



Orbis Litterarum  
Világirodalmi sorozat

Sélei Nóra

# Lánnyá válik, s írni kezd

19. századi angol írónők



*Sélei Nóra*  
**Lánnyá válik, s írni kezd**  
19. századi angol írónők

DUPress

**Orbis Litterarum • Világirodalmi sorozat 29.**

A sorozatot szerkesztik:  
Bényei Tamás és Lőrinszky Ildikó

Alapító szerkesztők:  
Abádi Nagy Zoltán és Gorilovics Tivadar

„Hogy nő egészé ennyi részlet,  
Egymásra hat s egymásban éled!”  
(Goethe: *Faust*)

Sélei Nóra

**Lánnyá válik, s írni kezd**

19. századi angol írók



Debreceni Egyetemi Kiadó  
Debrece University Press  
2015

Második kiadás  
Séllei Nóra, 1999, 1999, 2002, 2015

Lektorálta:  
FRIEDRICH JUDIT

*A borító képek forrása:*

*<http://www.brownnoiseunit.com/wp-content/uploads/2006/04/wuthering-heights-quotes-hd-wallpaper-9.jpg>*

*[http://www.haworthonline.co.uk/images/Charlotte\\_Bronte.jpg](http://www.haworthonline.co.uk/images/Charlotte_Bronte.jpg)*

ISSN 1416-7298

ISBN 978 963 318 516 2

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,  
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított  
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja  
[www.dupress.hu](http://www.dupress.hu)

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Műszaki szerkesztés és tördelés: M. Szabó Monika

Készült a Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdaüzemében, 2015-ben

*Tamásnak, Bencének,  
egy új életnek*

DUPress



# Tartalom

Köszönetnyilvánítás	9
...S ÍRNI KEZD – A NŐI HANG MEGJELENÉSE AZ ANGOL IRODALOMBAN	11
OTTHON A REGÉNYBEN – JANE AUSTEN: <i>A KLASTROM TITKA</i>	27
Az elbeszélő és (anti)hősnője	32
Az elbeszélő és a (férfi) írók	42
Az elbeszélő és az írók	53
A SZÖRNY(ŰSÉG) KIBENLÉTE – MARY SHELLEY: <i>FRANKENSTEIN, AVAGY A MODERN PROMÉTHEUSZ</i>	65
A tudós és tudománya	68
A tudós és terei	77
A géniusz és terei	85
A szépség és a szörnyeteg	91
1. A szépség	91
2. A szörnyeteg	94
A szörnyűség vége?	100
Álarcok és elszólások	103
A NEVELŐNŐ HANGJA – CHARLOTTE BRONTË: <i>JANE EYRE</i>	111
A vadmacska	116
A hazug	126
A nevelőnő	134
Változatok a feleségre	148

TEREK, VÁGYAK, BETEGSÉGEK –	
EMILY BRONTË: <i>ÜVÖLTŐ SZELEK</i>	161
Betegségek könyve	164
A buldog és a szalon	169
Heathcliff	174
Heathcliff eltűnése (és megjelenése?)	184
Ismétléskényszer?	193
VÍZPRÓBA – GEORGE ELIOT: <i>A VÍZIMALOM</i>	207
<i>A vízimalom</i> és a nevelődési regény	208
Determinizmus, evolúció és a <i>Bildung</i> lehetősége	213
Maggie mássága	222
1. Maggie teste	222
2. Maggie okossága	227
3. Maggie „boszorkánysága”	231
Iskolázás, avagy az etikai normák rendszere(i)	235
AMAZÓNIA ÉS A CRANFORDI SZÓJÁRÁS –	
ELIZABETH GASKELL: <i>A KISVÁROS</i>	251
Vénkisasszony-lét	252
Amazónia és a kód	256
Az elbeszélő mint ideális hallgató, terapeuta és foltvarró	261
Az első rész: Brown kapitány és Dickens	264
A napló első oszlopa	269
A hátborzongató varázsa	273
Amazonutópia	282
„...mert Peter akkor nő volt”	285
„MÁS NÉZŐPONT, MÁ S MÉRCE” – BEFEJEZÉS	293
FÜGGELÉK	299
I. 1. Henry Austen: „Életrajzi megjegyzés a szerzőről”	299
2. Írónője hirdetése <i>A Klastrom titkához</i>	304
II. Robert Southey levele Charlotte Brontëhoz	304
III. Mary Shelley bevezetője a <i>Frankenstein</i> 1831-es kiadásához	306
IV. George Eliot: „A föllebentett fátyol”	312
Felhasznált szakirodalom	357

# Köszönetnyilvánítás

Mint a legtöbb könyvnek, ennek is van egy szerzője, azonban ha belegondolok, hogy hány emberre, mennyi mindenre, s mindezek milyen szerencsés találkozására volt szükségem ahhoz, hogy az itt következő szöveget meg tudjam írni, elkezdek kételkedni abban, hogy vajon valóban az én művem-e ez a könyv.

A téma és a megközelítés iránti érdeklődésemet vitathatatlanul a hulli egyetem angol tanszékének „A nők és az irodalom” című posztgraduális kurzusa keltette fel 1992-ben. Hazatérve lehetőségem volt arra, hogy az ezekkel a regényekkel kapcsolatos ötleteimet éveken keresztül megosz-  
szam egyetemi hallgatókkal, akik – még ha név szerint nem is lehet ezt a tartozást elismerni – valószínűleg számtalan ötlettel, meglátással járultak hozzá ehhez a könyvhöz. Az ezért járó köszönet hat szemináriumi csoportomat illeti 1993 és 1998 között, s természetesen köszönet illeti a KLTE Angol–Amerikai Intézetét, azon belül az Angol Irodalmi Tanszékét, hiszen itt mindig szabad kezét és teret kaptam s kapok arra, hogy az éppen engem érdeklő témákban ajánljak meg kurzusokat a harmad- és negyedéves hallgatóknak.

Egy könyv megírásához azonban az is szükséges, hogy elérhetőek legyenek a legújabb források, a szakirodalom, ami ebben az esetben elsősorban az angliai könyvtárakat, illetve a szűkebb szakmai közösséggel való kapcsolatot jelenti. Ebben segítségemre volt a British Council: ők támogatták részvételemet az 1997-ben Leedsben rendezett Brontë-konferencián; részben szintén a British Council, részben pedig a Művelődési és Közoktatási Minisztérium támogatta azt az oktatói együttműködési programot, amelynek keretében a Londoni Egyetemhez tartozó Royal Holloway and Bedford New College-ban kutathattam. Az MKM Felsőoktatási Pályázatok Irodája egy kutatási és fejlesztési pályázat elfogadásával (FKFP 0509/1997) járult hozzá angliai kutatómunkám további anyagi támogatásához, valamint

egy, kutatási témámhoz szorosan kapcsolódó nemzetközi konferencia megszervezéséhez. A legnagyobb anyagi segítséget a Soros Alapítvány Research Support Scheme-jétől (az alapítvány kutatástámogatási programjától) kaptam, hisz az itt elnyert egyéves ösztöndíj tette lehetővé a még hiányzó szakirodalom megszerzését, valamint azt, hogy egy éven keresztül gondtalan nyugalomban élhettem. (This work was supported by the Research Support Scheme of the OSI/HESP, grant No.: 860/1997.)

Mindezen támogatáson túl felbecsülhetetlen értékű az a segítség, amelyet a kézirat hivatalos és nem hivatalos lektoraitól kaptam: Friedrich Judittól, akinek rendkívül alapos olvasása nyomán remélhetőleg letisztultabb szöveget vehet kézbe az olvasó; Abádi Nagy Zoltán sorozatszerkesztőtől, akinek megjegyzései ahhoz segítettek hozzá, hogy nyilvánvalóbbá tegyem az elemzett regények közti kapcsolódási pontokat; Bényei Józsefnétől és Bényei Józseftől, akik elsősorban nyelvi-stilisztikai, de számtalan, a tartalomra is vonatkozó jó tanáccsal láttak el. Köszönet illeti Marosi Judit korrektort és Juhászné Marosi Edit tördelőt odafigyelő és pontos munkájukért.

Mindez a segítség azonban hiábavaló lett volna, ha az anyaggyűjtés és a megírás időszakában nem kaptam volna meg a feltétlen és teljes támogatást családomtól: Bényei Tamástól, aki amellet, hogy a kézirat minden egyes fázisának segítően kritikus olvasója volt, közös életünk jelentős terheit vállalta magára e hónapok alatt; s kisfiamtól, Bencétől, aki tízéves korát meghazudtoló módon értette meg és fogadta el, hogy anyukája olykor-olykor fáradtabb, a számítógép vagy könyvei mellett ül, és a megszokottnál talán kevesebb figyelemben részesíti.

# ...S ÍRNI KEZD – A NŐI HANG MEGJELENÉSE AZ ANGOL IRODALOMBAN

Virginia Woolf *Saját szoba* (*A Room of One's Own* [1929]) című esszéjében a következőképpen ír az angol női irodalmi hagyomány kezdetéről:

Így a tizenharmadik század végére olyan változás állt elő, melyet, *ha újraírnám a történelmet*, sokkal részletesebben *írnék le*, és sokkal jelentősebbnek *tartanék*, mint a keresztes hadjáratokat vagy a rózsák háborúját. A középosztálybeli nő írni kezdett. (92 – A dőlt betűs saját fordítás.<sup>1</sup>)

Woolf feminista klasszikussá vált esszéjének ez a megállapítása szolgál e könyv kiindulópontjául, még akkor is, ha a legújabb irodalmi kutatások a női hang megjelenését, de legalábbis létét, ennél sokkal korábbra teszik az irodalomtörténetben (és Woolf esszéje sem hirtelen, a semmiből jövőnek tételezi ezt a jelenséget). Az is nyilvánvaló, hogy a Woolf által a homogén, patriarchális diszkurzrendszer felbomlásának eredetpontjaként kezelt időszak nem jelenti azt, hogy ekkortól az önmagukban is sokféle női szemléletmódra és tapasztalatokra épülő történetek az irodalom részévé váltak volna. Emellett az is kétségtelen, hogy a *középosztálybeli, fehér nő* hangja nem tarthat igényt arra, hogy *a női* hangot képviselje.

---

<sup>1</sup> Angolul: „Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the War of the Roses. The middle-class woman began to write” (*Room* 84). A fordítás azokon a helyeken, amelyeket újrafordítottam: „ha történész lennék, [...] kellene leírnom, [...] kellene tartanom” (92). Fontosnak tartom, hogy az eredetiben szereplő „újraírás” szó szerepeljen a fordításban, s azt is, hogy a Woolf alteregójának tekinthető narrátor még feltételes módban se helyezkedjen bele a történész szerepébe, hiszen jól ismert az író nő történetírással szembeni szkepticizmusa. A másik két változtatást pedig a mondat logikája sugallja: véleményem szerint a többjelentésű „should” segédigének az egyszerű feltételes módja illik bele az esszé szövegkörnyezetébe.

Ennek ellenére tökéletesen egyet lehet érteni Woolffal abban, hogy mégis valamiféle kezdetként kezelhető az a változás, amely a 18. és a 19. század fordulóján létrejött az irodalmi életben, ugyanis ez az az időszak, amikortól kezdve az irodalom egyszer s mindenkorra megszűnt *egynemű, egyhangú* lenni. Ezután az írók is olyannyira szerves részét képezik az irodalmi diszkurzusnak, hogy nem lehet e *másféle* hangtól eltekinteni – jelenlétükkel valamilyen módon számot kell vetni, mert a női irodalmi hagyomány kialakulása szükségszerűen átrendezte az irodalmat. Az addig a domináns diszkurzus által hallgatásra ítélt női hang nem pusztán toldalékként adódik hozzá az irodalmisághoz, tágabb értelemben pedig az írott kultúrához és a közülethez, hanem – Woolf metaforájával élve – *átrendezi* a könyvespolcokat: számos polcot kellett nekik *átadni* a könyvtárakban, a kultúra nyilvános jelképeiben, minek következtében átrendeződött az irodalmiság egésze.

Az idézett részlet azonban azt is sugallja, ez az átrendeződés az irodalomnál sokkal nagyobb területeket érint: Woolf szerint a középosztálybeli nő írása szubverzív diszkurzusként nem pusztán a férfiak által uralt irodalomtörténetet rendezi újjá, hanem *a* történetet, pontosabban *a történelmet*. Ugyanis a női hang megjelenését nem valamely irodalmi műnél ítéli fontosabbnak, hanem azoknál az eseményeknél, amelyekre *a* (férfiközpontú) történetírás narratíváját alapítja: a nagy emberekre – pontosabban férfiakra – és a nagy eseményekre,<sup>2</sup> hiszen addig (eltekintve néhány arisztokrata hölgynek, esetleg királyi sarjnak a közéleti szereplésétől<sup>3</sup>) a

---

<sup>2</sup> Woolf, mint Jane Marcus rámutat, a családja révén teljesen körül volt véve azokkal, akik *a* történelmet, a birodalmi Anglia történelmét írták: politikus nagyapja nevéhez a jóindulatú birodalmiság fogalmának megeremtése fűződik (az ő kifejezése az „anyaország”), egyik nagybátyja a legfelsőbb bíróság bírója, az Indiára vonatkozó törvénykönyv kodifikálója volt, apja pedig a *Dictionary of National Biography* („Nemzeti életrajztár”) szerkesztésével járult hozzá Anglia történelmi nagyságának megörökítéséhez (80–85).

<sup>3</sup> John Stuart Mill a nők alávetett helyzetének okait elemző esszéjében („The Subjection of Women” [1869]) írja, hogy semmi másnak nem tulajdonítható a nők és a férfiak közéleti szereplése közti különbség, csak a nevelésnek és a körülményeknek, s hogy a törvények éppen attól fosztják meg a nőket, amiről véletlen folytán már bebizonyították, hogy alkalmasak – erre I. Erzsébet királynő a legjobb példa, aki csakis az öröklés véletlenjének köszönheti, hogy közszereplő lehetett: másképp a legkisebb horderejű közfeladatot sem vállalhatta volna (528–29).

női hang a magánszférára korlátozódott, és az illendőség törvényei igen szigorúan szabályozták, pontosabban korlátozták a középosztálybeli nők közszereplését.

Amikor tehát Woolf *Saját szoba* című esszéjében megírja annak a történetét, ahogyan a női irodalom megjelent, saját rejtett, de meglehetősen kaján megjegyzésével szemben nemcsak *újraírna*, hanem valójában *újra is írja* a történelmet, kimozdítva biztosnak tűnő pozíciójából az önmagát objektív tudásnak beállító, hegemonikus történetírást, és olyan alternatív történelmet teremt, amelybe belefér – egy másik Woolf-esszé címével<sup>4</sup> – a homályban maradtak élet(történet)e is. Woolf az irodalomban látja annak a beszédhelyzetnek a lehetőségét, amelyből számtalan történet mesélhető, s amelyből megszólalhat egy másfajta szubjektum is, a női hang, a női narratíva. Az idézett szövegrészben, de az esszé más pontjain is, az irodalom és a történelem felcserélhetőségének a lehetősége azt a gondolatot hordozza, hogy a történelem is csak fikció, s ha ebből a szemszögből tekintjük az irodalom és a történelem összefüggéseit, akkor megkérdőjeleződnek az igazság és a képzelet, a valóság és a fantázia bináris ellentétei is, megkérdőjelezve egyúttal a történetírás és a fikció hierarchikus viszonyát is.

Woolf narrátora azonban tökéletesen tisztában van azzal is, hogy a történelem, de mindenféle nyilvános diszkurzus határának átlépése egy nő számára olyan transzgresszív tett, amely túlmegy az illendőség határán, így az ő „szanaszét szórt” életüket „valami olyan feltűnésmentes cím alatt [kellene megírni] persze, hogy a nők is illedelmesen helyet foglalhassanak benne” (*Saját* 64, 65). Márpedig a nyilvánosság feltűnő dolog. Köztudott, hogy az írók számára jóformán az egész 19. század során gondot jelentett nevük nyilvános szerepeltetése. Az e könyvben elemzett írók közül Jane Austenről csak halála után derült ki kiléte, addig „Egy hölgy” („A Lady”) megjelöléssel jelentek meg regényei; Mary Shelley *Frankensteinje* először névtelenül jelent meg; a Brontë nővérek először álnév alatt publikáltak, nevük kezdőbetűibe kódolva magukat (Currer, Ellis és Acton Bell, azaz Charlotte, Emily és Agnes Brontë); Marian Evans *alias* George Eliot valós kiléte felfedése után is sokkal kényelmesebben

---

<sup>4</sup> „The Lives of the Obscure” (*Common* 146–67).

érezte magát írónőként a férfi álnév mögött; Elizabeth Gaskell pedig, akit saját korában csakis Mrs. Gaskellként ismertek, a tisztességes asszony, azaz feleség és anya kellő védelmet nyújtó pajzsa mögül írta regényeit.

A nyilvános beszédhelyzet, az irodalomban vállalt szerep, a megszólalás lehetősége látható gondot okozott ezeknek a mára kanonizált írónőknek, de közvetlen hozzátartozóiknak is. Jane Austen posztumusz kiadásban megjelenő két regényéhez bátyja, Henry írt előszót, pontosabban „életrajzi megjegyzést a szerzőről”,<sup>5</sup> és ebben fedti fel először annak az írónőnek a kilétét, akitől addigra már négy igen népszerű regény is megjelent.<sup>6</sup> Az „életrajzi megjegyzés” – és vele együtt Austen sírfelirata<sup>7</sup> – kiváló példája annak, milyen, szinte áthidalhatatlannak tetsző szakadék volt aközött, hogy mit tartottak kellő nőiességnek, és hogy mit jelentett az írás, a publikálás. A sírfeliraton egyetlen szó sem utal arra, hogy az ott nyugvóra bármi másért is emlékeznünk kellene azonkívül, hogy George Austen tiszteletes leánya volt, aki keresztényi türelemmel és reménnyel viselt hosszú betegségben halt meg, nagy tiszteletnek és szeretetnek örvendett környezetében, s hogy a maga mögött hagyottak egyetlen vigasza az lehet: hite és tisztasága miatt bizonyára kedvezően fogja megítélni a Megváltó.

Az „életrajzi megjegyzés” funkciójánál fogva nem kerülheti meg azt a kérdést, hogy ez a negyvenegy éves korában elhunyt hajadon regényeket is írt illendően eseménytelen életében. Hogy azonban ez mennyire inkongruens, mennyire nehezen vallható be, jól mutatja a fivér szövegének retorikája. Míg egy férfi íróról szólva minden bizonnyal az elért irodalmi teljesítmény kiemelése lenne a szöveg retorikai középpontjában, addig Henry Austen láthatóan minél inkább el akarja fedni az irodalmi teljesítmény jelentőségét Jane Austen életében. Így hangzik a második bekezdés, amely retorikai keretként szolgál az „életrajzhoz”:

---

<sup>5</sup> „Biographical Notice of the Author” (Grogan 31–35). A szöveg teljes terjedelemben olvasható e könyv függelékében (I.) – saját fordítás.

<sup>6</sup> *Sense and Sensibility* (1811 – *Értelem és érzelem* [1986 – ford. Borbás Mária]), *Pride and Prejudice* (1813 – *Büszkeség és balítélet* [1958 – ford. Szcenci Miklós]), *Mansfield Park* (1816 – *A mansfieldi kastély* [1968 – ford. Réz Ádám]), *Emma* (1818 – *Emma* [1969 – ford. Csanak Dóra]).

<sup>7</sup> A sírfeliratot teljes terjedelemben idézi Margaret Kirkham (55).

Rövid és könnyű lesz az egyszerű biográfus feladata. Ez a hasznosságnak, az irodalomnak és a vallásnak szentelt élet nem volt nagy jelentőségű. Azok számára, akik e visszafordíthatatlan veszteség miatt<sup>8</sup> keseregnek, vigasztalást nyújt az a tudat, hogy mivel Jane Austen soha nem szolgált rá a megrovásra, családjá és barátai körében soha nem is részesült feddésben; hogy kívánságai nem csupán ésszerűek voltak, hanem be is teljesültek; és hogy az emberi élettel együtt járó kis csalódásokat soha nem tetézte, egyetlen percre sem, senki részéről, aki csak ismerte őt, a jóindulat csökkenése. (Grogan 31 – saját fordítás)

Mások jóindulata nem csökkent Jane Austen iránt (miért is csökkent volna? csak nem azért, mert egyetlen módon regényeket írt?), Henry szövegének központi gondja viszont láthatóan az, miképp csökkentse húga irodalmi jelentőségét, s éppen olyan helyen, ahol normális esetben azt hangsúlyozni kellene. Austen irodalmi ízlésének kifejlődését, nyelv iránti fogékonyságát az apa hatásának tulajdonítja; a kialakult kép szerint Jane Austen annyira nem bízott saját értékítéletében, hogy alig lehetett meggyőzni regényei kiadásáról (akkor vajon miért folytatott levelezést kiadójával, regénye megjelenését sürgetve?); s láthatóan igen nehezen tudja a biográfus megmagyarázni, hogy a nem is rejtetten ironikus hangú regényíró hogyan lehetett a valós életben elbűvölő és senkit meg nem bántó, tökéletes modorú ifjú hölgy, akinek legfőbb jellemzője a keresztényi szeretet, a megértés és megbocsátás volt, s akinek ártatlan életszemléletét gyakori elpirulásai fejezték ki legjobban.

Ezt az „életrajzi megjegyzést” kétféleképpen lehet olvasni: úgy is, hogy Henry és a család valóban így látta Jane Austent, illetve Margaret Kirkham érvelésének megfelelően, miszerint Henry ezzel védelmezni akarta húgát, akinek a regények mögött meghúzódó elvei talán nem is olyan egyértelműen a feminin illendőséget tükrözik (53–58). A Henry által rajzolt Austen-portré viszont mindkét esetben jelzésértékű: csakis a családjá szűk körében boldogságra és tökéletes megelégedésre találó, ájtatos leány, nővér és nagynéni, a másoknak, a jótékonyásznak élő nő alakja menthette azt a transzgresszív tettet, hogy Austen egyúttal író is volt, aki – paradox módon – „egy hölgy” névtelenségébe burkolózva írta regényeit.

---

<sup>8</sup> Értsd: Austen halála miatt.

Robert Southeynek Charlotte Brontëhöz írott levele<sup>9</sup> iskolapéldaként foglalja össze a 19. században oly jellemző kettős kritikai megítélés lényegét – miszerint más mércét alkalmaztak a kritikusok, ha férfi, illetve ha nő írását, írásmódját, irodalmi ambícióit ítélték meg.<sup>10</sup> Southey ekkor (1837) az abszolút irodalmi hatalom pozíciójából beszél, ő a koszorús udvari költő, s ebben a helyzetben vindikálja magának azt a jogot, hogy tanácsot adjon az akkor még ismeretlen Charlotte Brontënek, pedig ő nem a tanácsára, hanem verseiről mondott véleményére lett volna kíváncsi. De még a tanács sem lenne baj, ha nem a következőt jelentené ki egyértelműen: „Az irodalom nem lehet egy nő életpályája, és ne is legyen az” (Shaw 197–98). Ennek a gyakran idézett sommás kijelentésnek az indoklása talán még érdekesebb. Fokozatosan, lépésenként közelít ehhez az állításhoz: először elismeri ugyan, hogy Charlotte-nak kétségtelenül van költői vénája, mégis óvja a csalódástól, mondván, hogy nem ritkaság az efféle tehetség; majd példának hozza fel saját, teljesen a költészetnek szentelt életét, amelyet soha meg nem bánt, de minden fiatalembert óvna hasonló veszélyes lépéstől; csak e kellő előkészítés után (mely szerint ő tulajdonképp mindenkit lebeszél arról, hogy költő legyen) tér rá a nők és az irodalmi hírnév összefüggéseire:

Ha saját boldogságára hallgat, nem a hírnév reményében ápolja tehetségét. Álmodásai, amelyekbe minduntalan belefeledkezik, zaklatott elmeállapotot eredményezhetnek; és amilyen arányban unalmasnak és haszontalannak tűnnek majd önnek a világ szokásos dolgai, olyan arányban válik ön alkalmatlanná a szokásos dolgokra, anélkül hogy bármi másra alkalmassá válna. (Shaw 197)

Mint a levél további részéből kiderül, a világ szokásos dolgai természetesen az asszonyi élet kötelességei, amelyek teljes és mindenekfeletti elsőbbséget kell, hogy élvezzenek, s Southey szerint mihelyt erre az életre szólítatik a levél címzettje, úgysem a képzeletben fog izgalmakat keresni.

<sup>9</sup> A levél teljes szövege megtalálható e könyv függelékében (II.) saját fordításban.

<sup>10</sup> Miután kiderült, hogy a *Jane Eyre*-t és az *Üvöltő szeleket* nők írták, az addig sem egyértelmű kritikai fogadtatás teljes elítélésbe csapott át: írónőtől elfogadhatatlan volt az ezekben a regényekben megszólaló hangnem.

E két szféra tehát összeegyeztethetetlen, s egy nő életében nincs is választási lehetőség, hiszen mint az idézet utolsó tagmondata egyértelművé teszi, a „szokásos dolgok” megtagadása sem jelenti azt, hogy egy nőnek esélye lenne arra, hogy másra alkalmas legyen. Mint arra számtalan kritikus is rámutat, a siker és a nőiség kizárja egymást a viktoriánus korban: a férfiak privilégiumainak számító szférákban a sikeres nő egyszerűen fogalmi önellentmondás.

Elgondolkodhatunk azon, mi lett volna, ha még 1837-ben, regényeik megírása, megjelenése előtt tíz évvel megfogadja a koszorús költő – talán valóban jó szándékú – tanácsát a három Brontë nővér, s más írónők is, akiket minden bizonnyal hasonló tanácsokkal látott el a környezetük. „Ön nem nő. Megpróbálhatja, de sohasem fogja tudni elképzelni, mit jelent az, ha egy férfi lángelméjének az erejét érzi magában, és mégis a lánysors rabszolgaságát kell elszenvednie”, mondja az egyik szereplő George Eliot kései regényében, a *Daniel Derondában* (694 – saját fordítás). Ez a mondat híven tanúskodik arról, mennyire problematikus az író nő számára a nemek társadalmi meghatározottsága, a tehetség és a női nemi szerepek viszonya. A mondat képei („lángelme ereje”, „lánysors rabszolgasága”) nyilvánvalóan kibékíthetetlen opozíciót tételeznek a kettő között, amelyben a hatalom, az erő szemben áll az alávetettséggel és a gyengeséggel, a legvégső kiszolgáltatottság képével.

Hogy a mindennek ellenére való megszólalás olyan konfliktusokat teremtett, amelyeket kimondani is alig lehetett, arra példa George Eliot rejtélyes elbeszélése, „A föllebbentett fátyol”,<sup>11</sup> amelynek egyik központi kérdése a női kreativitás lehetősége. Összebékíthető-e a nőiség és a tehetség? A nők hagyományos irodalmi megjelenítéseinek vajon milyen következményei vannak az íróvá válni akaró nőre? A meglévő megjelenítési módot vajon miképpen tudja (tudja-e) egy író nő saját életművébe beilleszteni?

---

<sup>11</sup> A szöveg megtalálható a függelékben (IV.) – saját fordítás. A fordítás alapja: „The Lifted Veil”. Gilbert és Gubar, *Norton* 763–97. Az elemzésben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

Az elbeszélés központi motívuma a fátyol, amely kétértelmű, lévén elfed és felfed; a fátyol jellegénél fogva a láthatóságnak és a láthatatlanságnak, azaz a megjelenítés lehetőségének és lehetetlenségének határán áll; ugyanakkor a fátyol a nőről alkotott férfifantázia jelképe is: a nő férfi általi birtoklásának emblémája. A romantikus költők szerint a fátyol föllebentése a talány felfedése, de egyúttal a talány megszűnése, amelynek ezáltal megszűnik vonzereje a férfiak számára, s nem feltétlenül azért, ami a fátyol mögött van, hanem egyszerűen azért, mert ami addig a fantázia korlátlan világát jelentette, az most annak valamely megtestesülésére korlátozódik. A fátyol tehát a nőiességhez – nem a biológiai nőiséghez, hanem a patriarchális normák szerint konstruált, társadalmi nőiesség-fogalomhoz – kapcsolódó szimbólum.

„A föllebentett fátyol”-nak az az egyik központi kérdése, hogy milyen fátyol legyen föl, kié, és mi történik, ha a fátyol fölleben. Sandra Gilbert és Susan Gubar az elbeszélés mögött Eliotnak azokat az aggodalmait sejtik, amelyek megelőzték *lelepleződését*, azaz azt a pillanatot, amikor (1859-ben) tudatta a világgal valódi nevét (*Madwoman* 446). A szöveg azonban emellett és ezen túllépve egy sokkal általánosabb kérdést is feszeget: azt rejti kódok mögé, hogy az író nő hogyan viszonyulhat saját neméhez és alkotóvágyához, és hogyan tud megbirkózni és megbékélni az erős nő megjelenítésének (maszkulin) hagyományával.

Latimerhez és Berthához kapcsolódik a szövegben a társadalmi nemfogalmaknak, az alkotásnak és a megjelenítésnek a problematikája. Latimer biológiai neme szerint férfi, ugyanakkor nőies vonásokkal rendelkezik. Több szempontból is kirí társai közül: mind fizikai, mind pedig mentális alkata rendkívüli (*rendkívüli?*). Sápadt, vékony csontozata van, gyermekkorában mindig is utálta a fiús játékokat, visolygott a tudományoktól, ehelyett sokkal inkább kedvelte gondolatai szabad csapongását. Szülei közül sokkal jobban kötődik anyjához, mint apjához, és általában nőies tulajdonságai vannak: érzékeny, a jövőbe lát, s a nőkhöz hasonlóan igen szigorú felügyelet<sup>12</sup> alatt nő fel. Mindennek eredményeképp majdnem

---

<sup>12</sup> A szöveg a „surveillance” szót használja, amely ma rendőri felügyeletet jelent elsősorban, de a 19. században a nőket felügyelő komplex rendszere használták.

az állandóan betegeskedő viktoriánus nő jellegzetes példája lesz, aki átadja magát a mindennapos fejfájásoknak, betegségeknek és szenvedésnek: megvolt benne

...a költő érzékenysége a költői hang nélkül – az a költői érzékenység, amely csak könnyekben tud kifejeződni a napfényes folyóparton, amikor a déli napfény megvillan a vízen, vagy egy hideglelés összeremenésben, amikor bántóan éles emberi hangot hall, vagy egy hideg emberi tekintettel találkozik –, s ez a néma szenvedély a lélek végzetes magányát hordozza magában embertársai között. (767)

Latimer ennek a résznek az alapján értelmezhető a költőnő emblemikus megjelenítéseként: a nyelvi, irodalmi, költői artikulációhoz való problematikus viszonya miatt alkotóenergiái elfojtódhatnak, és csak teste, testnyelve által tud kommunikálni, hiszen nem *írni*, hanem – Weöres Sándor lánnyá váló galagonyájához hasonlóan – *sírni kezd*. Latimer elidegenedése, magánya azonban két másik irányba is mutat: jelentheti abnormalis férfiatlanságát, de ugyanakkor értelmezhető a romantikus költő archetipikus képeként is, amint a világtól elidegenedve belemerül a fenségesség élményének transzcendentális megtapasztalásába.

Latimer ugyanis nem kizárólag feminin vonásokkal rendelkezik, ellenkezőleg: különösen mint költői tehetséggel megáldott ember, férfias jegyeket is hordoz. Nyilvánvalóan apja/az Atya helyét akarja elfoglalni: szimbolikus módon megpróbál az ő székében ülni, megpróbál kitörni a másodszülött fiú feminizált helyzetéből, és ez bátyja halála után sikerül is neki. Ő lesz az örökös, bár hangsúlyozottan nem a patriarchális örökség folytatója: Berthával kötött házassága teljes elidegenedéssel végződik, és gyermekük sem születik.

A Latimer alakjához kapcsolódó, egymásnak ellentmondó vonások nyilvánvaló ellentétben állnak a viktoriánus kor esszencialista nemfelfogásával, amely egyértelmű és kizárólagos összefüggést tételez a biológiai és társadalmi nemek között, azaz bizonyos élesen elkülönülő nemi szerepeket és jellemvonásokat tulajdonít a férfiaknak és a nőknek. Latimer társadalmi beilleszkedésre való alkalmatlansága, mássága, nonkonformitása – a biologikum és a szociális tulajdonságok elválaszthatatlan összefüggését kifejezendő – testi fogyatékoságként jelenik meg rajta. A frenológia

„tudományának” a korban divatos gyakorlatát használja fel a szöveg arra, hogy rámutasson, hol van Latimerben a „fölös”: deformítása a testére van írva. Mássága egy minden „objektív” alapot nélkülöző normától való eltérésként fogalmazódik meg, hasonlóan ahhoz, ahogy a viktoriánus szexológia a nők testét a férfitesttől való devianciaként definiálja.<sup>13</sup> Mivel a női másság a testben testesül meg, ezáltal ahhoz szervesen hozzátartozónak és leküzdhetetlen hiányosságnak ítélték meg, s ez szolgáltatott alapot egy olyan diszkurzusrendszernek, amely a nőket sok mindenre alkalmatlanná és képtelenné nyilvánította, végső soron pedig egy egész életre beteggé tette.

A másodszülött Latimer – a nőkhöz hasonlóan – passzivitásba és állandó betegeskedésbe menekül beilleszkedésre való képtelensége elől. Ugyanakkor, mivel biológiailag férfi, olyan maszkulin környezetbe is kerül, „mely képtelen volt arra, hogy elősegítse egy ilyen ifjú boldog, egészséges fejlődését” (766). Az ellentmondás Latimer biológiai és társadalmi neme között, de még inkább az ellentmondás ambivalens jelleme és a között a rendszer között, amely korlátok közé akarja szorítani, a nemfogalom esszencialista felfogásával szembeni fenntartásokra utal. A viktoriánus társadalmi nemfelfogás ugyanis láthatóan nemcsak a nőket zárta korlátok közé, hanem – más módon ugyan – a férfiakat is, és sok esetben nem adott teret arra, hogy az egyén kibontakoztathassa a benne levő sokféleséget, hogy „felszínre hozza, minden egyes személy *egyediségével* együtt, mi több, minden egyes ember lehetséges azonosulásainak sokféleségével együtt [...] – az *egyén mind szimbolikus, mind pedig biológiai létének viszonylagosságát*, a szimbolikus képességeiben rejlő változatoknak megfelelően” (Kristeva 210).

Latimer esetében a korlátozottság különösen fontos abból a szempontból, hogy miként jut ahhoz a hatalomhoz, tudáshoz, amelyre szüksége van, azaz az irodalomhoz: „lopva” (766). Az irodalom a szövegben férfiatlanként tételeződik – tehát nem a „férfi” Latimernek valóként.

---

<sup>13</sup> Ezen alapult többek között a hisztéria oly divatos 18–19. századi teóriája, miszerint a hisztériát a vándorló méh okozza a nőkben, s az a felfogás is, hogy a nők azért olyan labilisak, mert egyébként sincs egyensúly a női szervezetben, hisz annyi a „gyanús módon folyó” felesleges testnedv (Showalter, *Female* 1–22).

Ugyanakkor ez a lopott tudás, lopott hatalom annak a leképezése, ahogyan a nők – szinte törvénytelen módon – hatalomhoz (mert tudáshoz, íráshoz, irodalomhoz) jutnak. Ez a törvényteleniség azonban megbosszulja magát (felidézhetnének Southey levelét is): nem lehet igazi alkotóerő, csak frusztrált, csonka alkotásban végződhet, amely rombolássá válik. Latimer jövőbe látó képessége csak arra jó, hogy előre jelezze a tragédiákat: mások és a saját halálát.<sup>14</sup>

A jövőbe látás adottsága másrészt viszont egyfajta képzelőerő lesz, a történetmesélés egy módja, azaz mások narratívái feletti hatalom. Fontos, hogy ehhez a hatalomhoz akkor jut, amikor hosszú (nőies) betegsége alatt *apja* ápolja, azaz ő gyógyítja ki belőle, tehát hatalma apai/atyai örökségként olvasható – ez az örökség azonban minden esetben pusztító. Első látomása Prága, amely *ősi és elátkozott* – vagy talán *ősi és ezért elátkozott* – városként jelenik meg. Jennifer Uglow értelmezése szerint ebben a Prágában

Latimer a megkövesedésnek egy még ősbibb jelképét találja – az életbeli halált, amelyet a zsidó zsinagóga beszűkült fényei világítanak meg, s ahol összeborzad, amint a Törvény könyvéből való felolvasásra figyel. Ezt az életet a szokások, valamint az igazság és a büntetés szigorú fogalmai szabályozzák, [...] az élethez való férfias viszonyulás jellegzetességei. (119)

Ezen a látomáson kívül Latimer előre látja első találkozását Berthával, az elragadó fiatal hölgyel, akibe nem lát bele, így vonzó tárgy marad számára, majd előrevetít egy későbbi jelenetet, amelyben Bertha mint saját felesége jelenik meg, aki férje halálát kívánja. E látomással – ha nem is közvetlenül – Latimer megjósolja bátyja halálát is, amelynek révén ő maga kerülhet az elsőszülött fiút megillető helyre, azaz birtokba és hatalomra; ezenkívül saját halálát is előre látja, a legapróbb részletekig. Ha elemezzük ezeket a beteljesülő víziókat, azaz narratívákat, akkor azt

---

<sup>14</sup> Magyarul visszaadhatatlanul játszik a nyelvekkel a németül kiválóan tudó, német filozófusokat fordító Eliot ezen a ponton: a jövőlátás *adományát/adottságát* az angol szövegben a „gift” fejezi ki (amelynek tövében az „adni” szó valóban benne van), viszont németül a „Gift” azt jelenti, „mérge”, s Latimer minden víziója halált hoz, de felesége, Bertha és annak szobalánya is halálos mérget készít, tervez, „vizionál” az ő számára.

látjuk, hogy ez a narratív hatalom elválaszthatatlanul társul a patriarchális fogalmakhoz, ugyanakkor minden esetben halált jelent.

Latimer Bertháról a talányos, megfejthetetlen asszony, a romantikus *femme fatale*, a végzet asszonya képét alkotja meg, azét az asszonyét, akinek hatalma van a férfi felett. Ennek ellenére a szövegben Berthának szinte semmiféle autonóm léte nincs, kizárólag Latimer látomásain keresztül jelenik meg. Újabb ellentmondásként azonban Latimer nem lát bele az asszony gondolataiba – a fátylat nem lebbenti föl. Ekképp Bertha maga a fátyol mögötti talány, viszont épp ez a talány adja erejét: azt az erőt, amelyet a férfiképzlet teremt, s amelynek legfőbb vonzereje a testetlenség és a láthatatlanság, illetve a tiltott, pillanatnyilag elérhetetlen és beteljesületlen testiség, hiszen házasságuk előtt – de leginkább még bátyja életében, amikor Bertha természetszerűen tabu volt számára – rendkívüli módon hatott rá Bertha jelenléte, érintése, mosolya. Mihelyt azonban Latimer narratív hatalma (látomása) valósággá válik, azaz Bertha a felesége lesz, megszűnik ez a vonzerő. Mi több, még egy fátyol föllebben, mert kiderül a halálos titok, hogy Bertha és a szobalánya cselszövést tervez Latimer ellen, meg akarják mérgezni – klasszikusan női módon tervezik a halálát.

Vajon hogyan értelmezhető mindez? A nők hatalma csakis mérgező és halálos lehet? Kire halálos? George Eliotot ezen a ponton igen könnyű lenne nőgyűlölő állásponttal vádolni, hiszen egyébként sem egyértelmű a viszonya *nembéli* társaihoz, s különösen nem a többi írónőhöz: elég beleolvasni „Silly Novels by Lady Novelists” („Ostoba regények hölgy-íróktól” – *Selected Critical Writings* 296–321) című esszéjébe. Gilbert és Gubar amellet érvel, hogy ezen a ponton George Eliot és Latimer között nyilvánvalóan különbséget kell tenni, már csak ez utóbbi férfiasága miatt is, mivel ekkor Latimerben előtérbe kerül a női nemtől való félelme és nőgyűlölete (*Madwoman* 458–59). E távolítással a két kritikus egyértelműen menteni akarja George Eliotot a nőgyűlölet vádjától.

Latimer azonban ezen a ponton is értelmezhető Eliotnak, a viktoriánus írónőnek az alteregójaként. Nőgyűlölete, s ami ezzel jár, Bertha férfigyűlölete, elkerülhetetlen velejárója Latimer narratíváinak, amelyek ezen a ponton a nőkről alkotott maskulin fikciók. Fontos ugyanis, hogy Latimer igenis hatalomhoz jut, és (ezáltal) képes arra, hogy élettörténeteket írjon. Az általa formált élettörténetek azonban csak a patriarchális történeteket

tudják újra és újra megírni (nem pedig újraírni), hiszen ez van beledolva a hatalom természetébe. Azáltal, hogy az elsőszülött fiú örökébe lép, birtokba veszi a nőt és történetét is, viszont a felette kétségtelen hatalommal bíró nőt csakis a fátyol mögötti talányként tudja értelmezni – azaz valójában mégsem tudja értelmezni a nő hatalmát. Ugyanakkor Bertha önmagáról írott narratívája a *Latimer szabta keretek* között csakis romboló és gyilkos cselekmény és cselekvés<sup>15</sup> lehet.

Ezáltal Eliot elbeszélése azt az alapvető kérdést veti fel, hogy lehet-e valaki nő – és egyben erős, hatalommal bíró, vagy fordítva: erős, hatalommal bíró – és egyben nő; hogy miként lehet olyan történeteket írni, amelyek a nő hatalmát képesek másképp is látni és láttatni, mint fátyol mögötti talánynak vagy halálos méregnek. Az ezekre a kérdésekre adott válasz a szövegben elég ijesztő: Latimer, aki nőies, de férfi, a hatalom birtokában van, de alkotóenergiái benne rekedtek, halálra van ítélve, hiszen a hatalmi helyzet lényegénél fogva maskulin, tehát nem megfelelő pozíció arra, hogy femininitása onnan szólaljon meg, viszont magához a megszólaláshoz hatalomra van szükség. Másrészt viszont a szöveg tanúsága szerint az erős nőről szóló fikciók kizárólagosan a férfifantázia alkotásai, és ezért részben nem testesülhetnek meg, részben pedig nem megfelelőek arra, hogy egy író nő – a paradigmátikus erős nő – ezekben a történetekben nyilvánuljon meg, ezekbe a történetekbe írja bele magát.

Kérdés akkor, hogy hol van az a hely, amelyet elfoglalhat a „férfi lángelméjének az erejét” magáénak tudó író nő? Miféle, számára is lakható, benépesíthető történetek állnak a rendelkezésére az erős nőkről? A válasz látszólag az: semmilyenek. S ebben az értelemben George Eliot nem az álnevéről emeli fel a fátylat ebben az elbeszélésben, hanem az író női lét legyőzhetetlennek tűnő problémájáról: az áthághatatlan korlátokat jelentő viktoriánus nemkonstrukciókkal, a nőiességgel, a női kreativitásról szóló felfogásokkal való állandó és véget nem érő harcáról. Következésképp „A föllebbentett fátyol” azt jelzi, hogy a nőiesség patriarchális korlátai közé szorítva nincs olyan beszédhelyzet, amelyből az író nő megszólalhat, ahol alkothat, csakis a társadalmi nemfelfogás lebontása által, amely alkotótérre nyithat meg a nők számára (is). Kicsit optimistábban végiggon-

---

<sup>15</sup> A két szó angol megfelelője ugyanaz: „plot”.

dolva azonban azt is mondhatjuk, hogy éppen az írónok léte és hangjuk megjelenése jelzi azt, hogy a hallgatásra kényszerítettséggel szemben bizonyos pszichoszociális terek már megnyitáltak a 19. században, még ha lényegüknél fogva problematikusak és kétségesek is – olyan terek, ahol már nemcsak mérget lehet keverni, olyan terek, ahol már nemcsak pusztításba és önpusztításba fordulnak a víziók.

Az írónok beszédhelyzetei tehát érzékelhetően állandó mozgásból és oszcillálásból erednek, abból a helyzetből, amelynek összetettsége nőiségükből és a megszólalásban rejlő hatalomból, valamint a már meglévő domináns (férfi)irodalmisághoz való viszonyukból, azzal kényszerűen folytatott párbeszédükből ered. John Stuart Mill írja a nők helyzetéről szóló esszéjében, hogy „[h]a a nők más országban élnének, mint a férfiak, és soha nem olvasták volna ez utóbbiak egyetlen írását sem, akkor saját irodalmuk lett volna” (548). Mill kétségtelen éleslátással mutat rá arra is, ami ennek az állításnak ellentéte, vagyis arra, hogy a több évezredes lemaradás az irodalmiságban igen nehézzé teszi egy valóban autonóm női irodalom kialakulását, hiszen ez kénytelenül is „csak” reagál a már meglévő formákra, s ezért van az, hogy Showalter a női irodalmi hagyományról szóló első nagy összefoglalásában azt állítja, hogy az 1880-ig terjedő időszakban az írónok elsősorban utánozták, magukévá tették a férfiak által meghonosított irodalmi formákat (*Literature* 13).

Azonban már ekkor is felfedezhető és igen hangsúlyozottan jelen van az a törekvés, hogy a meglévő formákat, műfajokat újrafogalmazzák, újraformálják, akárcsak Woolf *Saját szobájának* a narrátora szerint Mary Carmichael, az esszében a narrátor által elemzett fiktív író:

Így hát ízlelgetni kezdtem egy-két mondatot. Rögtön kiderült, hogy nincs minden egészen rendben. A mondatok sima hullámszerűsége megtört. [...] Mary megkeveri az elvárt sorrendet. Az előbb a mondatokat tördelte szét, most meg a sorrendet. (113–14, 115)

Mary Carmichael kétségtelenül az írónok paradigmatiszta alakjának tűnik, hiszen szövege mögött ott lebeg az a modell, amelyet minduntalan, minden mondatával, az események egymást követő sorrendjével minden ponton megkérdőjelez, de ugyanakkor a saját szükségleteinek megfelelően átalakít, újraír, újrafogalmaz.

Az itt következő elemzések is elsősorban azt a kérdést teszik fel a szövegeknek, hogy miként viszonyulnak a regényirodalom már meglévő paradigmáihoz, miként fogalmazzák azokat újra, melyek azok a pontok, ahol eltérnek a meglévő műfajok sajátosságaitól, és mi ezeknek az eltéréseknek a jelentősége – elsősorban abból a szempontból, hogy ezen változások által milyen tekintetben váltak a rendelkezésre álló fikatív terek az írók narratívái számára lakhatóvá, *lakhatóbbá*, milyen mértékben váltak az átírt paradigmák alkalmasabbakká arra, hogy más – a női szempontoknak jobban helyet adó – történetek fogalmazódhassanak meg.

Elemzéseimben mindvégig a feminista irodalomelmélet és irodalomkritika szempontjait és eszközeit, valamint a feminizmus egyéb területeinek elméleteit alkalmazom olyan 19. századi angol regényekre, amelyek közül mindegyik hozzáférhető magyarul – még ha bizonyos esetekben a fordítás kívánivalót hagy is maga után. A regények kiválasztásakor két további szempontot tartottam szem előtt: egyrészt olyan szövegeket akartam újraolvasni feminista szempontból, amelyek több (részben kétes értékű) változatban is ismertek a magyar olvasó- és filmnéző közönség számára, mint Charlotte Brontë *Jane Eyre*-je (*Jane Eyre* [1847]) és Emily Brontë *Üvöltő szelekje* (*Wuthering Heights* [1847]). Az ilyen ismert szövegek újraértelmezése ugyanis alkalmat ad arra, hogy egyértelművé tegye a feminista értelmezésekben rejlő lehetőségeket, a közelítés más-ságát és jellegzetességeit. Másrészt azonban tudatosan választottam olyan regényeket is, amelyek kevésbé kultusztárgyak, kevesebb feldolgozásban lehetnek ismertek a magyar (olvasó)közönség előtt: Jane Austentől *A Klastrom titkát* (*Northanger Abbey* [1818]), Mary Shelleytől *A Frankenteint* (*Frankenstein* [1818/1831]) – amely, ironikus módon, éppen legkevésbé regényként él a köztudatban –, George Eliottól *A vízimalom* (*The Mill on the Floss* [1859]), Elizabeth Gaskelltól pedig *A kisváros* (*Cranford* [1851–53]) című regényt, hiszen a feminista szempontú irodalomkritika egyik alaptétele, hogy meg kell próbálni felnyitni az elveszettnek hitt – nem olvasott – szövegeket is.

Az elemzések szempontrendszeré számtalan esetben kilép a szűk értelemben vett irodalmiság határai közül, hiszen ezek a regények igen szorosan kötődnek ahhoz a 19. századi angol kultúrához és társadalomhoz, amelyben létrejöttek, tehát a szövegek bizonyos rétegeinek értelmezésé-

hez elengedhetetlenül támaszkodni kellett a kultúra tágabb fogalmaira és jelenségeire is. De éppen ezen a ponton válik világossá az is, hogy amikor a középosztálybeli nő írni kezdett, akkor emellett, hogy bizonyos irodalmi formákat, műfajokat és nyelvet részben újfogalmazott, elindított egy ennél sokkal messzebbre mutató párbeszédet is: a női hang az elnémított diszkurzusból visszavonhatatlanul hallhatóvá vált, szubverzív hatalma lett a domináns diszkurzussal szemben – s ezáltal kezdődhetett el egy olyan *társadalmi* és *kulturális* párbeszéd is, amely talán valóban fontosabb, mint a keresztes hadjáratok vagy a rózsák háborúja.

# OTTHON A REGÉNYBEN – JANE AUSTEN: A *KLASTROM TITKA*

„Senki sem gondolta volna, aki gyermekkorában valaha is látta, hogy Catherine Morland hősnőnek született” (5) – ezzel a mondattal kezdődik *A Klastrom titka*, kellő kezdőhangot adva Jane Austen leginkább önreflexív regényének, amelyet – talányos kiadástörténete alapján – tekinthetünk Austen első, publikálásra szánt regényének, s ekként az austeni regény metafikciós definíciójának, de akár az életmű lezárásának, az abban rejlő tendenciák összegzésének is.

A Jane Austenhez egész életében legközelebb álló testvér, Cassandra szerint az első szövegváltozat, *Susan* címmel, már 1798–99-ben elkészült, majd 1803-ban Austen 10 fontért eladta a kéziratot egy Crosby nevű kiadónak, aki hirdette is annak megjelenését, de végül soha nem adta ki.<sup>16</sup> Austen 1809-ben, Mrs. Ashton Dennis álnéven érdeklődött a kézirat iránt, de a kiadó csak a következő válaszra volt hajlandó:

Asszonyom, – Kézhez kaptuk folyó hó 5-i levelét. Való, hogy az említett időpontban megvásároltunk egy *Susan* című kéziratot Mr. Seymourtól, és 10 fontot fizettünk érte, melynek ellenében rendelkezésünkre áll a pecsétetes elismervény. Azonban a szerződés nem kötötte ki a kiadás idejét, és nem is hajlunk a kiadásra. Ha ön vagy bárki más megkísérelné ezt, megteesszük a kellő lépéseket, hogy megakadályozzuk az árusítást. A kézirat ugyanannyiért az öné lehet, mint amennyit mi fizettünk érte.

Crosby & Tsa nevében,  
Tisztelettel, stb.,  
Richard Crosby  
(Grogan 241)

---

<sup>16</sup> Vö. Grogan 10, Kirkham 66–73.

Austennek 1916-ban, az *Emma* megjelenése után módjában állt visszavásárolni a kéziratot, de a regény csak halála után, 1818-ban jutott el az olvasóhoz, a *Persuasion* (Meggyőző érvek [1980 – ford. Róna Ilona]) egy kötetben. A kiadáshoz mellékelt „Hirdetésben”<sup>17</sup> viszont még maga Austen is fűzött némi meglehetősen vegyes hangvételű megjegyzést a regényhez: a szerzői mentegetőzés klasszikus műfajának a látszata mögé bújjik, miszerint a szöveg kiadásának tizenhárom évi késlekedése miatt már kevésbé érthetőek a regénybeli utalások kortárs regényekre, szokásokra, színhelyekre stb. Ugyanakkor az adott időszakban nem változtak olyan mértékben sem a viselkedés alapvető szabályai, sem a szövegben utalásszerűen jelen lévő regények nem voltak olyan ismeretlenek az olvasók számára, hogy az ilyesfajta mentegetőzés feltétlenül szükséges lett volna. A „Hirdetés” ezen megjegyzései ürügyként szolgálnak csupán: a sorok közül sokkal inkább az a sértődöttségtől sem távol álló csodálkozás olvasható ki, amelyet a szöveg hosszú és érthetetlen mellőzöttsége okozott Austennek.

A kritikusok többféleképp értelmezik ezt a valóban talányos kiadás-történetet. Park Honan feltételezése szerint a kiadó azért nem jelentette meg, mert ők adták ki Ann Radcliffe regényeit is, és mivel *A Klastrom titka* olvasható a szentimentális és a gótikus regény<sup>18</sup> paródiájaként, Austen művének megjelentetésével önmaguk piaci pozícióját ásták volna alá (idézi Grogan 12). Margaret Kirkham ezzel szemben úgy vélekedik, hogy a kiadás késleltetésének sokkal több köze volt ahhoz, hogy a szövegben

---

<sup>17</sup> „Advertisement by the Authoress to *Northanger Abbey*” (Grogan 38). A szöveg megtalálható a függelékben (I.2.) – saját fordítás.

<sup>18</sup> A gótikus regény a 18. században igen elterjedt műfaj volt: létrejöttét Horace Walpole *The Castle of Otranto* („Az otrantói kastély” [1765]) című regényéhez kötik, s keletkezése szoros kapcsolatban áll a 18. század második felében kialakuló új ízlésvilággal, amely a klasszicizmussal szemben sokkal inkább a romantikával hozható összefüggésbe. A gótikus regény a középkor – elsősorban a gótika – felé fordulásban gyökerezik, s általában mind időben, mind pedig térben távolítja a regény cselekményét a kortárs Angliától: a középkori, vagy inkább középkorinak vélt Itália és Franciaország zegzugos, kisértetjárta kastélyai és kolostorai e regények színhelyei, amelyekben a cselekmény rejtelmissége, a sötét titkok és az erőszakosságok miatt napjaink rémtörténeteinek előképét (is) láthatjuk. A gótikus regények igen népszerűek voltak, de különösen nagy olvasottságnak örvendtek Ann Radcliffe regényei.

Austen többé-kevésbé nyíltan támogat olyan – Mary Wollstonecraft elképzeléseihez is közel álló, feminista – elveket, amelyek az 1800-as évek elején kedvezőtlen visszhangra találtak volna. Ezenkívül Kirkham legalább olyan fontosnak tartja a kézirat kiadásának késleltetése szempontjából a regény narrátorának azon önreflexív megjegyzéseit, amelyek az írónok mellőzöttségére, lesajnálására, a kettős irodalmi megítélésre vonatkoznak (Kirkham 66–67).

Mint látható, *A Klastrom titka* kiadástörténete valamiféle szimbolikus keretbe foglalja az austeni életművet, és számos ponton érintkezik az irodalmisággal, hiszen rávilágít a kortárs irodalmi közélet legalapvetőbb vitáira, konfliktusaira, nem nélkülözve a tágabb irodalomszociológiai összefüggéseket sem. (Ne felejtjük el, hogy ehhez a kettős kiadáshoz írta Henry Austen a bevezetésben elemzett „Életrajzi megjegyzést”.) A regény kritikai megközelítései ugyanakkor kivétel nélkül hangsúlyozzák a mű metafikciós jellegét. Így a szöveg kezdőmondatát parafrázálva azt is mondhatjuk: senki nem gondolta volna, aki valaha is értelmezte, hogy *A Klastrom titka* nem irodalmi regénynek született.

A szöveg önreflexivitásának értelmezése azonban igen eltérő a különböző olvasatok szerint. A teljesség igénye nélkül következzenek egy rövid kritikátörténeti áttekintés a legelterjedtebb értelmezésekről. Mary Lascelles szerint „minden jel arra mutat, hogy maga a szerző magyarázza tiszta, fiatalos, lelkes hangon, hogy a nyitójelenetnek miképpen kell továbbfejlődnie a fikció világának törvényszerűségei szerint. Mivel Catherine Morland a hősnő, az ő dolga, hogy beleilleszkedjék feladatába, hogy vetélkedjen Mrs. Radcliffe, Mrs. Roche és mások hősnőivel”, s ez az a feladat, amelyet Catherine nem teljesít, „azonban (a szerző ezt sugallja) reménykedni lehet, hogy a többi szereplő jobban tudja kötelességét”. Viszont a legtöbb, amit Henry Tilney tehet, hogy „bemutatattja magát Catherine-nek a ceremóniamesterrel, s így, igen leleményesen, az írónok átadja a frissen érkezett hősnőnek az értelmező szerepét: mostantól ő lesz az, aki figyelmezteti Catherine-t hősnői kötelességeire, valamint rámutat a különbségre aközött, hogyan kellene helyzetének változnia a fikció törvényei szerint, és hogyan változik valójában” (Southam 62–64).

Marvin Mudrick ezzel szemben az ironiára és a gótikus regény elemeire helyezi a hangsúlyt: értelmezése szerint „az ironia nyíltan szembeállítja

egymással a gótikus regény világát és a polgári világot, és hagyja, hogy egymást értelmezzék. [...] A rémregény karaktertípusainak és helyzeteinek felhasználása helyett Austen megteremti azok valós életbeli ellentípusait, és ezeket rendezi egy olyan, a mindennapi polgári létehez közeli narratívába, amely vagy párhuzamos a gótikus történettel, vagy metszi azt, de minden egyes pontján meg akarja semmisíteni a gótikus történetet, amelyre oly kitarlóan hivatkozik” (74–75).

A regény bevezetőjében Henry Ehrenpreis szélesebb alapokra helyezi az értelmezést, és rámutat, hogy *A Klastrom titka* „egy éles szemű kritikusként a kortárs népszerű irodalomról adott ítéletét adja”. Szerinte a regény nemcsak a gótikus regénynek, hanem a szentimentális regénynek is a paródiája, amelynek mesterkéltségére a kinevetés megsemmisítő erejével reagál. Ehrenpreis hozzáfűzi még, hogy Austen megjegyzései az íróknak a „kortárs irodalom abszurdításai iránti őszinte undorát tükrözik”, és azt bizonyítják, hogy Austen tudatosan vette számba az elkerülendő hibákat (8–9).

A feminista kritika kitüntetett figyelemben részesíti az írók műveiben előforduló gótikus regénybeli elemeket azóta, hogy Ellen Moers megalakította a „női gótikus regény” fogalmát, mint olyan műfaját, amely a nők rejtett, kimondhatatlan félelmeinek, vágyainak és legbelsőbb tiltakozásának kifejezőeszközeként szolgálhat (90). Erre a felfogásra alapozva érvel amellett Gilbert és Gubar, hogy a *Bildungsroman* és a burleszk kettős keretében Catherine Morland olyan fikcionalizáló folyamaton megy keresztül, amely a női beavatástörténet két hagyományos helyszínén zajlik: a bathi bálteremben és a gótikus klastrom szűk folyosóin. Viszont Catherine nem tudja teljesíteni a népszerű eszményektől elvárt meglehetősen hihetetlen feladatokat, így saját élettörténetének keresése közben olyan narratívák csapdájában találja magát, amelyek az általa olvasott és egyúttal az őt mint hősnőt író fikciók csapdái, s ezek azok, amelyek megfosztják saját elsőbrendűségétől (*Madwoman* 128–45).

Tony Tanner, bár explicit módon nem utal Gilbert és Gubar olvasatára, tovább elemzi Catherine olvasmányainak torzító hatásait. Szerinte „Catherine valójában az életet egy hosszú idézetsorozattal akarja változtatni. Ily módon fennáll a veszélye, hogy eltorzítja a valóságot, tehát az egyik megtanulandó dolog az, hogy mindenestől kitörjön az idézetekből,

és felfedezze a könyvolvasás és a világ olvasása közötti összetett kapcsolatrendszer” (45).

Az a közös vonás ezekben az értelmezésekben, hogy mindegyik referenciaként tételez egy irodalmi paradigmát, amelyhez *A Klastrom titka* valamilyen módon viszonyul. Igen eltérő viszont annak az értelmezése, hogy a regény cselekményének, s elsősorban Catherine Morlandnek, a hősnőnek, kell-e hasonulnia ahhoz a modellhez, amely az értelmező szerint akár utalások, akár nyilvánvaló magyarázatok formájában mindvégig jelen van a szövegben. Ezen túl az értelmezések különböző módon tételezik a fikció és a „valós világ” viszonyát. Míg Mary Lascelles értelmezéséből a meglévő paradigmához való alkalmazkodás kényszere sejlik fel, addig Gilbert és Gubar, valamint Tanner olvasata szerint éppen a rendelkezésre álló modellek jelentik azt a kényszerpályát, amelyből mindenképpen ki kell törnie a hősnőnek. Abban is eltérnek a vélemények, hogy miképpen definiálják azt az alapot, amelyet *A Klastrom titkában* Austen újraír, megkérdőjelez, kimozdít magától értetődőnek vett pozíciójából: a gótikus regénytől a szentimentális regényen, a női beavatástörténeten és a románcos történeten (*romance*) keresztül a nevelődési regényig terjed az a skála, amelynek egyes elemeit vonatkozási pontként értelmezik a kritikusok. További interpretációs különbség az, hogy a meglévő fikciós modellektől való eltérést a „valós világ” megfelelő olvasatának vagy pedig egy másfajta irodalmi paradigma megteremtésének tekintik-e.

A regénynek ezek a radikálisan eltérő, de mégis annak metafikcionalitására vonatkozó értelmezései arra utalnak, hogy *A Klastrom titkában* összetett módon van jelen a 18. és a 19. század fordulójának regénytörténeti problematikája; s arra is utalnak, hogy az austeni életmű egyfajta paradigmaváltást jelez, amelynek leginkább tudatos meghatározása, elkülönülése ebben a regényben követhető nyomon. Olvasatomban *A Klastrom titkát* a kortárs regénytípusok komplex vonatkozásrendszerében, a narrátor önreflexív megjegyzései alapján fogom értelmezni, s így próbálom elhelyezni Austen regényét – s részben az austeni regényt – abban az irodalomtörténeti kontextusban, amelyben a regénytípológiai választások egyben világképi, politikai hozzáállást is sejtetnek. Olyan hozzáállást, amelyben hangsúlyosan jelen van nemcsak a Richardson-féle szentimentális regény és a Fielding-féle pikareszk körül zajló – politikai felhangoktól sem mentes – esztétikai vita,

hanem a 18. század utolsó évtizedének Wollstonecraft-vitája is; jelen van a regény mint szépprózai és szórakoztató műfaj esztétikai megítélése, ezen belül a gótikus regény mint specifikusan női olvasóközönség számára írt regény; s jelen van a nő mint szerző társadalmi elfogadottságának kérdése és a(z ön)tudatos írónői regényhagyomány létrejötte éppúgy, mint annak ambivalens fogadtatása a kortárs kritikában. *A Klastrom titka* és annak narrátora mindezen kérdéseket önmagára vonatkoztatva, intertextuális utalások által határozza meg azt az esztétikai és politikai helyet, ahol a szöveg létrejön, s amely értelmezésében jelentősen eltér attól az Austen-képtől, amely az írónőt a középosztálybeli vidéki élet szinte jelentéktelen mikrokozmoszának ábrázolójaként és a konzervatív politika *status quó*t védelmező álláspontjának képviselőjeként értelmezi. *A Klastrom titkában* Austen narrátora az otthoneremtés örömeivel rendezi be magának azt a helyet, amelyben a (ki)nevetés szubverzivitásával szabadul meg a számára haszontalan és használhatatlan örökségtől, de gondosan megőrizz minden olyan, s elsősorban írónőtársaitól örökölt apróságot, amely későbbi otthonában még hasznos lehet.

### **Az elbeszélő és (anti)hősnője**

Jane Austen regényeinek mindentudó narrátorai Andrew H. Wright elemzése szerint különböző attitűdökkel és nézőpontokkal azonosulnak az elbeszélés során: közvetlen vagy közvetett megjegyzéseket tesznek, magukra öltik a drámaíró vagy a történetmesélő szerepét, elhallgatnak vagy elmondanak bizonyos információkat, különböző szereplők szemszögével azonosulnak, s ebből a sokszínűségből adódik az austeni narráció alaphangja, a drámai ironia (vö. 44–89). *A Klastrom titkában* is ilyen narrátor teljesíti az ebben a regényben neki szánt feladatot: egy tudatosan és nyilvánvalóan női narratori hang állandóan megjegyzéseket tesz a „hősnő”, a „hős” és a többi szereplő *mint* fiktív szereplő viselkedésére, a cselekmény *mint* cselekmény alakulására és tudatos alakítására, a szereplők olvasmányaira és olvasáshoz való viszonyára, valamint önmagának *mint* narrátornak az elbeszélést alakító, a fikciót létrehozó szerepére, önmagát a regénybeli fiktív – és hangsúlyosan fiktívnek tételezett – világ abszolút urának, megalkotójának szerepébe helyezve.

A *Klastrom titka* narrátorának a szerepét elemezve ugyanakkor Wright azt állítja, hogy „néha (habár meglehetősen ritkán) Jane Austen saját magát helyezi a narratívába”, de sokkal többször a szentimentális regény írójának vagy olvasójának, illetve a gótikus regény írójának pozíciójával azonosul (vö. 72, 49, 58–59). Ezzel szemben a regényben az önreflexív narrátornak az általa létrehozott szöveghez való viszonya homogénnek tekinthető: a narrátor olvasható a regényíró Austen alteregójaként, aki az életmű kezdetén, e korai regényben tisztázza önmaga számára is saját regényvilága legalapvetőbb jellemzőit, és Fielding *Tom Jones*ának előjáró beszédeihez hasonlóan – bár sokkal inkább az utalások és tagadások implikációi által – reflektál saját és mások fiktív világaira. Soha nem azonosul azonban sem a szentimentális, sem pedig a *legnyilvánvalóbban* gótikusnak tekinthető narratívák paradigmájával (például azzal a Catherine által a gótikus Klastrom köré fűzött, kitalált történettel, hogy Tilney tábornok meggyilkolta a feleségét). Ez a két paradigma mindig csupán ellenpontként szerepel a szövegben, olyan fiktív rendszerként, amelyhez képest és amellyel szemben az austeni narrátor definiálja saját hősnőjét és cselekményét. A két regénytípus csakis allúzióként van jelen a szövegben, mutatván, a narrátor tisztában van vele, hogyan kellene alakulnia a hősnő sorsának, azonban éppen ennek a „kellené”-nek az ellenében alakítja ő a sajátjának a történetét. Ennek az ellenponton nyugvó elbeszélői technikának egyik példája Catherine hazatérése a szülői házba:

Midőn a hősnő pályafutása végeztével hazatér szülőfalujába, hírneve régi fényben tündöklök, diadala, méltósága vérbeli grófnőre vall, kíséretében nemes rokonainak hoszszú sora halad számos hintaikon, három komornája pedig négylovas batáron – ilyen eseményeknél bizvást élvezettel időzik bármely regényfabrikáló tolla; becsületére válik minden befejezésnek, s a szerző joggal osztozik az általa oly bőkezűen mért dicsőségben. Hanem az én esetem egészen más; hősnőmet magányos megaláztatásban viszem haza, otthonába, s a szellem semminő édes emelkedettsége nem vezérelhet bő részletezésre. Hősnő közönséges postakocsin – oly csapás az érzeményre, aminő előtt meghátrálásra kényszerül a pompa és a pátosz minden kísérlete. Hajtson hát sebesen át a postakocsis a falun, a vasárnapi bámészkodók csoportjai mentén, és szálljon le róla sietve ő maga. (202–3)

A *Klastrom titka* narrátorának ez a jellegzetes attitűdje: a cselekmény minden lényeges fordulópontján felidézi azt a sémát, esetleg sémákat, amelyeket felhasználhatna, mintegy mutatva, hogy tisztában van vele, mit is csinál: annak ellenében teremt valami mást, számtalan esetben gyökeresen ellenkezőt. Mindvégig dialógust folytat a kortárs regénytípusokkal, és minden ponton megkérdőjelezi azok konvencióit, kliséit, bizonyos határokon belül radikálisan újraírva azokat a maga számára, s ekként teremt egy olyan fiktív teret, amely későbbi regényeinek hősnői számára lakható, otthonos tér lesz, s amelyben a narrátornak már nem kell más regénytípusok ellenében megteremtenie a regény modelljét.<sup>19</sup>

Azt a dialógust, amelyet Austen folytat *A Klastrom titkában* a kortárs regényekkel, híven jellemzi a retorika szintjén a regény első mondatának szerkezete: „No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her to be born a heroine” (Austen, *Complete* 977); azaz: „Senki nem gondolta volna, aki gyermekkorában valaha is látta, hogy Catherine Morland hősnőnek született” (5). A mondat tagadással kezdődik (a fordításban a magyar nyelv természetéből adódóan kettős tagadással, s ez érdekes módon még jobban kifejezi a regény teljes szerkezetét), amelyet követ egy feltételezés, majd tömör állítással, kijelentéssel végződik. Ez a struktúra párhuzamba állítható az egész regény tematikájával és szerkezetével: a kortárs regényparadigma implikált elvetését, de ugyanakkor az annak keretein belül való két kísérletsorozatot követi az austeni hősnő és az austeni cselekmény „megszületése”.

A kezdő mondat állító tagmondatnak felfogható részében („hogy Catherine Morland hősnőnek született”) a kulcsszó a *hősnő* – még akkor is, ha az állító tagmondatot a fölé rendelt főmondat ki is mozdítja a stabilitásából. A *hősnő* tehát a regény első mondatában egyszerre kérdőjeleződik meg, de ugyanakkor létre is jön állítás formájában, s így leképezése a regény tematikus szerkezetének: a *hősnő* mivolta, a fikció fogalma és a

<sup>19</sup> A sors – és a kiadó – fintora, hogy *A Klastrom titka* később jelent meg, mint bármely más befejezett Austen-regény, az olvasók tehát nemigen voltak annyira tudatában annak, hogy az austeni regényvilág alapkoncepciójában eltér a korban domináns más regénytípusoktól. Mindörökké megválaszolatlan kérdés marad, hogy miképp fogadta volna az olvasóközönség Austen regényeit, ha nyilvánvalóbb meglehetősen megsemmisítő viszonya a közönség által kedvelt regények nagy részéhez.

fiktív regényvilág megalkotásának folyamata áll a regény középpontjában. Mary Wollstonecraft azt állította, hogy a szentimentális és a romantikus történetek „a nőket sokkal mesterkéltőbb és gyengébb jelleművé alakítják, mint amilyenek egyébként lennének” (92). A *Klastrom titkában* Austen egyrészt mintha ennek a wollstonecrafti állításnak az igazát bizonyítaná, más szinten viszont mintha ugyanezt a kérdést tenné fel a regények hősnőivel kapcsolatban: vajon nem a regényhagyománynak köszönhető-e az, hogy a hősnők mind fizikailag, mind pedig lelkileg gyengék és kiszolgáltatottak?

Az mindenesetre nyilvánvalónak látszik, hogy a narrátor elégedetlen mind az elődöktől örökölt regényhagyománnyal, mind pedig a kortárs regényformákkal: az első fejezetben szubverzív módon átírja, újratelemi a *hősnő* fogalmát. A hősnő az ellentét és a tagadás retorikájából épül fel, olyan elemekből és kellékekből, amelyek aláássák annak a lehetőségét is, hogy a regény hősnőjét a szentimentális, a gótikus, de akár a pikaeszk regény idealizált hősnőjeként foghassuk fel, sőt minden jellegzetessége azok kliséinek tagadásából épül fel. A klisékkel ellentétben „[a]z életben elfoglalt helyzete, atyjának és anyjának jelleme, a maga személye és hajlandósága – ellene szólt egyaránt” (2), azaz ellene mint hősnő ellen. A szöveg első bekezdésének megállíthatatlan áradásában a hősnő a regényhagyomány sémáinak tagadásából, az abba való be nem illeszkedésből jön létre:

Atyja lelkész volt, de sem elnyomott, sem szegény, s habár Richard névre hallgatott, igen tiszteletreméltó férfiú – szép pedig nem volt soha. Tekintélyes magánvagyonnal és két jövedelmező stallummal rendelkezett – s a legcsekélyebb mértékben sem hódolt annak a szenvedélynek, hogy lakat alatt tartsa leányait. Catherine anyja kiváló józan észnek, jó kedélynek, s ami még sajátosabb: jó egészségnek örvendett. Catherine előtt már három gyermeket hozott a világra, s ahelyett, hogy leányának születése – ahogy mindenki elvárhatta – sírba vitte volna: ő csak élt tovább; megélte, hogy még hat gyermeke született – s megélte, hogy kicsinyei mind felcseperedtek, neki magának pedig kitűnően szolgált az egészsége. Tízgyermekes családot, ahol a gyermekek számával arányos a fejek, a karok, a lábak száma is, mindenkor szép családnak neveznek; a Morland család azonban nemigen szolgált rá erre a jelzőre, mert általánosságban igen csúnyák voltak, s életének sok esztendején át Catherine maga is csakoly csúnyácska, mint a

többi. Vézna, esetlen alakja volt, fakó, színtelen bőre, merev szálú fekete haja és éles vonásai – ennyit a külsejéről; s elméjét tekintve sem szolgált rá jobban a hősnői címre. (5)

A *hősnő* e családi háttere minden egyes pontján csúfolni látszik az öröklött kliséket, amelyekből mind a szentimentális, mind pedig a gótikus regény építkezik, s amelyből narratív energiáit nyeri (a hősnő hányattott gyermekora, atyai kegyetlenség, az anya halála, ugyanakkor a hősnő ragyogó szépsége stb.). Külön figyelmet érdemel az, amit a szöveg is kiemel, lévén „még sajtósebb”: az anya fizikai és lelki egészsége. Mint Janet Todd rámutat, az érzékenység korában a női test új jelentéseket nyer: „a hatásokra különösen érzékeny szervezetként konstituálódik. A nőkről azt tartották, hogy érzelmeiket sokkal inkább és sokkal spontánabb módon a testükkel fejezik ki – ebből ered sírásra, elpirulásra és ájulásra való hajlamuk.” Ugyanakkor az ilyen érzékeny szervezetet sokkal hajlamosabbnak tartották a különféle lelki betegségekre is: ekkor lett a hisztéria tipikusan női betegség (férfiaknál ennek megfelelője a melankólia vagy a hipochondria), amelyet a túlzott fizikai érzékenységnek tulajdonítottak (*Sensibility* 19).

A szentimentális regény létrejöttéhez ez a fajta diszkurzus jelentősen hozzájárult, de mind a (főleg századvégi) kortársak, mind pedig mai értelmezők szerint maga a szentimentális regény is visszahatót a nőiség fogalmára. A főként nők által olvasott regénytípust sokan okolták azért, mert olyan ideálokat állít olvasói elé, amelyek az egészségtelenül érzékeny, tehát beteg női testet részesítik előnyben, s olyan nevelődési modelleket ad, amelyek arra hajlamosítanak, hogy a nők önmagukban merüljenek el, s fantáziáikban éljék ki magukat. Todd szerint ezt a fajta érzékenységet a 18. század vége felé egyre inkább a közösséggel, annak érdekeivel szemben állónak tekintették, bár az érzékenység regényének és filozófiájának létrejöttékor annak hátterében a másokkal való együttérzés képessége húzódott meg. A század utolsó évtizedében azonban a felelősség elhárítását, s a nők esetében a legfontosabb (anyai és feleségi) kötelességek teljesítésének képtelenségét és a racionalitással való szembenállást jelenti (*Sensibility* 134–40).

Ha ebbe a kontextusba helyezzük Mrs. Morland szinte robusztus egészségét és azt, hogy túlélte tíz gyermeke születését (ami a szociológiai adatokat: a csecsemő- és gyermekágyi halálozási arányokat tekintve is figyelemre méltó), valamint azt, hogy meglehetősen racionalitással és természetességgel még fel is nevelte őket, akkor Mrs. Morland alakját a betegesen érzékeny női test szinte mitikusra növesztett ellenpontjának is tekinthetjük, hiszen a reális valószínűségen is túlnőve tagadja az érzékenység regényének paradigmaticus nőalakjait.

Mrs. Morland egészségének méltó folytatója lánya, Catherine, akinek egész gyermekkorára, neveltetése olyan kérdéseket vet fel bújtatott módon, amelyek a 18. században politikai, erkölcsi viták alapvető részét képezték, s emellett részei voltak annak a folyamatnak, amely létrehozta a 19. századi Anglia tipikus középosztálybeli nőalakját, a családjának élő polgárasszonyt (*domestic woman*), szemben a gazdaságban résztvevő férfival (*economic man*). Számptalan, elsősorban fiatal lányok neveltetését, annak elveit alakító, tág értelemben vett illemtankönyv (*conduct book*) született, amelyek igen nagy teret szenteltek erkölcsi kérdéseknek. Ezeknek a könyveknek a hatására, mint Nancy Armstrong rámutat, már „a 18. század első évtizedeiben századokon keresztül állandónak tartott fogalmak mentek át igen gyors változásokon. [Az illemtankönyvek] olyan népszerűek voltak, hogy a század második felében gyakorlatilag mindenki tisztában volt azzal az ideális nőiség-fogalommal, amelyet ezek a könyvek hoztak létre, [...] és az e könyvekben lefektetett, a nemek kapcsolatát szabályozó elveket már magától értetődőnek lehetett venni. Így Austennek csak utalnia kellett rájuk, míg Richardsonnak, aki a nemek közötti kapcsolatok korábbi fogalmaival szállt szembe, több száz oldalt kellett ennek szentelni” (*Desire* 98, 100).

Ennek a kulturális ikonnak a léte azonban nem jelenti sem azt, hogy a korban senki nem kérdőjelezte meg, sem pedig azt, hogy Austen az utalásokkal egyértelműen behelyezkedett volna abba rendszerbe, amelyet állandó referenciaként használ. Ellenkezőleg: mint hősnője, Catherine Morland neveltetésének leírásából kitűnik, ez a referenciális keret háttérként szolgál ahhoz, amivel szemben a narrátor létrehozta a hősnőt:

Kedvelte a fiús játékokat; sokkal lelkesebb híve volt a krikettnek, mint a bábuknak, sőt jobban szerette még a gyermekkor amolyan regényesebb örömeinél is, mint a kerti pele dédelgetése, kanárimadár etetése, rózsabokor locsolgatása. Mi több, Catherine egyáltalán nem lelte kedvét a kertészkedésben; ha virágot szedett, csak a csínytevés öröme vitte rá – erre következ-tethetünk legalábbis abból, hogy mindig szívesebben tépte le a tiltott virágot. Ilyenek voltak hajlamai, és képességei sem kevésbé sajtáságosabbak. (5–6)

Neveltetése során a továbbiakban némi oktatásban részesedik – illetve kellene részesednie – mindazokon a területeken, amelyek a csiszolt modor és könnyed társasági elegancia elengedhetetlen kellékei: tanítanak neki némi irodalmat, zenét, francia nyelvet, rajzolást, szóval mindazt, amire egy kívánatosná válni szándékozó hősnőnek vélhetően szüksége lehet, de egyik kísérlet sikertelenebb, mint a másik. A narrátor ekképp vonja le a következtetést:

Mily különös, kifürkészhetetlen jellem! hiszen mind e kárhozatos tünetek dacára nem volt sem rossz indulatú, sem rossz természetű; ritkán volt konok, jóformán sohasem civódott; kistestvéreivel gyengéden bánt, csak néha-néha ragadtatta magát zsarnokoskodásra; ezenfelül hangos volt és szer-telen, gyűlölte a szobafogságot meg a mosakodást, és semmit a világon annyira nem szeretett, mint ha a ház mögött hengergőzhetett a gyepes domboldal. (6)

Catherine Morland, a hősnő neveltetésének ez az ártatlannak tűnő – és a megelőzőkhöz látszólag nem minden ponton kötődő – összefoglalása esztétikai, erkölcsi és politikai kérdéseket rejt magában. Az idézett részben jelenik meg ugyanis a szövegben az erkölcsiség kérdése, első pillantásra inkoherens módon, hisz Catherine külső leírásának és neveltetésének összefoglalása és ezen elemek között nem nyilvánvaló az a fajta logikai kapcsolat, amely a szövegben megjelenik, azaz az egymásból követke-zés. Azonban épp ez az a pont, ahol jelentőséget kap az, hogy Catherine tudatosan alakított hősnő. Ugyanis a szentimentális regényben „a szépség és a jó neveltetés egyaránt szükséges. A Shaftesbury kialakította szoros összefüggés az etika és az esztétika között a közgondolkodásban majdhogynem úgy jelent meg, hogy a női szépséget egyúttal az erkölcsi

érdem jelölőjének tekintették, aminek velejárója a női test kommunikatív képességeinek hangsúlyozása” (Todd, *Sensibility* 118–19).

Catherine alakja viszont éppen ennek az egyértelműnek és magától értetődőnek vett összefüggésnek a kifordítása, hiszen Catherine szépségének és műveltségének a hiánya a kor érzékeny olvasatában az erkölcsi érdem hiányának a jele kellene, hogy legyen. Ő viszont a narrátor kommentárja szerint nem árul el erkölcsi romlottságra utaló jeleket. Catherine antihősnő mivoltához hozzájárul még az, a szöveg első három oldalán háromszor is hangsúlyozott tény, hogy teste nem árul el olyanfajta érzékenységet, amely kellően femininné (és ideális szentimentális regényhősnővé) tenné. Testének a jelrendszere nem a kötelezően nőiesnek konstituált, passzív, de empatikus és túlérzékeny módon reagáló női test kommunikációjának felel meg, hanem épp ellenkezőleg, olyan, mint az anyjáé, az egészséges női testé. Azé a női testé, amelynek az egészséges volta szinte szabálytalanul mind a szentimentális regény paradigmája szerint, mind pedig a kor kifinomult esztétikai-etikai megítélése szerint. S ennek a női testnek elengedhetetlen velejárója az a fajta lelki egészség, amely az irracionálitással és a mesterkélt és túlzott aggodalmakkal szemben a józan ésszel és a racionalitással párosul.

A racionális vagy legalábbis józan ésszel megáldott nő fogalma – szemben az érző, érzékeny, empatikus nő kulturálisan elfogadott alakjával – szinte logikai lehetetlenségnek, de mindenképpen politikailag szubverzív elgondolásnak számított. Anne K. Mellor egyenesen úgy értelmezi, hogy Austen (s vele együtt Maria Edgeworth, Helen Maria Williams, Mary Hays, Susan Ferrier és Mary Brunton) „olyan regényeket írt, amelyek azt a forradalmi elgondolást közvetítik, hogy a nőknek gondolkodniuk is kell, nemcsak érezniük, hogy megfontoltan kell cselekedniük” (*Romanticism* 40). Forradalminak tekinthető ez az elgondolás, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Wollstonecraft a valódi demokrácia kifejlődésének legfőbb gátját a nemek egyenlőtlenségében látta, és összefüggést fedezett fel a nők oktatásának mellőzése és a nő mint társadalmi entitás tagadása között. Nyilvánvaló módon vetette el azt a társadalmilag és kulturálisan konstruált nemfelfogást, amely a nőket lényegükből adódóan emocionálisnak, intuitívnak, illogikusnak, erkölcsi ítéletalkotásra alkalmasnak, racionalitásra viszont alkalmatlannak tartja (Mellor, *Romanticism* 31–39).

Nemcsak a szentimentális regényekből és illemtankönyvekből kiolvasható ideológia szerint, hanem Wollstonecraft felfogásában is szoros összefüggés van a test, a testi erő, a test egészsége és bizonyos képességek között, csak éppen az ő elméleti keretében az egészséges női test értékelődik fel, és nem a túlérzékenységgel, hanem a racionalitással fonódik össze: „megfigyeléseim szerint a legtöbb olyan nőnek, aki racionális lényként cselekszik, vagy az intellektus jelét mutatja, megengedték – véletlen egybeesés –, hogy szabadon szaladgálhasson”, és óva inti a szülőket, hogy ha azt már nem is lehet elvárni tőlük, hogy lánygyermekük testét erősítsék, legalább ne tegyék tönkre szervezetüket (107, 123).

Ebből a szemszögből olvasva Catherine Morland oly hangsúlyosan természetes és természetközeli neveltetését, amelynek a szabadban járás és mozgás fontosabb és élvezetesebb része, mint a csiszolt modor alapelemeinek elsajátítása („tizennégy esztendőes fejjel jobban kedvelte a krikettet, a baseballt, a lovaglást meg a környéken való kóborlást” [7]), meg lehet kockáztatni azt a kijelentést, hogy Catherine alakjában nem csupán a szentimentális regény hősnője válik kérdésessé, hanem potenciálisan – és radikális szempontból – megkérdőjeleződik a lánygyermek neveltetésének elvi alapja is. Egyet lehet érteni Alison Sullowayjel, aki szerint *A Klastrom titka* „legalább annyira az ortodox illemtankönyvek tiszteletlen kigúnyolása az olyan bezárt női tereket illetően, mint pl. a báltermek, tanterem, nappalik és a kertek, mint amennyire a gótikus regény paródiája” (198).

Catherine külső tereken és aktivitásban, testmozgásban megnyilvánuló neveltetésében még egy szempont van, amely a 18. század alapvető nemkonstrukcióját érinti. Catherine kinti játéka az első említéskor „fiús játékokként” tételeződnek, s egyúttal a tiltott határ átlépésével is összefüggésbe kerülnek. A babák helyett a krikettet kedveli, s az olyan elfogadható, lányos elfoglaltságok helyett, mint a kisállatok etetése vagy a virágok locsolása (tehát ahelyett, ami előkészíti későbbi gondoskodó szerepkörére), Catherine inkább a „tiltott virágot” tépi le, s későbbi szabad kóborlásaival is átlép egy olyan szférába, amely – hasonló metaforával – tiltott gyümölcs. Átlépi tehát azt az abszolútnak tartott határt, amely a lányok és a fiúk szigorúan elkülönülő neveltetése között van. Janet Todd szerint az a rousseau-i elvekben eredeztethető nemspecifikus nevelési

rendszer, amely szerint a lányokat külön csoportként kell kezelni, hiszen másfajta feladatokra kell felkészülniük, a kortárs illemtankönyvekben teljes passzivitásra ösztönző nevelési elvekben jelenik meg, amelyeket Austen nemcsak *A Klastrom titkában* kérdőjelez meg. Nem lehet véletlen ugyanis, hogy a *Büszkeség és balítéletben* a Bennet lányokat az álszent Collins tiszteletes annak a James Fordyce tiszteletesnek az illemtankönyvéből próbálja – teljesen sikertelenül – kioktatni, akinek „szentimentális vallásossága megtalálta az utat a kor szentimentális regényébe” (Todd, *Angellica* 117–18). A regény ugyan nem idézi a könyvet, de tudjuk, Fordyce tiszteletes ekként képzei a férfi védelmére szoruló fiatal nőket:

Tekints e mosolygó angyalokra, kiket legszebb ajándékaimmal áldottam meg, és védelmed alá rendeltem őket; tekints rájuk szeretettel és tisztelettel; kezeld őket gyengédséggel és becsülettel! Félnékek és védelemre szorulóok ők. Törekenyek ők; ó, ne használd ki gyengéségüket! (idézi: Kirkham 43)

Dr. Fordyce-nak a nőket anygali ártatlanságba, gyengéségbe, tehetetlenségbe, a férfiak védelme alá kényszerítő ideálja a lányoknak a fiúktól elkülönülő neveltetésének végletekig eltúlzott következménye, s ez az, amire Austen meglehetősen rosszindulattal tekintett, mint azt unokahúgához, Fanny Price-hoz írott levele tanúsítja: „a tökéletesség képe, mint tudod, undorító számomra, és rosszindulatúvá tesz” (Chapman 486–87). Catherine Morland mint hősnő tehát minden jel szerint tudatosan ezzel az anygali nőideállal szemben teremődik meg *A Klastrom titkában*. Susan Morgan Catherine-t antihősnőnek tartja (52). Kétségtelen, Catherine nem az a fajta hősnő, aki a szentimentális és gótikus regények cselekményében túlérzékenysége és gyengésége miatt áldozattá válik, válhat, s csak a hős mentheti meg a bukástól. Catherine-t azonban csupán ennek a regényparadigmának a szempontjából lehet antihősnőnek tekinteni, és véleményem szerint félrevezető Byron Don Juanjával mint antihőssel teljes párhuzamba vonni, mint ahogy Morgan teszi (52). Annyiban jogosult ez a párhuzam, hogy mindkét esetben megkérdőjeleződik az a paradigma, amellyel intertextuális párbeszédet folytatnak a szövegek. Míg Don Juan esetében azonban az antihőssé válás az aktivitás és az önmaga fiktív élettörténete feletti uralom elvesztését jelenti, addig az antihősnővé válás folyamata Austen regényében éppen ellenkező dinamikát jelez. A hősnő e folyamat

során passzív áldozatból aktív cselekvővé válik, a betegesen érzékeny női testből következő narratív dinamika az egészséges női test dinamikájára változik, az érzelem, az intuíció, az irracionalitás abszolút dominanciája helyett a józan ész és a racionalitás lesz meghatározó, s mindezek által a hősnő bizonyos fokú uralmat szerez a fiktív történet alakulása felett. Paradox módon tehát – mivel Morgan antihősnő fogalma implikáltan a hősnő passzivitását tételezi – a Catherine Morland-féle *antihősnő* éppen a „hősnő” jellegzetes tulajdonságainak és viselkedésmódjának megfordítása révén mozdul azoknak az elveknek az irányába, amelyek férfi párjának, a *hősnek* a strukturális helyéhez viszik közelebb. Ezáltal Austennek a szentimentális regény hősnőjével szembeállított „antihősnője” olyan hősnőtípust hoz létre, amelynek tipológiájában a *társadalmi nemfogalmak* alapvető vonásainak megkérdőjelezése tűnik a legfontosabb elemnek.

## **Az elbeszélő és a (férfi) írók**

Catherine betöltötte tizenhetedik életévét, ám egyetlen szeretetreméltó ifjút sem ismert meg, aki felébreszthette volna szunnyadó érzelmeit: egyetlen igaz szenvedélyt sem lobbantott lángra, és nem keltett semminő, ha mégoly szerény és múló csodálatot sem. Ez már valóban különös! Ám a különös dolgoknak rendszerint okát adhatjuk, ha tüzetesen felkutatjuk az eredetüket. A környéken egyetlen árva gróf, de még báró sem akadt. Ismeretségükben egyetlen család sem volt, amely küszöbön lelt fiúgyermeket nevelt és támogatott volna – egyetlen ifjú sem, kinek származását homály borítaná. Catherine atyjának nem volt gyámfia, a község földesurát pedig nem áldotta meg gyermekkel az Ég.

Ám ha egy ifjú hölgy hősnőnek rendeltetett, negyven környékbeli család megátalkodottsága sem állhatja az útját. Valaminek történnie kell – és fog is történni, hogy hősnőnk útjába vesse a hőst. (9)

A narrátor ezekkel a szavakkal indítja el Catherine Morlandet azon az úton, amely neki mint hősnőnek „elrendeltetett”: a regény narratíváját az viszi elsődlegesen előre, hogy Catherine-nek végig kell járnia azokat a fiktív tereket, amelyek a rendelkezésére állnak, azokban és azok ellenében kell kipróbálnia magát. „Próbátételei” által létrejön egy olyan cselekményszerkezet, amely részben a meglévő fiktív terekből építkezik,

részben pedig átírja azokat. A regény műfaji besorolása is ezért nem egyértelmű, és nem is lehet az, hiszen jelen vannak benne a nevelődési regény, a beavatástörténet, a románcos történet, a szentimentális, valamint a gótikus regény elemei, de mindennek a paródiája is, s belőlük jön létre – ebben a regényben még csak implikált módon – a jellegzetes austeni regény, a társadalmi vígjáték szépprózai megfelelője, amelyet talán *társasági regénynek* (*novel of manners*) lehet magyarul nevezni. Mindezen cselekménytípusok azonban alapvetően két diszkurzív keretbe illeszkednek bele, a szentimentális és a gótikus regényébe, élesen, de a szerkezeten belül szimmetrikusan elkülönülő helyszíneken: a divatos kortárs társadalmi élet egyik leghitelesebb színhelyén, Bathban, illetve a gótikus Klastromban, a Tilney család otthonában.

Ezt a váltást számos kritikus a regény szerkezeti hibájaként rója fel, indokolatlannak tartva a látszólagos inkoherenciát. Ha azonban a két színhelyet és a hozzájuk kötődő két regénytípust olyan beszédmódként fogjuk fel, amelyek a népszerű kortárs narratívák két alapvető típusát reprezentálják, méghozzá két olyan típust, melyekben a hősnő jellegzetesen áldozattá válik, vagy legalábbis válhat, amelyekben állandó fenyegetettségnek van kitéve, akkor *A Klastrom titkának* ez a látszólagos inkoherenciája valójában olvasható úgy is, mint ami felszínre hozza a szentimentális és gótikus regény közötti tematikus és szerkezeti hasonlóságokat – de mint látni fogjuk, a különbségeket is. A Catherine Morlanddel és a lehetséges narratívákkal szembeni kérdés tehát akként vetődik fel, hogy vajon mi történik, ha a „hősnőietlen” hősnő egy számára idegen narratívába kerül, képes-e és vajon miképpen képes neki ellenállni és alternatív narratívát létrehozni, illetve, hogy a narrátor önreflexív, metafikciós megjegyzései és intertextuális utalásai miféle fikciós teret teremtenek.

Érdekes módon az önreflexív narrátor sokkal érezhetőbben jelen van az első részben, Bathban. Ez valószínűleg annak tudható be, hogy a szöveg metafikciós jellege nehezebben hozható létre és tartható fenn abban a fiktív közegben, amely közelebb áll a fikció által leképezett valósághoz – azaz a bathi társasági élethez –, így nagyobb szükség van a minduntalan beavatkozó és közbeszóló, értelmező narrátorra ahhoz, hogy ezt a világot az olvasó mindvégig fiktív világként értelmezze, hogy Catherine Morlandet és a vele történő eseményeket ne a valósággal, hanem a lehetséges fikciókkal

szemben olvassuk. A narrátor megjegyzéseinek egész sora vonatkozik Catherine-nek mint hősnőnek nem „kellően” hősnői viselkedésére, illetve a cselekménynek az elvárt kliséktől eltérő alakulására. Amikor például Catherine véletlenül meghallja, hogy két úr csinos lánynak tartja, „nyomban kellemesebbnek érezte az estét, mint azelőtt – szerény hiúságát érte bók –, s hálásabb volt a két fiatalembernek ezért az egyszerű dicséretért, mint egy vérbeli hősnő lett volna a bájait dicsőítő tizenöt szonettért” (15). A narrátor szintén a szentimentális regény cselekményének jellegzetességére utal indirekt módon, amikor megjegyzi: „hősnőm – lett légyen ez bármennyire természetellenes – állhatta ígéretét, habár magának a hősnőnek kötelezte is el magát” (92). A narrátor hasonlóképp a fikció – nem pedig a valós élet – kódjai szerint aggódik amiatt, vajon illően viselkedik-e a hősnő azután, hogy a neki szánt hőssel táncolt:

Vajon Catherine olyan sokat gondolt-e táncosára, míg megitta hígított forralt borát, s ágyba készült, hogy mire odakerült, álmódott is róla – nem tudható bizonyosan; ám remélem, hogy ha úgy történt is, csupán könnyű szender során, legfeljebb reggeli félálomban; mert ha igaz, amit egy ünneptelt író állít, hogy egyetlen ifjú hölgynek sincs joga szerelembe esni, amíg az úr a maga szerelmét meg nem vallotta, bizonyára nagy illetlenség, hogy egy ifjú hölgy egy úrról álmodjon, mielőtt nyilvánvalóvá válnék, hogy az illető úr *róla* álmodott. (20–21)

A regény egyetlen, Austen által írott (de a magyar fordításból hiányzó) lábjegyzete ehhez a részhez fűződik: az említett ünneptelt író Richardson, az angol szentimentális regények paradigmatisztikus írója, az ifjú hölgy álmának illetlenségéről szóló megjegyzés pedig egy, a *Rambler*-be írott levélből való. Talán nem véletlen, hogy a Richardson-regényre való számtalan, kimondatlan és kimondott utaláson túl Austen egy ilyen „tudós” megjegyzést is szükségesnek tartott a szöveghez fűzni, és *ily módon is* ráirányítani a figyelmet a szöveg intertextualitására. Ezáltal az a kérdés is fölmerül, hogy – a hősnő már tárgyalt jellegzetességein túl – milyen egyéb elemei vannak a szentimentális regénynek, amelyeknek ellenében *A Klastrom titka* létrejön, s azoknak mi a lehetséges esztétikai és politikai jelentésük. A szentimentális regény és az érzékenység kultuszának morális és ideológiai nézetei nem önmagukban állnak, hanem részei a 18. századi

Anglia egyéb irodalmi, esztétikai és politikai jelenségeinek, tehát ebben az összefüggésrendszerben kell megvizsgálni *A Klastrom titkának* a cselekményét, narrációját és intertextuális utalásait ahhoz, hogy feltáruljon Austen regényvilágának esztétikuma és politikuma.

