni, hogy Plath naplója „hazudik” és hogy a regényben leírtak „nem igazak”, de tény, hogy a versekkel való, nagyobb elmélyülést és megnyílást kívánó munka, ezek olvasása többet tárhat fel az alkotó és az olvasó

személyiségéből is – még ha ezzel persze újabb narratívák fogságába kerülünk is, hiszen számolnunk kell azzal, hogy előlük úgysem tudunk elmenekülni. De létezésük és működésük tudatosítása fontos és szükséges.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Abádi Nagy Zoltán. *Világregény – regényvilág*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.
- Abott, H. Porter. “Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására.”
Ford. Péti Miklós. *Helikon*, 2002/3. 286-305.
- Aird, Eileen M. *Sylvia Plath*. Oliver and Boyd, Edinburgh, 1973.
- Alvarez, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. Weidenfeld and Nicholson, London, 1971.
- Barthes, Roland. „Tűnődés.” Ford. Z.Varga Zoltán. *Kalligram*, 2001, július-augusztus.
Pozsony, Szlovákia. 2-11.
- Bell, Groag, és Marilyn Yalom, szerk. *Revealing Lives – Autobiography, Biography and Gender*. New York, State U of New York P, 1990.
- Blanchot, Maurice. „A napló és az elbeszélés.” Ford. Z.Varga Zoltán. *Kalligram*, Pozsony, Szlovákia, 2001, július-augusztus. 11-18.
- Blessing, Richard Allen. “The Shape of the Psyche: Vision and Technique in the Late Poems of Sylvia Plath.” szerk. Lane, 57-73.
- Bókay Antal és Erős Ferenc. Szerk. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Budapest, 1998. 65-82.
- Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László., szerk. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 2002.
- Bókay Antal. „A vallomás és a test poétikája. Sylvia Plath és József Attila új tárgyiassága.” szerk. Rácz és Bókay, 79-116.
- . „A romantikától a vallomásos költészetig: poétikai beszédmódok Plath/Hughes előtt.” szerk. Rácz és Bókay, 7-24.
- . *József Attila poétikái*. Budapest, Gondolat, 2004.
- . *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*. Gondolat, Budapest, 2006.
- Bollobás Enikő. „Énné váló álarc, álarcá váló Én (a tükörben).” szerk. Rácz és Bókay, 59-79.
- Bollobás Enikő. *Az amerikai irodalom története*. Osiris, Budapest, 2006.
- Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. Longman, New York, 2001.
- Britzolakis, Christina. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Clarendon Press, Oxford, 1999.
- Brodzki, Bella és Celeste Schenk. szerk. *Life/Lines – Theorizing Women’s Autobiography*. Cornell University Press, Ithaca, 1988.
- Broe, Mary Lynn. *Protean Poetic: the Poetry of Sylvia Plath*. University of Missouri Press,

- Columbia, 1980.
- Bruss, Elisabeth W. *Autobiographical Acts – The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Bundtzen, Lynda K. *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1983.
- Butler, Judith. *Jelentős testek – a "szexus" diszkurzív korlátairól*. Új Mandátum, Budapest, 2005.
- Butscher, Edward. *Sylvia Plath: Method and Madness*. The Seabury Press, New York, 1976.
- Culler, Jonathan. "Apostrophé". *Helikon*, 2000/3. 370-389.
- D. Rác István. „Nemzedékek és csoportok az 1945 utáni angol lírában.” Szerk. Rác és Bókay, 24-30.
- . *Költők és maszkok: identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996.
- De Lauretis, Teresa. „Rebirth in *The Bell Jar*.” Szerk. Linda W. Wagner, Routledge, London, 1988. 124-135.
- De Man, Paul. "Az önéletrajz, mint arcrongálás." Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, VIII. 2-3. 1997. 93-107.
- . *Esztétikai ideológia*. (Ford. Katona Gábor.) Osiris, Budapest, 2000.
- . *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Rilke, Nietzsche és Proust műveiben*. Ford. Fogarassy György. Magvető, Budapest, 2006.
- Derrida, Jacques: „A fehér mitológia.” Ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. szerk. Thomka, 5-103.
- Dobos István. „Az önéletrajzi olvasás lehetőségei.” szerk. Kovács, 45-57.
- Eakin, Paul. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Cornell University Press, 1999.
- . *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton University Press, 1988.
- Eco, Umberto. *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András, Gy. Horváth László. Európa, Budapest, 1995.
- Eliot, T. S. *Káosz a rendben*. Gondolat, Budapest, 1981.
- Federman, Raymond., szerk. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Swallow Press, Chicago, 1975.
- Federman, Raymond. *Federman's Blog*. <http://raymondfederman.blogspot.com/>
- Ferencz Győző. *Radnóti Miklós élete és költészete: kritikai életrajz*. Osiris, Budapest, 2005.
- Fleishman, Avrom. *Figures of Autobiography: the Language of Self-Writing in Victorian and*