18. századi létrejötték a regény, mint köztudott, nem tartozott a nagyra tartott műfajok közé a kor esztétikai mércéjével mérve, mivel nem illett bele abba az esztétikai ideálba, amelyet a klasszicizmus programszerűen előírt. De még e kétséges helyen belül is voltak eltérések aközött, ahogy például Samuel Johnson, a kései 18. század mérvadó esztétája, a különböző regénytípusokat megítélte. Margaret Kirkham hívja fel a figyelmet arra, hogy a század közepén zajló esztétikai vita a „vegyes jellemekről”, amelyben Johnson egyértelműen a „tisza jelleme” mellett, s egyúttal Fieldinggel szemben Richardson mellett foglalt állást, nem nélkülözi a nőies és férfias szférák tökéletes elkülönülésének problematikáját sem. Johnson ugyanis egyértelműen a richardsoni világ mellett foglal állást, amelyben világosan szétválnak mind a jó és a gonosz szereplők, mind pedig a férfiak s nők szerepei és kötelességei, s ezzel együtt soha nem kérdőjeleződik meg a patriarchális atyai tekintély és az elsőszülött öröklési joga. Ez koncepcionális váz ugyanakkor ellentétben áll Fielding *Tom Jones*ával, amelyben a címszereplő éppen ezeket a fogalmakat lendíti ki biztos alapjukról, amiért Johnson soha nem tudott Fieldingnek megbocsátani. A vegyes jelleme regényekbeli léte ugyanakkor potenciálisan a kor alapvető szexuálpolitikai berendezkedését is érzékenyen érintette: erre utal az, hogy a női olvasóknak nem illett tetszésüket kifejezni a *Tom Jonest* illetően, sokkal inkább megdöbbenésüknek kellett hangot adniuk, de talán a legillőbb dolog az volt, ha nem is olvasták a regényt (vö. Kirkham 16–22).

A Richardson–Fielding vitának ugyanakkor van egy másik vetülete is: kettejük mint feminin és maszkulin író is szembeállították, s e szembeállításban Fielding képviseli az objektív, maszkulin, személytelen, a nyilvánosság szférájához tartozó hangot, s egyúttal azt a fajta autoritást, amely a narrátornak abszolút hatalmat ad fiktív világa felett. Richardsont ezzel szemben a szubjektív és személyes hang képviselőjének tartották, akinek regényeiben olyan témák jelennek meg (csábítás, házasság, erkölcsi megkülönböztetés), amelyek sokkal inkább az írók regényeinek lesznek

tipikus elemei. Richardson „feminin” mivoltához járult hozzá még az is, hogy regényei fikciója szerint ő csupán nők levelezéseinek, tehát klasszikusan női műfajnak a kiadója. Többek között ezért is támadták Richardsont és általában az érzékenység kultuszát azzal, hogy feminizálta Angliát, mivel túlzott jelentőséget tulajdonított a nőknek és a feminin vonásoknak. A levélregényt mint műfajt ugyanakkor az ironikus távolságtartást lehetővé tevő harmadik személyű elbeszéléssel szemben az érzékenység önközpontúságának egyik megnyilvánulási módjaként értelmezték annak ellenzői (vö. Todd, *Angellica* 139–145, 233, *Sensibility* 133).

Eszerint tehát Fielding és Richardson alapvetően két, egymással ellentétes regényparadigma megteremtőjeként és képviselőjeként értelmezhető. Patricia Meyer Spacks szerint azonban van egy pont, ahol a kettő találkozik, s ez a pont egy másfajta kategorizálásra ad lehetőséget. A 18. századi regények cselekményét és azok szexuális alapfeltevéseit vizsgálva Spacks felállított egy tipológiát, amely szerint Fielding *Tom Jonesa* és Richardson *Clarissája* egyaránt a hatalom diszkurzusából jön létre, tehát a hatalom dinamikája által konstruált, jól megszerkesztett cselekménytípust reprezentál, szemben a későbbi szentimentális regényekkel, amelyekben a cselekményben a kauzalitás helyét a koherenciát nélkülöző epizódok sora, a töredékesség és az önkényes elrendezés veszi át, s értelmezése szerint e két alaptípust a ráció és az érzelmek, illetve a maskulin és a feminin fogalmaival is lehet értelmezni. Tipológiájában e tézisként és antitézisként is felfogható két modellt a század vége felé követi Scott és Austen alapjaiban azonosnak felfogható modellje (ami a két regényvilágot szembeállító hagyományos értelmezésekhez képest alapvetően új felfogás), amelyben szerinte strukturális egyensúlyba kerül a hatalom és a valakihez/mihez tartozás dinamikája által vezérelt kétféle cselekményszerkezet, az észé és az érzelemé, a maskulin és a feminin (Spacks, 6–7, 188–89).

A 18. századi regény különböző típusait tehát számtalan módon lehet tipologizálni attól függően, hogy milyen ideológiai alapról közelít hozzájuk az értelmező, s az értelmezésekből létrejön egy olyan értelmezési háló, amelyben az egyes regénytípusok, írók, sőt egyes regények egészen eltérő viszonyban is állhatnak egymással. Szemléletes példa az irodalom megítélésének politikumára a szentimentális regény értelmezése a 18. század

végén, ami egészen közvetlenül a politika részeként zajlott, és a meg/élítés szempontjai politikai érveket tükröztek. Claudia Johnson mutat rá, hogy „az érzékenység a reformisták kedvenc jelszava, a konzervatívok viszont leszólják, mert azt tartják róla, hogy hozzájárul az erkölcsi relativizmus veszélyes terjedéséhez, hogy felértékeli a nyughatatlan – általában szexuális – energiákat, és táplálja a radikális individualizmust ahelyett, hogy a társadalmi kontrollnak való engedelmességet sugallná. De az érzékenység a burke-i reakciók jelszava is, akik az önálló gondolkodással szemben a család keretein belül ápolt érzéseket és érzelmeket tartják becsben” (xxii).

Mindehhez a politikai értelmezéshez hozzá kell tenni a század utolsó évtizedében a Catherine Macaulay és Mary Wollstonecraft által képviselt korai feminista elveknek az érzékenységhez, a regényekhez, a regényolvasáshoz, a szentimentális regényekben megjelenő nőideálhoz való alapvetően negatív viszonyát, valamint az írók által írott regényeknek és maguknak az íróknak a társadalmi státusát, hisz explicit vagy implicit módon mindezen, sokszor egymással versengő felfogások jelen vannak *A Klastrom titkában*. Nem túlzás tehát Todd állítása, miszerint „valamilyen módon mindegyik műfaj átpolitizálódott: a műfajválasztás önmaga politikai kijelentéssé vált, és mindegyik fiktív cselekménynek és irodalmi eszköznek volt valami politikai implikációja” (*Angelica* 224). A kérdés tehát a továbbiakban az, hogy *A Klastrom titka* a narráció módja és a narrátor metafikciós megjegyzései eredményeképp milyen helyet foglal el ebben a bonyolult irodalmi-politikai rendszerben.

Mint már a hősnő értelmezéséből kiderült, a regény leginkább a richardsoni regényhagyománnyal szemben definiálható, ez a szembenállás azonban számos egyéb ponton is tetten érhető. Több jel is arra mutat, hogy a tiszta és vegyes jellemeket illető Richardson–Fielding vitában az austeni regényvilág a vegyes jellemek esztétikai értékét képviseli. Ennek legegyszerűbb jele magának Catherine Morlandnek az alakja, aki – a már idézett, a tökéletesség undort keltő hatásáról szóló Austen-levéllal összhangban – egyáltalán nem a tökéletes hősnőt testesíti meg, s ugyanígy nem csak „jó” Henry Tilney sem. A Catherine-t majdnem áldozattá tevő, a szentimentális regény eszközkészletéből kölcsönzött mellékszereplők viszont mind „gonoszak”: Isabella és James Thorpe, s Tilney tábornok

is. Ők azonban mintha a szentimentális regény fokozatos kiszorulását jeleznék, a történet végére teljesen eltűnnek, marginalizálódnak, illetve a tábournak a csak feketén-fehéren látás helyett képes meglátni a szürkét is, ekképp válva alkalmassá arra, hogy a narratíva része maradjon. A egyes jellemek melletti tudatos állásfoglalás jelének tekinthető az is, hogy Henry Tilney Catherine-nel való egyik beszélgetése során a egyes jellem kifejezést is használja – pozitív értelemben és értelmezésben.

A szöveg a „tisztá jellemek” perifériára szorítása mellett bizonyos, a szubverzív diszkurzusra jellemző retorikai eszközökkel leplezi le a Richardson-féle szentimentális regény cselekményének és stílusának mesterkéeltségét: ellentétpontozással, elhallgatással és szükséztávúsággal. Ezek a retorikai eszközök alkalmasak arra – mint a feminista kritika számtalan elemzésben bizonyította –, hogy látszólagos nemléttükkel aláássák a domináns diszkurzus erejét és hatalmát, ezáltal bomlasztóan hassanak annak hegemoniájára. A *Klastrom titkában* Mrs. Thorpe első mondatának megállíthatatlan áradása ellentétpontjaként áll Miss Tilney: az ő kijelentéseinek „érdeműl említhető, hogy minden szavuk őszinte volt és igaz” (60). A szentimentális regény érzelmileg túlfűtött és finomkodó, gyakran pusztá retorikában kimerülő stílusát parodizálják – s vetik el egyben – azok a részek, amikor a narrátor a retorikai hagyomány tudatában, de annak ellenében választja a szükséztávúságot és az elhallgatást:

E rövid beszámoló a Thorpe családról pótolni hivatott magának Mrs. Thorpe-nak hosszadalmas és részletes elbeszélését múltbéli hányattatásairól és szenvedéseiről, amely egyébként szükségszerűen megtöltött volna további három-négy fejezetet, bőségesen taglalva a nagyurak és jogászok érdemtelenségét, valamint apróra részletezve húsz évvel ezelőtt elhangzott beszélgetéseket. (24–25)

Az elhallgatás retorikai eszközének még nyilvánvalóbb alkalmazása annak a jelenetnek a (nem) leírása, amelyben Catherine és Isabella, a két „jó barátinő” a regény egyik dramaturgiai csúcspontján, Catherine Northangerbe indulása előtti estéjén elbúcsúzik egymástól – olyan jelenet, amelynek részletes leírását érzelmi töltésénél fogva nem lehetett volna elhallgatni egy szentimentális regényben: „a búcsúzkodó szép hölgyek csókjait, könnyeit, ígéreteit elképzelünk nem lehet nehéz” (132). A regény egész cselekmény-

szerkezetére jellemző ez a retorikai megoldás: a valóban fontos, tehát a nagyjelenet lehetőségeit magukban hordozó jelenetek tompított, szinte elhallgatott formában vannak jelen a szövegben, mint például Catherine kiűzetése a Klostorból vagy Catherine és Henry házasságkötése: „egybekeltek, szóltak a harangok, és mindenki örvendezett” (219) – pedig a cselekmény dinamikája mindvégig efelé mozog.

A szubverzió másik, s a regényben talán legjellegzetesebb formája az, amikor a szentimentális regény mesterkéltné és cselszövésre épülő cselekményszerkezetének szövegbeli leképezése ellenében Catherine-nek és világának egyszerűsége és egyértelműsége áll. Ilyen esetekben egy majdnem követhetetlen körmondatot követ néhány egyszerű, közvetlen állítás, mint például Catherine Bathba indulása előtt:

Az elutazás órája közelegetvén, Mrs. Morlanden, úgy vélhetnők, mind jobban eluralkodott az anyai aggodalom. Szívét bizvást keservesen fojtogatja a szeretett Catherine-jétől való szomorú válás ezernyi gonosz, riasztó előérzete, s együttlétük utolsó két napján könnyeinek árájában fürdik minden bizonyal; mi sem természetesebb, mint hogy az anya szobácskájában tartott végső tanácskozáson felette fontos és haszonnal alkalmazható intelmek áradata patakszik bölcs ajkairól. Ily pillanatban a csordultig telt anyaszív megkönnyebbül, ha óva inthet heves vérű nemesurak és lovagok ellen, kik abban lelik gyönyörűségüket, hogy ifjú hölgyeket erővel elcsalnak holmi távoli tanyaházba. Hogyan is lehetne másképp? Mrs. Morland azonban oly keveset tudott grófokról és bárókról, hogy az általános gonosz hajlandóságukkal kapcsolatos gondolatok meg sem járták az esztét, és fel sem ötlött benne olyas gyanú, hogy a mondott urak üzelmel netán leányát fenyegetik. Intelmei a következő pontokra korlátozódtak: – Kérve kérlek, Catherine, mindig bugyoláld be jó melegen a nyakadat, amikor este kilépsz a Kaszinóból; és szeretném, ha számon tartanád, mennyit költesz – erre a célra neked adom ezt a könyvecskét. (10)

Hasonló ez a jelenet ahhoz, amiképp Catherine a már idézett részben a Klostorból hazakerül a szülői házba: mindkét esetben feszültséggel teli várakozást hoz létre a felvezető szövegrész, majd az antiklimax ironikus viszonyt teremt a két stílus és diszkurzus között. Retorikai eszközként az antiklimax a cselekmény minden fordulópontján jelen van, és alapvetően kétféle funkciót tölt be: egyrészt hatálytalanítja a szentimentális regény cselekményszerkezetét, mint a fenti példákban, másrészt annak is része, hogy

Catherine *mint hősnő* fokozatosan képes legyen a maga erejéből átlátni az őt körülvevő fikciók veszélyességét. Bathban elsősorban John Thorpe jelenti ezt a veszélyt, amely tökéletesen megfeleltethető a szentimentális regények hősnőinek erkölcsi bukását okozó veszélynek. Catherine-nek a vele való kikocsizás alatti és utáni gondolatfutama jelzi a fikcióknak azt a labirintusát, amelyből ki kell, és ki is fog kerülni, akár csak ebben az esetben, mihelyt a gyanúnak a gyanúja bizonyossággá válik:

Catherine ugyan nem szokta még meg, hogy a maga feje szerint ítéljen, nem is igen alakult még ki a véleménye arról, milyenek is legyenek a férfiak – mégis, míg némán tűrte útitársa végtelen magahittségét, óhatatlanul kétely támadt benne afelől, hogy Mr. Thorpe valóban olyan tökéletesen kellemes fiatalember-e. Merész gyanú volt ez, lévén Mr. Thorpe Isabella bátyja; meg aztán Catherine-nek maga James mondotta, hogy Thorpe modora kedves az egész női nem szemében; mindezek ellenére azonban annyira untatta a társasága, s ez az unalom alig egyórányi kocsikázás után annyira elhatalmasodott rajta s oly mértékben és szüntelenül fokozódott, hogy mire visszaértek a Pulteney utcába, ha módjával is, arra ösztökélte Catherine-t: ne higgyen e mégoly szavahihető forrásoknak, s ne bízzék abban, hogy Mr. Thorpe közkedveltségnek örvend. [...] Majd eldöntötte, hogy] a kocsikázás egyáltalán nem volt kellemes, maga John Thorpe pedig egyenesen kellemetlen. (55–56, 58)

Nemcsak a richardsoni cselekmény minden fordulóponton való megfordítása, de legalábbis letompítása mutat abba az irányba, hogy az austeni „hősnő” számára a szentimentális regény paradigmája nem lakható fiktív tér, hanem a narráció módja is: *A Klastrom titkában* az állandóan jelenlévő, mindentudó narrátori hang váltja fel a szentimentális regény jellegzetes formáját, a levélregényt, amely Todd véleménye szerint a tekintélyelvű ítéletalkotás elutasításának, de ugyanakkor az érzékenység önközpontúságának is a jele (vö. *Sensibility* 148, *Angellica* 233). A mindentudó és önreflexív, a szöveget tudatosan alakító, a fieldingi hagyományt követő narrátor tökéletesen beleillik abba a tendenciába, amely a 18. század végi regényre jellemző: mindazok, akik megkérdőjelezték az érzékenység regényének erkölcsi és politikai implikációit – akár radikális, akár konzervatív nézőpontból –, előszeretettel fordultak a harmadik személyű elbeszélői formához (vö. Todd, *Angellica* 227–35).

A vegyes jellemek, a patetikusság elkerülése és a narráció alapján úgy tűnik tehát, hogy Austen egyértelműen a fieldingi paradigmát követi a richardsonival szemben, vagyis azt a világot, amely a feminin értékek felértékelésével és a klasszikusan női problematikának a cselekmény központjába állításával szemben az objektív, maszkulin, személytelen hangot képviseli. Ezt a látszólagos azonosulást azonban szubverzív módon aláássa Fielding és Richardson regényeinek intertextuális jelenléte *A Klastrom titkában*. A regény egyetlen szereplője, aki olvasta és nagyra tartja a *Tom Jonest*, az a John Thorpe, aki anélkül nyilatkozik az (írók által írt) regényekről, hogy olvasta volna őket:

– Olvasta *Udolphót*, Mr. Thorpe?

– *Udolphót*? Egek Ura, dehogy; nem olvasok én regényt, okosabb dologom is van.

Catherine, megalázva, szégyenkezve, már épp mentegetőzni akart a kérdésért, Thorpe azonban megelőzte, mondván:

– A regényekben más sincs, mint ostobaság meg szószaporítás; a *Tom Jones* óta még egyetlen tűrhetően tisztességes regény se jelent meg, csak *A szerzetes*; azt épp a minap olvastam; hanem ami a többit illeti, a teremtésben nem akad náluk ostobább.

– Ha elolvasná az *Udolphót*, bizonyára tetszene önnek; olyan nagyon érdekes!

– Nekem ugyan nem! Más regényt én, mint Mrs. Radcliffe-ét a kezembe se veszek; az ő regényei elég szórakoztatók; azokat érdemes elolvasni; azokban akad egy kis móka meg természetesség.

– *Udolphót* Mrs. Radcliffe írta – mondta kissé tétovázva Catherine; félt, hogy meg találja bántani Mr. Thorpe-ot. (38).

Ez az utalás a *Tom Jones*ra értelmezhető úgy is, mintha a narrátor tudatosan azonosulni akarna azzal a már említett íratlan illemszabállyal, miszerint ez a regény a férfiak olvasmánya, és illedelmes nőnek nemhogy beszélni róla, de olvasni sem illik. Ugyanakkor nem tűnik véletlennek, hogy nem a narrátor esztétikai ítéleteivel azonosuló, a regény hősénekin tekinthető Henry Tilney, hanem az a John Thorpe említi idealizálva a regényt, aki egyúttal a Bathban potenciálisan lejátszódozó szentimentális regény azon férfin szereplője, akinek Catherine áldozatává válhatna. A *Tom Jones*ra tehát nem olyan kontextusban utal a regény, mintha feltétlenül

annak a hagyománynak a folytatójaként kellene olvasni. Erre enged következtetni az is, hogy a regény első oldalainak intertextuális utalásaiban a hősnő elé (nem) álló lehetséges hősök és a hősnőre (nem) leselkedő csapdák felsorolásában (a már idézett szövegrészekben [9, 10]) nemcsak Richardson, hanem Fielding cselekményelemeinek legjellegzetesebb kliséit is kizárja *A Klastrom titka* lehetséges narratívái közül a narrátor. Ugyanakkor, érdekes módon, van egy Richardson-regény, amely *A Klastrom titka* kontextusában pozitív előjellel szerepel: ez a *Sir Charles Grandison*, amely Mrs. Morlandnak szokásos olvasmánya, ugyanakkor Isabella Thorpe legjobb barátnője képtelen végigolvasni.

Ezeknek a direkt és indirekt utalásoknak az alapján első látásra meglehetősen zavaros kép bontakozik ki arról, hogy *A Klastrom titka* miképpen is viszonyul a megelőző férfi írók esztétikai és politikai hagyományához. Patricia Meyer Spacks tipológiáját felhasználva azonban sokkal egységesebbnek ítélné meg az intertextuális utalások alapján Austen viszonya a Fielding és a Richardson képviselte regényparadigmákhoz. Spacks mind Fielding *Tom Jones*át, mind pedig Richardson *Clarissá*ját ugyanannak a cselekménytípusnak a komikus és tragikus változataként tartja számon, amelyet a hatalom diszkurzusának nevez, s amelynek legfőbb rendező elve, hogy a maskulin hatalom hegemoniához, s a hatalommal való visszaéléshez vezet (*Desire* 6–7). Ebben a cselekménytípusban az aktív princípiumot képviselő férfival szemben a passzív nő – hősnő – tragikus áldozattá válhat; ez az a cselekmény, amelynek lényegét Maria Edgeworth röviden a „gonosz férfiak és tönkretett leányok” kifejezéssel foglalta össze. A *Sir Charles Grandison* elbeszélői dinamikája ezzel szemben *nem* a hatalom diszkurzusának tűnik<sup>20</sup>: a főhős rendelkezik ugyan mindazzal a hatalommal, amellyel való visszaélés a *Clarissában* Lovelace-t negatív hőssé teszi, ebben az esetben azonban Richardson nagyon tudatosan „a jó férfi” modelljét akarta megalkotni (vö. Todd, *Sensibility* 69). Amikor tehát a szentimentális regény negatív hőseként olvasható John Thorpe Fielding *Tom Jones*át, a lányát az alattomos szándékkal közelítő gróftól és báróktól nem féltő Mrs. Morland pedig a *Sir Charles Grandison*

---

<sup>20</sup> Nem lehet véletlen, hogy esztétikailag talán ez Richardson legkevésbé sikeres regénye: mintha nem tudott volna mit kezdeni egy másfajta rendezettség igénylő cselekménnyel.

olvassa, akkor talán nem a Richardson vagy Fielding közötti választás kérdését kell kiolvasnunk *A Klastrom titka* intertextuális utalásaiból, hanem sokkal inkább a hősnő kiszolgáltatottságát továbbvivő és megszilárdító hatalmi diszkurzus elvetését.

*A Klastrom titka* richardsoni és fieldingi hagyományokkal párbeszédet folytató utalásaiból tehát egyértelműnek tűnik, hogy a regény – a klaszszicista felfogással ellentétben – a fieldingi hagyományból elfogadja a „vegyes jellemek” esztétikáját, valamint a harmadik személyű, mindentudó, önreflexív elbeszélői hangot, amelyet arra használ, hogy tudatosan létrehozza a saját – mint látni fogjuk, jellegzetesen női – regényparadigmáját a meglévő regényhagyomány elemeinek paródiájából, tagadásából. Egyúttal elvetni látszik Richardson regényeinek „tisza jellemekre” épülő cselekményszerkezetét és a távolságtartásra és az abból eredő, a narrátori hang sokféleségére lehetőséget nem adó levélregény-formát. A jelek szerint ugyanakkor nem hajlandó azonosulni a fieldingi regény azon aspektusával, amely éppen a richardsoni regénnyel tart rokonságot: a hatalom diszkurzusát reprezentáló cselekményszerkezettel, és annak ellenében keresi a lehetséges modelleket.

## **Az elbeszélő és az író nők**

Catherine Morland mint hősnő számára a Richardson és Fielding képviselte narratívákon kívül léteznek másfajta bejárható fiktív terek is *A Klastrom titka* referenciális rendszerében: egyrészt a (női) gótikus regény, másrészt pedig a Fanny Burney és Maria Edgeworth nevéhez fűződő, a családi eseményeket komikus formában megjelenítő regénytípus (*domestic comedy*). Mindkettő hangsúlyosan jelen van a szövegben, hisz Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* című regénye a hősnőnek három szereplővel folytatott beszélgetésében is felmerül (Isabella, John Thorpe és Henry Tilney), s a kritikusok is általában a gótikus regény valamiféle újraírásaként olvassák *A Klastrom titka* második szakaszát. De az író nők (Burney és Edgeworth) regényei sem kevésbé kitüntetett helyet foglalnak el a regény tematikájában, hisz a nevezetes passzusban, amelyet – Shelleynek „A költészet védelmében” írt apológiája alapján – „a

próza northangeri védelmének” neveznek, feltűnő módon csakis íróók regényeire utal a narrátor, mégpedig olyan regényekre, amelyeknek a címét a hősnő neve adja.

A kérdés az, hogy a narrátor, valamint a regény cselekménye és a hősnő mi módon viszonyul ezekhez a szintén létező fiktív terekhez. *A Klastrom titkának* a gótikus regényhez való viszonyában elsősorban azt a kérdést kell megvizsgálni, hogy van-e kapcsolódási pont a gótikus regény és a szentimentális regény között, illetve van-e különbség a férfiak és a nők által írott gótikus regények paradigmája között. További kérdés, hogy vajon valóban egyértelműen parodizálja-e a regény a gótikus hagyományt, és hogy miképpen változik az önreflexív narrátor szerepe a gótikus regényt illetően. A gótikus regény intertextuális jelenlétének feltett végső kérdés pedig talán az, hogy miképpen értelmezi át és használja fel *A Klastrom titka* a női gótikus regény szubverzívként is értelmezhető elemeit.

Mint láttuk, a szentimentális és a gótikus regény tekinthető annak a két regénytípusnak, amely *A Klastrom titka* cselekményének sok kritikus szerint kettéhasadt modelljét adja. A kettő teljes különválása és szembenállása azonban csak látszólagos, bár a közöttük levő összefüggéseket többféleképp lehet megközelíteni. Todd szerint az, ami a szentimentális regényben érzékenységgént jelenik meg, a gótikában érzéki és felnagyított formában tűnik fel (*Sensibility* 9). Elizabeth MacAndrew szerint a gótikus regény a szentimentális regényben megjelenő jóindulatú érzéseknek a visszáját hozza a felszínre (idézi Fleenor 9). Tania Modleski úgy látja, hogy ez a kétfajta, már Austen korában is populárisnak számító műfaj, amelyek folytatását ma a Harlekin-regényújságokban és a rémtörténetekben láthatjuk viszont, az udvarlás és a házasság fantáziájának a műfajaként olvasható, és mindkettőben részben a nők kiszolgáltatott helyzetéből eredő félelmek, részben pedig, szubverzív módon, az abból való kitérés lehetősége fogalmazódik meg (11–34).

*A Klastrom titka* szerkezeti sajátosságai a szentimentális és a gótikus regény közötti szoros kapcsolatot sugallják, ugyanis lényegileg azonosak azok a Bathban és Northangerben jelen lévő fikciók, amelyeknek ellenében Catherine-nek meg kell találnia magát és a számára lakható fiktív teret. Mindkét helyen majdnem áldozattá válik, mégpedig a férfiak róla szóló, de kitalált történeteinek áldozatává. Mindkét helyen és narratívá-

ban szemben áll vele egy-egy negatív hős: Bathban John Thorpe, aki többféleképp is veszélybe sodorja, Northangerben pedig Tilney tábornok, aki viszont John Thorpe Catherine-ről szóló fikcióját írja *tovább* a maga szája íze – és érdeke – szerint. Mindketten ki akarják sajátítani és újra akarják írni Catherine-t és élettörténetét, hiszen a (sokszorososan felnagyított) hozományáról szóló történet teleológiája abba az irányba mutat, hogy ezáltal Catherine még jobban kisajátíthatóvá válik, még jobban tárgyiasul Thorpe és Tilney tábornok szemében. A róla szóló történetek a(z anyagi) vágy tárgyává teszik, megfosztva őt szubjektivitása és autonóm története lehetőségétől.

A Northangerben játszódó gótikus regény tehát nem különbözik alapvetően a bathi *Clarissa*-típusú cselekménytől, hisz mindkettőnek az alapvető dinamikáját – Spacks terminusával – a hatalom diszkurzusa adja, illetve adná, ha a két negatív hősnek sikerülne Catherine történetét teljesen irányítása alá vonni. A két helyszín is lényegileg azonos: a gótikus klostrom belső terei és szellemjárta lakrészei csak látszólag veszélyesebbek Bathnál, hisz mindkettő alapvetően klausztofóbiásan zárt tér – ez alól, nem véletlenül, csak a Henry Tilneyvel és testvérével tett kirándulás kivétel. Mind Bathban, mind pedig Northangerben nem egyszer megakadályozza Catherine-t a két negatív hős abban, hogy oda menjen, ahová kedve tartja: Bathban kétszer is megakadályozza Thorpe, hogy a Tilney testvéreknek tett ígéretét teljesítse, és velük menjen, s a Thorpe által teljes mértékben kontrollált és rákényszerített (élet)útként – és történetként – értelmezhető az a kikocsizás is, amikor ki sem szállhat Catherine abból a Thorpe vezette kocsiból, amelyet a legelemibb szinten is veszélyesnek érez magára nézve. És mindaz, ami a bathi helyszínen, ezen a nyilvános téren csak utalások szintjén létezik, az a northangeri klostrom eldugott zugainak és folyosóinak személyes terein részben kódolt formában, részben pedig nyíltan és felnagyítva jelenik meg. Igaz, hogy látszólag Catherine maga fantáziál Tilney tábornok bűnéről, azaz a felesége meggyilkolásáról, tehát úgy tűnik, hogy olvasmányai alapján saját magát meríti el egy olyan világban, amelynek semmi köze a neki megfelelő fikcióhoz, azonban, mint a szöveg is egyértelművé teszi az oly sokat idézett mondatban:

Catherine mindenesetre eleget hallott ahhoz, hogy úgy érezze: amikor Tilney tábornokot a feleségének meggyilkolásával vagy bebörtönzésével gyanúsította, aligha vétkezett a jelleme ellen, vagy becsülte túl a kegyetlenségét. (215–16)

Ez a mondat kulcsot ad ahhoz, ami a női gótikus regény talán legfontosabb jellemzője: a gótikus fikció *A Klastrom titkában* is csupán kódolt – felnagyított, áthelyezett – megjelenési formája annak, ami kimondhatatlan a nyelv (a női szereplő nyelvének a) szabályai szerint. A nyelv szokásosan használatos jelrendszerének szabályai és társadalmi szabályozottsága miatt Tilney tábornokot Catherine nem olvashatja nyilvánvalóan úgy, mint akinek a kegyetlensége vele szemben is potenciálisan végletekig menő és pusztító lehet. Hiszen John Thorpe-ot sem értelmezhettem kellemetlennek, csak hosszas vívódás után, melyben a legfőbb szerepet az játszotta, hogy vajon gondolatban ellent merjen-e mondani fivére, James, Thorpe-ról alkotott véleményének. Catherine önálló (és negatív) véleményalkotása Tilney tábornokról pedig még nagyobb képtelenség, hisz a regényben ő az autoritáshoz legegyszerűbben kapcsolódó figura, aki fel van ruházva a patriarchális hatalom minden jelével és jelképével, s akinek alakjában, mint arra Claudia Johnson felhívja a figyelmet, az elnyomó apa egyesül a konzervatív ideológiájú nemzeti biztonság megszállott védelmezőjével (35, 40).

Catherine félelmeit tehát csakis a gótikusregény-fantázia félelmeibe kódolva tudja artikulálni a maga számára is, de tegyük hozzá, ez a kódolás alig-alig fedi el a mögöttes tartalmat. Catherine a gótikus fantáziában ugyanis az attól való paranoid félelmét éli meg, hogy mi történhet vele, ha házassága az apa – bármelyik patriarchális apa, az Atya – fikciója, törvénye szerint zajlik, hogy mi történhet vele, ha megtagadják tőle saját történetét. Hisz, mint Gilbert és Gubar rámutat, igen kétséges Henry Tilney megnyugtatónak szánt érvelése, miszerint az angol szokások és jogrendszer a feleség meggyilkolását nem hagyja büntetlenül, mert az nem ad többet a minimális biztonságnál: a kecses és elegáns felületek mögött kegyetlen titkok rejtőznek (*Madwoman* 136). Ezek a kecses, elegáns, mindent elfedő felületek viszont a középkori feudális, több értelemben is patriarchális társadalmi berendezkedés jelképének tekinthető gótikus

építményeken található, a Klastromon és a klastromokon, amelyek ily módon a hatalom diszkurzusának a szimbólumává válnak. A regény címének sokat vitatott megváltoztatása a hősnő nevééről a Tilney család Klastromára tehát a hangsúlyt arra a szimbolikus helyre teszi, amely (talán eltűzött és kódolt) kifejezője mindazoknak a maskulin diszkurzusoknak, amelyek áldozattá tehetik Catherine-t, s amelyekkel szemben Catherine-nek meg kell találnia a számára lakható fiktív teret.

Ezeket a kegyetlen – a patriarchális berendezkedést közvetlenül érintő – titkokat viszont nem lehet közvetlenül kimondani, ezért kell Catherine-nek is a saját maga által kreált gótikus fikció jelrendszerén keresztül kifejezni a másképp kifejezhetlent. Valószínűleg a nők önkifejezési lehetőségeit, jelrendszerét megkötő tabuknak tulajdonítható az, hogy a gótikus regény tipikusan női olvasóközönség számára és női olvasóközönség által olvasott műfaj lett annak ellenére, hogy a műfaj kialakulásával kapcsolatban Horace Walpole-t és Matthew Gregory Lewist szokták emlegetni. A férfiak és a nők által írt gótikus regény jellegzetes cselekményszerkezete azonban egy kulcsfontosságú ponton eltér egymástól: a férfiak által írott, csábítástörténetként is olvasható gótikus regények végkifejletében az áldozattá váló hősnő vagy meghal, vagy pedig az utolsó pillanatban megmenti a hős. Ezzel szemben a női gótikus regényekben a hősnő sokkal önállóbb és kezdeményezőbb: saját maga is jelentős szerepet játszik abban, hogy kiszabaduljon abból a helyzetből, amelyben végérvényesen áldozattá válhat. Ez utóbbi cselekménytípusnak – bizonyára nem véletlenül – legjellegzetesebb példája Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho*-ja, az a regény, amely mind a szereplők fontos olvasmányaként, mind pedig cselekményelemek formájában rendszeresen visszatér *A Klastrom titkának* a szövegébe: Catherine az *Udolpho* egyik központi jelenetét – a fekete fátyol felfedését – felidézve közelít a halott Mrs. Tilney szobája felé, azaz az *Udolpho* jelen van Catherine-nek abban a fantáziájában, amelyben a Tilney tábornok feleségének meggyilkolásáról alkotott történetben mondja ki a saját maga elvesztésétől való félelmét.

Ugyanakkor a regény intertextuális utalásrendszerén belül szintén jelentéssel bíró elemnek tűnik az, hogy a férfi írók gótikus regényei közül egyedül John Thorpe említ meg egyetlenegy: Lewis *The Monkját* („A szerzetes”), amely viszont tipikus példája annak a már említett cselekmény-

típusnak, amelyben a hősnő csak áldozat lehet, vagy legfeljebb passzívan várhatja, hogy megmentse – vagyis amely végtelenségig viszi a feminin és a passzivitás, valamint a maszkulin és az aktivitás összekapcsolását. Ez a két asszociációs kapcsolat egyúttal a nő majdnem elkerülhetetlen áldozati szerepét és a férfi potenciális agresszióját is jelenti, azokat a szerepeket, amelyek *A Klastrom titkában* John Thorpe és Tilney tábornok Catherine-ről szóló fikcióiban meg is valósulhatnak.

Az a mód tehát, ahogy Catherine Morland a gótikus fantáziában fikcionalizálja magát, egyértelműen a női gótikus regény implikációihoz köti, hiszen az csupán *látszólagos*, hogy Henry Tilney (a hős) megszabadítja az általa Catherine pusztá képzeldésének titulált rémtörténettől. Kiderül azonban, hogy Catherine csak ezután válik valóban a tábornok áldozatává, amikor – Tilney tábornok egy általa konstruált újabb és hamis fikció hatására – kiutasítja a lányt a Klastromból, és a legegyszerűbb segítség nélkül magára hagyja. Ebből a helyzetből pedig Catherine-nek magának kell megtalálnia a kivezető utat, akárcsak a női gótika hősnőinek, s ez az útkeresés és a (hazafelé vezető) út megtalálása akként értelmezhető, hogy Catherine is belép azoknak a hősnőknek a sorába, akiknek a majdnem áldozattá válásból való kiszabadulásuk felfogható egyúttal női nevelődési regénynek és a róluk szóló férfifantáziákból való kilépésnek is. Nem véletlen, hogy Mrs. Morland lánya hazatérését így kommentálja:

– Nos – folytatta bölcsekedő hajlamú anyja –, örülök, hogy nem tudtam előbb az utazásodról; de most, hogy véget ért, talán *nem történt nagy baj*. Mindig jót tesz a fiataloknak, ha meg kell erőltetniük magukat, és tudod, drága Catherine-em, *te mindig olyan kelekótya kis jószág voltál; most azonban kénytelen voltál elővenni a jobbik eszedet, ezzel a sok átszállással meg a többivel*; és remélem, nem derül ki, hogy bármit is ott felejtettél a kocsi-ban. (204–5 – saját kiemelés. A „kelekótya” szó saját fordítás. Borbás Mária fordításában: „haszontalan kis szeleburdi”; angolul: „shatter-brained” [Austen, *Complete* 1098].)

Catherine maga találja meg az utat hazafelé, saját *józan eszére*, saját ítéleteire támaszkodva és *baj nélkül* jut vissza arra a színhelyre, amely otthona, azaz saját fikciós tere. Catherine hazatérésének módja tehát egyrészt a szentimentális és (férfi) gótikus regény kliséinek tagadásából

jön létre, másrészt pedig a női gótikába kódolt nevelődésregény modelljét követi, amelynek része az a wollstonecrafti – a korban némileg meghökentetőnek tartott – elgondolás, miszerint a nők nemcsak érzelmre, hanem gondolkodásra is képesek. Henry megjelenését és a lánykérést sem lehet úgy értelmezni, mint a hősnőt megmentő hős megjelenésének toposzát, hisz Catherine addigra már „meg van mentve”, már nem része az őt átíró fikcióknak. Akinek azoktól meg kell szabadulnia, az éppen Henry, aki Catherine-t Bathban teljesen egyértelműen – és meglehetősen infantilizálva és lekezelő módon – a szentimentális regény napló- és levélírogató hősnőjeként olvassa. Miután Henry tudatosan és (ön)ironikusan végigjárja a csiszolt modor által előírt, de teljesen üres és mesterkéltné kérdések sorát, amelyeket a szabályok szerint a hősnek fel kell tennie, megszólal:

– Most pedig negélyesen el kell mosolyodnom, aztán visszatérhetünk a józan beszédhez.

Catherine elfordította fejét; nem tudta, vajon elneveheti-e magát.

– Látom, mit gondol felőlem – mondotta komolyan a fiatalember. – Ugyancsak szárnalmas figura leszek holnap a naplójában.

– A naplómban?!

– Szinte látom, mit ír majd: „Pénteken elmentem az Alsó kaszinóba; kék szegélyű, babos muszlinruhámot viseltem – sima fekete cipőt – igen előnyös volt a megjelenésem; de különös módon zaklatott egy fura, együgyű ember; kényszerített rá, hogy táncoljak vele, és ingerelt az ostobaságaival.”

– Ilyesmit ugyan nem fogok írni.

– Megmondjam, mit kellene írnia?

– Ám tessék.

– „Táncoltam egy fölöttébb kellemes ifjú emberrel, akit Mr. King mutatott be; sokat társalogtam vele – egészen különleges lángésznek tetszik – remélem, közelebbről megismerhetem.” Nos, kisasszony, óhajom szerint ezt kellene írnia.

– Talán nem is vezetek naplót!

– Talán nem is ül ebben a szobában, és én nem ülök kegyed oldalán – ebben is épp annyi joggal kételkedhetünk. Nem vezet naplót! Napló nélkül hogyan is értesülhetnének távollévő kuzinjai a kegyed bathi életviteléről? Hogyan számolhatna be érdemük szerint minden egyes nap bájcsevegéséről, bókjairól, hacsak minden este fel nem jegyzi a naplójába? Hogyan emlékeztethetné valamennyi ruhájára, hogyan írhatná le arcbőrének mindenkori árnyalatát, hajának változatos fodorítását, ha nem hagyatkozhatnék mindenben a naplójára? (17–18)

Részben jogos is, hogy Catherine-t Henry sokáig a szentimentális regények butuska ifjú hősnőjeként értelmezi, ekkor azonban Henry sem különbözik semmiben azoktól a hősökötől, akik éppen a butuskasága miatt szeretnek bele a hősnőbe, hisz, mint a narrátor megjegyzi:

Egy szerzőtársnőnk jeles tollából már olvashattunk a szép lány természet adta oktondiságának előnyeiről; az ő előadásához csupán annyit fűzök hozzá, a férfiak iránti méltányosságból, hogy bár a férfinem nagyobb számú és komolytalanabb részének szemében a nő csacsckasága ugyancsak fokozza személye vonzóerejét, egy rétegük túlságosan értelmes és túlságosan tájékozott ahhoz, hogysem a nőben bármi egyébre vágyna, mint tudatlanságra. (96–97)

Henry Tilneynek is meg kell tanulnia másfajta hősnek lenni, és másfajta hősnőként olvasni Catherine-t. E folyamat legfontosabb fordulópontja az, amikor Henry megtagadja az apja parancsának és akaratának való engedelmességét. Henry ekkor elutasítja az apa által konstruált történetet, ő is elhagyja az apát és az ő narratíváját jelképező Klastromot, és ezzel egyszerre jelenti be, hogy a tiltás ellenére megkéri Catherine kezét. Ekkor lesz Henry kizárólagos lakhelye Woodston – távol az őt is író bathi és northangeri fikcióktól –, az a fiktív tér, amelyen majd Catherine-nel is osztozik.

*A Klastrom titkának* narrációja és narrátora (akinek a jelenléte és tudatos cselekményformálása a regény végkifejletében igen hangsúlyos szerepet kap) tehát minden jel szerint nemcsak elutasítja a szentimentális regény konvencióit, és nemcsak explicitte teszi a női gótikus regény lehetséges pszichológiai olvasatát azáltal, hogy a rendesen egzotikus körülmények között zajló rémtörténetet visszahelyezi Angliába,<sup>21</sup> hanem ugyanakkor újraírja a románcos történet és még a női gótikus regény végének konvencióit is: a boldog befejezéshez nemcsak a hősnőnek, hanem a *hősnek is át kell alakulnia*, és ebben az átalakulásban mindketten olyan normá-

<sup>21</sup> Eva Figes hívja fel rá a figyelmet, hogy Austen „kritizálja Radcliffe-et azért, mert távolító eszközöket használ: egy valószínűtlennek tűnő 16. század fantáziabeli színhelyét, ami az olvasóban megnyugvást és biztonságérzetet kelt. [Ezzel szemben *A Klastrom titka*] a kortárs valóságban gyökerező rémtörténet, mint a címe: North-anger [Északi düh] sugallja” (Figes 82, 90).

kat kérdőjeleznek meg, amelyek a patriarchális hatalom diszkurzusának alapvető részei.

A *Klastrom titkának* narrátora ugyanakkor nem pusztán a női gótika hagyományára támaszkodhat. Az irodalomtörténetek kevésbé emlegetett ténye, hogy a 18. század utolsó évtizedében legalább három-négyszáz író nő adott ki regényeket Angliában (Todd, *Angellica* 218). Pedig írónőnek lenni, és azt a nyilvánosság előtt vállalni még ekkor is jelentős politikai tett volt, hisz ellentmondott a kor nőiségről és nőiességről vallott alapvető felfogásának: ne felejtjük el, hogy Austen regényei névtelenül, illetve „Egy hölgy” megjelöléssel jelentek meg életében. Írónőnek, Samuel Johnson jellegzetesen kétélű kifejezésével: „a toll amazonjának” lenni (idézi Todd, *Angellica* 125), nyilvánosan megszólalni, véleményt nyilvánítani – a Wollstonecraft-botrány után újra, fokozottan<sup>22</sup> – a „nemtelen nőszemélyekkel”<sup>23</sup> való azonosítás veszélyét hordozta magában, szemben az erény eszményeivel. Nem csoda tehát, hogy az író nők rendszeresen bocsánatkérések közepette magyarázzák regényeik előszavában, hogy vagy a haldokló férj, szülő, beteg gyermek ágyánál való virrasztás vitte rá őket az írásra, vagy pedig a pénz szüksége készítette őket arra, hogy ennyire nőietlen módon szólaljanak meg, de ebben az esetben sem felejtik el bizonygatni, hogy asszonyi kötelességeiknek példásan eleget tesznek (Todd, *Angellica* 126–27).

<sup>22</sup> Mary Wollstonecraft halála után férje, William Godwin kiadta feleségéről írott memoárját, amelyben nyíltan leírja a nők egyenjogúságáért küzdő Wollstonecraft meglehetősen szabados szexuális életét, többek között azt is, hogy a francia forradalom alatt törvénytelen gyermeke született egy amerikaitól. Ennek következtében a köztudatban összefonódott a francia forradalom – amelynek politikai hatásától rettegett a konzervatív Anglia – és a nők oktatásának és politikai egyenlőségének a kérdése a szabados női szexualitással mint elengedhetetlen következménnyel. Wollstonecraft bármiféle gondolatával való azonosulás tehát az alapvető szexuálpolitikai berendezkedést veszélyeztette.

<sup>23</sup> Wollstonecraft jelzője a botrány kipattanása után: „Unsex'd Females” (Kirkham 48). A kifejezés azért is roppant érdekes, mert éppen szexualitása vállalása miatt nevezik nemtelennek, azaz a kifejezés – és a társadalmi gondolkodás – fordított logikája szerint nőnek lenni szexualitás-nélküliséget jelent.

A *Klastrom titkában* azonban jelen van az írónők akkor már tagadhatatlanul létező, bár el nem ismert hagyományának az igenlése, sőt egyfajta „szerzőtársnői” tudatos egybetartozás igénye a narrátor megfogalmazásában:

Igen, regényt – én ugyanis nem veszem fel regényíróinknak azt az oly gyakori, kicsinyes és oktalan szokását, hogy megvető rosszallással épp ama terméket alacsonyítják le, amelynek a számát ők maguk szaporítják, és esküdt ellenségeikkel versengve halmozzák el az efféle műveket a legkíméletlenebb jelzőkkel, a tulajdon hősnőjüknek pedig jóformán meg sem engedik, hogy ilyesmit olvasson, s ha netán mégis a kezébe vesz egy regényt, egészen bizonyos, hogy utálattal forgatja ízetlen lapjait. Ó, jaj! ha az egyik regény hősnője nem remélheti egy másik regény hősnőjének pártfogását, kitől várhat vajon oltalmat és figyelmet? Ezt sehogy sem helyeselhetem. Hagyjuk a műtisztekre, gyalázzák kedvükre a képzeletnek effajta ömlengéseit, emlegessék minden új regény ürügyén a sajtót fojtogató fércműveket, ne hagyjuk cserben egymást; érezzük sértve magunkat testületileg. Noha termékeink általánosabb és őszintébb élvezetet nyújtanak, mint a világ bármelyik egyéb írástudó testülete, az irományoknak semmi egyéb fajtáját ennyire el nem marasztalják. [...] – „Jómagam nem vagyok regényolvasó.” – „Ritkán pillantok regényekbe.” – „Ne gondolja, hogy én gyakran olvasok regényt.” – „Ahhoz képest, hogy regény, igazán nagyon jó.” – Ilyen az általános vélemény. – „Hát kegyed mit olvas, [...] kisasszony?” – „Ó, csak egy regényt!” – válaszol egy ifjú dáma, és tettetett közönnyel avagy pillanatnyi szegyenérzettel teszi le könyvét. – Csak Cecilia, vagy Camilla, vagy Belinda – vagyis, röviden, olyan mű csupán, amelyben a világ legnagyobb erőit vonultatják fel, amelyben a világ legcsiszoltabb nyelvén közvetítik az emberi természet legalaposabb ismeretét, változatainak legszerencsésebb foglalatát, a szellem és a humor leggazdagabb áradását. (27–28)

A regény e „northangeri védelme” egyértelműen a mellett az alacsony irodalmi elismertségű műfaj mellett érvel, amelynek rövid története során, a 19. század elejéig, elsősorban a klasszicista esztétika elveivel és a költészettel szemben kellett elfogadtatnia magát. A „védelem” második jelentésrétegéből ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a szóban forgó regény mint műfaj azért is számít alacsonyabb rendűnek esztétikailag, mert mind írásuk, mind olvasásuk, mind pedig témájuk elsősorban a nőkhöz kapcsolódik, tehát a kor előfeltevései alapján eleve nem lehetett még csak összemérni sem az idézetből kihagyott részekben emlegetett Miltonnal,

Pope-pal, Priorral vagy a *Spectator*rel. A *Klastrom titkának* narrátora ezzel szemben a regény mint műfaj értékeinek abszolút prioritását követeli és hirdeti – defenzív pozíciójának megfelelő hangnemben –, s ugyanakkor a műfaj nemekhez kapcsolódó asszociációit is nyilvánvalóvá teszi. A kortárs olvasó számára az utalások könnyen értelmezhetők, hisz Fanny Burney *Camillája* és *Ceciliája*, valamint Maria Edgeworth *Belindája* akkor igen elterjedt, kedvelt regények voltak, és mind a mai napig fenn is maradtak.

Az e regényekre való hivatkozás – annak a már említett több száz írónőnek a számtalan regénye közül – Austen esztétikai értékítéletét is minősíti, de mást is jelez. Fanny Burneynek és Maria Edgeworthnek a családi vígjáték vonulatába tartozó regényei tekinthetők olyan modellnek, amelyben Austen a maga számára követhető elemeket látott. Margaret Kirkham véleménye szerint „ezek az írók ott folytatták, ahol a *Sir Charles Grandison* abbahagyta. [...] Burney a családtörténetet családi vígjátékká változtatja, és elkezdi megmutatni, miképpen néz az ki női szemszögből” (Kirkham 34–35).

A Fanny Burney és Maria Edgeworth regényeire való hivatkozással, a tudatos író(nő)(vér)i hagyomány és író(nő)i intertextualitás megteremtésének igényével, azzal, hogy ugyanakkor saját hősnőjével a narrátor egy író(nő) (Ann Radcliffe) regényeit olvastatja, és a női gótika cselekményét írja *tovább* a maga számára, mégpedig a hősnő alakját, neveltetését és fejlődését nézve a Mary Wollstonecraft által hangoztatott nevelési elveket visszhangozva, Austen *A Klastrom titka*ban nem csupán börlészkét ír, és nem is pusztán a szentimentális és a gótikus regényt parodizálja. A meta-fikciós és intertextuális utalásrendszer segítségével igen tudatosan számot vet a regény kortárs paradigmáival, a férfi és a női írók által használt és kedvelt narratív megoldásokkal, és mindezek alapján megteremti azt a – mint láttuk, politikumtól sem mentes, és konzervatívnak egyáltalán nem nevezhető – látás- és elbeszélésmódot, amely későbbi regényeinek legfőbb meghatározó eleme. A női gótikus regény meghatározó jellegzetességeinek kihasználásával pedig megerősíti az e regénytípusban rejlő szubverzív lehetőségeket, a kimondhatatlan kódolásának lehetőségét. Ezáltal *A Klastrom titka* nemcsak az austeni életmű kulcsszövege, hanem olyan, látszólag tőle teljesen idegen szövegek felé is teret nyit, mint Mary Shelley *Frankensteinje*.



# A SZÖRNY(ŰSÉG) KIBENLÉTE – MARY SHELLEY: *FRANKENSTEIN*, *AVAGY A MODERN PROMÉTHEUSZ*<sup>24</sup>

És most ismét útjára bocsátom rút ivadékomat,<sup>25</sup> hadd boldoguljon. Szeretettel viseltem iránta, lévén boldog napok sarja, amikor a halál és a bánat csupán szavak voltak, s nem letek igazi visszhangra szívemben. E könyv számos oldala szól a sok sétáról, sok beszélgetésről, amikor nem voltam magányos; társam az volt, akit ezen a világon már soha többé nem

---

<sup>24</sup> A regény rendelkezésre álló magyar kiadásai (Mary Shelley: *Frankenstein*, Budapest: Kozmosz Könyvek, 1977 és Mary Shelley: *Frankenstein*, Bram Stoker: *Drakula gróf válogatott rémtörténetei*, Robert Louis Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, Budapest: Glória Kiadó, é. n., Szeged: Szukits, é. n.), amelyek Göncz Árpád fordításában jelentek meg, minden valószínűség szerint nem hiteles szöveget vettek alapul (Almat Publishing Corporation: *Pyramid Books*, 1957). Két magyar kiadásból elmarad ugyanis a regény alcíme (*avagy a modern Prométheusz*), mindháromból hiányzik a John Milton *Elveszett Paradicsomából* vett mottó („Kértelek, Teremtő, / hogy sárból emberré gyúri? Esdekeltem, / hogy a sötétből hívj elő?” X. könyv, 743–45. sor, ford. Jánosy István), s ezáltal a regény sokat veszít metafizikai és intertextuális jellegéből. Ezenkívül a szöveg több helyen csonkolt – úgyanyira, hogy bizonyos részek kihagyása miatt azt sem volt könnyű megállapítani, vajon a regény 1818-as vagy 1831-es változatának fordítása áll-e a magyar olvasó rendelkezésére. Véleményem szerint – kihagyásokkal bár, de – inkább az 1831-esé, ezért elemzésemben én is ezt a szöveget használom, bár a két szövegváltozatról folyó kritikai vita újabb álláspontja szerint az 1818-as szöveg hitelesebb és sok szempontból radikálisabb (l. Anne K. Mellor: „Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach”). A rendelkezésre álló magyar szöveg – illetve a fordítás alapjául szolgáló angol eredeti – további furcsasága, hogy ugyan inkább az 1831-es változatnak tekinthető, Mary Shelley előszava azonban kimaradt belőle, pedig ez szerves része az összes hitelesnek tekinthető 1831-es szövegnek; olvasható viszont az 1818-as kiadáshoz Percy Bysshe Shelley által írt, név nélkül megjelenő előszó, amelyet megtartott az összes kiadás. Így azonban, hogy a magyar szöveggel csak ez utóbbi előszót olvashatjuk, a szöveggondozás érdekes, és talán nemspecifikus adalékként is értelmezhető a magyar és a lefordított angol kiadás. Mivel elemzésemben többször utalok Mary Shelley előszavára, az angolul nem olvasók kedvéért e könyv függelékében (III.) megtalálható a szöveg teljes terjedelemben – saját fordítás.

<sup>25</sup> Az angol eredeti a „progeny” szót használja, amelynek jelentése egyaránt „sarj, ivadék, leszármazott, utód” és „gyümölcs”, termék, mű”.

láthatok” (TGS 264),<sup>26</sup> írja Mary Shelley a szöveg 1831-es előszavában, tizenhárom évvel a regény első, névtelenül megjelent kiadása után, amelyet sokáig Percy Bysshe Shelleynek tulajdonítottak: talán Percy Shelley névtelen előszava miatt is, de minden bizonnyal főképpen ama dedikáció miatt, amely a költő radikális elméleti gondolatainak egyik ihletőjéhez, William Godwinhoz szól – aki mellékesen Mary Wollstonecraft-Godwin-Shelley apja volt.

A *Frankenstein* kiadástörténetének e kerete, az előszavak és azok története érdekes kérdéseket vet fel a szerzőségről, az olvasásról, a szövegbeli és amögötti rejtőzködésről, s a rejtőzködés, a mimikri pozíciójából írott szövegben rejlő kódolás lehetőségeiről. Teljesen nyilvánvaló legelső közelítésre is, hogy a *Frankenstein* rémregény, a Jane Austen által is felhasznált és újrafogalmazott gótikus regény műfajába sorolható, még ha nem is vegytiszta formában vannak meg benne a műfaj kellékei. Kérdés azonban, hogy mennyiben felel meg a *női gótika* fogalmának, mennyiben alkalmas ez a szöveg olyan félelmek és vélemények kimondására, amelyek más módon elmondhatatlan tabuk lennének, mert a 19. századi Anglia legalapvetőbb mítoszainak némelyikét és szexuálpolitikai berendezkedését kérdőjelezi meg kritikus és specifikusan *női* szemszögből.

A *Frankenstein* szövegének értelmezéséhez, éppen annak hihetetlen gazdagságából és sokszoros kódoltságából következően, számtalan kulcs létezik. Ebben az elemzésben – a regény feminista, pszichoanalitikus értelmezéseinek, valamint feminista tudományelméleti írásoknak a segítségével – elsősorban a *szereplők és a terek* viszonya áll a középpontban, majd továbbmenve az a kérdés, hogy részben a pszichikai terek következtében hogyan jön létre a Frankenstein a többi szereplővel (Waltonnal, Elizabethtel, Clervallal és a Teremtőmennyel) összekötő *hasonmási, illetve mássági kapcsolatrendszer*. E kapcsolatrendszer összefüggéseinek feltárásával talán megválaszolható az is, hogy miképpen jöhetett létre az a kulturális ikon, amely azonosítja a Teremtőményt alkotójával, azaz miért a Szörnyhöz társítjuk Frankenstein nevét, s ami ezzel szorosan összefügg: kibén rejlik a *Frankenstein* szörny(ű)sége – a Szörnyben, az alkotóban

---

<sup>26</sup> Az oldalszámok a *Frankenstein Three Gothic Stories* című kötetben megjelent szövegére vonatkoznak (TGS).

vagy mindkettőben –, s melyikben milyen módon. Nem tűnik véletlennek ugyanis, hogy Szörny és megalkotója összemosisodott, s emögött olyan lehetséges jelentések bújnak meg, amelyek nem pusztán a felelőtlen tudós kritikájaként olvashatók. Egyrészt a „tudós” jelentésmezője kitágítható a Percy Shelley-féle romantikus alkotó géniuszra is, másrészt a szöveg ezen alkotó géniusz feminista kritikájaként is értelmezhető. Ezen – Mary Shelley számára igen fájdalmasan kimondható – értelmezési lehetőségek ugyanakkor a szövegben csak többszörös rejtőzés, mimikri, kódolás formájában jelennek meg.

Ezen tartalmak eléréséhez fel kell nyitni a többszörösen keretes szerkezetű, Joseph Kestner által „strukturálisan narcisztikus szövegnek” (Kestner 70) tartott szöveg kínai dobozkáit. A *Frankenstein* narrációjának legszembeütőbb jegye a többszörös elbeszélői közvetítettség: az Északi-sark ember által még meg nem hódított területeire vágyakozó Walton nővérének írt, de minden valószínűség szerint soha nem postázott, ily módon narcisztikusan önmagának beszélő leveleiben számol be saját vállalkozásáról, illetve Frankensteinnel való találkozásáról a jég világában, aki viszont elmeséli neki saját történetét, valamint felidézi a Szörny saját szavaival elmondott történetét; s ez a szöveg ágyazódik be tovább Percy Shelley előszavába és Mary Shelley bevezetőjébe. Ily módon jön létre az a szöveg, amelyben minden egyes történet és a keretszöveg értelmezi, tükrözi a másikat, részben narcisztikus tükörképként, részben pedig ironikus ellenpontként, s ezek együttes működéséből és egymásra hatásából, egymást értelmezéséből olvasható ki az a női szempontú kétkedés és szorongás, amely az önmagát elkerülhetetlenül magányossá tevő romantikus alkotó – emberi kapcsolatok elpusztítására is determinált – képére és a romantikus művészet egyik központi kategóriájára, a fenségesre irányul.

## A tudós és tudománya

Frankensteint a kritika a transzgresszív, a törvényeken átlépő, áthágó, a legitim és legitimálható emberi tudás határait próbálgató, azt elérő és azon túllépő tudósként tartja számon. Olyan tudósként, akit csillapíthatatlan tudásvágya arra sarkall, hogy – mint a szöveg intertextuális utalása is sugallja – Coleridge Vén Tengerészéhez hasonlóan, ember létebe beavatkozzon a metafizikaiba:

Én az ég és a föld titkait szerettem volna megismerni; és akár a dolgok kifelé megnyilvánuló lényege, akár a természet szelleme, akár az ember titkozatos lelke foglalkoztatott, kutatásaim mindig a világ metafizikai, vagyis legmagasabb értelemben vett fizikai titkaira irányultak. (33)

A szövegben számtalan utalást találunk az ember teremtésének bibliai történetére: Frankenstein és a Teremtmény párbeszédének egyik alapmotívuma a Teremtő és Ádám közötti viszony párhuzamossága (ezért is fontos lenne, hogy a magyar olvasó figyelmét már a mottó is a szöveg metafizikai aspektusaira irányítsa). Ugyanakkor Frankenstein azáltal, hogy Isten szerepét és hatalmát vindikálja magának, a tiltott határok áthágásának bűnébe esett Vén Tengerészé válik: Frankenstein is megöli a maga albatroszát, de az ő esetében nincs lehetőség a keresztényi bűnbánatra sem. Coleridge Vén Tengerésze megbánása következtében, a világ organikus és harmonikus *összefüggérendszerének* és a *szerepet* hatalmának felismerése után büntetésként és jutalomként egyaránt arra ítéltetik, hogy ennek a tudásnak a birtokában járja a világot és prófétaként tanítsa másoknak azt, amire neki a világ metafizikai rendjének megsértése után kellett ráébrednie. A Vén Tengerésznek a világgal való dialogikus viszonya tehát alapvetően megegyezik azzal, ahogy Frankenstein elmeséli saját történetét Waltonnak, hisz Frankenstein is minden emberi kötelékből kiszakítottan, a Szörny üldözése közben találkozik Waltonnal, mint ahogy a Vén Tengerész sem tartozhat soha többé egyetlen emberi közösséghez sem, s csak útja egyik állomásán találkozik a „lakodalmas vendéggel”. Mindketten erkölcsi tanmeseként értelmezik saját történetüket, kettejük között azonban alapvető különbség, hogy a Vén Tengerész regéje következtében a lakodalmas vendég

Elkábult, mint akiben nagy ütést  
kapott a szív, az agy,  
s másnap egy bölcsebb, szomorúbb  
emberre kelt föl a Nap.

*(Rege a vén tengerészről<sup>27</sup>)*

Ugyanez a hatás azonban nem mondható el Frankenstein és Walton esetében, s mint később látni fogjuk, ez elsősorban, bár nem kizárólag Frankensteinnek mint hitetlen és hiteltelen prófétának tudható be. Frankenstein ugyanis Walton megismerésekor így kiált fel: „Boldogtalan ember! Hát ön is osztozik őrültségemben? A részegítő italból ön is ivott? Hallgasson meg – hadd mondjam el az én történetemet, akkor majd elhajtja ajkától e poharat!” (21). Ezáltal Walton Frankenstein narcisztikus hasonmásaként jelenik meg a szövegben, akit Frankenstein látszólag meg/el akar téríteni. Amikor azonban Walton ellen fellázad a legénység, és arra akarja kényszeríteni, hogy térjenek vissza reménytelen és istent kísértő vállalkozásukról, Frankenstein ugyanarra az önpusztítás lehetőségét nem tekintő keménységre szólítja a hajó legénységét, amely saját története szerint ön maga pusztulását is okozta. Ezáltal válik mind a története, mind pedig ő maga mint megtért próféta hiteltelenné.

Kérdés, hogy a Vén Tengerésszel ellentétben Frankenstein miért nem válhat hitelessé, mi az az elvrendszer, amelybe Ingolstadtba indulásakor lépett, és amelybe végletesen be is zárta magát, és hogy a kritikus pillanatban miért képtelen kilépni belőle: miért van az, hogy ön maga bevallottan elkerülhetetlen kudarc ellenére is éppen arra biztatja Waltont és társait, ami az ő pusztulásához vezetett. Ennek részbeni megválaszolásához meg kell vizsgálni, miben is áll Frankenstein tudománya: milyen fogalmakkal és metaforákkal, milyen kapcsolatrendszerben definiálja a szöveg a Frankenstein által megjelenített tudóst, és hogy tudománya miként illeszkedik a természettudomány történetébe s a tudomány önmeghatározása mögött fellelhető természetszemléletbe.

Anne K. Mellor tanulmányában összefüggésbe hozza Mary Shelley szövegét és Francis Bacon híressé-hírhedtté vált mondatát, amelyben Bacon nemspecifikus metaforával határozza meg a modern tudós attitűdjét:

---

<sup>27</sup> Szabó Lőrinc fordítása.

„Magában az igazságban jövök, s hozzád vezetem a Természetet minden gyermekével együtt, hogy szolgálatodba láncoljam és rabszolgáddá tegyem” (idézi Mellor, „Feminist” 107). A mondat angol változatában a Természet nőnemű, s e női mivoltát még a mai köznyelv is őrzi, hasonlóan a magyar nyelv olyan metaforáihoz, mint „a természet lágy öle”. Mellor szerint Mary Shelley „az elsők között értette meg és ábrázolta azokat a veszélyeket, amelyek lényegükönél fogva benne rejtettek a 17. század tudományos forradalmának efféle nemspecifikus metaforáiban” („Feminist” 107). E tanulmányban Mellor azt állítja, hogy „Mary Shelley megkülönböztette a jó tudományt (a természet működésének részletes és azt tisztelő leírását) attól, amit rossz tudománynak tartott: a természet elemi erőinek emberi *hübrisztől* áthatott manipulálását az ember személyes céljaira” („Feminist” 107). A tanulmány ezen alapállításaival tökéletesen egyet lehet érteni, megkérdőjelezhető viszont az az érvelés, miszerint Frankensteinnek mint tudósnek az fő bűne, hogy nem vette figyelembe a Mary Shelley által is ismert és „jó tudománynak” tartott alapelveket, melyeket Erasmus Darwinnak – Charles Darwin nagyapjának – evolúciós elmélete képviselt, így a természet önmagából eredő elveinek figyelmen kívül hagyásával Frankenstein erőszakos módon beavatkozott a természet körforgásába. Marilyn Butler is teljesen a kortárs tudományos viták kontextusában véli megtalálni a magyarázatot arra, mi az oka Frankenstein elkerülhetetlen kudarcának. Butler szerint a regény háttérében az az 1816-ban (a regény írásának évében) fellángoló vita volt, amely materialista–spirituális vitalista vita néven vált ismertté, s amelynek a lényege az volt, hogy vajon az elektromosság, a galvanizmus és hasonlók alkalmasak-e arra, hogy életre keltsék az élettelen anyagot, azaz hogy Életet hozzanak létre. Butler megítélése szerint e vitában Mary Shelley a regénnyel azt az álláspontot támogatja, amelyet férje orvosa, William Lawrence képviselt a materialisták oldalán („Radical Science” 302–12).

Noha minden valószínűség szerint mindezek az értelmezések is relevánsak a szöveg által teremtett tudós képének és motívumainak megértéséhez, talán közelebb visz a kérdés megválaszolásához, ha a regényben explicit módon jelen lévő és hangsúlyosan visszatérő, egymással ellentétben álló tudományfelfogások jelentéstartalmait vizsgáljuk meg. Az első tudós, akit a szöveg megnevez, Cornelius Agrippa, majd őt követi Paracelsus

és Albertus Magnus. A szövegből kiderül, hogy Frankensteinnek nem ez az első találkozása a természettudománnyal, de

...a modern bölcselek sosem elégtett[é]k ki, minden iparkodásuk és sok csodálatos felfedezésük ellenére sem. Hisz Sir Isaac Newton is, mint mondják, elismerte, úgy érzi magát, mint a gyermek, aki kagylókat szedeget az igazság hatalmas és fölfedezetlen óceánjának partján. (35)

Tehát már a tudomány első említésekor jelen van az ellentét egy régi, Frankenstein apja által elavultnak tekintett tudomány szemlélet és aközött, ami átvette a helyét a modernitásban, s amit Francis Bacon és Isaac Newton neve fémjelez. Ebben a pillanatban Frankenstein – az apja tiltása és lekicsinylése ellenére vagy talán épp amiatt – elbűvöli az Agrippa könyvéből áradó szemléletmód, hiszen vele szemben a modern bölcselek,

ha sikerül is megsejtenie valamit a Természet fátyol fedte arcáról, annak megannyi halhatatlan vonása továbbra is csoda és titok marad. Lehet, hogy a tudós metél, boncol, és neveket ad, de még a másodlagos és harmadlagos okok is rejtve maradnak előle, nem is szólva az ősokról. (35)

Önáltató mimikriként Frankenstein elbeszélésében az „ősi” tudományokat okolja saját romlásáért, végzetesnek nevezve az általuk megmutatott irányt (35). Az önmaga történetét elbeszélő Frankenstein értékelésében azonban elfeledkezni látszik arról, hogy egy hatalmas vihar és villámcsapás hatására nemsokára tökéletesen elfordult az Agrippa, Paracelsus és Albertus Magnus képviselte természetbölcselettől, s a modern tudományok, a matematika, a galvanizmus és a kémia vették át azok helyét. Ez az a tudomány, amelynek rendkívül tehetséges – professzorai tanúsága szerint felülmúlhatatlan – művelője lesz, s ennek a tudomány szemléletnek a hatására alkotja meg a Szörnyet – még akkor is, ha „romlásáért” ő maga a hermetikus természetbölcseletet okolja.

Ha megvizsgáljuk a hermetikus és a modern tudományokat átható természetfelfogások különbségét, akkor választ kaphatunk a feltett kérdésre: miben rejlik Frankenstein tudományának lényege, s ez milyen szemléletmódot feltételez. A tudományfelfogások értelmezése során arra a következtetésre juthatunk, hogy Frankenstein kudarca a modern tudom-

mányszemlélet lényegéből adódódik: az összehasonlítás által ugyanis a szöveg olvasható úgy is, mint a *modern tudományszemlélet* specifikusan női szempontú, feminista kritikája, és nem csupán *egyfajta* modern tudomány kritikája. *Reflections on Gender and Science* („Gondolatok a tudományról és a társadalmi nemekről”) című, tudományelméleti könyvében Evelyn Fox Keller elemzi azokat a nemspecifikus különbségeket, amelyek a hermetikus és a 17. században létrejövő tudományszemlélet metaforarendszerében rejlenek. Érvelése szerint az alkímisták, a hermetikus tudományszemlélet metaforarendszerében a kulcsmetafora a házasság, a koitusz, a szellem és az anyag egyesítése, a női és a férfi elvek *összeolvadása* volt. Ez a szemlélet a szimmetria elvén alapulva harmonikus viszonyt tételezett a Nap és a Hold, forma és szubsztancia, lélek és anyag, szellem és természet között. Agrippa metaforája szerint a tudós tudománya „az elemekkel való együtt hálásból” ered, és számukra a nő életadó képessége az isteni kegy jele volt. Thomas Vaughan, a paracelsusi hagyomány híve pedig arra inti a tudósokat, hogy a „szív megértésével figyeljenek” a természetre (48–53). A hermetikus tudományszemlélet szerint tehát a világ, a természet és mindennek a szemléletmódja nem oszlik egymást kizáró bináris oppozíciókra, amelyeknek tagjai között csak vagylagos viszony tételezhető. Sokkal inkább leírható ez a szemlélet az „is-is”-féle elfogadó, befogadó, holisztikus, a részek egymással való összefüggésrendszerét tisztelő, azokat nem elválasztó, Frankenstein szavaival nem „metélő, boncoló, neveket adó” elvekkel.

Frankenstein kudarca a modern tudományszemlélettel való azonosulásnak köszönhető, amelynek kulcsmetaforáiban egyértelműen kimutatható a maskulin és a feminin, az objektív és a szubjektív, a hatalom és a szeretet (Keller 8) végletes és kibékíthetetlen – s a *Frankenstein* tanúsága szerint tragikus – szétválasztása. Ez látható Francis Bacon már idézett mondatában, amelyben a férfiprincípium abszolút mértékben uralkodik a női princípium felett, azt teljes passzivitásba és a maskulin létmód szolgálatába kényszerítve. Keller szerint a modern tudomány központi metaforája a tudomány mint hatalom, amely kellően férfias erő ahhoz, hogy behatoljon a természetbe és leigázza azt, s a tudós hatalma a szellem és a természet szétválasztásából ered, amelynek következtében viszont lehetővé válik a természet – a női princípium – tárgyiasítása, tárgyként

kezelése, ezáltal minden szellemi (isteni) elvtől való megfosztása. Keller elemzése szerint a „hermafrodita” hermetikus szemléletet felváltotta egy kizárólagosan maszkulin, erőszakosan virilis szemlélet, amelyben nincs helye a feminin elveknek. Érvei alátámasztására Glanvillt, a hermetikus tudományt támadó 17. századi tudóst idézi, aki ekként intette társait:

[nehogy] érzelmeink átvegyék a hatalmat oly könnyen elcsábuló Megértésünk felett. [...] Maga Jupiter sem lehetett egyszerre bölcs és szerelmes. [...] Ahol a Vágynak és a Szenvedélynek van döntő szavazata, az Igazság helyzete kétségbeesjtő. [...] *A bennünk élő Nő még mindig becsapásunkra tör, akképp, ahogy az elkezdődött az Édenben; és Értelmünk még mindig Évához van kötve, s ez éppoly végzetes, mint bajaink Ósanyja.* (Idézi Keller 52–53 – saját kiemelés.)

Egy lépéssel továbbmenve ekképp fejezi be érvelését Glanvill: „Amikor az Érzelmek hordják a kalapot és a Nő uralkodik, nincs esélye az igazságnak” (Keller 53) – s ez az a metaforarendszer, amely kifejezi és alapvetően befolyásolja a modern tudomány létrejöttét és annak szemléletét.

A *Frankenstein*ben nyilvánvalóan jelen lévő hermetikus és modern tudományok viszonyának a tudományt átható metaforarendszer szemszögéből való elemzése Mellor álláspontjától eltérő következtetésekre vezethet azt illetően, vajon a szöveg kontextusában mi is tekinthető „jó” és „rossz” tudománynak, s miben is rejlik a szövegben a tudomány feminista kritikája. A *Frankenstein* ugyanis a szöveget átható metaforarendszer alapján sokkal inkább olvasható a kizárólagosan maszkulin és a természethez való viszonyában agresszív attitűdöt képviselő, a modernitásban létrejövő tudomány szemlélet kritikájaként, mint valamely kortárs tudós vagy új tudomány elveinek megjelenítéseként (vö. Mellor, „Feminist” és Butler, „Radical Science”).

Elemzésében Keller ezt a paradigmaváltást két tágabb összefüggésben is vizsgálja: egyrészt szociológiai szempontból, másrészt a pszichoanalízis szemszögéből, s a *Frankenstein* szövegének értelmezése szempontjából ez utóbbi tűnik relevánsabbnak.<sup>28</sup> Bacon tudomány-metaphorái kitűnő alapot

<sup>28</sup> Szociológiai szempontból Keller a modernításban létrejövő ideologikus nemfelfogást, a hozzá kapcsolódó metaforarendszerrel együtt, közvetítőként értelmezi a modern természettudomány születése és az azzal párhuzamosan zajló gazdasági és politikai átalakulá-

szolgáltatnak az efféle értelmezésre. Egy másik jellegzetes és híressé vált képe szerint a természettudománynak „hatalmában áll meghódítani, leigázni, és alapjaiig megrengetni a Természetet [a nőt]” (idézi Keller 36). E képi megfogalmazások elemzése során Keller arra a megállapításra jut, hogy a baconi metaforák „magukba sűrítik azt a kettőst vágyat, hogy kisajátítsák és egyben megtagadják az anyai, női princípiumot, s ezáltal párhuzam vonható a fiúgyermek ödipális vágyával. Ez a vágy egyszerre haladja meg azt, amit az anya képvisel, kárpótol annak elvesztéséért, valamint az anya nélküli lét egy módját is jelenti. A mindenhatóságot az apával való azonosulás biztosítja, s ugyanakkor ez teszi lehetővé a női kisajátítását és tagadását.” A femininnek mint szubjektumnak a tagadása mögött pedig, folytatja Keller, a női princípium egyszerű tagadásánál annak sokkal agresszívabb elutasítása áll (41–42).

Mihelyt Frankenstein a tudományhoz, a tudáshoz és az őt körülvevő természethez való viszonyáról kezd Waltonnak beszélni, ellenpontként, és specifikusan női ellenpontként az első mondatból Elizabeth világszemlélete – a Frankenstein körülvevő emberi viszonyrendszer egyik alapvető eleme – áll vele szemben:

Elizabeth derűsebb volt nálam, és összefogottabb természetű; míg én, minden hevességgel együtt, odaadóbb figyelemre voltam képes, és sokkal mélyebben megcsapott a tudásszomj. [...] Miközben társam komoly és elégedett lélekkel a dolgok csodálatos megjelenési formáin elmélkedett, én azok okának vizsgálatában leltem örömem. A világ titok volt számomra, melyet megsejteni<sup>29</sup> vágytam. Legelső élményem, amire ma is visszaemlékszem, az a kíváncsiság, komoly kutatás, amely a természet rejtett törvényeinek megfajtására irányult, s az a mámorral határos boldogság, amit akkor éreztem, ha föltárult előttem valamelyik. (31)

---

sok között, minek következtében polarizálódtak – és tegyük hozzá: hierarchizálódtak – a már említett bináris opozíciók, s e folyamat következményei elengedhetetlenek mind a tudomány, mind pedig a nemi szerepek megértéséhez (44).

<sup>29</sup> Az angol szövegben a „divine” szó szerepel, amelynek igei jelentése elválaszthatatlan a melléknévitől: „isteni”, s ezzel a tudósként önmagát először definiáló Frankenstein egyúttal a metafizikaival való kapcsolatára is utal.

A szövegrészlet dőlt betűs része saját fordítás: a megjelent fordítás ezen részeiben elveszni látszik az eredeti szövegben meglévő, a (szexuális) vágygal és örömmel összefüggő konnotáció (vö. *Fr* 31 és *TGS* 295), amely a szövegben a későbbiekben Frankenstein tudás- és tudósvágyát már a denotáció szintjén jellemzi. Az, ami itt csak a titok megsejtésének vágya, később a természet titkaiba való behatolás iránti sóvár vágygá válik (35), mivel a tudomány addigi eredményei csak „*elégedetlenséget és kielégítetlenséget*” (saját fordítás; vö. *Fr* 35 és *TGS* 298) hagynak benne. A Frankenstein által teljesen elfogadott Waldman professzor szerint viszont a modern tudósok „behatoltak a természet rejtett zugaiba, s megmutatták, miként is működik az a rejtkehelyein” (45). Frankenstein tudósvágyának metaforarendszere tökéletesen rímél a baconi képekre: a „behatolás” (angol: „penetrate”) szó amellelt – illetve amiatt –, hogy egyúttal azt is jelenti: „átszúr, befűrődik, áthatol”, igen erős szexuális konnotációt is hordoz: egyértelmű asszociációs kapcsolatban áll a női testbe való behatolással, így a nő megerőszkolásával is, azaz a férfi vágyának a nőre tekintettel nem levő kielégítésével, tovább vive a gondolatot, a női princípium és a női szubjektum tagadásával. Frankenstein, rájőve az élet titkára, ekképp írja le a pillanat örömét: „to arrive at once at the summit of my desires was the most gratifying consummation of my toils” (*TGS* 312), amely a fordításban így hangzik: „Az, hogy egyszerre vágyaim netovábbját értem el, fáradozásaim jóleső jutalma volt” (52). Talán jobban vissza lehet adni a szavaknak mind denotatív, mind pedig konnotatív jelentését, ha azt mondjuk: „az, hogy egyszerre elértem vágyaim csúcsára, fáradozásaim leginkább kielégülést nyújtó beteljesedése volt”, de még akkor is elvész a „consummation” szónak a „(házasságot) elhál” jelentése, amely a szüzesség elvételével/elvesztésével, az érintetlen női testbe való behatolással áll asszociációs viszonyban.

Frankenstein tudósi „teljesítménye” még egy ponton mutat tagadhatatlan kapcsolatot azzal a szexuálpolitikai rendszerrel, amely áthatja a modern tudományszemléletet. Róla is el lehet mondani, hogy nem pusztán megtagadja az autonóm női elvet, hanem annak tagadásával párhuzamosan kisajátítja magának. Erre utal az a képzetrendszer, amellyel a Teremtmény megalkotásának a folyamatát leírja: „my person had become emaciated with *confinement*, [...] and the moon gazed on my *labours*, while, with

unrelaxed and breathless eagerness, I *pursued* nature to her hiding-places. [...] *Winter, spring and summer* passed away during my labours” (TGS 314, 316 – kiemelés tőlem). A magyar fordítás nem tudja visszaadni a szövegben rejlő kettős értelmet: „testem kiaszott az örökös *bezártság*tól, [...] a hold látta csak éjjéli *fáradás*omat, amint ernyedetlen buzgalommal, lélegzet-visszafojtva *hallgattam* búvóhelyein a természetet. [...] Így, *munkában* telt el *a tél, a tavasz és a nyár*” (54, 56 – saját kiemelés). A „confinement” és a „labour” szavak ugyanis a fordításban meglévő jelentés mellett egyértelműen kapcsolódnak a terhesség kihordásához, a gyermekágyhoz, a vajúdáshoz, a gyermek (anyai) életre hozásához (a szöveg más pontján ez még jobban fölerősödik a „painful labour” – „fájdalmas vajúdas” kifejezésben, amely szintén Frankenstein munkájára utal). Talán még az sem véletlen, hogy a Teremtmény létrehozásához három évszakra, azaz kilenc hónapra van szükség. Ezt a látszólagos azonosulást a női princípiummal azonban teljesen más megvilágításba helyezi a „pursue” szó: ellentétben a magyar fordítás „hallgatás” szavával, amelynek nincsenek erőszakos konnotációi, az angol eredeti első jelentése („üldöz, őr, hajszol”) a behatolással, az erőszakkal áll asszociációs kapcsolatban. Tehát Frankenstein esetében sem a női princípium tiszteletéről van szó, hanem annak kisajátításáról, magáévá tételéről. A cselekmény szintjén egyértelműen erre utal az is, hogy Frankenstein a heteroszexuális kapcsolat teljes kizárásával, azaz a másik elv tagadásával akarja létrehozni Teremtményét, gyermekét.

Mindezen szexuális metaforarendszer, amely Frankenstein tudomány-szemléletét, illetve a természethez való viszonyát érzékelteti, tökéletesen beleillik abba a nemspecifikus ideológiarendszerbe, amely Keller elemzése szerint a hermetikus tudományokkal ellentétben a modern természettudományos szemléletet jellemzi. Frankenstein metaforáiban a kizárólagos és erőszakosan domináns férfiprincípium az aktív elv, a természet mint női elv passzivitásba van kényszerítve, s a férfivágy tárgyaként objektiválódik.

Ugyanakkor nemcsak a tudomány frankensteini *elve*, hanem a „tudományos eredmény” létrehozásának *módja* is megfelel a modernitásban létrejövő természettudomány leírt módszerének. Frankenstein látszólag épp a fordítottját teszi annak, mint amiként ő maga leírja a tudós munkáját: „a tudós metél, boncol és neveket ad” (35), hisz metélés és boncolás

helyett ő egy emberi test megalkotására készül, látszólag tehát éppen a boncolás eredményét akarja érvényteleníteni. Alapvetően mégsem tesz mást, mint a többi természettudós, hisz (fizikailag is) grandiózus terve létrehozásakor két alapvető ponton is megérti a holisztikus szemléletmódot. Egyrészt a Teremtmény részeit képtelen összefüggésükben látni (még akkor sem, ha mechanikus módon végül mégiscsak összeilleszti a részeket), másrészt pedig nem képes arra, hogy előre átlássa: „tudományos eredménye” mennyire lesz képes beilleszkedni a világ már meglévő rendszerébe, mennyiben lesz más, illetve az a rendszer mennyire lesz hajlandó ezt a másságot tolerálni.

A Teremtmény szörny-mivoltának elsődlegesen két oka van: fizikai nagysága és a részek diszharmoníája, és mindkettő Frankensteinnek mint tudósnek a kudarca. A nagyságról ezt mondja Frankenstein: „Mivel a részek kicsinysége nagyon meglassította volna a munkámat, elhatároztam, hogy kezdeti szándékkal ellentétben óriás termetű embert hozok létre” (53). Vágya mielőbbi kielégítése érdekében tehát egy óriási, két és fél méter magas Teremtményt bocsát a világba. Ugyanakkor hiányzik belőle a rendszerszerű szemlélet: a Teremtmény részeit úgy válogatja össze, hogy külön-külön mindegyik szép és arányos, ugyanakkor ő döbben meg legjobban, amikor megpillantja alkotását, mert a „pompás részletek” (58) ellenére a teremtett egész teljesen diszharmonikus – „szánalmas szörnyeteg” (53) –, annak eredményeképp, hogy Frankenstein képtelen a rész és az egész összefüggéseiben gondolkodni. Arra a feltett kérdésre tehát, hogy kiben is lakozik a szörny(űség), az a válasz is adható, hogy a szörny szörny(ű)sége a Frankenstein-féle tudomány egyenes és elkerülhetetlen következménye és a Frankensteinben mint tudósban *inherens* módon meglévő hibák kivetülése.

## A tudós és terei

Frankenstein tudományának elemzése azonban csak részleges választ ad Frankenstein és a Szörny viszonyára. A továbbiakban Frankenstein tereinek értelmezése révén az a kérdés vetődik fel, hogy ezek a terek miféle pszichikai struktúráknak a kifejezői, s a szövegben megjelenő másfajta pszichikai terek milyen viszonyrendszerben állnak Frankensteinnel.

A *Frankenstein* olyan szöveg, amely megragadja az olvasó vizuális képzeletét, és úgy tűnik, hogy ez nem a számtalan filmváltozat következménye (inkább a filmváltozatok sokasága értelmezhető annak tüneteként, hogy mennyire a térbeliségen és a vizuális fantázián keresztül hat a regény), hanem – paradox módon – a szövegben levő terek, beleértve a szereplőket, bizonytalan fizikai meghatározottságának az eredménye. Az olvasónak az az érzése, hogy tiszta képe van a szereplőkről és terekről, a szöveget közelebről megvizsgálva azonban kiderül, hogy a cselekmény ezen elemei csupán kulturálisan meghatározott, szinte közhelyszerű ikonok sorát alkotják. Frankenstein apja a felvilágosodás humánus, érző és jóindulatú rousseau-i alakja, aki a legnagyobb felelősséggel gondoskodik családjáról; Caroline Beaufort, Frankenstein anyja és Elizabeth Lavenza a női érzékenység, szerénység, gondoskodás és önfeladás jelképei; Clerval az odaadó barát, aki szinte homoerotikus szeretettel ápolja barátját és kíséri el útjára még önmaga terveinek feladása árán is. Christopher Small-lal szemben tehát szerintem nem Frankenstein az egyetlen, aki nem „testesül meg” a regényben (vö. 205–7): a Teremtmény kivételével egyik szereplő sem definiálódik testiségében, fizikailag, pedig mint látni fogjuk, a megtestesülés és a vágy dialektikája a szöveg egyik kulcskérdése.

A szereplők megtestesülésének feltűnő hiányához hasonlóan a szöveg a tereket is meghatározatlanul hagyja, s e vonás annál inkább elgondolkodtató, mert egész sor valóságosan is létező helyet lehet felsorolni, amelyek a szöveg térbeli kereteként működnek, illetve működhetnének. Mégis, az Alpokon, a Jeges-tengeren, a Rajna völgyén és a Teremtmény búvóhelyén, a Lacey család házához kapcsolódó kunyhón kívül egyetlen hely sincs részletes leírással megjelenítve a szövegben. Az összes többi helyszín sokkal inkább az útikönyvek helyleírásainak paródiájaként hat.

Felmerül a kérdés, hogy miért csak egyes esetekben használja ki a szöveg azt a lehetőséget, amely a potenciális helyszínekben rejlik, s amelyek a kortárs esztétika kulcsfogalmaival – festői, szép, fenséges – megragadhatóak lennének. A fizikailag meghatározott helyek szorosan kapcsolódnak Frankensteinhez és narcisztikus másához: Waltonhoz; nem azonos hasonmásához: Clervalhoz; illetve Másikjához, a Teremtményhez.

A szöveg legeggyértelműbb síkján Frankenstein tudós, méghozzá kiváló természettudós, akinek egy idő után nincs mit tanulnia neves professzo-

raitól, s aki olyan kérdéseket tesz fel a Természetnek, amelyek a fizikai és a metafizikai létezés határán fogalmazódnak meg: miben áll az élet lényege, hogyan lehet élő anyagot létrehozni. Eltávolodik diáktársaitól, professzoraitól, s az egyetemi laboratórium helyett, mint Waltonnak meséli, „[e]gy magányos kamrában vagy inkább cellában, a ház tetején, amelyet egy folyosó s egy lépcsőház választott el a ház többi szobájától, rendeztem be a teremtés mocskos műhelyét” (55).

Anne K. Mellor a laboratórium leírását a szövegben homályosnak, elnagyoltnak tartja, s ezt Mary Shelley természettudományos képzettsége hiányának, valamint naivitásának tudja be („Feminist” 108). Mellor vádja – amennyiben elfogadjuk ezt a vádat, amelyben egy realiztikus leírás iránti igény bújik meg – igazán enyhe: a laboratórium (csakúgy, mint a szöveg tereinek többsége) *semmilyen* módon nem jelenítődik meg, nincs értelme tehát a nem létező leírást kritizálni. Helyette sokkal inkább azt a kérdést érdemes feltenni, miért ilyenek Frankenstein legjellegzetesebb terei.

Ez a mindentől, mindenkitől, minden emberi kapcsolattól elzárt helyszín a regény egyik olyan tér típusa, amely sokszorosan Frankensteinnek, illetve Frankensteinnek, a tudósnak az archetipikus tere. Ingolstadtba, tanulmányai és a Teremtmény létrehozásának színhelyére indulva még képtelen elszakadni apjától, barátjától, Clervaltól és Elizabethtől, s mindattól, ami kapcsolódást, emberit és nőit jelent az életében (42). Mihelyt azonban beszáll a postakocsiba, megkezdődik az a folyamat, amely végleges és visszafordíthatatlan elidegenedést jelent mindentől, s ennek a lelki tere a klausztrofóbiásan bezárt, pontosabban önmagára zárt tér. Úton Ingolstadtba a postakocsiban a szöveg szerint egyedül marad, s ez egy ideig „bánatos töprengéssel” (42) tölti el, de az úticélhoz közeledve, mint Waltonnak meséli, „égtem a vágtyól, hogy tudásra tegyek szert” (42). Ez abban a pillanatban Frankenstein tudatában a világ feltárulását, kitérülését jelenti, azonban, ironikus módon, ingolstadti tartózkodásának egyetlen tere az a „magányos lak”, ahová az első este vezetik, „hogy úgy *töltse[m] a kedvét, amint tetszik*” (42 – saját kiemelés). Ez a szoba s az ehhez hasonló terek lesznek a regényben Frankenstein narcisztikus, szolipszisztikus és transzgresszív vágyainak terei. Itt hozza létre a Teremtményt, ehhez hasonló a kunyhó, ahol a Teremtmény elmeséli neki saját történetét, azaz ahol szembesülni kényszerül vágya megtestesülésével, hasonló az

a kunyhó is, ahol életre akarja kelteni a Teremtmény női párját, ilyen a börtön, ahová Clerval meggyilkolásának vádja miatt kerül, illetve az örültek háza, ahová Elizabeth halála után viszik, s mindkettő értelmezhető Frankenstein transzgresszív „tudásvágyának” és alkotói vágyának közvetett következményeként. Ugyanilyen az a tér is, ahol Frankenstein Waltonnak meséli történetét: a jég fogságába zárt hajó kis kabinja, ahol Frankenstein ágyhoz kötve és saját kudarcra teljes tudatában is arra biztatja Waltont, hasonmását, hogy „dicsőséges expedíciójáról” dolgavégezetlenül, szégyenteljesen ne forduljon vissza, inkább válassza a halált, azt a halált, amely Frankenstein számára is Ingolstadtba indulásakor kezdődött, a zárt postakocsiban, s Walton hajókabinjában teljesedik be.

Ezek a bezáró, minden és mindenki más jelenlétét kizáró, szolipszisztikus terek Frankenstein – a férfi és a tudós – pszichikumának megfelelőjeként értelmezhetők. Nancy Chodorow pszichoanalitikus fogalmaival leírva a férfi és a női egohatárok – a két nem eltérő pszichoszociális fejlődéséből, az anyához való másféle preödipális és ödipális viszonyból adódóan – alapvetően másképp jönnek létre. *The Reproduction of Mothering* („Az anyaság újratermelése”) című könyvében azt elemzi, mik a pszichoanalitikus okai annak, hogy patriarchális családban úgy termelődnek újra azok a lelki struktúrák, amelyek következtében a nők sokkal inkább képesek az érzelmi, affektív viszonyok fenntartására és megteremtésére, ezáltal az anyaságra, míg a férfiak sokkal hajlamosabbak arra, hogy elfojtsák ilyen vágyaikat, s ezáltal egy sokkal elidegenetettebb világ részeivé váljanak. Érvelése szerint „a női személyiség, [...] az anyához fűződő preödipális viszony részbeni megtartásából adódóan, másokkal való kapcsolatában érzékeli és határozza meg magát; úgy tapasztalják, énjüket sokkal rugalmasabb és átjárhatóbb egohatárok veszik körül. A fiúk ezzel szemben önmagukat sokkal inkább elkülönülve és elhatárolva határozzák meg, az elkülönülés nagyobb tudatával és merevebb egohatárokkal. A női én alapvetően másokhoz kötődésében határozza meg magát, míg a férfi én az elkülönülésben” (169).

Ebből a szemszögből olvasva a regény tereit, azokat értelmezhetjük úgy is, mint Frankenstein tipikusan és *extrém* módon férfias személyiségének határait, egy olyan egóé, amely nem áll semmiféle kapcsolatrendszerben a környező világgal, sőt, amely éppen azoknak az érzelmi viszonyoknak a

tagadásából és tökéletes elfojtásából formálódott, amelyek a nőit, a nőiest, az anyához való (preödipális) kötődést jelentették, azaz a kapcsolatteremtő és -fenntartó képességet. Szimbolikusan, Ingolstadtba indulásakor az utolsó, aki elbúcsúzik tőle, Elizabeth, aki kimegy a postakocsihoz, „hogy újra kérleljen, írjak gyakran, s engem, barátját és játszótársát még utójjára megajándékozzon női figyelmességével” (42), de ezzel Frankenstein végleg elköszön attól a világtól, amelyben hajlandó és képes volt affektív kommunikációra. Kérdés, hogyan jött létre Frankenstein végletesen zárt pszichikai tere. Ennek értelmezéséhez kulcsot adhat Frankenstein személyiségfejlődésének pszichoanalitikus értelmezése, különösen két meghatározó emberi kapcsolaté – az anyjához és az Elizabethhez fűződő –, mert ezek, illetve fokozatos elutasításuk, megtagadásuk alapvető szerepet játszott a pszichés szerkezet kialakulásában.

Frankenstein individuummá válásának folyamatában talán a legfontosabb szerepet az anya halála játssza. Amennyiben elfogadjuk a pszichoanalízis felfogását arról, hogy a fiúgyermeknek el kell fojtania az anya iránti preödipális és ödipális vágyát is ahhoz, hogy elnyerhesse éntudatát és helyét az apa törvényei szerint, hogy le kell választania magát mindarról, ami anyai, ahhoz, hogy autonóm lényként határozhassa meg önmagát, akkor törvényszerűnek és elkerülhetetlennek kell tartani azt, hogy Frankenstein Ingolstadtba indulása előtt Elizabeth skarlátos lesz, minden tanács ellenére Victor anyja ápolja, majd ő is megbetegszik és meghal. Elizabeth Bronfen is amellett érvel, hogy „Frankenstein anyjának a halála ugyan hátráltatja a fiú egyetemre kerülését, de halála bizonyos értelemben el is indítja a fiú szimbolikus tevékenységét” (132).

Az anya halálával ugyanakkor visszavonhatatlanul, véglegesen és visszafordíthatatlanul elvész Frankenstein számára mindaz, amit az anyai szimbolizál, pontosabban az anya halála oda-vissza olvasható ok-okozati viszonyban áll Frankenstein egyetemre menésével. Nem véletlen, hogy apai döntés következtében jelölik ki Frankenstein elutazásának időpontját, de saját értelmezése szerint „mielőtt még a kítűzött nap érkezett volna, bekövetkezett életem első szerencsétlensége – szinte azt mondanám, későbbi nyomorúságom baljós előjele” (39).

A cselekmény szintjén az anya halála „csupán” a családtagok és barátok sorának későbbi halálát vetíti előre. A pszichoanalitikus olvasat szintjén

azonban az anyához fűződő primer kapcsolatnak a *teljes* mértékű tagadása azt jelentheti, hogy a felnőtt személyiség képtelen mindenfajta affektív kommunikációra, így számára megszűnik mindenki másnak a létezése, identitásának alapvető vonása a másokat s ekképpen önmagát is pusztító magába zárttság, amelynek kifejeződése az a zárt tér, amelynek falai teljesen áthatolhatatlanok. Éppen ilyenek a tudós Frankenstein létezésének terei: annyira zártak, hogy belülről leírhatatlanok, a szövegben nincs belsejük, teljesen meghatározatlanok, mert meghatározhatatlanok még az első személyű elbeszélő számára is, nem tárulnak fel senkinek: csakis önmagára irányuló és önmagukba forduló vágyainak adnak teret, de ezek, éppen törvénytelenységük és transzgresszív mivoltuk által, kimondhatatlanok. Ebben az olvasatban Frankenstein „későbbi nyomorúsága” tehát nem elsősorban a családtagoknak a cselekmény szintjén bekövetkező halálában rejlik, hanem abban, hogy mindaz, amit az anya halála jelent, egyben oka és elkerülhetetlen következménye az ő végtelenen maszkulin individuummá válási folyamatának, amelynek feltétele és eredménye mindannak a tagadása és tökéletes elfojtása, ami feminin, ami kapcsolatokban és érzelmi kötődésekben definiálja önmagát.

Nem véletlen tehát, hogy az anya halála mellett Elizabeth is halálos veszélyben van betegségében, sőt, teljesen egybeolvad a halott anyával Frankenstein álmában azon az éjszakán, amikor a „tudós” szolipszisztikus vágya beteljesedik, azaz a Szörny életre kel. Már-már kritikai közhely ugyanis a *Frankenstein*-szakirodalomban, hogy Elizabeth Lavenza tulajdonképp (bár az 1831-es szöveg szerint „csak” Frankenstein szüleinek örökre fogadott lánya) Frankenstein húga (az 1818-as változatban szó szerint is az), azaz kapcsolatuk vérfertőző. Kétségtelen, a két gyermek báty-húg kapcsolatban nő fel:

Elizabeth Lavenza szüleim házában lakója lett, s nekem minden örömöm szép és imádott társa – húgomnál is több.

[...] Előtte való este, hogy elhozta volna hozzánk, anyám játékosan azt mondta volt: „Szép ajándékom van Victor számára. Holnap megkapja.” S másnap, mint a megígért ajándékot adta át nekem a kislányt. Én gyermeki boldogsággal szó szerint vettem, amit mondott, s magaménak tekintetem Elizabethet, a magaménak, akit védelmeznem, szeretnem és kényeztetnem kell. Ha őt dicsérték, úgy fogadtam, mintha én kaptam volna általa a

dicséretet. Kuzinnak szólítottuk egymást, családiasan. Nincs szó, nincs kifejezés, ami pontosan visszaadná, számomra mi volt ő – testvérnél is több, aki holtig csak az enyém. (30)

A szöveg olyan szoros kapcsolatot sugall kettejük között, amely a kimondhatatlan határán mozog, annak a kimondhatatlannak a határán, amelyet a törvényes, társadalmi létmódon belül nem lehet kimondani, mert az emberi kultúra legalapvetőbb tabuját, az incesztust kellene kimondani, ezért nem lehet meghatározni azt, mit is jelent a „testvérnél is több”. Olyan kizárólagossággal veszi birtokba Frankenstein Elizabethet, amely már megszünteti a másik másságát, amelyben egybeolvad a kettő, ahol elmosódnak a határok az én és a te között, akárcsak a szexuális együttlétben.

Ez a szövegrészlet ugyanakkor Frankenstein szexualitásának, s egyben személyiségének egy alapvető vonására is rámutat: kizárólagos, a másokra tekintettel nem levő birtokvágyára, arra a vágyra, amely egyszerre létrehozója és eredménye *végletesen* maszkulin személyiségstruktúrájának. Az Ingolstadtba induló Frankenstein búcsúja és az azt követő események klasszikusan a feminin és a maszkulin pszichikum aszimmetriájának megjelenítéseként olvashatók. Elizabeth utolsó gesztusa az adás („megajándékozzon női figyelmességével”), a másik után való kinyúlás, nyújtózkodás, a kapcsolat valamilyen módon való megtartása, még akkor is, ha a közvetlen, fizikai kapcsolat elkerülhetetlenül egy elvontabb, áttételesebb szintre, a nyelv, illetve az írás szintjére kell, hogy áttevődjön. Frankenstein viszont mihelyt beszáll a postakocsiba, magányossá válik, magára zárja a világot, s megtagadja Elizabethtól és minden otthon maradottól még a levélbeli kommunikációt is, ezáltal elvágja mindazt az érzelmi kapcsot, amely a femininnek, a nőiesnek akár a nyomát is őrizné.

Margaret Homans jegyzi meg, hogy „van valami szörnyűséges a szolipszisztikus ember szexualitásában” (*Bearing* 102). Igen, mert minden vágy narcisztikus módon önmagára irányul, minden vágya a másik lényének, lényegének végletes tagadásából, végső soron meggyilkolásából ered. Frankenstein is mindenkit kizáró és teljesen magába forduló vágya beteljesülésekor hajtja végre álmában Elizabethnek, önmaga másikjának a rituális meggyilkolását azáltal, hogy a halott anyával azonosítja, s a

lány cselekménybeli halála a nászéjszakán csak még explicitebb kifejezője annak, hogy Frankenstein csak a másik tagadása árán tudja a maga szörnyűséges világát fenntartani. Anne K. Mellor is rámutat arra, hogy „Victor akkor vágyakozik leghevesebben menyasszonya után, amikor az már halott [...], és ez jelzi Victor legmélyebb erotikus vágyát, a nekrofilias és incestuózus vágyat a halott nő, az elveszett anya birtoklására” („Possessing” 280). Ugyanezt a heves vágyakozást a halott nő után azonban úgy is lehet értelmezni, mint olyanfajta birtokvágyat, amely megszünteti a birtokot (ahogy a gyermek Frankenstein saját tulajdonú ajándékként, birtoktárgyként értelmezte Elizabethet), így végső soron Frankenstein „heves vágya” a nő(i) és az anya(i) halála utáni vágyakozás, s ennek tökéletesen megfelelő pszichikai tere a külvilággal semmiféle kapcsolatot nem tartó végletesen kicsi, belül jóformán üres és zárt tér.

Ezek a terek kivételülési egy extrém módon maszkulin pszichikumnak, amely Keller elemzése szerint autonómiát, elkülönülést és távolságot, valamint a tárgy és a szubjektum bármiféle összemosásának radikális elutasítását hordozza magában, s ez kizárja a kreativitás, szeretet és játék lehetőségét, mert annak a helye az én belső pszichikai tere és a nem-én külső társadalmi tere közötti potenciális térben lenne (79, 83). Frankenstein esetében viszont éppen ez a tér nem létezik, mivel önmagába fordulása, önmaga vágyának semmi mást nem tekintő kielégítése semmilyen másfajta térnek nem ad lehetőséget a létezésre. Mértéktelen és maszkulin szolipszizmus az oka annak, hogy nem tud igazán kreatív lenni, hogy vágya szörnyet hoz létre: „Olyan lázasan vágytam rá, hogy az messze túlhaladta a mérséklet határait, de most, amikor elkészültem, elszállt az álom szépsége, s nem maradt utána más a szívemben, csak lélegzetelállító undor és iszony” (59). Ebben a pszichikai térben nincs szeretet, csak vágy, nincs interperszonális kapcsolat, csak szolipszizmus, nincs más autonóm szubjektum, csak az én, és semmi *nem testesülhet meg*, csak a férfiképzlet működhet.

## A géniusz és terei

Frankenstein ugyanakkor nem csupán tudós, és nem csupán a végtelenül kicsi és végletesen elzárt terekben definiálja önmagát, hanem annak lát-szólag tökéletes ellentétében, a végtelen kiterjedésű, beláthatatlan terekben is. A két tértípus, amelyek pszichikai térként is működnek, egymásnak ellentmondani látszik, de mint George Levine is rámutatott, „még akkor is, amikor Frankenstein az Alpokban vándorol, Skócia északi szigeteire vagy a Jeges-tenger befagyott sívárságába tart, a *Frankenstein* klausztrófóbiás regény. Nem a világnak, hanem egyetlen elmének a tájait mutatja be” (213). A kérdés az, hogy e két tértípus miképpen olvasható ugyanannak a pszichének a tereként, mi az a pont, ahol a két tér értelmezése összefut, és ez hogyan módosítja a szöveg, illetve a Frankenstein-jelenség interpretációs lehetőségeit, azaz miképpen ad választ arra a kérdésre, miért válik Frankenstein hiteltelen profétává.

A tudós Frankenstein, mint láttuk, zárt pszichikai terekben létezik és hozza létre teremtményét. Ugyanakkor ő maga mondja, hogy nemcsak a fizikai, hanem a metafizikai világ is vonzza – tulajdonképp így értelmezhetjük azt is, hogy a tudományban is a metafizika egyik alapkérdése érdeklí: az élet és a halál mibenléte, célja pedig az élet létrehozása. Ennyiben megkérdőjelezhetlenül utódja és örököse az alkímistáknak, s kudarca igazából abban rejlik, hogy megsérti a természetbölcsélet elveit.

A szövegben megnyíló végtelen terekkel való kapcsolata, azok által való meghatározottsága miatt azonban Frankensteinnek a metafizikával való kapcsolata egészen más síkra csúszik át: legyen bár az Alpokban, az orosz sztyeppék végtelen síkságán vagy a befagyott Jeges-tenger jég-hegyei között, mindezen terek szövegbeli leírása tökéletesen megfelel a fenséges romantikus esztétikabeli kategóriájának. Mi több, a két tér nem elválasztva, egymásmellettségben vagy -utániségben létezik, hanem a szöveg kulcsfontosságú jeleneteiben együtt, egymásban, egymás által. A narrátor Frankenstein ingolstadti tartózkodásából például a kis szobával együtt említi az Alpok csúcsait felidéző, magas, fehér templomtornyot; ugyanígy a végtelenül tágas és szűk terek együttlétezését sugallja az a kunyhó, ahol Skóciában a Teremtmény női párját akarja megteremteni; de talán ennél is fontosabb, hogy mindkét esetben, amikor Frankenstein

áthágásának, törvénytelen alkotásának a történetét mesélik (ő, illetve a Teremtmény), akkor is ugyanezen terek veszik őket körül: a kis kunyhó az Alpok fenséges csúcsai között, valamint Walton hajójának kabinja a jéghegyek közé zárva, a tengerbe fagyva.

A kétféle tér meghatározó volta és a bennük rejlő mögöttes tartalmak miatt Frankenstein értelmezhető nem csupán transzgresszív tudósként, hanem romantikus géniuszként is, annak a princípiumnak a képviselőjeként, amelynek valós életbeli egyik legismertebb alakja nem volt más, mint Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft Shelley férje (a regény írásakor még „törvénytelen” társa), illetve Lord George Gordon Byron, akivel éppen a regény írásakor igen szoros barátságban együtt éltek Genfben, s akinek kihívására írta meg Mary Shelley a *Frankenstein*.

A fenséges fogalma és ezek a végtelenbe nyúló, ember számára beláthatatlan terek számos ponton érintkeznek Frankensteinnek, a tudósnak a metaforarendszerével. Az Alpok végtelennek tűnő, egékbe nyúló terei éppolyan magányosak, és lényegükből adódóan ki is zárják bárki másnak a jelenlétét, a mással együtt létezését: „hisz a más jelenléte semmivé tenné a kép magányos nagyszerűségét” (108). (Felidézhetjük, hogy a regény írásakor a két költő-géniusz Mary Shelleyt otthon hagyva túrára indult az Alpokba.) Frankenstein azt is megjegyzi: „[m]inthyogy az ösvényt jól ismertem, elhatároztam, vezető nélkül megyek” (108), egészen hasonlóan ahhoz, mint ahogy egy idő után nem volt szüksége professzorai tanácsára sem, s egyedül vágott neki „az útnak”, a Teremtmény létrehozásának.

További párhuzam a tudós Frankenstein és a fenséges világának Frankensteinje között az a metafora, amellyel birtokba veszi az Alpok hegyeit: „a hegycsúcsok sűrű ködbe burkolódtak [sic], s így nem láthattam roppant barátaim arcát. De én akkor is áthatolok párafátylukon, s fölkeresem őket felhős búvóhelyükön” (108 – a dőlt betűs saját fordítás: „e párafüggönyön” helyett). A képek egyértelműen fölidézik a tudós Frankenstein metaforáit: a felfedezés és az út ugyanúgy behatolás, mégpedig a lefátyolozott női testbe való behatolás (ezért fontos a „fátyol” szó és a hegyek és a ködfátyol közti birtokviszony megtartása a fordításban), amelynek során annak legrejtettebb, féltve védett titkai is feltáruznak. Hasonló az is, ami vágyai szerint e titokban megnyilvánul: „a némán

munkáló örök törvények” (108), akárcsak akkor, amikor a tudós a fizikai és metafizikai világ határán az élet és halál törvényeit keresi.

Az Alpokban azonban a fizikai és a metafizikai közül egyre inkább a metafizikai nyer jelentőséget azáltal, hogy Frankenstein tere a fenséges:

A kedélyemet terhelő súly, amint egyre mélyebben és mélyebben hatoltam be az Arve szurdokába, érezhetően könnyebbedett. A roppant hegyek és a mindenfelől fölöttem magasodó meredek falak, a sziklák közt tomboló folyó hangja, körös-körül a vízesések robaja – mind a Mindenható roppant erejéről vallott. [...] S a völgy, amint magasabbra-magasabbra hágtam, egyre fenségesebb, egyre bámulatosabb képet öltött. Váromok ültek a meredélyek tetején. A féktelen Arve s a fák közül itt-ott kikandikáló tanyák páratlanul bájos képet nyújtottak. De ezt hatalmasra növesztették, fenségessé tették a roppant Alpok piramisai és kupolái, melyek fölébe emelkedtek mindennek, mintha más földhöz tartoznának, ahol másfajta lények laknak. (104–5)

E táj fölött pedig a fenséges képzetének elérhetetlen megtestesülése, a Mont Blanc emelkedik „félelmes méltósággal” (110). A szövegben az Alpok hatalmas, az ész számára a végtelenség képzetét és a metaforikus kifejezések által (is) – „piramisok, kupolák, másfajta lények lakhelye” – transzcendentális jelenlétet sugalló és egyben félelmet keltő ormai a fizikai és a metafizikai világ közötti átjárhatóságot, az egymásba való átmenet lehetőségét idézik fel: a természeti nagyság/hatalmasság ebben az esetben is képes arra, ami Kant szerint a fenséges legfontosabb attribútuma: „a tetszés a fenségésnél a *mennyiség* megjelenítéséhez kapcsolódik. [...] [F]enségességről egy formátlan tárgy esetében is beszélhetünk, amennyiben magán a tárgyon vagy a tárgytól indítva *határtalanságot* jelenítünk meg, de ehhez a határtalansághoz hozzágondoljuk egyúttal totalitását is” (162), azt a fajta totalitást, amely a transzcendentális sajátja. A fenséges ugyanakkor elsősorban nem a valláshoz kapcsolódó fogalom: ez a transzcendentális, mint Thomas Weiskel kimutatja, éppen azáltal jött létre, hogy „első lépésként, a 17. században megtörtént az istenség hagyományos tulajdonságainak – végtelenség, hatalmaság – azonosítása azokkal a hatalmas terekkel, amelyeket az éppen létrejövő csillagászat akkor fedezett fel. A hagyományosan vallásos érzületek hamarosan áthelyeződtek az

istenségről, és először a hatalmas terekkel kerültek asszociációs viszonyba, majd azokkal a természeti jelenségekkel, amelyek a látszat szerint megközelítik ezt a hatalmaságot (óceánok, hegyek)” (14). Ugyanakkor, mint az egyértelmű mind Burke, mind pedig Kant értelmezéséből, a fenséges fogalma szorosan összefonódik a félelemmel (Burke 36), illetve a félelmetessel (Kant 180–82). De mindketten hangsúlyozzák, hogy a fenséges akként lehet vonzó, hogy e félelmetesség bizonyos távolságra van, a szemlélő biztonságban érezheti magát tőle (Burke 36, Kant 181), sőt Kant szerint e távolság és biztonságérzet az előfeltétele annak, hogy valamely jelenséget fenségesnek ítéljünk:

[E]szztétikai ítéletünkben a természetet nem annyiban ítéljük fenségesnek, amennyiben félelmet kelt, hanem azért, mert feléleszti bennünk az erőt (mely nem természet) arra, hogy kicsiségnek tekintsük mindazt, ami iránt aggodalmas törődéssel viseltetünk: a javakat, az egészséget és az életet, s hogy a természet hatalmát, melynek ezek tekintetében alá vagyunk rendelve, önmagunkra és személyiségünkre nézve mégse tartsuk olyan hatalmaságnak, amely előtt meg kellene hajolnunk, amikor legfőbb alaptételeinkről van szó, amikor ezek érvényesítése vagy elvetése a kérdés. Itt tehát pusztán azért mondjuk fenségesnek a természetet, mert a képzelőerőt olyan esetek ábrázolásáig emeli, amelyekben az elme a maga számára érezhetővé tudja tenni mivoltának saját, a természetnek is felette álló képességét. (182)

E szerint az értelmezés szerint a fenséges képzetében már nem egy transzcendentális létező mindenhatóságáról van szó, hanem az emberi képzelőerőről, amely önmaga lényegénél fogva képes arra, hogy a szubjektumot saját határain túlelmezze, kiléptesse a mindennapi létezésből, s ezáltal a transzcendentális, metafizikai létezés részévé tegye. Az Alpok hegyeinek, gleccsereinek, szakadékaik látványa éppen ilyen hatást tesz Frankensteinre:

Még emlékeztem, milyen hatást tett elmémre, mikor először pillantottam meg, e félelmes és soha nem pihenő gleccser látványa. Magasztos mámorral töltött el, szárnyat adott lelkemnek, s *a homályos világból a fény és öröm honába szárnyaltam föl*. Annak látása, ami a természetben *félelmesen szép és fenséges*, mindig is ünnepi érzelmeket keltett bennem, s *elfeledtette velem az élet futó gondjait*. (108 – saját kiemelés)

Ezen a ponton azonban Frankenstein már igen kevésbé értelmezhető a tudós archetipikus alakjaként: sokkal inkább „a fenséges paradigmátikus költőjének” figurájával azonosítható, aki Angela Leighton jellemzése szerint „magányosan, szó nélkül és elragadtatva áll a szemlélt tárgy, táj vagy eszme előtt” (21). Az irodalomtörténet szerint ugyanakkor a fenséges fogalmának egyik legparadigmatikusabb költője Percy Bysshe Shelley, aki – szintén Leighton szerint – éppen 1816 nyarán, Byron társaságában az Alpokban tett útja, s elsősorban a természeti nagyság hatására kezdi el kidolgozni az alkotás esztétikáját, s olyan esztétika vonzza, amely idealizálja a táj immateriális és numinózus jellegét, látni akarja a láthatatlant, és képzeletbeli jelenléttel népesíti be az üres tájat (vö. Leighton 36, 40, 42). Szintén 1816 nyarán írt verse, a „Mont Blanc” pedig mind képeiben, metaforáiban, mind pedig a képek által sugallt jelentéstartalmában megfelel a Frankenstein által megtapasztalt és értelmezett fenséges-fogalomnak:

mind, mi mozog, van, szóba, harcba kezd  
s születik, meghal: – kel, hull, változik.  
Az erő honában lebeg fenn:  
messzi, ünnepi és elérhetetlen;  
s ez, a föld csupasz arca, ez a táj,  
mit nézek, ez a sok hegyóriás  
tanítja figyelmes elménk. A gleccser  
– zsákmányt lelt kígyó – gyűrűzik a forrás  
felől, távolról; s szirtek, miket a Nap  
s a Fagy a romlás hatalmát nevetve  
szétszórt: piramist, tornyot, kupolát,  
.....  
A Mont Blanc csak ragyog: – itt az Erő,  
.....  
A dolgok titkos ereje, az ember  
elméjén úr, égi kupolát  
törvényként megszabó, lakik tebenned!  
S te is mi volnál, s mi a csillag, a tenger,  
a föld, ha ember-álmu képzeletnek  
csak úr nyílna a magányban s a csendben?  
*(Orbán Ottó fordítása – részletek)*<sup>30</sup>

30

All things that move and breathe with toil and sound  
Are born and die, revolve, subside and swell.  
Power dwells apart in its tranquillity

Mindezen képzetbeli és a képzetekhez kapcsolódó eszmetársításokból következően úgy tűnik, hogy Frankenstein figurájának csupán természettudós-ként való értelmezése által elvész a szövegnek egy jelentős rétege, az, amelyet a Frankenstein által elfoglalt terek értelmezéséből lehet felfejteni, illetve fordítva: a terek értelmezése által nyílik meg az az értelmezési lehetőség, amely a tudós alkotót lényegileg azonosítja a romantika fenséges-fogalmát képviselő paradigmaticus költővel. Ezáltal viszont a regény nem csupán a modern természettudomány szemléletének, hanem a romantika fenséges-fogalmának, illetve a Percy Bysshe Shelley által (is) képviselt költő paradigmájának kritikájaként is olvasható, hiszen mind a „tudós”-, mind pedig a „költő”-Frankenstein terei lényegileg azonosak: szolipszista módon kizárják minden más ember és a mindennapi emberi jelenlétét, kizárólag a metafizikaira vágnak, mégpedig – a szöveg metaforáinak értelmezése alapján – akár erőszakos áthágás árán is.

---

Remote, serene and inaccessible:  
And *this*, the naked countenance of earth,  
On which I gaze, even these primeval mountains,  
Teach the adverting mind. The glaciers creep  
Like snakes that watch their prey, from their far fountains,  
Slowly rolling on; there, many a precipice  
Frost and the Sun in scorn of mortal power  
Have piled – dome, pyramid and pinnacle,  
.....  
Mont Blanc yet gleams on high: – the power is there,  
.....  
... The secret strength of things  
Which govern thought, and to the infinite dome  
Of heaven is as a law, inhabits thee!  
And what were thou, and earth, and stars, and sea,  
If to the human mind's imaginings  
Silence and solitude were vacancy?  
(Percy Bysshe Shelley, „Mont Blanc” – részletek)

## A szépség és a szörnyeteg

Ezen a ponton fölmerül a kérdés, hogy a szöveg ajánl-e a Frankensteinével szemben humánus, ember által *lakható pszichés tereket*, illetve a fenséges esztétikájával szemben olyan esztétikai kategóriát, amely nem kizáró, hanem befogadó, és a másik jelenlétét is megengedi. A terek elemzéséből kiindulva még tovább lehet értelmezni Frankenstein relációit, a körülötte levő hasonlóság/ellentét/hasonmás-rendszert, mégpedig Clervalon és a Szörnyön keresztül. A szövegben mindkettejükhöz kötődik egy jellegzetes tértípus, és ezek a tértípusok éppannyira értelmezhetők pszichikai tereként, mint Frankenstein esetében. A terek önmagukban is kifejezik a szereplők kapcsolatrendszerét, kapcsolatteremtő képességét, vágyát a másik emberre, az intim létezésre, illetve mindezek hiányára. A terek által való meghatározottság esetükben is olyan hangsúlyosnak tűnik, hogy pusztán pszichikai tereik alapján is értelmezhető Clerval Frankenstein nem azonos hasonmásaként, a Teremtmény pedig Frankenstein Másikjaként.

### 1. A szépség

Clerval, Frankenstein gyerekkori barátja tűnik – meglehetősen szubverzív módon, szinte figyelemelterelőként – a szövegben a költőnek, Frankensteinel, a tudóssal szemben. Valójában azonban kétfajta esztétika, illetve kétfajta esztétikai minőség vitája zajlik kettejük között – s mindkettő emberi viszonyok kifejeződéseként értelmezhető. Az Alpok fenséges meredélyeivel szemben Clerval a festői és a szép fogalmaival jellemezhető tájakkal határozza meg önmagát:

A Rajna folyása Mainzon túl sokkal festőibbé válik. Vize meggyorsul, s nem magas, de meredek oldalú, gyönyörű formájú hegyek közt kanyarog. Sok, sötét erdővel körülvett, magas és hozzáférhetetlen meredély szélén álló várromot látunk. E szakaszán a Rajna igazán festői képet nyújt. Egy helyt az ember sziklás hegyeket, félelmes lejtőkön letekintő várromokat lát, amelyek lábánál sötétben rohan a Rajna, majd hirtelen megkerül egy hegyfokot, s a szelíden lejtő zöld parton gyönyörű szőlőskertek, a kígyóként kanyargó folyó és népes kisvárosok töltik be a szint. [...] Svájc hegyei fenségesebbek s idegenebbek; ám e csodaszép folyó partja csupa báj, ehhez fogható még sose láttam. Nézd azt a várat amott a meredélyen, s nézd amatt a szigeten: szinte elrejtí a dús lomb. S azokat a munkásokat, akik szőleik közt

jöttek lefelé, s a falut, mely félig megbúvik a hegy zugában. Ó, a szellem, mely e tájat lakja és őrzi, jobban érti az ember lelkét, mint amaz, mely föl-torlasztja a jégfolyókat, vagy meghúzódik hazánk megközelíthetetlen hegyeinek ormain. (182–84)

Ha nem lenne nyilvánvaló módon ellenpontként benne a leírásban az utalás az Alpok szirtjeire, akkor is egyértelmű lenne, hogy a Clerval-féle természet alapvetően különbözik Frankensteinétől szinte minden ponton. Igaz, Clerval is valamiféle szellemi létező jelenlétét látja a természetben, azonban ez a létező és ez a természet nem félelmet kelt, hanem örömet, s ezt az örömet nem egyfajta mennyiség és akár formátlanság váltja ki, hanem az önmaga minőségéért való tetszés. Pontosan illik e leírásra, amiként Kant jellemzi a szépet a fenséggel ellentétben:

A széppel ugyanis közvetlenül együtt jár az élet előmozdításának érzése, s így a szép feletti tetszéssel összeférnek a vonzó ingerek és a képzelőerő játéka; [...] a természeti szépség (az önálló természeti szépség) célszerűséget hordoz formájában, miáltal a tárgy mintegy eleve a mi ítélőerőnk számára rendeltetettnek látszik, és hogy ekképp a természeti szépség önmagában tárgya a tetszésnek. (162–63)

Clerval tere önmagában elégséges arra, hogy az öröm érzetét keltse, nem a reflektáló tudat, nem az ész hozza létre a szépség érzetét, s e szépség homogén olyan szempontból, hogy csak vonzó, nem pedig a vonzás és a taszítás dinamikáját hordozza. Szintén a szép kategóriájára utal a nyugodt szemlélődés, hiszen „míg ... a szép iránti ízlés az elmét a *nyugodt* kontempláció állapotában levőként előfeltételezi, s abban meg is tartja, addig a fenséges érzésével jellege szerint együtt jár az elmének a tárgy megítélésével összekapcsolódó *mozgása*” (Kant 165–66). Clerval természetszemlélete, s ezáltal pszichikai tere, a fenséges Shelley-féle költőjével szemben a wordsworthi panteizmushoz áll legközelebb,<sup>31</sup> ahhoz a szemlélethez, amelynek egyik legismertebb verséből<sup>32</sup> idéz e helyütt

<sup>31</sup> Ez a vélemény szemben áll Margaret Homans álláspontjával, miszerint Clerval és Frankenstein alakjában Dorothy és William Wordsworth – és általában a romantikus költők – természetszemléletének ellentétét kellene látnunk (*Bearing* 102).

<sup>32</sup> William Wordsworth: „Sorok a tinterni apátság fölött” – ford. Szabó Lőrinc.

a *Frankenstein* szövege. Ha csak abból a szempontból hasonlítjuk össze Percy Bysshe Shelley „Mont Blanc”-ját és Wordsworth „Tinterni apátság”-át, hogy a terük mennyire zárja ki, illetve mennyire fogadja be a szemlélőn, a lírai énen kívüli másikat, akkor teljesen egyértelműen kitűnik, hogy a „Mont Blanc” terébe ugyanúgy senki más jelenléte nem fér bele, akárcsak Frankensteinébe. Ugyanakkor Clerval világszemlélete ugyanúgy elfogadó és befogadó, mint ahogy a „Tinterni apátság” elején a természettel tökéletes harmóniában képes élni az ember: a „pásztor” és a „remete” jelenléte nem zavaró, ők képesek organikusan együtt élni a természettel, ember és természet határa meg sem húzható („ajtajukig fut a zöld”); a vers végén pedig a természet, illetve a természetben létező szellemi princípium nem önmagáért vagy a lírai én számára létezik, hanem igazi jelentését abban nyeri el, hogy utat jelent a másik emberhez (a drága baráthoz, Coleridge-hoz és a drága húghoz, Dorothy Wordsworthhöz). Clervalnak ezt a viszonyokban, emberi relációkban való létmódját fejezi ki első érdeklődése: Clerval „a dolgok morális viszonyaival foglalkozott” (33), éppúgy mint ahogy a „Tinterni apátság” lírai éneje számára a természet alapvető princípiuma „erkölcsi volt[a] lelkét” jelenti – megint éles ellentétben Frankensteinnel, aki viszont a Teremtmény létrehozásakor éppen ezt hagyja teljesen figyelmen kívül, és éppen az efféle gondjait akarja maga mögött hagyni az Alpokban.

Hasonló ellentétet árul el kettejük irodalmi ízlése: Clerval a keleti irodalmakat, nyelveket tanulmányozza, s a Teremtmény megalkotása után Frankenstein számára is jelent valamit ez a kultúra:

nemcsak tanulságot, hanem vigaszt is leltem az orientalisták műveiben. Nem is igyekeztem, mint ő, mélyebben megismerkedni e nyelvekkel, hisz eszembe sem jutott, hogy valaha hasznukat vehetném, az átmeneti szórakozáson túl. [...] De ha ezeket az írásokat olvastam, úgy tetszett, az élet nap-sütötte rózsakert – becsületes ellenfél mosolya és összevont szemöldöke, vagy tűz, mely elemésztí az emberi szívet. Mennyire más ez, mint a görögök és a rómaiak férfias és hősies költészete! (72–73)

Az, ami ebben a szövegrészben csak a keleti és a nyugati irodalom ellentétéként mutatkozik meg, sokkal alapvetőbb ellenpontokat rejt magában: a nyugati kultúrkör kibékíthetetlen bináris oppozíciókban és azok

által való világszemléletét, szemben egy sokkal megengedőbb, befogadóbb, nem a kettősségek *harcára* építő keleti világszemlélettel (s e tekintetben párhuzam vonható a már elemzett kétféle tudomány szemlélet különbségeivel). Ugyanakkor ez az ellentétpár implicit módon nemspecifikussá is válik: a nyugati kultúra a maskulin világszemlélettel azonosul, míg a keleti a bináris oppozíció logikája által a femininnel, s szintén e logika által egyben az oppozíció egyúttal hierarchizálttá is válik a narrátor értékelése által. Bár „átmeneti szórakozásnak” és „vigasznak” megteszi, ő amellet kötelezi el magát hosszú távon, ami ennek éppen az ellentéte, s csak addig hajlandó elfogadni egy másfajta kultúrának, gondolkodásnak, a Másiknak az elveit, amíg maga is – betegségében – feminizált, passzív helyzetbe kényszerül, amikor amúgy sem képes teleologikus és aktív – azaz maskulin – elveinek megfelelően élni.

Frankensteinnek tehát a saját elvei lényegéből adódóan meg kell tagadnia és el kell hagynia barátját: az emberi létről vallott elveik, amelyek esztétikai és természetfelfogásukban oly eltérőnek mutatkoznak, szükségesszerűvé teszik elválásukat. Frankenstein maga vallja be: „A társaság terhemre volt; ha magamra maradtam, elmémet a menny és a föld képeivel tölthettem meg. [...] Úgy láttam, áthághatatlan sorompó emelkedik köztem és embertársaim között” (186). Clerval későbbi halála éppígy elkerülhetetlen: akárcsak William és Justine halála esetében, Frankenstein bevallja, hogy ő követte el a gyilkosságot, hisz mindhármuk halála pusztán mindazon életelv tagadásának a szimbóluma és következménye, amit Clerval életszemlélete képvisel. S ennek a fordítottja is igaz: haláluk mindannak a végletesen elidegenedett létmódnak és -szemléletnek a kifejezése és közvetlen eredménye, amit Frankenstein filozófiailag és esztétikailag képvisel. Clerval tehát sokkal inkább tekinthető Frankenstein nem azonos hasonmásának, mint annak, akinek Frankenstein szeretné látni: önmaga fiatalkori énjének.

## 2. A szörnyeteg

Frankenstein igazi Másikja (nem pedig „narcisztikus hasonmása” [Kestner 68–80]) azonban mégiscsak a Teremtmény, a Szörny, akivel – nem véletlenül – a köztudat azonosítja: a Szörny maga Frankenstein, s Frankenstein a Szörny. Ennek természetesen nem pusztán az az oka, hogy a Teremt-

mény névtelen, s ezáltal az alkotó neve áthelyeződik rá is, akárcsak a patriarchális családmodellben; sokkal inkább az, hogy a szörnység, a szörnyeteg mibenlétének – pontosabban kibenlétének – a kérdésére adott válasz, azaz az olvasat, az olvasó nézőpontjától függ, s ez esetben a saját történetét mesélő Frankenstein és a (feminista) olvasó olvasata igen távol látszik esni egymástól.

Frankenstein és a Szörny viszonya a szöveg értelmezésének alapkérdése. Mivel Frankenstein vágya és a Szörny megteremtése ok-okozati viszonyban áll, a szöveg egyik legfontosabb kérdése a vágy természete és annak saját beteljesüléséhez való viszonya. Ebbe a kérdésfeltevésbe ágyazódik bele az a két metaforarendszer, amelyek által a szöveg kódolja a Frankenstein vágyának szörnysége és a Teremtmény szörnysége közötti lehetséges viszonyt: Frankenstein vágya egyrészt a tudós (tudomány) vágya, másrészt a romantikus költő (művészet) alkotói vágya. Mint láttuk, a tudós vágyaként a vágy a modern tudománynak a világgal szembeni agresszív és birtokolni akaró, tárgyiasító vágyaként jelenik meg, *megtestesülése* tehát csakis monstuózus lehet. A kérdés másik része, amely az alkotói vágy és a szörny kapcsolatára vonatkozik, a következőképpen fogalmazható meg: ha elfogadjuk, hogy Frankenstein nemcsak tudós, hanem egyben a paradigmaticus romantikus költő is, akkor vajon a Szörny olvasható-e az ő műveként? Még tovább menve: ha a Szörny valóban műalkotás, akkor szörnységes volta vajon minek köszönhető? Azért szörnységes a mű, mert Frankenstein kudarcot vall (vagyis mégsem felel meg a Percy Shelley-féle esztétika alapelveinek), vagy pedig azért, mert Frankenstein nagyon is sikeres (vagyis a Teremtmény szörnysége a romantika fenséges-fogalmának logikus megtestesülése)? Olvasható-e tehát a Szörny a romantikus esztétika Másikjaként?

Ha a Teremtmény esetében is a tereket vizsgáljuk, akkor Frankensteinnek mind zárt, mind pedig végtelen, de mindkét esetben szolipszisztikus terei egyaránt ellentétei a Teremtmény legtipikusabb terének, a de Lacey család tanyájához tapadó kunyhónak. Míg Frankenstein számára a másokhoz kapcsolódás és csatlakozás szörnységes, a Teremtmény, azaz a Szörny számára ez az egyetlen elfogadható – Frankenstein szempontjából pedig szörnységes – létmód, amelyet kellően kifejez a kunyhó (a fordítás más helyein „ól”) és a tanya fizikai összekapcsolódása, amelyben a

Teremtény vágyakozik a többi ember után, hiszen ellenállhatatlan vágy hajtja, hogy elfogadott tagja legyen egy emberi közösségnek. E két épület egymáshoz való viszonya, valamint a Teremténynek a de Lacey család utáni vágyakozása leképezése – és kényszeres megisméltése – annak a gesztusnak, ahogyan a Szörny életre jött pillanatában kinyújtja kezét alkotója felé, „láthatólag, hogy [őt] visszatartsa” (59). Kapcsolatokat keres, fizikai kapcsolatot, de ugyanakkor olyan kapcsolatot is, amelynek morális implikációi vannak, amely feltételez valamiféle minimális erkölcsi felelősséget, s feltételezi azt a fajta, feltételek nélküli egymáshoz tartozást, amelyet egy újszülött és az anya viszonyába olvasunk bele. Frankenstein azonban elmenekül előle,<sup>33</sup> nem vállalja ezt a kapcsolatot, azaz nem vállalja vágya megtestesülését.

Vajon miért van az, hogy Frankenstein azonnal elmenekül attól, amire vágyott? Miért van az, hogy Frankenstein – saját vágyának beteljesülése után – a Szörnytől is megtagadja vágya megtestesülését: az utolsó pillanatban abba hagyja a Teremténynek megígért nőnemű lény életre keltését, és darabokra vágja? Miért fél ennyire a vágyak beteljesülésétől?

A szövegben közvetlenül azelőtt, hogy Frankenstein megpillantaná a Teremtényt, azaz abban a pillanatban, amikor vágya legközelebb áll a beteljesüléshez, de még nem teljesül be, tehát akkor, amikor a tudós/a romantikus költő vágya legintenzívebb, álmában megjelenik Elizabeth „egészsége virágában”, majd arca átúszik Frankenstein halott anyjának képébe, s ebből az álomból felébredve Frankenstein rögtön megpillantja szörnyűséges Teremtényét. Amellett, hogy ez az álom szinte kényszeresen megismélti az anya halálát (s ezzel az ismétléskényszerrel bevallja annak traumatikus és a psziché számára feldolgozhatatlan voltát), egyúttal előre vetíti Elizabeth halálát, s az összes nő halálát és ezzel a női princípium végét a regényben, s ezáltal mindannak az elutasítását, amire viszont Frankenstein vágyának megtestesülése, azaz a Szörny vágyik.

---

<sup>33</sup> Mivel jelen értelmezés szempontrendszerét széttördelné, itt csak utalok arra a rendkívül izgalmas interpretációs lehetőségre, mely szerint a *Frankenstein* a Szörny megteremtésével a terhességgel és az anyasággal kapcsolatos, a 19. században kimondhatatlan tabunak számító női félelmeket bújtatja a többszörös kódolás és a szövegbeli rémregényszerű elemek mögé, s e szerint az olvasat szerint az, hogy Frankenstein rögtön a „szülés” után cserbenhagyja „gyermekét”, a lélektani és kriminológiai szakirodalomból is jól ismert szülés utáni depresszió megnyilvánulása. (Moers 90–99)

A Szörnyet éppen fizikai megtestesülése és fizikai léte, a testen keresztül való létezése, valamint az a vágya, hogy érzelmi és morális viszony által létezzen, teszi szörnyűségessé Frankenstein számára. Megteremtésekor a Szörny legfőbb „bűne” testi szörnyűsége, mondhatnánk a test bűne, a megtestesülése, a frankensteini idea és vágy megtestesüléséé, mivel, Margaret Homans szavaival, „a romantikus vágy nem vágyik arra, hogy beteljesüljön; [...] a fiú nem vágyhat arra, hogy a figuratív helyettesítők megtestesüljenek, mivel bármely *test* túlságosan is emlékeztet az anyára, s ekképp a fiú számára fékezhetetlen” (*Bearing* 107).

Az álom és a Szörny életre kelésének egybeesése azonban más összefüggésekben is értelmezhető. A Szörny mint Frankenstein vágyának megtestesülése ironikus viszonyban áll magával a vágygal, amennyiben elfogadjuk, hogy a (romantikus férfiképzlet) vágya *lényegénél fogva* nem teljesezhet be, mert minden beteljesedés a vágy végét jelenti, tehát szörnyűséges. Ezáltal viszont a vágy mindenféle megtestesülésének elkerülhetetlenül szörnyűségesnek kell lennie. A *Frankenstein* szövege szerint a Szörny életre kelésekor „elszállt az álom szépsége, s nem maradt más utána szívemben, csak lélegzetelállító undor és iszony” (59).

Frankenstein vágya ezen a ponton a tudós vágyának metaforarendszerébe ágyazódik, s mint láttuk, a tudósnak és tudományának kép- és fogalomrendszere, annak világszemléleti implikációival, a vágy megtestesülését eleve kudarcra ítéli. Mi történik akkor, amikor a vágy áthelyeződik a romantikus költő képiségebe, amikor a test, a Szörny teste, Frankenstein vágyának megtestesülése áttevődik a romantikus költő paradigmatis terébe, a fenségesbe? Amikor Frankenstein az Alpokban átadja magát a hegyek hatásának, amikor már azon a ponton van, hogy magával ragadja az az öröm, ami a fenséges reflexív megtapasztalásából származik, azaz amikor majdnem elér vágyai csúcára, tehát amikor pszichológiailag ugyanolyan állapotba kerül, mint a tudós-Frankenstein a Teremtmény életre kelése előtti pillanatban, akkor valahol a távolban megjelenik a Teremtmény:

Fölötte a Mont Blanc emelkedett félelmetes méltósággal. Megmaradtam a sziklák zugában, onnét bámultam a döbbenetesen szép képet. A jégtenger vagy inkább roppant jégfolyó meredek hegyek között kanyargott, s ezek légies csúcsai, beszögellései fölébe szöktek. A csúcsok jegesen sziporkáztak a nap fényében a felhők fölött. Korábban bánattal teli szívem már-már

valami boldogságfélétől dagadozott. Így kiáltottam fel: „Kóbor lelkek, ha igazán kóboroltok, s nem pihentek keskeny ágyatokban, adjátok meg nekem ezt a szerény boldogságot, vagy tegyetek társatokká, ragadjatok magatokkal az élet örömei közül!”

Ahogy ezt kimondtam, egyszerre egy alakot láttam közeledni hozzám, elég messze még, de emberfölötti sebességgel. Egyre-másra ugrotta át a jég hasadékait, amelyeket én oly óvatosan kerülgettem. Ahogy közeledett, láttam, termete is meghaladja az ember nagyságot. Elfogott a rosszullét. Elködösödött a tekintetem, úgy éreztem, elalélok, de rögtön életre keltett a jeges szél. Amint az alak közelebb került hozzám (félelmetes és iszonyú látvány!), megértettem, hogy ez az a nyomorult, akinek én adtam életet. Reszkettem a dühtől és az irtózáttól, s úgy határoztam, megvárom, aztán megvívok vele életre-halálra. (110)

A leírásból – anélkül, hogy meg kellene ismételni a fenséges terének részletes elemzését – nyilvánvalóan kiderül a fenséges terének és esztétikájának, valamint a testnek kettős viszonyrendszere. A fenséges abszolút mértékben tagadni látszik az emberi test létjogosultságát, a megtestesült ember és megtestesült vágy jelenlétének legitimitását. Abban a pillanatban, amikor a fenségessel azonosulni vágyó Frankenstein az „élet örömeinek”, azaz testének megtagadása árán már-már éterivé válik, tehát amikor vágya beteljesülni *látszik*, akkor ugyanúgy megjelenik a Szörny, mint a tudós anyait, azaz anyagit „megölő” álma után. Ebben a jelenetben Frankenstein teste éppolyan metamorfózison megy keresztül, mint a Szörny teremtésekor. Miközben testet ad a Teremtménynek, saját testét tagadja meg és veszti el: lefogy, s mint maga mondja, „arcom belesápadt a tanulásba, testem kiaszott az örökös bezártságtól, [...] [majd] elbágyadtam, gyöngeségemben kis hóján a földre roskadtam” (54). Saját teste szimbolikusan áttevődik a Teremtmény testébe, abban testesül meg, és saját testét megtagadni látszik. A test, a megtestesülés, a vágyak beteljesülése azonban elkerülhetetlen, a testi, a fizikai *teljes* kirekesztése és megtagadása pedig együtt jár a testi beteljesülés iránti undorral és szörnyűséggel. Különösen érvényesnek tűnik ez a fenséges romantikus esztétikájára, amely a fogalom mibenléténél fogva tagadja az anyagit, a testit. Ezért válik a Teremtmény „visszataszító szörnyeteggé” (111): a fenséges tere nem az ő tere, ő ott mindvégig folt marad, idegen test – hiszen definíciójából eredően a test itt csak idegen lehet.

A Szörny szörny(ű)sége ebben a metaforarendszerben nem csupán a vágy megtestesülésének a szörnyűségét, s ezáltal az undor nélküli be-  
teljesülés lehetetlenségét jelzi, hanem annak az esztétikai rendszernek,  
a fenségesnek az – emberi viszonyok szempontjából mért – kudarcát,  
amely csakis a fizikai, a testi, az anyagi és anyai teljes megtagadásával  
tudja konstituálni önmagát. Ebben a viszonyrendszerben a Szörny a fen-  
séges esztétikájának elveiből logikusan következő Másik, aki a fenséges  
esztétikájának megtestesülése, (mű)alkotása, s éppen ezért Frankenstein  
és a Szörny viszonyát a szövegben mindvégig a vonzás és a taszítás di-  
namikája jellemzi. A Szörnyben az kel életre, aminek – vágya tanúsága  
szerint – a teljes megszüntetésére törekszik, s a Szörny életre jöttében  
éppen ennek a megszüntetésnek a lehetetlensége fejeződik ki. Egyet lehet  
érteni Elizabeth Bronfen értelmezésével, mely szerint

Mary Shelley dekonstruálja azokat az elveket, amelyeken a mesterséges  
alkotás alapszik, s ezáltal felfedi, hogy a művésznek – azért, hogy elszakít-  
sa magát a kontextustól és a jelölttől – a szimbolikus érdekében meg kell  
tagadni az anyagit, és el kell szakadnia az anyaitól, hogy létrehozza önma-  
gát mint autonóm lényt. (Bronfen 131)

Ezért kell Frankensteinnek végetérhetetlenül üldöznie a Szörnyet, pon-  
tosabban a vágya akkor nem látható, tehát nem megtestesült tárgy által  
hagyott nyomokat. Így jön létre az a halálig tartó hajsza, amelyben a vágy  
soha nem teljesedik be, mert a megtestesülés minduntalan áthelyeződik a  
Szörny által hagyott jelekre, de mihelyt megpillantja Frankenstein ezeket  
a jeleket (azaz mihelyt fizikailag megtestesülnek), Frankenstein vágya  
azonnal áthelyeződik a következő, még láthatatlan jelre, végső soron  
pedig a soha el nem érhető Teremtényre. A Szörny meg nem testesült  
mivoltában, állandó átcsúszásában a vágy tárgya lehet, de a vágy ilyen és  
véget nem érő hajszolása a regény tanúsága szerint csakis végzetes lehet.

## A szörnyűség vége?

Frankenstein vágya – amellet, hogy a vágy lényegéből adódóan soha nem teljesebbé váljon – alapvetően narcisztikus, semmiféle másra irányultságra nem képes, mert Frankenstein pszichikuma önmagával teljesen zárt rendszert alkot. Ezért nem irányulhat Elizabethre sem, aki nyilvánvalóan Frankenstein újabb Másikja, s aki éppen a nászéjszakán „testesül meg”, azaz válik – illetve kellene válnia – a férfvágy elérhető tárgyává. A szövegben Elizabethnek az az egyetlen funkciója, hogy kívárja léte e beteljesülését, s a Szörny általi halála annak a tragikus beismerése, hogy a szolipszisztikus és narcisztikus férfvágy csakis pusztító lehet. Ez a vágy sokáig „csak” Elizabeth vágyának artikulálhatóságát tagadta, e pillanatban azonban a nő vágyának teljes viszonzatlansága a nő létének legteljesebb tagadásához, azaz halálához vezet. S a Szörny kezétől kell meghalnia, hisz a Szörny ekkor értelmezhető Frankenstein maga körül mindenkit elpusztító vágyának szörnyűséges megtestesüléseként is, melyet semmiféle másra irányulást nem tűrő vágyak hajtanak.

Frankenstein vágya a szövegben csakis Waltonra, önmaga tökéletes hasonmására irányulhat, s csakis általa mint narcisztikus tükör által tükröződhet vissza. Walton tere Frankenstein tere (a jéghegyek által körülvetett hajó szűkös kabinja), és Frankensteinhez hasonlóan ő sem csak a természet meghódítójaként (felfedezőjeként) definiálódik. Walton a legdirektebb módon, Coleridge-ra és a Vén Tengerészre való utalással fejezi ki az emberi és a harmonikus világ törvényein átlépés esztétikájához való kötődését:

Lehetetlen éreztetnem veled azt a reszketeg, félig gyönyörűségből, félig félelemből fakadó várákozást, amivel készülődöm az indulásra, a felderítetlen tájakra, a „kőd és hó honába”. [...] Vonzalmamat, szenvedélyes lelkese-désemet, amelyet az óceán veszedelmes titkai iránt érzek, nemegyszer neki, a lelegevenebb képzeletű modern költőnek [Coleridge-nak] tulajdonítom. Valami olyasmi munkál a lelkemben, amit nem értek. Én voltaképpen szorgalmas munkásember vagyok – valósággal kicsinyes; munkásember, aki szorgalmasan és lelkiismeretesen végzi a munkáját, de emellett ott él bennem a csodák szerelme, a hit a csodában, s ez szövi át minden tervemet, ez térít le a szokott emberi ösvényről, kerget ki a vad tengerekre, ember nem látta vidékekre, amelyeket annyira szeretnék földérinteni. (13–14)

A szöveg Walton nővérehez szól, figyelemre méltó tehát az első mondata: nem is feltételezi, hogy levele címzettje megérthetné, átélhetné a fenséges esztétikumának élményét, mert ez nem a női világ. A két világ között nincs átjárás: a nővér – nőiségénél fogva – nem értheti meg Walton világát, ki van zárva belőle, de ugyanakkor Walton levelei is be vannak zárva a saját világukba, csak önmagukhoz beszélnek (maga Walton nem feltételezi, hogy ezek a levelek valaha is eljuthatnának Mrs. Saville-hez), akárcsak Frankenstein története Waltonhoz, azaz önmagához.

Frankenstein történetmesélése látszólag megismétli azt, ahogy és amilyen céllal neki mesélte el a Szörny a maga történetét: mindkettjük történetének célja van – akárcsak a Vén Tengerésznek –, mégpedig az, hogy saját történetükből kiindulva valamilyen módon meggyőzzék, megterítsék a másikat. A Szörny arra akarja rábírní Frankenstein, hogy teremtsen meg női társát, Frankenstein pedig látszólag arra akarja rávenni Waltont, hogy forduljon vissza arról az expedícióról, amely ugyanúgy a természet megerőszkolásának tűnik, mint Frankenstein tudománya: „Jóllakathatom (*Kielégíthetem*) izzó kíváncsiságomat a világ egy oly részének látványával, amelyet emberszem még sose látott, s olyan földet taposhatok, amelyet emberi láb még soha nem tapodott” (9 – a dőlt betűs saját fordítás). E céljuk alapvetően megegyezik a Vén Tengerészével, csak éppen mindkét történet és mindkét cél egy ponton elválík a coleridge-i történettől, amelyben a transzgresszív vágyat a bűn megbánása követi – ezáltal válhat a Vén Tengerész hiteles prófétává.

A *Frankenstein* szövegét átható Vén Tengerész története azonban lényeges pontokon különbözik a Szörnyétől. Először is a Szörny nem kiválasztott, ő a kiválasztott Másikja, maga nem hágtá át a legitim és illegitim tudás határát, illetve az ő tudása mindenképpen illegitim, hiszen szinte lopva szerezte, a de Lacey család kihallgatásával. Ő – mindenfajta, szintén illegitim módon szerzett – ékesszólása ellenére is ki van zárva a szimbólumok, jelölők világából, azok az ő esetében nem működnek, főleg mivel az, akihez beszél, Frankenstein, nem hajlandó az ő vágyait, illetve azok jelölőit a történetmondó céljai szerint értelmezni. Olyan diskrepancia van történetmondó és -hallgató között (beleértve azt, hogy a Szörny kétszeresen is be van zárva Frankenstein jellegzetes tereibe), hogy nem működhet a transzferencia, a vágyak kivetíthetetlenek: a Szörny

is képtelen átlépni a szimbolikus és a szomatikus kommunikáció határát: mint Peter Brooks jelzi, kibékíthetetlen ellentét van „a szörnyű test és a meggyőző nyelv között” (201).

Frankenstein és Walton esetében a történetmondás mindkettejük közös terében zajlik, a történetben elrejtett frankensteini vágyak átvitelének tökéletes tere van: hogy Walton mennyire hasonmása, az éppen a történetmondás során és hatásában mutatkozik meg. Kettejük között egyre inkább létrejön egy homoerotikus kapcsolat, az egyetlen, amelynek megtestesülése egyben narcisztikus voltából kifolyólag nem teremti meg önmaga szörnyét:

Hát muszáj elveszítenem ezt a csodálatos embert? Mindig barátira vágytam. Kerestem valakit, aki szeret, és együtt érez velem. És lám, e néptelen tengeren megtaláltam, de sajnos csak addig, amíg értékét föl nem ismertem, s mindjárt el is veszítem őt. (254)

Ebben a kedvező transzferenciális helyzetben Frankenstein önmaga számára bevallott célja, hogy Waltont eltérítse útjától, utolsó mondata azonban ezt megsemmisíti, érvényteleníti: „Én csatlakoztam reményeimben, de másnak talán sikerül” (263). Walton, a történet hallgatója ennek megfelelően „tanul” a történetből. Látszólag visszatér Angliába, visszatérése azonban nem a történet vagy saját belső meggyőződése eredménye, hanem a legénység lázadásának külső kényszeréé. Azé a legénységé, akik a befagyott tengerbe zárva, jéghegyek szorításában nem képesek meglátni a fenségest, akik csak a félelmetest látják benne, nem pedig a magukban levő erőt, ami ezen felülemelhetné őket, s ezáltal nem látják benne az öröm és a félelmetes, a vonzás és a taszítás állandó és együttes jelenlétét. Ezáltal viszont Frankenstein tudósi és esztétikai vágyainak az ellentétét képviselik, azaz egy emberibb, lakhatóbb pszichikai teret. Walton visszatérését ugyanakkor nem lehet úgy értelmezni, mint aki belátta volna azt, hogy vállalkozása lényegéből fakadóan szörnyűséges, embertelen és emberellenes. Nem azt tartja kudarcnak, amit az expedíció befejezése jelentett volna (valószínűleg ugyanúgy sok ember halálát, akárcsak Frankenstein esetében, s ugyanúgy Walton vágyainak közvetlen eredményeképp), hanem a visszatérést, az egyetlen emberi léptékű megoldást:

A kocka el van vetve. Megígértem, ha nem pusztulunk el, visszafordulunk. Reményeim tehát megfeneklettek a gyávaságon és a határozatlanságon. Tudatlanul és csalódottan térek vissza. Ahhoz, hogy ezt az igazságtalanságot türelemmel viseljem, több bölcsességre lenne szükségem. (259)

Azt tekinti tehát csalódásnak, amire Frankenstein látszólag rá akarta volna beszélni, de aminek igazában a szöveg logikája folytán, a saját tudattalan vágyai folytán végig az ellentétét sugallta. S épp arra a fajta bölcsességre lenne Waltonnak szüksége, aminek az átadására a Vén Tengerész – egyszerűen hiteles, mert megélt történetmondása folytán – képes volt, s aminek a hatására „egy bölcsőbb, szomorúbb / emberre kelt föl a Nap”. Frankenstein története azonban a Vén Tengerész megbánása helyett mind az utolsó pillanatig nem tagadja meg a Szörny teremtésének a történetét, a Szörny létezését, azaz saját transzgresszív vágyát és annak elkerülhetetlen következményét, mint ahogy Walton sem tagadja meg saját vágyát, egyszerűen csak feladni kényszerül.<sup>34</sup> Frankenstein alteregója tehát tovább él, változatlanul, és bármikor képes életre kelteni a saját magában is lakozó Szörnyet – aki saját haláláról beszél ugyan, viszont egyszerűen csak belevész a sötétségbe és messzeségbe. Onnan pedig bármikor előhívható.

## Álarcok és elszólások

A *regény* szövegének terei ezzel most bezárulnak, viszont további értelmezési terek nyílnak a Percy Shelley által 1817-ben írott, de névtelenül megjelenő előszóban, Percy Shelley szintén névtelenül megjelenő recenziójában és Mary Shelley 1831-es bevezetőjében – ezeknek a regény szövegéhez és egymáshoz való viszonyában. Ezek a terek annál is érdekesebbek, mert ugyan nem szándékozom Mary és Percy Shelley (ön)életrajzi eseményeit

---

<sup>34</sup> Mary Poovey Walton visszatérését a következőképp értelmezi: „Walton azon képessége, hogy le tud mondani önző vágyairól, és annak helyét a mások iránti aggodalom foglalja el, [Mary] Shelley legnyilvánvalóbb kritikájának tűnik Frankenstein vágyainak képzeletbeli kielégítése iránt” (*Proper Lady* 132). Szerintem viszont Walton sem képes pozitív alternatívát adni a Frankenstein-féle szolipszizmussal és egoizmussal szemben, így a szöveg sokkal reménytelenebb és kritikusabb végkicsengésű, mint ahogy azt Poovey látja.

értelmezni a regény szövege által, mégis tagadhatatlannak tűnik a Percy Shelley-féle esztétikum (és emberi magatartás) jelenléte a regényben, valamint tagadhatatlanként bizonyos, Mary Shelley által nagy valószínűséggel érzékelt ideologikus nemfogalmak, amelyek megkérdőjelezése és problémaként való felvetése a 19. század első évtizedeiben (és nem csak akkor) egy író tollából kódotlanul nem jelenhettek volna meg.

Az előszó és a bevezetés egyaránt játszik az olvasóval: álarcba öltözik, közben nemet is vált, bújócskázik és szembekötősdit játszik. Többszörös szerepcserén keresztül működnek ezek a szövegek, hiszen a névtelenül jelen (nem) levő Mary Shelley álarca mögött írta Percy Shelley annak a regénynek az előszavát, amelyet azután először neki tulajdonítottak, s amelybe ő maga is beleíródott. Némi bújócskának tekinthető recenziója is, amelyet a névtelenül megjelenő regényről ír, azt tetteve, hogy nem ismeri annak szerzőjét. Nem kevésbé talányos – amennyiben megfejtésre vár – a bevezetés, amiben Mary Shelley a legitimálható író(nő)i szöveget próbálja meg a költő-férj mellett eltöltött évek idealizálásával definiálni. Ebben a bevezetőben egyaránt fellelhető a Mary Poovey által „illemtudó hölgynek” és a „viktoriánus kor példaszerűen házas nőisége” képviselőjének (*Proper Lady* 116) titulált Mary Shelley álarca is, de emögül – a szöveg tudatalattijának elszólásaiból – kibújik a másik Mary (avagy Mary Másikja), „az alsószoknyás hiéna”,<sup>35</sup> Mary Wollstonecraft lánya is.

---

<sup>35</sup> Horace Walpole, az első gótikus regény írója tette azt a megjegyzést Mary Wollstonecrafttól, hogy „alsószoknyás hiéna”: Wollstonecraft radikális, a francia forradalmat támogató és feminista elveivel érdemelte ki ezt a jelzőt (vö. Woof 1). A Wordsworth Trust 1997-es, Mary Wollstonecraftot és Mary Shelleyt bemutató kiállítása címében (Wordsworth egykori háza, a Tóvidéken levő Grasmere Dove Cottage-a adott neki helyet) ezt a jelzőt kiterjesztette Mary Shelleyre is: „Alsószoknyás hiénák”, ekképp vonva párhuzamot anya és leánya nézeteinek alapvető hasonlósága között. A hiéna-metaphora azért is érdekes, mert sokat elárul a feminizmushoz való viszonyról, annak megszületése pillanatában: a hiénákról ugyanis sokáig azt tartották, hogy nincs nőstényük. Mint később kiderült, csiklójuk annyira megnagyobbodott, hogy teljesen hímagnak látszik. A hiénákat ugyanakkor tisztátalan állatok tartották, s nemcsak a dögevés miatt, hanem hibridnek képzelték őket: szexuális mimikrijuket hermafroditizmusnak értelmezték, azonkívül a kutya és a macska keverékének gondolták. Mindezek a tulajdonságok érdekes adalékkal szolgálnak ahhoz, milyen diszkurzív közegben létezett a feminizmus első angolszász képviselője, Mary Wollstonecraft. (Köszönöm Bényei Tamásnak, hogy felhívta figyelmemet a hiénák viselt vagy nem viselt dolgaira.)

Percy Shelley előszava (5–6) sokszoros rejtőzködésként és kódolásként olvasható. Klasszikus apológia, a szerző maga védelme, amelyben azonban a névtelen szerző álarca mögött kiolvashatók bizonyos hierarchikus viszonyok a műfajokról, a műnemekről, a tudomány, az irodalom és a szerző viszonyáról. A kortárs tudomány életet létrehozó teóriája csak mint elmeszülemény, mint a szöveg létrejöttéhez csupán „tápot adó” kiindulópont jelenik meg, amely megmenti a történetet a rémhistóriák hátrányaitól. Ezzel a szöveg kétszeres vonatkozásrendszerbe ágyazódik bele: az irodalom és a tudomány viszonyába. Az irodalom vonatkozásrendszerén belül kiemelkedő helyet foglal el az irodalmi műfajok hierarchiája, amelynek „magasabbrendű” értékei szintén jelen vannak az előszóban: az *Íliász*, a *Szentivánéji álom*, a *Vihar*, az *Elveszett paradicsom* mint követendő modell jelenik meg.<sup>36</sup> A *Frankenstein* tehát egy esztétikai, irodalmi értékškála része lesz, amelyben nemcsak bizonyos művek kerülnek hierarchizált viszonyba, hanem műnemek is – s itt a költészet egyértelműen magasabbrendű műnemként konstituálódik:

a szerény regényírónak, aki munkájával örömet kíván szerezni másoknak és önmagának, minden hivalkodás nélkül jogában áll élnie e szabadsággal, vagy inkább prózai művére is értelmezni e szabályt, mely az emberi érzelmek pompás kombinációi révén már oly sok csodálatos költői alkotást eredményezett. (5)

A *Frankenstein* tehát mint regény elkerülhetetlenül behelyezkedik egy hierarchiába, és semmiképp sem tekinthető a költészettel egyenrangúnak, s legfeljebb a „játékos utánozhatnék” vehet rá komoly irodalmat művelőt, hogy ilyen írására vetemedjen.

Maga a (fiktív és a híres-hírhedt költő által megszemélyesített) regényíró is alárendelődik: a név nélküli utalás akár Byronra, akár Shelleyre magára (ki is írja az előszót?) épp azt a hierarchiát hozza létre, amely magában a regényben megkérdőjeleződni látszik: „Két barátunk (egyikük tollából a közönség szívesebben fogadna bármi mesét, mint akármit,

---

<sup>36</sup> Ebből a szempontból különösen érdekes az az értelmezés, amely Milton *Elveszett paradicsom*ának feminista újraírásaként – nem pedig modellként való követéseként – értelmezi a *Frankenstein*t (Gilbert & Gubar, *Madwoman* 213–47).

amit én valaha is írni remélhetek) és jómagam megállapodtunk, ki-ki megír egy, természetfölötti jelenségeken alapuló történetet” (6). A Mary Shelley mint névtelen szerző álarca mögé bújó, a női szerzőt bújtató Percy Shelley előszavában tehát – akár azért, mert regényíró „önmaga” szerény apologetikusaként álcázza önmagát, akár azért, mert a költő Shelley megkérdőjelezhetetlenül biztos önmaga és költészete felsőbbrendűségében – megteremti, újrateremti, megerősíti azt a rendszert, amely domináns, de megkérdőjelezett diszkurzusként a regény középpontjában áll. A szerzőség (amelynek angol megfelelője autoritást is sugall) további kérdése a nem: erről az előszó semmit nem árul el, nem találunk benne erre utaló jelölőket, viszont a regényről írott recenzióban a szintén névtelenül megjelenő recenzens Percy Shelley magától értetődőnek tartja a szerző, az „autor” nemét: a személyes névmások világosan férfi szerzőre utalnak („*On Frankenstein*” 186).

Az előszó és a szöveg tehát ironikus viszonyban áll egymással, amelynek további eleme a történet Percy Shelley által való *értelmezése*. Az előszó ekképp határozza meg a szöveg célját: „legfőbb célom ebben a tekintetben arra korlátozódott, hogy elkerüljem napjaink regényeinek élettelenességét, és hogy bemutassam a családi érzületek szeretetre méltóságát, valamint az erények mindent átható kiválóságát” (saját fordítás<sup>37</sup>). Percy Shelleyben a jelek szerint fel sem merült bármiféle olyan olvasat lehetősége, amely a szörnyűséget nem a Szörnnyel azonosította volna – s csak hogy a szerepek és álarcok változhatósága még érdekesebb legyen, erről tanúskodik a regényről írt recenziója is („*On Frankenstein*” 185–86). Az előszó idézett mondata olyan távol esik a szöveg világától, hogy a kettő viszonya jóformán értelmezhetetlen, teljesen elbeszélnek egymás mellett. A recenzió, bár ugyanúgy fontosnak tartja a tiszta érzelmeket

---

<sup>37</sup> A fordításban megjelent szövegrészlet félrefordítás. Vö.: „yet my chief concern in this respect has been limited to the avoiding of the enervating effects of the novels of the present day, and to the exhibition of amiableness of domestic affection, and the excellence of universal virtue” (TGS 268), illetve „de mindenekelőtt arra törekedtem, hogy *elkerüljem* napjaink regényeinek ernyesztő unalmát, *a békés családi szeretet és a mindent átlengő erkölcsösség ábrázolását*” (Fr 6 – saját kiemelés). A fordító láthatóan maga sem hitte el, hogy valóban tökéletes ellentét van az előszóban megjelölt téma és maga a szöveg között.

(„az érzületek oly szeretetteljesek és ártatlanok”), más vetületét is felve-ti a szövegnek: „Bánj rosszul egy emberrel, és gonosz lesz. Gúnyosan utasítsd el az érzelmet – válaszd ki valakit, bármely oknál fogva, hogy ő legyen faja szeméjé –, válaszd el, őt, a társasági lényt, a társadalom-tól, s ezáltal ellenállhatatlan kötelességet hárítasz rá: rosszindulatot és önzést” (186). A recenzens természetesen a Szörnyről beszél. De némi rosszindulattal megjegyezhetjük: lehet, hogy Percy Shelley pontosan látta a regény lehetséges olvasatát, amely a romantikus géniust tekinti ször-nyűségeinek, csak éppen elhárította, kivetítette, másban testesítette meg? A fenti mondat minden állítását csak visszahatóvá, önmagára irányulóvá kell tenni: utasítsd el *magadtól* az érzelmet, válaszd ki *magad*, válaszd el *magad* a társadalomtól, s ezáltal létrehozod – nem a Szörny, hanem Frankenstein szörny(ü)ségét.

A szerzőként, azaz az autoritás pozíciójából beszélő Percy Shelley hangja után csak tizenhárom évvel később, évekkel annak halála után, a bevezető tanúsága szerint a kiadó rábeszélésére vállalta Mary Shelley a megszólalást (TGS 259). A bevezetőben megnyilatkozó szerző szövegében az önmagában, önmaga képességeiben nem bízó, értékeit alábecsülő, a mások, a körülötte levő hírességek által teremtett szerző és ugyanakkor a saját magában bízó, önmaga kreativitását vállaló szerző vitatkozik egymással, s e „vitában” kulcsfontosságú az elismert autoritásokhoz, Mary Wollstonecraft-hoz, William Godwinhoz, Percy Bysshe Shelleyhez és Lord George Gordon Byronhoz fűződő fikcionalizált viszony. Tisztán kiolvasható a szövegből az a fajta szorongás, amely a szülők, a férj és a barát közelségéből ered, hisz férje „az első pillanattól fogva azon volt, hogy bebizonyítsam, megfelelek származásomnak, és beírom magam a hírnév könyvébe” (TGS 260); s kiolvasható belőle az a szorongás is, amely valamilyen módon minden reggel megkérdezi: „kigondoltad-e már a történetet?”

A bevezetőben az önmagát, önmaga kreativitását, kezdeményező-készségét megtagadó, letagadó, semmisnek vevő fiktív hang áll a retorikai középpontban. Ez az a hang, amelyik vonakodik attól, hogy önmagával hozakodjon elő nyomtatásban, amelyik tart a személye előtérbe helyezésétől, amelyik képzelete és írásai, képzelete és saját élete között áthidalhatatlan szakadékot érez. Ez az önmagát lekicsinylő szerző hangja, aki

saját múneme, a próza művelését lapossága miatt nem tartja az ünnevelt költők számára megfelelő feladatnak, aki az írásra való ösztönzést csakis környezetének tulajdonítja: hisz Byron ötlete volt, hogy mindnyájan írjanak egy rémhistóriát, és Percy Shelley az, aki minden reggel rákérdez, megvan-e már a történet, s aki az előszóban vállalja is a szerzőséget – s ebből a perspektívából értelmezve mintha magát tekintené az „anyag” szellemi ösztönzőjének. Ez az önmaga jelentőségét lekicsinylő hang összefonódik azzal a hanggal, amelyet Poovey az illetudó viktoriánus hölgyével azonosít: a férjét gyászoló özvegy hangjával, akinek történetében a „könyv számos oldala szól a sok sétáról, sok beszélgetésről, amikor nem voltam magányos; társam az volt, akit ezen a világon már soha többé nem láthatok” (TGS 264).

Ezzel a hanggal szemben, szerkezetileg ez által keretezve, s így bújtatva, elrejtve, majdnem megszüntetve hallható az a másik hang, amelyik szerint Mary Shelley élete első pillanatától kezdve hitt saját képzelőerejében – s a Frankenstein-történet ennek a képzeletvilágnak csak az egyik eredménye. Idetartozik az a hang is, amelyik kijelenti, hogy kitalálta a történetet, s azt is, hogy a szövegben egyetlen esemény, egyetlen érzület sem tulajdonítható másnak, csak neki.

S e két hang közötti térben helyezkedik el az a hang, amelyik talán a *Frankenstein* szövegének is legjellemzőbb hangja, az a szubverzív hang, amelyik, miközben nosztalgikusan visszaemlékezik a sétákra, amikor nem volt magányos, bevallja azt is, hogy mégiscsak egyedül volt: „Számos és hosszú beszélgetést folytatott Lord Byron és Shelley, melyet én majdnem szótlán odaadással hallgattam” (TGS 262). A híres nagy emberek – férfiak – beszélgetéséből kizárt, de ugyanakkor az ő vágyaiknak megfelelő, megfelelni akaró, az ő rendjükbe beilleszkedni szándékozó, de annak mégsem megfelelő nő alakja felidézi annak a Szimbolikus rendből kizárt másoknak, a Másiknak, a Teremtménynek az alakját, aki fizikai szörnyűsége folytán nem képes átlépni a nyelv szimbolikájába, mert amit kimondana, az monstuózus, így közvetíthetetlen – ahogy közvetíthetetlen a női fantázia világa is. Margaret Homans másfajta, szintén releváns kapcsolatot lát Mary Shelley és Percy Shelley vágyai, valamint a regényben levő problematika között:

úgy tűnik, Percy Shelley számára súlyos csalódást jelentett Mary anyagiséga, s ebből következően nem megfelelő volta arra, hogy beteljesítse az ő képzeletének vágyait. A *Frankenstein* annak a története, milyen érzés a romantikus képzelőerő nemkívánatos megtestesülésének lenni. (*Bearing* 108)

Másképpen olvasva ezt a lehetséges összefüggést viszont azt is mondhatjuk, hogy a *Frankenstein* annak a története, milyen érzés látni a romantikus képzelőerő vágyainak szörnyűségét, szolipszizmusát, áthatolhatatlan zárt rendszerét, s ugyanakkor tudni, hogy ez a szörnyűség csak sokszorosan – rémtörténetbe – kódolva jeleníthető meg, amelynek a kódjai, mint Percy Shelley előszavából és recenziójából látszik, talán épp azoknak nem nyílnak meg, akiről és akikhez szólnának. A *Frankenstein* ekképp annak is a története, milyen érzés olyan Szörnynek, Teremtőnek lenni, akinek vágyait és történetét eleve nem értheti meg teremtője abban a bizonyos kis kunyhóban, az Alpokban, mert tereik nem találkozhatnak, így csakis elbeszélhetnek egymás mellett. Percy Shelley a következő megjegyzést tette egyik levelében, amikor Mary Shelley regényét védte azzal a váddal szemben, hogy nem is ő, hanem Percy írta: „ez távolléteim könyve”. Ezzel a kijelentéssel ő természetesen csak arra akart utalni, hogy a regény írásakor ő ott sem volt – mint tudjuk, részben éppen Byronnal kóborolt az Alpokban. Ez a kijelentés azonban egyúttal tökéletes elszólásként is értelmezhető. Amennyiben ugyanis elfogadjuk azt, hogy a *Frankenstein* a romantika fenséges-fogalmában és a Percy Shelley-típusú romantikus költő vágyaiban rejtőző szörny(ű)ségről szól, amelyben a legalapvetőbb emberi kérdés az elzárkózás, a szolipszizmus, a mások – az anyai/anyagi – kirekesztése, valamint az üres és zárt terek által lehetővé váló távollét, akkor elgondolkodhatunk azon, hogy talán nem is csak a legkéz-zelfoghatóbb szinten értelmezhető a regény Percy Shelley távolléteinek könyveként, hanem annak a női szorongásnak a kódolt kifejezése, amely a nemi meghatározottságú pszichoszociális folyamat eredményeképp létrejövő, férfiakra és nőkre jellemző lelki struktúrák kibékíthetetlennek tűnő ellentétéből fakad.



# A NEVELŐNŐ HANGJA – CHARLOTTE BRONTË: *JANE EYRE*

1847-ben, az angol próza *annus mirabilis*ében, amikor Charlotte Brontë-től a *Jane Eyre*, Emily Brontë-től az *Üvöltő szelek*, Anne Brontë-től az *Agnes Grey*, William Makepeace Thackeraytól *A hiúság vására* megjelent, s ugyanekkor (1846–48) adták ki folytatásokban Charles Dickens *Dombey és Fiát*, Charlotte (és Emily) Brontë regényét nem oly módon fogadta a kritika, mint ahogy másfél évszázad távlatából, e két regény azóta kialakult kultuszából feltételeznénk. A kétségtelen elismerő hangok mellett<sup>38</sup> az elítélő kritikák közül talán azok a legfigyelemreméltóbbak, amelyek a regény illetlenségét, a kifejezés szabadságát, a durvának nyilvánított hangnemet kifogásolják.

A regény Jane Eyre önéletrajzaként jelent meg, és Charlotte Brontë még szerkesztőként is csak álnéven, Currer Bellként szerepelt a címlapon, de 1847-ben ez a Defoe-féle megoldás már nem tévesztette meg a kritikusokat: láthatóan senki sem tekintette a regényt önéletrajznak. A se nem egyértelműen férfi, se nem egyértelműen női nevű „szerkesztő” azonban gyanút ébresztett: mivel a korban a legtöbb író női név alatt jelentette meg írásait (vö. Showalter, *A Literature* 37–73), a kritikusok megítélésében egyértelműen szerepet játszott az, hogy sejtésük szerint Currer Bell neve mögött író nő rejtőzött. Azon az alapon, hogy a regény „a női élet misztériumait olyan jártassággal írja le, amilyenre férfi nem lenne képes” (Allott 58), a *Christian Remembrancer* kritikusa író nőre

---

<sup>38</sup> Thackeray, akinek Charlotte Brontë a regényt dedikálta, s akinek a képe ott függött a haworthi paplak nappaliszobájának falán, tehát az ő szimbolikus jelenlétében írta a három nővér a regényeket és verseket, egy teljes napra belefeledkezett a regény olvasásába, pedig épp neki is nyomdai munkákra kellett volna kéziratot előkészíteni (vö. Allott 43); George H. Lewes, George Eliot későbbi élettársa a *Fraser's Magazine*-ban igen elismerően nyilatkozott a regény realizmusáról, s a jellemábrázolást rendkívülinek tartotta (vö. Allott 52–56); s az *Examiner* recenziója is erőteljes, eredeti könyvnek tartja a *Jane Eyre*-t (vö. Allott 50–52).

következtet, ami önmagában helyes sejtés, csak éppen erre az állításra alapozva *mint* író nő regényét ítéli meg a *Jane Eyre*-t. Ezért azt a megítélési szempontot alkalmazza, amelyet Elaine Showalter kettős kritikai megítélésnek nevez; eszerint az író nők műveit egyértelműen a nőies, illedelmes, feminin hang megléte alapján ítélték meg, azaz egy író nő regénye jó lehetett *mint feminin* regény, ami azt jelentette, hogy egyrészt csak bizonyos témakörök merülhettek fel benne, másrészt kizárólag a nőkhöz illő, tőlük elvárt hangon szólalhatott meg (*Literature* 73–100). A *Christian Remembrancer* kritikája iskolapéldája ennek a típusú kritikának, hiszen leginkább a regénynek a „férfias keménységgel, nyersséggel és a kifejezés szabadságával ötvöződő maskulin erejét, nagy látókörét és tisztánlátását” kifogásolja, s ezeknek a vonásoknak a jelenlétét a regényben egyértelműen a forradalmakhoz hasonló veszélyhez társítja: „minden oldalát az erkölcsi jakobinizmus fűti” (Allott 58).

Ehhez hasonlóan egyértelműen a regény hangnemét, tónusát, nyelvét kifogásolja Elizabeth Rigby a nagy presztízsű *Quarterly Review* hasábjain: „a nyelvezet nyersesége és a hangnem olyan fellazulása nyomja rá bélyegét, amelyre korunkban nincs mentség. Igazán figyelemre méltó könyv: nem emlékszünk hasonlóra, amely ilyen eredetiséget ilyen szörnyű ízléssel párosítana” (Skilton 65), s továbbgondolva a regény implikációit, a *Christian Remembrances* kritikusaéhoz hasonló véleményre jut:

Nem habozunk kijelenteni, hogy az a hangnem és gondolkodásmód, amely külföldön a hatalom megdöntésére is képes volt, és megsértett minden emberi és isteni törvényt, itthon pedig a chartizmust és a lázadást táplálta, ugyanaz, mint ami a *Jane Eyre*-t létrehozta. (Skilton 66).

Végső következtetésként pedig ezt vonja le:

[Jane Eyre] határozottan vulgáris gondolkodású nő, akit nem szeretnénk ismerősünknek, akit nem kívánnánk barátunknak, akire mint rokonunkra nem vágynánk, és akit gondosan elkerülnénk mint *nevelőnőt*. (Skilton 67 – saját kiemelések)

Mint e két példából kitűnik, a regénnyel kapcsolatos kifogások két problémára összpontosulnak: a hangnem és a nőiesség viszonyára, illetve

ennek a hangnemnek a forradalmi potenciáljára, még pontosabban e két területnek az összefüggésrendszerére. Már e két (meglehetősen konzervatív politikai álláspontból írott) recenzió alapján is sejteni lehet, hogy a *Jane Eyre* valami olyan hírt pendített meg a viktoriánus világban, ami rendkívüli hatást keltett. Az angol középosztály évszázados, de a francia forradalommal felerősödő rendpártiságát hívta elő a kritikusokból egy olyan regény, amelyben semmi olyan dolog nincs, még csak utalás formájában sem, aminek közvetlen köze lenne ahhoz, amit nagypolitikának, történelemnek, történelmi változásnak lehetne nevezni, hiszen a *Jane Eyre* látszólag egy árva kislány románcban végződő fejlődésregénye a „gonosz mostoha” házatól a jótékonyaságból működtetett iskolán és a nevelőnősegen, tanítónősködésen át a családra találásig.

E két kritikus ugyanakkor nagyon pontosan rátapintott a regény radikális mivoltára, amennyiben egyrészt – burkolt módon – szinte megelőlegezik azt a feminista szlogent, miszerint a személyes egyben politikai is, azaz a kettő nem választható el egymástól, tehát minden, ami az egyénnel történik, az egyben érinti azt, amit attól a közgondolkodás el szokott választani, azaz a politikumot, hiszen *Jane Eyre* „önéletrajza” egy rendet kérdőjelez meg. Másrészt egyértelműnek tűnik a két recenzióból, hogy a regénynek ez az általuk forradalmian veszélyesnek tételezett ereje abból ered, hogy egy *biológiai neme* szerint női hang – legyen az Curren Bell a *Christian Remembrances* kritikusa szerint, vagy *Jane Eyre* Elizabeth Rigby szerint – *maszkulin* módon szólal meg. Ezáltal pedig megsérti a viktoriánus kódrendszernek a nemeket, azok mindenféle szempontú létezését igen szigorú szabályok közé szorító, íratlan szexuálpolitikai előírásait. A regény e két recenzió tanúsága szerint ugyanis nem azért felháborító és minden ízlés ellen való, mert nyersség és széles látókör, tisztánlátás jellemzi, hanem azért, mert mindez egy feltételezett női beszélő hangján szólal meg.

A regény hangnemét azonban nemcsak a kortárs viktoriánus kritikusok tartották illetlennek. A *Jane Eyre*-t és az *Üvöltő szeleket* összehasonlítva még Virginia Woolf is kifogásolja annak az egész fiktív világot átfogó, *domináns „én”-nek* a jelenlétét – egy *nevelőnő* énjének a jelenlétét –, amely a *Jane Eyre* alapvető hangnemét megadja, szemben az *Üvöltő szelek* két narrátoron keresztül közvetített világával (*Common* 196– 218).

A női hang, a nő megszólalása már önmagában is problematikus a patriarchális kultúrákban – és ehhez még csak a femininnek konstruált beszédmód kódjait sem kell megsérteni, hisz „asszonyoknak díszé a hallgatás” (Szophoklész 41). A feminista (irodalom)elmélet számtalan aspektusból közelít ehhez a problémakörhöz: a teológia, a pszichoanalízis, az irodalomszociológia, a nyelvészeti szociológia szemszögéből – általában a patriarchális diszkurzusok hang- és beszédfelfogásának az átértelmezésével, azok megkérdőjelezésével, illetve a nemekkel szembeni látens előítéleteket kimutató új elemzési szempontok bevezetésével. A teljesség és a részletes kifejtés igénye nélkül említek meg néhány olyan megközelítési módot, amely a *Jane Eyre*-ben jelen lévő hang radikális voltára utal, és megvilágítja, hogy miért lett a hang a női irodalom egyik központi kérdése.

A keresztény teológia a hangot lényegénél fogva transzcendensnek tételezi, lévén ez Isten megnyilvánulási formája, aki hangja által jelenik meg az embernek, ő az Ige, a szó, és őt is szó által lehet elérni: imával, könyörgéssel, amelynek autentikus közvetítői az emberi mivoltukban is transzcendensebbnek tekintett férfiak, szemben az immanenciát képviselő, „tisztátalan” nőkkel, akiket, mint mindenki jól tudja, sokáig alkalmatlannak tartottak arra, hogy papi funkciókat lássanak el. (A Brontë korától nem is olyan távol álló Samuel Johnson emlékezetes szavaival a női prédikátor olyan, mint a hátsó lábán táncoló kutya.) A hang, a beszéd tehát transzcendentális princípium, amelyhez a másodlagosan – a Biblia teremtésmítosza szerint a férfi bordájából – teremtett nő csak közvetetten, közvetítéssel férhet hozzá. Bináris oppozíciókra épülő világképünkben a szellemmel, az anyagtalán Igével, hanggal szemben a nő immanens, az anyagi világhoz tartozó, s ekként a transzcendentális létből, az Igével való közvetlen kapcsolatból ki van zárva.

A pszichoanalízis freudi és lacani elméletei szerint a férfiak és a nők nyelvhez való viszonya alapvetően különböző, a két nem ugyanis eltérő viszonyban áll a szimbolikus rendet és szignifikációt jelképező fallosszal, s szerintük a nők belépése az atyai/szimbolikus rendbe sohasem lehet olyan teljes, mint a férfiaké. A freudi rendszerben ez a társadalmi, erkölcsi normákat megtestesítő szuperego nyilvánvalóan gyengébb megnyilvánulását jelenti a nők esetében, a lacani rendszerben ugyanakkor ez a nők nyelvhez és szimbolikus rendszerekhez való problematikusabb viszonyát, s

egyben szubjektummá válásának a nehézségeit jelzi. Ezeket az elméleteket kérdőjelezzik meg azok az elsősorban francia feminista teoretikusok (Julia Kristeva, Hélène Cixous és Luce Irigaray), akik a férfias beszédmóddal, a szimbolikussal szemben keresik a nőies beszéd- és írásmód („écriture féminine”) és a testírás („writing the body”) lehetőségét, ennek a lehetőségnek a pszichoanalitikai helyét.

Az irodalomszociológia önmagában is több szempontból vizsgálja a női hang megjelenését, megjelenési formáját. Tillie Olsen esszéi a női hang hiányát idézik fel, azokat a természetellenes csendeket és hallgatásokat, amelyek nem az alkotás természetes velejárói, hanem a megszületésért harcoló, de megszületni képtelen hangok hiányát jelzik, s ezeket a csendeket helyezi olyan körülmények mátrixába, amelyek magukba foglalják a nemek, borszín szerinti típusok és társadalmi osztályok helyzetéből eredő speciális okokat (vö. Olsen). Ugyanakkor az irodalomszociológia történetiségében is vizsgálja az irodalomban a női hang megjelenését: a nyilvánosság és a magánélet szférái közötti éles határvonal miatt a női hang először csak a 18. század végén, 19. század elején jelenhetett meg az angol irodalomban, de akkor is sokáig elsősorban csak a magánülethez tartozónak tekintett, esztétikai szempontból lényegtelennek tartott műfajokban: önéletrajzokban, naplókban, levelezésekben, gyermekversekben, tündérmesékben (vö. Donovan), majd szépprózai művekben, de teljesen kívül rekedtek a 19. század első felében uralkodó romantikus költészetben (vö. Homans, *Women Writers* 1–35, Montefiore 1–26).

A nők beszédhez, megszólaláshoz való viszonyának bizonyos aspektusait természetesen a nyelvészet is vizsgálja: a pszichoanalitikai és posztstrukturalista ihletésű elméleti nyelvészet mellett elsősorban a szociolingvisztika. Ezekből a kutatásokból a *Jane Eyre*-ben megjelenő női hang elemzéséhez talán a férfi-női interaktív kommunikációt, a különböző – nemspecifikus – kommunikációs módokat vizsgáló tanulmányok (Fishman), valamint a férfiakra és nőkre jellemző beszédmódok, megengedettnak és tabunak tekintett nyelvi és metakommunikációs módok elemzése (Jones) tűnik olyan elméleti keretnek, amelynek segítségével kimutathatók azok a pontok, ahol a regényben megtörnek bizonyos tabuk és elfogadott kommunikációs módok.

A fent vázolt elméleti megközelítések segítségével felszínre hozható, hogy mi a hang, a beszéd jelentősége a *Jane Eyre*-ben, hol, miben lokalizálható az a hangnem és beszédmód, amelyet a kortárs kritikusok veszélyesnek, nőietlenül nyersnek és forradalminak tartottak. Feltárul az is, hogy a beszédmód mennyiben tükrözi a beszélők közötti hatalmi viszonyokat, illetve mi a jelentősége annak, hogy Charlotte Brontë fiktív önéletrajz formájában írta meg elsőként megjelenő regényét.<sup>39</sup> Továbbmenve, elemezhetővé válik egy, az utóbbi kérdéssel részben összefüggő probléma is: hogy mennyiben válik Jane Eyre a róla szóló történetek tárgyából azok alanyává, szubjektummá, s e szubjektum mennyiben íródik a különböző, róla szóló, rá ható szövegek által. Kérdés az is, hogy a regény végén megjelenő Jane Eyre és Rochester kommunikációjában miképpen változnak meg a hatalmi viszonyok, s a létrejövő diszkurzus az eredetileg fennálló hatalmi relációk megfordításaként olvasható-e, vagy pedig egy lényegében más típusú kommunikáció létrejöttét jelzi-e.

## A vadmacska

Susan Sniader Lanser a *Jane Eyre* narrátorának hangját elemezve a következőképpen határozza meg a regény narratív dinamikáját:

minden narratív fordulat arra a trópusra épül, hogy Jane elutasítja mások róla szóló történeteit „egy újfajta beszéd” kedvéért, amely saját érzékelésén, érzelmein és tapasztalatain alapul – azaz, végső soron a romantikus tekinthető elvén. [...] Jane tehát nem azért küzd, hogy megtalálja a hangját, hanem azért, hogy megtartsa az őt megadásra kényszerítő, egyre csábítóbb nyomás ellenére is. (183)

Tökéletesen egyet lehet érteni ennek a megállapításnak az első felével, miszerint a regény egy lehetséges olvasata az önmagáról szóló, önmaga által alkotott narratíva létrehozása minden más, róla szóló történetvált-

---

<sup>39</sup> Charlotte Brontë a *The Professort* (*A különös tanítvány* [1992]) a *Jane Eyre* előtt írta, de nem talált rá kiadót, viszont a *Jane Eyre* megjelenése és nagy olvasottsága után *A különös tanítvány* is hamarosan megjelenhetett nyomtatásban.

tozattal szemben (ezért fontos, hogy a regény fiktív önéletrajz, tehát a nem fiktív önéletrajzként felfogott egyes szám első személyű narrátornál is jobban hangsúlyozza a beszélő ént, annak autoritását). Igen kérdéses viszont a megállapítás második része, mely azt implikálja, mintha Jane Eyre már a szöveg elején – ami egybeesik gyermekkorával – tökéletesen birtokában lenne annak a hangnak, amelynek csak a megtartása, nem pedig létrehozása, artikulálása lenne a szöveg egyik középponti kérdése. A *Jane Eyre* sokkal inkább annak a hangnak a megtalálásáról, megalkotásáról, birtokba vételéről szól, amelynek eredményeképp Jane Eyre a szöveg végén önmaga artikulált történetének valóban alanyává válhat.<sup>40</sup> Ezt a narratív dinamikát fogom a regény kulcsfontosságú jeleneteinek elemzése révén kimutatni, végighaladva azoknak a lépéseknek a során, amelyeket a szöveg értelmezői hagyományosan Jane Eyre fejlődésregényének elkülöníthető, de egymással összefüggő, a regény különböző színhelyeivel azonosítható lépéseiként, fázisaiként szoktak értelmezni (vö. Moglen 105–51, Gilbert és Gubar, *Madwoman* 336–71, Rowe 69–89).

Gatesheadben, Mrs. Reed házában az akkor még névtelen, egyes szám első személyű elbeszélő a szövegben feltett első kérdésére, miszerint „Bessie szerint mit csináltam?”,<sup>41</sup> nevelőanyjától a következő választ kapja:

– Nem szeretem a szőrszálhasogató és folyton kérdezősködő gyermekeket, Jane; különben is visszataszító az a gyermek, aki ilyen hangon beszél a felnőttekkel. Ül le valahol, és amíg nem tudsz tisztességes hangon beszélni, maradj csendben. (7–8)

Mind a kérdés, mind pedig a válasz fontos kiindulópontul szolgál a szöveg egészének szempontjából, hiszen Jane Eyre első kérdése magában rejti azt az olvasó által soha meg nem ismert történetet, amelyet Jane fel-

---

<sup>40</sup> Janet H. Freeman szerint is „Jane-nek szüksége van arra, hogy tapasztalatát szavakba öntse”, mert „története saját tulajdona” (683).

<sup>41</sup> Saját fordítás. Angolul: „What does Bessie say I have done?” (1); a fordításban: „Mit fogott rám Bessie, hogy mit csináltam?” (7). Mivel az angol és a fordításban megjelent mondat között lényeges hangnembeli különbség van, fontosnak tartottam ezt korrigálni, hiszen Jane Eyre-nek egy semleges hangnemű – ha nem is éppen udvarias – kérdésére reagál Mrs. Reed. Sajnálatos módon a fordítás sok kívánnivalót hagy maga után, így számtalan szövegrészletet saját fordításban idézek, de ezeket mindig jelölöm.

tételezése szerint Bessie mesélt róla a nevelőanyának, és ez az a történet, amelynek következtében Jane véglegesen kívül kerül azon a belső, meghitt, családi körön, amelyben „csak megelégedett, boldog gyermekeknek lehet részük” (7). Az idegen történet és a kirekesztés ok-okozati összefüggésben áll egymással: a regényben Jane Eyre saját hangjának megtalálása tehát túlmutat önmagán, hiszen ezáltal nemcsak saját történetének – sorsának – válhat aktív formálójává, hanem általa az állandó kívülrekesztettséget is felcserélheti a valahová tartozással. Nem véletlen tehát a regény cselekményének az a dinamikája sem, mely szerint egy igazinak semmiképp sem nevezhető családból való kikerülés után a regény minden egyes fázisa egy új család, új intim kötelékek megteremtése irányába halad, s hogy a regény végére – hangjának megtalálásával és artikulálásával egyszerre – Jane Eyre kétféle módon is kötődik kétfajta családmodellhez, illetve kétféle, erotikusként is értelmezhető vágya is beteljesül.

Az idézett kezdő párbeszéd Mrs. Reed és Jane Eyre között más szempontból is figyelmet érdemel. Jane Eyre valóban nem udvariaskodó, de nem is udvariatlan kérdésére Mrs. Reed olyan letorkoló hangon válaszol, hogy abban a kérdés és a válasz elsődleges jelentésénél lényegesen többet kell sejtünk, s ehhez a kulcsot az idézett rész befejezése adja meg: „Ülj le valahol, és amíg nem tudsz tisztességes *hangon* beszélni, *maradj csendben*” (7–8 – saját kiemelések). Jane kérdése valójában nem is „szórszálhasogató”, de Jane számára mindenféle, Mrs. Reeddel direkt módon beszélgetést kezdeményező megnyilvánulás lehetetlen, mivel kettejük hatalmi viszonya kizárja, hogy Jane legyen az, aki uralja a párbeszédet, s általa a helyzetet. Szórszálhasogatónak pedig csakis azért nevezhető, mert a kérdésben benne rejlik a Jane-ről szóló Bessie-féle történet autenticusságának megkérdőjelezése. Jane helyzetében megengedhetetlen az a gyanú, hogy akár több történet is létezhet, és nem biztos, hogy a Mrs. Reed által elfogadott, s ezáltal dominánssá és hatalommal bíróvá váló történet a kizárólagosan igaz és elfogadható. Ha tehát a kérdés efféle értelmezési lehetőségeit tekintjük, akkor „érthetővé” válik Mrs. Reed válaszának hangneme, hiszen a kérdéssel Jane azt az abszolút uralmat kérdőjelezi meg, amelyre a Mrs. Reed által képviselt társadalom épül. Az a hegemónikus diszkurzus kerül ki biztosnak tételezett pozíciójából, amelynek a megtörésétől annyira féltik a *Jane Eyre* kortárs kritikusan az

angol társadalmat, s amelyben Jane-nek mint a rendszerből kitagadottnak, kiszorultnak (bizonyos szempontból törvénytelen, mivel árva, tehát nincs legitimált családi kötődése), mint kislánynak nincs helye, tehát nincs beszédlehetősége, s ami ezzel a szöveg szerint összefüg, mozgásteret sincs: hangjától és mozgásától megfosztva, csendben kell ülnie, egy helyben kell maradnia.