- Modern England*. University of California Press, Berkeley, 1983.
- Földényi F. László. „Homályba száműzve.” *Kalligram*, 2008/6. 93-101.
- Foucault, Michel *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Ford. Sújtó László, Atlantisz, Budapest, 2004.
- . *A szexualitás története. A tudás akarása*. Atlantisz, Budapest, 1996.
- . *Nyelv a végtelenhez.– Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 2000.
- . “Az önmagasság technikái.” *Nyelv a végtelenhez*, 345-371.
- . “Megírni önmagunkat.” Ford. Kicsák Lóránd. *Nyelv a végtelenhez*, 331-343.
- Freud, Sigmund. “A kísérteties.” *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Filum, Budapest, 1998. 65-82.
- Fry, Northrop. *A kritika anatómiája: négy esszé*. Ford. Szili József. Helikon, Budapest, 1998.
- Füzi Izabella és Odorics Ferenc., szerk. *Figurák*. Gondolat Kiadó, Pompeji, Budapest, Szeged, 2004.
- . *Paul de Man »retorikája«*. . Gondolat Kiadó, Pompeji, Budapest, Szeged, 2004.
- Gács, Anna. *Miért nem elég nekünk a könyv: a szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*. Kijárat, Budapest, 2002.
- Gilbert, Sandra M. és Susan Gubar. *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven és London, 1988, 1989.
- Gilbert, Sandra M. és Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteen-Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven, 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Szintan*. Corvina, Budapest, 1983.
- Gusdorf, Gustave. „Conditions and Limits of Autobiography.” szerk. Olney, 28-48.
- Harris, Mason. „Review of *The Bell Jar*.” szerk. Wagner, 34-38.
- Hassan, Ihab. *Radical Innocence. Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton University Press, Princeton, 1961.
- Heaney, Seamus. *The Government of the Tongue: the 1986. T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*. Faber and Faber, London, 1988.
- Heidegger, Martin. “Mi a metafizika?” Ford. Vajda Mihály. *Útjelzők*. Budapest, Osiris, 2003.131-143.
- Holbrook, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. Athlone, London, 1976.
- Hughes, Frieda. „Foreword.” *Sylvia Plath: Ariel. The Restored Edition*. Faber and Faber, London, 2004.

- Hughes, Ted. "Foreword." *The Journals of Sylvia Plath*. Dial Press, New York, 1982.
- Hughes, Ted. "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems." szerk. Newman, 187-193.
- Hughes, Ted. *Birthday Letters*. Faber and Faber, London, 1998.
- Innes, Brian. *A kínzás és kínvallatás története*. Ford. Képes György, Canissa, Nagykanizsa, 2001.
- Iser, Wolfgang. "A fikcionálás aktusai." *Az irodalom elméletei, IV.* 51-85.
- J. Paul, Hunter. *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in „Robinson Crusoe”*. The John Hopkins University Press, 1966.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, the Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991.
- Jelinek, Estelle C. szerk. és bev. *Women's Autobiography – Essays in Criticism*. Bloomington, Indiana UP, 1980.
- . *The Tradition of Women's Autobiography. From Antiquity to Present*. Macmillan Publication Company, 1986.
- Johnson, Barbara. "Aposztrofálás, animáció és abortusz." Szerk. Bókay, Vilcsek, Szamosi, Sári., 569-583.
- Kierkegaard, Soren. *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Osiris, Budapest, 1994.
- Kukil, Karen V. „Előszó." *Plath, Naplók, 2000.* vii-ix.
- Lane, Gary., szerk. *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1979.
- Lejeune, Philippe. "Az önéletírás definiálása." Ford. Z. Varga Zoltán. *Helikon*, 2002/3. 272-286.
- . "Hogyan végződnek a naplók?" *Önéletírás*, 187-201.
- . *Önéletírás, élettörténet, napló*. Szerk. Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003.
- . "Még egyszer az önéletírói paktumról." *Önéletírás*, 225-245.
- Lowell, Robert. *Közel az óceán*. Ford. Orbán Ottó. Európa, Budapest, 1972.
- Malcolm, Janet. *A hallgatag aszony*. Ford. Lázár Júlia. Nagyvilág, Budapest, 2000.
- Maloff, Saul. „Waiting for the Voice to Crack." Szerk. Linda Wagner, 103-107.
- Mansfield, Katherine. *Naplók, levelek*. Ford. Mesterházi Mónika. Európa, Budapest, 2004.
- Marinovich Sarolta. „Az író nő, avagy egy írónő rémregénye." Szerk. Rácz István és Bókay Antal, 191-210..
- Markey, Janice. *A Journey Into the Red Eye: the poetry of Sylvia Plath*. Women's Press, London, 1933.