Gatesheadben azonban Jane Eyre-től nemcsak Mrs. Reed tagadja meg a megszólalás, a hang lehetőségét: ebben a fázisban Jane Eyre-nek nincs is olyan hangja, amely által kellő erővel és módon tudná reprezentálni önmagát. Ekkor még csupán keresi ezt a lehetőséget a különböző narratívákkal való azonosulás útján, valamint újabb kísérletet tesz arra, hogy ellenálljon az őt magába foglalni akaró és diszkurzív hatalmuk által őt író, alakító szövegeknek.

A család mikronyilvánossága elől menekülve Jane behúzódik az ablakfülkébe, ahol – mint Gilbert és Gubar érzékeny elemzése rámutat – az önmaga kettős természetét jelképező tűz és jég, hideg és forró között foglalja el helyét, azt az egyetlen helyet, amely ekkor valóban otthonos lehet számára, de ez ugyanakkor bezártságot jelent, amiből valamelyik irányba elengedhetetlenül ki kell lépni (*Madwoman* 339–40). Bewick *Anglia madárvilága* című könyvének olvasását a menekülés, a szabadság vágyaként szokták értelmezni, s kétségtelen, hogy az északi szirteken tanyázó, magányos madarakkal való azonosulás Jane elvagyódásaként értelmezhető. A madaras könyv képei azonban nemcsak e statikus képek miatt érdekesek, hiszen az ablakfülkében Jane *történeteket* idéz fel:

Valamennyi kép egy-egy történetet mondott el; fejletlen értelmem és tökéletlen érzelmeim számára gyakran érthetetlen és mégis érdekes történetet; éppen olyan érdekeset, amilyeneket Bessie mesélt néha, téli estéken, amikor véletlenül jó hangulatban volt. Ilyenkor behozta a vasalóasztalt a gyerekszoba kandallója mellé, megengedte, hogy köréje üljünk, s mialatt Mrs. Reed csipkefodrait vasalgatta s a hálófőkötők szegélyét kolmizta, élénk fantáziánkat régi tündérmesékből vagy még régiebb balladákból vett szerelmes és kalandos történetekkel táplálta, vagy pedig (amint később rájöttem) a *Pamelából* és *Henry, Morland gróffjából* vett részletekkel.

Bewick könyvével a térdemen, most boldog voltam: boldog, legalábbis a magam módján. (9)

Az elbeszélés idejének különböző rétegei ezen a ponton összefolynak: nem lehet eldönteni, hogy csak a visszagondoló, önéletrajzíró Jane Eyre emlékezetében létezik-e egyidejűleg a két régi emlék, vagy ugyanez az asszociációs kapcsolat a kislány Jane Eyre tudatában is megvolt-e. Sokkal lényegesebb azonban, hogy az első fejezetek egyetlen olyan pillanata, amely a kizártsággal, mindentől való megfosztottsággal szemben boldogságot és intim kapcsolatot jelent, az a történetmondással, a kislánynak szóló, érzelmi azonosulásra alkalmas történetek mesélésében nyilvánul meg. Kétségtelen, hogy e történetek ekkor még érthetetlenek és egyben artikulálhatatlanok számára, azonkívül félelmetesek is (részben érthetlenségüknél fogva), mégis annak a lehetőségét hordozzák, hogy Jane érzelmileg azonosuljon valamiféle narratívával.

A történetek ugyanakkor más szempontból is kétértelműek, hiszen Bessie történetei (akit általában az egyik pozitív női modellként, a mostohával szembeni jó anyaként szoktak értelmezni) kétféleképp és kétélűek. Egyrészt jelentik azt a fajta meghittséget és otthonosságot, amelyben a gyerek – átélte szorongásaival együtt is – tökéletes biztonságban érezheti magát (vö. Bettelheim 9–31); másrészt viszont Bessie Jane-ről szóló története Mrs. Reedet – a regény mesei szerkezetében a gonosz mostohát – és az ő hatalmát szolgálja. Jane Eyre-nek a mások történeteire való meglehetősen szkeptikus viszonya véleményem szerint ebben a kettősségben eredeztethető: egyrészt intimitást, azonosulást, valamint saját erejének, hatalmának, képességeinek megismerését teszi lehetővé, másrészt a történet (autoritás) általi bekebelezettség fenyegetését jelenti, mivel a történetmondás és a történetmesélő hangja hatalomként konstituálódik, amely diszkurzív erejénél fogva igen eltérő világok létrehozására képes.

Gatesheadben Jane teljesen ki van téve ezeknek a kétélű, de számára legtöbbször mégis erőszakos, szubjektuma és narratív ereje teljes megsemmisítését jelentő történeteknek, amelyekkel szemben az ő változatai erőtlenekek és hatástalanok. Bewick könyvének nézegetése – tehát autonóm, általa formált történetek elképzelése – közben tör rá Jane-re John Reed az ablakfülkében, és tagadja meg tőle a könyvhöz való jogot azon az alapon, hogy birtokon kívüli, nincstelen ebben a házban. Jane valószínűleg azzal követi el a legnagyobb hibát – s vonja magára a vörös szobába zárást –, hogy visszavágásként éppen a kulturális hagyomány birtokán belülségét

akarja bizonygatni, és a patriarchális diszkurzust fordítja nyíltan John Reed ellen:

– Kegyetlen, gonosz kölyök! – kiáltottam. – Te gyilkos, te rabszolgahajcsár – olyan vagy, mint a római császárok!

Olvastam *Róma történetét*, Goldsmithtól, és megvolt a véleményem Néroról, Caliguláról és a többiekről. Magamban párhuzamot vontam közöttük, de sohase hittem volna, hogy egyszer majd hangosan is el merem mondani, mit gondolok róluk. (12)

Nyilvánvaló, hogy a történelem nagy történeteinek, tanulságainak saját hasznára fordítása, saját érvelésébe építése, valamint a könyvtár – a tudás, az írott nyelviség, a maskulin privilégiumként tételezett kultúra – lényegének, nem pedig tárgyának birtoklása és e birtoklás egyértelmű kinyilvánítása az, ami – lévén, hogy Johnnak ezzel szemben semmiféle érve nem lehetett – az erőszak, a kényszer legvégső formájához, a fizikai erőszakhoz és a bezáráshoz vezet.

Ez a jelenet híven jelzi Jane megszólalásának, önálló hangjának, saját olvasatú történetének lehetőségét, pontosabban lehetetlenségét: a fizikai erőszakra már csak a test felelhet, „a vadmacska” (12), illetve a teljes öntudatlanság. Miközben a vörös szobába viszik, Jane úgy érzi, „magán kívül van” (13), azaz nem ura önmagának, teljesen hatalmuk alá vonták mindazok az erőszak-mechanismusok, amelyek csakis John Reed narratíváját képesek és hajlandóak hitelesnek elfogadni, vagyis azt, hogy Jane támadt rá, nem pedig fordítva.

A vörös szobába való bezártság motívumai és Bertha Masonnek a padlásszobába való bezárása között szoros párhuzamok vonhatók, mint erre számtalan kritikus rámutatott már.<sup>42</sup> A narrátor hangjának és a történet általa való artikulációjának szempontjából a vörös szobában történtek azért tűnnek lényegesnek, mert Jane hangja ekkor csak egy sikítésre redukálódik, és szavak helyett a teste beszél, ez erejének legvégső és legkétségbeesettebb forrása, ugyanakkor mégis valamiféle erő, hiszen Jane patológikus

---

<sup>42</sup> Az összehasonlítás alapjául elsősorban a színek szimbolizmusa, a kényszerítő és önkényes, a patriarchális ideológián alapuló erőszak és az örültség motívuma szolgál (az angol szövegben a „vadmacska” „mad cat”-ként [7] szerepel).

szempontból is hisztériásnak nevezhető rohama után kinyílik az ajtó, tehát sikítása révén kicsikart környezetéből egy kommunikációs viszonyt – még akkor is, ha ez is csak rövid ideig, Mrs. Reed megjelenéséig tarthat: „csak azzal a feltétellel bocsátalak szabadon, ha tökéletesen engedelmeskedsz és csendben leszel. [...] Hallgass! Utálom ezt az erőszakoskodást” (19 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>43</sup>). Mrs. Reed feltétele ismét egyértelművé teszi a Jane Eyre számára elképzelhető szabadságot: Jane beszéde, hangja elviselhetetlen erőszak, tehát „szabadsága” csakis a Mrs. Reed elképzelt keretek, narratívák között jöhet létre, a tökéletes önfeladás, megadás, megalázkodás, engedelmesség („submission”) árán. Erre Jane ismét csak a testével felelhet: elveszti eszméletét – tudatát, tudatos kontrollját –, s az addig pszichikus tünetek helyét átveszi a szóma. Valóban meg is betegszik, s hangtalan hangja által újabb beszédhelyzetet kényszerít ki a környezetéből, hiszen legalább Bessie ápolja és valamilyen módon gondoskodik róla, azaz a figyelem középpontjába kerül – ez a tudattalan célja a viktoriánus korban elsősorban a középosztálybeli nők között oly széles körben elterjedt, pszichoszomatikus eredetű betegségeknek –, s ezáltal valamennyire újra a ház részévé válik a teljes kirekesztettségéből.

Lábadozása, gyógyulása során azonban megváltozik viszonya a mesélt, olvasott történetekhez – nem találja sem a könyvekben, sem Bessie dalaiban a máskor meglévő otthonosságot:

Mégis, ahogy most ezt a dédelgetett könyvet [*Gulliver utazásait*] kezembe kaptam és csodálatos képeiben az a varázslatot kerestem, melyet idáig mindig megtaláltam benne – most sivár volt az egész és hátborzongató. Az óriások riasztó ördögök, a törpék gonosz és félelmetes manók, Gulliver egy rémséges tájakon kóborló, magányos vándor. Becsuktam a könyvet, nem mertem tovább olvasni, odatettem az asztalra, az érintetlen sütemény mellé. (22)

---

<sup>43</sup> Angolul: „it is only on condition of perfect submission and stillness that I shall liberate you then” (14). A fordításban: „csak akkor engedlek ki, ha szót fogadsz és csendben leszel” (19). Azért tartottam szükségesnek a megjelent fordítás helyesbítését, mert a magyar szöveg hangneme elképzelhető egy „normális” szülő-gyerek kapcsolatban (amely természetesen valamilyen hatalmi viszony), ellenben az angol mondatnak mind a szerkezete, mind pedig szóhasználatát idegen mindenféle meghittságtól és családi kapcsolattól: jogi, politikai szövegekre emlékeztet, teljesen formális, személytelen és elvont fogalmakkal operál, s ezt az én fordításom sem tudja visszaadni.

Bár a *Gulliver utazásai* nem vonatkoztatható közvetlenül Jane saját történetére, a könyv hirtelenül támadt idegensége jelzi azt a létállapotot, amely ekkorra tudatosult Jane-ben: a mindenholn való idegenséget, az állandó vándorlásra, keresésre, kitzasztottságra való kényszerítettséget, hiszen a *Gulliver utazásainak* idegenségét felerősíti a regény szövegében jelentéssel bíró, érintetlenül álló étel – a szeretet és otthonosság hiányának jele – és Bessie dalai. Bessie egyik dalának a szövegben megjelenő két sora a kóborlásra utal, másik dala pedig egy szintén bolyongó, az eltévedés rémétől rettegő árváról szól – Jane rá is ismer magára e történetben, amely saját életének egyik olyan lehetséges narratívája, amelyben a beszélőnek semmiféle hatalma sincs saját története, annak irányítása felett.

Jane viszont éppen erre tesz kísérletet, amikor megjelenik a házban Mr. Lloyd, a patikus, aki – kivételesen – nem a mások Jane-ről szóló történeteit akarja hallani, hanem Jane saját elbeszélését. Első kérdésére még Bessie felel ugyan, s később is több esetben Bessie akarja elmondani a betegséget és az azt megelőző történéseket, azok hivatalos változatát, azonban Jane egyre határozottabban képes hangot adni a saját változatának (ha nem is világos megfogalmazásban), s ezáltal olyan narratív tekintélyre tesz szert, amely egész további sorsára kihat, hiszen a patikus a beszélgetés hatására keresi fel Mrs. Reedet azzal a javaslattal, hogy küldje a kislányt intézetbe. Figyelemre méltó Mr. Lloyd és Jane beszélgetése, hiszen a patikus Jane történetének lényegével („Azért sírok, mert el vagyok keseredve” [24]) szemben felsorolja mindazokat az ellenérveket, amelyek szerint látszólag boldognak, megelégedettnek és hálásnak kellene lennie Jane-nek, azaz megpróbálkozik mindazon narratívák alapkonceptióival, amelyekkel szemben Jane-nek meg kell fogalmaznia a saját történetét. Ez esetben – lévén Mr. Lloyd valóban odafigyelő, Jane jeleit értékelni és értelmezni tudó, figyelmes és empatikus hallgató<sup>44</sup> – a kislány narratívájának hatalma is van, még akkor is, ha nem tudja olyan módon elmondani, ahogy szeretné:

---

<sup>44</sup> Ezen a ponton nem értek egyet Carla Kaplannal, aki a patikus „ellenérveit” úgy értékeli, mintha azok valóban a patikus meggyőződését tükröznék, hiszen a beszélgetés végén meghajol Jane érve előtt, és pontosan látja, hogy Jane milyen rossz idegállapotban van (vö. 78–79).

Hogy szerettem volna mindent elmondani! De olyan nehéz volt a választ megfogalmazni. A gyermek érez, de érzéseit nem tudja elemezni; és ha gondolatban talán elemzi is érzéseit, az eredményt nem tudja szavakba foglalni. Milyen jó lenne könnyíteni szívemen és megosztani bánatomat valakivel! Nem szalaszthatom el ezt az első és egyetlen alkalmat! Egy darabig zavartan hallgattam, aztán, ha nem is bőbeszédűen, de őszintén nekivágtam a feleletnek. (25)

Az első sikeres történet nyomán feltárul Jane előtt az autonóm történetmesélés minden lehetséges hatása: tudatosulnak benne akár saját magának is bevallatlan összefüggések, az elbeszélés hatással van jövőjére, de ekkor tudja meg családjá, addig elhallgatott, elhallgatásra ítéltetett szülei történetét is. Az egybeesés látszólagos, hiszen Jane véletlenül hallja meg Miss Abbot és Bessie beszélgetését, azonban ha a narratívák szerepét tekintjük a regényben, akkor úgy is lehet értelmezni ezt a véletlent, hogy az általa megtalált hang erejénél fogva Jane kiterjeszti narratív hatalmát, és addig elrejtett titkokhoz jut el, az eredethez. Ennek egyrészt természetesen gyakorlati haszna van a Jane Eyre-történet számára, de a narratíva szempontjából legalább olyan fontos, hogy ezáltal Jane önépítő elbeszélése eredetponthoz jut.

Hangja potenciális erejének megtapasztalása Jane-nek további hatalmat ad. Ez az a pont, amikor nyíltan és sikeresen képes saját történetét szembeszegezni Mrs. Reedével, aki kettejük szócsatája nyomán annyira tehetetlenné válik, hogy erőszak helyett hízgeléssel, kedvességgel akarja Jane-t eltéríteni sorsa saját maga által kialakított olvasatától,<sup>45</sup> nem lévén más eszköze, mint Jane legalább ilyen módon való birtokba vétele,

<sup>45</sup> A fordítás ismét nem adja vissza pontosan a párbeszédet. Angolul: „But you are passionate, Jane, that you must allow: and now return to the nursery – there’s a dear – and lie down a little.’ ‘I am not your dear; I cannot lie down: send me to school soon, Mrs Reed, for I hate to live here’” (38). A fordításban:

„– De azt el kell ismerned, Jane, hogy hirtelen természetű vagy. Most menj vissza a gyerekszobába. Légy jó kislány, fekjedj le egy kicsit.

– Én nem akarok jó kislány lenni és nem tudok most lefeküdni. Küldjön el minél előbb az iskolába, mert gyűlölök itt élni” (39).

Mrs. Reed be sem fejezett, kedveskedésnek szánt (és ezért befejezhetetlen) „there’s a dear” félmondatát a fordítás teljes mondatú, artikulált felszólításként kezeli, s ezáltal elvész Jane mondatainak Mrs. Reedre tett elbizonytalanító, elgyengítő hatása.

valamint infantilizálása. Megpróbálja visszaküldeni a gyerekszobába, az őt megillető helyre, s a neki rendelt helyzetbe (azt akarja, hogy fekdjön le), mozdulatlanságra ítélve. Mrs. Reed és Jane első összecsapásából még egyértelműen Mrs. Reed került ki győztesen, a hangja erejét megtaláló Jane azonban ekkor már teljesen hatalmában tartja kettejük párbeszédét: Mrs. Reed mindvégig csak reagál, de sohasem ő az, aki irányítja a párbeszédet – s ez jelzi a „csata” kimenetelét is.

Nem véletlen a szöveget ekkor átható meglehetősen militáns metaforarendszer:

Egyedül maradtam, győztesként a porondon. A legsúlyosabb harc volt, amelyet valaha végigküzdöttem, és az első győzelem, amelyet arattam. Egy darabig ott álltam a szőnyegen, és élveztem győztes magányomat. (40)

A Jane és Mrs. Reed közötti viszony lényegéből adódik, hogy a törvényt és annak birtoklása csakis kizárólagos – és egymást kizáró – lehet, mivel az abszolút hatalomra és annak velejárójára, az abszolút megadásra épül. Jane saját későbbi narratívájának alakítása szempontjából azonban fontos megjegyezni, hogy az *efféle*, a másik felett teljhatalmat nyerő, a hatalmi viszonyok teljes megfordításán alapuló „győzelem” számára nem jelent örömet:

Életemben először kóstoltam bele abba, amit bosszúállásnak hívnak. Eleinte olyan íze volt, mint valami erős, zamatos bornak. Utóíze azonban undorító, fémcs, poshadt, mintha mérget ittam volna. (40)

Mégis ennek a szópárbajnak az eredménye, hogy Jane, mint Bessie megjegyzi, „ma egészen más hangon beszél, mintha kicserélték volna. Mitől olyan bátor?” (42 – saját kiemelés), s ennek eredménye, hogy Jane még egyszer otthonosan tudja érezni magát Bessie meséinek és dalainak a világában.

## A hazug

Jane narratív hatalma azonban csak rövid ideig tarthat, mint ő maga is sejtí: „[r]övidesen másoktól kell majd rettegnem” (42), s e rettegés elsődleges oka ismét egy róla szóló történet, amely eredetileg Mrs. Reed története, viszont Mr. Brocklehurst, a lowoodi intézet teljhatalmú ura feltétel nélkül magáévá teszi, fel sem tételezve, hogy más történet is lehetséges. Az pedig végképp elképzelhetetlen, hogy az a másik történet esetleg a kislány önálló narratívája lehet. Mi több, Mrs. Reed történetét Mr. Brocklehurst még ki is egészíti a saját ideológiájával, pontosabban a kettő tökéletes, egymást erősítő és kiegészítő összhangban van. Mrs. Reed Jane Eyre-ről szóló sommás narratívája szerint ugyanis

ennek a kislánynak a jelleme és magaviselete nem olyan, amilyennek kellene lennie. Ha fölveszi őt a lowoodi iskolába, nagyon megkérném, hogy az igazgató és a tanítónők szigorúan tartsák szemmel. Legnagyobb hibája az, hogy hazudik és kétszínű. Ezt előttem mondom, Jane, nehogy Mr. Brocklehurstöt is félrevezesd. (35)

Mr. Brocklehurst e bemutatásra kellő válaszként elővesz egy könyvet, *A gyermek útmutatóját* „a szófogadatlan, hazug és alattomos Martha G. szörnyűséges, hirtelen haláláról” (37). Mr. Brocklehurst eleve a gyerek „hazugságára” számított tehát, és ezzel mintegy elismeri azt, hogy a saját történetét írni akaró gyermek(lány) és az őt kényszerítő keretbe foglaló ideológia igazsága törvényszerűen összebékíthetetlen, csakis egymást kizáró, vagylagos viszonyban, az igazság és a hazugság viszonyában létezhet.

A hazugság és a kétszínűség Mrs. Reed által elbeszélte vádjá az a legfenyegetőbb narratíva, amellyel szemben Jane-nek Lowoodban meg kell fogalmaznia a maga történetét, hogy annak ne elszenvedője, tárgya, hanem cselekvő részese lehessen. Jane tisztában van Mr. Brocklehurst történetének hatalmával: „Nap mint nap féltem az »eljövedő«-től, akinek múltamra és beszédemre vonatkozó tudása mindörökké rossz gyermeknek fog bélyegezni” (64 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>46</sup>). A magyar fordításban

<sup>46</sup> Angolul: „I had been looking out daily for the ‘Coming Man,’ whose information respecting my past life and conversation was to brand me as a bad child for ever” (68); a fordításban: „nap mint nap féltem az „eljövedő”-től, aki meg fog bélyegezni, mint egy javíthatatlan, rossz gyermeket” (65).

megjelent mondatból két elem is elvész az angolhoz képest: egyrészt aszerint nem az információnak, hanem Mr. Brocklehurstnek közvetlenül van hatalma Jane felett (a magyar fordításból egy félmondatnyi ki is maradt), másrészt hiányzik belőle az az elem, ami Jane legnagyobb félelme, azaz hogy ez a tőle idegen, őt hamisan reprezentáló narratíva véglegesen determinisztikus erővel hathat, egész további sorsát meghatározhatja. Pedig mindkettő lényeges, hiszen Jane-ben éppen ekkor – saját történetének hatását látva – tudatosan a hatásosan elbeszélte történet diszkurzív ereje.

Mr. Brocklehurst a Jane-ről szóló, megbélyegző történetet a női test megbélyegzésének hatékony eszközével, a pellengérré állítással párosítja. Judith Okely elemzése szerint a közszemlére tétel a bentlakásos lányiskolákban a legmegalázóbb büntetési mód volt, mivel a lányokba ezekben az iskolákban nem a láthatóvá válásra törekvés kódját nevelték bele, hanem a nőies visszahúzódot és tartózkodást, ennek pedig ellentmond a nyilvánosság előtti láthatóság, amelynek legvégső formája majdnem az, aminek Jane-t is kiteszi Mr. Brocklehurst: a székre, asztalra állítás, háttal a többieknek (vö. Okely 125–27<sup>47</sup>) – ez utóbbi az az elem, amely Jane büntetéséből hiányzik. Brocklehurst tehát, amikor a Jane hazugságáról szóló történetnek a pellengérré állítással akar még nagyobb nyomatékot adni, tökéletesen használja ki a femininitás kódrendszerében rejlő lehetőséget. A helyzeténél és neménél fogva láthatatlanságra (és hallgatásra) ítéltetett Jane-t látottá tevással akarja megfosztani attól a lehetőségtől, hogy bármilyen módon önállóan megnyilvánuljon. Ebben a pillanatban Jane teljesen tárgygyá válik: felteszik a székre, ott hagyják, nem tud mozdulni, a történet, a megjegyzések és a tekintetek tárgyává válik.

Ugyanakkor ez az a pillanat, amikor egy szubverzív és közösségi narratíva lehetősége is létrejön. Gilbert és Gubar hosszan elemzi Mr. Brocklehurst szemiotikáját: fekete oszlopszerű, fenyegető és fallikus jelenlétét, amely nemcsak a hatalmat, hanem klasszikusan a nőiességet és nőiséget elfojtó, megsemmisítő, agresszívan maskulin hatalmat jelképezi<sup>48</sup> (*Madwoman*

<sup>47</sup> Okely elemzésében hangsúlyozza, hogy a fiúiskolákban, mivel a többiek közül való kitűnés nemhogy negatívum volt, hanem elérendő cél, az ilyenfajta büntetés nem is volt annyira elterjedt, mivel hatástalanabb lett volna (125).

<sup>48</sup> A hatalom maskulin jelensége természetesen jelen van már a gateshead-i jelenetekben is, ahol a John Reeddel való összetűzésben az angol „master” szó kettős jelentése – „úrfi”

343–44). Jane-t azonban hiába állítja pellengérré Mr. Brocklehurst, az eredmény éppen a fordítottja lesz annak, amit el akart vele érní. Ahelyett, hogy narratívája hatásaként kiközösítenék (a büntetés letelte után ettől fél Jane: „Társaim is kedvesen fogadtak, magukkal egyenrangúnak tartottak, senki sem bántott. És most megint idejutottam, eltiportak, tönkretettek. Vajon fel tudok-e kelni még valaha?” [71]), éppen ezáltal talál közösségre és barátokra. Büntetése után Helen Burns megy oda hozzá a regényben a szeretetet jelképező étellel, és most ő szólítja meg.

Nem ez Jane és Helen első beszélgetése, de az előző alkalmakkor egyértelműen Jane a beszélgetés kezdeményezője: „éreztem, hogy vakmerőség egy idegent megszólítani, ilyesmi nem is volt szokásom, természetből fogva félénk és bizalmatlan voltam” (52), s később: „most talán *rá tudom venni, hogy beszélgessen*, gondoltam” (57 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>49</sup>). Jane-nek ezek az önmaga számára is szokatlan kommunikációs gesztusai két dolgot fejeznek ki. Egyrészt azt, hogy tudatában van a szó, a beszéd erejének, másrészt ez az első olyan pillanat, amikor a beszédaktus nem feltétlenül a hatalmi harc megnyilvánulási formája, mint volt mindvégig Gatesheadben Mrs. Reeddel és John Reeddel szemben, hanem a valakihez való tartozás erotikus vágyának szublimációjaként tekinthető. Jane és Helen első párbeszédében Jane-nek tulajdonképp nemcsak azon kellene csodálkoznia, hogy ő az, aki megszólítja a másikat, hanem azon is, hogy miket kérdez tőle, illetve a kérdések milyen irányba haladnak. Kettejük beszélgetését Jane részéről öntudatlanul is a másikhöz közel kerülés vágyának dinamikája hajtja: azért szólítja meg, mert az általa olvasott könyvet „vonzónak” találja, mert a másik kislány olvasása „rokon húrt pendített meg a lelk[é]ben” (42), és minden további kérdésében mások cselekedeteinek motivációjaként a szeretetet feltételezi, úgyhogy Helennek külön el kell magyaráznia az intézet működésének mechanizmusát. Jane-t viszont továbbra is az emocionális kapcsok érdeklik: hogy Helen szereti-e

---

és „gazda” – megkülönböztethetetlenül összefolyik, a magyar fordítás viszont hol az egyik, hol a másik értelemben tudja csak visszaadni a szó jelentését, tehát elvész a szó ambivalenciája.

<sup>49</sup> Angolul: „‘Now,’ thought I, ‘I can perhaps get her to talk’” (60); a fordításban: „Most talán hajlandó lesz egy kicsit beszélgetni, gondoltam” (57). Az angol mondat műveltető szerkezetében sokkal nagyobb Jane aktív, provokatív részvétele a kommunikációban.

a tanárait, illetve, hogy a másik lány boldog-e az intézetben.<sup>50</sup> Ez az a kérdés, amelyet Jane az egész párbeszéd során elrejtve, de folytonosan kérdez, illetve valószínűleg még ez is csak helyettesítője a belőle áradni akaró váagnak, és Helen ezt pontosan megsejti, hiszen ez az a pont, amikor leállítja: „Túl sokat kérdezel. Egyelőre elégedj meg ennyivel, én most már szeretnék tovább olvasni” (54).

Ez a váratlannak tűnő félbeszakítás azonban pontosan érthető Helen részéről: ő azt az „önfeladást és mindent felemészítő lelkiséget” (Gilbert és Gubar, *Madwoman* 346<sup>51</sup>) képviseli, amely vágyainak – akarata, tudata szerint teljes – elfojtásából ered, azonban éppen végletes önmegtagadásból adódóan ő az, aki rendre törekvésének ellenére *rendre* a legrendetlenebb, hisz ő az, akit állandóan feledékenységből – a tudattalanból – eredő „lomposágáért” szidnak. Tudatos elfojtását tehát rendszeresen áttöri a vágy, káoszt okozva az akarattal kontrollált rendben. Állandóan rendetlenség van a fiókjában, a figyelme sokszor elkalandozik az órán, csámpásan áll, és nem tisztítja meg a körmét. Mindezek csak jelek, annak a jelzései, hogy Helen hiába adja át magát tudatosan a lemondás és a béketűrés doktrínájának, vágyai ellenállnak és minduntalan lyukat ütnek a felszíni renden (a harisnyán), de ezeket minduntalan önmaga is a domináns diszkurzus fogalmaiként ismeri el. Amikor tehát Jane megkérdezi, boldog-e az intézetben, erre nem válaszolhat, hiszen így éppen az általa ki nem mondhatónak, el nem ismerhetőnek adna hangot: vágyának s annak a hiánynak, amit vágya beteljesülésének lehetetlensége jelent.

Helen azonban nem mindenkihez viszonyul olyan tudattalan ellenállással, mint a domináns (Mr. Brocklehurst alakján keresztül maskulin) rendet jelképező Miss Scatcherdhöz. Miss Temple-höz való viszonyában a nyelvi kommunikáció erotikus tartalommal telítődik, a nyelv vágyak

---

<sup>50</sup> A magyar fordítás ismét nem tudja visszaadni a szöveg kettős jelentését. Angolul: „Are you happy here?” (55); a fordításban: „Szeretsz itt lenni?” (54), s ezáltal elvész az elsődleges jelentés: „Boldog vagy itt?”.

<sup>51</sup> Magyarul visszaadhatatlan Gilbert és Gubar szójátéka: Helen tüdőbeteg („consumptive”), de ugyanakkor önmagát emészto („consuming”). Az angol szójáték mögött viszont ott van az a metaforikus jelentés, amelyet Susan Sontag is tulajdonít a tüdőbetegségnek, amely állandó hőemelkedéssel, tehát valamiféle lassú önégetéssel, de ugyanakkor felfokozott érzékenységgel és lelkiséggel jár (Sontag 15–25).

kifejezőjévé, hordozójává válik: „*az, ahogy ő beszél/az ő nyelvezete egyedülállóan/rendkívüli módon kellemes számomra/illik hozzám*, és legtöbbször éppen azt mondja, amit szeretnék hallani (60 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>52</sup>). A kettejük közti kommunikációs mód leginkább Carla Kaplan fogalmával, a beszéd erotikájának nevezett trópassal írható le, mely „a modern társadalmi szervezethez jelen feltételei mellett nem megvalósulható intimitás, kölcsönösség, egyenlőség, egymás elfogadása és a másság iránti tisztelet szövegbe írottságának feltérképezésére is használható” (3–19). Ekképp működik Helen és Miss Temple kommunikációja, hiszen a kettejük közötti nyelvben nincs alá- és fölérendeltségi viszony. Amikor Miss Temple meghívja Helent és Jane-t vacsorára, Miss Temple és Helen között tökéletes az a kölcsönösségen és feltétlenségen alapuló összhang, amelynek eredményeképp Helen „lelke kiült az ajkára, ömlött belőle a szó, hogy milyen forrásból, azt nem tudnám megmondani” (77). Ők *társalognak*,<sup>53</sup> és Jane ezt kívülállóként, szemlélőként figyeli. Ő sohasem képes Miss Temple-lel ilyen viszonyba kerülni, hiszen Brocklehurst vádja alól is csak úgy tudja felmenteni magát, hogy Miss Temple külső, „objektív” tekintélyhez folyamodik Jane saját narratívájának igazolásáért, a patikus Mr. Lloyd által elbeszélte Jane-történethez. Ennek ellenére a Miss Temple és Helen közötti kommunikáció modellértékű Jane számára a továbbiakban, s Jane valami hasonló, nem hatalmi diszkurzuson alapuló kommunikáció része lesz Mr. Brocklehurst büntetésének – meglehetősen szubverzív – eredményeképp, s ez az a kommunikációs modell, amelynek elérésére ezentúl mindvégig törekedni fog.

Amikor Jane ott áll a széken kipellengérezve, képtelen lenne önmagát szavak által kellőképpen képviselni: „hogy mit éreztem, meg sem kíséreltem elmondani” (70). Ekkor azonban – a gateshead-i sikításhoz hasonlóan – egy másfajta nyelv szólal meg, a test nyelve, s ez az a szubverzív beszédmód, amely képes Mr. Brocklehurst hegemónikus hatalmát megtörni. Amíg Jane ott áll, ketten is elmennek mellette az intézeti lányok közül,

<sup>52</sup> Angolul: „her language is singularly agreeable to me” (63); a fordításban: „az ő előadásait nagyon szeretem” (60).

<sup>53</sup> Az angol szövegben: „conversed” (82), a fordításban: „beszéltek” (77); a társalog talán jobban kifejezi azt a kölcsönösséget, valakihez kapcsolódást, valamiben elmerülést, ami az angol szó etimológiájában rejlik.

s az egyikőjük egyszerűen csak felnéz rá, de fény sugárzik a szeméből, a másikójuk pedig Helen Burns, aki rá is mosolyog, s e mosoly jellemző módon egyúttal a rend megsértésével párosul, hisz egy Miss Smith szerint butának ítélt kérdés feltevése miatt halad el Jane mellett, és Miss Smith le is inti miatta. Jane pellengérré állítása tehát a Mr. Brocklehurst szándéka szerinti kiközösítés helyett egy általa kontrollálhatatlan – vagy legalábbis csak csonkolással kontrollálható (az egyik vörös és göndör hajú lány haját tövig nyíratja Mr. Brocklehurst épp Jane megszégyenítése előtt) – és feminin közösségi kommunikációba való belépést jelenti. A testnyelv ebben a pillanatban nem a gateshead-i kétségbeesett sikoltás és segélykérés, hanem egy támogató, megértő közösséghez való tartozást jelent, amely felett Mr. Brocklehurstnek nincs teljhatalma, hisz a haj újra fog nőni, s a lányok fintorait sem veszi észre. Ezek a jelek azonban megtartó erőt jelentenek, akárcsak a jelképes – a testet tápláló (de ugyanakkor a krisztusi testre és szenvedésre is utaló) – kávé és kenyér, amelyet Helen visz Jane-nek a büntetés után.

Jane „megszégyenítése” tehát beavatási rítusnak is tekinthető, amely után része lesz annak az elzárt női szubkultúrának, amely létrejön Lowoodban, főleg a tífuszjárvány kitörése után, amikor Mr. Brocklehurst be sem meri tenni a lábát. Ekkor az általa felállított szabályok is jelentősen meglazulnak, és nem az előírások szabályozzák az életet, hanem sokkal rugalmasabb, az igényekhez és lehetőségekhez igazodó életritmus, amelynek fő irányítója Miss Temple. Tagadhatatlan, hogy ez az utópiacsíra már önmagában halálra van ítéelve, hiszen magából a halált hozó betegségből nő ki. A betegség egyrészt Mr. Brocklehurst szabályainak eredménye, amelyek miatt a lányok szervezete végletesen legyengül, jelzi tehát Mr. Brocklehurst hegemoniájának pusztító mivoltát, másrészt azonban a betegség maga is szubverzív, hisz abba bukik bele maga Brocklehurst is, akit leváltanak a járvány után – igaz, addigra a tífusz végigtarol az intézeten. Fontos azonban, hogy Jane a járvány alatt (egyben Helen haldoklása idején) kialakít egy új barátságot:

A kő elég széles volt ahhoz, hogy egy másik lány, akkori választott társam és én elférjünk rajta – egy bizonyos Mary Ann Wilson; okos, éles szemű egyéniség volt, akinek társaságában örömet leltem, részben azért, mert szellemes és eredeti volt, részben azért, mert modora megnyugtatóan hatott

rám. Lévéen néhány évvel idősebb nálam, többet tudott a világról, és sok olyan dologról tudott mesélni, amit szívesen hallgattam: vele a kíváncsiságom kielégült; hibáimmal szemben pedig nagyon is elnéző volt, és soha nem tartott kordában, nem zabolázott meg, bármit is mondtam. Jó érzéke volt a meséléshez, nekem pedig az elemzéshez, ő szeretett tudást adni, én pedig kérdezni; így aztán remekül kijöttünk egymással, és ha sokat nem fejlődünk is, kitűnően szórakoztunk e kölcsönös együttlétek során. (88 – saját fordítás<sup>54</sup>)

Mary Ann Wilson helyettesíti azt, amit Helen társasága – éppen az elfojtások következtében – sohasem tud Jane-nek megadni: a felszabadult, gátlások nélküli *társalgást*, annak a verbális érintkezésnek az örömét, amely feltétlen bizalomra és kölcsönösségre épül. Kettejük között szabadon áramlanak az energiák, mint ahogy ők is szabadon kóborolnak a közeli erdőkben. Jane Eyre fejlődésregényében és hangja megtalálásában egyaránt legalább olyan pozitív szerepe van ennek – a szakirodalomban teljesen elhanyagolt – kapcsolatnak, mint Jane-t a Helenhez és Miss Temple-höz fűzőnek. Velük ellentétben a Mary Ann Wilsonnal való kommunikáció Jane számára *közvetlenül* teszi lehetővé azt a fajta társalgási lehetőséget, amelyben a vágyak szabad áramlását nem gátolja semmi (ellentétben a Helen és Jane közötti beszélgetésekkel), és nem is kívülállóként szemléli azt (mint Helen és Miss Temple társalgását).

Beszélő és hallgató tökéletes összhangjának a megtalálása kell ahhoz, hogy Jane ebből a zárt, intézeti körből kilépve másokkal, a nagyvilággal is kommunikációs viszonyt létesítsen, mégpedig a saját hangján. Kétségtelen, hogy ebben a folyamatban legalább olyan fontos az a nyolc év, amelyet

---

<sup>54</sup> Angolul: „The stone was just broad enough to accommodate, comfortably, another girl and me, at that time my chosen comrade—one Mary Ann Wilson; a shrewd, observant personage, whose society I took pleasure in, partly because she was witty and original, and partly because she had a manner which set me at my ease. Some years older than I, she knew more of the world, and could tell me many things I liked to hear: with her my curiosity found gratification: to my faults she also gave ample indulgence, never imposing curb or reign on anything I said. She had a turn for narrative, I for analysis; she liked to inform, I to question; so we got on swimmingly together, deriving much entertainment, if not much improvement, from our mutual intercourse.” (88). A fordításban a szöveg a 81. oldalon található. Mivel több ponton hibás a fordítás, és túl hosszú a szöveg, nem tartom érdemesnek idézni.

Jane Lowoodban tanulással és tanítással tölt el, hisz tudása, tapasztalata, gyakorlata annak a hatalomnak a része, amely erőt ad ahhoz, hogy kilépjen az intézet falai mögül. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy Jane első gesztusa a világ felé verbális, provokatív és nyilvános önreprezentáció: a feladott álláshirdetés. M. Jeanne Petersonnak a nevelőnők helyzetét elemző cikke hívja fel a figyelmet arra, hogy a jobb házakba elsősorban informális, családi kapcsolatokon keresztül, kellőképpen leinformálható módon szereztek nevelőnőt, és csak akkor fordultak a középosztálybeli családok munkaközvetítő ügynökségekhez vagy álláshirdetésekhöz, ha ilyen forrás nem állt rendelkezésre, s különösen ez utóbbi „nem örvendett közkedveltségnek, részben mivel nyilvános volt, részben pedig mivel a jónevű munkaadók nagy valószínűséggel nem ehhez a lehetőséghez folyamodtak” (7). Amikor tehát Jane az álláshirdetés feladása mellett dönt, a teljesen nyilvános megszólalást vállalja, olyan hangot, amely szinte önmagában súrolja a viktoriánus illendőségnek a nők számára kódolt határait. Jane maga is tisztában van a kis hirdetés jelentőségével, mivel tapasztalatai megtanították arra, mit jelent az, ha nem megfelelően olvassák önmagáról szóló elbeszélését – aminek e rövid álláshirdetés felfogható: *„titkolt félelem kísértett, hogy ekképp – saját magamat képviselve, saját magamtól vezérelve – azt kockáztatom, hogy kellemetlen helyzetbe kerülök”* (saját fordítás – 101<sup>55</sup>).

Jane „szerencséje”, azaz Mrs. Fairfaxnek a hirdetésre írt megnyugtató válasza értelmezhető Jane-nek a nőiesség határait áttörő diszkurzív hatalmával, amely képessé teszi arra, hogy kilépjen az adott keretből. A nyitott ablakon keresztül fohászkodik szabadságért – de legalábbis egy új szolgátságért. Ez a nyitott ablak csak a Lowoodot körbevevő hegyekre nyílik, az ő hirdetése azonban képes ezeken áthágni, átlépni, és kezdeményező, aktív – tehát nem feminin – módon beszédbe elegyedni a nemcsak térbeli, hanem elsősorban pszichikai és kulturális korlátokon túl létező világgal.

---

<sup>55</sup> Angolul: „a private fear had haunted me, that in thus acting for myself, and by my own guidance, I ran the risk of getting into some scrape” (101); a fordításban: „őszintén szólna féltém attól, hogy becsapnak vagy valami kellemetlenségbe keveredem” (92).

## A nevelőnő

Thornfieldben – ellentétben Lowooddal – Jane a róla szóló narratívák szempontjából „tisztá lappal” indul: nincs olyan történet, amelynek hatalma lenne fölötte, és a Thornfieldben lakók sem hajlamosak arra, hogy történeteket szöjének: „[v]an-nak emberek, akik képtelenek egy személy vagy egy tárgy jellemző tulajdonságait megfigyelni; Mrs. Fairfax ezek közé tartozott. Kérdéseim zavarba hozták, de a lényegét nem tudtam belőle kihúzni” (109). Grace Poole sem különb ebből a szempontból:

...megjelenése mindig lehűtötte a kíváncsiságot, amelyet különös hangjai ébresztettek bennem. Tenyeres-talpas lénye egyáltalán nem érdekelt. Néha megpróbáltam beszélgetni vele, de olyan szűkszavú volt, hogy semmire sem mentem vele. (114)

Sophie pedig, a francia dada „nem szeretett mesélni, és rendszerint olyan együgyűen vagy zavarosan felelt, hogy elment a kedvem a további kérdezősködéstől” (114). Kezdetben tehát úgy tűnik, hogy Jane nincs kiszolgáltatva sem már meglévő, sem ezután írandó, róla szóló narratíváknak, de ugyanakkor ez a szinte kommunikációs úr a társalgás hiányát is jelenti. Az egyetlen, Mrs. Fairfax által igen szigorúan vett diszkurzus, amibe Jane Thornfieldben belekerül, az a nevelőnői státusnak megfelelő kommunikációs elvárások mindenkor betartása. Ez azonban szűk sávot jelent, a thornfieldi mikrokozmosz ugyanis igen hierarchizált szerkezetű, s e hierarchikus viszonyoknak a fenntartója, házvezetőnője<sup>56</sup> Mrs. Fairfax, aki tisztában van a beszélgetésben potenciálisan meglévő hatalmi viszonyrendszerrel, ezért nem lehetnek számára a cselédek társalkodópartnerek: „tisztességes emberek, de tudja, mégiscsak cselédek, nem beszélhetek velük úgy, mintha magamfajtaik lennének. Ha az ember tekintélyt akar tartani, nem engedheti őket közel magához” (101).

A cselédekkel szemben azonban a nevelőnő – és részben a házvezetőnő is – azon a kényes sávon húzódik meg, amelyet Peterson „státus inkongruenciá”-nak nevez, amennyiben a nevelőnő sokszor származásánál, de neveltetésénél és funkciójánál fogva mindenképpen látszólag közép-

---

<sup>56</sup> Vö. „housekeeper” (Gilbert és Gubar, *Madwoman* 348).

osztálybeli hölgynek számított (mivel a középosztálybeli anya bizonyos szerepeit vállalja magára), ugyanakkor fizetett alkalmazott volt, s a kettő együtt fogalmi önellentmondás (vö. 3–19 és Poovey, *Uneven* 126–63). Helyzete emiatt ambivalens, és igen szűk az az adott tér, ahonnan beszélhet, mert ebből következően minden megnyilvánulása kétértelművé válhat. A szöveg legnagyobb részét kitevő thornfieldi jelenetek során az a kérdés, hogy Jane Eyre, aki Lowoodban megismerte mind a hang politikumában, mind pedig a beszéd erotikájában<sup>57</sup> rejlő lehetőségeket, mennyire képes azokat ki- és felhasználni abban a szerelmi kapcsolatban, amelyben egyrészt egyértelműen a hierarchizált hatalmi viszonyok játsszák az egyik főszerepet (a ház ura–nevelőnő, férfi–nő, gazdag–szegény, idős–fiatal, tapasztalt–tapasztalatlan), másrészt viszont a vágy dinamikájánál fogva ezeknek a hatalmi viszonyoknak a határait minduntalan áthágja a beszéd erotikája, amely lényegénél fogva nem lehet konvencionális és hierarchizált.

Jane és Rochester első találkozásának és beszélgetésének a keretét a pszichoszociális – és természetesen nemspecifikus – fejlődéshez szükséges történetek, a tündérmesék elemei adják. Mind Jane, mind pedig Rochester a másik felbukkanása előtt az észak-angliai mesék szellemeivel népesíti be képzeletben a tájat. Karen E. Rowe elemzésében a regénynek a tündérmesék szerkezetéhez hasonló elemeire épít, és részletesen kimutatja, miképp követi a szöveg a *Hamupipőke*, a *Csipkerózsika*, a *Kékszakállú* és *A szépség és a szörnyeteg*ben rejlő archetipusokat, bár hozzáteszi, hogy „Jane Eyre, amikor elhagyja Lowoodot, sokkal kevésbé a feminin tündérmese, mint inkább a férfias kalandregény résztvevője lesz” (vö. 69–89, 76). A szöveg azonban ennél sokkal több és jelentősebb ponton fordítja meg a tündérmesék narratív dinamikáját – és ebben a szubverzív szerkezetben jelentős szerepe van Jane és Rochester első találkozásának –, ugyanis Jane az, aki a mesék szegénylegényeinek és legkisebb királyfiainak a szerepét

---

<sup>57</sup> Carla Kaplan elemzésében (71–99) e két fogalom közül a hang politikumát kevésbé tekintik fontosnak, legalábbis azzal szemben hangsúlyozza az általa bevezetett fogalomnak, a beszéd erotikájának jelentőségét a szövegben. Én olvasatomban a szöveget e két fogalom összefüggésében és metszéspontjaiban vizsgálom, megpróbálva kimutatni mindkettő funkcióját abban, hogy Jane Eyre egyre inkább rendelkezhet saját hangjával és történetével.

játssza, ő az, aki mindvégig sokkal aktívabb, ő az, akinek számtalan próbát kell kiállnia, és ő az, aki végül visszatér, hogy elnyerje Rochester kezét, aki a tündérmesék királykisasszonyaihoz hasonlóan, mozdulatlanságra kényszerítve várja megmentője visszatérését.

Az első találkozást, amikor a tündérmesék lovagjaként közeledő Rochester leesik a lováról, megsérül, és Jane segítségére, szó szerinti támogatására szorul (116–20), később pedig az esetet Jane boszorkányos hatalmának tulajdonítja (126), Gilbert és Gubar úgy értelmezi, hogy ezáltal Rochester beismeri Jane erejét, és kettejük kapcsolata kettős szálon indul. E két szál egyrészt a királyfi és Hamupipőke, valamint a *Pamela*-történet modellje, másrészt viszont e kezdőjelenetben Jane és Rochester lélekben egyenlő (*Madwoman* 352). A két kritikus további elemzésében elsősorban a két főszereplő – a szöveg bizonyos szintjén kétségtelenül meglévő – egyenlőségét hangsúlyozza. Ha viszont a beszédhelyzeteket, beszédaktusokat tekintjük, azt látjuk, hogy Jane-nek a thornfieldi jelenetek során igen kevés olyan lehetősége van, amikor valóban ura lenne a beszédhelyzetnek és a narratív szituációnak, még akkor sem mindig, amikor szavaival kettejük lényegi, lelki egyenlőségét próbálja hangsúlyozni. Kétségtelen ugyan, hogy Jane és Rochester az első pillanattól fogva nem konvencionális módon kommunikál. Jane igazi vágybeszédét azonban nem az artikulált szavak közvetítik, hanem Rochester padlásszobába zárt, „őrült” feleségének – Jane hasonmásának, *doppelgänger*ének – artikulálatlan hangjai és testnyelve, jelezvén, hogy Jane Eyre Thornfieldben még nincs birtokában annak a nyelvnek, amely lehetővé tenné, hogy Jane saját történetének valódi alanya lehessen.

Az első találkozás, amikor Jane még nem tudja, hogy a ház urával beszél, valamint az azt követő otthoni párbeszéd híven jelzi a Jane és Rochester közötti kommunikációs modellek sokrétűségét. Jane, amikor azon gondolkodik, hogy segítsen-e Rochesternek, egyértelműen a romantikus szerelmi történetek és az illedelmes társalgás kódjainak hiánya miatt, azok ellenében dönt úgy, hogy felajánlja segítségét:

Ha szép, előkelő, ifjú hős lett volna, bizonyára nem merem ilyen fesztelenül kérdezzetni, és nem merem neki kéretlenül felajánlani szolgálataimat. [...] Ha az idegen rám mosolyog és kedélyesen felel kérdéseimre; ha vidáman megköszöni és visszautasítja ajánlatomat, tovább mentem volna és nem

zaklatom újabb kérdésekkel. De az utas összeráncolt szemöldöke, mogorvasága feszteleenné tett, azért is otmaradtam. (117–18)

Jane és Rochester első találkozására tehát tökéletes ellentétben áll a tündérmesék és románcos történetek szerelmeseinek első találkozásával, hiszen minden ponton azok narratívájának tagadásaként jön létre, a konvenciók áthágásával. Rochester első szavában udvarias megszólítás helyett káromkodik; nem a hős segíti a hősnőt, hanem fordítva; s a rendesen hallgatásra, legfeljebb feleletre kényszerülő hősnő az elutasítás ellenére is ragaszkodik mind verbális, mind pedig valódi cselekvésszerű aktivitásához. A ház uraként hazatérve azonban Rochester az, aki egyértelműen kontrollálja, és saját, előre kialakított narratívájába próbálja beleolvasni Jane-t, Jane pedig a lehetőségekhez képest megpróbálja elkerülni, hogy nyílt válaszokkal, azaz saját narratívájával bármit is eláruljon önmagáról. Ez azonban azt is jelenti, hogy Jane nem lehet alanya, alakítója a történetnek, lévén hogy ekkor már egyértelműen megindultak azok a mechanizmusok, amelyekben Rochester akarata ellenére is *csak* hatalmi pozícióból beszélhet.

Ugyanakkor beszélgetésük – éppen a megelőző, a domináns diszkurzusok szempontjából üresnek tekinthető helyen való találkozás és a kölcsönös, erotikus vonzalom eredményeképp – Mrs. Fairfax számára olyannyira kívülesik minden megszokott társalgás keretein, hogy zavardottan ejti ölébe kötését és azt kérdezi magában, hogy *miféle beszéd* ez.<sup>58</sup> Semmiképp sem az a beszédmód, amely a nevelőnő és a ház ura között kodifikálva van, azonban nem is fesztelen társalgás, hiszen Jane mindvégig védekezik, nyelvi formulák mögé bújik (mint később is számtalan alkalommal Thornfieldben). Azaz bár a beszédaktusban meglévő hatalmi viszonyokat minduntalan áttöri a beszéd erotikája, minduntalan vissza is tér a „normális” diszkurzív keretbe: ennek jele, hogy Mrs. Fairfax is újra meg újra *ért* valamit kettejük beszédéből. Ebben a hatalmi viszonyokon alapuló diszkurzív rendszerben viszont, amelyben Jane inkább a nevelőnőnek megfelelő – mint láttuk, igen keskeny sávban mozgó – beszédhely-

---

<sup>58</sup> Angolul: „seemed wondering what sort of talk this was” (143); a fordításban: „ámulva hallgatta, hogy mit fecsegünk összevissza” (126).

zetben hajlandó megnyilvánulni, Rochester csak a Jane tudatalattijának kivetüléseként is felfogható, Jane festette képek megnézésével tud meg valamit arról, milyen is a lány, mi az, ami benne van.

A nyelvi formulák mögé bújás, illetve általában a nyelv – és a csendek, elhallgatások – elrejtő funkciója az, ami a thornfieldi nyelvhasználatban újdonság Jane számára, mert ez egy újfajta beszéd- és hallgatási mód elsajátítását igényli. Itt a beszéd és a kommunikáció sokkal összetettebbé válik, a nyelv, a szavak, kifejezések elvesztik elsődleges jelentésüket, s azt a közvetlen kifejező szerepet, amelyet szótári jelentésük alapján tulajdonítani szeretünk nekik. Ezzel egyidejűleg a nyelvi kommunikáció által hagyott résekbe a testnyelv további funkciói lépnek be, és ez a sokkal komplexebb kommunikációs szerkezet egyúttal egy bonyolultabb interperszonális viszony kifejezője.

Jane és Rochester önbújtatása azonban természetszerűen máshol eredeztethető: Jane egyrészt attól való félelmében nem beszél, hogy kiszolgáltathatja magát, másrészt büszkeségből, hisz például amikor Rochester rászól, hogy beszéljen magáról, mindegy, hogy mit, akkor válasza hallgatás (137–39) – ekkor már jól ismervén a beszéd hiányának a hatalmát. Rochester is tisztában van Jane formális nyelvének és kimért mozdulatainak okával:

Ösztönösen fegyvelmezi arcvonásait, mozdulatait, elfojtja a hangját, és fél vidáman mosolyogni, fesztelenül beszélni, gyorsabban mozogni, egy férfi – egy fivér, egy apa, egy főnök társaságában, vagy nevezzen, aminek akar. De remélem, eljön az idő, amikor majd velem szemben is természetesen viselkedik, mint ahogyan mellőzők én is minden formáságot a maga társaságában. (143)

Az idézet egyértelművé teszi, hogy éppen az a kétféle diszkurzív rendszer ütközik Jane esetében, amelyeket a hang politikumának, illetve a beszéd erotikájának lehet nevezni. A hang politikuma pedig a felsorolt példák alapján nyilvánvalóan nem általában a hatalomhoz mint olyanhoz kötődik, hanem a nemi szerepek által megszabott hatalmi pozíciókhoz, hiszen a hatalom pozíciójából megnyilvánuló beszélő az összes felsorolt példában férfi – ez az egyetlen közös vonás hatalmuk jellegében, bár ezekhez szinte természetszerűen másfajta hatalom is társul.

Rochesternek látszólag a Jane-étől eltérő ok miatt kell a nyelv, a történetek és mindenféle más színjáték mögé bújni: a padlásszobába zárt feleség, Bertha Mason<sup>59</sup> miatt, akinek létét Jane Eyre thornfieldi tartózkodásának első pillanatától kezdve elhallgatás övezi, és csak helyettesítők révén van jelen – Grace Poole-nak és saját hangjának metonimikus alakjában (nevetésével, sikításaival, majd Rochester visszatérése után a tűz és Mason sebesülésének okaként). A padlásszobába zárt őrült asszony alakját a kritika sokáig nem is vette tudomásul, a regény romantikus túlzásának tartották. Kétségtelen, hogy gótikus elem a regény szerkezetében, de mint olyannak, igenis jelentése van, sőt, ha elfogadjuk, hogy a női gótikában ezek az elemek a leginkább tabunak tekintett jelentések kódolására szolgálnak, akkor éppen hogy fokozott figyelmet kell nekik szentelni.

Rochester nyelve is elsősorban az őrült asszony jelenléte miatt enigmatikus Jane számára, mint azt a lány számtalanszor be is vallja: „Őszintén szólva egyáltalán nem értem önt, uram. Ez a beszélgetés meghaladja értelmi képességeimet” (142); „– Fél tőlem, mert úgy beszélek, mint valami szfinx [mondja Rochester]. – Rejtélyesen beszél, uram, az kétségtelen. De hogy félek öntől, az túlzás. Inkább csak zavarba hoz” (143). Jane azonban már az első hosszabb beszélgetés során megsejti, hogy Rochester enigmatikus beszéde mögött a pusztán nyelvi játéknál több rejlik, valami olyasmi, ami *a férfi* – s talán nemcsak Rochester – létezésének lényegére utal:

---

<sup>59</sup> Gilbert és Gubar 19. századi (elsősorban angol) íróknak elemző monográfiája: *The Madwoman in the Attic* – „Az őrült asszony a padlásszobában” nem véletlenül ezt a sokáig pusztán romantikus, gótikus regényelemnek tartott motívumot választja címéül, ugyanis a patriarchális családban a férj teljes önkényének kitett asszonyok (és lányok: a késő viktoriánus korban Virginia Woolf intellektuális családjában is volt egy padlásszobába zárt féltestvér, Laura – vö. DeSalvo 19–39) emblémáivá vált. Mint arra számtalan tanulmány utal, az őrültség fogalma egyrészt problematikus, mert a norma, a normális eleve ideologizált fogalom, másrészt pedig mert nem mindig veszik figyelembe azt a diszkurzív gyakorlatot, amely ahhoz vezet, hogy valakit őrültnek nyilvánítsanak (vö. Chesler; Showalter, *Female* 1–73, Ussher 63–96). A viktoriánus korban a padlásszobába zárt, őrült asszony pedig egyáltalán nem volt ritkaság, hiszen Foucault és Showalter tanulmányából kiviláglik, hogy az első elmegyógyintézetek létrejötte előtt (amikor az intézményrendszerben még nem vált szét a börtön és az elmegyógyintézet funkciója) az őrültnek tekintett asszonyokat valóban a ház valamely eldugott zugában tartották elzárva (*Madness* 221–79; *Female* 67).

Fölálltam, mert semmi értelmét nem láttam e bonyolult és homályos beszélgetés folytatásának. Arról is meggyőződtem, hogy nem láthatok bele Mr. Rochester lelkébe, legalább ma még nem, és ez a tudat kellemetlen bizonytalansági érzést ébresztett bennem. (143)

Jane bizonytalansági érzése nem képzelődés: a bezárt őrült asszony, aki miatt Rochester beszéde mindig mást jelent, mint amit elsősorban mond, sokkal több puszta romantikus gótikus elemnél<sup>60</sup> – kifejezője a férfiuralomra épülő társadalmi berendezkedésnek, amely Jane nehezen elért, és ekkor még igen viszonylagos autonóm létét fenyegeti. Jane-nel való kommunikációjában ugyanis Rochester, mialatt Jane-től őszinte megnyilvánulásokat vár el, olyanokat, amelyekben a lehető legkisebb az elcsúszás a jelölt és a jelölő között (ezért kíváncsi annyira Jane festményeire), ő maga minduntalan elfedi, visszatartja azt a Bertha Mason-történetet, amely éppen a hatalmi pozícióból való beszédmód és a kölcsönösségen alapuló, a beszéd erotikájának nevezett beszédmód összeegyeztethetetlenségét jelzi.

Ugyanakkor ironikus – de éppen az elfedés miatt természetes – módon Rochester mindegyik önmagáról szóló története Bertha Masonról szól, arról, amit ő jelöl és jelent, arról a történetről, amelyet Rochester minduntalan el és ki akar mondani, de a történet közvetlenül elmondhatatlan. Rochester megújuló próbálkozása a pszichoanalízisben ismert, szinte hisztériás eredetű ismétlési kényszer klasszikus példájának tekinthető, hiszen amit csinál

...tudattalan eredetű ellenállhatatlan folyamat, melynek révén a szubjektum aktív módon hozza magát kínos helyzetekbe, s ezáltal régi tapasztalásokat ismét meg anélkül, hogy emlékezne annak előképére, sőt, az a nagyon is élénk benyomása, hogy teljes egészében aktuálisan motivált dologról van szó. (Laplanche és Pontalis 232–33)

A Bertha-történet helyett meséli el Rochester Céline Varensnek, a francia balett-táncosnak a történetét, ami önmagában is meglepi Jane-t, hiszen Céline Varens Rochester kitartott szeretője volt (hasonlóan két másik

---

<sup>60</sup> Bár nagyon sokáig, a feminista kritika olvasatainak megjelenéséig ezzel ellentétesen értelmezte Bertha Mason alakját számos kritika, mint a következő idézet is jelzi: „Azt is mondhatjuk, például, hogy az őrült feleség felesleges gótikus beszúrás” (Sherry 69).

nőhöz), aki iránt a férfi olyan szenvedélyes szerelmet (vagy legalábbis erotikus vonzódást) érzett, amelyet ő maga „*grande passion*”-nak hív. Ennek a kapcsolatnak a leglényegesebb vonása az erotikus vonzalom ellen ható hierarchikus függőség, amely a kitartó és a kitartott viszonyának lényegéből, romboló hatásából ered. Rochester testnyelve azonban a verbális történetnél is sokkal többet elárul, hiszen az elbeszélés közben

főlnézett a ház *oromzatára*, olyan tekintettel, amelyet sem azelőtt, sem azóta nem láttam soha. Fájdalom, szégyenkezés, harag, türelmetlenség, undor, megvetés viaskodott kitágult pupillájában, sötét szemöldöke alatt. Vad viadal volt, de aztán más érzés kerekedett felül: valami cinikus, makacs elszántsággal erőt vett magán és fegyelmezetten folytatta. [...] *De volt valami határozottan furcsa abban az érzelmi rohamban, amely magával ragadta, amikor jelenlegi nyugodt kedélyét és a régi udvarházban és környezetében újonnan lelt örömét öntötte szavakba.* (147 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>61</sup>)

Berthával kötött házassága leglényegesebb elemét, a nő házasságon belüli börtönbe zártságát, szabadságának elvesztését, vágyainak teljes megtagadását, és egyúttal annak Rochesterre való hatását azonban legteljesebben nem szavakkal, hanem egy esti szórakozás alkalmával – pszichoanalitikus terápiként is felfogható – pantomimszerű társasjátékkal mutogatja el.<sup>62</sup> Az eljátszandó kifejezés az egyik legismertebb kortárs angol börtön neve: Bridewell (a szó jelentéssel bír: „bride”–„menyasszony”; „well”–„kút”), a két játészó fél pedig Rochester és Blanche Ingram, akit Jane ekkor a férfi menyasszony-jelöltjének vél, a nézőközönségben pedig ott van Jane Eyre. A pantomim során a hagyományos esküvői színt, amelynek megfejtése „bride”, metonimikusan követi a „well” bibliai történettel való megjelenítése:

<sup>61</sup> Angolul: „but there was something decidedly strange in the paroxysm of emotion which had suddenly seized him when he was in the act of expressing the present contentment of his mood, and his newly revived pleasure in the old hall and its environs” (172); a fordításban: „De az az őrjöngéssel határos izgalom, amely elfogta, mikor mostani, nyugodtabb lelkiállapotáról és a hazatérés öröméről beszélt, az igenis, rendkívüli volt” (151).

<sup>62</sup> Gilbert és Gubar utal a szín jelentésére, de csak általánosságban: „titkos üzenetet közvetít: a konvencionális házasság nem csupán misztikus kút, ahogy a padlásszoba sugallja, hanem Bridewell is, börtön, akárcsak a Kékszakállú herceg folyosója, a harmadik emelet” (*Madwoman* 350).

A márványmedence előtt, a szőnyegen, színes selymekbe burkolózva, turbánnal a fején, Mr. Rochester ült. Sötét szeméhez, barna bőréhez, pogány arcához pompásan illett a jelmez; pontosan olyan volt, mint egy keleti kényúr, aki most küldi el, vagy most kapja meg a selyemzsinórt. Miss Ingram is megjelent a színen. Ő is keleti öltözetet viselt, derekán színes selyemövet, halántékán megkötött, hímzett selymekendőt. Formás karja fedetlen volt, egyik karját kecsesen a feje fölé emelte, mert kőkörsöt vitt a fején. Egész lénye a *patriarkális kor* valamelyik zsidó hercegnőjét sugalmazta; valószínű, hogy azt is akarta ábrázolni. (188 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>63</sup>)

A patriarchális kor természetesen nem ér véget a patriarchális korról, és ezt a jelentésréteget erősíti a „well” ábrázolására választott jelenet folytatása, amelyben a Rochester alakította figura a nőt – a később Jane-nek adandó gyémántlánchoz [„diamond chain”] hasonlóan – bilincsekre és láncokra utaló karkötőkkel és karika formájú fülbevalókkal halmozza el, emblematisz jeleként a női lét patriarchátusbeli lényegének. Ezt erősíti fel a pantomim harmadik jelenete, amely – ha nem lenne egyébként is egyértelmű – összehozza a szó két tagja közötti jelentést a börtön és a láncra vert rab megjelenítésével.

Lényeges viszont, hogy ebben a jelenetben a megbilincselts áldozat nem nő, hanem a Rochester játszott férfi, ami egyrészt értelmezhető úgy, hogy Rochester nem tud megszabadulni attól a pszichoanalitikai értelemben vett előképtől, amelyet állandóan és kényszeresen újra és újra meg kell kísérelnie elmondani, másrészt azonban olvashatjuk úgy is, hogy az a nemek közötti viszonyrendszer rabbá teszi a férfit is – bizonyos szerepek rabjává –, akárcsak a nőt, és e két olvasat valójában ugyanannak a problémának a két oldalról való megközelítése. Hiszen az a bizonyos elmondhatatlan előkép talán nem is a Berthával kötött, valóban teljes egyenlőtlenségen, a nő elnémitásán alapuló házasság, hanem ez a házasság is csak annak a rendnek a jele, megjelenítése, jelölője, amely a nemek közötti mindenféle

<sup>63</sup> Angolul: „of the patriarchal days” (218); a fordításban: „az ószövetség” (188). A fordítás egyértelműen leszűkíti az eredeti kifejezés jelentését, megfosztva attól a jelentéstartalomtól, amellyel a „patriarchal” szó férfialomra utal. A magyar fordítás mindenképp problematikus, mivel részben elkülönül a „patriarkális” és a „patriarchális” szó jelentése: míg mindkettő utalhat a hagyománytiszteltre, az ősiségre, az apajogúságot csak az utóbbi jelentése foglalja magában.

kommunikáció előképeként minden kapcsolatot meghatároz, de amelynek valós törvényei közvetlenül kimondhatatlanok.

Jane azonban mindvégig odafigyel arra, amit Rochester közvetít felé. A férfi mondatát, miszerint „mint ahogyan én rájöttem, mások is rájönnek, hogy magának nem *az az erőssége, hogy önmagáról beszéljen, hanem az, hogy másokat meghallgasson, ahogy magukról beszélnek*” (140 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>64</sup>), lehet úgy is értékelni, hogy Rochester elhallgattatja Jane-t, s a saját narratíváját helyezi a lányé fölé. Azonban ez a fajta hallgatás, amely ellen Jane maga sem tiltakozik („Én aránylag keveset beszéltem, de élvezettel hallgattam őt” [151]), a lány számára nagyon fontos, hiszen odafigyelésével tökéletesen megéri Rochester történeteinek rejtett jelentéseit, és amikor a férfi vele akarja eljárni ugyanazt a narratívát, mint az összes többi szeretőjével, akkor Jane ez ellen ösztönösen tiltakozik.

Rochester ugyanis – annak ellenére, hogy, mint láttuk, öntudatlanul mindig az eddigi, egyértelműen hierarchikus és elnyomó viszonyokra épülő szerelmi kapcsolatainak a nyomorúságát ismételteti – nem képes alternatív narratívában gondolkodni és cselekedni, tehát tudattalan történetmondásai és tudatos cselekedetei egymással teljesen ellentétes irányba mutatnak. Mihelyt Jane kimondja, hogy feleségül megy hozzá, Rochester retorikája egyértelműen birtokba veszi – autonóm identitását jelző nevét felcseréli a sajátjával –, és infantilizálja Jane-t: „*az én kis feleségem*”, „*az ifjú Mrs. Rochester, Fairfax Rochester lányka-menyasszonya*” (306, 309 – mindkettő saját fordítás<sup>65</sup>). Külsőjét is radikálisan átalakítaná, és tenné ezáltal, mint a képzettársítások sugallják, rabbá:

*Én magam fogom nyakad köré illeszteni a gyémántláncot, homlokodra pedig a hajpántot, [...] szaténba és csipkékbe öltöztetem az én Jane-emet, rózsát tűzök a hajába és vagyont érő csipkefátyollal fedem be ezt az imádott fejecskét. (264 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>66</sup>)*

<sup>64</sup> Angolul: „it is not your forte to tell of yourself, but to listen while others talk of themselves” (160); a fordításban: „maga nem szeret önmagáról beszélni, szívesebben hallgat meg másokat” (140).

<sup>65</sup> Angolul: „my little wife” és „young Mrs. Rochester–Fairfax Rochester’s girl-bride” (306, 309); a fordításban: „Én édes kis menyasszonyom!” és „Rochesterné öngysága. Fairfax Rochester felesége” (261, 264).

<sup>66</sup> Angolul: „I will myself put the diamond chain round your neck, and the circlet on your forehead. [...] I will attire my Jane in satin and lace, and she shall have roses in her hair;

Rochester Jane-ről elképzelt narratívája egyértelműen abba az irányba tart, ahol Jane teljesen elvesztené önmagát, tárggyá válna, a férj tekintetének tárgyává, a legklasszikusabb viktoriánus ikonná: a házi angyallá<sup>67</sup> („Nem vagyok én angyal, és nem is leszek, amíg meg nem halok. *Én* leszek, Jane Eyre” [265]). Jane azonban teljesen erőten Rochester narratív kontrolljával szemben: a férfi minduntalan elhallgattatja, de ekkor már nem azért, hogy hallgassa őt, hanem azért, hogy teljesen hatalmában tartsa: „De ő rám sem hederített, folytatta a témát” (265); „Egyszerre valami üresség, valami bizonytalanság törte le reményeimet. Mintha nem lenne már olyan hatalmam Mr. Rochester fölött. Gépiesen engedelmeskedtem, további ellenkezés nélkül” (272). Rochester Jane feletti hatalmának természetét leghívebben a keleti kényurakra való hivatkozás képrendszere fejezi ki, az, amellyel a pantomimban is eljátszották a férfi-nő kapcsolat lényegét, de ez az a narratíva, amely ellen Jane, aki eddig híven hallgatta Rochester burkolt célzásait, a leghevesebben tiltakozik: „Én semmiképpen sem fogom a háremet helyettesíteni, az ilyen beszédet hallani sem szeretem” (275).

Rochester felett azonban ennél több hatalma nincs, ekkor nem is lehet, Jane-nek nincs saját története, a hatalmi mechanizmusok tökéletesen működnek kettejük kapcsolatában: Rochester akkor hallgattatja el, amikor akarja. Ennek legszembetűnőbb példái azok, amikor Bertha – akit ekkor Jane még Grace Poole-lal azonosít – valamilyen módon megjelenik. Sem Rochester ágyának felgyújtásáról, sem Bertha fivérének megsebesítéséről nem szabad Jane-nek beszélnie, kérdezősködni, azaz nem alkothatja meg a maga történetváltozatát. Ez az elhallgattatás érthető is, hiszen Bertha Rochester maskulin hatalmának az áldozata, ő maga is hallgatásra van ítélve,<sup>68</sup> csupán artikulálatlan nevetései, kiáltásai, teste és cselekedetei révén van jelen.

---

and I will cover the head I love best with a priceless veil” (310); a fordításban: „A briliáns nyakéket én magam fogom a nyakára csatolni s a gyémántdíszes abroncsot én illesztetem a homlokára. [...] Selymekbe és csipkékbe öltöztetem az én Jane-emet, rózsát tűzök a hajába és vagyont érő csipkefátyolba burkolom ezt az imádott fejecskét” (264, 265).

<sup>67</sup> Coventry Patmore *The Angel in the House* („A házi angyal”) című versének, a kor egyik legkedveltebb és legismertebb olvasmányának, nagy kulturális hatása volt: meghatározott szerepet játszott a viktoriánus kor egyik központi ikonjának létrejöttében.

<sup>68</sup> A *Jane Eyre* egyik legismertebb, 20. századi intertextje Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* (*Széles Sargasso-tenger*) című regénye, amely Bertha Mason, pontosabban Antoinette

Gilbert és Gubar már idézett *Jane Eyre*-elemzése óta (*Madwoman* 336–71) közhely a feminista kritikában, hogy Bertha Mason Jane Eyre-nek az egyik, talán legfontosabb hasonmása, *doppelgänger*e, aki elsősorban Jane Rochester hatalma elleni *düh*ének kivételése, aki Jane-hez hasonlóan és Jane helyett cselekszik (fel akarja gyújtani Rochester ágyát, széttépi a Jane identitását – mert arcát – elvevő, őt teljesen a férfi birtokaként konstituáló, Rochester által ráerőltetett menyasszonyi fátylat az esküvő előtti éjszakán, és aki végül felgyújtja a Rochester patriarchális hatalmát jelképező Thornfieldet, valamint szimbolikusan kasztrálja Rochestert azáltal, hogy a férfi elveszti fél karját és látását). Értelmezésükben Bertha Mason egyértelműen Jane „legigazibb és legsötétebb hasonmása”, akinek legfontosabb szerepe az, hogy óvja a nevelőnőt, hogyan *ne* cselekedjen (vö. 359–362).

Ha azonban Bertha Mason minden egyes megnyilvánulását elemezzük, akkor Berthának, illetve metonimikus megjelenéseinek ennél összetettebb szerepet tulajdoníthatunk. Jane számára Bertha az elmondhatatlant, a kimondhatatlant, az adott helyzetben artikulálhatatlant jelenti, mindazt, aminek kimondása ezt a kortársak számára így is elfogadhatatlanul rebellis regényt a nőies illendőség megsértésének emblémájává tette volna. Bertha ugyanis mindig olyankor jelenik meg – általában a nőiességet, a női szexualitást jelképező holddal együtt (s a hold színének változása is szimbolikus jelentőségű: amikor vörös, akkor olvasható igazán dühként) –, amikor Jane tudattalanjában valamely, a konvencionális viselkedési kódokat, a viktoriánus nemfelfogást sértő vágy fogalmazódik meg – legyen az a nagyobb mozgásterre, szabadságra való vágyakozás, legyen az a Rochester iránti bevallhatatlan szerelme, a férfihez közelebb kerülve annak agresszív szexualitásától vagy saját identitásának elvesztésétől való félelme, avagy a férfi hatalma elleni lázadás dühe.

Bertha első megjelenése kétségtelenül a maskulin hatalom egyik archetípusával kapcsolódik össze: Thornfield architektúrájában a Jane szobáját is magában foglaló harmadik emelet folyosójához fűződő első

---

Cosway történetének elbeszélése, de a nő szemszögéből, az ő hangján, alternatív olvasatként a Rochester által konstruált történethez: ne feledjük, hogy a *Jane Eyre*-ben minden, amit az „örült” asszonyról megtudunk, az csakis Rochester szűrőjén át, szemszögéből fogalmazódik meg.

asszociáció a Kékszakállú vára, amelyet a *(be)csapó/csapda*ajtó<sup>69</sup> választ el Bertha Mason padlásszobájától. Jane a harmadik emeleten járva hallja először Bertha különös nevetését, amely mintegy kifejezi, felerősíti a Jane tudatalattijában meglévő, a házzal asszociálódó, előrevetített félelmeket.<sup>70</sup>

A harmadik emelet klausztofóbiás bezártságával ellentétben (ahol egyébként Jane Eyre rendszeresen fel-alá járkál, Bertha Masonhoz hasonló mozgással, amikor valami bántja) a *csapóajtó* túloltdala egyértelműen a szabadsághoz, az elérhetetlen és transzgresszív szabadság vágyához kapcsolódik: a ház oromzatáról kitekintve mondja el magában Jane sokat idézett, akár női függetlenségi nyilatkozatnak is tekinthető vágyát:

felmásztam a harmadik emeletre, felemeltem a padlás csapóajtóját, s a korlátot elérve kitekintettem, messze túl az elzárt mezőkön és a hegyeken, végignéztam a látóhatáron, és ekkor hatalmába kerített a vágy: olyan erővel akartam látni, amely áthatolhat e határon, amely elérhet a nyüzsgő világba, a városokba, az életteli helyekre, amelyekről hallottam bár, de sohasem láttam őket; ilyenkor a meglévónél több gyakorlati tapasztalatra vágytam. [...] Milliók vannak az enyémnél csendesebb sorsra kárhozthatva, és milliók láznak némán sorsuk ellen. [...] A nőket általában nagyon nyugodtnak tartják, de a nők ugyanúgy éreznek, mint a férfiak, és fivéreikhez hasonlóan szükségük van képességeik gyakorlására, erőfeszítéseikhez pedig térre. [...] Meggondolatlanság elítélni vagy kinevetni őket, ha többet akarnak tenni vagy tanulni, mint amennyit nemük számára a megszokás szükségesnek ítél. (127–28 – saját fordítás<sup>71</sup>)

<sup>69</sup> Angolul: „trapdoor,” amelynek jelentése „csapóajtó,” viszont a szóösszetétel első tagja „csapdá”-t jelent.

<sup>70</sup> A Kékszakállú története önmagában az egész Jane Eyre-Rochester történet intertextje, amennyiben mindkettő a patriarkálisan kódolt, maskulin szexualitás agresszivitásaként, a nő és a női vágy megsemmisítéseként, a nő kizárólagos birtoklására való törekvésként is olvasható.

<sup>71</sup> Angolul: „I climbed the three staircases, raised the trap-door of the attic, and having reached the leads, looked out afar over sequestered field and hill, and along dim skyline—that then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen—that then I desired more of practical experience than I possessed. [...] Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. [...] Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel: they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; [...] It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex” (127–28).

E politikai manifesztumnak is felfogható, a transzgresszív vágy retorikájára épülő gondolatmenetet – mint az önéletrajzíró Jane Eyre felidézi – minden egyes alkalommal „Grace Poole”, azaz Bertha Mason különös nevetése és mormogása kíséri a hangosan kimondhatatlan, és főleg megvalósíthatatlan gondolat és vágy artikulálatlan kifejezéseként.

Rochester hazatéréseivel azonban e nevetéseknek és sikolyoknak más funkciójuk is van: óvó-védő szerep, valamint a tudattalan félelmek kifejezése. Bertha legközelebb akkor hallatja hangját, amikor Jane már felszabadultan viselkedik Rochester társaságában, amikor valamennyit már hízott (mint emlékszünk, az étel a regényben a szeretetnek, az otthonosság érzésének kifejezője, s a hízás egyben a pszichoszomatikus eredetű, tipikusan női betegség, a női test és szexualitás megtagadását jelző *anorexia nervosa* ellenpontja). De e látszólagos kiegyensúlyozottság ellenére Jane-t az a kérdés izgatja, hogy Rochestert eddig vajon mi idegenítette el a háztól. Ebben a pszichikai helyzetben jelenik meg Bertha, ezúttal nemcsak hangja által, hanem a hozzá kapcsolódó tüzet jelképező gyertyával, és gyújtja fel, mintegy Jane-t védve, mentve, az alvó Rochester ágját.

Jane és Rochester fokozatos közeledésének hatására Berthának ezek a közbeavatkozásai egyre határozottabbak: Rochester cigányasszony-maszk mögötti feltárulkozását követi Bertha támadása az ő „eladásában” vétkes fivére ellen,<sup>72</sup> majd az esküvő előtti éjszakán, amikor Jane-t paranoiás félelem fojtogatja autonóm léte elvesztése miatt, Bertha besurran Jane szobájába, és kettétépi a szimbolikus jelentőségű esküvői fátylat, végül pedig a félbeszakadt esküvői ceremónia után fizikailag is megmérkőzik Rochesterrel. Ezek a megjelenések egyre nyilvánvalóbb testi valójában mutatják meg Berthát. A metonimikus közvetítőket fokozatosan felváltja egy kifejezetten testisége által meghatározott lény, annak testbeszéde: a fokozatok az őt őrző Grace Poole hangjától kiindulva, a Jane ajtaján alig hallható neszen, a gyertya fényén, a felgyújtott ágyon, a harapáson, a szellemként megjelenő testen át haladnak a Rochesterrel fizikailag egyenlőként megjelenített Bertha Mason teljes testi valójáig.

---

<sup>72</sup> A férjhez adandó nő mint árucikk a magyar „eladó lány” kifejezésben is megjelenik, s a házassági szerződés, amely a házasság anyagi feltételeit rögzítette, nem a házassalendő felek, hanem a menyasszony apja vagy fivére és a vőlegény között jött létre.

Mindezek a fokozatok egyúttal jelzik azt is, hogy Jane sokszorosán eltitkolt, kódolt vágyai és félelmei – talán éppen Rochester kényszeresen ismételt Bertha-történeteinek hallgatása és a tudattalan szintjén felfogott „értése” következtében – egyre határozottabb formát/testet öltenek, s ha a rochesteri történet ellenében írt Jane Eyre-féle narratíva nem is artikulálódhat a regénynek ezen a pontján, Jane hasonmásának fokozatosan erősödő testnyelve olyan hatalmat jelent, amellyel szemben Rochester története hatástalan: képtelen arra, hogy a lányt maradásra, azaz az ő narratívájába való beilleszkedésre bírja.

## Változatok a feleségre

Hogy saját narratívájának és sorsának ura legyen, hogy önéletrajzát az autoritás pozíciójából írhasse meg, hogy tárgyból szubjektummá váljon, ami Leigh Gilmore szerint a női önéletrajzok legfontosabb eleme (vö. Gilmore 12), ahhoz Jane Eyre-nek meg kell találnia – és meg kell tanulnia használni – azt a hangot, amely valóban képes artikulálni saját történetét, és ehhez (s ebben egyet kell érteni Shoshana Felmannal [118]), nem elég az örültség, amelyet a feminista kritika előszeretettel tekint a politikai lázadás emblémájának: nem elég Bertha Mason testnyelve és örültsége.

A regény narratív logikája szerint ahhoz, hogy Jane végképp birtokában legyen hangjának – a mesebeli hős utolsó próbájaként – meg kell küzdenie azzal a hanggal is, amely amellet, hogy férfihang, egyúttal a transzcendenciára való *kizárólagos* törekvést is jelenti. Az a férfihang ez, amely Jane-nek a hanghoz, pontosabban *a* hanghoz, az Igéhez való viszonyában feltétlen és kikerülhetetlen közvetítőként konstituálja önmagát, minek eredményeképp Jane a közvetítői láncolat legalján, gyakorlatilag hangtalanul, feltétlen alávetettségben találhatja magát. Ezt a hangot, amely Jane autonómiájának és narratív hatalmának teljes megszüntetésére, teljes elhallgattatására tör, s amely egyúttal a transzcendentális hatalom és a birodalmi retorika<sup>73</sup> elválaszthatatlanságát mutatja, St. John Rivers

<sup>73</sup> Ezért vitatkoznék azokkal a posztkoloniális olvasatokkal, amelyek igen negatívan értelmezik a regényt, és elsősorban Bertha Mason alakját, mondván, hogy a privilegizált, középosztálybeli fehér nő és a faji jegyek által megkülönböztetett, de ugyanakkor artiku-

képviseli. St. John Rivers és hangja ekképp egy, a Rochesterétől eltérő diszkurzusok által létrejövő, de ugyanúgy kizárólagosan férfiprivilegiumnak tartható narratív hatalmat testesít meg: a keresztény transzcendenciáét és a kolonializmus ideológiáját.

Jane Eyre és St. John Rivers kommunikációjában az első pillanattól kezdve (ellentétben Rochester és Jane első találkozásával) St. John Rivers az, aki tökéletesen ura a helyzetnek. Szó szerint élet-halál ura, hiszen Jane a többnapos bolyongás után a lápon már teljesen elcsigázott állapotban van, és St. John könyörületeségének köszönheti a bebocsátatást a házba. St. Johnnak ez a feltétlen és kizárólagos hatalma előre vetíti, illetve teljes mértékben leképezi kettejük további viszonyát, amelynek legjellemzőbb vonása Jane elhallgattatása, történetének helyette való mesélése és jövőjének St. John Rivers forgatókönyve szerinti megírása.

St. John Riversnek a Jane feletti hatalma annál is veszélyesebb, mert látszólag nagyon sok mindenben segíti a lányt, hiszen befogadja házába, s több szempontból is ő szerez számára függetlenséget: a mortoni iskola tanítója lehet. Később ő deríti ki, hogy a lány örökséghez jutott, s ezáltal Jane egy számára még az örökségnél is fontosabb birtokra: családra is talál a három Rivers testvérben (a három Reeds testvér majdnem teljes ellenpontjaként). Ennek ellenére St. John még Rochesternél is veszélyesebb, hiszen Jane-nek az ő szemében pozitív tulajdonságai alapján egy olyan Jane-olvasatot és narratívát hoz létre, amely egyenesen Jane fizikai megsemmisülésében végződhet: „Ha a felesége lennék, megölné. Már most is *azon van*” (424 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>74</sup>).

Annak a kulcsát, hogy Jane és az őt a fizikai megsemmisüléstől megmentő St. John Rivers kapcsolata miképp jut el addig, hogy Jane a férfit az ő megsemmisítésével vádolja, talán St. John válasza adja meg: „A jka, arca egészen elfehéredett. – Hogy én megölném – hogy *már most is azt teszem?! Ilyen szavakat nem lenne szabad használnia: erőszakosak,*

---

látatlan és állati vonásokkal felruházott Bertha közötti viszonyrendszerben egyértelműen a birodalmi diszkurzus leképezését figyelhetjük meg (vö. Spivak; Meyer; Lanser 190–93; Boumelha 62–63). Bertha és Jane alakjának összefüggése ugyanis véleményem szerint nem a nyugat-indiai nő elhallgattatására épül, ugyanakkor Jane és St. John Rivers „párharcában” Jane egyértelműen a férfi mindent saját uralma alá hajtó koloniális retorikájával száll szembe.

<sup>74</sup> Angolul: „You are killing me now” (499); a fordításban: „Hiszen így is tönkretesz” (424).

nőietlenek és igaztalanok!” (424 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>75</sup>). Fontosnak tartom, hogy a könyvbeli magyar fordítással szemben megmaradjon ennek a felszólításnak, pontosabban tiltásnak az idősíkjá: nemcsak erre az egy kijelentésre vonatkozik a nyelvi kódoltság St. John Rivers által meghatározott imperatívusza, hanem Jane minden nyelvi megnyilvánulására, hiszen máskor is meglepődik Jane nyelvén: „Nem tudta elképzelni, hogy van nő, aki ilyen hangon mer egy férfival beszélni” (384).

Ha végigkövetjük Jane és St. John kommunikációját, azt látjuk, hogy St. John minden egyes esetben a saját akaratát érvényesíti Jane felett, még akkor is, ha olykor, mint például az örökség kiderülésekor ennek jótékony hatása is van Jane életére. St. John az első pillanattól kezdve birtokba szeretné venni Jane narratíváját: bár az ő engedélyével talál Jane fedelet, az első pillanattól követeli Jane élettörténetét, akkor is, amikor a lány még fizikailag képtelen a beszédre. Szintén St. John az, aki teljesen semmibe véve Jane határozott kívánságát, miszerint álnéven akar élni, mégiscsak kinyomozza igazi nevét és egész élettörténetét – nem tisztelve Jane saját sorsa feletti uralmát. St. John segítségének feltétele Jane történetének birtoklása: „De ha nem tudok magáról és sorsáról semmit, nem is segíthetek” (saját fordítás – 418<sup>76</sup>).

Jane-t a legteljesebb mértékben, gondolatai legmélyéig birtokba akarja venni, de gondolatai is csak azért kellene, hogy a neki megfelelőket ki-sajátítsa, az általa helytelennek tartottakat pedig a jövődő misszionárius hevével és kitartásával kiirtsa. A szöveg szerint St. John „mintha inkább arra használná a szemét, hogy mások gondolatait kifürkéssze, nem pedig arra, hogy saját gondolatait elárulja” (355). Állandó hideg tekintetével kiszemeli Jane-t magának saját misszionáriusi segítőtársaként, hetekig figyel, s a lány bizonyos tulajdonságaiból felépíti magának azt a Jane-t, akire szüksége van, s ehhez – szimbolikusan – egy új, csak őt érdeklő nyelvet is rákényszerít<sup>77</sup>:

---

<sup>75</sup> Angolul: Your words are such as ought not to be used: violent, unfeminine, and untrue” (499–500); a fordításban: „Ilyen szenvedélyes, nőietlen, igaztalan szavakat nem lett volna szabad kiejtenie!” (424).

<sup>76</sup> A magyar fordítás az első személyű összetett mondat mindkét tagmondatát áttette többes szám első személybe (vö. 355).

<sup>77</sup> Vö. Freeman 692: a Jane-re kényszerített nyelv az ő értelmezésében is az elnyomás nyelve.

...bebizonyította, hogy önfeláldozó, áldozatkész lélek. Abban a készségben pedig, amellyel kívánságomra abbahagyta a német nyelv tanulását – holott a németet szívesen tanulta – és belekezdett egy másik nyelv tanulásába, amely viszont csak engem érdekelt; abban a fáradhatatlan szorgalomban, abban a szívós kietartásban, amellyel ezt a nehéz, idegen nyelvet tanulja, én biztosítékát látom annak, hogy maga az, akit én keresek. Megvannak magában mindazok a tulajdonságok, Jane, amelyekre egy misszionárius feleségének szüksége van: tanulékony, szorgalmas, tárgyilagos, hűséges, kietartó, bátor; nagyon szelíd is tud lenni, de ugyanakkor hős is. (414–15)

St. John tehát Jane-nek ezeket a tulajdonságait használja fel ahhoz, hogy megírja a maga Jane-történetét, ugyanakkor teljesen figyelmen kívül hagyja Jane-nek egyéb vágyait és narratíva-változatait. Rosszallással figyel példál (és szóban is helyteleníti), ahogy Jane nagy élvezettel beleveti magát az otthonteremtésbe, a házimunkába, mindabba, ami St. John Rivers szemében a transzcendenciával szembenit, a földi létezés örömet jelent. Két hónapban méri ki Jane-nek azt az időt, amelyet erre számhat, azután viszont kérlelhetetlenül átveszi felette az uralmat és az ő nyelvének, a hindusztáninak a tanulására kényszeríti. St. John azt az aszketizmust kényszeríti Jane-re, amely miatt ő maga is szenved (hisz egyértelműen kiderül, mit jelent az „önkéntes” lemondás Rosamondról), tehát egész léte a földi lét és a vágy megtagadásáról szól – egy isteninek tekintett (el)hivatottság, a testetlen Ige, az isteni hang hívása nevében.

A regényben rejlő politikum egész logikájának talán legnyilvánvalóbb kifejezése az, hogy St. John Rivers számára a házasság az egyetlen olyan intézményesített mód, amely biztosítja azt az abszolút alávetettséget, abszolút engedelmisséget, amely a misszionáriust segítő társtól feltétlenül elvárható, s amely ezáltal a segített teljes mértékben kiszolgáltatottá és függővé teszi. St. John érvei amellet, hogy Jane csakis feleségként mehet vele Indiába, csak részben arról szólnak, hogy mit szólnak az emberek, ha egy fiatal misszionárius magával visz egy még fiatalabb lányt Indiába, és gyakorlatilag együtt élnek. Ennél sokkal erőteljesebbek azok az érvek, miszerint csakis így lehet biztonságban afelől, hogy Jane – pontosabban a feleség – feltétlenül és életre szólóan tőle függően fog létezni:

Feleséget akarok, mert a feleség az egyetlen segítőtárs, akire befolyást gyakorolhatok, és aki mindhalálig kitart mellettem. [...] Isten nevében szólítom harcba magát, az Ő zászlója alá akarom besorozni. Félmegoldást nem fogadhatok el az ő nevében. [...] És ne felejtse el, hogy ha visszautasítja, nem engem tagad meg, hanem a Jóistent. *Rajtam keresztül* Isten magasztos hivatást tár maga elé, de ezt a hivatást csak akkor teljesítheti, ha feleségül jön hozzám. (417–18, 420 – saját kiemelés)

Jane sem az együtt dolgozó, létező fiatal férfit és nőt megítélő erkölcs ellen tiltakozik ellenérvében, hanem az autonóm létét megsemmisítő kisajátítás ellen:

Valószínű, ha *csak* munkatársa leszek, sokat fogok szenvedni mellette; testem járomban görnyed, de szívem, lelkem szabad lesz. Én legalább *megmaradok önmagamnak* [saját kiemelés], és magányos pillanataimban befelé nézhetek: oda, ahol természetes, bilincsbbe nem vert érzéseim rejtőzködnek. Lesznek szívemnek zugai, ahová *neki nincs bejárása*, ahová egyedül én léphetek be. És szívemnek ezekben a zugaiban nyugodtan ápolgathatom érzéseimet, amelyeket az ő ridegsége nem fagyaszthat le. (419)

Jane azonban nincs egyedül a St. John Rivers kisajátító törekvései elleni lázadásban, hiszen a két nővérhez, Dianához és Maryhez teljesen másfajta szálak fűzik, s kettejük közül egyértelműen Dianához áll közelebb. Adrienne Rich mondja, hogy a két nőalak két archetípust személyesít meg: Diana a görög-római kultúrkör Artemiszé, míg Mary a kereszténység Szűz Máriája (103). Talán az is jelzésértékű, hogy a St. John Rivers által is képviselt kereszténységben Szűz Mária nagy kultusza ellenére sem istennő, de azt még fontosabbnak ítélem, hogy Mary közel sem játszik olyan védelmező szerepet, mint Diana, aki Artemiszként óvja Jane-t. A szöveg számos ponton hangsúlyozza, hogy Diana sokkal magasabb Jane-nél, hogy védelmezve, beborítva átkarolja, hogy ő az, aki az első, életmentő falatokat a szájába adja, aki kijelenti, hogy Jane igenis velük fog maradni, és így tovább. Azt a szerepet játssza tehát, amit a görög Artemisz, aki a „férfiaktól független női lélek megszemélyesítése” (Bolen 46), a nők, a gyengék segítője, aki az oltalmazó, erősebb nővér szerepét játssza a nála gyengébb nőkkel való kapcsolatában (vö. Bolen 43–70). Diana Artemiszhez hasonlóan önálló gondolkodású, s olyan erő sugárzik

belőle, amelynek Jane szívesen engedelmeskedik. Ő az, aki öntudatlanul egyértelművé teszi a párhuzamot Rochester és Bertha, valamint Jane és St. John Rivers Indiába menése, azaz házassága között: „Őrületség! Biztos, hogy három hónap alatt elpusztulnál az ottani éghajlat alatt. El ne menj, Jane!” (427 – saját kiemelés) –, mint ahogy Bertha Masonnek is örületség és pusztulás a sorsa Rochester angliai éghajlata alatt.

Jane-nek a két nővérhez fűződő, a szó legszorosabb értelmében vett nővéri viszonyát jelzi az a mód is, ahogy beszélni tudnak egymással. Míg a St. John Riversszel való kommunikációban maga a megszólalás is nehézséget jelent, sokszor teljesen lehetetlen, s gyakran (el)hallgatásba torkollik, addig a két nővérrel való beszédmód újra előhossa és kiteljesíti azt, aminek példáját látta Jane Lowoodban Miss Temple és Helen között, illetve ami közte és Mary Ann Wilson között történt: „Diana hangja olyan volt a fülemnek, mint a galamb turbékolása” (saját fordítás – 415<sup>78</sup>), de mindhárman teljes harmóniában vannak: „Természetünk összeillett, és az eredmény kölcsönös szeretet volt – a legerősebb fajtából” (saját fordítás – 423<sup>79</sup>). Kommunikációjuk harmóniája mindenre kiterjed, és olyan kapcsolat jön létre köztük, amely nem hatalmi viszonyokon alapul, és főleg nem a narratív hatalom fenntartása köré rendeződik, hanem egyenlőségen és kölcsönösségen alapul:

Bármit csináltak is, Dianához és Maryhez mindig csatlakozhattam; annyit beszélgettem velük, amennyit csak akartak, és segitettem nekik, ahol és amiben csak tudtam. Újjáéledő örömet leltem ebben a kapcsolatban, amelynek az ízét életemben most kóstoltam először: ez az öröm az ízlés, az érzelmek és az elvek tökéletes azonosságából fakadt. (422 – saját fordítás<sup>80</sup>)

<sup>78</sup> A magyar fordítás kihagyja a kommunikáció személyességét, a „Jane füleire hangoltságot” (vö. angol: „Diana had a voice, toned to my ear, like the cooing of a dove” [415]; magyar: „Dianának olyan volt a hangja, mint a galamb turbékolása” [352].).

<sup>79</sup> Angolul: „Our natures dovetailed: mutual affection—of the strongest kind—was the result” (423); a fordításban: „Még inkább összehangelódtunk és nagyon-nagyon megszerettük egymást” (359).

<sup>80</sup> Angolul: „I could join with Diana and Mary in all their occupations; converse with them as much as they wished, and aid them when and where they would allow me. There was a reviving pleasure in this intercourse, of a kind now tasted by me for the first time—the pleasure arising from perfect congeniality of tastes, sentiments and principles” (422). A fordításban: „Dianával és Maryvel sokat beszélgettem, és ha megengedték, segitettem

Jane-nek a St. John Rivershez, illetve a két nővérhez fűződő kapcsolata és a velük való kommunikáció tehát teljesen eltérő jellegű, más gyökerű: a nővérekkel kialakít egy alternatív női világot, amely lényegében megfelel annak az egymás támogatására épülő, de erotikus felhangoktól sem mentes szubkultúrának, amelyet Carroll Smith-Rosenberg „a szeretet és a rituálé női világának” nevez, s amely elemzése szerint a beavatási rítusok által végigvonul a női lét összes ciklusán (vö. 27–56). Gilbert és Gubar szerint Jane érettségének a jele az, hogy St. John Riverstől könnyebben szabadul (*Madwoman* 366), azonban ha megnézzük, hogy ez az érettség minek az eredménye, akkor a két nővér, de elsősorban Diana állandóan támogató, Jane-nel gondolkozó, helyzetét minduntalan világosan megfogalmazó, aggályait szavakba öntő *hangját* halljuk. A Jane-t a nővérekhez fűző hang és általában kommunikációs modell az, amely olyan erőt ad neki, hogy hosszú engedelmessége ellenére is képes kitörni a St. John Rivers által neki írt narratívából, ez az a példa, amelynek alapján képes egy új, teljesen önálló, hangsúlyozottan a St. John Riversétől eltérő hang artikulálására.

Rochesterhez – és egyúttal saját elfojtott vágyaihoz – való visszatérését két új hang jelzi: az egyik Rochester misztikus megszólalása, a másik pedig saját imája. Először Rochester *hívó* hangja szólal meg, majdnem transzcendentális módon – ezt Carolyn Williams is az isteni hang szekularizálódásaként értelmezi (241) –, igazi *hívására* szólítva Jane-t, s ennek a „transzcendentális” hangnak Jane közvetlenül – St. John Rivers vagy bárki/mi más közvetítő segítségével nélkül is – tud válaszolni. Jane imájának pedig az az egyik jellemzője, hogy St. John felette gyakorolt hatalmának teljes megtagadásából, mi több, a hatalmi viszonyok megfordításából fakad (amikor a férfi vissza akarja tartani, a lány kitépi magát a kezéből, s határozottan elküldi a férfit, aki azonnal engedelmeskedik is neki). Az ima másik fő vonása pedig az, hogy Jane *másképpen*, de éppoly hatékonyan imádkozik, hiszen eljut általa egy Hatalmas Szellem közelébe, oda, ahová a férfi – és a keresztény teológia – szerint köznapi női hang

---

is nekik. Nem először ért ez az öröm az életben, hogy rokonlelkekre találtam: ízlésünk, érzéseink, elveink teljesen megegyeztek” (358). – A leegyszerűsítés és a félrefordítás nem igényel kommentárt.

aligha juthat el. Jane-nek a St. John által kisajátított és írt narratívából való kitörése tehát egyúttal olyan női hang birtoklását is jelenti, amely mindenképpen áttöri az előírt korlátokat, hiszen általa egy *alternatív transzcendencia* jön létre.

A regény befejező részében, Jane visszatérése után Ferdeanben kibontakozik a Jane által elért, megteremtett, birtokba vett hang szimbolikájának teljessége: Jane hangja hatalom, de olyan hatalom, amely nem elnyomó, elhallgattató, hanem gyógyító erő; a hang, a látás és a tapintás új összefüggésrendszerbe kerül; és a beszéd nem hatalmi, hanem erotikus diszkurzussá válik. Hangjának ezen vonásai következtében lesz Jane képes arra, hogy története, sorsa irányítását kezében tartsa, azaz önéletírása szubjektumává váljon.

Jane továbbra is – és talán még tudatosabban – elutasítja az őt író idegen narratívákat: Thornfieldbe visszatérve csak a leégett kastély romjait találja, amelynek jeleit képtelen olvasni, ezért rászorul a kocsmáros történetére, azonban ahányszor a férfi a „nevelőnő” általa értelmezett történetébe fogna bele, Jane minduntalan határozottan leinti, jeleként annak, hogy ura saját sorsának. Rochesterhez eljutva is mindvégig ő irányítja a beszélgetést és a történetet, kihasználva mindazokat az előnyöket, amelyek helyzetéből erednek. Ezeket a – kétségtelenül hatalmi helyzetéből fakadó – előnyöket azonban nem úgy használja ki, mint annak idején Rochester, aki a birtokában levő információ visszatartásával, elrejtésével, kétértelmű megfogalmazásával kizárólag a saját, meglehetősen önző és birtokvágy által hajtott céljait akarta megvalósítani (ilyen párbeszéd zajlott le köztük az első találkozásnál, és erre a mintára épült a Bertha-történet eltitkolása). Ezzel a modellel szemben Jane információ-visszatartásai, a párbeszéd ilyen jellegű kontrollja egyértelműen Rochester gyógyulását, depressziós állapotból való kilendítését szolgálja, végső soron pedig mindkettejük sorsának olyan alakulását, amelyre *mindketten vágytak*. Igaz, hogy félbehagyott történetével nem teljesíti a férfi vágyát, de egyúttal meg is nyugtatja, hogy nem fog elmenni tőle; igaz, hogy Rochester tudta és akarata ellenére hatol be a férfi világába, igaz, hogy kegyetlenségnek tűnik a féltékenység felkeltése benne, azonban csak ezekkel tudja elérni azt, ami feltett célja, azaz Rochester újra emberré változtatni. És Jane látszólagos hatalmi pozíciójából való beszédét mindig aláássa a regény

szimbolikájának egyik legjelentősebb rétege, a szeretetet és az életet jelképező étel és a tűz, a melegség jelenléte, néha szinte ráerőszakolása a férfirra.

Jane hangja nemcsak azért jelent új minőséget, mert általa, ha mégoly jótékony hatalmat is, de hatalmat szerez a férfi fölött, hanem azért is, mert a megvakult Rochester számára Jane először hangja által jelenik meg, a hangja válik legfontosabb attribútumává, azonosul hangjával, általa definiálódik, éppen hangja által, amitől Rochester is meg akarta fosztani. Ugyanakkor Rochester számára Jane megszűnik az a *tárgy* lenni, amivé a *férfi tekintete* akarta változtatni: valódi esküvőjükkor Rochester maga jelenti ki, hogy az ékszerek, amelyekkel az első alkalommal át akarta lényegíteni Jane-t, semmit sem számítanak. A férfitekintet („male gaze”) hatalma, a nőt tárgyiasító, a nőt a férfivágy tárgyává és birtokává tevő hatása,<sup>81</sup> illetve a tekintet és a hangban rejlő (de nem feltétlenül meg-lévő) eltérő működési mechanizmus végigvonul a regényen, mégpedig elsősorban Jane-nek a Rochesterhez és St. Johnhoz fűződő viszonyán, hiszen Jane és Rochester első, Jane tudattalanja által nem egyértelműen pozitívnak értelmezett közeledéseire a lány ekképp reagál: „Ezt az álmatlan éjszakát követően vágytam is arra, hogy lássam Rochestert, de féltem is attól: a hangját ismét hallani akartam, viszont féltem a szeme elé kerülni” (saját fordítás – 180<sup>82</sup>). St. John tekintete nem kevésbé félelmetes, még ha másféle vágyak is hajtják azért, hogy birtokba vehesse a lányt: „maga St. John pedig [a kapura] könyökölt összefont karral: összeráncolt szemöldöke, szinte nemtetszést kifejező, komoly tekintete rám szegező-

<sup>81</sup> A *férfitekintet* pszichoanalitikai elméletének magja Freud írásaiból eredeztethető: szerinte a szem az álmokban és a mítoszokban a hímtagot, a férfitört helyettesíti, s ezért a vakság, a megvakulás kasztrációként értelmezhető. Ezt a freudi elméletet alkalmazza a *Jane Eyre*-re pszichoanalitikus olvasatában Dianne F. Sadoff: „Rochesternek, akár Ödipusznak, látása elvesztésével kell fizetnie a lány-nevelőnő iránti, metaforikus értelemben vérfertőző vágyáért. Szimbolikus kasztrációja az uralkodó gazda-apa megbüntetése” (528).

<sup>82</sup> Angolul: „I both wished and feared to see Mr. Rochester on the day which followed this sleepless night: I wanted to hear his voice, yet I feared to meet his eye” (180); a fordításban: „Az álmatlan éjszakát követő napon alig vártam, hogy Mr. Rochesterrel találkozzam, hallani akartam a hangját, de féltem is a találkozástól” (157). A könyvbeli fordítás teljesen elmosza a férfi hangja és tekintete közötti különbséget: a tekintetével való találkozást visszaható, kölcsönös cselekvésként kezeli.

dött” (saját fordítás – 435<sup>83</sup>). Az ő tekintete is objektivizálja, tárgyiasítja a lányt, figyelmen kívül hagyva, éppen milyen érzelmek vannak benne: Jane zokogása közben St. John „olyan volt, mint egy orvos, aki a tudós szemével figyeli egy előre látott és régóta várt krízis lefolyását” (411).

A férfitekintet a regényben alapvetően tehát tárgyiasít, és ezt a hatást a tárgyához való viszony, elsősorban a távolságtartás révén tudja elérni. Amikor Rochester megvakul, elveszti a lányt tárgyiasító hatalmát, és ugyanakkor a látással szemben egy sokkal nagyobb közvetlenséget és intimitást feltételező érzékszervére, a tapintásra van ráutalva. Jane először ugyan hangként jelenik meg neki, de az anyagtalan hanggal szemben Rochesternek szüksége van arra, hogy megérintse a lányt, csak így tud megnyugodni, megbizonyosodni annak valóságáról. Jane ekkor az anyagtalan és az anyagi, a hang és a test olyan elválaszthatatlan kettősségében képes létezni, amelyet a szövegben ezelőtt mindkét férfi megtagadott tőle, s ez a kettősség egyúttal megszünteti a bináris oppozíciók kizárólagosságát: nem anyagtalan  *vagy*  anyagi, nem szellemi  *vagy*  testi, hanem a kettő egyszerre, szinte utópisztikus módon.

Mint ahogy az is utópisztikusnak tűnik a ferndeani édenkert világában,<sup>84</sup> hogy a látás képessége, amely Thornfield oromzatáról széttekintve Jane számára olyan elérhetetlen volt, s amely hatalom utáni vágyával függött össze, a szöveg végén a sajátja lesz, mi több, Rochester is az ő szemén, tekintetén keresztül és az ő hangja közvetítésével látja a világot – Jane a tekintet tárgyából a látás alánya, s egyúttal a narratíva alakítója lesz:

Házasságunk első két évében Mr. Rochester teljesen vak volt; talán ez hozott bennünket olyan közel egymáshoz. Én voltam a szeme, mint ahogy máig is én vagyok az egyik keze. Szó szerint (mint ahogy sokszor mondogatta) én voltam a szeme fénye. A természetet, a könyveket az én szemem-

---

<sup>83</sup> A megjelent fordítás teljesen kihagyja azt az elemet, hogy e tekintet *a lányra szegeződik* (vö. „St. John himself leant upon [the gate] with folded arms; his brow knit, his gaze, grave almost to displeasure, fixed on me” [435]; „St. John pedig karbafont kézzel az ajtónak dőlt. Összevont homloka, tekintete komolyságot, sőt nemtetszést fejezett ki.” [370]).

<sup>84</sup> Gilbert és Gubar is hangsúlyozza a regény befejezésével kapcsolatban, hogy Ferndean a társadalmon kívüli, aszociális elszigeteltségével csakis egyéni, egyedi, nem pedig általánosan létrehozható megoldásként értelmezhető (*Madwoman* 367).

mel látta, és soha bele nem fáradtam abba, hogy helyette is nézzem és lás- sam és szavakba is öntsem mindazt, ami élénk tárult [...] és hang segítségével mutassam meg neki mindazt, amit nem láthatott. (464–65)

Látása és a látásból eredő narratív képessége révén Jane autonóm hatalmat szerez Rochester fölött, mivel ezáltal saját története egyértelműen a férfié fölé rendelődik. Önéletrajza megírásához Jane-nek kétségtelenül szüksége is van arra a független, autonóm hangra, amely a korban szokásos nevelőnő-regények hangnemével szemben sokkal határozottabb, beleértve a regény szokatlan befejezését (vö. Lanser 177, 180, 185). Szüksége van hangjára ahhoz, hogy a regényben fel-felbukkanó részleges önnarratívák fölé rendelkezze a „teljes” történetet (vö. Freeman 685); s az is igaz, hogy csak Rochester megvakulása ad arra lehetőséget, hogy Jane teljes határozottsággal kijelentse, ki is ő – J. E.: *je, azaz franciául én* – (Freeman 698).

Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt, hogy bár saját önéletrajzát tekintve Jane az autoritás pozíciójából beszél, Rochester és Jane kommunikációját tekintve nem a hatalmi diszkurzus dominál még akkor sem, amikor Rochester Jane szemén és elbeszélésén keresztül lát. Kettejük viszonyára nem a hang politikumában rejlő hatalmi harc jellemző, hanem a beszéd erotikumának kölcsönösségen alapuló intimitása, s a kettő úgy viszonyul egymáshoz, mint a látás távolságtartása az érintés közvetlenségéhez:

...örömmel és könnyedén beszéltem hozzá a vacsora alatt, és még utána is sokáig. Vele nem volt zavaró visszafogottság, nem kellett elfojtani vidámságom és élénkségem, mert vele teljesen fesztelenül viselkedhettem: tudtam, hogy illek hozzá – bármi, amit mondtam, vagy megvigasztalta, vagy életet öntött belé. Örömteli tudat ez! Egész lényemet életre keltette és a felszínre hozta: az ő jelenlétében éltem igazán, ő pedig az enyémben. [...] Beszélgetünk, azt hiszem, egész álló nap: az egymással társalgás csak a gondolkodásnak egy élénkebb és hallhatóbb formája. Minden bizalmam belé helyeztem, és ő minden bizalmát belém fektette: jellemünk pontosan illik egymáséhoz – az eredmény pedig tökéletes összhang. (529, 546 – saját fordítás<sup>85</sup>)

---

<sup>85</sup> Angolul: „...with pleasure and ease I talked to him during supper, and for a long time after. There was no harassing restraint, no repressing of glee and vivacity with him; for

Jane és Rochester e záró harmóniájában benne van mindannak az ellentéte, amitől Jane-nek félnie kellett: hangjának, történetének, életének, testének, gondolatainak mások általi kisajátítása, megszüntetése. Ennek a helyét olyan kommunikációs helyzet veszi át, amelyben az ideális hallgató és az ideális beszélő között létrejön a beszéd erotikája, amely nem hierarchikus hatalmi viszonyokat tételez alapként. Ahhoz azonban, hogy ilyen beszédhelyzet létrejöjjön, Jane-nek le kellett rombolnia az őt körülvevő, író, alakító viktoriánus diszkurzusrendszert, és teljesen más alapokra kellett helyezni létét, megszólalásait, és saját narratívája feletti hatalmát. Számptalan fokozaton keresztül jutott el odáig, hogy Rochesterrel valóban egyenlő lehessen, hogy hangjuk egymáshoz való viszonya ne a dominanciára és az alávetettségre épüljön. Jane Eyre mint önéletrajzíró is csak a másik által elfogadott és figyelembe vett hanggal léphet ki a világba. Viszont az ekképp magáévá tett hangnem az, amely meglepte, sőt felháborította a viktoriánus olvasóközönséget. Jane fejlődésregényének és románcos történetének a lezárása ugyanis ennek a hangnemnek a birtoklása miatt olyan „forradalmi”. Hangjának, történetének irányításával Jane megszünteti a nemek közötti hierarchikus viszonyokat, ezzel pedig teljesen ellentmond a viktoriánus nemfelfogásnak. Nem véletlen tehát, hogy a kortársak úgy érezték, a *Jane Eyre* veszélyességében csak a francia forradalomhoz fogható.

---

with him I was at perfect ease, because I knew I suited him; all I said or did seemed either to console or revive him. Delightful consciousness! It brought to life and light my whole nature: in his presence I thoroughly lived; and he lived in mine. [...] We talk, I believe, all day long: to talk to each other is but a more animated and an audible thinking. All my confidence is bestowed on him, all his confidence is devoted to me; we are precisely suited in character—perfect concord is the result” (529, 546). A fordításban: „...a vacsoránál fesztelenül és vidáman elbeszélgettünk, sőt még azután is sokáig. Csodálatosan könnyen eltaláltam vele a hangot, mert éreztem, hogy szeretet, és hogy minden szavam vigasztalja és felvidítja. Ó, milyen boldogító volt ez a tudat! Az ő társaságában éreztem csak igazán, hogy élek, benne élek, és ő énbennem él. [...] Azt hiszem: reggeltől estig beszélgettünk; ez a beszélgetés nem egyéb, mint hangosan való gondolkodás. Én teljes bizalommal tekintek rá, ő teljes bizalommal fordul felém. Tökéletesen illünk egymáshoz s így az eredmény: tökéletes egyetértés” (450, 464).



# TEREK, VÁGYAK, BETEGSÉGEK – EMILY BRONTË: ÜVÖLTŐ SZELEK

Ha vannak felfejthetetlen, minden értelmezési kísérlet után is kérdőjelek sorát maguk után hagyó regények az angol, sőt talán a világirodalomban, akkor azok közül az egyik minden bizonnyal Emily Brontë egyetlen regénye, az *Üvöltő szelek*, amely 1847-ben, az író halála előtt egy évvel jelent meg. Kevés olyan mű van a világirodalomban, amelyet többször dolgoztak volna fel valamilyen módon, elsősorban filmen, minek következtében végtelen számú olvasata létezik, hiszen a kritikusokon kívül mindenkit, aki valaha is olvasta a szöveget, vagy látta valamelyik feldolgozást, megfogott és valamilyen szinten talán értelmezésre is készítetett. A szöveg általános ismertsége akár segíthetne is az értelmezőnek, hiszen feltételezhetné, hogy Jane Austen *A Klastrom titka* vagy Elizabeth Gaskell *A kisváros* című regényével szemben értelmezési kísérlete több olvasóhoz szól, s olyanokhoz, akik jól ismerik a szöveget.

Azonban ez az a pont, amikor azzal a nehézséggel kell szembenézni, hogy az *Üvöltő szelek* valamilyen módon kultusztárggyá vált – ha nem maga a szöveg, hanem annak feldolgozásai, és a feldolgozások a szövegre is rávetültek. A kultusztárgyaknak pedig Umberto Eco szerint az a legfőbb jellemzőjük, hogy olyannyira klisék sorozatából épülnek fel, hogy az már nem is hat klisészerűen, hanem ellenkezőleg, mint a *Casablanca* elemzésében rámutat, éppen a klisék egymással való párbeszédéből eredtethető esztétikai hatásuk, tehát az egy-két sztereotípiát felhasználó művekkel szemben *nem* giccsesek (Eco 449). Ez a leírás ráillik az *Üvöltő szelekről* szinte mindenkiben élő képre, hiszen olyan sztereotípiákat, archetípusokat, kulturális oppozíciókat idéz fel a regénynek csak az említése is, mint viharos érzelmek, szenvedélyes szerelem, tragikus kifejtetű szerelmi háromszög, rémálmok, szellemjárás, bosszúállás, vad erőszak, mindent megsemmisíteni vágyó pusztítás, végtelen energiák, halál, sőt azon túl is tartó vágyakozás, tudattalan vágyak és tudatos döntések, a természet

és a civilizáció ellentéte, mennyország és pokol, angyalok és ördögök, s igazságszolgáltatásként a harmónia és a civilizáció helyreállítása egy új generációban.

Lehetetlen arra vállalkozni, hogy Emily Brontë regényét bárki is meg-tisztítsa a rátelepedett kliséktől, hisz egyrészt a felsorolt elemek valamilyen módon valóban jelen vannak a regényben, másrészt pedig nem lehetséges objektív módon olvasni bármiféle szöveget. Ehelyett ez az értelmezés arra tesz kísérletet, hogy megkérdőjelezzen bizonyos, eddig szinte adottnak vett, a regény kultusztárggyá válásával láthatóan összefüggő, s a regény alapvető szerkezetére vonatkozó ellentétpárokat. A regény feldolgozásai és értelmezései arra is hajlanak, hogy a szövegnek csak az első felére, az első generációra (az első Catherine-re és Heathcliffre) fektessenek kellő hangsúlyt. Ezzel szemben a szöveg második felét – egyben a második generációt – legalább olyan fontosnak tartom a regény világában, s a második generációt nem csupán az első erőitlen megismétléseként értelmezem.

Az az egyik alapvető kérdés, hogy mennyiben állja meg a helyét a regény szerkezetének az a felfogása, miszerint az a következő ellentétekre épül: civilizáció és fékezhetetlen természet, kulturált viselkedés és vad ösztönök. Hasonlóképp kérdéses az az elképzelés, hogy ezek az ellentétpárok elsősorban Catherine két szerelmében, Heathcliffben és Edgar Lintonban, illetve a regény térbeli világát képező yorkshire-i lánypárk két házában nyilvánulnak meg: Szelesdombon és Thrushcross Grangeben. Nem tagadva ezeknek az ellentétpároknak a regény világán belüli *részleges* alkalmazhatóságát, a szövegközeli olvasat arra vezethet rá, hogy ne statikusnak és állandónak, hanem dinamikusan változónak tekintsük őket, amelyek között a határvonalakat meg sem lehet húzni, hiszen folyton változnak, de ugyanakkor e terek között a határok átjárhatósága sem állandó, és minden (beleértve a szereplőket) csak a másikkal, a többiekkel való komplex viszonyrendszerben és az által létezik.

A regényben az egymásba átkódolható metaforarendszerek – köztük az általam elemzési szempontnak választott tér-, ház- és testmetaforák – olyan mértékben össze vannak fonódva, hogy az egyiket értelmezve lehetetlen nem beszélni a másiról, hiszen hol egymással teljesen együtt léteznek, s egymás jelentését folyton értelmezik, változtatják a szövegben. Ennek következtében elkerülhetetlen, hogy az elemzés is bizonyos mértékig

ezt a logikát kövesse, s ezeket a metaforarendszereket összefüggésükben próbálja meg értelmezni.

Ezt az állandóan mozgásban lévő struktúrát legplasztikusabban a két ház egymáshoz való viszonyának és belső átalakulásainak a változásai fejezik ki, de ezek a szerkezeti átalakulások párhuzamosan zajlanak azzal, ahogy az egyes szereplők biológiai-fizikai határai is megváltoznak, megsérülnek, átjárhatóvá válnak, azaz ahogy megbetegszene és meggyógyulnak – vagy éppen meghalnak. Az elemzések szinte kivétel nélkül kitérnek arra, hogy a regény narratív keretét Lockwood betegsége szolgáltatja, hiszen az ő betegeskedése és lábadozása alatt meséli el Nelly Dean a két család és Heathcliff történetét a házat bérlő, városi idegennek. Nem kap azonban kellő figyelmet az, hogy a regényben a második Catherine-en és Hareton Earnshaw-n kívül mindenki megbetegszik hosszabb-rövidebb időre, s az elbeszélte időnek igen jelentős részét teszi ki a betegápolás, a betegség, valamint a halál jelenléte. Kétségtelen, hogy a 19. századi szövegekben a betegség és a betegápolás általában nagy szerepet játszik, azonban az, hogy az *Üvöltő szelek*ben ki, mikor, hol és miért betegszik meg, egyáltalán nem látszik véletlenszerűnek. A betegségek és halálesetek részét képezik, illetve kifejezői mindannak a határokért, házakért, birtokért, vágyakért, családért, családfáért s eredetért folyó harcnak, amely e családregegyként is olvasható szövegnek a középpontjában áll.

További kérdés, hogy vajon mindebben milyen szerepet játszik, milyen helyet, helyeket akar és tud elfoglalni a két központi *női* szereplő, a két Catherine, anya és lánya. Kettejük közül egyértelműen az idősebbnek szoktak nagyobb jelentőséget tulajdonítani, pedig kettejük mozgása, lehetséges mozgásterük s azzal együtt betegségük és egészségük dinamikája arra ad választ, hogy vajon mennyiben tekinthető ez a kronologikusan annyira pontosan a 19. század elejére helyezett regény (a szöveg első szava az évszám: 1801<sup>86</sup>) olyan kísérletnek, amely a nőkre vonatkozó kérdések sorát veti fel. Vajon meddig terjednek a női vágyak határai a században?

---

<sup>86</sup> A magyar fordítás tipográfiája eltünteti a dátum jelentőségét: míg az angol kiadású szövegek tipográfiailag a regény első szavaként, a szövegbe építve, a rákövetkező szavaktól csak gondolatjellel elválasztva („1801 – I have just returned from my landlord”) kezelik a dátumot, addig a fordításban a dátum felcsúszik a jobb felső sarokba, kikerül hangsúlyos helyéről, s ezáltal elsikkad.

Mik azok az erők, amelyek e vágyak teljesülését befolyásolhatják? Vajon léteznek-e, s ha igen, fenntarthatók-e a nők autonóm vágyai? Mik azok a rendszerek, amelyek befolyásolhatják a vágyakat, s e befolyások mennyire kerülhetők el? Ezáltal a regény egyúttal arra is keresi a választ, vajon mi-féle hatalommal bírhatnak a nők ebben a világban, hiszen a két Catherine látszólagos hasonlóságának az a legfontosabb vonása, hogy mindketten valamire vágnak, valamit akarnak, s míg egyikőjük egyértelmű kudarcot vall, addig a másik a látszat szerint képes elérni azt a harmóniát, amelyet szeretne. Kérdés azonban, hogy ez mennyiben ünnepelhető a női vágy beteljesüléseként, mennyiben tekinthető vágya még a sajátjának, nem pedig az őt körülvevő, körbefonó diszkurzusok eredőjének.

A második rész beleolvasását a regénybe éppen az általam választott szempontrendszer teszi lehetővé, hiszen az ifjú Cathy és Hareton kettőse az első Cathy és Heathcliff jelképezte teljesség megismétlésének tűnik, ám éppen a betegség, a terek és a testek szimbolikájának a vizsgálata mutat rá arra, hogy ami a második részben ismétlésnek tűnik, az valójában inverzió. Cathy és Hareton ismétlése, az ő szimbolikus aktuusaik (egymásba fonódó tekintetük, kóborlásaik) és tereik (például a láp) már az inverzió utáni állapotot tükrözik, s ebben a tükörképben mindennek megfordul az előjele, ekképp az első generáció negatív tükörképe jön létre.

## **Betegségek könyve**

Az *Üvöltő szelek* szövegét uralni látszó szenvedélyek, mozgások, elemi energiák árnyékában alig vesszük észre, hogy a regénynek van egy egészen másfajta alaphangja is: a betegségé, a betegszobáé, a halálé, amely éppúgy végigvonul a regény egészén, hiszen Lockwood a Szelesdombon tett látogatása miatt betegszik meg, s a zárómondatok Heathcliff sírja felett hangzanak el. Hasonlóképp, a kritikusok nagy odafigyeléssel elemzik a két narrátor, Lockwood és Nelly viszonyát az általuk elmondott történethez, kevés figyelmet kap azonban az a tény, hogy Lockwood betegsége valójában mindvégig jelen van a szövegben, hiszen a Thrushcross Grange-ben és a Szelesdombon élő két család és Heathcliff története az ő betegágánál mondatik el, s erre rendszeres utalások vannak a regényben. Ami pedig az

egyres szereplők betegségeit illeti, tagadhatatlan, hogy ezek *némelyikének* elemzését – elsősorban az első Catherine halálát megelőző betegséget – beillesztik a kritikusok az értelmezésbe, azonban a szövegbeli betegségek rendszerének, azok funkciójának, létrejöttének és kimenetelének rendszeres áttekintése hiányzik. Pedig ha végiggondoljuk, kiviláglik, hogy a két családból – hozzájuk véve a majdnem testvéri viszonyban felnövő Nelly Deant (aki tejtestvére volt Hindleynek) és Heathcliffet (aki értelmezhető Catherine testvére is, hiszen a meghalt legidősebb fiú nevét kapta, s testvéri kapcsolatban nőttek fel) – a regény befejezésében a jövőt jelentő páron kívül mindenki súlyos és hosszan tartó betegségeken esik át, és mindezt rajtuk kívül Nelly kivételével senki nem is éli túl.

E jelenség motivációjaként természetesen lehet hivatkozni azokra a közismert életrajzi adatokra, hogy Emily Jane Brontë még hároméves sem volt, amikor az édesanyja meghalt rákban, s hogy két nővérét temették el, amikor azok tíz-, illetve tizenegy évesek voltak. Abba is belegondolhatunk, hogy a 19. század Angliájában milyenek voltak a közegészségügyi állapotok, milyen arányú volt a gyermekágyi, csecsemő- és gyermekhalandóság, s mindez milyen különösen nagy arányban volt jelen a Brontë család lakhelyén, Haworthben, ahol annyira rosszak voltak a halálozási arányok, hogy 1850-ben külön parlamenti vizsgálatot indítottak a hatóságok az okok felderítésére.<sup>87</sup> A betegség, a betegápolás és a halál tehát a mindennapi élet szerves része volt, s a Brontë testvérek esetében talán még inkább, hisz lányszobájuk ablaka a templomra s a templomkertre, azaz a temetőre nézett.

Ennél sokkal érdekesebb azonban az, hogy hányféleképp is van jelen a betegség és a halál a regény szövetében. Az Earnshaw család történetében ott rejlik a halott elsőszülött fiú, akinek a nevét Heathcliff öröklí. Mrs. Earnshaw szinte nyomtalanul tűnik el a regény szövegéből. Mr. Earnshaw pedig úgy hal meg, hogy lányával azt kérdezik egymástól, miért nem tud a másik jó lenni, majd örök álmra szenderül. Hindley feleségének,

---

<sup>87</sup> Ennek eredménye lett a Babbage-vizsgálóbizottság jelentése, amelyre azért volt szükség, mert Haworthben a gyerekek több mint 45%-a nem érte meg hetedik életévét, s a várható élettartam huszonöt év volt. A jelentés feltétlenül javasolja a szennyvízelvezetést, a vízvezetékrendszert, legalább háromházként egy vízöblítéses WC-t, nyilvános vágóhíd felállítását és a temető azonnali bezárását (Barker 635, 96).

Francesnek a tüdőbaja terhessége alatt kezdődik, s a gyerekszülés után fél évvel meg is hal. Hindley halálának oka homályos: a szöveg Heathcliff erőszakosságát sejteti mögötte. Cathy először akkor betegszik meg, amikor első alkalommal benéz a szomszédok, Lintonék ablakán; másodjára akkor, amikor Heathcliff eltűnik (ekkor megfertőzi a Linton szülőket, akik bele is halnak a betegségbe); harmadjára pedig terhesen, Heathcliff visszatérése után. Isabella Linton betegségéről nem igazán lehet tudni, hogy mikor és hol kezdődik, de mindenképpen Heathcliff-fel való szökése és valószínűleg terhessége kezdete után. Edgar Linton abban az időben betegszik meg, mialatt a második Cathy az apa akarata és tudta ellenére kapcsolatot tart fenn unokatestvérével; s az apa akkor hal meg, amikor lányát Heathcliff már erőszakkal hozzáadta az unokatestvéréhez, Linton Heathcliffhez. Ez utóbbi pedig a regény legbetegebb figurája, aki csakis gyengélkedve, szinte fokozatosan haldokolva van jelen a szövegben, s a Cathyvel való házasságkötés után meg is hal. Heathcliff ugyanakkor Cathy és Hareton Earnshaw (a másik unokatestvér) hatalmát és egymáshoz való vonzódását látva adja fel küzdelmét és hal meg. S még Nelly Dean is ágyának esik három hétre egy szelesdombi látogatás után, mert meghűl az átázott cipő miatt, pedig a szöveg szerint ő a legegészségesebb szereplő.

Mindezek a betegségek – Lockwoodéval együtt – nem csupán említés-szerűen vannak jelen a regényben, hanem a betegségek, betegápolások, haldoklások leírása igen jelentős részét teszi ki a szövegnek. A betegségek tekinthetők tehát olyan jelrendszernek, amely kiegészíti, értelmezi, talán át-értelmezi azt a jelképrendszert, amelyet az *Üvöltő szelek* legjellegzetesebb motívumrendszerének szoktak tekinteni, azaz elsősorban a természet és a civilizáció, valamint a két ház ellentétpárjára épülő jelképeket. A betegségeknek, a betegápolásnak, a halálos ágyának ugyanis olyan szemiotikája jött létre a 19. században, amely nem mentes a kort átható ideológiáktól, diszkurzusrendszerektől. Athena Vrettos *Somatic Fictions – Imagining Illness in Victorian Culture* („Szomatikus fikciók – A viktoriánus kultúra betegségképe”) című könyve általában a betegségek szépprózabeli jelenlétét, szemiotikáját, ideologikus összefüggéseit elemzi, s ezen belül különös figyelmet fordít arra, hogy ezek az összefüggésrendszerek mennyiben értelmezik másképp a férfiak és a nők betegségének viszonyát. Az *Üvöltő szelek* értelmezéséhez megfelelő kiindulópontot szolgáltatnak

Vrettos elméleti megjegyzései, amelyekre ő maga is alapozza regényértelmezéseit, elemzései közül azonban (meglepő módon) az *Üvöltő szelek* egy félmondatos utalástól eltekintve teljes mértékben hiányzik.

Az egészséget és a betegséget a 19. században alapvetően dinamikus viszonyban képzelték el, s e viszony két alapvető eleme összefüggésben állt a test ökonómiájával: egyrészt a test minden egyes részét úgy képzelték el, hogy az elkerülhetetlen és kibogozhatatlan összefüggésben áll a test minden egyes más részével, beleértve az emberi lelket is, tehát a megbomlott rendszerű lélek megbetegítheti a fizikaibbnak tekintett részeket is, és fordítva. Másrészt pedig az egészség alapvető feltételének tekintették azt, hogy a test „bevételei” és „kiadásai” állandóan egyensúlyban legyenek: az egyensúly egészséget, annak elvesztése pedig betegséget jelentett (Vrettos 22–23). Ugyanakkor maga a betegség társadalmi jelentést nyert, s e szerint a betegséget nem pusztán fiziológiai jelenségnek tekintették, hanem az identitás stabilitásának elvesztéseként értelmezték, s ez nemcsak az egyéni, hanem a kollektív identitásra is vonatkozott. E koncepció szerint a betegség felnyitja a testet határoló vonalakat, a test határait, különösen így van ez fertőző betegségek esetén, s ezáltal veszélyes módon átjárhatóvá válnak a stabilnak hitt határok ember és ember (s tegyük hozzá azt, ami a viktoriánus korban még inkább szorongások forrása: ember és *nem* ember), valamint különböző társadalmi osztályok és antropológiai embertípusok között. A test határainak instabilitása tehát (amelyet olyan mindennapi cselekvésekben is megnyilvánulni láttak, mint az evés, szülés, szeretkezés) társadalmi és kulturális szorongásoknak és főbiáknak a kifejezőjévé vált (Vrettos 2, 3, 5, 85, 57).

Ennek megfelelően a betegség-narratívák ideológiai töltetet nyertek: az ideges test retorikája a káosz és a kétség kulturális ikonjává vált, a betegség látványa a betegség veszélyével vált azonossá, a járványokat például az alsóbb osztályokkal való kapcsolat jelének tekintették. Az identitás határait csak megfelelő akarakterővel tartották megőrizhetőnek, az egészség pedig a nemzeti és birodalmi kötelességtudat részévé vált, amelyet Lord Roseburynek a búr háborúba besorozottak rossz fizikai állapotára miatti híres mondata (1903) fejez ki legfrappánsabban: „Birodalmi faj nélkül nincs értelme, hogy birodalmunk legyen” (Vrettos 9, 79, 82, 85, 87, 17, 124).

Mindezekén túl a nőknek a betegségekhez és a betegápoláshoz való viszonya több szempontból is bekerült a kor diszkurzív rendszerébe: egyrészt mint betegek jöttek szóba, lévén, hogy a női testet a betegségekre általában, de bizonyos betegségekre különösen fogékonynak tartották. Evelyn Enders monográfiájában részletesen elemzi, miként válik a női test *egész* fiziológiája olyan szemiotikai rendszerré, amelyet a kortárs orvosi diszkurzus betegségekre, s elsősorban az érzékenységgel kapcsolatos betegségekre hajlamosít, de az egész női biologikumot betegségre, szenvedésre predesztinálnak tekinti (31–32, 46). Másrészt pedig a nőknek mint betegápolóknak tulajdonítottak fontos szerepet, hiszen a betegségekre való hajlamosság másik oldalról úgy értelmeződött – mint *A Klastrom titkát* elemző fejezetben is láttuk, még a szentimentalizmusból eredeztethetően –, hogy a nők sokkal jobban képesek a test jeleit megérezni, olvasni, értelmezni, s ezáltal alkalmasabbak a betegápoló szerepére. Vrettos szerint így a betegápoló egyúttal a betegség – de tágabb értelemben a szubjektum – privilegizált helyzetben levő értelmezője, fordítója, tolmácsa is egyben (15).<sup>88</sup>

A betegség 19. századi jelrendszere körül kialakuló ezen értelmezési lehetőségeket tekintve felmerül a kérdés, miként is lehet értelmezni az *Üvöltő szelek*nek azt a jellegzetességét, hogy bizonyos szempontból a regény betegségek könyveként is olvasható, miként is értelmezhetőek, miféle szemiotikai rendszerbe ágyazódnak bele a regény sorozatos és sokszor halállal végződő betegségei, s ezek a rendszerek miként viszonyulnak a regény másfajta szimbólumrendszereihez.

---

<sup>88</sup> Ebből a szempontból érdekes összefüggésekbe kerül Florence Nightingale alakja, aki – a betegápolás hivatásos foglalkozássá tételének női apostolaként – az angol nemzeti mítosz része, amint lámpásával járja a krími háború sérültjeinek kórtermeit. Ugyanakkor a betegápolás mint klasszikusan női elfoglaltság általa és vele vált szubverzívúvá, mivel a nő egyik leginkább otthoni és legkizárólagosabban feminin szférájának, a „házi angyalnak” az egyik szerepe helyeződött át a nyilvánosság és a hivatásosság szférájába, s ezáltal éppen annak a női emancipációnak vált fontos elemévé, amely megkérdőjelezi a házi angyal elkülönült szféráját.

## A buldog és a szalon

Catherine Earnshaw először Thrushcross Grange-ben lesz beteg: amikor Heathcliff-fel egyik este hangoskodás miatt büntetésül bezárják őket a mosókonyhába, ők kiszöknek, hogy szabadon kóboroljanak,<sup>89</sup> s közben gondolnak egyet, és elhatározzák, megnézik, hogyan töltik a vasárnap estét a szomszédos házban, Thrushcross Grange-ben. Amint leleselkednek a félig befüggönyözött ablakon át, elnevetik magukat, a háziak pedig rájuk uszítják a buldogot, amely belekapaszkodik Catherine bokájába, s csak a háziak tudják kiszabadítani a lányt a kutya fogai közül. Meglátván a Catherine-nel levő, sötét bőrű Heathcliffet, cigánynak és rablók előőrésének gondolják, így elzavarják, Catherine-t pedig ott tartják öt hétre – szó szerint lábadozni. Csak karácsonykor engedik haza, akkorra viszont a vad kislányból kész hölgy lesz.

Sandra Gilbert és Susan Gubar igen érzékenyen és meggyőzően értelmezi ezt a kulcsfontosságú jelenetet. Meglátásuk szerint a jelenet Catherine erőszakos pszichoszexuális bevezetése a felnőtt – de legalábbis pubertáskori – nőiségbe és nőiességbe. Thrushcross Grange első látásra meghittségnek és otthonosságnak tűnő belső rendjét erőszak uralja, hiszen egyrészt a leleskedő két gyerek elé tárul a másik, benti két gyerek éppen egy öleb miatt marakodik, másrészt pedig a Grange mennyeinek tűnő békéjét buldog védi, s ez az a kankutya, amelynek harapása nyomán Catherine megsántul, megbetegszik, mozgásképtelenné, hosszú távon pedig, mint Gilbert és Gubar érvel, „társadalmi kasztrálttá” válik, s ezt az életre szóló „mozgáskorlátozottságot” kellő szemléletességgel jelzi a tizenkét éves Catherine *vérző* – a szövegben először *vérző* – lába (*Madwoman* 271–73).

Kétségtelen, hogy Gilbert és Gubar elemzése új perspektívába helyezi a regényt. Értelmezésüknek vannak azonban vitatható pontjai. Annak ellenére, hogy hangsúlyozzák: Catherine és Heathcliff részben Hindley és Frances szerelmes turbékolása elől menekülve szövik ki Szelesdombról e nevezetes kóborlás alkalmával (*Madwoman* 271), a regény megszkott értelmezéseihez hasonlóan azt állítják, hogy a két ház, Thrushcross

---

<sup>89</sup> Angolul: „to have a ramble at liberty” (55); a fordításban: „hogy kedvünkre sétálhassunk” (61).

Grange és Szelesdomb „minden egyes ponton egymás ellentétei, mintha mindkettőnek – önmaga létének igazolásaként – tagadnia kellene a másik létét”, s tovább folytatva a gondolatot, Lévi-Straussnak a nyers és a főtt fogalmaira felépített struktúráját alkalmazzák a két ház ellentétére (*Madwoman* 273–74).

Azonban ha szöveggközelibb módon vizsgáljuk meg a két ház szerkezetét és funkcióját, akkor az derül ki, hogy ez az igen látványos értelmezés csak a szöveg bizonyos részeire lehet igaz – s még ott sem feltétlenül jelent valódi különbséget a látszat –, s hogy a két ház közötti bináris ellentét elsősorban Lockwood első látogatásai nyomán alakult ki. Amikor Catherine-t foglyul ejti a Thrushcross Grange-i civilizáció, a két ház között semmi olyan lényegi különbség nincs, amelynek alapján egymás ellentéteinek foghatók fel. Éppen ellenkezőleg: Francesnek (Hindley feleségének) a Szelesdombra költözése után megváltozik a ház belső felépítése, hiszen Hindley számúzi Nellyt és Josephet a hátsó konyhába, s még igazi szalont is ki akar alakítani a felesége kedvéért. Frances látványosan nem igényli ezt, azonban a „ház” valójában éppen úgy funkcionál, mint Thrushcross Grange szalonja, a civilizált lét színhelye. Mint abból a „meghitt” jelenetből kiderült, amelynek Catherine és Heathcliff is tanúja volt, a Grange lakói között épp olyan hatalmi harcok dúlnak, mint Szelesdomb lakói között, és csupán erő és hatalom kérdése, hogy mikor melyik kerekedik felül: a meghittságnak tűnő rend és harmónia vagy pedig az erőszakos hatalmi harc. Ironikus módon, ugyanebben a pillanatban tekintve Szelesdomb ablakán, ott a meghitt polgári otthon képe uralkodik, hiszen Hindley hatalmi szóval száműzte a rendbontókat: Catherine-t és Heathcliffet azért zárta a mosókonyhába, mert a nagyszobában zajongtak vagy – Nelly szavaival – „valami hasonlóan enyhe vétséget követtek el” (saját fordítás – 54<sup>90</sup>). A Thrushcross Grange-ben veszekedő két Linton gyereket azonban csak Catherine és Heathcliff szubverzív nevetése lendíti vissza a civakodásból „normális” létükbe, mely szintén nem más, mint agresszió, hisz ekkor uszítják rá Catherine-re és Heathcliffre a buldogot.

---

<sup>90</sup> A magyar fordításból kimaradt az „enyhe” („slight”). Ez azért fontos, mert még Nelly szavaiból is a bűn és a büntetés aránytalansága hallatszik ki, pedig őt a *Jane Eyre* Mrs. Fairfaxéhez hasonlóan – Gilbert és Gubar kifejezésével – a férfiak által uralt világ paradigmatisztikus házvezetőjének lehet tekinteni (*Madwoman* 290).

A szalon léte vagy *funkcionális* léte azért jelentős, mert a házak szemiotikájában ez az a tér, amely egyrészt publikus, másrészt a középosztálybeli kultúra és jómodor paradigmaticus helye. Ugyanakkor, mint Hindleynek a ház átalakítására tett kísérlete mutatja, a szalon csak úgy jöhetne létre, ha bizonyos részeket leválasztaná az arról a térről, amelyet „háznak”<sup>91</sup> neveznek. A „ház” Szelesdombnak az része, amelyben bizonyos életfunkciók nem különülnek el, amelyben képes szervesen együtt létezni a konyha, a szalon és a kutyák vacka. Frances talán megérzi a kis szalonnal szemben a „ház” lényegét: a „ház” aránylag tágas tér, nem jellemzi az a kifinomultság, amely a középosztálybeli femininnek tartott kultúra lényege, nem borítja a falakat és a földet tapéta és szőnyeg (pedig Hindley ily módon akarta átalakítani Szelesdombot). Ezáltal a szelesdombi „ház” némi mozgásteret ad, s kevésbé szűkíti le a feminin létszférát. Szelesdomb tehát nem a vadnak kikiáltott Hindley miatt olyan, amilyen, hanem éppen Hindley ellenére, Frances ösztönös ellenkezésének hatására marad tágas, falai pedig fehérre meszeltek.

Hindleynek a szférák elkülönítésére tett kísérlete tehát torzóban marad, hisz a ház szimbolikus szerkezetében nem jelenik meg a szalon, a Francesnek szánt feminin tér, azonban ez nem jelenti azt, hogy Frances valóban ki tudna térni a Hindley által neki szánt szerep elől. Gilbert és Gubar elemzése szerint ahogy Nelly a paradigmaticus házvezetőnő, úgy Frances a „modellszerű ifjú hölgy”, aki a pubertáskor határán álló Catherine számára kellően elrettentő módon szimbolizálja azt, hogy a nőiesség olyan társadalmi betegség, amely egyúttal ostobaságot és önmaga elemésztését jelenti. Frances tüdőbeteg – akárcsak Helen a *Jane Eyre*-ben –, azaz „consumptive”, önemésztő, aki egyetlen funkciója teljesítése, fia, azaz Hindley örökösének megszülése után fél évvel meg is hal (*Madwoman* 267–69). Nála jelentéktelenebb halála már csak Mrs. Earnshaw-nak, Catherine édesanyjának van, amely csak egy mellékmondatban, és nem is a tény kedvéért, hanem inkább időhatározóként jelenik meg (50).

---

<sup>91</sup> A magyar fordítás nem használja olyan következetesen a ház belső szerkezetére utaló szavakat, mint az angol: ami „parlour”, az a Szelesdombon kis szobaként szerepel, Thrushcross Grange-ben pedig „szalon”; a Szelesdomb „house” elnevezésű része pedig „nagyszobaként” szerepel, pedig szerintem az angol szó lényege éppen az, hogy az ilyen értelemben vett „házban” nem különülnek el a funkciók, s a „nagyszoba” nem olyan átgó, mint a „ház”.

Amikor tehát Catherine és Heathcliff megpillantja Thrushcross Grange szalonját, akkor olyan térbe látnak bele, amelyik semmilyen szempontból nem különbözik saját életterüktől. Pedig Heathcliff tanúsága szerint éppen azért akartak bekukucskálni, mert egy alapvetően másféle szervezetségű világba akartak belátni, és éppen azért nevétké ki a bent civakodó két gyereket, mert velük szemben azt az erőszakelvet tették magukévá, amelynek a kényszerítő hatása elől ők maguk megszöktek. A jelenetet tekintve tehát nem Catherine és Heathcliff az, aki agresszív, hanem éppen a civilizáltnak tartott Linton gyerekek, s ez az erőszak, mint később látni fogjuk, éppen annak a kultúrának a *lényegéből* fakad, amelynek részesei a Linton gyerekek.

Hogy a Linton-ház kényszerítő ereje elől mennyire nem lehet menekülni, annak legnyilvánvalóbb jele Catherine öthetes fogva tartása és Heathclifftől való elkülönítése – az, ami Hindleynek még erőszakkal sem sikerült. Ha létezik a regényben olyan ellentét, amely egy pillanatra sem bomlik le, nem szűnik meg, akkor az a *kislány* Catherine és az őt magához hasonítani akaró környezet ellentéte, amelynek a kislány egészen a buldog harapásáig a legteljesebb mértékben képes ellenállni. Pedig a szomszédos házban tett látogatás előtt már többen is kísérletet tesznek a vadóc kislány megfékezésére: az Earnshaw ház két egymást követő feje, az öreg Earnshaw, az apa, majd Hindley, a fia, aki jogos örökösként még az apánál is erősebb férfiuralmat vezet be a házban.

Catherine nem hajlandó belépni abba a rendbe, amely a pszichoszociális folyamat révén őt kellően nőiessé tenné. Apjával, az apai/atyai renddel mindvégig harcban áll, és kettejük harcában szó szerint is Catherine-é az utolsó szó: az apja halála előtti párbeszédben először az apa teszi fel Catherine-nek azt a meglehetősen tipikus szülői kérdést: „– Miért nem tudsz mindig jó kislány lenni, Cathy?” Erre viszont Cathy teljesen szimmetrikusan – de az adott helyzetben annál megdöbbenőbb módon – visszakérdez: „– Miért nem tud mindig jó ember lenni, apa?” (mindkettő saját fordítás – 50–51<sup>92</sup>), és ez Cathynek az apjához intézett utolsó

<sup>92</sup> Angolul: „Why canst thou not always be a good lass, Cathy? [...] Why cannot you always be a good man, father?”. A fordításban: „– Miért nem lehetsz mindig jó kislány, Cathy? [...] – Miért nem vagy mindig jó ember, papa?” (57). A fordításban elvész a kérdések szimmetriája, valamint a tegezés-magázás különbsége.

mondata, hiszen utána éneklésével már csak halálba altatja az apát. Ezt a párbeszédet felfoghatjuk az apa abszolút hatalmának megkérdőjelezéseként, az apa akaratának való ellenszegülésként, amely igen szoros kapcsolatban áll az apa halálával, hiszen, mint Nelly megjegyzi, Earnshaw fizikai állapotának hanyatlását ingerlékenység kísérte, „minden apróság felizgatta, s magánkívül lett a legkisebb gyanúra, hogy *tekintélyét ki meri kezdeni valaki*” (53 – saját kiemelés). Cathy utolsó kérdése tehát ennek a folyamatnak – s egyben a kettejük közötti hatalmi harcnak – az utolsó állomása, s ebből egyértelműen, még ha csak ideiglenesen is, Cathy kerül ki győztesen, hiszen kérdése nyilvánvaló megkérdőjelezése az atyai rend magától értetődőnek tekintett autoritásának.

Az öreg Earnshaw betegsége ugyanakkor példája annak, hogy a betegség nem pusztán fizikai hanyatlás, hanem egyúttal kikezdi a szubjektumnak azt az önmagáról kialakított, imaginárius képét, amelyet azonban saját identitása lényegének tekint. De ez fordítva is érvényes: ennek a képnek a megsérülése a szubjektum fragmentálódásához vezethet, ami együtt jár az identitás határainak a felbomlásával, leomlásával, azaz a betegség állapotával. Earnshaw úr halála értelmezhető tehát az önmagáról kialakított alapvető kép, saját identitása megsérüléseként, hiszen ennek a képnek szerves részét képezte az a hatalom, amelyet ő mint a patriarchális család feje *természetes* módon tulajdonított önmagának, és Cathy utolsó kérdése éppen ezt az illúziót foszlatta szét, amely pedig apja létének lényege volt.

Az öreg Earnshaw halála után azonban Hindley sokkal nyilvánvalóbbá teszi azokat az erőviszonyokat, amelyek ott bujkálnak a középosztálybeli család szerkezetében. Ebből a szempontból fontosnak tartom a háznak azt a már említett átrendezését, amelynek során Hindley számúzi Nellyt és Josephet a hátsó konyhába. Része ez ugyanis annak a védekezési mechanizmusként is felfogható folyamatnak, amelynek eredményeként egyre kifinomultabb, egyre összetettebb és egyre biztosabb határokat építenek be házaik architektúrájába a középosztályba tartozók, önmaguk mint egészséges *testület* védelmében, s ennek része az, hogy egyre jobban elkülönülnek azok a szférák, amelyek a család nyilvános életének részei, s azok, amelyek – mivel a „magánélet” részei, azaz a szubjektum belsőbb rétegeit érintik – sérülékenyebbek. Egyúttal elkülönülnek azok a szférák is, amelyek bármiféle kontamináció veszélyét vagy a veszélyes egybemo-

sódás lehetőségét hordozzák – legyen az egészségbeli vagy társadalmi. Ezért kell a szolgálknak eltűnniük a hátsó konyhába, és ugyanezért kell Heathcliffnek és Catherine-nek kétszeresen is elválniuk. Ők, akik még az apa halála után is együtt aludtak, az illem és a társadalmi hierarchia – azaz a társadalmi „egészség” – nevében véglegesen és végletesen elkülönülnek, hiszen Cathy hálósobája kétfokozatnyival is eltávolodik a Heathcliffnek rendelt helytől, a szolgálknak kijelölt hátsó konyhától. Kettejük ágynak – a legintimebb és leginkább transzgresszív helynek, incesztusszerű közelségük terének – az elkülönítése, s ezáltal megszüntetése azonban csak az első lépés ebben a folyamatban. Ezt követi Cathy Thrushcross Grange-beli fogva tartása, majd Heathcliff eltűnése és Catherine Edgar Lintonnal kötött házassága.

## Heathcliff

Ahhoz azonban, hogy lássuk, mi a jelentősége Catherine és Heathcliff elkülönítésének, legalább hipotézisszerűen tisztázni kell Heathcliff alakjának lehetséges jelentését. Nemigen lehet alakjának olyan jelentést tulajdonítani, amely a regény szövegének *egészére* érvényes – hacsak nem fogadjuk el Heathcliff „jelentéseként” azt a nagyon általános megállapítást, amelyre számos kritikus felhívja a figyelmet: mivel Heathcliff rendszeresen ajtókkal, küszöbökkel, határokkal, szélekkel, terek margóival áll asszociációs viszonyban, épp a stabilnak hitt határok áthágását, átjárhatóságát „jelen-ti”, az ego és a legkisebb társadalmi test, a család határ-instabilitásának megtestesítéseként értelmezhető (vö. Parker 184, Bersani 204, Kermodé 52). S ha ezt a bomlasztó, állandóan a küszöbönálló, fenyegető jelenlétet rávetítjük a kor betegség-metaforájára, akkor nyilvánvalónak tűnik, hogy Heathcliff ezáltal a regény szövegében a rögzültnek hitt mindenféle határok stabilitását „veszélyeztető” legfőbb ágens, azaz a betegségek legfőbb előidézője. Egy másik betegség-metaforával azonban azt is mondhatjuk, hogy a regényben ő fakasztja fel a keléseket, hozza felszínre a gennyet, teszi láthatóvá a bajt – s ez a két metafora nem mond egymásnak ellent, pusztán kétféle szemléletmódot fejez ki: a megszokott és legitimnek vélt határok lebomlása következtében kialakuló új terektől való fóbíát, illetve

a mereven bezáró és betegséget okozó határok jogosságának megkérdőjelezését.

Ugyanakkor azt is látni kell, hogy Heathcliffet az első Catherine-hez másfajta viszony fűzi: ő az egyetlen, akinek Heathcliff *nem* a betegséget, *nem* az én határainak teljes lebomlását jelenti, hanem éppen annak ellenkezőjét – Catherine sebezhetetlenségét, szubjektumának integritását jeleníti meg. Kettejüket tekintve az ismeretlen eredetű Heathcliff tekinthető Catherine másikjának, a Másiknak, aki annyira radikálisan más, hogy akár az állati vagy az élettelen világgal is összefüggésbe hozható (Bersani 210); értelmezhető a regény *egőjének* tekinthető Catherine *idjeként* (Bersani 204), vagy Catherine narcisztikus másikjaként, az én hiányzó másik feleként (Schapiro 40). Tekinthető annak az ostornak is, amelyet Catherine a történet mitikus-mesei kezdeteként a városba induló apától ajándékba kér, jeleként a hatalomtól megfosztott lánygyermek hatalom utáni vágyának, amelynek elnyerése létrehozta a szinte elérhetetlen androgün totalitást (Gilbert és Gubar, *Madwoman* 264–65). Bármelyik értelmezést vesszük alapul, kétségtelen, hogy Catherine és Heathcliff – tegyük hozzá: igen rövid ideig tartó – teljessége áthatolhatatlan burokkal vonja be kettejüket, és sebezhetetlenné teszi őket. Bersani óv ugyan attól, hogy kettejüket az összes többi szereplő ellenpontjaként olvassuk (204), azonban mindaddig, amíg a mesterséges-kulturális elválasztás be nem következik, kétségtelenül egységet képeznek a többiekkel szemben. Igaz ez még akkor is, ha Heathcliff megjelenése egyúttal azt is jelzi, hogy Cathynek külső támaszra, segítségre van szüksége integritása megőrzéséhez: mindaz az erő, amely eddig Catherine-ből áradt, ekkor Heathcliff-fel való egységéből származik, s a történet során ereje egyre inkább kívülré helyeződik, pontosabban egyre inkább megfosztják tőle.

Nelly jól érez rá kettejük hatalmára, amikor meglehetősen szentimentálisan idézi fel az Earnshaw halála utáni éjszakát, amikor a két gyerek képes egymás számára olyan teljességet nyújtani, amelyet semmiféle hiány nem törhet meg:

...nyugodnak látszottak, és nem volt szükségük vigasztalásra. Szegénykék sokkal ügyesebben vigasztalták egymást, mint én tehettem volna. Soha nem festette pap szebbnek az eget, mint ők, ártatlan párbeszédükben, s miköz-

ben zokogva hallgattam őket, nem tudtam megállni, hogy ne kívánjam, bár mindnyájan egyre lehetnék ott, boldogságban és biztonságban. (58)

Nelly az „ott”-tal minden bizonnyal a mennyekre utal, azonban a szöveg természete szerint az „ott” legalább annyira utalhat a gyerekszobára is, ahol Catherine és Heathcliff valóban sebezhetetlen biztonságban létezhetett, illetve bármely olyan helyre, ahol együtt lehettek ebben az időben, még Hindley „hatalomátvétele” után is: „a kirótt büntetésen hovatovább már csak nevettek, [...] megfélelkeztek mindenről, mihelyt együtt lehettek ismét és bosszújukon törhették a fejüket” (60–61). Ilyenkor a lápon vigasztalódtak: „Az volt a legnagyobb örömük, ha kiszaladhattak a lápra, és az egész napot ott tölthették” (60). Ekkor tagadhatatlanul szemben állnak mindenki mással, s ez a szembenállás olyan teljességet ad, amely nagyon sokáig ellenáll a Catherine-t magához hasonítani és őt nőiessé és biológiaiailag érett nővé változtatni akaró kultúrának.

Első sebesülésüket, kettéválásukat Hindley okozza azzal, hogy elválasztja hálólhelyüket, azonban még ezután is képesek megtalálni az ellenálló teljességet. Ennek egyik legfontosabb jele, hogy Catherine mezítláb is képes sérülések nélkül versenyt futni Heathcliff-fel a lápon, azaz szerves módon és egyensúlyban képes együtt létezni a láppal. Lintonék kertjében azonban visszavonhatatlan fordulat következik be: épp meztelensége, azaz testisége válik legsebezhetőbb pontjává, hiszen mezítelen lába szolgáltatja Skulker, a buldog számára a célpontot. Skulker harapása azt jelzi, hogy Catherine teste megsebződik, átjárhatóvá válik, hogy megtörik az az őt körülvevő védőburok, amelyet Heathcliff állandó – a kultúra szempontjából transzgresszív – jelenléte mindaddig biztosított számára.

Hogy mit is jelentett az a fajta teljesség, tökéletesség, amelyben Catherine és saját maga másikká, Heathcliff létezett, azt éppen a dolog lényegénél fogva nem lehet megfogalmazni. Margaret Homans hívja fel rá a figyelmet, hogy azok a mindenki által felidézett jelenetek, amelyekben Heathcliff és Catherine szabadon kóborol a lápon, valójában nincsenek is benne a szövegben („Repression” 9, *Bearing* 69). Illetve, tehetjük hozzá, csak nyomokban vannak jelen: Nellynek abban a már idézett megjegyzésében, hogy a két gyerek akkor volt boldog, ha egész nap a lápon lehetett; Catherine-nek a Biblia *margójára* írt megjegyzésében, miszerint

Heathcliff-fel elmennek „csatangolni egyet a lápon” (29); valamint abban a jelenetben, amikor Catherine egyik emlékét idézi fel halála előtt. Homans ezt azzal magyarázza, hogy Catherine számára a természetről való írás és maga a természetben való csatangolás összeegyeztethetetlen, hiszen a természet lényegénél fogva megnevezhetetlen („Repression” 11, 16, *Bearing* 73), és ellen is áll mindenféle olyan kísérletnek, amely azt olvashatóvá, szimbólummá, a szimbolikus rend részévé tenné. Ennek az ellenállásnak a jele a hóvihár, amely majdnem Lockwood halálát okozza azzal, hogy az ember által hagyott jeleket teljesen olvashatatlanná, dekódolhatatlanná teszi („Repression” 15).

A természet Catherine számára is a kimondhatatlant, a szimbolikus módon nem közvetíthetőt jelenti. Az általa megtapasztalt természetet a szimbolikus jelrendszernek csak a margójára lehet írni, mint törvénytelen, szentségtörő firkalást. Ezek az emlékek a lápi kóborlásokat felidéző mindhárom mondatban Catherine-nek a renddel szembeni ellenállását jelzik, hiszen Heathcliff-fel az apa és Hindley ellenében élheti át a boldogságot a lápon; elvontabb és általánosabb szinten ezt jelzi a Biblia margójára írt szöveg is, de ezt sugallja a Catherine halála előtti jelenet is, amikor örültségében – rend(en)kívüli állapotában – felidézi ezeket a kóborlásokat, amelyek a kimondhatatlan és a kimondható határán állnak, ezért csakis ebből a pozícióból nevezhetők meg.

Szintén a megnevezhetetlen és a megnevezhető, a kimondhatatlan és a szimbolikus jellel jelölhető határán áll Heathcliff és Catherine kapcsolata, hiszen a minden kultúra által tabuként kezelt és a kultúra szempontjából áthágást jelentő incesztusra utal. Ekképp Catherine és Heathcliff atyai renddel szembenálló egysége párhuzamba állítható a Catherine-t a láphoz fűző viszonytal, hisz mindkettő a lánynak azt az állapotát jelzi, amelyben az elsődleges elfojtás még nem működik, amelyben még nem lépett be a szimbolikus rendbe, s nem tagadta meg mindazt, amit a patriarchális rend veszélyesnek, rendbontónak tételez: testét, az (anya)természetet, transzgresszív vágyait.

Skulker harapásával viszont Catherine bevezetődik a szimbolikus rendbe, amelynek lényege szerint a nőiség definíciójához hozzátartozik a test eltakarása, a befedettséggé, a test olvashatóvá válása, a betegség, a mozgástér hiánya, az illetudás. Ettől kezdve Catherine-nek csendben kell lennie

a feleselés helyett, mozdulatlanságra kényszerül, s a férfiszemek csodálatának kitett tárgygyá válik, akit ajándékokkal halmoznak el. Ami nem sikerült az apának és Hindleynek, az sikerül Thrushcross Grange-nek, a szocializálás mindkét eszközével: erőszakkal és kényeztetéssel, hiszen amikor Heathcliff visszapillant az ott hagyott Catherine-re az ablakon át, már nem a lápi vadócot, nem önmaga másikat látja:

*De ő nyugodtan ült egy szófán. [...] A szobalány meleg vizet hozott, megmosta Cathy lábát; Linton úr egy pohár frissítőt készített neki, Isabella pedig egész tál süteményt szórt az ölébe, miközben Edgar tátott szájjal bámulta őt a távolból. Majd megszáritották és kifésülték szép haját, nagy papsot húztak a lábára, s a tűz mellé tolták. (67 – saját kiemelések)*

Ettől a pillanattól van Cathynek szüksége arra, hogy testét – mely ekkortól a társadalmi nemiséget meghatározó diszkurzus által definiált szemiotikai rendszerré válik – hangsúlyozottan ruhákkal fedje, melyek egyben meg is akadályozzák abban a szabad mozgásban, amelynek részese volt, s jelzik azt az állapotot, amelyben szükségesek a civilizáció által teremtett segédeszközök. Cathy karácsonykor ugyanis nem gyalog fut haza, ahogy jött, hanem – jelezvén életre szóló korlátozott mozgáslehetőségét – lovon, de ez nem növeli szabadságát, hanem csökkenti:

*...kócos kis vadember helyett, aki szélvészékként rontott volna a házba, hogy nyakunkba ugorva megfojtsa csókjaival, felette tiszteletreméltó személyt láttunk leszállni csinos, fekete pónijáról. Tollas hódászor kalapja alól barna csigák omlottak alá, hosszú lovaglóruhát viselt, melyet fel kellett emelnie, hogy járn tudjon. Hindley segítette le lováról. (68 – saját kiemelések)*

Catherine „meggyógyulása” tehát valójában csak a Skulker által okozott seb állandósulása: egészsége valójában betegség, mint ahogy a Thrushcross Grange-i incidenst megelőző egészsége mindenki más szemszögéből deviáns aberráció – betegség volt. A Catherine testének, egészségének és betegségének meghatározása fölötti diszkurzív harc azonban Szelesdombra való hazatérésével nem ér véget. A Heathcliff-től való elválásztás további lehetséges jelentésrétegei kerülnek ekkor felszínre, egyúttal finomítva a Heathcliff mivoltáról-kilétéről alkotott képet.

Az átformált Catherine-t meglátva Heathcliff elbűjlik, és „nem minden ok nélkül rejtőzött a pad támlája mögé, mikor önmagának hasonmása helyett egy ilyen fényes és kecses kisasszonyt látott a szobába lépni” (69). Mi az, amiben különböznek? Mi az, amit visszavonhatatlan mássággént élnek meg első pillantásra is?

– Milyen sötét és morc a képed! Milyen furcsa vagy és milyen csúnya! ... Nos, Heathcliff, már elfelejtettél? ... Miért duzzogsz? ... olyan furcsa vagy. Ha megmosnád az arcod és megfésülkődnél, rendben volna minden. De olyan piszkos vagy!

– Miért nyúltál hozzám? ... Ha nekem úgy tetszik, piszkos maradok. Szeretem a piszkot, és piszkos akarok lenni. (70–71)

Visszavonhatatlan az elkülönülés, s ennek Heathcliff is tudatában van, s talán annak is, hogy nem ő az, aki valamit/valakit teljesen elfelejtett, hanem éppen a kérdező, Catherine felejtette el Heathcliffet: azt fojtotta el magában, amit ő és *furcsa, piszkos* teste szimbolizál. Heathcliff testének e két jellemzője pedig egybeesik azzal, amit Allon White – a bahtyini elméletre alapozva – a karneválok legfőbb vonásának, s egyben megszűnésük legfőbb okának tart. Elméletük szerint a karnevál – és ami vele jár: a groteszk test – a modernitásban a polgárság hegemónikus diszkurzusának eredményeképpen fragmentálódott és marginalizálódott, hiszen mind a karneválban részt vevő társadalmi osztályok, mind pedig maguknak a karneváloknak a helyei a perifériára szorultak (vö. Bahtyin 30–40, White 159, 161).<sup>93</sup> A karneváli, furcsa, groteszk test egyik legfőbb jellemzője ugyanakkor a piszkos, ami a nőies illem teljes tagadása, illetve a nőies illem, a szemérem és a szégyen éppen a karneváli groteszk test és életöröm elfojtásának eredményeképp jött létre. A karneválok és hasonló népi multságok törvényi szabályozásában pedig végső soron azt a folyamatot kell látni, amely a testiség gazdag kultúrája felől a textuális megjelenítések felé mozog, s ez a folyamat az „undor ágensein” keresztül fojtotta el a testet (White 164, 167, 160, 169).

---

<sup>93</sup> Érdekesség: White a karnevál földrajzi marginalizálódásának egyik helyeként a tengerpartokat és azon belül többek között azt a Blackpoolt említi, amely nem messze van Liverpooltól, Heathcliff „származási” helyétől (162).

Ha elfogadjuk White-nak ezt az elméletét és érvelését, és ezen keresztül elemezzük Catherine hazatérését, akkor Heathcliff-fel való találkozását tekinthetjük a karnevál társadalmi-törvényi szabályozásához hasonló folyamatnak – s ez is megerősíti azt a nézetet, hogy az egyéni test és a társadalmi test határainak, egészségének, betegségének kijelölése mennyire hasonló vonalak mentén zajlik. Catherine öndefiníciója ugyan a szubjektumban zajlik le, az önmeghatározás eredménye viszont ugyanaz, mint a karnevál elfojtásáé. Hiszen Catherine a patriarchális törvénynek engedelmessé és a feminin illendőség szabályai szerint szorítja önmagában a perifériára azt, ami önmaga Heathcliff-része volt – eddig önmaga számára láthatatlanul, természetes módon. Köszönhetően azonban annak, hogy Thrushcross Grange-ben Cathyt megfosztották attól a természetességtől, amellyel testéhez tudott viszonyulni, elkezdődött benne az a folyamat, amelynek eredményeképp a szubjektum létrehozza önmaga *abjektjét*.<sup>94</sup> Catherine testének elfojtása, feltörése, megsérülése, s ennek következtében ruhákkal és cipőkkel való betakarása tehát annak a *testnek a megtagadását* jelenti, amely teljesként tudja elfogadni önmagát, annak minden – transzgresszív – vágyával és minden testfunkciójával, furcsaságával, groteskságával és mocskával együtt is.

Heathcliff – illetve önmaga Heathcliff-fele – megtagadásával azonban Catherine éppen a testéhez és annak vágyaihoz való közvetlen kapcsolatot, a jelrendszerek által nem közvetített viszony lehetőségét veszti el, minek

---

<sup>94</sup> „Minden társadalmi berendezkedés a nem-jelölttel, a nem-strukturálttal szemben definiálja önmagát. A kultúra mint szemiotikai folyamat folytonosságát azonban nem úgy biztosítja, hogy szembeszegül a Másikkal, amellyel szemben önazonosságát meghatározza, hanem belső, lehetetlen, paradox magként magába foglalja azt. Így kerülnek társadalmi tiltó kódok, a tabu szabálya alá a kultúra marginálisá tett elemei: a szennyes, az undorító, a tisztátalan, a perverz, a heterogén. Ezeket a köztes, szimbolikusan nem rögzített és ezért nehezen jelölhető, fenyegető elemeket takarja általában az abjekt terminus. Az abjekt a szubjektumnak az a legarchaikusabb tapasztalata, amely még nem objektum és nem szubjektum, de már elkülönülést, differenciát artikulál azáltal, hogy a szubjektum leendő helyét az undorhoz, a heterogénhez, az iszonytatóhoz, a kilökendőhöz képest kijelöli. Az abjekt mindenekelőtt az a szubjektum számára, ami nem egyértelmű, köztes, és így veszélyezteti a szimbolikus fixációt és azon belül a kialakuló identitást. A szubjektumot folytonosan leginkább fenyegető abjekció magának a testnek a léte és érzete: ezt az ellenőrizhetetlen, áramlásokkal teli szerkezetet kell a betűnek, a diszkurzusnak teljesen el/letakarnia ahhoz, hogy a szubjektum önmagát homogén monádnak érezhesse.” (Kiss 9)

következtében minden egyes testfunkciója is kódok által közvetítetté válik. Heathcliff pizsokosságán és testének furcsaságán kívül ennek fő példája a szövegben az, ahogy előtérbe kerülnek az étkezés illemszabályai. Vrettos szerint az étkezés – a betegséghez hasonlóan – a test határainak átjárhatóságát sugallja, hiszen ebben is az emberi szubjektumnak a külvilágtól való elkerülhetetlen függése nyilvánul meg (5). Ehhez hozzátehetjük Peter Stallybrass és Allon White meglátását, miszerint az étkezések kodifikálásában és a tisztátalan étkezéshez fűződő hasonlat- és metaforarendszerben (magyarul is: úgy eszik, mint a disznó) egyaránt az arra való törekvés jelenik meg, hogy – szavaikkal – „a magas társadalmi státusra törő ember kellő távolságban tartsa magát mind az ételtől, mind pedig a szennytől” (164–65).

Másképp fogalmazva, az étkezés kodifikálása is annak a folyamatnak a része, amely által tiltó kódok és szabályok uralma alá kerül mindaz, ami a szubjektum számára az abjekt. Az első olyan alkalom, amikor a Linton gyerekek átlépi Szelesdomb küszöbét, kellőképpen példázza egyrészt azt, hogy Catherine számára mindaz, ami Heathcliffhez köti, még nem rögzült abjektként, másrészt pedig azt, hogy ugyanakkor egész környezete Heathcliff abjekt-mivoltát sugallja. A Linton gyerekek érkezése előtt Mrs. Linton egyetlen kérése az, hogy gyerekei ne hogy érintkezésbe kerülhessenek Heathcliff-fel: „kikötötte, hogy kedveseit tartsák távol attól a »csúnya szájú, gonosz gyerektől«” (71). Ennek a kérésnek Hindley, talán nem véletlenül, éppen Heathcliff kulturálatlannak minősített étkezési szokásaira hivatkozva tesz eleget:

Farkasszemet néztek egymással, és a gazda, akit talán bosszantott, hogy csinosnak s vidámnak találta [Heathcliffet], vagy talán azért, mivel meg akarta tartani Lintonnénak tett ígéretét, hirtelen lódított egyet rajta, és ingerülten parancsolta meg Josephnek:

– Ne engedjétek be a fickót a szobába. Küldjétek föl a padláskamrába; maradjon ott, amíg vacsorázunk. Kézzel nyúlka a tortás tálba, és megdézsmálja a gyümölcsöt, ha csak egy percig is egyedül hagyják. (76)

Heathcliff tehát akármit csinál is (hiszen Nelly teljesen átalakította, tisztára mosta, kicsinosította), az a dinamikus létező határvonal, amely által a kultúra valamit kényszerűen abjektként, mocskosként, tisztátalanként

határoz meg, állandóan létezik a szimbolikus rendben. Hiszen az undorító a dolog lényegénél fogva megszüntethetetlen, s megnyilvánulási formái végtelenek. Heathcliff pedig, úgy tűnik, épp ezt szimbolizálja, hiszen minden törekvése ellenére sem tudja magát szó szerint *szalonképesé* tenni: ha nem közvetlenül a szennyel, akkor tisztátalan étkezési szokásaival azonosítódik. S mintha csak bizonyítani akarná az étel lényegéből adódó kontamináció lehetőségét: amikor Edgar sértő megjegyzést tesz Heathcliff hajára – azaz furcsa, szabálytalan testére –, akkor Heathcliff az ételt akként használja, amiként Hindley szerint egyébként is tenné, azaz az étkezési etikettnek teljesen ellentmondva, kifejezetten szennyként. Edgar arcába vág egy forró almamártással teli levesestálat, szinte igen szoros értelemben véve *szemléltetve* és *szembesítve* Edgart önmaga elfojtott, de meg nem szüntetett másikjával, az undorítóval, az abjekttel, amelyben ugyanakkor benne rejlik az a lehetőség is, hogy megsértse a szubjektum egységét, hiszen a forró almamártás olyan sérüléseket is okozhat, amelyek az én határait súlyosan megsértik.

Hogy mindeközben mit csinál Catherine? Kellőképpen megosztva figyeli a helyzetet: „tanácstalanul állt ott, pirulva a törtéteken” (77). Pirulása és zavara jelzi azt a bevallatlan tudást és megosztottságot, amely a szubjektum elkerülhetetlen jellemzője, miszerint két kódot beszél az ember: a testét és nyelvét. Nelly jegyzi meg, hogy Catherine Heathcliff és Lintonék közti megosztottságában arra kényszerült, hogy „kétszínű életet éljen, noha senkit sem akart megtéveszteni” (88). Ennek a kettősségnek egyik jele, ahogy Heathcliff padláskamrába záratására reagál: leül ugyan a Linton gyerekekkel és Hindleyvel az asztal mellé, de ugyanúgy minduntalan kisiklik az étkezési szabályok alól, mint ahogyan azt Heathcliffről feltételezték. Catherine szándékosan leejti villáját, s bemászik utána az asztal alá, hogy elrejtse érzelmeit; majd később megtévesztő módon, arra hivatkozva, hogy a zenét a lépcső legfelső fokán lehet legjobban hallani, titokban ételt visz Heathcliffnek, s azt teszi, amit tiltanak a Linton gyerekeknek: érintkezik vele.

Catherine-nek Heathcliffhez fűződő ekkori viszonya tehát azt az állandóan váltakozó taszítást és vonzást látszik megtestesíteni, amely a szubjektumnak az abjekthez való viszonyát jellemzi. Ugyanakkor egyre jellemzőbb lesz Heathcliff eltávolítása, szeparálása, ami a jelek szerint

nemcsak Catherine-re hat, hanem a Szelesdombon élő másik ifjú hölgyre, Francesre is. Frances ugyanis, aki, mint láttuk, valamikor ösztönösen ragaszkodott ahhoz, hogy Szelesdomb „háza” ne szűküljön le a számára sokkal sterilebb szalonra, hanem maradjon meg abban a heterogenitásban, amelyet például a kutyák vacsa jelent, éppen Heathcliff fokozatos távollátása idején lesz beteg, esik teherbe, szüli meg gyermekét, majd hal meg. Értelmezésem szerint mindez saját testének végletes módon való megtagadása, pontosabban az a folyamat, ahogyan megfosztják testétől. Nelly a következőképp idézi fel a doktor szavait, amelyeket közvetlenül a szülés – a patriarchális örökös, az elsőszülött fiú, Hareton megszületése – után mond: „De az orvos szerint az úrnőnek vége. Azt mondja, hónapok óta emészt *a tüdőbaj*. Hallottam, amint megmondotta Hindley úrnak: *és most, hogy semmi sincs, ami itt tartsa*, ki fog múlni szegény, még a tél beállta előtt” (83–84 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>95</sup>). A jelek szerint Szelesdomb (és egyúttal Thrushcross Grange) törvényei és szabályrendszere kizárólagosan csak azt fogadja el Frances – a nő – testéből, ami az örökösödést biztosítja, s mihelyt ennek a funkciónak megfelel, testére – annak ellenőrizhetetlen és szabályozhatatlan funkcióira – már nincs is szükség.

Nincs, ami Franceset itt tartsa, mert nincs számára tér, s egyre kevésbé van köze önmaga vágyaihoz: a Szelesdomb „háza” megmaradt ugyan, de a leggroteszkebb jelenlét, a leggroteszkebb test – Heathcliff – száműzetett belőle. Francesnek és Catherine-nek a látszat ellenére számos ponton párhuzamos sorsa tehát – azonkívül, hogy Frances a nőiességet mint ostobaságot és önmaga elemésztését „tanítja” Catherine-nek – egy másik szinten úgy is értelmezhető, hogy mindketten részesei annak a folyamatnak, amely a középosztálybeli nőknek a saját testükhöz való viszonyát egyre inkább a diszkurzív gyakorlatok terepévé teszi, minek következtében annak a folyamatnak a részeseivé válnak, amelyet a „test elfelejtésének” (Stallybrass és White 166) nevezhetünk, s amely a regény szövegében Heathcliff és Catherine fokozatos távollátásában követhető nyomon.

---

<sup>95</sup> Angolul: „she’s been in a consumption” és „and now she has nothing to keep her” (75–76); a fordításban: „a sorvadás” és „most már vége” (83–84).

## Heathcliff eltűnése (és megjelenése?)

A regény szinte matematikai pontossággal kimért negyedénél zajlik az a sokszor felidézett jelenet, amelyben Catherine megvallja Nellynek, hogy Edgar Linton megkérte a kezét, s miközben Nelly arról faggatja Catherine-t, hogy miért is menne hozzá feleségül, Heathcliff véletlenül belehallgat beszélgetésükbe, s csak ennyit kap el belőle: „Magamat alacsonyítanám le, ha Heathcliff felesége lennék” (107), majd a folytatást meg sem várva nyom nélkül eltűnik évekre. Az a kérdés, hogy miképpen és milyen szempontból érinti Catherine-t Heathcliff eltűnése és visszatérése, s vajon az a Heathcliff, aki visszatér, lényegileg azonosnak tekinthető-e még azzal a Heathcliff-fel, aki elment azon a bizonyos viharos éjszakán. Ennek megválaszolásához elsősorban azokat a szövegrészeket érdemes megvizsgálni, amelyek során Catherine állapotában – egészségében és betegségében – jelentős változások következnek be. Ezek a kritikus, válságos állapotok minden esetben összefüggésben állnak Heathcliff jelenlétével vagy hiányával, de a férfi jelenléte és hiánya nem feleltethető meg minden esetben Catherine egészségének, illetve betegségének.

A Thrushcross Grange-i buldogharapást követően Catherine legközelebb akkor kerül válságos állapotba, amikor Heathcliff eltűnik Szelesdombról, s Catherine – a cselekmény szintjén – a fiút hazavárva fel-alá sétál a kertkapu és az ajtó között, s a kitörő vihar elől sem keresve menedéket teljesen megázik, minek következtében súlyosan megbetegszik. Catherine-nek ezen a betegségén többnyire átsiklik a kritika (hisz nem is tesz ki többet egy oldalnál), mégsem lehet eltekinteni tőle, ugyanis magán hordozza a Catherine halálát okozó betegség összes lényeges jegyét – részben annak inverziójaként –, ezenkívül pedig párhuzamot és okozati összefüggéseket teremt Catherine és a regény más betegei között.

Catherine ekkori betegsége látszólag egyszerű meghűlésből ered, azonban igen különös tüneteket mutat. Első szavával ugyan valóban csak a meghűlésre hivatkozik, azonban az, hogy hozzáteszi: „ennyi az egész” (saját fordítás –105<sup>96</sup>), némi gyanút ébreszt. Hasonlóképp érdekes, hogy amikor megkéri Nellyt – az adott szituációban érthető módon –, hogy

---

<sup>96</sup> Angolul: „that’s all” (105); a fordításban: „ez az egész” (115).

zárja be az ablakot, magyarázatként azt teszi hozzá: „I am starving” (105). Ennek tájszóként valóban van olyan jelentése, hogy „megfagyok”, de nem lehet eltekinteni a szó elsődleges jelentésétől, az éhezéstől – ami Catherine végső betegségében is központi szerepet játszik. További kétélyek merülnek fel a betegséggel mint egyszerű „megfázással” kapcsolatban, ha annak lefolyását is tekintetbe vesszük. Catherine állapota akkor fordul igazán válságosra, amikor Hindley azzal fenyegetőzik: ha Heathcliff nem ment el, még ma ő fogja elküldeni a háztól, ha pedig elment, annál jobb, mert Catherine-t a jövőben még jobban szemmel tudja tartani. Cathy erre így válaszol:

– Nem is láttam Heathcliffet a múlt éjszaka – tört ki Catherine keserű zokogással –, és ha elzavarod innét, vele megyek! De lesz-e még erre alkalom? Azt hiszem, végleg elment.

Nem tudta tovább türtöztetni kétségbeesését, mely kitört belőle, és most már csak értelmetlen hangokat hallatott. (117)

Ezt követően pedig olyan állapotba kerül, hogy Nelly komolyan attól fél, a lány meg fog őrülni, s ezt a veszélyt az orvos sem tudja eloszlatni, hisz figyelmezteti Nellyt, vigyázzanak, Cathy nehogy levesse magát a lépcsőről vagy ki ne ugorjon az ablakon. Kezelésként eret vág rajta, s meghagyja, hogy csak savón és vízbedarán tartsák.

Miként értelmezhető ez a furcsa betegség, amely látszólag egy megázásból ered, de semmiképpen sem egy meghűléses betegség lefolyására utal? A jelek szerint ugyanis sokkal inkább Heathcliff eltűnésével van kapcsolatban, nem pedig a megfázással. Heathcliff eltűnése pedig egyenes következménye, végső állomása annak a folyamatnak, amely a buldogharapással kezdődött – s „gyógyításként” most is vérző sebbe, az érvágásba torkollik. Mi is történhetett, hogy Catherine ebbe az állapotba jutott? Az őrültség veszélye arra utal, hogy Catherine meghasonulni látszik aközött, amit Edgar Linton és amit Heathcliff jelent számára, s e meghasonulás a szubjektum teljes fragmentálódására vezethető vissza. Cathy Nelly kérdezősködésére ugyanis nemcsak azt válaszolja, hogy Heathcliff feleségként lealacsonyítaná magát, hanem azt is, hogy ő maga

Heathcliff, s az is kiderül, hogy Edgar Lintonnal kötendő házasságát úgy képzei el, hogy közben nem kell lemondania Heathcliffről – ami nem nevezhető a legkonvencionálisabb megoldásnak, ha szó szerint vesszük.<sup>97</sup>

Ha azonban elfogadjuk az előző fejezet megállapításait, vagyis hogy Heathcliff Catherine abjektjeként, Catherine megnevezhetetlen, szimbolikus rendszerek által közvetíthetetlen és kimondhatatlan testeként értelmezhető a szövegben, akkor eltűnése több szempontból is olvasható. Egyrészt amikor Nelly unszolására Cathy megpróbálja megfogalmazni, mit jelent számára Edgar és Heathcliff, akkor mintha annak mondana ellent, ami éppen Heathcliff-hez – saját testéhez – való közvetítetlen viszonyának a lényege. Az amellet felsorakoztatott érvek, hogy miért is mondott igent Edgarnak, kétségtelenül a szentimentális regények paródiájának is felfoghatók, de közelebről megnézve a Heathcliffhez fűződő viszonyát jellemző metaforarendszer sem kevésbé közhelyes. S hogy további pontokon ellentmondjon annak az őt a szimbolikus rendhez fűződő viszonynak, amely korábbi, „buldogharapás” előtti létét jellemezte, mind a két fiatalembert illető érzelmeinek metaforáit a természetből veszi, ezáltal megsértve azt a tabut, miszerint az őt a természethez fűző kapcsolat szó szerinti közvetlensége kizárja a természet figuratív, szimbolikus rendszerekben való jelenlétét. Cathynek tehát abban a tirádájában, amelyben nemcsak hogy megnevezi a természetet – s a megnevezés már eleve figurativitást tételez –, hanem azt egy még figuratívabb szintre, a metaforák szintjére helyezi, olyan mértékben válik a természet a szimbolikus diszkurzus részévé, hogy ebből a pozícióból elkerülhetetlen Heathcliff eltűnése, hiszen Cathy ekkor visszavonhatatlanul és kétszeresen is eltávolodik önmaga Heathcliff-felétől, s ezzel párhuzamos a cselekmény szintjén, hogy Heathcliff ekkor már nemcsak a hátsó konyhába szorul, hanem teljesen el is hagyja Szelesdombot.

---

<sup>97</sup> Patsy Stoneman próbálja meg talán legteljesebb mértékben értelmezni Cathynek ezt az elképzelését, s arra a következtetésre jut, hogy a dolog azért nem sikerülhet, mert – ellentétben Percy Shelley példájával, akinek esetében a nők kellően együttműködnek abban, hogy a szerelem több pólusú szabadsága megvalósulhasson – Cathy esetében a két férfinak a nő iránti kizárólagos birtokvágya, azaz a vagy-vagy féle kérdésfeltevés nem teszi ezt lehetővé. Elemzésében Stoneman azt a kérdést feszegeti, hogy vajon mennyiben a szexualitás nemspecifikus kettős megítélésének problematikája merül fel a Cathy által elképzelt megoldáslehetőségben (vö. „Catherine Earnshaw’s”).

A Heathcliff és Edgar közötti elkerülhetetlen vagy-vagy választás ugyanakkor felveti azt a kérdést, amellyel Francesnek is szembesülnie kellett, azaz a saját testéhez való viszonyt. Azzal ugyanis, hogy Catherine igent mond Edgarnak, egyúttal igent mond annak a diszkurzusrendszernek is, amely a (női) testet megfosztja primátusától, és jelentéssel látja el. Ezáltal azonban igen kérdéssé válik annak a lehetősége, hogy a szubjektum valóban homogén identitás legyen, hiszen az önmagáról kialakított imaginárius egység sokkal inkább illúzió, mint valóság. Catherine ezen első „örültségében” éppen annak a jelei figyelhetők meg, hogy mennyire problematikus számára a szimbolikus rendbe való belépés: értelmes beszéd helyett csak artikulálatlan hangok jönnek ki a torkán. Elsősorban azért jut válságba, meghasonlottságba, mert nem képes lemondani arról, amit Heathcliff jelent, nem képes elfogadni azt, hogy szubjektuma a látszat ellenére fragmentálódott, s azt sem hajlandó elfogadni, hogy látszólagos identitásának felügylője az a Hindley lesz, aki Catherine szeme láttára tagadta meg és sajátította ki egy nő, a felesége testét, s aki váltig esküdöz, hogy Heathcliffet elzavarja a háztól.

Hogy a Heathcliff „jelentette” groteszk test, a test, a szenny és heterogenitás elfojtása és perifériára szorítása a társadalom testén miféle nyomokat hagyott, arra Allon White kísérel meg választ adni. Szerinte a karnevál szabályozásával és marginalizálódásával indult meg az a folyamat, amely létrehozta a 19. század legjellegzetesebb női betegségeinek egyikét, a hisztériát. Érvéle szerint a hisztériát a karneváli elemek elfojtásából eredő patológikus tünetként lehet értelmezni, mely a „normálisan” elfojtott pólusok felszínre törését, a másságnak a hisztéria keretein belül való megerősítését jelzi. Ezen túl szoros összefüggést tételez a karnevált követő böjt és a 19. században (is) igen elterjedt másik jellegzetes női betegség, az *anorexia nervosa* között (White 167–68, 164).

Catherine-nek a Heathcliff távozását követő tünetei – és ami legalább olyan fontos: azok kezelése – között nem nehéz felfedezni sem a hisztériát, sem pedig az anorexiát. Nelly panasza szerint szobájába felérve Catherine „jelenetet rendezett” – ami a hisztériás roham leírásának legjellegzetesebb kifejezése a laikusok leírásaiban. A már említett „I am starving” kifejezéssel pedig egyszerre fejezi ki betegségének látható okát (azaz hogy fázik) és anorexiás hajlamát: önmaga halálra éheztetését, ami

az orvosok, pszichiáterek egybehangzó véleménye szerint mindig a női szexualitás zavarából, a testhez való problematikus viszonyból ered (vö. Boskind-Lohdahl, valamint Caskey). S hogy a helyzet még érdekesebb legyen: Kenneth doktor kúraként olyasmit javasol, ami csak fokozza Catherine-nek az adott pillanatban meglévő anorexiás tüneteit, hiszen igen szigorú böjtölésre fogja – ami mindannak ellentéte, amit a karnevál és a test teljességének elfogadása jelent. Kenneth doktor tehát – annak ellenére, hogy (vagy talán inkább éppen azért, mert) igen pontosan olvassa Catherine testét – az érvágással és a böjtöltetéssel jelentősen hozzájárul ahhoz a folyamathoz, amelynek végeredményeként Catherine teljesen elveszti a közvetlen viszonyt saját testéhez.

Ami pedig Catherine betegápolóit illeti, mintha ironikus ellentétpontjai lennének azoknak az idealizált és empatikus betegápolóknak, akik elvileg érzékenyen olvassák a test jeleit. Szelesdomb világában láthatóan nincs arra mód, hogy azt a testet, Catherine testét, amelyre nyilvánvalóan a női szexualitás és annak diszkurzív szabályozása közti harc nyomai íródtak, bárki is kellő figyelemmel, türelemmel és megértéssel olvassa. Mint Nelly maga is bevallja, Cathy szinte betegápolói ellenére gyógyul meg:

Noha nem merném azt állítani magamról, hogy a legszelídebb ápoló lettem volna, s ugyanezt nem lehetett elmondani Josephről és az úrról sem, s noha betegünk olyan makacs és fárasztó volt, amilyen beteg létére csak lehetett, végül mégiscsak legyőzte a bajt. (117)

De vajon legyőzte-e valóban? Mit jelent meggyógyulása? Bizonyos kételyek merülnek fel, ha azt is figyelembe vesszük, hogy gyógyulásához leginkább megint a Linton család járul hozzá, hiszen Lintonné sokszor meglátogatja, a *lábadozás* időszakát pedig (kényszeres ismétlésként? megismételve az eredeti buldogharapás traumáját és az akkori „gyógyulást”?) ismét Thrushcross Grange-ben tölti, s onnan visszatérve átadja magát „sorsának”, az Edgar Lintonnal kötött házasságnak.

Catherine-nek azonban nem ez az utolsó betegsége és (nem) gyógyulása Thrushcross Grange-ben, s a harmadik – éppen azért, mert nyilvánvaló módon megismétli az első kettő teljes paradigmáját – még egyértelműbben felszínre hozza az előzőekben rejlő implikációkat. Az újabb válság azt követően kezdődik, miután Edgar Linton embereivel megerősítve, meglehetősen

erőszakos módon távozásra kényszeríti Heathcliffet, aki többéves eltűnése után úriemberként tér vissza a láp és a két ház világába. Heathcliff ekkori elűzésekor Lintonban – akit az olvasatok általában humánus, gyengéd, erőszakhoz nem folyamodó férjként, Heathcliff ellenpontjaként szoktak értelmezni – egyesül mindaz, ami Catherine előző betegségében még csak szétszórt, s ezért kevésbé látható módon nyilvánult meg Nellyben, Hindleyben és Josephben. Nelly jóakarató figyelmeztetése, miszerint Catherine valószínűleg nem tudja, milyen kötelezettségek járnak a házassággal, azaz hogy nem tarthatja meg Heathcliffet is, ha férjhez megy Lintonhoz, ebben az esetben Linton nyílt felszólításává válik: „Nem lehetsz jóban egyszerre mindkettőnkkel; követelem, mondd meg, melyikünket választod?” (158). Követelését pedig Hindley-féle erőszakkal támasztja alá, s nem csak esküdozlik, hogy elűzi Heathcliffet, hanem valójában meg is teszi. Catherine betegségével pedig ugyanúgy nem foglalkozik, mint odaát Szelesdombon annak idején Hindley, Nelly vagy Joseph. Kétségtelen, Nelly magára vállalja a vétek egy részét, mondván, hogy napokig ő sem vette komolyan a betegséget, s ezért nem értesítette Lintont, viszont abban, hogy Linton napokig nem is látja a feleségét, s meg sem kérdezi, mi van vele, mégiscsak azt láthatjuk, hogy ebben a pillanatban Linton a bűnt jogosan büntető, törvényosztó patriarcha szerepében tetszeleg, aki semmiféle erőszaktól sem riad vissza az általa felállított törvény végrehajtása érdekében.

Abban, hogy mindezek az elemek Lintonban egyesülnek, két tendencia fedezhető fel. Egyrészt alátámasztja azt az érvelést, miszerint a két ház valójában nem egymás ellenpontja, hanem lényegileg azonos. Másrészt még nyilvánvalóbbá válik, hogy Catherine választása Linton és Heathcliff között olyan problémafelvetés eredménye, amelynek keretei nem Cathyból erednek, nincsenek vele összhangban, hanem egy olyan abszolút követelmény<sup>98</sup> eredményei, amelyet az őt körülvevő kultúra hoz létre. Éppen ezért kérdéses a valódi gyógyulás lehetősége, illetve megkérdőjeleződik a gyógyulás fogalmának pozitív jelentése. A gyógyulás ugyanis azt jelentené az ő esetében, hogy feltételek és meghasonlás nélkül képes elfogadni azt,

---

<sup>98</sup> Az angol szövegben Linton mondata pontosan így hangzik: „I *absolutely* require to know which you choose” (145 – saját kiemelés).

hogy kényszerűen el kell fojtania önmaga legautentikusabb részét, testét, s hogy az afölötti hatalmat a kultúra veszi át. Catherine betegségei nyilvánvaló módon összefüggenek. Állítólagos gyógyulásai csak látszólagosan teremtik meg azt a belső egyensúlyt, amely a valódi egészség jellemzője. Az ő esetében viszont a kimondhatatlan test megtagadása, amelyet szimbolikusan Heathcliff többszöri elűzése jelenít meg, csakis a szubjektum látványos és látható széttöredezését hozhatja magával. Nelly igen találó metaforával jellemzi Catherine állapotát: „egy fél évig tehát a puskapor olyan ártalmatlan maradt, mint a homok, mert senki sem közeledett felé nyílt lánggal, hogy felrobbantsa” (122).