- Mekis D., János. *Az önéletrajz mintázatai a magyar irodalmi modernség hagyományában*. FISZ, Budapest, 2002.
- Menke, Bettine. "Sírfelirat-olvasás." Ford. Katona Gergely. *Helikon*, 2002/3. 305-317.
- . "Az olvasás »prozopopeiája« De Mannál. Az emlékmű kiüresedése. *Paul de Man »retorikája«*. 31-75.
- Meyers, Jeffrey. *Robert Lowell and His Circle*. Macmillan, London, 1987.
- Middlebrook, Diane Wood. *Anne Sexton: a Biography*. Houghton Mifflin, Boston, 1991.
- Miller, Nancy. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. Columbia UP, New York, 1988.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Anchor Press, Double Day, 1977.
- Morse, E. Donald. „Sylvia Plath és a sebezhetőség költői képe.” Szerk. Rácz István és Bókay Antal, 39-59.
- Nádori Lídia. "Az anonyima-naplóról." *Élet és Irodalom*, 49. évf. 44.sz. 2005. 11. 04.
- Newman, Charles., szerk. *The Art of Sylvia Plath*. London, Faber and Faber, 1970.
- Nussbaum, Martha. "The Parody of Professor." <http://www.akad.se/Nussbaum.pdf>
- Olney, James., szerk. *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980.
- Orr, Peter. *Interview with Sylvia Plath*.
www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm
- Parker, Patricia. "Metafora és katakrézis." *Figurák*, 43-60.
- Perloff, Marjorie. „The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon.” *American Poetry Review*, 13 (Nov. 1984).
- Phillips, Robert. *The Confessional Poets*. Southern University Press, Carbondale, London, 1973.
- Plath, Sylvia. *A üvegbúra*. Ford. Tandori Dezső. Európa, Budapest, 1987.
- . *Collected Poems*. Faber and Faber, London, Boston, 1981.
- . *Letters Home: Correspondence 1950-1963*. Faber and Faber, London, 1963.
- . *Naplók*. Ford. Lázár Júlia. Cartaphilus, Budapest, 2004.
- Quintilianus. *Szónoklattan*. Kalligram, Pozsony, 2008.
- Rácz István és Bókay Antal. Szerk. *Modern sorsok és késő modern poétikák*. Janus/Gondolat, Budapest, 2002.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. Virago, London, 1980.
- Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. Virago, London, 1991.

- Rosenthal, M.L. *The New Poets. American and British Poetry since World War II*. Oxford University Press, London, New York, 1967.
- Séllei, Nóra., szerk. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Debrecen, Csokonai, 2006.
- . szerk. *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- . “A fügefafa és a fekete lakkcipő: a test jelentése és megjelenítése Sylvia Plath *Az üvegbúra* című regényében.” Szerk. Rácz István és Bókay Antal, 116-152.
- . *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- . *Tükröm, tükröm... Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001.
- Simons, Judy. *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*. University of Iowa Press, Iowa City, 1986.
- Smith, Sidonie és Watson, Julia. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2001.
- Stanton, Domna C., szerk. *The Female Autograph – Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Szabó Etelka. “Reneszánsz francia retorikák a katakrézisről.” *Argumentum*, 4. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2008.
- Szegedy-Maszák Mihály. “The Life and Times of the Autobiographical Novel.” *Neohelicon*. XIII/1 (1986), 83-104.
- Szilasi László. “A referencia-illúzió a mai magyar prózában mintha – változatok” *Magyar Lettre* 63. szám, 2006. Tél, 3-7.
- Thomka Beáta. szerk. *Az irodalom elméletei, IV*. Jelenkor, Pécs, 1997.
- . szerk. *Az irodalom elméletei V*. Jelenkor, Pécs, 1998.
- . “Ex libris.” *Élet és Irodalom*, 50. évf. 4. sz. 2006. 01. 27.
- Uroff, Margaret. *Sylvia Plath and Ted Hughes*. University of Illinois Press, Urbana, Illinois, 1979.
- Van Dyne, Susan. *Revising: Sylvia Plath's Ariel Poems*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1993.
- Wagner Martin, Linda. *Sylvia Plath. Eine Biographie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994.
- . szerk. ” *Sylvia Plath: The Critical Heritage*. Routledge, London, 1988.
- Woolf, Virginia. *Egy jó házból való angol úrilány: önéletrajzi írások*. Ford. Séllei Nóra.

- Csokonai, Debrecen, 1999.
- Wurtzel, Elisabeth. *Prosac-ország*. Ford. Zentai Éva. Európa, Budapest, 2001.
- Z. Varga Zoltán. "A lélek napi postája, a lélek napos tájai." *Kalligram*, Pozsony, Szlovákia, 2001, július-augusztus. 23-28.
- . „Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése”. *Helikon*, 2002/3. 247-258.
- . *Önéletrajzi töredék, talált szöveg, illetéktelen olvasó. Műfajelméleti reflexiók a magyar irodalmi modernség néhány reprezentatív szövege alapján*. Doktori értekezés, kézirat. Pécs, 2003.
- . „Előszó.” *Lejeune, Önéletírás*, 7-17.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.