A „puskapor” veszélyességét magyarázva Nelly állandóan Catherine akaratoságát, kiszámíthatatlanságát, irracionális szeszélyeit emlegeti, kérdés azonban, hogy honnan fakad mindez. Catherine utolsó betegsége, rohama előtt nyilvánvalóvá teszi akarata és a szóma összefüggését, s ezt Nelly is tisztán látja:

– Beleőrülök, Nelly! [...] Nelly, mondd meg Edgarnak, ha ma este látod, hogy úgy érzem, súlyos beteg leszek. Bár így is lenne a valóságban! [...] Meg akarom ijeszteni.

[...] De úgy gondoltam [értsd: Nelly], hogy aki már előre kiterveli, mint húzhatna hasznot dührohamaiból, elég akaraterővel rendelkezhetik ahhoz is, hogy megfékezze magát. (156–57)

Catherine-nek ezt a teste, szomatikus működése feletti uralmát értelmezhetnénk úgy is, mintha minden eddigi érveléssel ellentétben mégiscsak ura maradt volna saját testének, azonban a jelek szerint csak akkor tud teste fölött rendelkezni, ha arra betegség tüneteket írhat, s ismét jellegzetesen hisztérikus tüneteket. Catherine újabb őrültségi rohama teljesen megfelel annak, ahogy a hisztériát a korban értelmezték: „a nők hisztériára való hajlamát magának a test anyagának tulajdonították, azonban a betegség forrását a szervezet valamely nemesebb helyén keresték, például az agyban vagy az idegrendszerben” (Enders 42). Catherine – Nelly értelmezése szerint – önmagát megbetegítő akarata valóban a test „nemesebb” részében keresendő, azonban ez nem változtat azon, hogy Catherine pszichoszomatikus megbetegedése elsősorban Catherine-nek a saját – de Linton által kizárólagosan birtokolt – testéhez való problematikus viszonyából

eredeztethető. Heathcliff Linton általi elzavarásával ugyanis szinte egy időben derül ki az, hogy Catherine terhes, s ha ebből a perspektívából vizsgáljuk Linton kérdését, vagyis a kényszert, hogy Catherine-nek választania kell Linton és Heathcliff között, akkor a kérdést akként is értelmezhetjük, hogy abban a Catherine teste feletti kizárólagos jog vetődik fel. A válasz valódi tétje pedig nem az, hogy a *két férfi* közül kapja-e azt valamelyik, hanem – ha elfogadjuk, hogy Heathcliff valójában nem egy másik férfi, hanem Catherine kimondhatatlan részének a jele – a valódi kérdés az, lehet-e joga Catherine-nek saját testéhez, saját szexualitásához a Lintonnal kötött, egyértelműen patriarchális diszkurzusrendszer alapján szerveződő házasságban. Ez pedig olyan kérdés, amely a 19. században a nő házasságtörésénél vagy a szabad szerelem gondolatánál is szentségtörőbb kérdésnek számított.

S hogy ez a kérdés éppen az adott pillanatban merül fel ilyen élesen, az nem lehet véletlen, hiszen mint azt számos kutatás igazolja, a pubertáskoron, azaz a női szexualitásba való belépés korán kívül a terhesség, a szülés az az állapot, amikor a szexualizált testhez való problematikus viszony eredményeképp válságos állapotba kerülhetnek a nők. Ezek azok az átmeneti állapotok, amelyek súlyos esetben lázhoz, öngyilkos vágyakhoz vezethetnek (Bronfen 308), illetve anorexiához, amely az ételnek, azaz a test táplálásának megtagadása révén azt a testet tagadja meg – végletes esetben akár valóban fizikai megsemmisüléssel fenyegetve azt –, amely felett a beteg elvesztette az uralmát: a más által birtokolt szexualizált test felett.

Catherine meghasonlását, töredezettségét, önmagához mint Mrs. Lintonhoz való viszonyát pontosan jelzi az a jelenet, amikor többnapos koplalás után belenéz a tükörbe, és nem ismeri fel magát. Gilbert és Gubar szerint ez azt jelzi, mennyire nem képes már Catherine megérteni a körülötte levő világot, s hogy a tükörben azt látja meg, mivé lett a világ szemében (*Madwoman* 282–83). Kétségtelen, hogy amit nem tud felismerni a tükörben, az Mrs. Linton, az a test, ami Mrs. Lintonná vált. A Catherine és Nelly között lezajló párbeszéd azonban ennél sokkal összetettebb problémát jelez: Catherine azért nem ismeri fel magát, mert éppen azt gondolta, hogy otthon van szobájában Szelesdombon, s ahhoz képest válik a tükörben rá visszanéző arc teljesen idegenné, ijesztővé.

Nelly a legnagyobb jószándékkal akar segíteni, s letakarja a tükröt egy kendővel – amivel csak rosszat tesz, ezzel ugyanis Catherine képzeletében állandóan jelen levő és őt üldöző szellemmé válik az az arc a tükörben, azaz saját Mrs. Linton-arcát. S ha az arcot letakaró kendőt értelmezzük, akkor az éppen annak az arctalanságnak a réme, amelyet a neve, identitása elvesztése jelent. Nelly nyugtatásul a következőt mondja: „It was *yourself*, Mrs. Linton: you knew it a while since” (152). A fordításban ez így hangzik: „Saját magát látta, asszonyom, hisz tudta még az imént” (165). Kétségtelenül ez a mondat egyik jelentése, azonban lehet így is értelmezni: „Ön maga volt az – Mrs. Linton: hisz tudja ezt egy ideje.” Márpedig ha ekképp, a „Mrs. Linton”-t nem megszólításként, hanem magyarázatként, az „ön maga” értelmezéseként tekintjük, akkor Nelly mondata nem lehet nyugtatgatás, és nem arra vonatkozik, hogy nincs szellem a szobában, hanem – ehelyett – Catherine új, de általa elfogadhatatlan identitásának megerősítése. S ennek a felismerésnek a borzalmára utal Cathy válasza: „Akkor hát igaz? Hisz ez rettenetes!” (165).

Catherine másik emlékezetes (és ha belegondolunk, valóban igen látványos) jelenete az, amikor feltépi párnáját, és két kézzel szórja ki belőle az általa oly jól ismert madarak tollát, szortírozza őket, beszél hozzájuk. A jelenet nyilvánvalóan Cathy azon vágyának eljátszása, hogy vissza szeretne jutni abba az állapotba, amikor „rettenthetetlen, szabad és vadóc” (168) volt, s ugyanez a vágy munkál benne, amikor ragaszkodik hozzá, hogy nyissák ki az ablakot. Ezzel szemben mind Linton, mind pedig Nelly automatikusan be akarja zárni az ablakot, amit Cathy azonnal kikiált halála okozójának. Dorothy van Ghent érzékeny elemzése (162) óta nem lehet eltekinteni az ablakok értelmezésétől a regényben. Itt most csak arra az összefüggésre hívom fel a figyelmet, hogy amikor Catherine Heathcliffet várva megázott éjszaka Szelesdombon, akkor – bár a két betegség tüneteinek nagy része teljesen megegyezik – Catherine nem azt kérte Nellytől, hogy nyissa ki az ablakot, hanem azt, hogy csukja be. Tehát mintha abban a pillanatban – annak ellenére, hogy teste akkor is másként „beszélt”, akkor is az ellen tiltakozott, hogy a szimbolikus rend átvegye fölötte a hatalmat – Catherine megadta volna magát, viszont éppen ennek a megadásnak a problematikus volta tör elő utolsó, halálát is okozó betegségében. Ekkor azonban már szavai és testnyelve ugyanazt

mondja: az ablakot ki kell nyitni, s az ablak kinyitásának a jelentőségét játssza el szinte pszichomonodrámá-szerűen a párna feltépésében, hiszen az ablak éppen olyan illegális, törvénytelen kilépési hely, mint a párnán a hasadás, amely által kiszabadulnak a halott madarak; s hogy ez a kilépés, kiszabadulás csakis erőszakos áthágással érhető el, azt híven jelzi a párna feltépésének gesztusa.

Catherine azonban erre a mindent áthágó, minden törvényt megszegő gesztusra saját életében már nem képes: a látszat ellenére soha nem térhet vissza hozzá *Heathcliff*, az, amit ő jelent. Ehelyett viszont körbefonja mindaz, ami szokványos értelemben gyógyulás, gyógyítás ugyan, az ő esetében azonban végzetes. Előző betegségében is az a Kenneth doktor írta neki elő az anorexiát erősítő böjtölést, aki most a gyógyulás feltételül azt szabja, hogy Catherine-nek még inkább alá kell vetnie magát az ő előírásainak;<sup>99</sup> a betegágy mellett pedig egy, a Catherine testének jeleit valóban olvasni képes ápoló helyett Edgar Linton ül, akinek ápolásával kapcsolatban Nelly elszólja magát Heathcliff előtt, Edgar kötelességből és emberségből teszi ezt – olyan alapon tehát, amelynek semmi köze Catherine betegségéhez, hacsak nem annak *kialakulásához*, hisz egy elvont létmódra épül, így Catherine esetében csakis hatástalan lehet. S Nellynek még az áradozásai is freudi elszólásként olvashatók: „Soha anya nem ápolhatta úgy *egyszülött gyermekét*, mint ahogy Edgar ápolta *Catherine-t*” (178 – saját kiemelés), hisz Edgar *terhes* feleségét ápolja, s feleségével együtt *gyermekét*, azaz *egyszülött gyermekét*, a másik *Catherine-t*.

## Ismétléskényszer?

Az *Üvöltő szelek* befogadásának egyik legérdekesebb vonása, hogy azok a részek maradnak meg legélénkebben az olvasó tudatában, amelyek jóformán jelen sincsenek a regény szövegében, ugyanakkor a regénynek szinte lapnyi pontossággal kiszámított második felére, azaz a második nemzedékre sokkal kevesebben emlékeznek, és sokkal kevesebb értelmezési kísérletet

---

<sup>99</sup> Angolul: „unless more submissive to his directions” (160); „ha előírásait az eddiginél pontosabban be nem tartja” (173).

tesznek. A két rész ebben az értelmezésben sem kerül teljes egyensúlyba, azonban a második részt – ugyanannak a szempontrendszernek az alapján és ugyanolyan elmélettel közelítve – az első *nem azonos* másaként fogom olvasni, olyan *tükörképként*, mint amilyenbe az első Catherine tekintett betegszobájában. A kérdés az, hogy a regény két fele egymásra ismer-e, hogy tekinthetők-e egymás szellemképeinek, vagy Catherine-hez hasonlóan elborzadnak-e egymástól.

A regény értelmezésének kulcskérdése ugyanis a második rész felfejtése – akár esztétikai, akár bármiféle politikai/ideológiai szempontból közelítünk a regény világához. A két rész közötti tükörképszerű kapcsolatra Frank Kermode hívja fel nagyon plasztikusan a figyelmet: a Szelesdombon a Lockwood olvasta három név (Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton) balról jobbra olvasva az első Cathy történetét mondja el, fordítva viszont a másodikét, s ez a mozgás – hasonlóan a két ház birtokosváltásaihoz – magának a szövegnek a legalapvetőbb mozgását írja le (51). Ezt a megállapítást el is lehet fogadni kiindulási alapnak, a további kérdés viszont az, hogy ezt a tükörszerű, visszafelé irányuló s egyben ciklikus mozgást miként lehet értelmezni. Kermode maga úgy értékeli, hogy a második Cathy és Hareton visszaköltözése Thrushcross Grange-be azt jelzi, hogy Szelesdomb önkénye múlttá válik (53); J. Hillis Miller hasonlóan ítéli meg a regény végkifejletét: Hareton, aki a vadságból visszatér a civilizációba, megérdemli jogos örökségét és a viharoktól mentes, hosszsan tartó boldogságot (*Disappearance* 205–206). Leo Bersani esztétikai ítélete szerint a második rész el van nyújtva, unalmas, hiányzik belőle az első rész eredetisége, s ezáltal a regény meg is tagadja önmagának a más regényekhez viszonyított radikális különbözőségét (222).

Anne K. Mellor viszont – egyfajta feminista álláspontonról kiindulva – éppen a regénynek ezt a más regényekhez való fokozatos hasonlóságát, az általa „maszkulin (byroni) romantikának” nevezett vonás fokozatos eltűnését értékeli úgy, hogy ezáltal a narcisztikus romantikus szerelemmel szemben az *agapé*, egy, a női vágyhoz közelebb álló princípium győzedelmeskedik (*Romanticism* 191–205). Carol Senf is azt hangsúlyozza, hogy Hareton és Cathy jövőendő házassága olyan modellt ad, amely egymás kölcsönös elfogadására épül, s ezáltal az egyenlőségen alapul, s a Szelesdombról a Grange-be költözéssel megszabadulnak a patriarchális

múlttól (203–211). A tekintetek (*gaze*) szerepét vizsgálva Beth Newman is arra a következtetésre jut, hogy Hareton és Cathy tekintete közösen ellen tud állni Heathcliff hatalmának, s közös nevetésüket Hélène Cixous Medúszájának nevetéseként – tehát alapvetően a patriarchális rend feletti győzelemként – értelmezi („Looker-On” 1036–38). Szintén feminista alapról kiindulva Gilbert és Gubar viszont úgy ítéli meg, hogy a második Cathy azáltal, hogy megszelídíti, civilizálja Hareton, arra ébreszti rá Heathcliffet, hogy hibát követett el. Szerintük az ifjú pár visszaállítja a patriarchális rendet, de a perifériára szorítva azért ott kísért az első Cathy és Heathcliff szelleme, készen arra, hogy bármikor megkérdőjelezze a civilizáció rendjét (*Madwoman* 301–302, 306). Lyn Pykett e kétféle, egymásnak meglehetősen ellentmondó feminista olvasatot próbálja összehétközíteni, amikor azt állítja, hogy Cathy a Szelesdombot a női értékek birodalmává változtatja, de hozzáteszi, hogy ez a korlátozott tér egyúttal börtön is számára (97). Homans ugyanakkor a két Catherine-nek a nyelvhez való eltérő viszonyulásában az *írónő*nek a figurativitáshoz való problematikus viszonyának megjelenítését véli felfedezni (*Bearing* 68–73).

Mint az értelmezések igen eltérő végkövetkeztetéseiből is látszik, a regény lezárása igen talányos, és szinte csakis az elméleti-politikai kiindulóponttól függ, hogy a két Catherine sorsát miként lehet értelmezni. A második Cathyról szólva abban sincs egyetértés a kritikusok között, hogy vajon az elsőnek a testi-lelki hasonmása-e (Bersani 212), vagy pedig ellenkezőleg: „a kultúra gyermeke, született hölgy”, mivel csupán eljuttassa a kis boszorkány szerepét, valójában azonban teljesíti mindazokat a női feladatokat, amelyek az ideális viktoriánus nőt jellemzik (Gilbert és Gubar, *Madwoman* 299–300), s ezáltal természetesen nem hasonmása, hanem ellenpontja anyjának. A két Cathy egymáshoz való viszonyát illetően a regény általam vizsgált rétegeinek elemzése alapján az utóbbi álláspont tűnik meggyőzőbbnek, mivel a második Cathynek a betegsége-egészsége, az apjához és Heathcliffhez való viszonya, transzgresszív ereje, a kultúrába való beilleszkedésének folyamata egyaránt azt erősíti meg, hogy a második Catherine anyjának *nem azonos* hasonmása (akár csak Frankensteinnek Clerval), s bár ugyanazon a vonalon mozognak mindkettő, a végeredmény nem ugyanabba az irányba tart – a további kérdés csak az, hogy ez az eltérő mozgás hogyan értékelhető.

Ha a kis Cathy születését és gyermekkorát tekintjük, akkor azt mondhatjuk, hogy az anyjával ellentétben, aki mindvégig szembenállt apjával és az általa képviselt hatalmi renddel, a kis Catherine *apja lánya*. Születése előtt tulajdonképp az apja hordta ki, hiszen ő tartotta életben az anya testét mindaddig, amíg a terhesség el nem érte azt az időt, hogy a születendő gyermeknek esélye legyen az életben maradásra (hét hónapra született). Ugyanakkor Catherine – mint láttuk – éppen anyja testének feláldozása, megtagadása révén született meg, s ennek végletes kifejezése, hogy az anya a szülés után meg is hal. Az első Catherine testének egyetlen legitimálható funkciója a gyerekszülés volt – legalábbis Linton szempontjából, bár ennek nem tett teljesen eleget, hisz, mint Nelly megjegyzi, Edgar „fájdalma csak erősödött, mikor megtudta, hogy örökös nélkül maradt” (217), hiszen Cathy nem fiú-, hanem lánygyermeket hozott a világra. Tehát Catherine teste „megszólt” és ellenállt a patriarchális öröklés törvényének (ennyiben kevésbé lehetett kisajátítani, mint Francess), a gyerek megszületése mégis szükségtelenné teszi a „veszélyes” anyai test további létét.

A kis Cathy tehát születésekor bekerül abba a szimbolikus rendbe, amelyben a legfőbb szabályként az apja utasításainak kell engedelmessé válnia, az apja állította korlátokat kell tiszteletben tartania. Hogy ez számára közel sem okoz olyan gondot, mint anyjának annak idején, azt jelzi Nelly megjegyzése: a kislány első tizenkét életéve alatt „egyedüli gondjaim [...] a kislány apró-cseprő betegségeiből származtak, melyeken át kell esnie minden gyermeknek, akár gazdag, akár szegény” (248). Catherine ezt a kritikus tizenkét évet (ne felejtjük el: anyja ennyi idő volt, amikor a bulldog megharapta) tehát úgy éri el, hogy a „normális” betegségeken kívül semmi baja nincs, a történet további részében pedig – anyjával ellentétben – teljesen egészséges, sőt ő az ápolója apjának, Linton Heathcliffnek és még Nellynek is.

Vajon mi az oka, hogy számára nem jelent olyan súlyos válságot a pubertás, mint anyjának; vajon mennyiben különbözik anyjától? A legalapvetőbb különbség, hogy a kis Cathy:

tizenhárom éves koráig egyszer sem lépte át a kert kapuját egyedül. Nagy ritkán magával vitte őt Linton egy vagy két mérföldnyi távolságra, a szabadba; de ilyenkor sohasem bízta másra. Gimmerton neve nem jelentett

számára semmit: otthonán kívül a kápolna volt az egyetlen épület, melyet ismert. Szelesdomb és *Heathcliff* nem is léteztek számára. (249 – saját kiemelés)

Catherine tehát ott éli le élete első tizenhárom évét (a kertkapu mögött), ahová anyja csak akkor szorul vissza tehetetlenségében, amikor megadja magát, és elfogadja, hogy le kell mondania mindarról, amit Heathcliff jelent. Lánya esetében azonban eleve elfojtódik, meghal, nem létezővé válik az az anyai/női test, amely a patriarchális renddel szembeni ellenállás helye lehet. Ő mindvégig Linton szoros felügyelete alatt áll, s talán – ha elfogadjuk, hogy a regény minden betegsége valamilyen módon pszichoszomatikus betegség – a minden gyermekre jellemző betegségek azt jelzik, hogy valamilyen módon néha mégis megszólalt teste, azonban mivel ezek csak apró-cseprő betegségek voltak, azt feltételezhetjük, hogy Catherine nagy válságok nélkül beilleszkedett az atyai rendbe – ez viszont gyökeres ellentétben áll azzal a pszichoszociális fejlődéssel, amit az anyja esetében látunk, aki az apjához intézett utolsó kérdéssel is az apai rend jogosultságát kérdőjelezi meg.

Az apai birtok kertkapuja és a kertet övező falak határolják tehát azt a mozgásteret, amelyben Cathy élhet, s ez elégséges is számára mindaddig, amíg el nem éri azt a kort, amely anyja számára is válságos volt, s ahhoz vezetett, hogy meghúzza a határvonalat a „láp”, vagy másképp nevezve „Heathcliff” és a „kert” között. Lánya esetében azonban erre nincs szükség, hiszen a kettőt elválasztó határvonal már régen létezik. A kérdés tehát, hogy ebben a fordítottnak tűnő pszichoszexuális fejlődésben vajon minden megfordul-e. A látszat szerint igen, hiszen Cathy egyszer csak elkezd vágyakozni a kapun, a kert falán túlra, a természetbe. Vágya azonban több szempontból is eltér attól, ami anyját olyan közvetlenül fűzte a laphoz, hogy az nem is volt átvihető a szimbolikus jelrendszerbe.

A kis Cathy – az anyjával ellentétben – Nellynek sokszoros *kulturális közvetítésen* keresztül mondja el áthágásnak tűnő vágyát: Cathy vágyát mesébe rejti, ami Bettelheim szerint a gyermek szocializációjának egyik legfőbb eszköze, s így veszi rá Nellyt, hogy az tudta nélkül segítse a kislányt abban, hogy a falon túlra juthasson – azaz abban, hogy szó szerint áthágja a korlátokat. Cathy vágya tehát megfogalmazható a kultúra egyik

legfontosabb közvetítője által, s ugyanakkor – az anyját a természethez fűző kapcsolattal ellentétben – megnevezhető a vágy tárgya is: Penistone meredek sziklája. Ha a Cathy által kitalált mesét tovább elemezzük, azt látjuk, hogy abban nem az a fajta céltalan, belefeledkező kóborlás van, mint amit az anyja kislánykori barangolásairól sejteni lehet, hiszen a kis Cathy célirányosan a sziklák felé tart, s maga a lápvilág, az anyai test csak az átkelést szolgálja: „Egy reggel azzal keresett fel, hogy ő most arab kereskedő, aki átkel karavánjával a sivatagon” (252). A mesét a valóban megtett útra vetítve azt látjuk, hogy a mese sivatagja tökéletes metaforája a megfoghatatlan, értelmezhetetlen, állandóan változó, ezért jelentéssel nem rögzíthető (anyai) testnek. Catherine számára azonban a sivatag – azaz az anyja számára a transzgresszív vágyat jelentő lépés – nem létezik: teljesen üres tér, amely nem lehet cél, amelyen csak túl akar lépni, hogy eljuthasson a célhoz, az önmagában is az atya/a szimbolikus hatalmát sugalló sziklához, amelynek még a neve is fallikus (*Penistone*). Talán épp a kiindulópontnak (az apai birtoknak) és a vágy tárgyának lényegi azonossága miatt van az, hogy Catherine áthágása mégsem jelent nagy határátlépést: egy szemtanú szerint „keresztülugratott a sövényen, ahol a legalacsonyabb, és elvágatott” (253). Catherine vágya tehát ebben a pillanatban már egyértelműen a szimbolikus rend határain belül marad, még akkor is, ha Nelly nem győzi szidni a tiltott határátlépésért. Vágya ugyanakkor – mintha csak azt a freudi alaptételt illusztrálná, hogy a lányok esetében mennyire problematikus az atyai rendbe való belépés – közvetlenül nem teljesülhet: Szelesdombon megállítják, és Hareton Earnshaw (aki, ne felejtjük el, a szöveg zárószavai szerint Catherine jövődöbelije) onnantól elkíséri, mert „a hegyi út elég veszélyes” (255) – mintegy előrevetítve azt, hogy Catherine-nek mint lánynak csakis közvetetten, férfi közvetítése és segítségével lehet kapcsolata a hatalommal.

A kirándulás a Penistone-sziklákhöz ugyanakkor jelzi Catherine ébredő szexuális vágyát is. A kirándulás időzítése nem lehet véletlen: akkor játszódik le, amikor Cathy apja elmegy Linton Heathcliffért, Heathcliff és az időközben elhunyt Isabella Linton gyerekéért (Isabella is azon nők közé tartozik a regényben, akik szerepük teljesítésével, az ő esetében fia pubertáskorig való nevelésével, megszűnnek létezni). Linton Heathcliff Cathy unokatestvére, s a fiú megérkezése után Catherine minden vágya

áttevődik a fiúra, és csakis rá irányul. Ez sem véletlen: mind térben, mind pedig rokonsági fokban Linton a legközelebbi fiú/férfi Catherine környezetében, akivel bármely kultúrában a vérfertőzés gyanúja nélkül létesíthet kapcsolatot, hiszen mint William R. Goetz Lévi-Strauss strukturális antropológiáját felhasználva rámutat, nem egyszerűen unokatestvéréről, hanem ellenkező nemű testvérek házasságából született két unokatestvéréről van szó – s a másik ágon éppen ilyen rokonsági fok van Catherine és Hareton között is (372). Catherine vágyát tehát annak első megjelenésétől fogva a patriarchális kultúra törvényei írják, nem pedig saját teste, s e törvények a patriarchális örökösödés szolgálatába állítják.

Ketten is azt akarják a regényben, hogy Catherine Linton Heathcliffhez menjen feleségül: a fiú nevéhez illően Linton is, és Heathcliff is, ami érdekes kérdéseket vet fel, hiszen az anya Cathyhez való viszonyukban teljesen eltérő póluson helyezkedtek el, azonkívül van egy jelenet a szövegben, amely szintén azt sugallja, hogy Heathcliff az apával ellentétes oldalon áll – nemcsak átvitt, hanem konkrét értelemben is. Tizenhat éves kora körül Catherine egyszer a kertfalon, azaz az apai birtokot és a kinti lápvilágot elválasztó fal tetején ülve nyújtózkodik, leesik a kalapja, kimászik érte, visszamászni viszont nehezebb, mert magasabb és csúszósabb a fal. Mialatt Nelly belülről azzal küszködik, hogy kinyissa az egyik kertkaput, Heathcliff éppen arra lovagol, s számon kéri, hogy miért vetett Cathy véget annak a levelezésnek, amely a lány apjának tudta nélkül és határozott tiltása ellenére zajlott nap mint nap Cathy és Linton Heathcliff között, aki ekkor már régen apjával él Szelesdombon. Heathcliff feddését és csábítását, hogy Catherine látogassa meg Lintont, a körülmények figyelmen kívül hagyásával értelmezhetnénk akár úgy is, hogy a lány vágya mégiscsak kilép az apja általi törvény hatása alól, s azzá válik, amit anyja számára jelentett Heathcliff. Értelmezésem szerint azonban erről szó sincs: ez a Heathcliff ugyanis már régen nem az a Heathcliff, aki az anya Cathy szubjektumának a szimbolikus rendszerek által megtagadott részét jelenti. Ez a Heathcliff visszatérése óta ugyanannak a rendnek a része, mint Edgar Linton (s valójában ezért is lehet azt mondani, hogy az eredeti jelentésű Heathcliff vissza sem tért, nem is térhetett vissza soha az idősebb Cathyhez). Igaz, hogy a fiatalabb Cathy nőies illemtudását jelképező kalap átesik a túloldalra, Heathcliff oldalára,

igaz, hogy Heathcliff olyasmire csábítja – pontosabban majdnem hatalmi szóval felszólítja –, ami az apa tiltása ellen való, azonban ez nem jelenti azt, hogy ezáltal visszaadná Cathynek a saját vágyaihoz, testéhez való jogot. Heathcliff csupán a saját céljai elérésére akarja kihasználni és manipulálni Cathyt és annak vágyát, mint ahogy a Linton Heathcliff és Catherine közt zajló, tiltott és titkos, tehát transzgresszívnek tűnő levelezésben is az ő keze volt, szó szerint is, hisz a levelek bizonyos részeit ő írta, ő terelte tehát a számára megfelelő irányba Catherine vágyait.

A lány és a lány *vágya* egyértelműen annak a hatalmi harcnak az eszközévé válik, amely a két apa, Linton és Heathcliff között zajlik a birtokokért, a házakért, a határokért, közvetlenül pedig a birtoklás ágenseiért: magáért Catherine-ért és Linton Heathcliffért, akit a saját apja csak mint birtoktárgyat nevez meg első találkozásukkor. S Linton Heathcliff valóban birtoktárgy, amennyiben apja számára ő biztosíthatja mind Thrushcross Grange, mind pedig Szelesdomb birtoklását. Nevének – eredetének – furcsaságából következően azonban nemcsak Heathcliff birtokának a biztosítója, hanem Lintoné is, hiszen ha Linton Heathcliff túlélne saját apját, akkor a két birtok olyan kézben egyesülhetne, amely valamilyen módon Linton, még ha nem is közvetlen férfi örökösként.

A birtokért, öröklésért folyó harcban Heathcliff igen távol áll attól, amit az első Catherine számára jelent a szövegben. Egyet lehet érteni Patricia Yaegerrel, aki szerint Heathcliff visszatérésében, megváltozásában az első Catherine sorsának férfi-változatát kell látni, hisz a jelek szerint nem létezik ebben a kultúrában másfajta beavatási rítus a nők és a férfiak számára, mint amin – végletes formában – Catherine és Heathcliff keresztülmegy (105). Kérdéses tehát Heathcliffet romboló szörnységében is feminin princípiumként olvasni (Gilbert és Gubar, *Madwoman* 293–97), hiszen mind módszereiben, mind pedig céljaiban tökéletesen megegyezik Lintonnal. Sem a nyílt erőszakot, sem a szublimáltabb erőszakot, a jogi szabályozást sem adja fel egyikőjük sem, ha a patriarchális genealógia és öröklődés alapvető törvényeiről van szó, hiszen csak az öröklődés útján biztosíthatják saját transzcendenciájukat, s ehhez az örökléshez mind fiúörökösre, mind pedig az eladható, családok között cserélhető nőre szükség van. Amikor tehát Catherine kalapja átesik a kert falán, akkor Heathcliff Catherine-t nem *általában* a patriarchális törvények áthágására

akarja rávenni, hanem csupán a saját apja parancsának a megszegésére, ami által viszont Heathcliff kerülhetne a kettejük közötti kifejezetten maszkulin harcban előnyösebb helyzetbe.

A szöveg ezen részeiben Heathcliff és Linton csupán annyiban különbözik, hogy kevésbé vagy jobban tudják leplezni annak a kulturálisan kódolt harcnak az erőszakosságát, amely a családért, családfáért, ez esetben a családregegyért folyik közöttük. A két ház közötti *ekkor* meglévő és alapvetőnek tűnő különbség, amelyet a főtt és a nyers fogalmaival valóban meg lehet közelíteni, látszólagosnak bizonyul, hiszen a főtt ételnek is a nyersanyag az alapja, tehát lényegileg azonos a kettő, a különbség csak „tálalás” kérdése. S hasonlóképp: ha a szükség úgy hozza, Szelesdombon is ki lehet alakítani Linton Heathcliff számára azt a teret, amely klasszikusan a polgári kultúra nyilvános kirakatának a tere, azaz a szalont. S ha kettejük közül Heathcliff az, aki nyilvánvalóbb módon erőszakos, annak az a metafizikai bizonytalanság az oka, hogy az ő családregegyéből hiányzik az eredetpont, amely legitimációt és identitást (Tobin 7), valamint jelentést adhatna neki a struktúrában (van Boheemen 22). Heathcliff mindent leromboló, megsemmisítő, látszólag csak a bosszúállásra törő tetteiben ezek szerint nem az irracionális vad természetet vagy ösztönöket kell látni, hanem az új patriarcha metafizikai bizonytalanságának a jelét.

Linton és Heathcliff lényegi azonossága viszont megkérdőjelezi J. Hillis Millernek azt a kétségtelenül nagyon tetszetős megjegyzését, hogy Linton Heathcliff neve önellentmondás, oxymoron, s ekképp nem is lehet tulajdonnév („proper name”) (*Fiction* 57). Ebben az esetben a magyar kifejezés jobban tükrözi a fiú szerepét: semmi más, mint tulajdonnév, a tulajdon neve, név, mely az átörökítés eszközeként potenciálisan továbbviszi a tulajdont. S mivel a látszólagosan lineáris fiúági örökösödés sem olyan egyenes vonalú, Linton Heathcliff kétféleképp is örökíthet: Heathcliff tulajdonát is, de Lintonét is. Vér szerint Heathcliff fia, de ugyanakkor nagybátyjának majdnem azonos mása, s éppen ez a hasonlóság az, amely miatt Linton szinte belenyugszik abba, hogy helyét unokaöccse fogja átvenni, hogy önmaga tükörképére hagyhatja lányát, hogy lánya saját apja másához megy férjhez, s ezáltal a „családban marad” a birtok. A lány családok közötti cseréje tehát valójában családon belül maradásnak tűnik,

s mivel ebben az új családszerkezetben az apa helyét az ifjú férj fogja betölteni, Edgar Linton – mihelyt elkezdődik lánya és Linton Heathcliff elvileg tiltott, valójában azonban Edgar Linton által is vágyott levelezése – megbetegszik, s lassan eltűnik a világból, éppen akkor, amikor a fiatalokat Heathcliff erőszakosan összeházasítja.

Az viszont újabb kérdés, hogy Linton Heathcliff miért olyan beteges, miért olyan életképtelen, s miért van az, hogy – ironikus módon – a szöveg szerint ő van legtöbbet a vele teljesen összeegyeztethetetlen természetben. Linton Heathcliff nem azért tűnik életképtelennek, mert oxymoron, nem azért, mert egymásnak gyökeresen ellentmondó elvekből született, hanem azért, mert születésének semmi köze ahhoz a vágyhoz, amely közvetlenül testi eredetű, hiszen Isabella azért ment hozzá Heathcliffhez, mert a romantikus regények byroni hősét látta benne, Heathcliff pedig azért vette el Isabellát, mert ezáltal szerezhette meg a szomszéd birtok feletti tulajdonjogot. Mindkettejük vágya tehát kizárólagosan a kultúra diszkurzusainak közvetítésével íródik, gyerekük is e kultúra gyermeke, akinek végletesen beteg teste jól tükrözi azt a folyamatot, melynek következtében már nyoma sincs az örömet adó karneváli testnek – még akkor sem, ha kiteszik a természetbe, hogy a közvetlen érintkezés által feltöltődjön. Linton Heathcliff halálát tehát lehet úgy is értelmezni, hogy az azért elkerülhetetlen, mert olyan mértékben nem létezik a teste, hogy ezáltal teljesen megszűnt saját abjektje, ami pedig a szubjektum létrejöttének egyik alapja, s ezáltal magának a szubjektumnak a léte is megszűnik. Ezt támasztja alá, hogy Linton Heathcliffnek soha nincsenek aktív, kifelé, másra irányuló vágyai, az ő elképzelése szerint a mennyország stagnálás és passzivitás, azaz halál.

A szövegben a második Catherine és Hareton Earnshaw a narrátor meggyőződése szerint a két győzedelmes túlélő, akiknek a sorsa a jövőbe mutat: 1803. január 1-jén lesz az esküvőjük. Az kétségtelennek tűnik, hogy e családregényként is olvasható regény befejezésében benne vannak mindazok az elemek, amelyek van Boheemen szerint a családregény szerkezetéhez hozzátartoznak: a hazatérés, az eredethez való visszatérés és a kört bezáró keresés motívuma (25), hiszen Catherine hazatérhet Thrushcross Grange-be, Hareton visszatér a család eredetpontjához, mivel nevében ismétlődik a család ősatyjának a neve, s mindkettejük sorsa

változtatásokkal ugyan, de körkörösén megismétli az első Catherine és Heathcliff sorsát.

Az utolsó kérdés az, hogy ebben az újonnan induló kultúrában és családegényben hol jelöltetik ki a nő helye. Látszólag ugyanis Heathcliff valóban azért hal meg, mert meg kell hátrálni a két fiatal egymásba fonódó tekintetének erejétől, amelyek egyrészt éppen az első Catherine-re emlékeztetik, de őt kizárják, s megfosztják a két fiatal fölötti minden hatalmától. S az is igaz, hogy Catherine olyan módon alakítja át Szelesdombot, ami a feminin kultúra részeként értelmezhető (például virágokat ültet), s terveik szerint az esküvő után át is fognak költözni a „vad” Szelesdombról Thrushcross Grange-be. Az is tagadhatatlan, hogy Hareton megszelídítésében, civilizálásában Cathy az elsődleges érdem, hiszen ő tanítja meg a fiút a kulturált viselkedésre, az olvasásra, a számokra. Azonban pusztán azért, mert Cathy kezdeményezésére lesz Hareton e kultúra részese, még nem lehet azt feminin kultúrának nevezni. Sokkal inkább tekinthető a patriarchális civilizáció lényegét *elfedő, betakaró*, de lényegileg maszkulin Thrushcross Grange teljes mértékű kiterjesztésének Szelesdombra, nem pedig egy lényegileg más, feminin kultúra és történelmi fázis kezdetének.

Cathy és Hareton látszólag boldog, egészséges túlélői ennek a változásnak, s – Lockwood szavaival – „szembeszállnának együtt a poklok fejedelmének minden seregével!” (442). Lockwood szempontrendszere és igenlő ítélete azonban a legkevésbé sem jelentheti egy alternatív, feminin létmódra, a nő vágyára épülő kultúra ünneplését, hiszen Lockwood maga is olyan történetet hordoz magában – ez elől menekült a lápvidékre –, amelynek központjában a női vágy megtagadása, a női vágytól való félelem áll. Hisz ő abból a traumaként megélt élményből akar kigyógyulni, hogy egy fürdőhelyen beleszeretett egy lányba, amikor azonban a lány visszanézett rá, viszonzta tekintetét (azaz nyilvánvalóan kifejezte vágyát), Lockwood – akinek neve önmagába zártságot és élettelen fadarabot sugall – meghátrált, kihátrált a kapcsolat lehetőségéből is. Többek között ez az, amiért kérdéses Lockwoodnak mint elbeszélőnek hitelessége, hiszen az általa elmondott történettel a saját élettörténete meglehetősen ironikus viszonyban áll.

Miképp értelmezhetjük akkor Lockwoodnak azt az ambivalens magatartását, hogy egyrészt ünnepli Catherine és Hareton kettősét, másrészt viszont bujkál előlük, és nem tud velük szembenézni? S szintén kérdés, hogyan értelmezhetjük a regény zárómondatát, mely Edgar Linton, Heathcliff és az első Catherine sírjánál hangzik el:

Sokáig időztem a három sír körül, a szelíd ég alatt; elnéztem a hanga és a harangvirág körül röpködő éji lepkéket, a füvet borzoló könnyű szellőre figyeltem, és eltűnődtem rajta, miért is hiszik az emberek, hogy nyugtalan az álmuk azoknak, akik odalenn alusznak ebben a békés földben. (443)

Lockwood idilli képe a fiatal párról és a három sírról egyaránt azt sugallja, hogy mind az emberi világ, mind pedig a természet visszaállította azt a rendet, amelyet az első Catherine és Heathcliff kettőse megzavart, felbolygatott. Ennek a rendnek a helyreállítása Lockwood értelmezésében egyértelműen olyan változást jelent, amelynek eredményeképp ő, a városi idegen, a kultúra embere, otthon érezheti magát azon a helyen is, amely a szöveg elején akár pusztulását is okozhatta volna, hisz végzetesen eltévedhetett volna a lápi hóviharban. Ebben a pillanatban ez a számára addig olvashatatlan világ is értelmezhetővé válik, ami azt jelzi, hogy a láp felett is ugyanaz a rend veszi át a hatalmat, amely Lockwood számára lakható és értelmezhető közeg. A „rend” helyreállítása – pontosabban a Lockwood által a rend helyreállításaként értelmezett nyugalom – azonban igen kétes értékű, hiszen ezáltal éppen az a rend állítódik vissza jogaiba, amely az első Catherine összes betegségét és halálát okozta, s amely ezáltal inkább nyugalanságot kelt a szöveg olvasójában.

Ennek a bizonyos szempontból nyugtalanító nyugalomnak ugyanakkor ellentmond az, hogy Lockwood nem képes szembenézni Catherine-nel és Haretonnal, és hazatértükkor a lápi kóborlás után Lockwood köszönés nélkül kisurran a házból. Elmenekülésében az játssza a főszerepet, hogy nem képes elviselni Catherine és Hareton egymásba fonódó tekintetének erejét, annak a tekintetnek az erejét, amely Heathcliff halálához is nagyban hozzájárult (vö. Newman, „Looker-On” 1036– 38). Catherine és Hareton ekkorra valóban kialakított egy olyan, az egymás iránti érzelmekből fakadó egységet, amely ellenáll mindenki másnak, s amelyben Catherine tekintetének legalább akkora ereje van, mint Haretonénak.

Ebben a kapcsolatban Catherine viszonyozhatja Hareton tekintetét, s mindkettejük tekintete – Heathcliff szerint is – „ördögien” hasonlít az első Catherine-ére; Heathcliff ez elől hátrál meg, s menekül a halálba. Felidézve Lockwood tengerparti kalandját, természetesnek tűnik, hogy megjed Catherine szemétől, hiszen (mint Nelly megjegyzései is sugallják) Lockwood el tudott volna képzelni egy románcos történetet Cathyvel, s amikor megjed a lány és Hareton kettősétől, akkor egyúttal saját maga vágya elől is menekül, akárcsak a tengerparti lány esetében.

Catherine és Hareton mind Lockwooddal, mind pedig a *visszatérése utáni* Heathcliff-fel szembenálló tekintete tehát a regény befejezésének azt az értelmezését sugallja, hogy az ifjú pár visszanyerte az anya Catherine és a *fiatal, még eltűnése előtti* Heathcliff szubverzív erejét, s ekképp a fiatal Catherine sikeresen és egészségesen éli túl az anyja tragédiába forduló dilemmáját, amely a „Heathcliff” és az Edgar Linton közötti választáskényszerben jelenik meg a cselekmény szintjén. A második Catherine esetében is kérdéses azonban a „sikeres” megoldás. Hiszen, mint láttuk, habár ő vezeti be Hareton a kulturális kódokat jelképező írás-olvasás tudományába, mivel Hareton saját családjá ciklikusan megisméltető családragényének eredetpontját olvassa ki először, az új(ra induló) családragény lényegében most sem lesz más. Nem lehet más már csak azért sem, mert Hareton és Heathcliff kifejezetten ödipális apa-fiú rivalizálásban állnak, még hozzá meglehetősen ironikus módon, ugyanis Heathcliff saját bevallása szerint bosszúból ugyanolyan sorban akarja tartani Hareton, amilyenben ő volt valaha, így akarja megisméltetni vele a saját ifjúkori sorsát, de nem veszi észre, hogy éppen ennek a rivalizálásnak a logikájából következően elkerülhetetlen, hogy Hareton az ekkor már maskulin hatalmat jelképező Heathcliff teljes jogú örököse legyen.

Kételyek merülnek fel Hareton és Catherine látszólag mindennel szembenálló, szubverzív egységével kapcsolatban más okból is. Hiszen az első Catherine és Heathcliff ellenállása teljesen egyértelműen a patriarchális hatalommal szemben jön létre, míg Haretonéké ennek a hatalomnak a teljes birtoklásáért, ami meg is valósul, hiszen a fiatalok birtokba veszik mindkét házat, amelyekért Edgar Linton és a felnőtt Heathcliff versengett. Igaz az is, hogy a lápon kóborolnak, ami Heathcliff és az anya Catherine kószálásait idézi fel, azonban a fiatalok szerelmi története annak a ro-

máncnak a narratíváját és jelképrendszerét idézi fel, amely sokkal inkább a kultúra által teremtett szerelmi történet kliséiből építkezik: azokból, amelyek a szövegben Hindley és Frances, valamint Heathcliff és Isabella szerelmi kettőseit jelzik.

Catherine és Hareton tekintetének szubverzivitása válik kétségessé akkor is, amikor „ördögi” szemük úgyszólván halálba úzi Heathcliffet, hiszen Heathcliff ekkor újabb átalakuláson megy át. Minél erőszakosabban veszik át a hatalmat és a Heathcliff által is annyira áhított családregeényt a fiatalok, Heathcliff annál inkább változik vissza eredeti önmagává, kultúrán kívülivé, s kerül olyan állapotba, amelyben újra egygé válhat Catherine-nel – s az eredeti, szubverzív hatalommal. Halála (mint arra Gilbert és Gubar rámutat [*Madwoman* 298]) szinte minden elemében megismétli Catherine halálának modelljét, amelyben a legfőbb motívumnak a rend áthágása, amelyet a regény szimbolikus rendszerében nem az ajtón, hanem az ablakon való kilépés lehetősége jelképez. Mindketten nyitott ablak mellett, befújó szélben, illetve beözönlő esőben halnak meg: e jelenetekben megszűnik az ő értelmükben vett lápi világ és a bezárt tér közötti pontosan kimért határvonal, s az emberi jeleket elmosó lép veszi át a hatalmat, s követeli vissza magának mindkettejüket. Ugyanígy a kultúra szempontjából élesen elkülönítendőnek tartott terek közötti válaszfalat szünteti meg a Heathcliff vágta – sírgyalázó, blaszfémiát idéző, a legalapvetőbb határt: az élet és a halál közöttit megkérdőjelező – rés Catherine és a saját koporsóján, melyekkel Heathcliff csupán „ablakot” nyit a koporsón, amelynek embert és természetet, életet és halált, valamint testet és testet kellene elválasztania. Halálukban ezen a minden tabun áthágó résen keresztül egyesülhetnek, s kísérhetnek a lápon. Ekkor azonban a babonák, az értelem által el nem fogadott és a kultúra által igazolhatatlan víziók közé számúztatnak: a látóhatár és a lép szélére, a perifériára, a margóra, ahol sem Lockwood, sem Hareton és Catherine kettőse nem vesz róluk tudomást, s ahol ezáltal nemlétezőként, a kultúra megtagadott, kilökendő és iszonytató abjektjeként léteznek tovább.

# VÍZPRÓBA – GEORGE ELIOT: A VÍZIMALOM

„School parted us”<sup>100</sup>

George Eliot leginkább önéletrajzi regénye, mint azt számtalan kritikus megjegyzi, igen nagy mértékben merít abból a számára meghatározó kapcsolatból, amely őt bátyjához, Isaachez fűzte, illetve amelyből kényszerűen, de tudatosan, harmincéves korában Marian Evans (azaz George Eliot) kilépett. Ekkor döntött úgy, hogy együtt fog élni George Lewesszal, jogilag házasságon kívül, mivel a férfi nem tudott feleségétől elválni. A bátyjához fűződő ambivalens és lelkileg soha le nem zárt kapcsolata (szakításuk után Isaac soha nem volt hajlandó hűgával találkozni) ihlette George Eliot 1869-ben írt szonettciklusát, és bizonyos mértékig *A vízimalmot* is, hisz – ahogy arra Elizabeth Ermarth felhívja a figyelmet – a regény Maggie Tullivere ugyanabban az évben született, mint Marian Evans, Tom Tulliver pedig akkor, amikor Isaac Evans (601). De ezen túl is kétségtelen a hasonlóság a rebellis, a viktoriánus modellekbe be nem illeszkedő, intellektuális Maggie és George Eliot között – egyes kritikusok szerint az elfogultságig menően. *A vízimalomban* azonban mégsem ez az önéletrajzi ihletés dominál, hiszen Maggie Tulliver minden vágya beteljesületlen marad, számára nem nyílik ki a tér, hanem élete szinte öngyilkossághoz hasonlítható önfeladásba<sup>101</sup> és végül halálba torkollik. Ez értelmezhető figyelmeztetésként is: mibe fulladhat (a regény befejezése szerint szó szerint is) az a nő, aki vágyai és a benne levő tehetség feladása árán alkalmazkodik a viktoriánus normarendszerhez és a nőiség társadalmilag kodifikált fogalmához.

<sup>100</sup> George Eliot: *Brother and Sister*, XI. (Gilbert és Gubar, Norton 801). A sor mindkét lehetséges magyar fordítása értelmezhető a szonettciklusban is, és a regényben is: „Elválasztott minket az iskola”; „Az iskola választott el minket”.

<sup>101</sup> Ermarth értelmezésének címe: „Maggie Tulliver’s Long Suicide” – „Maggie Tulliver hosszú öngyilkossága”.

Ahhoz azonban, hogy Maggie Tulliver, a megfésülhetetlen hajú, éles eszű, de mindenki által korholt kislány lelki, szellemi és testi vágyai feladásáig jusson, hosszú *iskolázás*on kell túljutnia, azon az iskolázáson, amely a szonettciklus szerint elválasztotta Marian Evanst és Isaac Evanst, s amely elválasztja *A vízimalomb*beli megfelelőiket, Maggie és Tom Tullivert is. Ez az iskolázás természetesen nemcsak a szűkebb értelemben vett iskolát, a formális tanulás intézményrendszerét (bár azt is) jelenti, hanem azt a pszichoszociális tanulási folyamatot, amelynek során a két gyerek, a kislány és a kisfiú, azonosul azokkal a társadalmi modellekkel, amelyeket nőiesként, illetve férfiasként értelmez a közfelfogás, s amelyeknek a sajátjukként való elfogadása a személyiség meghatározó elemévé válhat.

Értelmezésemben a regényt kettős nevelődési regényként olvasom: azt a folyamatot elemzem, amely által mind Maggie, mind pedig Tom azonosul az elvárt viselkedésmoделlekkel, azonban ez *mindkettejük* számára végzetes (s nemcsak Maggie számára, mint azt általában hangsúlyozni szokták): *közös haláluk* a Floss áradatában *elkerülhetetlen következménye* annak a nevelődésnek, amely mindkét nem számára csak *kényszerpályákat* teremt. E kettős *Bildungsroman* korai halálba torkolló befejezése ekképp megsemmisítő kritika a fölött a társadalmi szerveződés – a viktoriánus társadalom, más megközelítésben a patriarchális társadalom – fölött, amelyben a női és a férfiszférák egymástól elkülönülve, látszólag egymást kiegészítve, azonban sokkal inkább egymás kizárására épülve léteznek, egy olyan létformát teremtve, amelyben nincs helye a szerepmoделlekbe nem illőknek (mint Maggie-nek), de ugyanezek a létformák dehumanizáló kényszerpályát jelentenek még azoknak is (mint Tomnak), akik *valamilyen* szempontból képesek beilleszkedni és mozgásteret létrehozni a maguk számára.

### ***A vízimalom és a nevelődési regény***

*A Bildungsroman* lényegénél fogva feltételezi az egyén és a társadalom, az egyén és valamely normarendszer párbeszédét, amelynek végeredményeképp – ideális esetben – az egyén képes egy, a saját vágyainak és értékrendszerének megfelelő, „barátságos” társadalmi térbe behelyezkedni. Ehhez azonban szükséges, hogy az egyén

...szabad emberként, nem félő alattvalóként, hanem meggyőződéses polgárként, a társadalmi normákat sajátjaként fogadja el. Magukévá kell tenni e normákat, és a külső kényszert és a belső impulzusokat egy olyan új egységbe kell olvasztani, amelyben az előzőt már nem lehet megkülönböztetni az utóbbtól. A *Bildungsroman* [...] ezt az egységet képviseli meggyőző erővel és optimista világossággal. [...] Itt nincs konfliktus az egyén és a szocializáció, az autonómia és a normalitás között. Az egyén létrejötté hasadások nélkül egybeesik a társadalmi beilleszkedéssel, egyszerűen az egész részeként. (Moretti 16)

A *Bildungsroman* ezen szerkezete és alapvető narratívája a felvilágosodás eszmerendszeréből eredeztethető egyéni szabadságjogok fogalmából és egy, az egyén érdekeivel alapvetően nem ellenkező társadalom (utópisztikus) szükségességéből vezethető le. Feltételezi az ember tökéletesebbé válását és a történelmi fejlődést, valamint egy olyan, az egyén és a társadalom közötti dialogikus viszonyt, amely azonban a 19. század folyamán egyre problematikusabb lett, s ezáltal vált problematikusá maga a *Bildungsroman* mint műfaj is.

George Eliot *Middlemarch*ának elemzésében állítja azt Franco Moretti, hogy Eliot és Jane Austen volt az, „aki elvetette az igazságosztó-tündérmese végződéseket [...], és valójában odáig ment, hogy magát a műfajt vitte el természetesen bekövetkező befejezéséig” (214). Ugyanez elmondható a *vízimalomról* is: a kettős *Bildungsroman* kettős halállal végződő befejezése talán még képletesebb lezárása egy olyan regénytípusnak, amelynek – alapkoncepciójánál fogva – a humánus beilleszkedés lehetőségéről kellene szólnia. A műfaj narratívájának teret kellene adni arra, hogy az egyéniség felépítse, megteremtse önmagát, hogy létrejöjjön az individuum, de ehelyett csak elidegenedést, ellenséges társadalmi teret és hasadt személyiséget tud a narratíva középpontjába állítani.

A *vízimalomban* George Eliot újraértelmezi és egyben elveti a *Bildungsroman* mint műfajt, s mind az újraértelmezésnek, mind pedig az elvetésnek a háttérében a viktoriánus szexuálpolitika alapelveinek megkérdőjelezése áll. Ugyanis Maggie és Tom pszichoszociális tereit egyértelműen meghatározzák, kijelölik és korlátozzák azok a normák, amelyek létrehozták az elkülönülő női és férfiszféra fogalmát. E két szféra azonban hierarchikus rendszerben áll egymással, mivel ha az egyén választási lehetőségeit tekint-

jük, akkor nem feleltethető meg egymásnak. A rendelkezésre álló terek aszimmetriájából következően Maggie és Tom egymással párhuzamos, de egymást állandóan ellenpontozó, egymást kilendítő nevelődésében igen erőteljesen jelen van az az ideológia, amely a nemek társadalmi konstrukcióját meghatározta, így a regény narratív szerkezetében egyértelművé válik az, ami a *The Voyage In* szerkesztői szerint a műfajban rejlő, a nemek felfogásából eredő elfogultságokról tanúskodik:

...a kritikusok abból az alapfeltevésből indultak ki, hogy a társadalom a nők és a férfiak számára ugyanolyan korlátokat állít. Valójában azonban a férfi főszereplők egy olyan barátságos környezet megtalálásáért küzdenek, ahol megvalósíthatják vágyaikat, ezzel szemben a női főszereplőknek azért kell küzdeniük, hogy egyáltalán kimondhassák bármiféle vágyukat. [...] A *Bildungsroman* legtagabb értelmezései is a csak férfiak számára elérhető társadalmi szerepek skáláját feltételezik, és csak a férfifejlődést jellemzi a társadalmi környezet feltárása. (Abel, Hirsch és Langland 7)

A női fejlődésregények narratívái ezzel szemben sokkal inkább a befelé fordulás irányába haladnak az aktív beilleszkedés, lázadás vagy tudatos visszavonulás helyett, és számos esetben – a rendelkezésre álló társadalmi szerepek kitérítése helyett – a hagyományos női szerepeket szilárdítják meg (Abel, Hirsch és Langland 7–8). Mivel a Moretti által a *Bildungsroman*ban alapvetőnek tételezett mobilitás és individualizmus (vö. Moretti 1–17) a nők számára nehezen járható utat jelent, a férfifejlődésregény narratív dinamikája nincs összhangban a nőiség pszichoszociális meghatározásával. Ekképpen maga a műfaj áll meglehetősen problematikus viszonyban nemcsak a 19. és a 20. század világának változó valóságával, hanem legalább annyira a női nem számára adottnak tekinthető narratívákkal és a nőies létszemléletből adódó értékekkel is.

Abel, Hirsch és Langland ebből kiindulva állít fel egy alternatív paradigmát a női fejlődésregényre, amely a műfaj kifelé irányuló *férfiváltozáttal* (*voyage out*) szemben a női fejlődésregény legfőbb dinamikájaként a befelé irányuló mozgást (*voyage in*) határozza meg. E befelé irányuló mozgás érvelésük szerint összhangban van a Nancy Chodorow által felállított fejlődésmodellel, amely szerint a nők sokkal kevésbé határozzák meg magukat az elkülönülés és az autonómia fogalmaival. Ugyanakkor

elismerik, hogy a belső életbe való visszavonulás olyan veszélyekkel járhat, amelyek a *Bildungsroman* egyik alapvető feltételét, a koherens ént sodorhatják veszélybe, hisz hallucinációkban, lázban, halálban, s tegyük hozzá, örültségben végződhet (vö. 9–14). A *Bildungsroman* paradigmájának átértelmezése teszi lehetővé, hogy Maggie vízbefulladását „szubjektív fejlődésének egyetlen lehetséges beteljesedéseként” értelmezze Marianne Hirsch, annak ellenére, hogy Maggie nem „az elkülönülés, az autonómia és a társadalmi beilleszkedés révén, hanem a saját énjében található folyamatossághoz való ragaszkodása révén teljeseedik ki” (37–38). Hozzájuk hasonlóan „győzelemként és bosszúként” értelmezi Gillian Beer (*Eliot* 90) a regény végkifejletét. Látható, hogy ez az értelmezés éles ellentétben áll mindazokéval, akik teljesen értetlenül álltak a regény befejezése előtt, amely Jerome Buckley szerint „nem meggyőző” és „nincs semmi köze Maggie dilemmájához” (112, 114); Robert Liddal véleménye szerint „talán nem is lehet művészi befejezése e könyvnek” (71); Barbara Hardy pedig amellet érvel, hogy ezen a ponton az addig meggyőző pszichológiai regény elveszti e jellegét a gondviselészerű – szerinte művészileg rossz – problémamegoldással és lezárással (177).

Ezek a meglehetősen értetlen értelmezések mind a *Bildungsroman* mint a *férfinevelődésre* jellemző regény paradigmájának alapfeltevéseiből indulnak ki, illetve feltételezik azt, hogy a regény igazi megoldása – mint a női *Bildungsroman* egyetlen autentikus befejezése – az lett volna, ha Maggie nem megy vissza St. Ogg'sba, hanem férjhez megy Stephenhez. Ezen alapfeltevéseket tekintve kétségtelen a műfaj újraolvasásának esztétikai és politikai szükségszerűsége és fontossága. Ugyanakkor kérdéses, hogy az én teljes önmagába fordulása, amely végeredményben öngyilkos, de legalábbis pszichotikus lelki helyzetet hoz létre, mennyire ünnepelni való, mennyire lehet valóban szubverzív, mennyire olvasható valamiféle sikerként. Ezt a kérdést veti fel Susan Fraiman is elemzésében, amelynek az az alapfeltevése, hogy Maggie nevelődése „a hagyományos *Bildungsroman* kritikája”. Szerinte a két narratíva, egymáshoz viszonyított erejénél fogva, „megpróbálja egymást kilendíteni, megpróbál egymással összeütközni és megmérkőzni, [minek következtében] Maggie narratívája elveszi Tom narratívájának a központi szerepét, de nem helyettesíti teljesen”. Fraiman elemzésében mégis Tom nevelődésének tulajdonítja a *Bildungsroman*

névleges szerepét, amely Maggie lefelé húzó spiráljával szemben felfelé irányuló mozgásban nyilvánul meg, így végkövetkeztetése szerint halálukkor a kettő „végzetesen egybeolvad. Alig van tehát ünnepelni való, hacsak nem egy olyan történet tagadása, amelyet, mivel nem járható út Maggie számára, véglegesen el kell vetni” (136–51).

Fraiman értelmezésében igen fontos elem, hogy Abel, Hirsch és Langland nyomán elengedhetetlennek tartja a női és férfi-*Bildungsroman* narratív dinamikájának a megkülönböztetését, és végig hangsúlyozza, hogy a műfajra jellemzőnek tartott cselekményelemek teljesen egyértelműen a férfinem iránti elfogultságot rejtik magukban. De Fraiman szembenéz azzal a kérdéssel is, vajon valóban a női másság sikereként kell-e ünnepelni Maggie halálát. Ugyanakkor szóhasználatával maga Fraiman is újratekinti a kétféle narratíva kétféle megítélését azzal, hogy mozgásukat a pozitív és negatív konnotációt hordozó felfelé és lefelé irányuló mozgással írja le. Ezt támasztja alá az is, hogy Fraiman a Tom által járt, kifelé irányuló mozgással jellemzett férfi-*Bildungsroman*t tételezi alapnak (Simone de Beauvoir szavával az *Egynek*), amelyhez Maggie (azaz a *Másik*) valamilyen módon *viszonyul*, s amellyel azonosulni szeretne. Ezzel Fraiman bizonyos mértékig visszatér ahhoz az ideológiai állásponthez, amely leginkább a feminizmus első korszakát jellemezte, amikor is a legfőbb politikai cél az emancipáció, a fennálló patriarchális rendszer kereteibe, intézményrendszerébe való beilleszkedés volt. A *The Voyage In* szerkesztőinek álláspontja és a befelé irányuló mozgás (végső esetben öngyilkosság vagy halál) feltétel nélkül sikerként értelmezése ezzel szemben talán leginkább a második fázis alapállásához közelíthető ideológiailag: a másság ünnepléséhez, ahhoz az állásponthez, amely szerint a női értékek alapján egy elkülönülő, alternatív kultúrát lehet (és kell) létrehozni.

E két állásponttal szemben ez az értelmezés azt tekinti kiindulópontnak, hogy a szöveg tanúsága szerint *sem Maggie narratívája, sem pedig Tomé nem értelmezhető a műfaj pozitív paradigmájaként*, mivel – Tom látszólagos sikerei és Maggie másokhoz fűződő kapcsolatai által való létezése ellenére – mindketten klausztofóbiás és önmagukat bezáró körökben léteznek. Mindkét narratíva egyrészt annak a kizárólagos szubjektumformálásnak az eredménye, amely a biológiai nemeket kizárólagos összefüggésbe hozza a társadalmi nemkonstrukcióval, másrészt

egy olyan nevelődésnek – *Bildung*nak –, amelyben nincs megfelelő társadalmi (pszichoszociális) tér, s amely nem ad az egyénnek lehetőséget arra, hogy képességeit kibontakoztassa, vágyait megvalósítsa. A szöveg ebben az értelmezésben egy olyan – a nemi szerepek kizárólagosságát hangsúlyozó – nevelődési folyamatot és annak elkerülhetetlen eredményét tárja fel, amelynek kifejtésében végletes esetekben (mint Tomében és Maggie-ében) nem is lehetséges semmiféle kommunikáció az elkülönült szférák között, s ezáltal egyik sem képes a környezetével való kapcsolat-teremtésre. A társadalmi tér megszűnik az emberi létezés tere lenni: Maggie számára nincs olyan tér, amelyben lehetősége lenne mobilitásra, függetlenségre és cselekvésre, Tom pedig végletesen kizárja életéből az emberi kapcsolatokat és a másik ember és a máság iránti nyitottságot. Amikor tehát mindketten alámerülnek a mindent elmosó áradatba, akkor nem azért tűnnek el, mert Tom narratívája nem elérhető Maggie számára, hanem azért, mert mindkettejüké kizárólagos, és emiatt embertelen, még ha más-más módon is az.

### **Determinizmus, evolúció és a *Bildung* lehetősége**

A *Bildungsroman* fogalma feltételezi azt, hogy az egyén és az őt körülvevő társadalom közötti viszonyban – bár egyértelműen az egyén az, akinek meg kell találnia a számára lehetőséget adó teret – rendelkezésre áll a kedvező pszichoszociális tér, és az ahhoz való fokozatos igazodás során a nevelődési regény főszereplője nem kényszerül olyan engedményekre, amelyek már önfeladást jelentenének. Ez a narratíva „az ént vitathatatlanul saját szerkezetének középpontjába helyezi” (Moretti 11). Kérdés azonban, mi történik, ha a fiktív világ determinisztikussá válik, azaz

...az egyén egy korlátozott idő, hely és cselekvés felé halad, [amelyben] a kapcsolatok olyan sorrendben rögzülnek, amely mindinkább határokat szab, [...] és a menekülés módjának bármiféle keresése vágyálom és lehetlenség. (Beer, „Determinism” 81–82)

A determinisztikus világgép – és regényvilág – ugyanis láthatóan el-  
lentmond a *Bildungsroman* azon alapfeltevésének, hogy létezik egy olyan  
tér, amelyben kibontakozhatnak az egyén képességei, mivel a determiniz-  
mus „egy önmaga lényegéből adódó és megfordíthatatlan rendet képez,  
amely képes arra, hogy minden jelenséget magába foglaljon” (Beer,  
„Determinism” 81). Ebben a determinisztikus világban azonban az egyén  
és választásai már nem állhatnak a narratív dinamika középpontjában,  
még kevésbé lehet beszélni egységes és koherens énről, hiszen azt fel-  
váltja egy, a különböző diszkurzusok által meghatározott, pontosabban  
állandóan és folyamatosan írott, darabokra hasadt vagy elidegenedett  
szubjektum. Ebben a világban a túlélés talán a darwini értelemben vett  
legéletrevalóbb túlélését jelenti, azonban *A vízimalom* – George Eliot  
más regényeivel együtt – „megkérdőjelez minden evolúciós elméletet,  
amelyek vagy a haladás valamely formáját tételezik, vagy pedig azt, hogy  
létezik a természetben valamely megragadható terv” (Shuttleworth 61).

Kérdés, hogy a George Eliot-i regényvilággal kapcsolatban közhelysze-  
rűen emlegetett determinisztikus világgép jelen van-e *A vízimalomban*, ha  
igen, mik az összetevői, és ezek milyen hatással vannak Maggie és Tom  
kettős nevelődési narratívájára. Gillian Beer a regény determinisztikus  
elemei közül Maggie gyermekkorát, a városban folyó kereskedelmi életet,  
múltjának történetét és St. Ogg legendáját emeli ki („Determinism” 87).  
Egyet lehet érteni ezek fontosságával, hisz mindezen narratívák jelentősen  
hozzájárulnak ahhoz, hogy a regény fojtogatóan szűk cselekvési teret  
adó világa létrejöjjön, sokkal hangsúlyosabban van jelen azonban az a  
szűkebb közösség, a nagycsalád, amely a két gyerek számára közvetíti  
mindazokat a normákat, amelyeknek meg kell felelniük, s amelyhez ké-  
pest Maggie szinte állandóan deviáns, míg Tom számára sokkal kevésbé  
problemátikus, de nem kevésbé romboló a beilleszkedés.

Sokak meglepetésére – és látszólag a feminista szemléletnek ellent-  
mondva, miszerint a társadalmi normák civilizációnkban elsődlegesen  
patriarchális normák – a fennálló rend legelhivatottabb védelmezői ebben  
a regényben sem a férfiak, hanem a nők, leginkább a Dodson nővérek:  
Mrs. Glegg (Jane Dodson), Mrs. Pullet (Sophy Dodson), Mrs. Tulliver  
(Bessy Dodson) és Mrs. Deane (Susan Dodson). A rend, amelyet kép-  
viselnek, első látszatra nem feltétlenül férfias értékek alapján működik,

és az is igaz, hogy nem mind a négyen hallatják egyformán hangjukat, azonban mindnyájan (bűn)részesek annak a rendszernek a fenntartásában, amely őket magukat is áldozattá és másodrangú lényekké teszi. Éppen úgy viselkednek, ahogy Shirley Ardener szerint

...az elnémított csoportok, akik ahelyett, hogy semmibe vennék a domináns csoportot, vagy épp csak elviselnék annak elvárásait, annál akár tovább is mehetnek, és elfogadhatják egy olyan rendszernek a fenntartását vagy felügyeletét, amely, a szemlélőnek úgy tűnhet, számukra igen káros. („Introduction” 28)

Ardener még azt is hozzáteszi: „Az összes mechanizmus közül, amelyek »a nőt neki való helyen tartják«, talán az a nézet a leghatékonyabb, miszerint a nekik rendelt hely a saját és családjuk javát szolgálja” („Introduction” 29).

A Dodson nővérek – s közülük is elsősorban a legidősebb, Jane – *látószólag* egy saját maguk által irányított, öntörvényű világot tartanak fenn, ahol teljhatalommal rendelkeznek. Ennek a világnak az öntörvényűsége azonban igencsak megkérdőjelezhető. Hatalmuk, amely nem terjed tovább azon a szűk szférán, ahol a klasszikus női szerepeket játszhatják, még ebben a világban is változik. Ha kronologikusan és egyúttal hatalmuk, erejük nagysága szempontjából nézzük, hogy mit képviselnek, akkor azt látjuk, hogy hatalmuk az idő – és a környező világ – változásával fokozatosan csökken, és teljesen erőtlenné válik azzal párhuzamosan, ahogy a férfiek által megtestesített preindusztriális gazdaságot felváltja a merkantilizmus és a szabadverseny.

Margaret Homans szerint a Dodson nővérek és a Dorlcote malom együttesen képviselik a régi középosztályt, míg Maggie és a Guest és Tsa. vállalkozás az újat („Dinah’s Blush” 169–70), azonban ez megkérdőjelezhető, hiszen Glegg néni – az oly sokszor hangsúlyozott rokonság ellenére – aligha azonosítható bármelyik nővérével, mint ahogy a Dorlcote malom sem feltétlenül egy korábbi állapotot jelképez. Glegg néni, a legidősebb nővér, mint arra Judith Lowder Newton rámutat, valóban „a középosztálybeli család egy korábbi korszakra jellemző kódját képviseli, amikor a középosztálybeli nőket még többre tartották a társadalmi megítélés szerint, mert láthatóan hozzájárultak a család fenntartásához és

jövedelméhez” (131). Neki magának megmaradt némi, az apjától örökölt vagyona, amellyel szabadon rendelkezik – szemben a viktoriánus házassági törvényekkel, melyek szerint a feleség elvesztette minden rendelkezési jogát a házasság előtti vagyona felett. Részben ennek a rendkívüli módon rendelkezésére álló vagyonnak köszönheti, hogy beleszólása van a család ügyeibe, hogy például Maggie és Tom neveltetését illetően véleményét, illetve anyagi hozzájárulását kéri. Ennek ellenében azonban Glegg néni megfellebbezhetetlen bizonyossággal nyilatkoztatja ki a világot képező igazságokat, azaz, hogy miképpen kell süteményt és kankalinbort csinálni, miképpen kell a sonkát és a pöszmétebefőttet tartósítani, illetve kifinomult jelrendszert dolgozott ki arra, hogy attól függően, milyen vendégajat tesz fel, mindenki tisztában legyen azzal, mekkora jelentőséget tulajdonít az adott alkalomnak.

Mindezt fel lehet fogni komikusan is, mint ahogy kétségtelenül vannak Glegg néniben karikatúrisztikus vonások. Azonban talán fontosabb azt látni, hogy ezáltal egy olyan szemiotikai rendszer jön létre, amelyben minden túlmutat önmagán, ugyanakkor a helyes és a helytelen, a jó és a rossz, az elfogadható és az elfogadhatatlan között olyan éles és megfellebbezhetetlen határok jönnek létre, amelyek a legkisebb kihágást, eltérést is büntetik, mert általa a *rendszer léte* válik bizonytalanná, hiszen „a társadalmak elkülönülő fogalmak és meghatározott határok alapján működnek. A határterületek vagy a nem egyértelmű besorolások veszélyt képeznek, mivel ambivalenciát és marginalizációt eredményezhetnek” (Hastrup 50), és ezáltal bizonytalanság- és nyugtalanságérzetet keltenek.

Glegg néni megfellebbezhetetlen alaptörvényei éppen ezt a bizonytalanságot akarják kizárni, és a fennálló rend védelmezését jelentik. „Törvényei”, amelyeknek alapján magát a világregd legfőbb letéteményesének tartja, ugyanakkor soha nem terjednek túl azon a szférán, amelyet jellegzetesen elkülönült női szféraként lehet meghatározni. Glegg néni minden törvénye a családhoz, a háztartáshoz és a helyes viselkedésmo-  
dellekhez kötődik, de ez utóbbin belül is elsősorban a helyes női viselkedés modelljéhez, hiszen Tom látszólagos transzgressziója, amikor apjuk betegsége idején szembeszáll a nagynénik és nagybácsik gyülekezetének véleményével és saját véleményének ad hangot, rögtön megbocsáttatik,

ellenben Maggie áthágásai és mássága mindvégig a renddel szembeni véteknek minősülnek. Érdekes módon ugyanakkor éppen Glegg néni az, aki Maggie-t „igazi bukása” után pártfogásába veszi: a rokonsági, vérségi, klánsági kötelék nála játssza a legnagyobb szerepet. Szemben a modernitásra jellemző, elidegenedettebb, egygenerációs családmodellel, a Glegg néni által jelképezett klánfelfogás védőhálót is jelent, mivel az ő világában a legfontosabb határ a klánszerű rokonság és a nem-rokonság között húzódik. Ezáltal nyújthat védelmet Maggie-nek, aki ugyanebben a helyzetben kirekesztendőnek bizonyul, ha valaki, mint például Tom, a modernitásra jellemző gondolkodásmódot legjellegzetesebben képviselő figura, nem a rokonság köré húzza meg a legfontosabbnak tartott határvonalat.

Glegg néni mellett – és vele szemben – a másik három Dodson nővér, azaz nagynéni is meghatározó szerepet tölt be abban a szűknek bizonyuló rendszerben, amely Maggie és Tom világát alkotja. Mrs. Pullet ugyan Glegg nénihez hasonlóan megtarthatta vagyona egy részét a férje jóvoltából, azonban ő teljesen másképp gyakorol befolyást környezetére (Maggie iskoláztatásának támogatása, mint ahogy maga az iskoláztatás is, alig méltó említésre a szövegben). Pullet néni „kevésbé Mr. Pullet gazdasági partnere, mint inkább a férje gazdagságának jele és hordozója” (Newton 132). Mrs. Tulliverrel együtt nem különbözik Glegg nénitől abban, hogy ő is pontosan tudja, mit jelentenek a dodsoni alaptörvények, azonban az ő hatalma már kirakatszerű, sokkal inkább közelít az egyik jellegzetes viktoriánus női modellhez. Pullet néni az orvosságosüvegei és kalapjai által létezik, azok gyarapodása, szaporodása jelenti az ő jelentőségét, csak azt tudja maga után hagyni halála után, ezért aggódik azon, hogy a pirulák nem megtartható dobozban lesznek, s nem tudja üvegcséi számát növelni velük. Mrs. Pullet létezésének és környezetére gyakorolt hatalmának egyetlen megnyilvánulási formája betegsége és állandó haláltudata, jeleként egy olyan nőiségnek, amely teljesen céltalan, steril létezés. Nem véletlen, hogy az ő háza az, ahová semmiképp sem lehet piszkos cipővel belépni, s ahol minden lepergett morzsa vagy kiöntött szörp alapjaiban rengeti meg a rendet. (Itt párhuzamként felidézhetjük azt, hogyan változik meg az *Üvöltő szelek*ben Catherine viszonya Heathcliff piszkosságához a buldogharapásos szocializáció után, amelynek eredményeképp „valódi hölgyként” tér haza.)

Önmagába forduló, teljesen öncélú létezésének legkifejezőbb megnyilvánulása az a Maggie számára beavatási rítusként felfogható jelenet, amikor Pullet néni – számos ajtó kinyitása, számos kulcs megforgatása után – léte legmélyebb szentélyébe vezeti be Maggie-t és Mrs. Tullivert, de antiklimaxként ennek a szentélynek a mélyéről csak egy nagyon köznapis és különlegesnek semmilyen szempontból nem mondható kalap kerül elő (88–91), jeleként egy teljesen jelentéktelen, kiüresedett, de ugyanakkor jellegzetes viktoriánus női létnek és a nők számára társadalmilag kódolt és önmaguk által is fenntartott és felügyelt illemrendszernek. Pullet néni és Glegg néni gyermektelensége egyaránt egyfajta lét fenntarthatatlanságaként értelmezhető: Glegg néni rokonsági alapokon nyugvó létszemlélete egyre kevésbé tekinthető modellnek (Bob Jakinnek őt is sikerül becsapnia), Pullet néni pedig egyértelműen az állandóan betegeskedő, sőt betegsége által létező, azaz nem egészséges női modell öngyilkos mivoltát jelzi.

Mrs. Tulliver és Mrs. Deane – részben férjeik révén – sokkal inkább egy, a női lét szempontjából még kérdésesebb időszakhoz, a modernitáshoz, de legalábbis egy átmeneti fázishoz tartoznak, s ennek többféle jele és következménye van. Mrs. Tulliver ugyan még maga szőtte abroszait, és saját pénzén vette kelengyéje egy részét, a sokat emlegetett cukorfogóval kezdve, amelyet még tizenöt évesen vásárolt, azonban részben szembeszállt Mrs. Glegg-gel és Mrs. Pullettel, amikor megvette az aranyozott ágacskákkal díszített porcelánkészletet (204). A Dodson-kód ugyanis elsősorban a pöttyös, csikos és kockás abroszok megfelelő voltának megítélésében és az ágyneműfehérítés mikéntjében ad eligazítást. Magánvagyonra – és létének alapja – azonban megszűnik, amikor Mr. Tulliver csődbe megy. Az ő esetében minden, amit magával hozott a házasságba, a törvény szerint a férje vagyonának része lesz, ekképp Mrs. Tulliver minden rendelkezési jogát elveszti felette. Ezt a világot nem a rokonság, hanem az elvont törvény fogalmai rendezik újjá, s ezzel a világgal szemben a rokonsági kötelék aligha jelenthet bármi védelmet. A nővérek sem tudják a klán számára megmenteni Bessy vagyonát, de jellemző módon Mrs. Deane nem is akarja: „– Nem bánom – mondta Mrs. Deane kissé gőgösen. – Semmi ellenvetésem, hogy megvegyünk egyet-mást a jobb holmiból. A mi házunkban van helye a fölös dolgoknak is” (250). Mrs. Tulliver háztartási tárgyai elvesztésével „önbecsülését és

Dodson-énjét” (Norbelie 128), de annál többet is: önmaga elvesztését siratja. Neve – pontosabban lánykori neve, Elizabeth Dodson – minden egyes darabon rajta van, s ezek elvesztésével önálló, férjétől független léte szűnik meg, az a lét, amely értelmezhető, érthető és lakható számára:

Szegény Mrs. Tulliver, úgy látszik, sohasem nyeri vissza többé régi énjét, mely olyan békésen duruzsolt háztartási teendői közepette. Hogy is lehetett volna a régi? A tárgyak, melyek közt elégedetten tett-vett és járkált, mind eltűntek; hirtelen megfosztották kincseitől, amelyek ezt a világot értelmessé tették számára negyed évszázadon keresztül, amióta első bevásárló útjára indult, és megvette a cukorfogót; de megfosztották mindazoktól a kis reménykedésektől, tervezgetésektől és töprengésektől, mindazoktól a kellemes kis gondoktól is, amelyek e berendezési tárgyakhoz fűződtek, s most riadtan, megdöbbenve állt ebben az ürességben. (331–32)

Vele szemben Mrs. Deane élete már teljesen beleolvadt a férjébe: az ő háztartásában az eredeti, lánykori dolgok már a kevésbé becsült, lenézettebb darabok közé tartoznak, s Bessy holmijait sem azért veszi meg, hogy a család egységét megtartsa általa, hanem azért, mert megengedheti magának. Az ő szempontjából ezek a dolgok teljesen tárgyasultak, értékük csakis olyan árucikként van, amely még jobban képviselheti azt a státust, amelyet *Mr. Deane révén* Mrs. Deane és az egész család élvez. Mrs. Deane önálló léte annyira jelentéktelen, hogy bármit mond is, mindenért kikéri utólag férje helyeslését, nincs olyan nyelvhasználata, amely által elválna férjétől. Lét nélküli életének vége is annyira jelentéktelen, hogy csak felejtésként és jel nélküli kitörlődésként van jelen a szövegben: akkor, amikor a lánya először jelenik meg *nem* gyászruhában a St. Ogg’s-i társaságban.

A Dodson nővérek tehát a női létmód különböző változatait képviselik, két dologban azonban teljesen megegyeznek. Öntudatlanul olyan határokat vonnak maguk köré a Dodson-kód által, amelyekről azt gondolják, hogy belakható kereteket teremtenek létükhöz, azonban éppen ezek a keretek azok, amelyek zárt és megkérdőjelezhetetlen, alternatívát nem nyújtó teret hoznak létre a törvények kizárólagossága miatt, így a nővérek nagyban hozzájárulnak a regény determinisztikus világához. Ugyanakkor éppen a megkötöttségek, a kód alapszabályai miatt mindnyájan feloldódnak

az őket metonimikusan körülvevő közegben: csakis azáltal tudják meghatározni létüket, de abban el is vesznek, és nem is tudnak semmiféle más vágyat artikulálni, sem pedig másféle világot, nézetet, szempontot elképzelni. Hozzájuk hasonlóan megfellebbezhetetlen elvek, határvonalak és szabályok alapján szólal meg a regény végén „a világ felesége”,<sup>102</sup> a közvélemény női hangja, amely a rend és a határok betartása, fenntartása és felügyelete érdekében sokkal szigorúbban ítéli meg Maggie bukását, mint a közvélemény férfihangja. Maggie azáltal, hogy az ő fogalmaik szerint nem meghatározható státusban kerül vissza St. Ogg'sba, kategorizálhatatlan lesz, határeset, se nem tiszteletet érdemlő kisasszony (szűz), se nem férjes asszony, se nem bukott nő – szexualitása „a káosz jele, potenciálisan fékezhetetlen és bomlasztó” (Ardener, „Introduction” 31). Ezért lesz cserépszavazás a sorsa, miáltal a nők indirekt módon bizonygatják a férfitársadalom előtt, hogy ők maguk viszont tudják, mitől maradnak értékesek és értékek, az érték jelei a férfiak által uralt társadalomban.<sup>103</sup> A Dodsonok és a „világ feleségének” kódjai egybeesnek: ugyanarról szólnak, hogyan konstituálódik az a nők számára adott – determinisztikusan és klausztrofóbiásan zárt – tér, amely egyetlen választásként létezik Maggie Tulliver előtt is. Igazat kell adni Patricia Meyer Spacksnek, aki szerint nincsen Maggie előtt megfelelő női modell, de ő hozzáteszi: a haladás csakis mindezek elvetéséből jöhet létre (*Female* 39). Véleményem szerint viszont Maggie esetében nem az a kérdés a regényben, hogy mi az alternatíva, hanem az, hogy van-e egyáltalán alternatíva.

Ha Maggie Tulliver „választási lehetőségei” a Dodson nővérekben testesülnek meg, akkor Tom Tulliver számára a Dodson nővérek férjei jelentik a szerepváltozatokat. Amikor apja betegsége kezdetén Tom elhatározza, hogy munkába áll, tudatosan számot vet azzal, hogy mi között választhat:

---

<sup>102</sup> Az angol szövegben: „the world's wife” (490), a fordításban: „a női világ” (584), szerintem azonban fontos az ítéletben a férjek általi meghatározottság, ezáltal az ő rendjük felügyeletének lehet felfogni a feleségeknek a férjeiknél is szigorúbb ítéletét.

<sup>103</sup> A patriarchális társadalom szempontjából értéknek minősülő „természetes” jelek megőrzésére és nők általi felügyeletére hoz megdöbbentő példákat Kirsten Hastrup „The Semantics of Biology: Virginity” című tanulmányában.

Tudta, hogy mindkét nagybácsija, Mr. Glegg és Mr. Deane is valamikor nagyon szegény volt. Tom nem akart Glegg bácsiról példát venni, aki lassan kuporgatta össze szerény vagyonát, amellyel nyugalomba vonult. Inkább Deane bácsit utánozta volna; az volt az álma, hogy állást kap valami nagy cégnél, ahol gyorsan lehet haladni. [...] Glegg bácsi, biztosan tudta, kinevetné bátor terveit, viszont nem tudott megszabadulni attól a homályos gondolattól, hogy Deane bácsi számára semmi sem lehetetlen. Apja már sok évvel ezelőtt mesélgetett arról, hogy Deane bácsi milyen ügyes ember; szolgálatait a Guest & Co. annyira értékelte, hogy végül bevették a cégbe. Maga is ezt az utat fogja követni, határozta el Tom. Elviselhetetlen volt számára az a gondolat, hogy világeletemben szegény, lenézett ember lesz. Tisztességesen akart gondoskodni anyjáról és hűgáról, hogy mindenki azt mondja róla: milyen kiváló jellem! Gondolatban így ugrotta át az éveket, és erős elhatározása, erős vágya lobogása közben nem gondolt a lassú percekre, órákra, napokra, amelyekből az évek összetevődnek. (270)

Glegg bácsival, a megfontolt és biztos üzletre (legfeljebb ötszázalékos hasznot hozó befektetésre) építő gyapjúkereskedővel szemben Mr. Deane egy másfajta életszemléletet képvisel: a vakmerő álomnak tűnő jövőt, a gyors meggazdagodást, s az őáltala megjelenített modell megfelel annak, amit Moretti a *Bildungsroman* elengedhetetlen feltételének tart: „a mobilitásban és a belső nyugtalanságban” testet öltő fiatalosság az, ami a modernitás képét vetíti elénk, s ebben „a fiatalság egy olyan világ képe, amely jelentését a jövőben, nem pedig a múltban keresi” (5). A Mr. Deane által képviselt, a modernitásra jellemző életmód és szemlélet tehát a Dodson–Glegg-kódhoz képest áthágásnak látszik, azonban a fenti szövegrészletben Tom transzgresszívnek értelmezhető vágyát elemezve két dolog tűnik fel. Tomnak is majdnem determinisztikus, vagy-vagy választási lehetősége van – igaz, ezzel (Maggie-vel ellentétben) valóban teremt magának egy olyan lehetőséget, amely a *Bildungsroman* kontextusában „barátságos térnek” nevezhető. Ugyanakkor az évek „átugrása”, azaz a rendszerből való látszólagos kilépés csak a rendszer kitágítása: nem az a kérdés, hogy a napok, órák, percek haladtával el lehet-e érni a vágyat, hanem csupán az, hogy hogyan lehet elérni (a szövegrész angolul: „did not see *how* they would be made up of slow days, hours and minutes” [225] – saját kiemelés). Ilyen szempontból Tom előtt éppen ellenkezőleg vetődik fel a kérdés, mint Maggie előtt, hiszen ha igen szűk téren belül is, de neki

rendelkezésre áll a cselekvés és a vágymegvalósítás lehetősége, csak a módját kell megtalálni, és az is bizonyosnak látszik, hogy a rendszerben való megmaradással, metonimikus haladással minden vágya elérhető. Maggie számára viszont *a rendszeren belül* nem létezik lakható tér és eljátszható szerep: ő mindenképp transzgresszióra kényszerül.

## **Maggie mássága**

Maggie Tulliver a Dodsonok által képviselt, létrehozott és felügyelt mátrixtól szinte minden szempontból különbözik, sorsa tehát eleve elrendeltetett, akárcsak a gyermekkori olvasmányában szereplő boszorkányé:

Ó, mindjárt megmondom, mit jelentenek. Ez szörnyű kép, ugye? De nem tehetek róla, mégis szeretem nézni. Az öreg asszony ott a vízben – boszorkány. Azért dobták bele, hogy kiderüljön, csakugyan boszorkány-e. Ha ki tud úszni, boszorkány, ha meg befullad, akkor persze meghal, de bebizonyította, hogy nem boszorkány, csak szegény, bolondos anyóka. Csakhogy mit ér vele, ha megfulladt, nem igaz? (19–20)

A boszorkány vízpróbája Maggie sorsának – azaz *Bildungsroman*ja lehetőségeinek – allegóriája: akár mássága miatt, akár hasonlása/hasonlósága miatt, de mindenképpen gyilkos számára az a környezet, amely sem teret adni, sem tolerálni nem képes Maggie-t mássága miatt. Devianciája alapvetően háromféleképp íródik bele: testébe, intellektusába és „boszorkányságába” – s ez az a három szempont, amellyel még megjelenése előtt a szülők párbeszéde jellemzi a kislányt (12–13).

### **1. Maggie teste**

„Nem tudom elérni, hogy a köténye legalább két óráig tiszta maradjon. [...] Ilyesmi soha nem fordult elő az én családomban, hál’ istennek; senkinek sem volt olyan barna bőre; szinte olyan, mint valami félvér. [...] De a haja nem akar csigába állni, akármit csinálok vele, tombol, ha papirosba csavaram! Mennyi vesződségembe kerül, hogy nyugodtan álljon, amíg forró vasal kisütöm!” (13–14)

Mrs. Tulliver számára Maggie problematikussága legelőször a legalapvetőbb szinten, fizikai mivoltában jelentkezik – ellentétben Tommal, akinek a teste jóformán lényegtelen a szövegben:

Tom olyan kamasz volt, amilyenbe lépten-nyomon belebotlik az ember Anglia minden táján; ezek a sihederek tizenhárom éves korukban olyan egyformák, mint a kislibák: hajuk világosbarna, arcuk tej és rózsa, ajkuk duzzadt, orruk és szemöldökük meghatározhatatlan; fizimiskájukon nem lehet fölfedezni egyebet, mint a kamaszkor általános jellemvonásait – nem úgy, mint a szegény kis Maggie arcán, amelyet a természet mintha határozott szándékkal formált és színezett volna ki. (37–38)

Maggie teste, elsősorban haja, szeme, bőre és magassága az egész szövegben másságának jeleként tételeződik. Ő egyértelműen Tulliver, az a veszélyes anyag, amely nem engedelmeskedik, amelyik megpróbál kitérni, ellenkezni, de nem sikerülnek próbálkozásai. Apja, Mr. Tulliver az a hibrid – azaz szörny –, aki megpróbálja áthidalni a Mr. Glegg és Mr. Deane világa közötti távolságot, aki, bár maga nem ért hozzá, a törvény elé viszi a malom sorsát, de ezáltal eleve bukásra ítéli magát. Húga, Mrs. Moss, Maggie keresztanyja az, aki legjobban hasonlít Maggie-re fizikailag és lelkileg is. De ő is vágyainak engedelmeskedett, s rosszul ment férjhez, ezért egész életére szegénységre – a Dodsonok szerint törvényen kívüli állapotra – van ítélve. Csakhogy Maggie számára ez még így is ideális állapot, hiszen Moss nénikéjénél „Maggie mindig nagyon baráti megítélésben részesült: Ez volt az ő Bergengóciája, *ahol azt tehette, amit akart*” (96) – az általam kiemelt szövegrész az angol eredetiben: „where she was out of the reach of law” (80) – azaz pontosabban „ahol nem érte el a törvény keze” (saját fordítás).

Maggie mássága, dacos különbözősége a legelemibb szinten a testére van írva. A regény kezdetén Maggie kilencéves, abban a korban van tehát, amikor már kis hölgynek lehet tekinteni, legalábbis a társadalmi (és biológiai) nőiség küszöbén áll. A női test, ellentétben a férfitesttel, „társadalmi állapotok jelzésére szolgál, társadalmi jelölő”, másképp fogalmazva, „a különbözőség »természetes« jeleit a kategóriák közötti fogalmi (és társadalmi) megkülönböztetésre használják” (Hastrup 60, 52). Maggie esetében elsősorban haja, bőre és termete az, ami megkülönbözteti az állandó el-

lenpontként a háttérben mindvégig ott lévő Lucy Deane-től, aki Maggie anyjához (egy igazi Dodsonhoz) hasonlóan mindig jó kislány. Maggie hajának első említései mérceként Lucy jelenik meg: „És ott van az unokanővére, Lucy. Milyen szép fürtös haja van, és sose kócos!” (14). Ezek a „természetes” jelek válnak a kettejük közötti különbség jeleivé: a mindig tiszta és engedelmes, rózsaszín-fehér, szőke hajú, gesztenyebarna szemű, a széken mindig rendesen megülő Lucy éles ellenpontot képez Maggie-vel szemben.

Maggie megfésülhetetlen haját Nina Auerbach úgy értelmezi, hogy az „pusztító hatalmának emblémája, amelynek csak félig van tudatában, és nem is képes neki parancsolni” (*Romantic* 235–56), Deirdre David pedig amellet érvel, hogy „gyönyörű fekete haját azzal a reménnyel vágja le, hogy okossága nyilvánvalóbban látsszék, [...] s neme jelének, rendkívüli hajának levágásával agresszívan megmutassa intelligenciáját” (219). Bár tagadhatatlan Maggie hajának és szinte démoni hatalmának összefüggése (a szövegben levágott haja Medúza-főként jelenik meg Lucy sárba lökése előtt [98]), ez a hatalom nem feltétlenül pusztító, és nem is feltétlenül Maggie intelligenciájának kimutatásával függ össze, hanem sokkal inkább Maggie belső erejével, vágyaival, vágyakozásával, szabadságvágyával és függetlenségével, saját *Bildung*ja boldog befejezésével – mindazzal ellentétben, amit a kislány kalapja és a megregulázott, bebodorított göndör fürtök jelölnek:

Maggie-t súlyos csalódás érte: nem engedték meg neki, hogy elkísérje apját, amikor a kétkerekű kocsin elindult, hogy hazavigye Tomot a kollégiumból. Mrs. Tulliver azt mondta, a reggel túlságosan nyirkos ahhoz, hogy egy kislány a legszebb sapkájában [angolul: „bonnet”, azaz inkább „kalap”] kiránduljon. Maggie az ellenkező álláspontra helyezkedett, mégpedig szenvedélyesen. A nézeteltérés következménye az volt, hogy amikor anyja éppen fésülni kezdte Maggie makrancos fekete haját, a kislány hirtelen kiugrott a keze alól, és fejét bedugta a mellette levő mosdótálba azzal a bosszúálló elhatározással, hogy hajbodorításról aznap már szó se lehessen.

– Maggie, Maggie! – sópáncodott Mrs. Tulliver, és csak ült kövéren, tehetetlenül, a kefék az ölében. – Mi lesz belőled, te haszontalan? Megmondom Glegg nénidnek meg Pullet nénidnek jövő héten, ha eljönnek, aztán nem fognak többé szeretni. (27)

Ez a részlet Maggie vágyai, akarata és a Dodson nővérek – köztük Maggie anyja – által képviselt normarendszer közötti áthidalhatatlan távolság allegóriájaként olvasható: Maggie-t éppen annak a kalapnak a kötelező felvétele akadályozza szabad (azaz nem feminin) mozgásában, leghőbb vágya elérésében (Tommal való találkozásában), amely illedelmes kislányt („igazi” nőt) csinál belőle, s amely a regény szövegében valójában soha nincs a fején: csakis akkor jelenik meg a kalap, amikor Maggie ledobja. Ezzel szemben a fésűnek nem engedelmeskedő és feltűnően fekete, s ezért szabálytalan haja számtalan kontextusban megjelenik, melyek közül kettő érdemel külön figyelmet. Az egyik alkalommal, amikor éppen az a dilemmája, hogy Tom parancsának engedelmeskedjen és ne találkozzon titokban Philippel az erdőben, vagy pedig engedjen vágyainak és szálljon szembe Tom akaratával, Philippel könyvekről beszélgetnek:

– Nem olvastam végig a könyvet – vallotta be Maggie. – Míhelyt ahhoz a laphoz értem, ahol a fiatal szőke hölgy olvasgat a parkban, becsuktam, és elhatároztam, hogy nem olvasom tovább. Már előre láttam, hogy az a világos bőrű lány elhódítja Corinne szerelmét, és boldogtalaná teszi. Elhatároztam, hogy nem olvasok több olyan könyvet, ahol minden boldogság az aranyszőke nőknek jut. Gyűlölni kezdem őket. Adjon nekem olyan regényt, amelyben egy fekete nő diadalmaskodik, az helyre billentené a mérleget. Meg akarom bosszulni Rebeccát és Flora MacIvort és Minnát meg a többi boldogtalan feketehajút. (396–97)

Az utalás Mme de Staël és Walter Scott regényeire vonatkozik, azokra a női *Bildungsroman* egyfajta változataként is felfogható szerelmi történetekre, amelyekben a fekete hajú, a szőke hajú hősnőnél sokkal önállóbb gondolkodású, kevésbé önmegadó hősnő mindig alul marad vetélytársnőivel szemben. A hajszínre való intertextuális utalás pedig megerősíti *A vízimalom*nak azon tendenciáját, hogy Maggie számára nem lehet cselekvési tér és hely ebben a determinisztikus fiktív világban. A hajnak – Maggie haja másságának – szoros összekapcsolása a szerelmi történettel ugyanakkor ismételten Maggie legegységesebb vágyát, az őt körülvevő, meglévő, őt író szövegekből való kitörés igényét fejezi ki.

Maggie haja még egy alkalommal nyer különleges jelentőséget: akkor, amikor kétévi nevelőnősködés után visszatér St. Ogg'sba, és Lucy révén

részévé válik a városka társasági életének. Maggie haja ekkor már nem megregulázhatatlan hajtömeg, látszólag sikerül keretek közé szorítani, de így is átsugárzik rajta az az – akár démoninak is nevezhető, ellenállhatatlan – erő, amely tagadhatatlanul benne van, s amely hatalmat ad neki:

Az első pillanatban Stephen alig tudta leplezni csodálkozását, amikor megpillantotta a sudár, fekete szemű nimfát, akinek éjsötét haja olyan volt, mint egy hercegnői korona. [...] „Ebbe is belebújt az ördög” – volt Stephen első gondolata, s a másik, mikor Maggie is valami kézimunka fölé hajolt, körülbelül így hangzott: „Szeretném, ha újra rám nézne.” (447)

Fekete hajkoronája ebben a pillanatban szexualitása, nőisége erejének a jelévé válik, s ez az erő olyan feltűnő, hogy nemcsak a férfiakra hat, hanem a nők számára is a bennük lévő – vagy vágyaik szerint bennük lévő –, de kifejezhetetlen erőt jeleníti meg, hiszen az első bál után „több ifjú hölgy azzal az elhatározással ment haza, hogy ő is fekete csipkével díszített rövid ujjú ruhát csináltat magának, s haját széles koszorúba fonja a feje búbján” (475).

Maggie-nek nemcsak fekete haja és szeme, hanem barna bőre is ebbe a kultúrába nem illő erejével függ össze: egyik legnagyobb „bűne” elkövetésekor is hangsúlyosan jelen van bőre színe: „Maggie megtette, ami tőle telt – vadul előrelökte *barna* kis karját, és betaszította szegény Lucy-t, a fehér-rózsaszín tündért, a tehének dagasztotta sárba” (122 – saját kiemelés). Bőrébe kódolt másságát anyja még akkor sem tudja elfogadni, amikor Maggie felnőtt korában a csúf kiskacsából mindenki által irigyelt hattyúvá válik: „De amikor én fiatal voltam, a barna bőrt nem tartották szépnek jobb körökben” (456). Hasonlóképp mindvégig „zavaró” az átlagosnál magasabb termete („Maggie is gyorsan nőtt, olyan gyorsan, hogy a nénikéi nem győzték kifogásolni” [185]), valamint szélesebb válla („– De vállban sokkal szélesebb nálam, s ez nagyon kellemetlen – mondta Mrs. Pullet” [455]). Feltűnő, látható teste<sup>104</sup> és testi tulajdonságai mindvégig

<sup>104</sup> Ezen a ponton is visszakapcsolhatunk a már olvasott szövegek egy részéhez: a *Jane Eyre*-hez, ahol a női test láthatóvá tétele a patriarchális diszkurzusban a pellengérré állítással volt egyenlő; illetve az *Üvöltő szelek*hez, ahol a regény egyik kulcskérdése Catherine testének megjelenítése és kódolása.

a St. Ogg's-i, dodsoni kóddal való *szembenállását* hangsúlyozzák, hisz sem kalapot nem tud a fejére tenni (a kalapot mindvégig a hajkorona helyettesíti), sem a Stephen számára oly vonzerőt jelentő karja nem fér bele Pullet néni ruhájába. Teste minduntalan kinövi és felnyitja azt a rendszert, amelyet szabályok, ruhák, kalapok közé akarnak szorítani, de teljesen hiábavalóan, hisz sokkal erősebb mindennél – a felvett ruhák is mind átalakulnak lényé hatására. „Nem értem, micsoda boszorkányságnak köszönheted, Maggie, hogy szegényes ruháidban is olyan pompás jelenség vagy” (372), mondja Lucy, és végső ítéletében a „feleségek világa” is Maggie testének másságába helyezi veszélyességének forrását: „Miss Tullivernek már a külső megjelenésében is volt valami, amiből a női közvélemény kifinomult ösztönével megérezte, hogy nem lesz jó vége” (585).

## 2. Maggie okossága

„...kétszer olyan okos, mint Tom. Több esze van, mint amennyi egy nőnek kell, attól tartok – folytatta Mr. Tulliver, s fejét tűnődve ingatta jobbra-balra. – Amíg kicsi, semmi baj, de a nagyon okos asszony éppen olyan, mint a hosszú farkú juh, attól még nem ér többet.” (13)

Maggie-nek nemcsak a teste, hanem az okossága sem fér a norma, az átlag által előírt és meghatározott keretekbe, hisz túlnő rajta, szétfeszíti, s ezáltal mind a keretre, mind pedig önmagára veszélyessé válik. Részben megfordítva a nőgyűlölettől sem mentes magyar mondást, miszerint hosszú haj, rövid ész, a hosszú farkú birka (az oktalan állat) felidézett képe az abnormalitás szörny(ű)ségére utal. Hiszen nem normális dolog, hogy a természetesen rövid farokkal megáldott birkának hosszú farka legyen, mint ahogy devianciának tekintik a „természetellenes” – értsd: okos – asszonyt is. „Egy nőnek nem szabad túl okosnak lennie! Nem lehet jó vége, annyi bizonyos” (19), mondja Mr. Tulliver, aki pedig mindenki közül leginkább büszke lánya – szerinte tőle örökölt – észére.

Márpedig Maggie ilyen birka, illetve birkának kellene lennie, de nem az, hanem valamiféle aberráció, amely a Dodson-kód semmiféle kontextusában nem értelmezhető: rontja Maggie „piaci értékét”, hisz előre lehet látni, hogy senkinek nem kell az okos nő. Elizabeth Dodsont – Maggie anyját – azért vette el a férje, mert

...nem volt túlságosan okos. Ritka szép lány volt, nem mondom, és olyan családból való, amelyből csupa jó gazdasszony származott. De a nővérek közül őt választottam, nem véletlenül, hanem mert olyan oktondinak láttam, s azon voltam, nekem ne dirigáljon senki a saját házamban. (22)

Mrs. Tulliverhez hasonlóan a regény másik női szereplője, aki a házasság piacán „árúként” jelenik meg, azaz Lucy sem éppen okosságával nyeri el Stephen figyelmét. A legtöbb, amit jövődöbelije ebből a szempontból mondani tud róla, az az, hogy nem ostoba:

[Stephen] talán azért tartotta helyesnek a választását, mert Lucyban nem látott semmi ilyen különös tulajdonságot. A férfi azt akarja, hogy felesége csinos legyen. Ami ezt illeti, Lucy csinos volt, de nem őrijítően szép. Egy férfi továbbá azt kívánja, hogy a felesége legyen művelt, szelíd, gyöngéd és nem éppen ostoba – Lucynak mindezek a tulajdonságai megvoltak. [...] Fejébe vette, hogy Lucy lesz a felesége, senki más, a drága kis teremtés éppen olyan típus, akire mindig hódolattal nézett. (440)

Lucy, a szőke hajú, a románcos történetek szerint mindig győztes hősnő tehát minden szempontból Maggie ellentéte: kicsi, semmilyen szempontból sem különleges, éppen szép, de nem feltűnően; s ezzel párhuzamosan éppen csak azokkal a legalapvetőbb ismeretekkel és intellektuális képességekkel rendelkezik, amelyek szükségesek ahhoz, hogy jövődöbelije ne unatkozzon mellette. Ez azonban egészen másfajta képesség és hajlandóság, mint Maggie-é, akinek intellektuális vágya az adott keretek között transzgresszív, hiszen olyan területekre vágyakozik, amelyek évszázadok óta kizárólagos férfiprivilegiumok. Ő állandóan könyvek között él, és a legelemibb viselkedési szabályokat is megsérti, olyannyira elmerül abban a kultúrában, amelyet a nők számára legfeljebb azért tartanak szükségesnek, hogy megszerezzék általa azt az igen felszínes „tudást”, amely szükséges a férjfogáshoz. Maggie könyvekhez, képekhez, zenéhez kötődése ezzel szemben mindig áthágás: egy alkalommal annyira elmerül az olvasottakon való gondolkozásban, hogy beejti az értékes – értsd: drága – könyvet a kandalló rácsa mögé; a tisztaságmániás Pullet néniéknél pedig úgy belefeledkezik egy nyomat nézegetésébe, hogy leejti a tortaszületet, és még rá is lép, majd rögtön utána, Pullet bácsi zenedobozának hatásától elvarázsolva, átöleli Tom nyakát, s ezzel ráönti a kankalinbort. Oly mó-

don válik tehát a kultúra részévé, amely mindenképp „túlzás”, s ezáltal áthágás: az ilyen belefeledkezés, a kultúra által a mindennapi világból való kilépés férfiprivilegium.

Ez a privilegizált – nem az intellektuális képességeken, hanem a nemekhez kötődő elfoglaltságokon alapuló – helyzet válik teljesen nyilvánvalóvá, amikor Tom elkerül Mr. Stelling iskolájába. Ugyan Tomról még saját apja is elismeri, aki pedig ragaszkodik az iskolázatáshoz, hogy a fiú „nem elég okos ahhoz, hogy dörzsölt fickó legyen belőle. Attól tartok, kissé lassan fog az esze” (13), mégis az ő tanulása az egyedül fontos: egy szó sem esik a szövegben arról, hogy az okos Maggie miképp tölti el három évét a bentlakásos iskolában, mint ahogy későbbi nevelőnői munkájáról is csak a munka letelte után vagy a munkavállalás előtt értesül az olvasó. Ezek a hiátusok, elhallgatások azt jelzik, hogy a tanulás és a családon kívüli munka csak a férfiak életének szerves elfogadott része ebben a világban. Ugyanakkor, ironikus módon, Tom – a rátermettség hiánya miatt – Mr. Stelling iskolájában nőies vonásokat vesz fel, mert egy számára idegen rendszerbe kerül bele, amely nem kedvez a benne meglévő képességek kibontakoztatásának. (Ez a helyzet természetesen felveti azt a kérdést, vajon mitől is olyanok a nők, amilyenek, vajon azok a tulajdonságok és viselkedésmoделlek, amelyeket „természetszerűen” nőiesnek tartunk, vajon valóban azok-e, vagy sokkal inkább egy, a képességeknek nem megfelelő diszkurzusrendszer következményei.)

Tommal láthatóan nem az elvont gondolkodásra született – sokkal inkább gyakorlati érzékkel van megáldva, s ezért a latinon és a matematikán alapuló klasszikus oktatás, a jelek által és *másfajta jelrendszerekben* való gondolkodás teljesen idegen tőle. Vele szemben Maggie – az életében addig esetlegesen megtalált könyvekhez hasonlóan – teljes érdeklődéssel merül el Tom tankönyveiben, amikor meglátogatja bátyját. Hogy ez privilegium megsértése, hogy ez kulturális kód áthágása, hogy egy lány „természeténél” fogva nem lehet igazán okos, az mind Tom, mind pedig Mr. Stelling megjegyzéseiből nyilvánvaló. Maggie ajánlatára, hogy segít bátyjának, Tom lelkisnyilvánosan válaszol: „– *Te akarsz nekem segíteni nekem, te kis buta? [...] Tom pedig viszolygott Maggie tudálékosságától*” (175), majd még egyértelműbbé teszi a nem és az okosság általa természetesen tekintett összefüggését: „– *De én okos asszony leszek – jelentette*

ki Maggie, s megint hátravetette a fejét. – Én meg azt mondom, hogy *utálatos és önhit*<sup>105</sup> leszel. Mindenki utál majd” (177), s ezt a vélekedést Mr. Stelling szintén megfellebbezhetetlen ítélete még megsemmisítőbbé változtatja: „Azt hiszem, [a lányok] mindenből föl tudnának csípni valamit. [...] Van bennük jó sok felületes okosság. De elmélyedni már nem tudnak semmiben sem. Az eszük fürge, de sekélyes” (150).

Maggie viszont Tomnál sokkal jobban érti mindazt, amit a fiúnak ekkorra már tudnia kellene. Mi akkor ő? Valóban hibrid szörny, akiben nő létere nem nőies tulajdonságok vannak? Okossága kétségtelenül átlép a társadalmi nemkonstrukció által hagyományosan nőiesnek és férfiasnak tekintett tulajdonságokat elválasztó határvonalakon, tehát veszélyes, mert marginalizált, így veszélyezteti a fixnek tekintett határokat, és képes több rendszerben, másképp gondolkodni. Tom és a Dodsonok jellegzetesen metonimikus gondolkodásával szemben Maggie gondolkodása apjához hasonlóan<sup>106</sup> metaforikus, azaz képes kilépni a szó szerinti, legnyilvánvalóbb, metonimikus rendszerből, mint ahogy képes megérteni a másfajta

---

<sup>105</sup> A dőlt betűs rész saját fordítás. Az angol: „a nasty conceited thing” (146); a fordításban: „szájjas kereplő leszel, még önhittebb, mint most” (177).

<sup>106</sup> Mr. és Mrs. Tulliver első beszélgetésében, amikor arról folyik a szó, Tomot hová küldjék iskolába, Mrs. Tulliver gondolkodását Mr. Tulliver egy metaforával jellemzi, amelyet a feleség képtelen átvitt értelemben felfogni: mindenképp szó szerinti értelmét keresi, s ezáltal kettejük beszélgetése a kommunikáció teljes – szinte beckettí – csődjévé válik:

„– De ne akadékoskodj a mosás miatt, ha nem találunk elég közel ilyen oskolát. Ezt hibáztatom benned mindig, Bessy: ha egy szalmaszálát látsz az úton keresztben, már azt hiszed, nem tudsz rajta átlépni. Visszatartanál attól, hogy fölvegyek egy jó kocsist, mert szemölcs van az arcán!

– Drága szívem! – válaszolta Mrs. Tulliver enyhe csodálkozással. – Mikor tiltakoztam én valaki ellen csak azért, mert szemölcs van az arcán? Inkább azt mondanám, kedvelem a szemölcsöket, hiszen a megboldogult szegény öcsémnek is volt egy a homlokán! Én bizony nem emlékszem, hogy valaha is föl akartál volna venni olyan kocsist, akinek szemölcs van az arcán, Mr. Tulliver. Ott volt John Gibbs, akinek az arcán annyi szemölcs sem akadt, mint a tiédén; én erősködtem, hogy vedd föl. Meg is tetted, s ha nem hal meg tüdőgyulladásban – éppen eleget fizettünk Turnbull doktornak a kezelésért –, még ma is ő hajtaná a szekeret. Lehet, hogy volt rejtett szemölcse valahol, de én honnan tudhattam volna, Mr. Tulliver?

– Nem, nem Bessy, nem éppen a szemölcsre gondoltam. *A szemölcs valami más jelent, úgy értettem.* Üsse kő! Nehéz dolog beszélni, belezavarodik az ember.” (11 – saját kiemelés)

jelrendszert (a latint és a matematikát, szemben Tommal,<sup>107</sup> aki számára teljesen elképzelhetetlen, hogy valakik valaha latinul beszéltek, azaz másfajta rendszerben gondolkoztak, tehát léteztek). Sőt, ami talán a legfontosabb, Maggie a nyelv többértelműségét is felismeri (a „bonus” szó potenciális többféle jelentését). Tom később teljesen egysíkúvá szűkülő szemléletével szemben Maggie-ben a kezdetektől fogva megvan az a nyitottság, amely képessé teszi a többféle nézőpontból való gondolkodásra, a toleranciára. Viszont éppen ez a többféle (másféle) rendszerekben való gondolkodás/ létezés képessége lesz az, amely hozzájárul tragikusan végződő összeütközéséhez azzal a szigorú renddel, a regény világával kapcsolatban közmondásosan emlegetett „nyomasztó korlátoltsággal”,<sup>108</sup> amely – vele ellentétben – nem tolerál semmiféle másságot: determinisztikusan csak egyfajta történetet tesz lehetővé, esetleg általa előírt, de ugyanúgy végzetes vagy-vagy választásokat.

### 3. Maggie „boszorkánysága”

„Én meg úgy látom, hogy sok dologban félbolondként viselkedik. Ha föl-küldöm valamiért az emeletre, mire fölér, már el is felejtí, minék is ment föl. Esetleg leül a padlóra, a napra, kibontja a haját, és énekelget magában, mint egy gügye [„Bedlam creatur” 13], én meg várhatom idelent.” (14)

Mr. és Mrs. Tulliver első beszélgetésében Maggie túlzott okosságának és barna bőrének felelgetése közé a fenti szövegrészlet ékelődik be – összekötő és értelmező kapcsot hozva létre a kettő között, még ha ez első pillanatra nem tűnik is egyértelműnek. Még kevésbé tűnik világosnak az, hogy miként kötődik a viktoriánus kor híres-hírhedt elmeegógyintézetének

---

<sup>107</sup> Ezen a ponton teljesen egyetértek Jennifer Uglow-val, aki szintén Maggie metaforikus gondolkozását állítja szembe Toméval és az anyukéval. Az az állítása azonban kétségtelosebb számomra, hogy Maggie és apja a világ megérthetlensége miatt „egy olyan álmvilágba menekülnek, ahol minden egyszerű” (vö. Uglow 125, 128, 129). Kettejük esetében, s elsősorban Maggie-ében ugyanis véleményem szerint nem a realitás és a képzelet kettősségének összeegyeztethetlenségéről van szó, hanem két gyökeresen másfajta világszemléletről.

<sup>108</sup> Saját fordítás; angolul: „oppressive narrowness” (272); a magyar fordításban: „perspektívátlanosság” (326).

(Bedlam) lakója Maggie démonikus erejéhez, azaz „boszorkányságához”. Az értelmezés kulcsát Pullet bácsi – és az örültség és a boszorkányság összefüggéseinek feminista elmélete – adja meg. Amikor Maggie első bálja előtt Mrs. Tulliver, Mrs. Pullet és Lucy megfelelő ruhadarabot keres Maggie számára Pullet néni ruhatárában, és kellőképpen lesajnálják Maggie (túl) széles vállát, (túl) kerek karját és (túl) barna bőrét, mondván, fiatalokukban a barna bőrre a tisztességes emberek nem jó szemmel tekintettek, Pullet bácsi megszólal: „Nem bizony. [...] Ámbátor volt egy dal egy dióbarna lányról. Egyébként azt hiszem, féleszű volt, Gügye Katinak hívták, ha jól emlékszem” (384). A magyarra lefordíthatatlan, mert látszólag csak az ártatlan „dióbarna” jelentésű „nut-brown” szó Maggie barnaságát összeköti a lány – Mrs. Tulliver szemszögéből értelmezett – félnótásságával, kelekótyaságával (a *nutty* vagy *nuts* jelentése: félnótás), de ugyanakkor az egyik legismertebb viktoriánus női ikon, Gügye Kati (*Crazy Kate*) nevével és sorsával is. Ahogy Gügye Kati egyszerre barna és bolond, ugyanúgy Maggie-ben, „barnaságában” is megvan ez a lehetőség Pullet bácsi freudi elszólása révén, hisz Maggie nonkonform mássága, különlegessége nemcsak azt jelentheti, hogy ő maga veszélyes a Dodson-kód éles határok által körülvevett, elkülönített kategóriákban létező rendjére, hanem jelentheti ennek a megfordítottját is. Hiszen az a diszkurzusrendszer, amely a szöveg által körülveszi Maggie-t, éppen be nem illeszkedése miatt stigmatizálhatja, erőszakosan saját keretei közé szoríthatja, akár még az egyik legerőszakosabb és legelnyomóbb viktoriánus diszkurzív gyakorlat, az elmeógyógyászat stigmája által is.

Az elmeógyógyászat akkori állapotát tekintve nem tűnik túlzásnak Dorothea Barrett Maggie-ről tett állítása, miszerint „a kivételesség, azaz a társadalmi szempontból való meg nem felelés, elég ahhoz, hogy valakit az örületbe kergessen” (57). Elaine Showalter *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* című könyvében elemzi részletesen azt a bonyolult összefüggésrendszert és diszkurzív gyakorlatot, amely a betegesnek deklarált és ezért elfojtott női szexualitás, illetve általában a frusztrált, függőségek, társadalmi és fizikai mozgáshiány és korlátok által konstruált nőiesség és az elmeógyógyintézetek létrejötté között van, beleértve azt is, hogy akkor (is) kimutathatóan és nagyságrendileg több női beteg volt ezekben az intézetekben, mint amennyi férfi. Hozzá hasonló

alapokról indul ki Jane Ussher (*Women's Madness: Misogyny or Mental Illness*), s jutnak mindketten arra a következtetésre, hogy a viktoriánus kor őrző, dühöngő, őrült asszonya, Gügye Katija nem más, mint a női nem orvostudományi problémává válásának legklasszikusabb példája, az intézményesített nőgyűlölet megtestesítője, eredménye annak a folyamatnak, amely a hisztériát eredendően női, az anyaméh „vándorlásában” eredeztethető betegségeknek tekintette.

Az őrültség lehetősége *A vízimalomban* (ellentétben a *Jane Eyre*-rel) csak nyomokban van meg: Pullet bácsi elszólásában, valamint Tom két megjegyzésében, amikor Maggie-t azokhoz a bolondokhoz hasonlítja, akiket az iskolában meg szoktak dobálni dióhéjjal („*nutshell*”) (64), illetve amikor korholja Maggie-t, hogy ne dobálja úgy a fejét, mert boldognak tűnik. Sokkal meghatározóbb azonban az a képrendszer, amely Maggie-t a boszorkánysághoz köti: Maggie első nyilvános – nem kizárólag a családtagok által hallott – megszólalása a már idézett vízpróba Defoe *The History of the Deviljéből* („Az ördög históriája”), amelynek még pontosabb címe: *The Political History of the Devil* (vö. Barrett 57). A „politikai” szó hiányzik a regényből, pedig a boszorkányság és a boszorkányüldözések sok szempontból politikai üldöztetések voltak, és nem feltétlenül vallási szempontból. Jane Ussher meggyőző érvelése szerint a boszorkánnyá nyilvánítás – a nők későbbi medikalizációjához hasonlóan – a be nem illeszkedő nőket illette: „a boszorkány és az őrült asszony egymáshoz hasonlatos helyzetet foglal el egy nőgyűlölő diszkurzuson belül, és egyéb, a nőket ellenőrzés alatt tartó nőgyűlölő gyakorlatok kontextusában kell vizsgálni őket” (61). Ussher a boszorkányokat elemző fejezetben amellett érvel, hogy a boszorkánynak tartott nők elsősorban a patriarchális szerkezetre jelentettek veszélyt, mivel olyanfajta tudást birtokoltak (sokan közülük gyógyító javasasszonyok voltak), amely léténél fogva megkérdőjelezte egyrészt a keresztény teológiát (ősi istennőket is imádtak), másrészt sokszor a patriarchális családmodellt (lévén sokszor annak keretein kívül, egyedül, fizikailag is a lakott – ellenőrizhető – területek határán éltek) (vö. 42–62).

A boszorkányság értékelésének ezen felfogását elfogadva tehát igen csak megkérdőjelezhető Nina Auerbachnak az a meglátása, hogy Maggie démonizmusa *romboló* aurájának része, hogy „Maggie Tulliver démon-

izmusa magában nőiségében gyökerezik, és olyan nőt tár fel, akinek ősi női vágya a szeretetre eggyé válik az ölés és a halál ösztönével” (*Romantic* 236, 249). Olvasatában Auerbach Maggie-t az öncélú öléssel, pusztítással, Drakulával és a vámpírasszonnyal azonosítja (vö. *Romantic* 238–40), meglepő módon folytatva a boszorkányságot, az autonóm és erős nőt meglehetősen nőgyűlölő szempontból felfogó, veszélyesnek ítéelő diszkurzív gyakorlatot. Ezzel szemben Maggie „boszorkánysága” értelmezhető tudásként:

– Most már értem, hogy van az, hogy ismered Shakespeare-t, és *annyi mindent tudsz*, és annyi mindent tanultál, amióta otthagytad az iskolát! Eddig *boszorkányságnak* tartottam, ami hozzátartozik egész rejtélyességedhez! – mondta Lucy. (460 – saját kiemelés)

Másrészt viszont boszorkánysága nem más, mint a teste: „*Boszorkányosan* szép szeme van, és remek alakja, de kissé veszélyes és akaratos, nem? (509 – saját kiemelés), jegyzi meg Mr. Wakem, miután először megpillantja a lányt. Maggie boszorkánysága azonban soha nem fordul pusztítóan senki más, legfeljebb önmaga ellen, mivel az a lány vágyainak és végül frusztrálódó hatalmának a gótikus regény képrendszerébe kódolt megjelenítési módja. Csakis annak a *lehetőségét* jelzi, hogy ez a determinisztikus fiktív világ nyomasztóan szűknek is bizonyulhat, s kitégítése a diszkurzív rendszer alapvető normáit kérdőjelezné meg. Maggie azonban minden boszorkánysága ellenére – a középkori boszorkányokhoz hasonlóan – képtelen arra, hogy ellenálljon a normatív rendszernek, így a vízpróbát ő sem éli túl, mert igazából ő olyan „Meduza”, akinek már *kislány* korában „lenyírták kígyófürtjeit” (119): nincs meg benne az az erő, amit a Medúza-mítoszban Héléne Cixous ünnepel, hogy valóban bosszút álljon, és nevetése által semmisítse meg a férfiak által teremtett és törvényeik által ellenőrzött, számára végzetesen korlátozott világot (255).

## Iskolázás, avagy az etikai normák rendszere(i)

A *vízimalom* legizgalmasabb kérdése az, hogy a látszólag betörhetetlen, megregulázhatatlan, korlátozhatatlan Maggie miképpen válik önfeladó, önmegadó, vágyait elfojtó, az „önmegtagadásra alapított békekességben” (457 – „negative peace” [385]) élő fiatal lánnyá, illetve az, hogy a Maggie *Bildungsroman*jával párhuzamosan futó Tomé, aki, mint láttuk, Maggie-nél sokkal kevésbé karakterisztikus, miért képes arra, amit a *férfi-Bildungsroman* narratív kényszere szerint (majdnem) sikeres végkifejletnek lehet nevezni.

A legkézenfekvőbb magyarázat az, ami több szinten meg is jelenik a regényben: azaz, hogy Maggie a pszichoszociális nevelődési folyamat és a rendelkezésre álló szerepmoделlek korlátozott volta miatt képtelen magának megfelelő helyet találni, hiszen – a szöveg tanúsága szerint – a nyugati kultúra kezdetei óta másfajta szerepre kényszerülnek a nők és a férfiak, s a kettőt a mozgás és mozdulatlanság, a kint és bent, az aktivitás és passzivitás, a határozott és határozatlan, az egységes és szétszórt, valamint a hatalom és megadás bináris oppozícióival lehet leírni.

Míg Maggie küzdelmei jórészt a lelkében játszódtak le, ahol ármányseregek hadakoztak egymással, s a lekaszabolt seregek mindig újra fölkeltek, Tom egy zajosabb csatában vett részt, kavargó porfellegek között, sokkal kézzelfoghatóbb akadályokkal birkózott, és határozottan diadalokat aratott. Így volt ez mindig Hekuba ideje óta, meg Hektor óta, aki szilaj lovakat kényszerített engedelmségre. A kapukon belül az asszonyok kibomló hajjal és égnek emelt kézzel könyörögtek az isteneknek, távolról figyelték a világ csatáit, a hosszú, üres napjaikat emlékezés meg rettegés töltötte ki; a kapukon kívül pedig a férfiak ádázan tusakodtak isteni és emberi ellenség-gel, kitűzött céljuk erős fénye elhomályosította emlékeiket, a gyors cselekvés hevében megfeledkeztek a rettegésről, még sebeikről is. (365–66)

Ebben az ősidők óta törvényszerűen elrendeltetett világban Maggie nem léphet át azokon a falakon, amelyeket a szocializáció folyamata húzott köré, vágyai azonban csakis az átlépéssel teljesülnének. Egyet lehet érteni Gillian Beerrel, aki szerint a regényben

...az új élet utáni vágyat nem lehet beteljesíteni a régi formák és a rögzült sztereotípiák keretei között. A (tudás, szexualitás és szabadság iránti) vágyak semmiben nem különböznek a férfiakétól; a különbség abban rejlik, hogy női vágyként való elfogadásuk a vágyakra vonatkozó tabu megdöntését jelenti. (Eliot 98)

Ennek a tabunak a megdöntéséhez még Maggie boszorkánysága is erőtlennek bizonyul, s hogy ebben döntő szerepet játszik Maggie neve, azt bizonyítja, hogy a fal a másik irányból részben átjárható. Philip Wakem, aki *testi* hibája miatt szintén lányként nevelődik fel, átléphet ezen a falon, és élheti a vágyainak leginkább megfelelő, mindenféle határozott célt nélkülöző életet. Viszont ő is egyértelműen marginalizált, mindenki elszörnyedve tekint rá és beszél róla, s Maggie-vel való bármiféle viszonyát természetellenesnek tartják. Nem véletlen, hogy szörnyűsége és mássága – Maggie-hez hasonlóan – a testébe kódolva jelenik meg. Fontos ugyanakkor, hogy ez nem vele született betegség, hanem *balesetből* ered, ami többféleképp is értelmezhető: egyrészt, a regény fiktív világának szereplői szemszögéből Philip ilyen eredetű deformáltsága és mássága megerősítheti azt az esszencialista vélekedést, miszerint Philip szinte transzvesztita mássága nem „természetes”. Másrészt viszont felveti azt a kérdést, amely a társadalmi nemfelfogások dekonstrukciójának Simone de Beauvoirig visszavezethető elméletéből eredő alapállása, azaz hogy nők nem születnek, hanem azzá lesz valaki – vagyis a nőiessé válás elsősorban nem biológiai adottság, hanem a pszichoszocializációs folyamat eredménye. Philip nőiessége tehát megkérdőjelezi az esszenciális nemfelfogást – akárcsak, mint láttuk, Latimer a „The Lifted Veil”-ben („A föllebbentett fátyol”), illetve maga a nem feminin módon intellektuális George Eliot is. Ez némi reményt is adhat talán ebben a determinisztikus határok által létező világban, azonban nem szabad elfelejteni, hogy Philip – Maggie-vel szemben – a *férfi* pozíciójából válik nőiessé: ebből az irányból létezik némi átjárás, igaz, hogy stigmatizáció és marginalizálódás árán, a fordított oldalról azonban semmiféle androgün létezés nem tűnik lehetségesnek.

Tom, Maggie-vel ellentétben, képes végigvinni azt, amit elhatároz: minden célja teljesül, hisz kifizeti az adósságokat, újra megvásárolja a malmot, és még gondoskodik is a tőle függő nőkről, anyjáról és húgáról, úgy, ahogy apja a Bibliába írt végakaratóban meghagyta számára. Akkor

mi a baj Tommal? Mindent teljesít, amit számára előírt a Törvény, az Írás, az apja írása, amit az atyai hagyomány megkövetel. Miért ítéltetik mégis könnyűnek, miért mondható, hogy az ő *Bildungsromanja* sem sikeres, miért ítéltetik ő is halálra Maggie-vel együtt? Talán éppen azért, aminek sikereit köszönheti. Tom esetében – részben az újfajta gazdasági rendszer következtében, részben pedig a férfiaság nemkonstrukciójával együtt járó elkerülhetetlen egoképződés eredményeképp – is reduktív személyiség jön létre, amely *lényegében* nem, csak formájában, megjelenési módjában különbözik a Maggie-t korlátok közé szorító koncepcióktól. Amikor Tom első ízben beszél Deane bácsinak nagyravágyó terveiről, Deane bácsi saját magát hozza példának, miként lehet elérni a kitűzött célt: „Ha be akarsz bújni egy lyukon, csinálj labdát magadból, másképp nem megy” (275). Tom ezt komolyan is veszi, de olyan mértékben, hogy az még Deane bácsinak is túlzásnak tűnik:

– Minél több munkát akarok, bácsikám. Más nem is érdekel.

Kissé szomorú megjegyzés volt ez egy huszonhárom éves ifjú ajkáról, ezt még Deane bácsi üzleti dolgokat kedvelő füle is észrevette. (474)

A kérdés az, hogy miként alakul ki Tom személyisége, és hogy vajon feltétlenül „labdává kell-e válnia” ahhoz, hogy ebben a világban beteljesedhessen a férfi-*Bildungsroman*? Ezek a kérdések ellenpontként magukba foglalják a Maggie-t érintő kérdéseket is: törvényszerű-e az, hogy Maggie teljesen feladja vágyait, és hogy a két testvér *Bildungja* teljesen eltérő, de a végső megsemmisüléskor mégis *egybefolyó* pályát fusson be. Mindezeknek a megválaszolásához három, de egymással összefüggő, feminista szempontú elméleti keretre fogok támaszkodni: Nancy Chodorow-nak a jellegzetes férfi és női ego fejlődését elemző munkájára (*The Reproduction of Mothering*), Carol Gilligannek a társadalmi nemkonstrukciók és az erkölcsi ítéletek közötti összefüggések vizsgálata során feltárt eredményeire (*In a Different Voice*) és Jessica Benjamin könyvének a nemek és a hatalom viszonyát elemző fejezetére („Gender and Domination” 183–218).

Chodorow elmélete valójában freudi alapokról indul ki, azonban a Melanie Klein-féle tárgykapcsolat-elméletre építve újraértékeli az anyagyermek, illetve általában a szülő-gyermek kapcsolatokat, különös tekin-

tettel az anyához fűződő preödipális kapcsolatokra és azok elfojtásának következményeire. Chodorow elméletének az az alapállítása, hogy

...az anyához fűződő preödipális kapcsolatok részleges megőrzéséből adódóan a lányok felnövekedve sokkal inkább másokkal való kapcsolatukban határozzák meg és érzékelik magukat; énjük határait sokkal rugalmasabbnak és átjárhatóbbnak élik meg. A fiúk elkülönültebbnek és elválóbbnak határozzák meg magukat, szilárdabb egohatárokkal és az elkülönülés nagyobb érzésével. Az alapvető nőies én kapcsolódik a világhoz, az alapvető férfias én elválik attól. (169)

Chodorow elméletére alapozva vizsgálta Gilligan az erkölcsi döntések folyamatát mind férfiak, mind nők esetében (illetve, ami *A vízimalom* szempontjából különösen érdekes, tíz év körüli lányok és fiúk döntésmechanizmusát elemezte), és dolgozta ki elméletét, miszerint a nők és a férfiak másféle mechanizmusok alapján hozzák meg döntéseiket, s a jellegzetesen férfias ítéletípusokat „az igazság etikájának”, a nőkre jellemzőket pedig „a gondoskodás etikájának” nevezte el (174). A férfiak és nők erkölcsi ítéletei közötti különbségtétel azonban nem nála vetődik fel először. A preödipális anyához való hosszabb kötődést és a nem teljes mértékű leválást nevezi meg Freud annak okaként, hogy a nők „szuper-egójának létrejötté sérülést szenved; nem lehet olyan erőteljes és független, amely megadhatná kulturális jelentőségét” („Femininity” 163). Ennek az állításnak az implikációja egy másik esszében válik egyértelművé: „a nők számára az etikai norma megítélésének a szintje más, mint a férfiak számára. [A nőknek] alacsonyabb az erkölcsi érzékük, mint a férfiaknak, sokkal kevésbé hajlandóak alávetni magukat az élet nagy követelményeinek, és ítéletüket gyakrabban befolyásolják érzelmeik” („Some Psychological Consequences” 335). Gilligan elemzése ezt a nőellenes, a nők erkölcsi alacsonyabbrendűségét implikáló freudi következtetést kérdőjelezi meg, és változtatja szubverzívá. Érvelése szerint „mivel a nők életciklusa és egokoncepciója másféle, másféle szempont szerint hoznak erkölcsi döntéseket, és más prioritások szerint rendezik el az emberi tapasztalatokat” (21–22). Ennek alapján dolgozza ki a nemi különbségeket figyelembe vevő erkölcsfogalmait:

Hogy a nők az erkölcsi kérdéseket inkább a gondoskodás és a kapcsolatokban meglévő felelősség problémájaként ítélik meg, és kevésbé a jogok és a szabályok problémájaként, az azt jelzi, hogy erkölcsi érzékük fejlődése szoros összefüggésben van felelősségük és kapcsolataik változásával – éppúgy, mint ahogy „az igazság erkölcsének” a fogalma szorosan kötődik az egyenlőség és a kölcsönösség logikáján alapuló fejlődéshez. Ennek megfelelően a gondoskodás etikája mögött a kapcsolatok pszichológiai logikája húzódik meg, amellyel szemben az igazság etikája mögött a méltányosság formális logikája áll. (99)

Chodorow és Gilligan elméletét, valamint Max Weber elemzését felhasználva állítja Benjamin, hogy azok a jellegzetességek, amelyeket Weber a modernitás jellegzetességeinek tart, valójában szorosan összefüggenek a maskulinitás koncepciójával. Weber elemzése szerint a racionalizálás, amelynek eredményeképp az elvont, kiszámítható és személytelen kommunikációs módok felváltják a személyes kapcsolatokon és hagyományos tekintélyen alapuló társadalmi szerveződések, formális (például jogi, törvényeken alapuló) folyamatokon nyugszik, és elvont célok (mint például profit) érdekében szerveződik. Ehhez Benjamin hozzáteszi, hogy értelmezése szerint ez a személytelenségen és eszközorientáltságon alapuló társadalmi szerveződés maskulin jellegű, így a férfiuralom lényegénél fogva hozzájárult a társadalmi és kulturális struktúrák kialakulásához. Szerinte ugyanis például a modernitásra jellemző, akkor kialakuló autonóm egyén fogalmának az ideálja az elkülönülésnek és a függőség tagadásának paternális – a férfigo kialakulására jellemző – ideálját testesíti meg (185–87).

Mintha George Eliot az ezekben az elméletekben leírt maskulin és feminin pszichétypusokkal kísérletezne, mindkettőt a *végletekig* vive: *A vízimalomban* Maggie és Tom Tulliver nevelődési folyamatát az effajta nőiességbe, illetve férfiaságba való belépésként lehet értelmezni. A regényben a két gyerek közötti első konfliktus éppen a nőiesség és férfiaság fogalmaihoz kapcsolódó kódok konfliktusából ered. Tom kicsit idősebb, és fiú, így ő már kintről, a világból tér haza, miközben Maggie őt várva arról álmodozik: „ha [Tom] felnő, én fogom vezetni a háztartását, és együtt leszünk, amíg csak élünk” (35). De ebben a pillanatban kiderül, hogy mind egy szálig elpusztultak a nyulak, amelyeket Tom Maggie és

Harry gondjaira bízott, mert elfelejtették megegetetni őket. Hazatérvén Tom, „a becsületes legény”<sup>109</sup> elsősorban Maggie-t, a hűgát bünteti meg (Harryt sokkal kevésbé, és másképp), és nemcsak azért, mert fiatalabb, hanem teljesen nyilvánvalóvá teszi, hogy azért, mert lány, akinek mások a lehetőségei és kötelességei. Tom nem elsősorban azért bünteti meg, mert elpusztultak a nyulak (ő maga büszkélkedik vele, hogy van pénze, tud helyettük másikat venni, és mivel felnőve férfi lesz, mindig is lesz pénze, nem úgy, mint Maggie-nek), hanem azért, mert Maggie nem teljesítette elsődleges kötelességét, azt, ami a legegyszerűbb női feladat – nem etette, gondozta, nevelte a nyulakat.

Ebben a két gyerek közötti első konfliktusban benne van minden későbbi összeütközésük csírája. Maggie megsérti a nőiesség pszichoszociális kódját, de ugyanakkor a Tom iránti érzelmi kötődés után vágyakozik („– Mit ér az egész világ, ha Tom már nem szeret? – [...] az a kívánság, hogy szeressék – a kis Maggie természetének legerősebb vonása” [42, 43]). Arra vágyik, büszkesége árán is, hogy fenntartsa kettejük között azt a kapcsolatot, amely megadhatná neki a valakihez tartozás elégedettségét nyújtó érzését, de ugyanakkor a barangolások és horgászások által mozgást, szabadságot és teret is jelenthetne (Tom ajándékként éppen horgászszinórt hozott neki).

A kislány legbelső vágyait jól ismerve Tom pontosan tudja, mivel tudja legjobban büntetni hűgát. Első megnyilvánulása a következő: „Téged pedig nem szeretlek már, Maggie. Nem jössz velem holnap horgászni”, s a kislány könyörgésére, aki sírva bizonygatja, hogy ő mindent meg tudna bocsátani Tomnak, ha a fiú elfelejtene valamit, a fiú válasza: „De én soha nem felejték el semmit. Nem én!” (41). Maggie a gondoskodás etikájának megfelelően viselkedik: Gilligan elemzése szerint ennek jellemzője az ítélkezéstől való vonakodás is; Tom viszont az önmagát tökéletesnek vélő, soha meg nem bocsátó, ítéletet mondó, büntetéssel sújtó Isten szerepébe helyezkedik, az elvek és a becsület embereként (a szövegben vele kapcsolatban visszatérő kifejezések: „a lad of justice”,

---

<sup>109</sup> Saját fordítás. Angolul: „a lad of honour” (38); a fordításban: „olyan fiú volt, aki tudja, mi a becsület” (43).

„a man of maxims” – azaz „az igazságos legény”, „az elvek embere”), a Carol Gilligan szerinti maskulin erkölcsi ítéletre, az igazság etikájára jellemző módon.

Döntéshozatalaiban, problémamegoldásaiban Tom kétségtelenül érzelmek nélkül, racionálisan, személytelenül cselekszik: a méltányosság és a jogosság alapján – azokon az alapokon tehát, amelyek Benjamin szerint mind a maskulin autonómiára, mind pedig a modernitás társadalomszerkezetére jellemzőek. Így viselkedik a nyulak elpusztulása miatti konfliktusban is:

Tomnak nem volt ideje Maggie-re meg haragos szavainak hatására gondolni. Érdeklődését túlságosan lekötötte minden egyéb. Hosszas beszélgetést folytatott Luke bácsival, bejárta az egész udvart, bekukkantott mindenhova kedve szerint, s ágakat farigcsált minden különös ok nélkül, legfőkébb azért, mert a kollégiumban nem volt alkalma ágakat farigcsálni. *Maggie-t, igenis, meg akarta büntetni, de mihelyt ezt elintézte, figyelme más dolgok felé fordult, ahogy az praktikus emberhez illik.* (43 – saját kiemelés)

Mindeközben Maggie hangosan zokog a padlásszoba menedékében, ahová megaláztatásai elől szokott elbújni, és a *Jane Eyre* padlásszobába zárt, őrült asszonyához hasonlóan tölti ki mérgét és bánatát – boszorkányhoz illően – a fétisként használt fabábun. Tomra viszont mindvégig – s egyre fokozottabban – jellemző ez az érzelmi távolságtartás, hidegfejűség és a tudatos elkülönülés az otthontól és az érzelmeiktől. A családhhoz csakis az apjának tett ígéret, a családért vállalt anyagi, társadalmi és erkölcsi felelősség fűzi – kifizeti az adósságot, visszaszerzi a malmot, s ezáltal visszaállítja a család társadalmi megbecsülését is. Ezekben a kötelemekben azonban a család semmiképpen sem mint a privát szféra jelenik meg, hanem mint a nyilvános szféra, a társadalom makroszerkezetének része. Ezek a nyúl-esetben is megfigyelt, Tomra jellemző tulajdonságok meghatározóak nevelődése és pszichéje további alakulása szempontjából. Hiszen ezáltal válik képessé arra, hogy kizárólagosan, minden másféle kötődés nélkül csakis a maga elé tűzött célra koncentráljon, az anyagi gyarapodásban mérhető eredményre. Másrészt ezeknek a tulajdonságoknak a következtében jön létre az az átjárhatatlan, merev határokkal körülvett és az elkülönülésben megnyilvánuló egoszerkezet, amelyből tragikusan

hiányzik „a gondoskodás etikájára” jellemző empátia (soha még csak gesztust sem tesz, hogy megpróbálja megérteni Maggi „bűneit”, azok motivációját). Teljesen képtelenné válik az érzelmekre és azok kimutatására (csak sejteni lehet, hogy vonzódik Lucyhoz, de ez egy ajándékba adott kutyán kívül semmi módon nem nyilvánul meg), és mindenféle érzelmi kötődéstől távoltartja magát.

Ennek a folyamatnak számos fokozata van. Az elpusztult nyulakkal kezdődik, amikor ugyan azzal fenyegeti Maggie-t, hogy soha nem bocsát meg neki, mégis képes visszatérni ahhoz az állapothoz, hogy Maggie-vel tökéletes harmóniában létezzen:

Felülkerekedett benne a *gyengeség*,<sup>110</sup> mely sehogy sem fért össze azzal az elhatározásával, hogy megbünteti Maggie-t, amennyire csak megérdemli. Annnyira engedékeny lett, hogy viszonzta csókjait és vigasztalni kezdte:

– Ne sírj már, Maggie-kém! Gyere, egyél egy kis kalácsot.

Maggie zokogása alábbhagyott, és odatartotta száját, hogy harapjon a kalácsból; azután Tom harapott egy falatot, csak éppen a játék kedvéért; azután együtt eszegettek, miközben egymáshoz dörzsölgették arcukat és homlokukat meg orrukat. Akármilyen megalázó is a kép, nagyon hasonlítottak két barátkozó pónira. (45)

Az állatvilágból vett hasonlat azt sugallja, hogy ezt a harmóniát és egységet nem lehet sokáig megőrizni, és elkerülhetetlenül elfojtódik a szocializációs folyamat során, bár Maggie-re szinte a regény végéig találunk olyan utalásokat, amelyek képei az állatvilágból (az elidegenedett pszichoszociális fejlődéssel szemben a természetből) való képeken alapulnak. Tom egoképződésében a Freud által is leírt modell szerint a szuperego sokkal erőteljesebb szerepet játszik. A másik emberrel, a Má-sikkal való ösztönös, a pillanat hatása alatt létrejött egységet és harmóniát a tudatos elkülönülés és elválás helyettesíti – a méltányosság és az adok-veszek kölcsönösségi mechanizmusa szerinti cselekvés. Emlékezetes az a jelenet, amikor a nyulak halála után néhány nappal a barackos fánkot nem sikerül úgy kettévágni, hogy egyformán jusson mindkét felébe lekvár, mire Maggie őszintén felajánlja Tomnak a barackosabbat, de az

<sup>110</sup> A dölt betűs saját fordítás. Angolul: „weakness” (39); a fordításban: „gyöngédség” (45).

ragaszkodik a sorshúzáshoz, ami Maggie-nek kedvez. Tom viszont nem képes ezt elfogadni:

– Ó, te falánk béka! – mondta Tom, amikor Maggie lenyelte az utolsó morzsát is. Tudatában volt annak, hogy nagyon korrektül járt el, viszont elvárta volna, hogy a húga mérlegelje ezt, és kárpótolja valamivel. Az imént még elutasította Maggie ajánlatát, de az ember álláspontja természetesen más, ha a maga részét már elfogyasztotta. (54)

A kettejük döntési mechanizmusai közötti különbség egyértelmű ebben a helyzetben: Maggie őszinte, a Tom iránti szeretetéből fakadó felajánlása – még akkor is, ha ő egyértelműen rosszabbul járna – élesen különbözik Tom kölcsönösségi alapú igazságérzetétől, amely nem ismeri a saját vágyak feladásán is alapuló „gondoskodás etikáját”. Maggie viszont éppen azért eszi meg a barackos fánkot, mert a saját etikájának mechanizmusát feltételezi Tomról is, pedig a fiú az első pillanattól ragaszkodott az „igazságos” választáshoz.

Pszichikai és szociális formálódása további során Tom társadalmi beilleszkedése sikeresnek bizonyul ugyan, de autonóm individuummá csak érzelmi sivárság és lelki megkeményedés árán válhat. Anélkül, hogy bármikor is megkérdezné Maggie-t, hogy miért tett olyat, ami Tom rosszallását váltja ki – éles ellenpontja ez ismét a gondoskodás etikájának, amely nagy hangsúlyt fektet a kontextusra –, anélkül, hogy bármikor is rákérdezne, mi vezette a lány tetteit, Tom mindig a Törvényre, az Írásra hivatkozik. Amikor például rájön, hogy a tiltás ellenére Maggie rendszeresen találkozik Philippel az erdőben, saját ítélete alátámasztására apja végakarata játssza az abszolút törvény szerepét, mely szerint soha nem szabad semmiféle kapcsolatot létesíteniük a Wakem családdal, s ezen túl a patriarchális törvényt és rendet jelképező, mind az Írást, mind apja írását tartalmazó Bibliát is segítségül hívja, és arra tett kézzel esketi meg Maggie-t. Utolsó konfliktusuk alkalmával azonban, amikor Maggie hazatér Mudportból, már efféle külső segítségre sincs szüksége, hisz ő maga a ház Ura, s belemerevedve az elvek emberének fagyos világába, világga zavarja Maggie-t a küszöbről. Egyetlen kapocsként Maggie *anyagi* támo-

gatása marad meg, nem mintha törődne Maggie-vel, vagy a gondoskodás vágya ösztönözné: csakis azért teszi, mert apjának megígérte, szavát adta, hogy sohasem engedi Maggie-t szükségeit szenvedni.

Az érzelmi kapcsolatok megtagadása és a teljes lelki sivárság ad magyarázatot arra, hogy Tom *Bildungja* miért nem lehet tökéletes még a férfi-*Bildungsroman* paradigmáját tekintve sem, hisz azoknak a narratívája nem különbözik alapvetően a tündérmesékétől. Mint ahogy a számos próbát sikeresen teljesítő hős jutalomként elnyeri a királykisasszony kezét, úgy a férfi-*Bildungsroman* is házasságban végződik, s a házasság a hőst további eredmények elérésére sarkallja (alapvetően különbözik tehát a nevelődési regény női paradigmájától, melyben a szerelem beteljesülése, *a házasság a cél*, ott tehát a románcos történet összeolvad a *Bildungsroman* narratívájával). A narratív dinamika szerint Tomnak el kellene nyernie Lucy kezét – nemhiába szemléli Deane bácsi, Lucy apja szomorúan, hogy Tomot a munkán kívül más nem érdekli. *A vízimalom* szövege azonban Tom esetében túlmegy azon a határon, ahonnan még van visszatérés a kapcsolatokban létezéshez, a primer érzelmekhez. Tom azáltal, hogy *teljesen* elmerül a maskulin világban, kiüresedett automatává válik. Pszichéjének formálódása, a rendelkezésére álló szerepmoделlek és társadalmi terek tökéletes harmóniában vannak saját vágyával – és apja végakaratóval. Ő mindenképpen feljebb akar jutni a nyilvánosság szférájában a társadalmi ranglétrán, s ez determinálja arra, hogy a modernitásra jellemző, sikeresen vállalkozó üzletember mintaképe legyen, de ugyanakkor ezt csak azon az áron érheti el, ha elfojt magában minden emóciót, ha egyénisége egysíkúvá válik: ha Deane bácsi tanácsát megfogadva labdává gyúrja magát. Viszont éppen ez az, ami megkérdőjelezi Tom *Bildungjának* sikeres végkifejletét.

Maggie esete még izgalmasabb problémákat vet fel. Maggie ugyanis mindennel szembeállva sokszor hatalomra és függetlenségre vágyik – pszichoszociális fejlődése, a feminin szerepmoделlek és a nőknek a magánszférába való bejártsága ellenére is. Ennek a beteljesülés minden valószínűségét nélkülöző vágyakozásnak az elkerülhetetlen bukását jósolja meg Mrs. Tulliver a már emlegetett, első beszélgetésben Mr. Tulliverrel: „ott futkos föl-alá a víz mellett, mint valami kis vadállat. Egyszer még beleesik” (14). A rendszerbe nem illő tulajdonságai azt jelzik, hogy ő soha

nem tud labdává változni, ő soha nem lesz és nem lehet olyan simulékony, mint Tom, akinek, ne felejtjük el, hozzá képest jellegtelen fizikuma van. Maggie teste, okossága, „boszorkánysága” mind nonkomformizmusára, beilleszkedésre való képtelenségére, engedetlenségére utal. Ezzel szemben tőle a teljes mozdulatlanságot, engedelmességet, vágyai elfojtását várják, akár elhallgattatása árán is: „– Csitt, Maggie, nem szégyelled magad? – szólt rá az anyja. – Kérdésekkel nyaggatod az embereket meg fecsegsz? Ülj szépen a kis székedre és hallgass” (27). Maggie tehát a női *Bildungsroman*ra jellemzően az a hősnő, akinek azért is meg kell küzdenie, hogy bármiféle vágyának hangot adjon (vö. Abel, Hirsch and Langland 19).

A pszichikai kódolás eredményeképp a pubertáskor utáni látszólagos behelyezkedés a feminin szerepekbe, mint Maggie esetében is, összhangban van Chodorow elemzésével, miszerint a lányokban ekkor fejlődik ki teljesen a *kapcsolatok általi* létezésnek a képessége, amely alkalmassá teszi őket az anyaságra, a gondozási, ápolási, nevelési feladatok ellátására, ami lényegénél fogva azt jelenti, hogy saját vágyaikat mások érdekei alá rendelik. A *vízimalomban* Maggie ekkor olvassa Kempis Tamás írásait, akinek felfogása azért talál benne visszhangra, mert addigra már pszichéje szerves részévé vált a vágyak feladása, habár bevallása szerint „olyan ez, mint a halál. Nem szerethetek többé semmit, amit gyermekkoromban szerettem. Le kell mondanom mindenről, ami valamikor közel állt hozzám” (359). Igaz, hogy apja csődbe jutása a látható és közvetlen kiváltó ok, amely miatt Maggie teljes önmegtagadásba zuhan, s az is igaz, hogy vágyai teljes elfojtását Tom és az apai végrendelet – a patriarchális törvények és a maskulin etika – kényszeríti rá, ugyanakkor teljesen önmagáévá is teszi ezt a viselkedésmintát, hisz amikor Philip egy másfajta élet lehetőségét veti föl, így válaszol:

Sokkal boldogabb vagyok [...], amióta nem gondolok arra, ami könnyű és kellemes, s nem zúgolódom többé, hogy nem lehet minden úgy, ahogy szeretném. Sorsunk előre elrendeltetett. Lelkünket az teszi szabaddá, ha vágyainkról lemondunk, s csak arra törekszünk, hogy elviseljük, ami reánk méretett, s azt tesszük, amit megszabtak számunkra. (360)

Ez a fájdalmas lemondás, vágyainak „sikeres” elfojtása a regényben további konfliktusok forrása: önmegtagadása és önfeladása csak igen

kényes egyensúlyban tartható fenn, a legkisebb kísértés hatására is felborulhat, s ezzel maga is tisztában van. Amikor Philip oda akarja neki adni Walter Scott egyik könyvét, visszautasítja, mondván „arra indítana, hogy megint beleszeressek ebbe a világba, mint régen, megint vágyat ébresztene bennem, hogy sok mindent lássak és tudjak, aztán megint igazi élet után sóvárogjak” (365). Végül mégis engedelmeskedik vágyának – és ezért a kitérésért, kicsúszásért kellő büntetésben: teljes eltiltásban részesíti Tom.

A regénynek „A nagy kísértés” című fejezetében teljesedik ki Maggie vágyainak artikulálása és a lemondás „rossz szokása” közötti konfliktus, „hiszen az elégedett lemondás hosszú éveit után *visszacúsúzott*<sup>111</sup> a vágyak és kívánságok nyugtalanságába” (445). Stephen Guest Maggie esetében ugyanazt jelenthetné, mint Jane Eyre számára Rochester: a női *Bildungsroman* romános történet általi befejezését. Maggie románca azonban a Jane Eyre-éhez hasonlóan számtalan gondot vet fel. Maggie soha nem tudna olyan hatalomhoz jutni, amely őt Stephennel egyenlővé tenné. Stephen szemében – aki Judith Lowder Newton meglehetősen szarkasztikus megjegyzése szerint „a legjobb, akit egy hagyományos románc adni tud” (148) – Maggie mindvégig csodált tárgy, Stephen számára Maggie egyénisége és önálló akarata nem létezik. Az ő szemében Maggie-t a lány „tárgyasult és árucikké vált karja” (Homans, „Dinah’s Blush” 173) testesíti meg, s ennek megfelelően a férfi az utolsó pillanatig nem is hiszi, hogy Maggie másképp fog dönteni Mudportban, mint ahogy a *férfi vágya* azt diktálná. Stephen egyértelműen olyan hatalmat szerez Maggie felett, amely ugyan Maggie egyfajta vágyának (szexuális vonzalmának) beteljesülését jelentené, ugyanakkor egyet lehet érteni azokkal a megállapításokkal, amelyek szerint ha Maggie megadná magát Stephennek és feleségül menne hozzá, saját egyéniségét és autonómiáját veszítené el.<sup>112</sup> Valóban erre utal az első olyan alkalom, amikor fizikai kontaktus létesül közöttük:

---

<sup>111</sup> A dőlt betűs saját fordítás. Angolul: „slipped back” (374); a fordításban: „visszasüllyedt” (445). Az angol kifejezés egyrészt nem tartalmazza a fent-lent oppozíciójához tartozó értékítéletet, másrészt az elszólások freudi elméletével is összefüggésbe hozza a Maggie-ben levő változást.

<sup>112</sup> Dorothea Barrett elemzésében arra mutat rá, hogy a regény tanúsága szerint „a nő szexuális vágya éppen elnyomásának eszköze, [és] paradox módon a szabadság iránti vágyától fosztja meg” (68); Susan Ostrov Weisser egyenesen Richardson *Pamelájával*

– Nem nyugszom, amíg meg nem tudok birkózni mind a két evezővel – mondta [Maggie] –, s akkor én viszem majd magát meg Lucy!

Örömtől sugárzó arccal lépett ki a csónakból. Maggie, mint tudjuk, hajlamos volt arra, hogy gondolatai elkalandozzanak, s ne figyeljen arra, amit éppen tesz. Most is rossz pillanatot választott utolsó megjegyzésére. Lába megcsúszott, de Mr. Stephen Guest szerencsére erősen fogta a kezét, és föntartotta. [...] Kellemes érzés volt, hogy ilyen kedvesen és természetesen vigyáz rá valaki, aki magasabb és erősebb nála. Maggie most találkozott először ezzel az érzéssel. (454–55)

A jelenet kulcsfontosságú Maggie és Stephen kapcsolatában, hiszen autonómiára törekvésének a jele az, hogy Maggie evezni tanul, hogy tud evezni, mint ahogy akarata elvesztését jelzi, amikor képtelen erre. Amikor kisodorja Stephent és Maggie-t a dagály, Stephen evez, miközben Maggie szinte öntudatlan állapotban, akaratától megfosztva ül; ezzel szemben az áradáskor Maggie két kézzel, teljes erővel evez, hogy megmentse Tomot. Jelképesnek tekinthető, hogy éppen a saját szabadságát, független mozgását jelentő evezésről való álmodozás közben csúszik ki alóla a lába, és válik mozgásképtelenné, s csak férfigépséggel állhat meg a lábán – jelezve, meddig is terjedhet Maggie szabadságról való fantáziálása. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Stephen szexuális vonzerőt gyakorol rá: erős karja (amelyre egy másik alkalommal is rátámaszkodik, s amelynek segítségével Stephen elviszi Maggie-t St. Ogg'sból), erős fizikuma jelenti azt a fajta férfias erőt, amelynek nem tud Maggie ellenállni. Viszont ugyanez az erő az, amely megkérdőjelezi Maggie autonóm akaratát, és a férfi vágyának megfelelő engedelmességre kényszerítené.

Maggie szerelmi története azonkívül, hogy a Maggie-féle női *Bildungsroman* románcként való befejezésének lehetetlenségét jelzi, mivel ebben a szerelmi történetben sem teljesülhetnének Maggie vágyai, Maggie döntési mechanizmusának a szempontjából is nagyon fontos. Maggie mind Philip, mind pedig Stephen elutasításakor rokonsági kötelékekre hivatkozik, a

---

von párhuzamot, hisz Stephen hasonlóképp cselekszik: „elviszi a logikus következményig a helyzetből adódó lehetőséget, hogy Maggie-re erőltetheti akaratát” (138); s hozzájuk hasonlóan vélekedik Newton, aki szerint „a férfiakon keresztül, a vezetésükkel, jóváhagyásukkal vagy szerelmük által való identitáskeresés a [nő] hatalma feladásának egyik módja, [mert] a szerelem és a keresés [quest] nem egyeztethető össze” (149–50).

másokhoz fűződő kapcsolatára, a többiek belé vetett bizalmára, és arra, hogyan hatnának rájuk döntései. Mindez, Chodorow és Gilligan szerint egyaránt, a női létszemléletre és a „gondoskodás etikájának” a mechanizmusára jellemző: „Akármit hozzon a holnap, nem akarom, hogy eltépje a múlt szálait. De a legerősebb szál mégiscsak az, amely a bátyámhoz köt. Nem tehetek semmi olyat, ami örökre elválasztana tőle” (528) – és ezen az alapon utasítja el Philipet. Amikor pedig Stephen akarja meggyőzni, hogy el kell szakítaniuk minden régi szálát, Maggie így válaszol:

Az igazi kötelék azokban az érzelmekben és várankozásokban van, amelyeket másokban keltettünk. [...] Néha úgy gondolom, hogy az a helyes, ha legmélyebb érzéseinkre hallgatunk. De ha ez az érzés szüntelenül szembe kerül azokkal a kötelezettségekkel, amelyeket életünk korábbi szakaszán vállaltunk, azokkal a szálakkal, melyek másokat hozzánk fűznek, hogy téphetjük el őket? (534)

Döntési folyamatában Maggie a gondoskodás etikájának prioritásait – Tom *túlzott* igazságetikájához hasonlóan – túlzásba vite hangsúlyozza. Saját vágyaival szemben önmagát sokszoros kapcsolat- és függésrendszerbe helyezi (elsősorban Tomra, Lucyra és Philipre gondol), s döntése eredményeképp még az árvíz előtt megsemmisül erkölcsileg St. Ogg's közvéleménye előtt. Ez a közösségi ítélet női hangja ellenére láthatóan maskulin etikát képvisel, hisz nem Maggie döntési folyamatát, motivációit kutatja, hanem, Tomhoz hasonlóan, megrendíthetetlen elvek alapján ítélik felette. Ezáltal egyéni vágyait megtagadó döntése önmagába zárja Maggie-t, és társadalmi értelemben öngyilkosságot jelent, hiszen annak ellenére, hogy ő éppen a kapcsolatokat akarja megtartani, azok által akar létezni, teljesen egyedül marad. Philip és Lucy hisz ugyan neki, s ezt titokban tudomására is hozzák, de nem tarthat fenn velük nyilvánosan kapcsolatot, légüres térben marad mind a nyilvánosság szférájában, mind pedig a magánéletben.

A mindent elmosó árvíz és a testvérek megfulladása, miközben átölelik egymást, egymástól végletesen eltérő nevelődési folyamatuk negatív beteljesedése. Egyikőjük sem élheti túl az áradást, mivel mindketten erőszakosan ölték ki magukból egy olyan részt, amely az emberi túlélés feltétele. Maggie megtagadta vágyakozó énjét (s ugyanakkor egyetlen

járható narratíva sem kínálkozott számára ebben a világban), Tom pedig teljesen elfojtotta magában az empátiára való képességet. Egy olyan, nemspecifikus pszichoszociális folyamat végletes példái tehát, amelynek eredményeképp a nőknek az individualizáció folyamatában támadnak leküzdhetetlen nehézségei, a férfiaknak pedig a kapcsolatokban való létezésben, és mindkettő végzetes lelki deformációkhoz vezethet. Olyan fiktív világ főszereplői ők, amely a nemek közötti áthidalhatatlan különbségre épül, amelyben mind a női, mind pedig a férfi-*Bildung* elkerülhetetlenül egymástól eltérő irányba halad, s ezért, a regény tanúsága szerint, mindkettőnek lényegénél fogva meg kell semmisülnie. Az *Üvöltő szelek*ben meglévő primer androgün létezés *A vízimalom*nak a nemek megosztására épülő világában eleve nem létezett: az én alapvető egysége csak abban az áradatban hozható újra létre, amely elmosza az egész társadalmi létezést, hisz ez „nem egyszerűen a nemi megosztás megszüntetése, hanem a nemek különbségének mint e megosztás eredetének az eltörlése” (Jacobus 75). Ezért aztán még az *Üvöltő szelek* ambivalens befejezésénél is kétségesebb *A vízimalom* „Befejezés”-ében St. Ogg’s világának újraéledése, hiszen ez az újraéledés ugyanazt a létezést teremti meg újra, amely elkerülhetetlenül vezetett Maggie és Tom halálához. Ebből a szemszögből tekintve *A vízimalom* George Eliot megsemmisítő kritikája a viktoriánus társadalom legmeghatározóbb szexuálpolitikai berendezkedése fölött: pedig olyan fiktív világot teremt, amelyben, egy levele tanúsága szerint (vö. Haight xxi), minden sokkal letompítottabb módon jelenik meg, mint amilyenek saját tapasztalatai alapján ezt a világot ismerte.



# AMAZÓNIA ÉS A CRANFORDI SZÓJÁRÁS – ELIZABETH GASKELL: A KISVÁROS

„Hallgatólagosan megegyeztünk: nem veszünk tudomást arról, hogy a szegénység megakadályozhat a kedve szerinti cselekvésben bárkit is azok közül, akikkel kölcsönösen látogatjuk egymást.”<sup>113</sup>

A *kisvárosban* – és a *kisvárosban* – visszatérünk egy olyan világba, amely több szempontból is igen közel áll Austen regényeihez. E kapcsolat lényegét Ellen Moers abban látja, hogy szerinte Gaskell „alaposan tanulmányozta Jane Austen realizmusát” (Moers 20). Azonban Gaskell az austeni regényvilág viktoriánus folytatójaként is olvasható. A *kisváros* egyrészt arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi történik a középosztálybeli nőkkel, ha nem tudnak megfelelni életük egyetlen társadalmilag elfogadott narratívájának, azaz, mi történik akkor, ha nem mennek férjhez azok a fiatal lányok, akiknek Austen regényeiben a férjhez menés nemcsak a szerelmet, hanem az anyagi biztonságot is jelenti. A regény másrészt abban is hasonlít az austeni világra, hogy a „cranfordi szójárás” (9) a vágyaknak mint kimondhatatlan tabuknak szövegbe kódolt elfojtásaként olvasható. A *kisváros* olvasatában ezt a nyelvi kódot fogom elemezni, amelynek alapvető funkciója nem a vágyak kifejezése, hanem minél teljesebb elfojtásuk, de az elfojtás mélyén mindig ott bújkálnak a kimondhatatlan vágyak, és minduntalan feltörik a látszólag jól működő és megzavarhatatlan diszkurzus jelrendszerét.

A *kisváros* szövegét gyakran illetik azzal a kritikával, hogy szerkezete túlságosan epizodikus, hogy hiányzik a koherens cselekmény, a kellő

---

<sup>113</sup> Saját fordítás. Angolul: „We had tacitly agreed to ignore that any with whom we associated on terms of visiting equality could ever be prevented by poverty from doing anything that they wished” (4). „Hallgatólagos megegyezéssel egyszerűen nem vettünk tudomást arról, hogy egyet is azok közül, akikkel kölcsönös látogatási viszonyban álltunk, bármikor megakadályozhatott a szegénység abban, hogy kedvük szerint cselekedjenek” (9).

kauzalitás, s ezt annak tulajdonítják, hogy Gaskell nem regénynek tervezte: a későbbi regény magját képező első két fejezet megjelenése után (a Charles Dickens szerkesztette *Household Words*ben, 1851. december 13.), Gaskell Dickens javaslatára írta tovább az eredetileg elbeszélésnek szánt szöveget (Dodsworth 132–33, 135). A szerkezet epizodikussága vitathatatlan, de éppen ez adja a szöveg belső dinamizmusát, ugyanis minden egyes epizódban valami rendkívüli esemény megbontja és „veszélybe sodorja” azt a monoton ismétlődésre alapuló életformát, amelyet *A kisváros* idősödő hölgyei védekezőmechanizmusként alakítottak ki a maguk számára, így minden egyes epizód egy pszichoanalitikai terápiás folyamat részeként is felfogható. Miss Mattynek és Cranford többi lakójának szembe kell néznie traumatikus élményeivel és valamilyen módon artikulálnia kell hosszú ideig elfojtott vágyait, amelyek, mint látni fogjuk, a viktoriánus szexuálpolitika és társadalmi nemkonstrukció alapvető elveiből erednek. Ennek következtében sikerül kilépniük abból az embertelen és elembertelenítő monotóniából, amelynek kulcsszava az „elegáns ökonómia” (9), azaz egyfajta redukált, a vágyak bármiféle artikulációjának a lehetőségétől is megfosztott, a hiányból és a lemondásból felépülő létmód. Ily módon a szöveg belső dinamikája az elfojtásból kiindulva a kódok felnyitásán át a vágyak bizonyos fokú artikulációjához és elfogadásához jut, azaz egy emberibb módon élhető történet lehetőségéhez.

### **Vénkisasszony-lét**

A vénkisasszony-lét Jane Austen regényeiben még csak veszélyes lehetőség, amely ott lebeg minden eladósorba kerülő lány feje felett, Gaskell regényének azonban egyértelműen ez alkotja tematikai központját. A problematika középpontba kerülése több mindent jelez. Részben jele ez annak a tendenciának, amelyben a románcos (szerelmi) történet helyét, amelyben a cselekmény az ifjú pár egymásra találásával és az esküvővel ér véget, egyre inkább a realiztikusabb ábrázolásmód váltja fel. Ennek része, hogy helyet talál a regényirodalomban az a téma is (a vénkisasszony-lét), amely addig legfeljebb a regények mellékszereplőinek léteként lehetett az irodalmi művek része (pl. Mrs. Fairfax a *Jane Eyre*-ben), ellenpontként,

de ugyanakkor lehetséges élettörténetként szolgálva a női sors kiteljesedését kereső ifjú hölgnők mellett. A *kisvárosban* azonban éppen az addigi regényekben marginalizált helyet elfoglaló (élet)történetek alkotják a cselekmény vázát.

A téma központi kérdéssé válása egy irodalmi műben ugyanakkor tükröz egy másfajta változást is: a vénkisasszony-lét a társadalmi diszkurzus része is lett Angliában a 19. század közepén, azaz éppen a regény írásakor (1851–53). Az 1851-es népszámlálási adatok nyilvánvalóvá tették, hogy félmillióval több a nő, mint a férfi, és hogy „azoknak a nőknek a száma, akik valószínűleg soha nem is mennek férjhez, állandóan nő” (Nestor 3). Százalékban kifejezve ez azt jelenti, hogy a nőknek körülbelül 30%-a, a férfiaknak pedig 25%-a soha nem kötött házasságot, tehát bár csak 5% volt a nők túlsúlya, a vénkisasszony-lét ugyanakkor a felnőtt nőknek majdnem egyharmadát érintette, ami egyben azt is jelentette, hogy „a házasság már egyik nem számára sem volt kizárólagos létállapot” (Nestor 7–8).

Ez az állapot természetesen elsősorban a nők számára jelentett alapvető problémát. Az egyedülálló nők ki voltak téve a rokonok kényének-kedvének, ugyanis nem volt öröklési joguk, ha volt férfi örökös is, legyen bár akármilyen távoli rokon. Ez az egyik legnagyobb gondja a Bennett családnak Austen *Büszkeség és balítéletében*, hiszen az apa halála után sem az anya,<sup>114</sup> sem az öt lány nem részesedhet az örökségben, az elkerülhetetlenül Collins tulajdonába kerül, s ennek a sorsnak a beteljesülését látjuk Austen *Értelem és érzelem* című regényében, ahol az anya és a két lány kénytelen kiköltözni a házból az apa halála után. A férjhez menés tehát a lányok számára a társadalmi túlélést jelentette, mivel jóformán semmiféle munkalehetőségük nem volt. A lányok taníttatására ugyanis sokkal kevesebb, illetve másféle hangsúlyt helyeztek, mint a fiúkéra (erre ad jó példát *A vízimalomban* Maggie és Tom Tulliver iskoláztatása). A középosztálybeli nők munkába állása ekkor mindenféleképp a társadalmi

---

<sup>114</sup> Még az özvegyek sem örökölték az elhunyt férj tulajdonát, mi több, az általuk a házasságba vitt vagyont is elvesztették, s mindez csak a század utolsó évtizedében változott meg. Az 1891-es törvény lehetővé tette, hogy az özvegyek örököljék férjük vagyonát, az 1893-as szerint pedig a feleség teljesen szabadon, a férjtől függetlenül rendelkezhetett a házasságba vitt vagyona felett. Saját maguk által megkeresett fizetésük felett azonban csak 1907-től rendelkezhettek szabadon a férjes asszonyok (Branca 169).

státus elvesztését jelentette. Ha el is mentek pl. nevelőnőnek, könyvtárosnak vagy tanítónőnek (l. Jane Eyre vagy Maggie Tulliver), annak a társadalmi megítélése sokkal negatívabb volt, mint egy házasságban élő középosztálybeli asszonyé, a „házi angyalé”. Mivel a vénkisasszony-lét a legtöbb esetben – éppen az öröklés törvényi szabályozása miatt – anyagi (s így társadalmi) lecsúszást is jelentett, s ugyanakkor a női lét beteljesedésének tartott életút teljes kudarcát, az egész életükre egyedül maradó nők a lesajnálás, kinevetés és kicsúfolás állandó céltáblái voltak, ellentétben az életüket szintén egyedül leélő férfiakkal, az agglegényekkel. (Ne feledjük, a nyelvhasználat miként jelöli e nemi különbséget. Mind az angol, mind pedig a magyar kifejezésekben benne rejlik a társadalmi ítélet: a vénkisasszonyok esetében elkerülhetetlen a negatív konnotáció, amely hiányzik férfitársaságukból, az agglegényből.)

A vénkisasszonyok kinevetése, kicsúfolása ugyanakkor azt is jelzi, hogy kialakult a társadalomban egyfajta védekezőmechanizmus, amely viccé változtatja azt az agressziót, amely egy potenciálisan bomlasztó, „veszélyes” létmód ellen irányul, egy olyan létmód ellen, amely nem illik bele a patriarchális társadalom rendszerébe. Hiszen a vénkisasszonyok létrehozhatnak egy olyan alternatív létmódot, amelyet nem lehet megközelíteni egy férfiközpontú létszemlélet fogalmaival. A 19. század közepe táján – mint Nestor rámutat – megszorodnak az angol újságokban az effajta kérdések: Mit tegyünk vénkisasszonyainkkal? Mennyire lehet megbízni a nőkben férfitelügyelet nélkül? Milyen mértékben tekinthető egészségesnek a nők egymás közötti kapcsolata? Egyáltalán képesek-e a nők saját nemükön belül barátságra? (Nestor 4, 7). E kérdések azt jelzik, hogy a vénkisasszony-létre (mint a szexualitás egy speciális területére) is alkalmazható Foucault leírása, azaz megszűnni látszik a puritán szemléletből fakadó „tabu, nemlét és elhallgatás”, s helyét átveszi „a diszkurzív tény” s „a szabályozás szükségessége, de nem a tabu szigorával, hanem hasznos és nyilvános diszkurzusok által” (*Sexuality* 5, 11, 24).

A társadalmi kontroll alól esetleg kikerülő és szubverzív váló vénkisasszonyok „veszélyesnek” tartott voltát jelzi, hogy a 19. században komoly vita tárgyát képezte az anglikán apácakolostorok visszaállítása, ahol *megfelelő szabályozás* mellett élhettek volna közösségben a soha férjhez nem menő nők. Nina Auerbach elemzésében rámutat, hogy az



azoknak a köre, akik potenciális veszélyt jelenthetnek a viktoriánus társadalom alapvető nemi berendezkedésére. A szöveg végén olyan alternatív közösséget teremtenek meg a maguk számára, amely feminista utópiaként is olvasható, mivel ez a létmód a patriarchális világ alapvető elveinek tagadásából, illetve azok ellentéteiből jön létre. A *kisváros* tökéletesen megfelelni látszik Frances Bartkowski feminista utópia-fikció fogalmának, amennyiben „a feminista azt jelenti, hogy a képzelet erejének eredményeként a nők mindennapi élete forradalmi módon átalakul; utópisztikus, amennyiben a vágyakozást és a vágyat újraformálja a remény; és fikció, amennyiben egy narratíva formát ad ezeknek a vágyaknak és átalakulásoknak, mégpedig úgy, mintha egy lehetséges jövő belenőne az olvasó jelenébe” (9–10).

## Amazónia és a kód

A feminista utópiákat amazonutópiáknak is nevezik, azoknak a délnyugat-ázsiai mitikus harcos nőknek a hagyományát folytatva, akik a feltételezések szerint teljes életüket a sportnak és a harcnak szentelték. Teljesen elkerülték a férfiak társaságát, csak néhány napra látogattak el a szomszédos országokba, hogy teherbe essenek, és fiúgyermeküket visszaküldték apjuknak, vagy egy másik változat szerint megfojtották őket.<sup>115</sup> A férfiak társadalmától való teljes különállásukra jellemző, hogy nyelvük – azaz kommunikációs kódjuk – mindörökké megfejtethetlen maradt a szomszédos görögök számára.

A *kisváros* első mondata efféle *harcos* amazonelkülönülést sejtet első olvasásra:

Azzal kezdem, hogy Cranfordot az amazonok tartják a birtokukban; egy bizonyos házbérszinten fölül a házak bérlői egytől egyig nők. Ha a városban letelepedik egy új pár, a férfi hogy, hogy nem, eltűnik. Vagy egyszerűen halálra rémül, lévén ő az egyetlen férfi a cranfordi esti összejöveteleken, vagy pedig azzal „menti ki magát”, hogy ezredénél állomásozik, hajóján teljesít szolgálatot, vagy egész héten üzleti dolgait tartják fogva Drumble-

<sup>115</sup> Riasztó ez a szokásuk, de ha belegondolunk, „pusztán” tükörképe annak a sorsnak, amelynek napjainkban is részesei a *leány*secsemők a világ több országában.

ban, a szomszédos nagy kereskedővárosban, mely vasúton mindössze hús mérföldnyire van Cranfordtól. Egy szó, mint száz, bármi történi is a férfikkal, egy biztos: Cranfordban nem található. Ugyan bizony mihez is kezdenének, ha ott volnának? Az orvos, igaz, járja a maga harminc mérföldes körzetét, és az északát Cranfordban tölti; na de hát nem lehet mindenki orvos. A cranfordi szépnem egyedül is elegendő arra, hogy mindig legyen, aki teleültesse az ápolit kerteket szebbnél szebb virágokkal, s gondoskodjék, hogy egy fia gyom se éktelenkedjék közöttük; hogy elriassa a rácson át a virágokra sóvár szemmel báméskodó kölyköket; hogy elhessentse a libákat, melyek néhanapján a kertbe szemtelenkednek a nyitva felejtett ajtón; hogy eldöntse az irodalom és a politika minden kérdését fölösleges érvekkel és okokkal való vesződés nélkül; hogy tiszta és megbízható betekintést nyerjen a városka minden egyes lakójának ügyeibe; hogy csodálatos rendet tartson a takaros szolgálólányok között; hogy – némiképp diktatórikus módon – istápolja a szegény népet, végül pedig hogy gyöngéden tapintatos, igaz segítséget nyújtson bajba jutott társainak. (5–6)

A regény kezdőmondata annak az amazonutópiának a hangulatát sugallja, amely meghatározó regényfajta lesz néhány évtizeddel később, az 1880–1890-es években, abban a korszakban, amelyet Elaine Showalter „intenzív feminista korszaknak” nevez. Ekkor „mind brit, mind pedig amerikai írónők a kizárólag nők lakta, és a férfiak világától teljesen elkülönülő ország témájával foglalkoztak” (*A Literature* 4). Ez a leírás látszólag illik Cranford világára: a férfiak és a nők mind térben, mind pedig a tevékenységek szempontjából teljesen elkülönülnek; az elkülönülés oka és létrehozója militáns feminista hangulatot áraszt, amelyet csak erősít az önmaguk számára elégségesnek deklarált létmód. Ez a világ azt sugallja, hogy önmagában megálló, teljes egész, amelyben minden vágy teljesül: ez a jelenlét világa, amelyet nem zavarhat meg semmiféle hiány, vágy vagy vágyakozás. A nyitó bekezdés ugyanakkor egy másfajta perspektívát is feltár: az elegendő (*sufficient*) nem a bőségesen elegendő értelemben értendő, hanem annak negatív előjelű jelentésében – egy redukált, korlátozott, éppen csak elégséges létmód leírásának kulcsszava.

*A kisváros* első mondata retorikai szempontból is figyelmet érdemel: „Azzal kezdem, hogy Cranfordot az amazonok tartják birtokukban; egy bizonyos házbérszinten fölül a házak bérlői egytől egyig nők”, amely hasonlóságot mutat Austen első mondatával a *Büszkeség és balítélet*ben: „Általánosan elismert igazság, hogy a legényembernek, ha vagyonos,

okvetlenül kell feleség” (7). Mindkét szöveg egy általános, megfellebbezhetetlennek tűnő állítással kezdődik, ugyanakkor mindkét állításról fokozatosan kiderül, hogy annak éppen az ellenkezője az igaz. További lényeges kapcsolat a kettő között, hogy mindkét mondatban nagy arányban található utalások a tulajdonlásra, anyagi helyzetre, a birtokon belülségre. A *kisváros* első mondata az önmagába zárt és önmagának való elégségességet sugallja. Ezzel szemben a szöveg éppen az alapvető állítás („az amazonok tartják birtokukban”) mindkét részének megfordításaként olvasható: a cranfordi kisasszonyok nem amazonok, legalábbis a szövegnek ezen a pontján csak igen módosított értelemben tekinthetők annak; és nemhogy Cranfordot nem tartják birtokukban a szó gazdasági értelmében, de még önmaguk – saját történetük – felett sem rendelkeznek semmiféle hatalommal, mert azt egy rajtuk kívül álló, a vágyak elfojtásán alapuló rendszer alakítja.

A „cranfordi szójárás” és annak egyik kulcskifejezése, az „elegáns ökonómia” annak a több szinten működő kódrendszernek a két eltérő rétegére utal, amely teljes egészében megszabja a vénkisasszonyok mindennapi létét, azaz történetét és történetének artikulálhatóságát. A kifejezés a nyelvi és a metakommunikációs jelrendszer be nem vallott, de tudatos önfegyelemre épülő jellegére utal. A *kisváros* világát szigorú és semmilyen körülmények között át nem hágható, szabállyá vált szokások határozzák meg, amelyeknek a legkisebb megszegése is teljes káoszhoz és zavarodottsághoz vezet. A egymásnál tett látogatások legfontosabb szabálya például, hogy csak bizonyos időszakban történhetnek, azonkívül soha nem tarthatnak tovább negyedóránál. Ennek következtében egy váratlan időpontban tett látogatás hatására Miss Matty úgy zavarba jön, hogy ijedtében két kalapot tesz fel egymás tetejére, s mintegy kétszeresen védi magát a női tisztesség szimbólumának számító – szinte védősisakként funkcionáló – ruhadarab segítségével a nehezen fenntartott rend megőrzése érdekében. Az önfegyelem az egyik legfontosabb szabály: állandóan és tudatosan önmagukra kell figyelniük, nem szabad elengedniük magukat, és soha nem szabad elfeledkezni a jó modor általuk alapvetőnek tartott szabályairól. „Az időt állandóan észben kell tartanod, kedvesem, nem szabad megfeledkezned róla beszélgetés közben sem” (7), mondja Miss Matty az akkor még aránylag fiatal narrátornak, aki ezt a megjegyzést

teszi: „természetesen soha nem folyt a szó valami lebilincselő témáról. Tereferénket tömondatokra fogtuk, és pontosan tartottuk magunkat kiszabott időnkhez” (7).

A cranfordi kisasszonyok nyelvhasználatukban és szokásaikban egyaránt bújócskát játszanak mind önmagukkal és egymással, mind pedig az olvasóval. Az egyik, szintén „általános, de be nem vallott szegénységben élő” (8) hölgynél tett látogatás alkalmával a háziasszony úgy tesz, mintha meglepődne annak a tortának a látványán, amelyet ő maga készített, „pedig tudta, és mi is tudtuk, és ő is tudta, hogy mi tudjuk, és mi is tudtuk, hogy ő is tudja, hogy mi tudjuk, hogy egész délelőtt a szendvicsek és a piskótatorta elkészítésével szorgoskodott” (8). Ez az egymás előtti elfedés, eltakarás sokkal több és funkcióját tekintve egészen más, mint hogy egyszerű képmutatásnak lehessen nevezni: a tisztességes túlélés lehetőségét adja, illetve a túlélés szükségességéből jött létre. Ebből következően

...közönségesnek tartották – borzasztó jelzőnek számított ez Cranfordban! –, hogy bármiféle költséges enni-innivalót adjanak esti összejöveteleiken. Ostya vékonyágú vajas kenyérenél meg piskótatésztánál egyébbel a nemesnemzetes Mrs. Jamieson sem kínálta vendégeit, pedig hát ő Glenmire néhai grófjának volt a sógornője, és mégis űzte ezt az „elegáns ökonómiát”.

„Elegáns ökonómia!” Milyen önkéntelenül visszazökken az ember a cranfordi szójárásba. Itt a takarékoság mindig „elegáns” volt, és a költséges mindig közönséges és hivalkodó. A „savanyú a szőlő” filozófiájának ez a válfaja nagyon békéssé és elégedetté tett mindnyájunkat. (8–9)

Az évéssel (pontosabban sokáig a nem évéssel) összefüggő – s ekképpen a legalapvetőbb vágyra és vágykielégítésre utaló – metaforarendszer a szövegben mindvégig annak a mesterségesen, önfegyelemmel létrehozott életmódnak a cranfordi kisasszonyok által dekódolható kifejezése, amelyet állandóan és minden áron védelmezve fenn kell tartani, különben szétesik – nemcsak a létmód, hanem a személyiség is. Az önfelelt, élvezetes étkezés mindenképpen a represszív normaként funkcionáló illem áthágása.<sup>116</sup> A Mr.

<sup>116</sup> Az étkezéshez való viszony, mint láttuk, az elemzett regények közül nem egyben szimbolikus jelentőséggel bír. A *Jane Eyre*-ben a melegséget, szeretetet, otthonra találást jelzi az étel, míg az *Üvöltő szelek*ben az étel elutasítását egyben a női test megtagadásaként lehet értelmezni.

Holbrooknál tett látogatás után Miss Matty megjegyzi: „Nagyon kellemes dolog egy agglégénnyel ebédelni. [...] De remélem, nem illetlen; olyan sok minden illetlen, ami kellemes” (52–53). S hogy mi igazán illetlen? Például a narancsevés, pontosabban narancsszop(ogat)ás, „a narancsevés élvezetének egyetlen módja. Ez viszont kellemetlenül emlékeztetett arra a ceremóniára, melyen a kisbabák gyakran átesnek” (42). Így aztán a hölgyek narancsevésre minden esetben megfellebbezhetetlenül elvonulnak saját kis szobájukba: az étkezéssel összefüggő önfeledt (orális) élvezet nem lehet nyilvános (mint ahogy a csecsemők táplálkozásának a módját, a szopást sem lehet megnevezni). Amikor viszont átadják magukat nyilvánosan is az étel élvezetének, akkor ezzel egyúttal a cranfordi kódrendszer más tabujait, a merev kasztrendszer határait is áthágják. Egyik alkalommal Miss Betty Barker, a kaszton kívüli kalaposkisasszony kínálja a hölgyeket rogyásig rakott tálcákkal és soha nem látott egzotikus ételekkel és italokkal, amelyek hatására teljesen elfeledkeznek magukról (és a maguk állította szabályokról). Máskor pedig a kasztrendszerben felettük álló Lady Glenmire (akit megszólítani sem tudnak először – nem véletlenül: semmiféle formális megszólítás nem tűnik természetesnek – mint ahogy nem is az) képes arra, hogy az általa adott fogadáson kényelmesen („nem pedig ünnepélyes-hivatalos helyzetben” [112]) érezzék magukat a kisaszszonyok, s átadhassák magukat egy kicsit az élvezetnek.

Az „elegáns ökonómia” tehát nem pusztán a pénzzel való bánásmódra utal, hanem egyúttal a pszichikai energiák represszív ökonómiáját is jelenti, amely igen kényes egyensúlyt teremt a vágyak és a realitás között, s ebből következően ez az egyensúly a rendszer legkisebb zavarára is teljes összeomlással fenyeget (mint látható az eltérő időben tett látogatás és a két kalap esetében). Bármilyen „veszély”, azaz bármi, ami nem illik bele a rendszerbe, bármi, ami kívülről vagy rejtett és elérhetetlen, kontrollálhatatlan zugokból érkezik, bármi, ami furcsa vagy idegen, felbomlaszthatja a rendet, és legalább részben felfedheti az elfojtott vágyakat, ezáltal veszélyeztetve a kényes egyensúlyban tartott és védőpajzsként is használt felszín nyugalalmát.

A szöveg dinamikáját azonban éppen ennek a szigorú szabályok által megkonstruált rendszernek a fokozatos felbomlása adja. Minden fejezetben történik valami rendkívüli, ami betör ebbe a kiegyensúlyozottnak

ható „békébe és elégedettségbe”, s az adott esemény után már nem lehet visszatérni az eredeti állapothoz. Minden egyes alkalommal egy új réteg nyílik meg (elsősorban Miss Mattyben) – ezért nem lineáris a regény narratívája, hanem sokkal inkább koncentrikus körökként fogható fel, amelyek egymáshoz csak a középpont (azaz Miss Matty) által kapcsolódnak.

### **Az elbeszélő mint ideális hallgató, terapeuta és foltvarró<sup>117</sup>**

A pszichikum rétegeinek felnyitásában jelentős szerepet kap a narrátor, aki – kifejező módon – csak látogató Cranfordban, és a regény során mindvégig ingázik a szomszédos nagyváros, Drumble és Cranford között. A majdnem személyiség nélküli, jóformán névtelen narrátor (neve csak a regény vége felé derül ki: Mary Smith, azaz Kovács Mari, a leggyakoribb vezeték- és keresztnév, tehát afféle női „akárki”) kettős kötődését és közvetítő szerepét már több kritikus is értelmezte. Shirley Foster szerint a narrátornak ez a kettőssége Gaskell ambivalens viszonyulásának a tükré (172). Ennél meggyőzőbbnek tűnik azonban Susan Sniader Lanser és Rowena Fowler elemzése, akik egyaránt kétnyelvűnek tekintik a narrátort, amennyiben csak ő képes megérteni a cranfordi „nővériség” nyelvhasználatát, és ezt az „amazoni” kódot lefordítani a külvilág számára is értelmezhető nyelvre (vö. Fowler 719, Lanser 243–44). Lanser ezen túl még azt is hangsúlyozza, hogy a narrátor a rendelkezésére álló diszkurzusok közül csak két végletes változatot utasít el (vagyis egyáltalán nem integrálja őket a szövegbe): Miss (Deborah) Jenkyns és a saját apja leveleit (Lanser 243). Ennek a kétféle beszédmódnak az elutasítása azonban nem véletlen: ezek képviselik legmarkánsabban a Cranfordtól legtávolabb álló beszédmódot, és ugyanannak a beszédmódnak a repre-

<sup>117</sup> A foltvarráson nem az elszakadt ruha toldozgatását értem, hanem azt a – feminista kritikusok által – legjellegzetesebben női művészetnek tartott kézimunkázást (*patchwork*), amely látszólag semmiből, a háztartásban keletkező, értéktelennek tűnő rongyokból terem gyönyörű ágyterítőket, faliszőnyegeket, s amely Magyarországon is kezd elterjedni, de a 19. században a női munka és otthonteremtés jellegzetes része volt mind Angliában, mind pedig Amerikában.

zentánsai. Lansernek még egy megjegyzése érdemel figyelmet: rámutat arra, hogy bár *A kisváros* narrátora hasonlít azokra a női narrátorokra, akik „legalább ideiglenesen behelyezkednek abba a közösségbe, amelynek hangot akarnak adni, [Mary Smith] ugyanakkor nem teljes egészében képviseli a közösségi hangot” (241, 244).

A fenti elemzés megállapításaival egyetértve azt lehet mondani, hogy szövegbeli pozíciója alapján Mary Smith ideális narrátor, amennyiben közelít ahhoz a pozícióhoz, amelyet Carla Kaplan *The Erotics of Talk* („A beszéd erotikája”) című könyvében ideális hallgatónak nevez. Az ideális hallgató Kaplan meghatározása szerint a beszéd erotikájának nevezhető diszkurzív kapcsolatban jön létre, amelynek lényeges része az ideális beszédhelyzet (a Kaplan idézte Habermas-meghatározás szerint „a külső nyomástól és belső torzítástól mentes párbeszédhelyzet” [9]), amelyben megvalósulhat az a fajta intimitás, melynek *nem* a diszkurzív hatalomért folyó párbaj a fő hajtóereje, s melynek eredményeképp létrejön egy olyan átalakulás a beszélők között, aminek következtében egyikőjük sem marad meg eredeti pozíciójában. Ennek a beszédhelyzetnek a kialakulásához legalább annyira fontos a beszélő számára a hang megtalálása, mint az azt a hangot meghallani képes hallgató jelenléte.

Mary Smith szerepe a szövegben megfelelni látszik az ideális hallgató iránti elvárásoknak. Először csak kíváncsiságból és kedvtelésből látogatja meg a Jenkyns nővéreket, később azonban megváltozik a szerepe. Bár soha nem kívülről és hatalmi pozícióból közelít a cranfordi kisasszonyok világához, sőt, az első pillanattól azonosul velük (a regény humora igen messze áll az ironia távolságtartásától: a narrátor hangja sokkal inkább azonosul az általa elbeszélt világgal, mint akár Austen regényeiben), mégis őt hívják, érte küldenek minden egyes kritikus helyzetben a cranfordiak. Szerepe megegyezni látszik a válságos helyzetekben beavatkozó pszichiáterével, akinek a szerepe ezekben az esetekben elsősorban a cranfordiakkal való azonosulás helyzetében való meghallgatás: régen elfeledett és elfojtott történetek, álmok és vágyfantáziák mondatnak ki ebben az *intim* beszédhelyzetben, amit jelenléte és azonosuló odafigyelése jelent. Ugyanakkor a Drumble és a Cranford által szimbolizált kétfajta világ közötti ingázása képessé teszi arra is, hogy a legválságosabb pillanatokban aktívan is közbeavatkozzon (a bank csődjekor, a bolt beindításakor,

Martha újszülöttjének bejelentésével, illetve Peter hazahívásával). Ez a közbeavatkozás azonban minden esetben csakis Miss Matty (és Cranford) alternatív másságának teljes megértésének és elfogadásának alapjáról, tehát az ideális hallgató pozíciójából ered. A drumble-i kód ismeretét kizárólag eszközként használja ahhoz, hogy a felszínre hozott traumatikus élmények feldolgozása és az addig elfojtott vágyak bizonyos fokú artikulációja után Miss Matty (és Cranford) a saját vágyai dinamikájának engedelmeskedő narratívát hozhasson létre.

Mary Smith – terapeutához illően – töredékekből, apró darabokból, fragmentált részekből hozza létre ezt a hangsúlyosan nem lineáris narratívát, amely éppen úgy épül fel, mint a cranfordiak élete.

Nemegyszer volt alkalmam megfigyelni, milyen ügyesen hasznosítják Cranfordban az apró hulladékokat, milyen leleményesen élnek egy-egy apró lehetőséggel. A rózsaszirmokat összegyűjtötték, mielőtt elperegetek volna, hogy *potpourri*-t csináljanak belőle valaki olyan számára, akinek nincsen kertje; a levendulavirágok kötegecskéit meg elküldték egy-egy városlakónak, hogy hintse vele tele fiókjait, vagy egy beteg szobájában füstöljék el. Olyan dolgok ezek, amelyeket sokan lekicsinyelnének, olyan cselekedetek, amelyeket látszólag alig érdemes megtenni, ám a cranfordiak figyelme mindezekre az apróságokra kiterjedt. (26)

A narrátor Mary Smithnek ez a megfigyelése akár a regény metanarratívájának is tekinthető, hiszen az ő narratívája is éppen ilyen, más által akár értelmetlennek is tekinthető, jelentéktelennek tűnő apróságokból áll össze. Egy tanulmányában Elaine Showalter a foltvarrás esztétikáját elemzi, s arra a következtetésre jut, hogy a foltvarrás a női életút sokszor használhatatlannak tűnő darabjaiból összetevődő egésze a paradigmátikus női (élet)művészet metaforája, amelyben a napi létezés morzsái adódnak össze új, de nem hierarchikus szervezetszövegben, és szerinte a női(es) szöveg is ilyen ideális „verbális ágytakaró” („Piecing” 223–48). A *kisváros* is olvasható a foltvarrás esztétikájának szemszögéből: a szöveg nemcsak a terápiás folyamat során részletekben felszínre kerülő emlékek, traumatikus élmények összege, hanem ugyanakkor a női létmód fragmentáltságát is esztétikumra váltja.

A narráció módjának mindezen jellemzői következtében a szöveg végén egy majdnem tündérmeszeszerű, de legalábbis utópisztikus egyensúly és harmónia jön létre, olyan amazonutópia, amelyben már nem az „elegáns ökonómia”, hanem sokkal inkább a pszichikus energiák szabad áramlása képezi a „cranfordi szójárás” alapját, s ennek az állapotnak a létrehozásában kulcsszerepe van a beszéd erotikájának felszabadító hatását létrehozó ideális hallgatónak, azaz az ideális narrátornak, aki terapeutaként és foltvarróként egyaránt a női pszichikum tartalmait és a foltvarrásban rejlő esztétikumot hozza felszínre.

### **Az első rés: Brown kapitány és Dickens**

A szövegben a cranfordi kód fokozatos felbomlása mindig egy férfi szereplő megjelenésének a következménye. Ezek az áthatolhatatlannak tűnő jelrendszeren létrejövő repedések különböző formát öltenek, azonban minden esetben vagy a szegénységhez, vagy pedig a szexualitás viktoriánus felfogásához kapcsolhatók. Brown kapitány, az elszegényedett, fél nyugdíjból élő, de ugyanakkor a Cranfordot Drumble-lal összekötő vasútnál dolgozó katonatiszt, aki jövevény Cranfordban, és a városka szélén telepszik meg két lányával, azzal ijeszti meg az első alkalommal a cranfordi kisasszonyokat, hogy

...leplezetlenül beszélt szegénységéről – nem meghitt barát előtt suttogva, nem becsukott ajtók és ablakok mögött, hanem a nyílt utcán! Harsogó, katonás hangon méghozzá! Így okolta meg, miért nem veszi meg ezt vagy azt a házat. (9)

Cranfordban szegénységről beszélni tabunak számít, a legalapvetőbb kód megsértésének. Mégis, mint a narrátor csodálkozva megjegyzi, miután egy évre számúzták a nemes társaságból, a kapitány nemhogy bebocsáttatást nyer oda, hanem annak központja lesz. Minden jel szerint a kapitánynak sikerül áttörnie a „cranfordi szójárás” taburendszerén, s ezáltal létrejön az első repedés: az ő megjelenése jelenti a tökéletesen zárt rendszer első megnyitását.

A szegénységről való nyílt beszéden kívül Brown kapitány más ponton is szembehelyezkedik a cranfordi beszédmóddal, pontosabban annak megtestesítőjével, Miss (Deborah) Jenkynsszel, akit a szöveg „az elhunyt cranfordi rektor lányaként” (16) határoz meg. Nem véletlen, hogy Miss Jenkyns halála után a többi cranfordi kisasszony nem tud majd mihez fogni: „Miss Jenkyns olyan hosszú ideig játszott a vezető szerepet Cranfordban, hogy most, amikor már elköltözött tőlünk, az emberek alig tudták, hogyan kell zsúrt rendezni” (38). Kérdés, hogy mi az, amit ő képvisel és tart fenn jelenlétével. A cranfordi lelkész lányaként őt annak a patriarchális rendnek az elhivatott és tökéletes fenntartójának tarthatjuk, amelyet az apja képviselt. Nagyrészt az ő – apjától örökölt – nyelvhasználatának tudható be, hogy a cranfordi előkelőségek represszív jelrendszere létrejött. Miss Jenkyns saját magát „óhitűnek” definiálja, és nagyon büszke arra, hogy tudja, hogyan kell pontosan kiejteni héber eredetű nevét, s ezt a tudását természetesen apjától nyerte, azaz az apja ad neki nevet, létet, identitást. Ótestumentumi, Bírák könyve-beli névrokonához hasonlóan úgy tűnik, hogy ő az egyetlen női „bíró”, aki feltétel nélkül kiáll az ortodox hit – a regény kontextusában az apja képviselte patriarchális rend – mellett, mert abban látja a túlélés zálogát, s e meggyőződéséből kiindulva megfellebbezhetetlen ítéletet mond minden és mindenki felett. A kapitány halála után például, amikor annak kisebbik lánya kétségbeesetten próbál valamiféle megélhetési módot találni, Miss Jenkyns kinyilvánítja, hogy „vannak emberek, akik nincsenek tisztában veled, micsoda rang egy kapitány lányának lenni” (33). Ebben az elmarasztaló ítéletben két elem érdemel figyelmet: egyrészt a lányokat csakis az apjukhoz való viszonyban képes látni, másrészt ebben az állításban az emberi túlélés mint érték összeütközésbe kerül egy megcsontosodott és embertelen kasztrendszer fogalmaival. Miss Jenkyns értékítéletében egyértelműen az utóbbi kerekedik felül – amivel szemben, mint látni fogjuk, a regény alapvető tendenciája a hierarchizált kasztrendszer felbomlásának irányába mutat.

Miss Deborah Jenkyns állítása ugyanakkor nem mentes a drámai iróniától, hiszen ő nem látja azt, hogy kettejük esetében az apai örökség gyökeresen mást jelent. Miss Jessie Brown nemcsak akkor követi apja példáját, amikor képes nyíltan bevallani szegénységét, és munkalehető-

ségen gondolkozik (ami természetesen magával vonja a társadalmi lecsúszást), hanem akkor is, amikor a fiktív, mert társadalmilag konstruált kaszt („a kapitány lánya”) helyett az emberi túlélés mellett áll ki.

A kapitány és Miss Jenkyns közötti ellentét legjellegzetesebben a nyelv legkierleltebb használati formájáról, az irodalomról, pontosabban az irodalmi stílusokról folytatott vitájukban mutatkozik meg. Deborah számára Samuel Johnson<sup>118</sup> jelenti az abszolút tekintélyt, ő az irodalom megtestesítője, a mindenképpen követendő modell. Az előkerülő levelek tanúsága szerint Deborah Johnson szabályait követi levelei szerkezetében, latinos szóhasználatában, és erre rendkívüli módon büszke. Ezek a levelek azonban meglehetősen csalódást keltenek regénybeli olvasóikban, Miss Mattyben (Deborah húgában) és a narrátorban. Mary Smith meg is jegyzi, hogy

...hányszor szerettem volna tényeket hallani reflexiók helyett! Két egész esténket töltötték ki ezek a levelek, és mi tagadás, én arra használtam föl az időt, hogy egy sor más dologról gondolkozzam, de azért minden egyes mondat végére már odafigyeltem. (71)

Ez az egyetlen – és nem véletlen – eset, amikor Mary Smith kiesik, illetve tudatosan kilép az ideális hallgató szerepéből: ez az a jelrendszer, amely számára is teljesen idegen, és beépíthetetlen a narratívába. Maga ez a tény is mutatja, hogy a cranfordi vénkisasszonyok világa nem homogén, hogy Miss Jenkyns és a többiek világa között áthidalhatatlannak tűnik a távolság, hiszen nem is lehetnek ugyanazon diszkurzus részei. Miss Jenkyns az apja lánya, s nemcsak neve által. Apja stílusán kívül apjának még az imáit is másolja – híven Milton lányainak szelleméhez –, és megőrzi az apja által felállított értékrendet annak halála után is, ekképp testesítve meg a halott apát. Mi több, apja halála után egy, az övénel szigorúbb rendet és szabályrendszert kényszerít a cranfordiakra, szinte megjelenítve azt az antropológiai tézist, hogy a halott apának nagyobb hatalma van, mint életében.

---

<sup>118</sup> Valószínűleg nem véletlen, hogy Jane Austen ugyanezzel a Samuel Johnsonnal folytatott implikált módon esztétikai vitát *A Klastrom titkában*.

Miss Jenkynsszel szemben a többi cranfordi kisasszony fokozatosan a Brown kapitány képviselte elvek szerint kezd élni. Dr. Johnson formális, klasszicista, az előírt szabályoknak és retorikai fordulatoknak engedelmessé, fentebb stílt képviselő nyelvhasználatával szemben Brown kapitány kedvelt írója Dickens, legkedvesebb műve pedig *A Pickwick klub*. Pauline Nestor mellett érvel, hogy Brown kapitány „harsogó, katonás hangjával” és amiatt, mert „az utálatos („obnoxious” – a magyar fordításban, helytelenül, „szomszédos”) vasútvonalnál” kapott munkát, a maskulin erőszak képviselője, olyan erőé, amelynek ezek a korosodó hölgyek nem tudnak ellenállni (Nestor 53–54). Ebben az értelemben Nestor egyetért Nina Auerbachkal, aki azt állítja, hogy a kapitány „a nők hatalmának a beható férfinő általi meggyengítését” képviseli, s ekképp a gondviselés útja szerint leli halálát a vonatbalesetben. Auerbach azt is hozzáteszi, hogy a kapitány, „a nőgyűlölő hangnemű *A Pickwick klub* kedvelője, akinek jóindulatú férfias társasága kudarcra ítéli a kétségbeesett karikatúraszzerű vénkisasszonyokat, halálra van ítélve” (*Communities* 81–81). Hasonló véleményen van Foster is, aki szerint „a férfiaknak Cranfordban vagy le kell gyengülniük, vagy el kell pusztulniuk” (168).

Egy másfajta olvasatban azonban Brown kapitányt és *A Pickwick klub* olvasását másképpen is lehet értelmezni. Igaz, *A Pickwick klubban* számtalan, nőgyűlöltre utaló jel van, viszont Dickensnek és írásainak ettől alapvetően eltérő jelentése van a regényben. Dickens textuálisan Samuel Johnson ellenpontja, ellentéte, és ebben a szembeállításban Dickens egy sokkal emberibb, humánusabb értékrendszert, egy sokkal érzelemtelibb létmódot jelképez, ahol van tér a nyugodt beszélgetésre – ellentétben a matematikai pontossággal kimért negyedórányi, tömondatos beszélgetésekkel. Való igaz, hogy Brown kapitányt *A Pickwick klub* legújabb kiadásának olvasása közben üti el a vonat, azonban ez két szempontból is éppen a vonat (és Drumble) által reprezentált maskulin értékrendnek, nem pedig Cranfordnak a bosszújaként értelmezhető. Egyrészt azért, mert Brown kapitány valójában azért hal meg, mert éppen egy kislány életét akarja megmenteni, aki a sínekre tévedt, s ez más megvilágításba helyezi a kapitány halálát. Az én olvasatomban is a maskulin erőszakot jelképezi a vonat, de a kapitány halála nem a gondviselés jogos bosszúja azért, mert a kapitány betört a kisváros életébe. Éppen ellenkezőleg: sokkal inkább

azért kell halállal lakolnia, amit a narrátor a kapitány „szíve végtelen jószágának” nevez. A sínekre tévedt kislány megmentése ugyanis nem előzmény nélküli. A kapitány máskor is megmentőként értelmezhető, hisz látták, amint – az „előkelő” cranfordi társaság nézőpontjából meglehetősen különc módon – „egy rendkívül csúszós vasárnapon kivette egy szegény öregasszony kezéből az ebédjét” (18–19), nehogy az elcsúszson vele és kárba menjen az étel. A nemes kisasszonyok ekkor ezt még roppant sértőnek találják, amiért (hiú) várakozásaik szerint a kapitánynak mind-egyikőjüktől elnézést kellene kérnie. A kapitány e cselekedete azonban tökéletes összhangban van a kislány megmentésével, valamint *A Pickwick klub* olvasásával is. Annak a humánumnak a kifejezéseként értelmezhető, amely nem tesz különbséget kaszthoz tartozás alapján, s amelyet soha nem mereven előírt kódok és viselkedési szabályok befolyásolnak, s ebben tökéletes ellenpontja a Miss Jenkyns által képviselt kódrendszernek.

Hogy Dickens szövege nem a nőgyűlölet jelképeként jelenik meg *A kisvárosban*, azt támasztja alá az a felvillantott kép is, amikor Deborah, évekkal később (amikor – nagyrészt Brown kapitány halála és Jessie Brown további sorsa miatt – újra kellett értékelnie saját szabályrendszerét), Jessie Brown kislánya, Flora Gordon társaságában a *Ramblert* olvassa, valamint Dickens *Karácsonyi énekét*. Mindkét olvasmány árulkodik a benne (és Cranfordban lezajlott) változásokról. A *Rambler* ugyan az angol klasszicizmus korának kulcsfontosságú folyóirata, azonban a Samuel Johnson-féle merev előírásrendszerrel szemben már címében („Kóborló” – akárcsak Miss Matty levelei: „rambling”) is egy sokkal nagyobb teret adó, szabadabb diszkurzus lehetőségét adja. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy éppen a *Rambler* és a *Tatler* járult hozzá nagy mértékben ahhoz, hogy létrejöjjön az a középosztálybeli női olvasóközönség, amelyet a cranfordi vénkisasszonyok is képviselnek – azaz ezek a folyóiratok is hozzájárultak ahhoz, hogy a női hang valamilyen módon a nyilvános diszkurzus része lehessen. Dickens *Karácsonyi éneke* pedig még nyilvánvalóbb módon aláhúzza és felerősíti Gaskell regényének átváltozás-témáját: a *Karácsonyi ének* is átváltozás- és megtérés-történet, amelyben Scrooge, „a harácsoló vénember” megtéréseben – *A kisváros* metafora-rendszeréhez hasonlóan – a pénzzel való fukarkodásról való áttérés a jólelkű adakozásra egyúttal a lelki energiák felszabadítását, és ezáltal az emberibb módon élhető történetet jelenti.

## A napló első oszlopa

Cranford elhunyt rektora arra szoktatta (kényszerítette) lányait, hogy mindennap naplót írjanak, mégpedig két oszlopban: az elsőbe írják le, amit aznapra terveznek, aznap szeretnének csinálni, a másikat pedig a nap végén töltsék ki azzal, ami valójában megtörtént. Mint Miss Matty megjegyzi a narrátornak:

Némely ember esetében ugyancsak szomorú módja lett volna az életük elbeszélésének – (itt egy könnycsepp hullott a kezemre) –, nem mondom, hogy az én életem csupa szomorúságban telt el, csak olyan más lett, mint amit vártam tőle. (154)

Miss Matty ugyanakkor sokáig arra is képtelen, hogy felidézze a leg-  
elemibb szinten is a napló első hasábját: tudatából teljesen számúzi, elfojtja, megérinthatetlen és elérhetetlen traumatikus élményként hordozza magában, és csakis Miss Jenkyns halála után mer vele szembesülni.

Életének legnagyobb kudarca, hogy nem mehetett férjhez kéréséhez, Mr. Holbrookhoz, akit az elhunyt rektor utasított el, mivel a kérő nem ért fel társadalmi rangban a lányához. Mr. Holbrook így aztán – szimbolikusan – a cranfordi világtól elkülönülve, a Cranfordtól jó néhány kilométerre levő kis tanyáján éli le életét, és még vásárolni is egy másik kisvárosba jár. Térbeli meghatározottsága igen hasonló Brown kapitányéhoz: egyikük sem lehet Cranford integráns része, mindketten annak a margóján, perifériáján helyezkednek el, onnan jelentve „az elfojtott visszatérésének” veszélyét. Az első alkalom, amikor Mr. Holbrook ismét beteszi a lábát Cranfordba, csak Miss Jenkyns halála után következik – mert csak akkor következhet – be. A regény alapvető metaforarendszerét erősíti a szín-  
hely, ahol ekkor Miss Mattyvel találkozik: egy boltban, ahol mindketten *önfeledten*, elmélyülten vásárolnak (az „elegáns ökonómiát” mintegy ellenpontozva), amikor megpillantják egymást harminc-negyven év elteltével. Ez az első alkalom, hogy a narrátor egyáltalán tudomást szerez erről az elfelejtett, pontosabban feledésbe számúzótt történetről, pedig Mr. Holbrook nemcsak Miss Mattyvel áll kapcsolatban, hiszen egyúttal egy másik vénkisasszonynak, Miss Pole-nak az unokatestvére. Mégis, soha ezelőtt nem ejtette ki a nevét senki sem, soha nem lehetett róla hallani,

és soha nem lehetett elmondani – felszínre hozni, artikulálni – ezt a Miss Jenkyns és apja szempontjából transzgresszívnek tekintett szerelmi történetet, amelyben, mint Dennis W. Allen is rámutat, „a szexualitás különösen veszélyes a társadalmi rendre, hiszen [...] összehozhatja a rektor lányát a farmerral, s ezáltal a biológia egyetemlegességét sugallja, és egyúttal leleplezi az osztálykülönbségek mesterkélt mivoltát” (Allen 65).

Mr. Holbrook véletlen felbukkanása talán a legfontosabb eleme annak a folyamatnak, amely Miss Mattyben azt követően lejátszódik. A pszichoanalízis a traumatikus élményt – a cranfordi szójárás elegáns ökonómiajához hasonlóan – ökonómiai, energetikai problémaként kezeli. Traumatikus az

...az élmény, amely rövid időn belül oly erős ingertöbbletet hoz a lelki életbe, hogy lehetetlen a szokásos módon elintézni vagy feldolgozni, aminek eredményeképp tartós zavarok keletkezhetnek az energiaüzemben, ... a lelki készülék képtelen annak levezetésére, [...] s az élmény mint idegen test marad meg a pszichikumban. [Ehhez azonban szükséges] egy olyan tényleges helyzet – szociális körülmények vagy egy feladat követelményei –, amely megtiltja vagy megakadályozza a megfelelő reakciót (retenció), végül, s főként Freud szerint olyan pszichés konfliktus, amely lehetetlenné teszi a tudatos egyén számára a vele bekövetkező esemény integrálását tudatos személyébe (elhárítás), [pedig ez utóbbi által lehetséges csupán] az örömelev működéséhez szükséges feltételek helyreállítása. (Laplanche és Pontalis 486–87)

Holbrook megjelenése – és a történet elmondása – Miss Matty tudatának elfojtott perifériájáról éppen azt a folyamatot indítja el, amelynek során lehetővé válik Miss Matty számára élete traumatikus élményeinek személyiségbe integrálása, minek következtében egyrészt szétrepesztí a Miss Jenkyns kódja által köré vont „védőpajzsot”, s ugyanakkor saját pszichikus energiái szabadabb áramlásának, s ezáltal az örömelev érvényesülésének a lehetőségét is megnyitja.

A látszat szerint kis birtokán élve Mr. Holbrook a cranfordi vénkisaszszonyokhoz hasonlóan teljes és önmagának elégséges életet él zöldségei és könyvei között, hosszú életet töltve

...egy félreeső és egyhangú tájon, egyre növekvő gyönyört lelvén az év- és napszakok váltakozásának szépségében. [...] A csinos fogadószoba, mely a kertre nézett, és falain mindenütt a fák árnyai imbolyogtak, egyébként töm-

ve volt könyvekkel. Feküdtek a földön, beborították a falakat, és szanaszét heverték az asztalon. A házigazda szemmel láthatóan félig szégyenkezett, félig büszke volt, hogy e tekintetben ilyen szertelen. Volt ott mindenféle könyv, de a verseskötetek és a vad romantikus történetek voltak túlsúlyban. Láthatólag saját ízlése szerint válogatta össze könyveit, nem pedig aszerint, hogy az vagy az a könyv klasszikusnak számít vagy az olvasók kedvence. (50–51)

Holbrook világának rendezetlensége és szertelensége tünetként olvasható: az elfojtott visszatérésének a jele, s ez esetben helyettesítő képződményként lehet felfogni az ő esetében is, akinek az életében a lánykérés elutasítása ugyanúgy traumatikus élményként fixálódott. Holbrook világa azonban alapvetően eltér attól, amit Miss Matty kényszerítő körülményeiből adódóan magára vett. Rendezetlensége a tudattalanban elfojtott vágyak fel-feltörését és helyettesítését jelzi. A cranfordi létmóddal szemben, ahol a házak különböző részeinek használatát is szigorúan vett szokások szabályozzák, Holbrook házában nincsenek határvonalak, szigorúan elkülönülő és elkülöníthető funkciók (nem lehet meghatározni, hogy bizonyos helyiségeknek mi a rendeltetése, konyha vagy étkező, fogadó- vagy pénztárszoba<sup>119</sup>: a narrátor számára megnevezhetetlenek és definiálhatatlanok), de nem különül el a kint és a bent sem (a kert jelen van a szobában, mint ahogy a kertbe a versmondással kiköltöznek a könyvek), de nincs a bútoroknak sem előre meghatározott szerepe, s mint a könyvek szétszórt-ságából látszik, a lentnek, fentnek, oldaltnak sem. Minden egybemosódik, és a szokásosnak tekintett határvonalak áthágásából jön létre.

Könyvei kiválasztásában is szabálytalan, nonkomformista természetének jelei mutatkoznak. Ő is Miss Jenkyns ellenpontjának tekinthető, amennyiben nem a tekintélyelv vagy szokásjog szerint válogatja olvasnivalóját, hanem saját ítéletének megfelelően. Túlzásai, amelyeket maga is félig szégyenkezve, félig büszkén vall be, helyettesítő képződmények, elfojtott vágyainak pótlékszerű szublimációi. Nem véletlen, hogy mi felel meg ízlésének: vad romantikus történetek és költészet, mégpedig romantikus költészet, Byron, Goethe és Tennyson – velük szemben Samuel Johnson

---

<sup>119</sup> A ház belső terének a szabályozottsága vagy heterogenitása, a represszív funkciójú és elkülönülő szalon, szemben a mindent magába foglalni képes „házzal” az *Üvöltő szelek*-ben is hasonló lelki működéseket fejez ki.

költészetét nem is ismeri. Byron a körülötte kialakult mítosszal együtt a *par excellence* romantikus költő, aki az individuum transzgresszív jogát és a (soha be nem teljesezhető) romantikus vágyakozást testesíti meg. Vele szemben Goethe és Tennyson akár a klasszikus ízlést és konformitást is jelenthetnék, azonban az adott kontextusban alkotásaik másik oldala tűnik fontosabbnak (ne felejtjük el, hogy *A kisváros* 1851–53-ban íródott, tehát az *In Memoriam* Tennysonjára kell gondolni): a vágyakozás, az egész életen át való keresés, a fiatalság elvesztésének el nem fogadása.

Mr. Holbrooknak is van egy megvalósulatlan vágya: „Még sohasem jártam [Párizsban], pedig mindig nagyon vágytam rá” (56). Párizs és a franciák különleges szerepet kapnak a regényben. Elsősorban Miss Jenkyns, „a cranfordi rektor lánya” az, aki szinte hisztérikusan fél a franciáktól. 1805-ben teljesen kétségbe volt esve amiatt, hogy a franciák esetleg behatolhatnak az országba (habár azt az időt Newcastle-ben töltötte, ahol igen csekély esélye volt annak, hogy éppen ott szállnának partra Napóleon seregei), és ettől a félelmétől évtizedeken át képtelen volt szabadulni. Párizs az ő értelmezésében léténél fogva veszélyezteti a fennállót, a rendet, a társadalmi kódot. A franciáktól és a napóleoni seregektől való félelme tehát a saját maga számára kialakított és teljesen elfogadott, mindenféle változástól visszariadó, az ellen védekező lelki (és politikai) mechanizmus tünete.

Vele szemben Mr. Holbrook számára Párizs a vágy és vágyakozás helye, egész életen át tartó beteljesületlen vágyakozásának megtestesülése. „Most úgy érzem, ha nem indulok hamarosan, már nem is mehetek” (56), mondja, és neki is vág az útnak. Hazatérve azonban a beteljesülés elégedettsége helyett Mr. Holbrook teljes depresszióba és apátiába esik, és nem tesz mást, csak ezt ismétlgeti: „Milyen csodálatos város Párizs” (59). Holbrook Párizsban – annak romantikus és erotikus asszociációi és idegensége révén – szembesül vágyaival és azok beteljesülésének lehetetlenségével; szembesül azzal, hogy minden, ami a látszat szerint addig értelmet adott életének, csupán helyettesítésnek tekinthető, minek következtében pszichikai energiái önmaga ellen fordulnak, és rövid időn belül meg is hal.

Holbrooknak nemcsak hirtelen megjelenése, hanem *halála is* alkalmat jelent Miss Matty számára, hogy valamilyen módon elmondja lánykori

szerelme, beteljesületlen, második hasábos élete történetét, s hogy e traumatikus élményt artikulálja és integrálja tudatos személyiségébe. Holbrook hazatérésére és azt követő önemésztésére Miss Matty hasonlóképp reagál: napokig nem eszik, és megbetegíti magát. Klasszikus példája lesz az anorexiás nőknek: frusztrált vágyai a saját teste ellen támadnak, és önrombolásba kezdenek. Mint a szöveg sugallata szerint kiderül, hasonló, megmagyarázhatatlan és hosszan tartó betegség kerítette Miss Mattyt hatalmába Holbrook lánykérésének elutasítása után is, de erről a betegségről sem lehetett eddig tudni és beszélni. Most szinte kényszeresen megismétli ugyanazt, de most legalább már adott az artikuláció, a helyettesítés lehetősége is: egyrészt a történet elmondhatóvá vált, másrészt a női öltözködés jelrendszerének legfontosabb elemével (azaz kommunikatív jellel) is elmondhatja történetét. Holbrook halála után olyan kalapot rendel, mint amilyeneket az özvegy Mrs. Jamieson hord. A kalapos ellenvetését, miszerint az özvegyi kalap, azzal hessegeti el, hogy ő csak valami olyasmis stílusúra gondolt, azonban a narrátor értelmezése szerint is ez csak rejtőzködés, elfedés. Az özvegyi kalap hordása és az, hogy Miss Matty teste ekkor meri először kifejezni az éveken át tökéletesen elfedett traumát – ekkor kezdődik ideges fej- és kézremegése – valójában a testbeszédben és az öltözködés jelrendszerében rejlő olyan lehetőségek kihasználását jelzi, amely a Miss Jenkyns-i kód felbomlásának következő lépését jelenti. Nem véletlen egybeesés, hogy ez az a pillanat, amikor Miss Matty – a cranfordi törvények alapvető megszegése árán – megengedi Marthának, cselédjének, hogy udvarlója legyen.

### **A hátborzongató varázsa**

A bizonyos tudattartalmak kifejezésének a test és az öltözködés jelrendszerére való átvitelét követi magának a cranfordi nyelvnek változása, összetörése, szaggattottá válása, ami a regényben minden esetben azt jelzi, hogy felbomlóban van az eredeti, Miss Jenkyns és az apja által képviselt „cranfordi szójárás”, a tudatosan visszafogott, elfojtásokra épülő, csak bizonyos tudattartalmak kifejezésére alkalmas jelrendszer. Maga a narrátor – a szöveg tanúsága szerint „még ennyi idő távolából is” (163) – nehezen

tudja koherens mondatokba rendezni azt, amit mindnyájan megrökönyödéssel vettek tudomásul: Mr. Hoggins és Lady Glenmire eljegyzését, hisz, mint Miss Matty megjegyzi, tizenöt éve nem történt olyan, hogy valakit az ismerősei közül eljegyeztek volna. Ez az az esemény, amikor számtalan szabályt megszegnek: Miss Pole az előírt látogatási idő előtt érkezik, hogy közölje az újságot, s ez az, ami még a narráció idejében, sok év elteltével is „összezilálja lélegzetvételemet és mondataim rendjét, s ha nem leszek úrrá érzelmeim fölött, netán helyesírásom is csütörtököt mond” (163–64). A házasság az a megnevezhetetlen tabu – lévén minden cranfordi vénkisasszony életének kimondhatatlan vágya –, amelyről beszélni is legfeljebb csak mint arról a „bizonyos dologról” lehet a Miss Jenkyns után a szabályrendszert képviselő Mrs. Jamieson visszatéréséig („a leghelyesebb az eljegyzésre úgy tekinteni, mint a spanyol királyné lábára – mely mint tény letagadhatatlanul létezett; de minél kevesebb szó esik róla, annál jobb” [169]). Az elhallgatott beszéd helyét ez esetben is az öltözködés veszi át, de most már sokkal nyíltabban és az egész testre kiterjedően:

Nem tudom, képzelgek-e vagy való tényt állítok, de megfigyeltem, hogy bármely szűkebb körben egy-egy eljegyzés bejelentése után a pártában maradt hölgyek a szokottnál élénkebb színű új ruhákkal rukkolnak elő, mintha csak valami hallgatólagos és öntudatlan módon ezt mondanák: „Mi is hajadonok vagyunk ám!” Miss Matty és Miss Pole többet töprengett *bonnet*-kon, ruhákon, fejkötőkön meg sálakon e látogatást követő két hét alatt, mint tudomásom szerint azelőtt éveken át. [...] Hálát adtam az égnek, hogy most itt lehetek mellette helyben, és ellensúlyozhatom bárminő sárga vagy skarlátselyem kápráztató ígézetét. (168–69, 170)

Hasonlóképpen függ össze a töredezetté, rendszertelenné váló nyelv és az új – divatos – ruhadarab iránti igény Miss Mattynek a narrátorhoz írt levelében, amelyben a varázsló Signor Brunoni előadására hívja meg Mary Smitht, s ugyanakkor kér tőle egy tengerzöld turbánt.

Mi túrás-tagadás, elég rejtélyes levél volt. Nem egy mondatot befejezetlenül hagyott, az egyikből a másikba csapott át, és nagyjából olyan hebehurgya módon írt, ahogy a szavak összekuszálódnak az itatóspapíron. (119)

Hogy a nyelvi töredezettség és a testnyelv összefüggésének kérdése még érdekesebb legyen, Signor Brunoni, a Nagy Török (aki szintén turbánt visel, akárcsak a Miss Mattyt meglátogató, Indiából hazatérő Jenkyns órnagy hindu szolgája [*body-servant*], aki Miss Mattyt *Kékszakkállra* emlékezteti) angolsága, nyelve közel áll a pánikba esett cranfordiak széttört nyelvéhez:

Olyan, de olyan tört angolsággal beszélt, hogy szavai között nem volt összefüggés. Ezt aztán maga is észrevette, abbahagyta a mondókát, és áttért a cselekvésre. Most aztán káprázott a szemünk! Nem fért a fejembe, hogyan csinálta trükkjeit. (128)

Kérdés, hogy mi a közös Mr. Hoggins és Lady Glenmire eljegyzése és a bűvész előadása között, miképpen függnek össze, miért van az, hogy e két esemény hatására teljesen széthull, összefolyik és összezavarodik a cranfordi vénkisasszonyok élete – nyelvi és egyéb kódja. Ha Signor Brunoni előadását és az azt követő cranfordi pánikot a freudi hátborzongató (*unheimlich*) fogalma által olvassuk, akkor meg lehet találni az összefüggést a cranfordi tudatos (nagyon *tudatosan* létrehozott) jelrendszer felbomlása és ezek között az események között. Signor Brunoni előadása az utolsó fokozatot jelenti abban a folyamatban, amely szükséges ahhoz, hogy Miss Matty (és a többi cranfordi vénkisasszony) felszínre hozza traumatikus élményeit, hogy azokat személyiségébe integrálja, elfogadja, mindennapi élete részévé tegye. Ehhez azonban szembe kell nézniük azzal, amin a látszat szerint túltették magukat, amit legyőztek magukban, valójában azonban egész életük során ott kísértette őket.

Signor Brunoni előadása éppen úgy hat a cranfordi kisasszonyokra, mint ahogy Freud meghatározza a hátborzongató fogalmát: „Gyakran és könnyen hátborzongató<sup>120</sup> lehet az, ha a valóság és a fantázia közötti határok elmosódnak, ha valamivel, amit eddig fantasztikusnak tartottunk, ténylegesen szemben találjuk magunkat. [...] Ezekon alapszik a mágikus gyakorlat hátborzongató jellege.” („A kísérteties” 76). Freud elmélete

---

<sup>120</sup> Freud „unheimlich” fogalma a fordításban „kísértetiesként” szerepel. Mivel a „hátborzongató” az egyénre tett hatást jobban kifejezi, az átvett idézetek minden pontján kicseréltem a fogalom fordítását.

szerint a hátborzongató hatás elérésében az egyik legfontosabb elem a „gondolatok mindenhatósága és az erre felépített mágiatechnika” („A kísérteties” 74).

Signor Brunoni előadásának „szemfényvesztő mutatványairól” nem sok részletet tud meg az olvasó, csupán azoknak a hölgyekre tett hatásáról: Miss Mattyt és Mrs. Forrestert „a legnagyobb mértékben elkápráztatták és lenyűgözték”, Mrs. Jamieson „hol levette, hol föltette a pápaszemét, mintha azt hinné, a szemüvegben van a hiba, az okozza a szemfényvesztést. Lady Glenmire-t is elbűvölték a bűvésztükkök, pedig ő sok furcsaságot látott már Edinburgh-ben” (128). Signor Brunoni trükkjeinek hatására a cranfordiak számára teljesen összeolvadnak a határok a valóság és a fantázia között, s egy olyan világba lépnek be, amely a tiltottnak, a tabunak, a hátborzongatónak a része. A bűvészmutatványnak már csupán a megnézése is transzgresszív, amennyiben hatására az elfojtott és legyőzöttnek hitt fantáziák újra a valóság részei lesznek (Freud szavaival: amikor „a túlhaladott nézetek ismét igazolást nyerni látszanak” [„A kísérteties” 79], illetve „a hátborzongató [*unheimlich*] az az otthonos, meghitt [*heimlich–heimisch*], amely az elfojtás után tér vissza” [„A kísérteties” 77]). Miss Matty és Mrs. Forrester egy idő után kellemetlenül kezdi érezni magát az előadás alatt:

Miss Matty azt kérdezte Mrs. Forrestertől: vajon helyes dolog-e ilyesmit végnézni? Aggályai voltak, hogy ezek a trükkök valami olyasvalamire adhatnak bátorítást, ami nem egészen – egy fejcsóválással egészítette ki a hiányos mondatot. Mrs. Forrester azt válaszolta, hogy erre már ő is gondolt, olyan kényelmetlenül érzi magát, olyan, de olyan furcsa ez az egész. (128–29)

Vajon mi az, ami miatt ezek az oly nagy önfegyellemmel élő kisaszszonyok hirtelen úgy érzik, hogy az illendőség határát átlépi már azzal is, hogy megnézik a bűvészmutatványt – ezt a „mágikus tevékenységet”? Mi az, ami miatt hirtelen külső tekintélyt kell segítségül hívni, a lelkeszt, hogy eldöntsék a kérdést, maradhatnak-e: ha ő is ott van, ha „az egyház áldását adta erre a csodaemberre” (129), akkor ők is maradhatnak? Vajon miféle – ha nem is primitív, de mindenféleképp a vágyak teljesítésével kapcsolatos – „ősi” hiedelmet hoz bennük felszínre a mágus, aki hirtelen elmosza a határokat a valóság és a fantázia között? Freud szerint éppen

a valóság és a fantázia közötti határok elmosása által (s az ezt létrehozó tevékenységek közé sorolja a bűvész varázslatát is) nem érezzük egészen biztosnak magunkat „új hitünkben” mert a régi hiedelmek, amelyek üledékként még mindig léteznek, „minden alkalmat megragadnak, hogy megerősítést nyerjenek. Ha életünkben megesik valami, ami ezeket az elavult és elvetett nézeteket igazolni látszik, a hátborzongató hatása ér minket” („A kísérteties” 78).

A hátborzongató hatást nem is maga a mágus és trükkjei váltják ki a kisasszonyokban – ő csupán eszköz arra, hogy valami egészen mást hozzanak ők maguk felszínre, ez pedig nem más, mint elveszített fiatalosságuk és az a bizonyos első hasáb a naplójukban. Az a hely ugyanis, ahol Signor Brunoni előadása zajlik, a hajdani bálók színhelye volt, amikor is a „kaszinóterem két oldalán ott irultak-pirultak a gödröcskés orcájú szépek”. Most azonban ehelyett Miss Matty „megigazította csinos kis főkötőjét a ruhatár furcsa, régimódi tükre előtt, egy-két sóhajással adózott letűnt ifjúságának és legutolsó ittléte emlékének” (125). A kisasszonyoknak az előadást keretező gondolatai, asszociációi sejtetni engedik, hogy valójában nem is annyira Signor Brunoni trükkjeit érzik illetlennek, helytelennek, tiltott dologra bátorítónak, hanem ezáltal visszatér mindaz, amit az évek során megpróbáltak elfojtani magukban: vágyaik, lánykori fantáziáik, összemosva a(z) azóta általuk mesterségesen teremtett, elfojtásra épülő) valóság és a képzelet határát. Nem véletlen, hogy az előadás előtt mindvégig a régi bálók emlékei – azaz a férjhez menés lehetőségének társasági eseménye – foglalják le gondolataikat, s az sem, hogy az előadás vége felé – amikor a lelkész jelenléte látszólag az ő otlétüket hivatott legitimálni – a lelkésztől olyan dolgot tud meg a narrátor (és az olvasó), amiről mindaddig nem lehetett beszélni. A lelkész Mr. Hayter „akárcsak valami tizenennyolc éves lány, úgy rettegett attól, hogy mendemondák kelnek szárnyra nőszülési szándékairól”, s az a gyanú is most kerül a felszínre, hogy Miss Pole egy időben „nagyon erősen üldözőbe vette Mr. Haytert” (129). Signor Brunoni varázslata tehát nem az általa előadott trükkök miatt érdekes, és kap központi szerepet a regényben, hanem azért, mert általa, a minden szempontból idegennek tekintett, angolul nem tudó, hindu ruhát viselő, olaszos nevű, keresztbe tett lábbal ülő (Mr. Hoggins legfőbb illetlensége) Signor Brunoni által válhat a kisasszonyokban levő

traumatikus „idegen test” (ne felejtjük el, hogy a hátborzongató németül *unheimlich*) a személyiségbe integrálhatóvá, számukra is „otthonossá” (*heimlich*), énük részévé.

Az előadás alatt ketten vannak, akik láthatóan minden eszközzel megpróbálják távol tartani maguktól a bűvészmutatvány hatását, és azt a tudatos és intézményesített kódrendszer keretein belül értelmezni; megmaradni tehát az általuk elfogadott valóságban. Az egyik Miss Pole, aki már az előadás előtt felvértezi magát szakirodalommal, az enciklopédiával, és megpróbálja leleplezni Signor Brunoni trükkjeit, mondván, hogy az egész csak szemfényvesztés, és ő is bármikor meg tudná csinálni, hisz csak a technikáját kell ismerni, márpedig ő ismeri. Még az előadás során is ott vannak vele jegyzetei, amelyekkel mindenképp megpróbálja távol tartani magától a bűvész hatását, mindvégig racionalizálja a történéseket, s olyan sikerrel, hogy maga Signor Brunoni is majdnem elveszti uralmát maga felett, azonban mindez egy cseppet sem zavarja meg a többi cranfordi hölgyet (ez is jelzi, hogy az ő számukra a bűvész mutatványai teljesen más szinten hatnak: nem a technikai ügyesség szintjén). A másik, aki hasonlóképp körülbástyázza magát, az éppen az, aki Miss Pole-lal „hírbe került”, azaz a lelkész: ő átadja ugyan magát a varázsnak, azonban aggályosan védőfalat épít maga köré, és láthatóan csak azért tudja élvezni magát az előadást, mert biztonságban van mindattól, ami a hölgyek számára megnyílt az előadáson:

Az állami iskola diákjai vették körül, így védte saját nemének serege a cranfordi aggszüzek közeledésétől. Barátságos arcán mosolygó bámulat tükröződött, a fiúk körülötte hangosan vihorásztak. (129)

Csakis a még nem „veszélyeztetett korban” levő fiúk fala tudja megvédeni attól, hogy az ő védekezőmechanizmusain is áthatoljon az a hátborzongató varázs, amely ellen a kisasszonyok nem tudnak védekezni.

Signor Brunoni előadása – és legfőképp annak a hatása – azonban nem ér véget az előadással. Az igazi pánik (a következő fejezet címe is „A pánik”) ezután kezdődik. Az előkelő cranfordi társaság ekkori lelkiállapota talán leginkább a freudi szorongásos hisztéria fogalmával közelíthető meg, amennyiben elfogadjuk, hogy a hisztéria egyik leggyakoribb előidézője

a manifeszt elfojtás, tünete pedig többé-kevésbé szilárdan külső tárgyakhoz kötődik, tehát különböző fóbiákban nyilvánul meg (vö. Laplanche és Pontalis 218, 455). A cranfordi pánik legfőbb jellemzője ugyanis a betöréstől való teljesen irracionális félelem, amely teljesen áthatja egész életüket, életmódjukat.

A rablókhoz fűződő asszociációk teljesen megegyeznek a Signor Brunoni alakjához kapcsolható fogalmakkal: sötétek, férfiak, idegenek, az eddigi „veszélyforrásokhoz” kapcsolódva *franciák* vagy rézbőrű indiánok (indiaiak) is lehetnek még, észrevétlen (a *tudat* által nem érzékelhető) módon közelítik meg áldozataikat, és „őrizetlen ház vagy bezáratlan ajtó” (131) után kutatnak. Miss Pole-t nem is lehet róla meggyőzni, hogy mindennek a háttérben nem Signor Brunoni áll – mint ahogy pszichológiai szinten ez így is van. Teljesen hiteles módon, a betörésekről és rablásokról szóló legvadabb történetek terjesztője az a Miss Pole, aki nem volt hajlandó magát átadni a bűvészmutatvány hatásának: ő, mintha a terápiás folyamatban behoznivalója lenne, sokkal intenzívebben éli meg a mindent átható félelmet attól a hátborzongató hatástól, hogy házaik – amelyek szoros asszociációs kapcsolatban állnak a maguk által felépített és védekezésre berendezkedett rendszerrel – sérülékenyek, hogy „veszélyes” külső hatásoknak vannak kitéve, hogy nem képesek őket megvédeni, hogy átjárhatók, hogy valami felbukkanhat, ami felett nincs uralmuk, ami nem engedelmeskedik a cranfordi szabályoknak:

Cranford olyan régóta tekintett büszkén önmagára, mint az erkölcs és a becsület városára, hogy nagy előkelőségében és jólneveltségében lassanként már el sem tudta képzelni, hogy ez másként is lehessen. (131)

Az *éjszakai* veszély érzete mindenesetre arra ösztönzi a társaságot, hogy – Mr. Hayter előadás alatti példáját követve – megerősítsék és körülsáncolják magukat, minél előbb bújjanak ágyba, hogy túlessenek az éjszakán, s lefekvés előtt járják körbe a ház minden apró zugát. Miss Pole a leghisztériásabb: ő még a házat is elhagyja a betöréstől való félelmében, de ugyanakkor ő várja leginkább másnap az általa elképzelt betörésről szóló történetet és annak hátborzongató hatását, és meggyőzhetetlen módon ragaszkodik az általa kitalált hihetetlen történetekhez. Ő az, aki

Mr. Hoggins macskájának ártatlan húslopási esetét úgy írja át, hogy Mr. Hogginst leütötték az ajtaja előtt, és kirabolták a házát. Miss Pole-nál is egybemosódik tehát ekkor a valóság és a fantázia (kitalált történeteit már a többiek sem tudják megkülönböztetni a valóban megtörténttől), s ennek legfőbb eleme az „idegenek” betörésétől való félelem, akik a legfélelmetesebb módon: a falakban bontott lyukakon át hatolnak be az épületekbe. Miss Matty esetében ezenkívül elfojtott gyermekkori félelmek kerülnek felszínre:

Mindig attól rettegett, hogy egy ágy alatt rejtőzködő személy megfogja a lábát, éppen, amikor a másikkal belép az ágyba. Fiatalabb korában, mint mondta, mindig bizonyos távolságról ugrott bele az ágyba, úgy, hogy mindkét lábát egyszerre helyezte biztonságba, ez a művelet azonban állandóan fölbosszantotta Deborah-t, aki sokat adott arra, hogy milyen kecsesen tudott ágyba bújni, ezért aztán felhagyott az ágyba ugrással. (143)

Nem nehéz ezekben a félelmekben a cranfordi kisasszonyok (majdnem elkapott, de mindenesetre megsebzett) Achilles-sarkát, problematikus, félve vágyott és vágyva félt, elfojtott szexualitásukat látni. Signor Brunoni mágiája tehát nemcsak a férjhez menés esélyének, illetve elvesztésének emlékét ébresztette fel a kisasszonyokban, hanem a „hátborzongató” élmény által visszatért a legyőzöttnek hitt, valóban primitív és ősi tudattalan vágy: a betöréses fantáziákban összemossák a fantáziát és a valóságot, és szinte a gótikus regény elemeibe kódolva jelenítik meg tudattalanukból feltörő vágyaikat. Ekképp igazat lehet adni Dennis W. Allennek, aki szerint *A kisvárosban* „paradox módon a szexualitásról kell, de ugyanakkor nem lehet beszélni” (Allen 80).

Fontos elem, hogy mindenáron távolítják saját világuktól a „veszély” forrásait, a „titokzatos ártó erőket” („A kísérteties” 78), ezért tekintik őket feltétlenül idegennek, elsősorban franciának. Hihetetlen (il)logikai csavarokkal bizonygatják Signor Brunoni (és a rablók) franciaságát:

Azt kell tehát hinnünk: a rablók idegenek. Ha pedig idegenek, miért nem külföldiek? Ha külföldiek, kik jöhetnének inkább számításba, mint a franciák? Signor Brunoni úgy törte az angolt, mint egy francia, s ha törökös turbánt is viselt, Mrs. Forrester látott egy nyomatot, mely Madame de Staël

ábrázolta turbánban, egy másikat pedig Mr. Dennonról, pontosan olyan öltözékben, mint amilyenben a bűvész föllépett. Ebből nyilvánvalóan kitetszik, hogy a franciák éppúgy viselnek turbánt, mint a törökök. Semmi kétség sem férhet hozzá: Signor Brunoni francia – francia kém, és azzal a szándékkal jött, hogy kipuhatolja Anglia gyöngé és védtelen pontjait, s az sem kétséges, hogy megvannak a maga bűntársai. (132)

Ha elfogadjuk Mr. Holbrook halálának értelmezését, hogy halálának oka a párizsi/francia út, amikor is szembesülni kényszerült vágyai városával, azaz a vágyai és a valóság közötti reménytelen különbséggel, akkor Signor Brunoni (és a „rablók”) franciasága hasonlóképp értelmezhető a kisasszonyok esetében: egy ideig olyan veszélyt jelentenek számukra főbiái és vágyfantáziái, hogy – Holbrookhoz hasonlóan – szinte lehetetlenné válik a mindennapi létezés, megszűnik mindenféle napi rutin, s helyüket a csupán a „betörés” elleni védekezés mechanizmusai veszik át, vagyis teljesen széthullanak a „bűvész” fellépését megelőző életük keretei, ami hosszú távon személyiségük teljes szétesésével is fenyeget.

A kisasszonyok számára azonban ez a széthullás nem a végső fázis, mert nekik sikerül az, ami Holbrooknak nem: a hátborzongató (*unheimlich*) élmény által előhívott ősit, primitívet ismerőssé, otthonossá (*heimlich*) „varázsolják”, azaz a csak nyomokban bennük levőt, ami egyben traumatikus élményük részeként „idegen test” a pszichéjükben, annak szerves részévé tudják tenni. Signor Brunoniról ugyanis kiderül, hogy nem más, mint egy Samuel Brown nevű volt katona, aki ugyan valóban Indiából tért vissza, de semmiben sem különbözik az (angol) átlagembertől:

Hogy, hogy nem, mindnyájan elfelejtettünk félni. Bizonyára az okozta ezt, hogy rájöttünk: az az ember, aki példa nélkül álló művészetével fölgújtotta bennünk a csoda iránti rajongást, annyira sem rendelkezett a közönséges, hétköznapi adományokkal, hogy kézben tudjon tartani egy ijedős lovat. Olyan érzés töltött el bennünket, mintha megtaláltuk volna régi önmagunkat. (151–52)

Önmaguk visszanyerése ebben a kontextusban egyelőre azt jelenti, hogy Samuel Brownt és családját mindennapi gondoskodással veszik körül, ekképp teszik őt is ismertté-ismerőssé (*heimlich*). Samuel Brownt odaadón ápolják betegségében, Miss Matty pedig azt a labdát fedi be

szivárványszínű gyapjúfonallal Phoebe Brown, a bűvész kislánya számára, amelyet a pánik idején minden este átgurított az ágya alatt, hogy megbizonyosodjék: valóban nem rejtőzik-e senki alatta. A labda átlényegítésével maga a fóbias fantázia is megszűnik létezni, átváltozott módon beépül a mindennapokba. S ez az a pillanat, amikor (igaz, csak a tűz pislákoló fényénél) Miss Matty be meri vallani a narrátornak: „Emlékszik még azonban arra az időre, amikor úgy várta a férjhez menést, mint bárki más” (154).

Samuel Brown tehát neve révén annak a folyamatnak a nyilvánvaló folytatója, amelyet Brown kapitány kezd el a regény elején, mi több, a nevek közötti kapcsolat mindkét irányban működik: Brown kapitány ünnepi vacsoráit az angol szöveg „Brunoni meals” (13) néven nevezi (a fordításban sajnós „Brown-féle étkezés” [22]). Signor/amuel Brunoni/rown az, akinek hatására teljesen összeomlik a Miss Jenkyns-féle represszív kódrendszer, összetörik mind a nyelvezet, mind pedig az egyéb szabályrendszer azáltal, hogy az addig elmondhatatlan is *valamilyen* módon elmondhatóvá válik, a személyiségnek az *elérhető* legmélyebb rétegei is feltárnak. Hogy nem teljesen, és hogy valahol továbbél a hátborzongató hatást kelteni képes másik mágus, hogy a „terápia” ellenére is mindig marad valami olyan üledék bennünk, amely elfojtás eredménye, annak jele a regényben S. B. ikertestvére, aki abban a pillanatban, amikor Signor Brunoni Samuel Brownná változik, a cranfordiak számára láthatatlanul eltűnik (őt soha nem is látták, illetve nem tudják, hogy látták-e), hogy S. B. helyett ezután ő járja Anglia „gyöngé és védtelen pontjait”, s ezáltal bármikor megvan a lehetősége, hogy Cranfordba is visszatérjen.

## Amazonutópia

Annak a lelki folyamatnak, amely Miss Mattyben, de a cranfordi kisaszszonyok többségében is lejátszódik, azonban csak egyik része az eredeti „Amazónia” kódrendszerének felbomlasztása és széttörése. Legalább olyan fontos az, ami ezután történik. Kérdés ugyanis, hogy a szétzilált, patriarchális, hierarchián, kasztrendszeren, versengésen és elfojtáson alapuló rendszer helyett lehetséges-e egy alternatív kultúrát teremteni, amelyben a pszichikai energiák szabadabb áramlása lehetővé tesz egy másfajta emberi

kommunikációs rendszert. A regény végkifejlete ebbe az irányba tart, s ennek következtében létrejön egy olyan társadalomkép, amely sokkal inkább tekinthető feminista utópiának, mint a regény elején megjelenő Amazónia. Ebben az utópiában lebomlanak a társadalmi hierarchia kasztjai közötti falak, s ugyanakkor átrendeződnek a társadalmi nemkonstrukciót szervező elvek is, illetve lebomlik a két nem konstrukcióját meghatározó elvek közötti éles határvonal, miáltal – egyet lehet érteni Nina Auerbachhal – Miss Matty egy organikusan szerveződő közösség központi szereplője lesz (*Communities* 89).

Ez az újonnan szerveződő közösség, beleértve annak minden egyes tagját, számos ponton eltérést mutat az előzőtől: sokkal inkább képes arra, hogy átadja magát az adódó örömöknek, hogy elengedje magát. Egyre több olyan kifejezés van a szövegben, amelyek arra utalnak, hogy a dolgok kicsúsznak a tudatos kontroll alól. Azon az emlékezetes délelőttön, amikor kiderül a banksőd, Miss Matty a következő javaslattal áll elő: „a reggeli után délelőtt csak úgy elszaladunk [slip down] – úgyis szükségem van egy fél font teára, s akkor bekukkanthatunk, kényelmesen [at leisure] szemügyre vehetjük a kiállított holmikat” (174), majd a vásárlás alatt „elárulta magát Miss Matty szórakozottsága [absence of mind]” (175), és olyan dolgot ivott (zöld teát), amely tiltott dolognak számított a házban, mi több, majdnem vett is belőle.

Ezzel párhuzamosan a cranfordi kisasszonyok tudatosan lépik át azokat a határvonalakat, amelyek maradványként még mindig ott vannak közöttük. Csak Mrs. Jamieson az, aki a régi kódrendszer képviselőjeként próbálná védeni az illendőséget. Nem véletlen, hogy ő volt az, aki a pánik idején el is hagyta Cranfordot, számára annyira elviselhetetlen volt mindaz, amit a pánikhelyzet jelentett. Benne tehát nem változott semmi, próbálná is megtiltani mindenkinek, hogy felkeressék saját sógornőjét, Lady Glenmire-t, aki képes volt férjhez menni Mr. Hogginshoz. Esküvőjük napján még az ablakokat is besötétíti, mintha gyász lenne. Tiltása azonban hatástalan marad: „Cranford fölhatalmazást kapott a Miss Mattynél való vizitelésre, viszont engedéllyel vagy anélkül – mindenképpen szándékunkban állott ezt kiterjeszteni Lady Glenmire-re is” (206).

A Cranfordban lejátszódó változások közül a leglényegesebb talán a Városi és Megyei Bank csődje, és az életnek az azt követő újrende-

zése. Egyet lehet érteni Nina Auerbachhal, aki szerint a bank csődje a bankba befektető „Deborah-nak az apja által megtestesített maszkulin képességekbe vetett téves hitét jelzi, nem pedig feminin inkompetenciáját” (*Communities* 85). A csőd következtében előállt helyzet kezelésének módja viszont a cranfordi kisasszonyok alternatív közösségének alapelveit jelzi, azt, ahogy – Rowena Fowler szavaival összefoglalva – „gondolkoznak, beszélnek, problémamegoldásukat, egyet nem értő felek közötti közvetítési képességeiket, a hierarchiához és a tekintélyhez való viszonyukat, idő-, hely-, hagyomány- és folytonosság-érzéküket” (720). Emlékezetes és erre a kódrendszerre jellemző jelenet például az, amikor Miss Matty a letiltott csekk értékét készpénzben kifizeti a környékbeli gazdának – egyrészt bízva abban, hogy a bank csődje csak híresztelés, másrészt utólag is ezt tartva becsületes megoldásnak.

Hasonló a cranfordi kisasszonyok végig titokban tartott gyűjtése a nincstelenné vált Miss Matty számára, ahol a kivitelezés módjának megválasztásában három dolog játszott szerepet: nem akarták Miss Mattyt a pénz nyílt átadásával kellemetlen helyzetbe hozni; mindenki annyi pénzt adott, amennyit valóban megengedhetett magának, s a narrátor hosszan elemzi, hogy ami az egyik háztartásban csekély összegnek tűnik, az máshol lényeges megszorításokra fogja kényszeríteni a ház asszonyát; és a pénz titkos eljuttatásával azt is jelzik, hogy nem a maguk jóságával akartak kérkedni, hanem igazán csak adni akartak.

Mindezeknek a folytatója Martha, Miss Matty cselédlánya, aki a tönkrement Miss Matty megmentésére olyan megoldást talál ki, amely felborít mindenféle hierarchikus, „normális” viszonyt, mindent, amihez a „józan észnek” köze van. Elhatározza, hogy nem hagyja el asszonyát, akkor sem, ha az nem tud fizetni neki, hiába kérleli a narrátor:

- Hallgass a józan észre!
- Nem hallgatok én – mondta. Most ismét megjött a hangja, melyet az imént még a sírás fojtogatott. – Mindig az a józan ész, amit a másik mond. Nahát, én meg tudom, amit tudok, az is van olyan józan ész. De józan ész ide, józan ész oda, megmondtam és kész. (186)

És Martha még tovább megy nem „józan eszű” megoldásaiban: ő bérli ki jövődő férjével azt a házat, amelyben Miss Matty lakik, ők lesznek

a főbérlők, Miss Matty pedig névleges lakbérért az albérlő, viszont Miss Matty lakhatja a ház nagyobb részét, és azért Martha továbbra is a cselédje marad, viszont az ő jóvendő családja – amelybe természetesen kislány fog születni (a regényben csak kislányok születnek) – Miss Matty családja is lesz, illetve ők lesznek Miss Matty családja, ami által mindenféle hierarchia felbomlik. A cseléd és a gazdasszony, a bérlő és a főbérlő, a birtokos és a birtok teljesen összeolvad, megnevezésük, címkézésük egyértelműen és láthatóan is önkényessé válik.

A cranfordi megoldásmódok azonban nemcsak az előkelő cranfordi vénkisasszonyok zárt rendszerében terjednek, hisz ők maguk sem alkotnak már zárt kasztot, hanem minden irányban nyitottá válik a kommunikáció, s ezáltal terjed az ő elveiken alapuló szervezethez. Amikor Miss Matty megnyitja teásüzletét, legfőbb aggályai közé az tartozik, hogy vajon ezzel nem teszi-e tönkre a másik boltost. Teljesen elutasítja az üzleti versenyszellemet, s ez a kinti, drumble-i világ szemszögéből nézve képtelenségnek tűnik. Itt azonban működik ez a szinte idillikus együttműködés, amely egymás feltétlen segítségével, nem pedig lerombolásán alapul, ugyanis a szomszéd boltos rendszeresen küld hozzá vásárlókat. Meg is jegyzi a narrátor apja, aki egyébként üzletember, hogy „az ilyen együgyűség megteszi Cranfordban, de kinn a világban soha nem boldogulna vele” (209). A két világnak ez a szembeállítás egyértelműen jelzi, hogy ekkorra Cranfordban egy, a drumble-i maskulin világtól gyökeresen eltérő, belső szerveződésű világ jött létre – utópisztikus Amazónia –, melynek legfőbb alapelve az empátia, a segítőkészség és a hierarchikus viszonyok lebontása.

### **„...mert Peter akkor nő volt”**

Miss Matty számára ebből a világból már csak egy ember hiányzik: öcsce, Peter, akit Holbrookhoz hasonlóan apja, a cranfordi rektor űzött el a városból. Neki apja örökébe kellett volna lépnie, hisz

...úgy számították, hogy kitüntetések fog nyerni a shrewsburyi iskolában, s ezeket majd csóstül viszi magával Cambridge-be, aztán meg egy parókia vár rá, keresztapja, Sir Peter Arley ajándéka. (74–75)

Peter azonban egyetlen dologban tűnt ki, ő volt „a tréfacsinálás iskolai fővezére” (75). Miss Matty magyarázata szerint Peter „azt gondolta, hogy a cranfordiakat meg lehet tréfálni, hogy gúnyt lehet űzni velük, pedig de nem esett jól nekik, az ilyesmi senkinek sem esik jól” (75). A finom Miss Matty nyelve még évekkal később is megbicsaklik, megbotlik, amikor felidézi Peter tréfáit. De olyan kifejezések is kicsúsznak (*slip*) a száján, amelyeket rögtön meg is bán, mert a regény első felében ezzel még megsérti velük a kommunikáció íratlan szabályait. Peter csínyeit lóvátévésnek nevezi, de azonnal bocsánatot is kér a kifejezésért:

...„lóvá tenni” nem valami szép kifejezés, drágám, remélem, nem mondom el apádnak, hogy ilyen szavakat hallasz tőlem, nem szeretném, ha azt gondolná, hogy nem válogatom meg a szavaimat, én, aki olyan nő mellett élek, mint Deborah. És ügyelj rá, hogy te se használd! magam sem tudom, miért szaladt ki a számon, ha csak azért nem, mert Peter is mindig ezt a kifejezést használta. (75–76)

Ezen a ponton teljesen egyértelműen kiderül, hogy ki melyik kódrendszer alapján él. Peter és csínyei freudi (nyelv)-botlások, elszólások: ő nem tud beilleszkedni, veszélyes arra a rendre, amelyet Miss Deborah Jenkyns, Mr. Jenkyns, a rektor, de még a narrátor apja is képvisel. Peter vicceit ebből következőleg egészen Deborah haláláig nem is lehet felidézni, azok ki vannak zárva ebből az erkölcsi világból, tabuként kezelik őket, veszélyesek, bár Miss Matty bevallása szerint gyermekkorában ő maga jókat tudott nevetni rajtuk, Deborah viszont nem is tudott róluk. Miss Matty mindvégig megőrzi kétértelmű viszonyulását e viccekhez: „Nevethetnékem támad, ha eszembe jut Peter némelyik tréfája. Nem mondom el, mert nem botránkozna meg rajtuk úgy, ahogy illenék, pedig hát nagyon botrányosak voltak” (76). Miss Matty láthatóan tisztában van vele, hogy két kódrendszer létezik: Peteré és apjuké, és ebből a kettős perspektívából kibillenti stabilitásából azt, amelyet elfogadottnak, bevettnek és abszolút érvényűnek tartanak, azaz az atyai rendet, és megnyitja egy másfajta rend lehetőségét: ezeken a vicceken a narrátor *talán nem is botránkozna meg annyira, amennyire illenék.*

Pedig Peter viccei egyértelműen az atyai rend ellen és annak felbomlásztására irányulnak azáltal, hogy megkérdőjelezzik az alapelveket, illetve

felszínre hozzák, láthatóvá teszik a kimondhatatlant. Peter legemlékezetesebb tréfái apja hiszékenységét veszik célba – konkrétan és elvont szinten is: az atyai rend azon magabiztosságát, hogy nem lehet kijátszani, becsapni. Az egyik esetben Peter elegáns hölgynek öltözik, és felkeresi a rektort, azaz saját apját, hogy legyezgesse annak hiúságát, és elkérje tőle ünnepelet prédikációit. A történetnek az elmesélése sem egyszerű, hiszen a hölgy és Péter megkülönböztethetetlenül egybefolyik: az apa följajánlotta, hogy „az összes Napóleon Bonaparte-prédikációt lemásolja a hölgy számára – úgy értem Peter számára –, nem, a hölgy számára, mert Peter akkor nő volt”. Az apa viszont Peterrel másoltatta le a prédikációkat „a hölgy számára – vagyis, tudod, Peter számára. Ő volt a hölgy” (76).

Az identitások – és elsősorban a nemi identitások – még jobban összekeverednek Peter másik elmesélt tréfájában, amelynek eredményeképp el is kellett hagynia az apai házat és Cranfordot. Peter Deborah egyik hosszabb távolléte alatt felöltözik Deborah egy régi ruhájába, amelyben egész Cranford felismerné, és egy bepólyázott kisbabára hasonlító csomagot a kezébe véve sétálgat fel-alá az emberek szeme elől félig elrejtve, félig láthatóan. A város természetesen odagyűlik, majd a rektor is megérkezik, távolról azt sejtve, hogy az ő csodálatos virágaiban gyönyörködik az a sok ember, majd Petert meglátva lerántja róla a ruhákat, és pálcával elveri Petert, minek következtében Peter eltűnik a városból.

Ezek a jelenetek több ponton egyezést mutatnak: az apa narcisztikus öncsodálatában (mindenkiről azt feltételezi, hogy csakis gyönyörködni tud az ő kivetüléseiben, a prédikációkban és a virágokban) és az átöltözésben, a nemi identitás megváltoztatásában. Ez utóbbi különösen súlyos vétség, áthágás, hiszen a transzvesztita lényegéből fakadóan transzgresszív a viktoriánus erkölcsiség szerint, amennyiben tagadja a dolgok természetes rendjét, és felcserél két felcserélhetetlennek vélt princípiumot, a férfi és a női elvet, ezáltal átjárhatóvá teszi az átjárhatatlannak tekintett határokat. Amikor azonban Miss Jenkynsnek öltözik fel, további tabukat is megsért: Miss Mattytól tudni lehet, hogy ugyan Deborah mindvégig apja lányának vallotta magát, és látszólag elhivatottan állt apja mellett annak haláláig, azonban ez nem igazi választása volt, hanem a kényszer hozta így, hisz Deborah is álmodozott arról, hogy egyszer egy főesperes felesége lesz. Azon döntése tehát, hogy soha nem megy férjhez, nem autentikus dön-

tés. Amikor Peter Deborah-nak öltözik fel, és kezében a „törvénytelen” gyerekek látszó csomaggal sétálgat, a szexuális erkölcsre vonatkozó legalapvetőbb normát sérti meg (a törvénytelen gyerek ugyanis éppen a patriarchális öröklés törvényes szabályait hágja át pusztá léte által is). Ugyanakkor kifejezésre juttatja Deborah-nak egy olyan vágyát, amely a cranfordi közösségben ugyan mindvégig félig látható, félig nem (éppen úgy, ahogy Deborah-Peter a kerítés mögött sétálgatva látható is, nem is), de mindenképpen érzékelhető, csak éppen kimondhatatlan. Peter ennek a váagnak az artikulációjakor – megfelelő módon – nem a nyelvi jelrendszert használja, hanem a testbeszédet, és ebben az értelemben is Miss Matty (és anyjuk) világához tartozónak vallja magát önkéntelenül is, nem pedig Miss Jenkyns és apjuk világához és jelrendszeréhez.

Az alternatív feminin világhoz való kötődése derül ki az iskolából hazaküldött leveleiből is. Azok a levelek, amelyeket apjának írt, a narrátor megítélése szerint „amolyan »produkálós« levelek voltak” (73):

Módfölött szellemi síkon mozogtak, beszámoltak tanulmányairól és különféle intellektuális reményeiről, helyyel-közel klasszikus idézetekkel tarkítva. Egyszer-egyszer azonban kitört belőle az animális természet egy ilyesféle mondatban, mint ez (láthatóan remegő kézzel firkantotta oda, miután levelét cenzúrázták): „Édesanyám, küldjön nekem egy tortát és tegyen bele jó sok citromot.” (73)

Valami bajkeverés után az apjához „kicirkalmazott, bűnbánó levelek” (74) jöttek, anyjához ellenben

...egy csúnyán írt, rosszul lepecsételt, félrecímzett, pacás levélke: „Édes, édes, legédesebb anyukám, jobb fiú leszek eztán igazán, csak arra kérlek, ne betegedj meg miattam. Nem érdelem meg, de megjavulok, édes mamikám.” (74)

Ebből nyilvánvaló, hogy Peter kétnyelvű, amennyiben álcaként képes magáévá tenni az apja által megkövetelt jelrendszert, azonban valójában egy másik nyelvet beszél, és éppen azt, amelyiket az atyai jelrendszeren esett rés hoz létre (gondolhatunk Miss Matty levelére, a narrátorra, amikor elveszti uralmát a nyelv fölött, Signor Brunoni angolságára): a töredezetten, az összefolyót, a szimbolikus jelrendszertől eltérőt. Petert mind

tréfái, mind pedig a szüleihez írt leveleinek a különbözősége az anyaihoz kapcsolja, a női, nem szimbolikus, nem verbális kommunikációhoz. Apja latinus nyelvének a használata csupán álca, eltakarás, az eltolódás nyelve, olyan nyelv, amelyben a leghalványabb kapcsolat sincs a jelölt és a jelölő között. A nagymértékben elvont apai nyelvvel szemben az anyjához írt rövid kis üzenetek a megtartott anyai nyelvnek tekinthetők, sokkal inkább sikoltásnak vagy sírásnak, mint verbális artikulációnak. Az anyjához fűződő kapcsolat nem helyettesítésekre és hamis önigazolásokra épül, hanem szükségletei, érzelmei és vágyai kifejezésére.

Jellemző módon az egyetlen levél, amelyet Miss Matty megőriz, az Peternek az anyjához írt levele, amit „bevitt szobájának szent rejtekeibe, nehogy véletlenül a tűzbe kerüljön” (74), amikor Miss Matty és a narrátor felfed(ez)zik és visszanyerik a maguk számára a család szavak által dokumentált történetét, a válogatott családi leveleket olvasva. Ezt a felfedést titkos és szent rítusként hajtják végre: ez a múlt kiásása, ugyanakkor Miss Matty pszichikumának egy olyan rétege, amely nem jöhet teljesen felszínre, soha nem kerülhet reflektorfénybe, nem lehet nyilvános létének a része. Ezt csak a narrátor, a „terapeuta” hallhatja. Ennek megfelelően a rítust a legnagyobb körültekintéssel hajtják végre: még a leghűségesebb és legmegbízhatóbb cselédlánynak is el kell mennie arra az időre otthonról, gondosan be kell zárni az összes ajtót, és többször is meg kell győződni róla, hogy közben senki sem jött be a házba.

Emellett Miss Matty „elegáns ökonómiáját” is az alkalomhoz illően alkalmazza. Az ő speciális takarékosági módszere a gyertyákkal való spórolás: ezek fogyasztására reagál legérzékenyebben. Személyes múltja rétegeinek felfedéséhez a gyertyák felgyújtásának és elfújásának a rituáléja ad keretet. Ebben a rituáléban, csakúgy, mint a regény során mindig, a vágy ökonómiájának és az anyagi szükségszerűségnek a képei szoros kapcsolatban állnak. Ahogy a Signor Brunoni előadását megelőző estén, az indulásra várva a sötétben üldögélnek, ugyanúgy az elfojtott és traumatikus élményeket jelentő leveleket sötétben, csak a tűz világa mellett olvassák fel, míg a látható, elfogadott kód jelrendszerében íródott leveleket két gyertya fényénél is fel lehet olvasni, ami amellett, hogy a tudatos–tudattalan, legitim–illegitim oppozíciókat húzza alá, egyúttal az elvesztegetett élet jelképeként is értelmezhető.

Ennek megfelelően, amikor Miss Deborah Jenkyns leveleit olvassák fel, amelyekben nincs semmi különös, személyes, titkolt vagy elfojtott, Miss Matty megengedi, hogy két gyertyát is meggyújtssanak. Amikor azonban Peternek az anyjához írt üzeneteit olvassák, mindkét gyertyát el kell fűjni, a tűz fényét elégségesnek ítéli. Ez a túlzott elővigyázatosság minden jel szerint szükséges is, hiszen a narrátor ezt megelőzően még csak nem is hallott Peter létezéséről, és még először hallván róla is azt hiszi, hogy bizonyára meghalt még gyermekkorában. És valóban a halál állapotában létezett az apa és Deborah szemszögéből: az erkölcsi nemlétben, az elfeledés és az elfojtottság állapotában, amelyről tudvalevően soha nem lehet beszélni, amelyet nem lehet még nevezni sem.

Peter azonban él, túléli a szüleit és Deborah-t, és a narrátor-terapeuta sikeres közbenjárására visszatér: a narrátor küld neki egy levelet; címét pedig Samuel Brown feleségétől tudja meg, aki a jóságos, anya- és (leány)gyermekmentő Aga Jenkynsként találkozott vele Indiában. Az apa és Deborah által erkölcsi *halottnak* bélyegzett Peter *visszatérése* (Freud szerint a háborzongató hatást kiváltó egyik leggyakoribb fantázia) egyúttal az utolsó lépés afelé, hogy az elfojtott vágyak, a túlhaladottnak hitt másik világ, a másság, Miss Matty és a többiek mássága immár visszavonhatatlanul beépüljön világukba. Ezáltal olyan harmónia és egyensúly jön létre, amelynek szerves része az anyainak és az elfeledett gyerekkori emlékeknek a visszanyerése, a fiatalság (örökre elvesztett) lehetőségeinek a bevallása. Mindezeknek a kimondása, felszínre hozása, artikulációja teremti meg számukra a lakható életteret. Peter hazatérésekor hoz egy fehér kendőt és egy gyöngysort korosodó nővérének, rá kell jönnie azonban, hogy ezzel már nem tudja visszahozni nővére szépségét és egy másfajta élet lehetőségét: kétéves korában Miss Matty szabályos szépség volt, és a fehér kendő és gyöngysor nyilvánvaló utalás az e szépségben rejlő érzelemtelibb élet lehetőségére. Peter azonban nemcsak Miss Mattynek hoz fehér kendőt, hanem az anyjának is azt küldött Indiából, de az csak anyja halála után egy nappal érkezett meg, így az esküvői kendő gyász-kendővé vált. Mindkét esetben értelmezhető a fehér kendő úgy, mint Peter vérfertőző, tehát a patriarchális társadalom legalapvetőbb tabuját megszegő vágyának kifejezése és Peternek az anyjaihoz való tagadhatatlan és elfojthatatlan kötődése.

Anyjának már végképp elkésett a fehér kendő, visszatérésekor azonban Miss Mattyvel újra tudják éleszteni az anyai jelrendszert, az anyaság kapcsait, a sokáig elfojtott testnyelvet. Peter teljesen beilleszkedik a cranfordi világba, sőt, ő lesz a legfőbb és legsikeresebb közvetítő, hogy Mrs. Jamiesont kibékítse a többi cranfordi kisasszonnyal – ezzel teljesen eltünteti az atyai rendre utaló nyomokat is a cranfordi világból. Peter tehát nemcsak az apjával űzött tréfákban volt nő, hanem mindig, és az is marad. Léte és nőiessége, végső soron nemi önmeghatározásának mássága által kilendíti a bináris oppozíciókra épülő patriarchális rend nemiséget definiáló alapelveit, és a férfi-női ellentétre épülő világkép helyett, annak felnyitása által, ő is hozzájárul ahhoz a valóban amazonutópiához, amelynek – ellentétben a regény elején megjelenő „Amazóniával” – nem a szegregáció, az elkülönülés, a kizárólagosság képezi az alapját, hanem a pszichikai energiák felszabadított és szabadon áramló rendszere. Ezáltal egy olyan utópisztikus létmód jön létre, amely alapjaiban kérdőjelezi meg a patriarchális rendet. Ez az Amazónia nem a nemek esszencialista felfogásából eredő elveken nyugszik, hanem éppen a biológiai és társadalmi nemfogalmak közötti „természetes” kapcsolat lebontásán. Olyan társadalmi szerveződés ez, amely a patriarchális diszkurzusrendszer különböző formáinak és hierarchiájának elutasításával létrehoz egy, a másságot, a feminin életelveket és a tudattalan vágyakat is elfogadni képes, valóban humánusabb világ – utópiáját.



## „MÁS NÉZŐPONT, MÁR MÉRCE”<sup>121</sup> – BEFEJEZÉS

„A hangsúlyok másképp esnek, mint ahogy megszoktuk”,<sup>122</sup> írja Virginia Woolf a modernista próza egyik programnyilatkozatának is tekinthető esszéjében, s emellett érvel, hogy a másfajta, szokatlan hangsúlyok talán még kifejezőbbek is. Sok olvasó számára itt is szokatlanok tűnhetnek a hangsúlyok, idegennek hathat az a szemléletmód, az az irodalom- és kultúraszemlélet, amely ennek a kötetnek a központi rendező elve. Hisz részben az volt a célom, hogy műelemzéseken keresztül próbáljam bemutatni, milyen módon lehet a feminista elméletek segítségével felnyitni olyan szövegeket (*Jane Eyre*, *Üvöltő szelek*), amelyekről azt hisszük, hogy ismerjük őket, amelyekről azt gondoljuk, hogy nem is lehet már róluk újat mondani. A többi elemzésben (Eliot, Gaskell, esetleg Shelley és Austen) pedig részben azt kívántam bemutatni, hogy a feminista közelítésmód a polcokon porosodó klasszikusok „felélesztésére”, élővé változtatására is alkalmas lehet. Hisz néha úgy tűnik, a 19. század olyan messze van. A bölcsészkarok hallgatóinak jó részét is leginkább már csak a 20. század végi szövegek érdeklik. De ha – ismét Woolffal szólva – más nézőponttal, más mércével közelítünk a klasszikus szövegekhez, kiderül, hogy a 19. század (is) rólunk és hozzánk szól.

A feminista irodalomkritika és a feminizmus más területeiről ismert elméleti közelítés az angolszász irodalomtudományban az egyik legfontosabbnak bizonyult azok között a nézőpontok között, amelyek révén e hagyomány szövegei újfajta módon szólaltathatók meg. Elemzéseimben arra törekedtem, hogy az ebben a megszólaltatásban rejlő lehetőségeknek minél több változatát felhasználjam, hiszen a feminista kritikai diszkurzuson belül is többféle elemzési mód létezik, és csak nagyon általánosító módon lehet

---

<sup>121</sup> „...the difference of view, the difference of standard” Woolf, „George Eliot” (*Common* 217).

<sup>122</sup> „...the accent falls differently from of old” Woolf, „Modern Fiction” (Lodge 88).

a feminista irodalomkritikáról beszélni. (És természetesen távol áll tőlem az a szándék, hogy az általam e könyvben alkalmazott olvasásmódokat kizárólagosnak és abszolútnak tartsam.)

Elemzéseimhez egy mind térben, mind pedig időben (Anglia, 1800–1860) eléggé körülhatárolható irodalomtörténeti korszak hat írónőjének egy-egy regényét választottam ki, és habár nem állt szándékomban, hogy egységes gondolatmenetbe rendezzem, lineáris narratívára fűzzem fel ezeket az értelmezéseket, mégis számtalan olyan kapcsolódási pont van a regények és olvasataik között, amelyek alapján az olvasó képet alkothat magának arról, miféle tabuk szabályozták, miféle kulturális korlátok vették körül az írónőt és a nőt mint szubjektumot, mint a pszichoszociális folyamatok és kulturális diszkurzusok produktumát. Valamiképpen mindegyik elemzés azt vizsgálja, mi a feltétele annak, hogy a női hang megszólaljon az irodalomban; hol van az a hely, ahonnan nőként beszélni lehet; miként viszonyulnak ezek a szövegek egyrészt a domináns (férfi)irodalomhoz, másrészt miképpen jön létre – mind a kanonizált irodalomra, mind pedig a női irodalmi hagyományra tett intertextuális utalások révén is – a női hang a 19. század angol irodalmában.

Az elemzett szövegekből az tűnik ki, hogy a 19. században az írónők – tudatosan vagy öntudatlanul – mind újraírták a regényirodalom meghatározó műfajait, részben azért, hogy próbára tegyék a rendelkezésre álló narratívákat, vajon mennyire alkalmasak a női szempontú narratívák kifejezésére, részben pedig azért, hogy kialakítsák azokat az alternatív elbeszélő modelleket, amelyekben otthon érezhetik magukat. Ezért járja végig *A Klastrom titkában* Jane Austen szinte a rendelkezésére álló összes fikatív teret, hogy tudatosan megteremtse magának azt a regényvilágot, amelyben otthonosan érezheti magát, sőt ennél többet is tesz, hiszen a gótikus regénynek olyan lehetőségei is benne rejlenek *A Klastrom titkában*, amelyeket ő maga később nem is használ ki.

Mary Shelley viszont éppen a gótikus regényhez fordul, s a *Frankensteinben* a korban igen divatos és széles körben olvasott műfaj hátborzongató felszíne mögé rejt, kódol valamit, ami sokkal hátborzongatóbb és fájdalmasabb. A feminista tudománykritika és a romantika fenségesfogalmának elemzése a feminista pszichoanalitikus elméletek szempontjából felszínre hozza a regénynek azt a rétegét, ahol kiviláglik: a létező

természetet, a környezetet és az alkotás kontextusát figyelmen kívül hagyó, ezért rombolóvá váló tudós alakja igen közel áll a *par excellence* romantikus költőhöz. Ez a két kulturális ikon ott találkozik, ahol az emberi kapcsolatoktól való végleges elzárkózás, a másik (és a Másik) kizárása, a feminin teljes elhallgattatása és megtagadása megjelenik. Mary Shelley regénye ennek alapján részben párbeszédet folytat a romantikus költészettel és annak egyik központi esztétikai kategóriájával, a fenségessel, ugyanakkor mélyen önéletrajzi ihletettséggű, hiszen az íróno léte és Percy Bysshe Shelleyvel töltött élete legfajóbb pontjait rejti – kimondva-kimondatlanul – a gótikus regény rémálmai mögé.

A Brontë nővérek két regénye, a *Jane Eyre* és az *Üvöltő szelek* olyan kérdéseket vet fel, amelyek részben George Eliot *A vízimalom* című regényében is visszatérnek, mégpedig sokkal komorabb színezettel. A *Jane Eyre* elemzésében azt a problémát vizsgálom, hogy miképpen válhat a patriarchális diszkurzusok által írt és meghatározott női hang önmaga narratívájának irányítóává, miképpen jöhet létre olyan beszédhelyzet, hogy artikulálhassa vágyait, hogy vágyai élettörténetének fő motívumává válhassanak. A *Jane Eyre* a fiktív önéletrajz mögé bújtatott nevelődési regény narratíváját írja újra, de beleszövi a mesék alapparadigmájának megfordítását is, s mindennek eredményeképp egy olyan szinte utópisztikus modellt hoz létre, amelyben a nemek közötti kapcsolatok nem az alá- és fölérendeltségre, a hierarchiára épülnek, hanem a kölcsönösségre és egymás elfogadására.

Az *Üvöltő szeleket* elemző fejezetben a vágyak, a betegség és a terek szemiotikájának értelmezésén van a fő hangsúly, s ennek alapján vizsgálom azt, hogy miként konstituálódik a női test, miként íródik a női vágy, miféle térbeli keretek határozzák meg a női létet, s a nőnek és a femininnek ez a társadalmi felfogása miképpen (és hol) jelöli ki a nő helyét ebben a családragényként is felfogható szövegben. A két nemzedéknek és a két Catherine alakjának elemzése igen kérdésessé teszi a regény látszólag megnyugtató befejezését, amely – ebben az értelmezésben úgy tűnik – pusztán a patriarchális létmód kevésbé nyilvánvaló módon elnyomó és erőszakos világát teremti újra.

A *vízimalom* mintha ott kezdené történetét, ahol az *Üvöltő szelek* abahagyta, s mintha a *Jane Eyre*-féle női *Bildungsromant* írná újra, de

úgy, hogy beleszó egy férfi-fejlődésiregényt is. Maggie és Tom Tulliver párhuzamos, egymást minduntalan ellenpontozó, majd a végén tökéletesen egybefolyó nevelődésének a pszichoszociális folyamatok feminista szempontú vizsgálatát középpontba állító elemzése alapján azt a következtetést lehet levonni, hogy abban a világban, amelyben mind a női, mind pedig a férfiszférák és létterek ennyire determinisztikusan jönnek létre és ennyire kizárólagosan elkülönülnek egymástól, az emberi élet elveszti humánumát, és az egyén is elveszti a potenciálisan benne rejlő lehetőségek sokszínűségét. A patriarchális normákra épülő társadalmi berendezkedés a regény sugalmazása szerint nemcsak a nők, hanem a férfiak számára is pusztítóvá válhat.

Elizabeth Gaskell *A kisváros* című regénye az egyre represszívebb kódok által működtetett, egyre fojtogatóbb George Eliot-i világhoz képest mintha éppen fordított narratív dinamika által irányítva létezne. Az elfojtásból kiindulva a kódok felnyitásán át a vágyak bizonyos fokú artikulációjához és elfogadásához jut, s egy olyan módon élhető történet lehetőségéhez, amely nem a viktoriánus szexuálpolitika alapelveire, nem a maskulin normákra épül, hanem szinte utópisztikus módon olyan közösséget hoz létre, amely sokkal inkább feminin elveken szerveződik, de egyben az esszencialista nemfelfogás dekonstrukcióját is jelenti, ezáltal egy humánus és mindenki számára lakható teret hozva létre.

A fenti rövid összegzésben kimutatott kapcsolódási pontokon kívül természetesen számtalan más módon is „beszélgetnek” egymással az elemzett szövegek. Van azonban még egy olyan, talán külsődlegesnek tűnő dolog, ami összetartja ezeket az értelmezéseket: éveken keresztül egyetemi szemináriumokon tárgyaltuk ezeket a regényeket, illetve a feminista elmélet meghatározó szövegeit. A feminizmus elméleteibe bevezető kurzus értékelésekor hallgatóim elmondták, hogy valamiképpen *más* volt ez az óra, nem tudták maguk mögött hagyni a teremben, mert nem hagyta őket nyugodni, mert *másfajta* elmélet ez, olyan, amely átlép az elvont és a konkrét, az általános és az egyedi, a közösségi és a személyes közötti falon. Hazamelve önkéntelenül is magukra, környezetükre, kapcsolataikra vonatkoztatták, ilyen szemszögből olvasták a körülöttük lévő világot, még akkor is, ha sok mindennel nem értettek egyet.

Amikor a könyvben alkalmazott közelítések másságáról írok, akkor voltaképpen arról is beszélek, hogy mit jelent ma (az 1990-es évek végén) Magyarországon feminista irodalmi szemináriumot tartani és feminista műelemzéseket írni. Az irodalmi szövegek feminista értelmezése olyan területekre hatol be, amelyek látszólag „védve” voltak/vannak a politikumtól. Hiszen egyrészt legszemélyesebb kapcsolatainkat, legszemélyesebb magánügyeinket érinti, másrészt pedig az esztétikumot, ami elvileg szintén politikamentes, s épp ezek azok a területek, amelyek a mindent átható politikával szemben oly sokszor menedéknek tűnnek. Ha azonban belátjuk azt, hogy a nemek közötti viszonyrendszer elkerülhetetlenül politikai viszonyrendszer is egyben, akkor már nem pusztán személyes dolog az a meggyőződés, hogy a nemi szerepek nem természettől fogva adóttak, hanem igen nagy mértékben társadalmi konstrukciók, ideológiák és diszkurzusok eredményei. Ekként politikummá válik a személyes, és ez az a kulturális diszkurzusokban mindig eredendően jelen lévő politikum, amelynek bizonyos vonatkozásait megkíséreltem a felszínre hozni ezeknek a regényeknek az elemzésében.

Ennek a könyvnek a megállapításaival nem kell feltétlenül egyetérteni: már akkor is eléri célját, ha csak annyi hatása lesz az olvasóra, mint hallgatóimra, azaz hogy a könyv bezárása ugyanúgy nem jelenti az olvasás végleges lezárását, mint ahogy az óra végén a tanterem ajtajának becsukódása sem volt az. A könyv olvasása épp akkor „sikeres”, ha elfogadtatik *mássága*, s hogy a „*más nézőpont, más mérce*”, amelyet elemzéseim során alkalmaztam, nem az „Egy”-gyel szembenálló, ahhoz képest negatív értelmű és alárendelt viszonya által létező *másság*, hanem a kulturális jelenségeknek egy valóban alternatív olvasatokat nyújtó megközelítési módja lehet.



# FÜGGELÉK

- I. Henry Austen „Életrajzi megjegyzése” Jane Austen posztumusz megjelenő regényeihez,  
*A Klastrom titkához* és a *Meggyőző érvekhez*, valamint Jane Austen saját „Hirdetése”  
*A Klastrom titkának* kiadásához.

## 1. Életrajzi megjegyzés a szerzőről

Az itt következő oldalak oly toll alkotásai, amely már nem kis mértékben hozzájárult a közönség szórakoztatásához. És amikor arról értesül a közönség, amely nem volt érzéketlen az *Értelem és érzelem*, a *Büszkeség és balítélet*, *A mansfieldi kastély* és az *Emma* értékeivel szemben, hogy azon kéz, amely e tollat vezette, már a sírban porlad, akkor Jane Austen rövid élettörténetét az egyszerű kíváncsiságnál talán jóindulatúbb érzésekkel fogják olvasni.

Rövid és könnyű lesz az egyszerű biográfus feladata. Ez a hasznosság, az irodalomnak és a vallásnak szentelt élet nem volt nagy jelentőségű. Azok számára, akik e visszafordíthatatlan veszteség miatt<sup>123</sup> keseregnek, vigasztalást nyújt az a tudat, hogy mivel Jane Austen soha nem szolgált rá a megrovásra, családjá és barátai körében soha nem is részesült feddésben; hogy kívánságai nem csupán ésszerűek voltak, hanem be is teljesültek; és hogy az emberi élettel együtt járó kis csalódásokat soha nem tetézte, egyetlen percre sem, senki részéről, aki csak ismerte őt, a jóindulat csökkenése.

---

<sup>123</sup> Értsd: Austen halála miatt.

Jane Austen 1775. december 16-án született Steventonban, Hampshire megyében. Apja közel negyven évig volt ennek az egyházközségnek a lelkésze, s itt élte le életét egyházi kötelességeinek lelkiismeretes teljesítésével, saját erejére utalva, míg hetvenedik évébe nem lépett. Ekkor körülbelül négy évre, élete hátralévő részére visszavonult feleségével, írónőnkkel és annak lánytestvérével Bathba. Mivel nemcsak nagy tudású férfiú volt, hanem szinte rendkívüli érzéke volt mindennemű irodalom iránt, nem meglepő, hogy lánya, Jane már korán érzékeny lett a stílus varázsára, és nagy lelkesedést mutatott saját nyelvének művelése iránt. Apja halála után anyjával és lánytestvérével Southamptonba költöztek egy rövid időre, majd végül, 1809-ben, Chawton kellemes falvába, ugyanabban a megyében. Erről a helyről küldte ki a világba azokat a regényeket, amelyeket bizonyára sokan ugyanarra a polcra helyeztek, mint D'Arblay és Edgeworth regényeit. Ezen regények némelyike élete korábbi szakaszainak alkotása volt. Mert habár gyorsan és pontosan fogalmazott, a saját ítéletében való legyőzhetetlen kételkedés arra vitte, hogy műveit ne engedje a nyilvánosság elé mindaddig, amíg az idő és számtalan átolvasás meg nem győzte róla, hogy elszállt a friss fogalmazás varázsa. Írónőnk természetes kedélye, rendszeres életmódja és boldogító elfoglaltságai a közönséget szórakoztató írások sorával kecsgettette, őt magát pedig hírneve fokozatos növekedésével. A hervadás mély és gyógyíthatatlan jelei azonban 1816 elejétől kezdve már mutatkoztak. A hanyatlás először megtévesztően lassú volt, és a mostani év tavaszáig mindazok, akiknek saját boldogsága az ő lététől is függ, nem bírták elviselni a gondolatot, hogy fel kell adniuk a reményt. 1817 májusában azonban tanácsosnak tűnt, hogy átvigyék Winchesterbe, hogy ott állandó orvosi segítség álljon a rendelkezésére, amelyről akkor már senki sem gondolta, hogy tartós és jótékony hatása lenne. Ő azonban az elkövetkező két hónap alatt a beletörődésnél jóval többel: igazán alkalmazkodó víg kedéllyel viselte a romlandó természet minden fájdalmának, terhének és unalmának váltakozását. Mindvégig megőrizte képességeit, emlékezetét, képzelőerejét, kedélyét és meleg, tiszta, romlatlan érzéseit. Sem Isten, sem az emberek iránti szeretete nem lanyhult egyetlen pillanatra sem. Ragaszkodott hozzá, hogy felvegye az utolsó kenetet még akkor, amikor felfogóképességét a rendkívüli testi hanyatlás még nem gyengítette le annyira, hogy ne érzékelhette volna,

amire oly nagyon vágyott. Mindaddig írt, amíg csak tartani tudta a tollat, majd a ceruzát, amikor a toll már túl fárasztó volt. A halála előtti napon képzelettel és étellel teli stanzákat fogalmazott. Utolsó olyan megszólalásában, amikor még tudatában volt mondandójának, köszönetet mondott ápolójának, és az utolsó olyan kérdésre, amely kívánságát tudakolta, azt válaszolta: „Nem kívánok semmi mást, csak a halált.”

Nem sokkal ezután, 1817. július 17-én, nővére karjában hunyt el, aki e sorok írójához hasonlóan bizonyos benne, hogy soha nem találkozhat senkivel, aki hozzá fogható lenne.

Jane Austent 1817. július 24-én temették el a winchesteri székesegyház temetőjében, amely az ott nyugvó tekintélyes halottak sora ellenére sem őrzi nála ragyogóbb elme vagy hívebb keresztény hamvait.

Jelentős személyes vonzerőnek volt birtokában. Alkatában valódi elegancia rejlett, amit fokozni csak közepes termete növelésével lehetett volna. Tartása és modora csendes, de kecses volt. Minden egyes vonása kellemes volt, összességük pedig a víg kedélynek, érzékenységnek és jóindulatnak azt a páratlan kifejezést hozta létre, amely igazán jellemezte őt. Arcbőre a lehető legfinomabb volt: joggal állíthatjuk, hogy ékesszóló vére beszélt szerényen áttetsző orcáján át. Hangja rendkívül kedves volt, és folyékonyan, pontosan fejezte ki magát. Ő valóban elegáns és elmés társaságra termett: a társalgásban épp annyira kitűnt, mint az írásban. Jelen korunkban veszélyes dolog a tanult nőies készségeket emlegetni. Írónőnk minden valószínűség szerint csak kevesekkel szemben maradt volna ezekben alul, ha nem kerekedett volna felül magasabb rendű dolgokban. Nemcsak hogy kiváló érzéke volt a rajzolás iránt, de korábban nagy kézügyességről tett bizonyosságot a ceruza kezelésében. Zenei tudományát ő maga nagyon kevésre tartotta. Húsz évvel ezelőtt sokkal többre tartották volna, s húsz év múlva sok szülő fogja azt várni, hogy lányát megtapsolják az övénél gyengébb előadásért. Szeretett táncolni, és ki is tűnt benne. Most már csak néhány arra vonatkozó megjegyzés marad hátra, amit barátai sokkal fontosabbnak tartottak, azokról az adottságokról, amelyek életük minden óráját megédesítették.

Ha az az általános vélemény mostanában, hogy a tökéletesen nyugodt kedélyt nem lehet összeegyeztetni az élénk képzelőerővel és az elmésség iránti éles érzékkel, az effajta véleményt mindörökre elvetik

mindazok, akiknek megadatott az a boldogság, hogy ismerhették az itt következő művek írónjét. Habár nem kerülhették el azonnal érzékelő figyelmét mások gyengeségei, fogyatékoságai és ostobaságai, soha nem engedte meg magának, hogy akár ezekre a hiányosságokra is kellemetlen megjegyzéseket tegyen. Az őszinteség tettetése nem ritkaság, de ő soha nem is tettetett. Bár oly hibátlan természetű volt, amilyen az emberi természet csak lehet, mások hibáiban mindig a mentő körülményt kereste, hogy azok megbocsáthatók és feledhetők legyenek. Ahol a felmentés lehetetlen volt, biztos menedéket talált a hallgatásban. Soha nem ejtett ki egyetlen elhamarkodott, ostoba vagy súlyos kifejezést sem. Röviden: természete éppoly kiművelt volt, mint elméje, s modora sem volt alábbvaló természeténél: mind a lehető legszerencsésebb volt. Senki nem lehetett gyakran a társaságában anélkül, hogy ne érzett volna erős vágyat barátsága elnyerésére, s ne táplálta volna magában azt a reményt, hogy el is nyerte. Csendes volt, de anélkül, hogy merev vagy tartózkodó lett volna, és beszédes, de tolakodás vagy önelégültség nélkül. Kizárólag ez iránti érzékből és hajlamából eredően lett író. Sem a hírnév, sem a nyereség vágya nem vegyült első indítékai közé. Legtöbb művét, mint azt már megjegyeztem, sok évvel kiadásuk előtt írta. Barátainak, akiknek ítéletét nagyra tartotta ugyan, de akikben elfogultságot gyanított, csak nagy nehézségek árán sikerült rávenniük, hogy adja ki első művét. Sőt, annyira meg volt győződve arról, hogy az eladások a kiadás költségeit sem fedeznék, hogy igen szerény jövedelméből még tartalékot is tett félre, hogy abból fizethesse majd a veszteséget. Alig tudta elhinni azt, amit ő hatalmas jó szerencséjének tartott, azaz hogy az *Értelem és érzelem* 150 fontnyi tiszta nyereséget hozott. Kevés ily tehetséges ember ilyen szerény. Ő a fenti összeget bámulatos jutalomnak tartotta azért, ami neki nem is került semmibe. Olvasói talán csodálkozni fognak rajta, hogy ilyen mű ilyen kevés hasznot hozott oly korban, amikor némely szerző több aranyat kapott, mint ahány sort leírt. Író. n. k. művei azonban talán legalább olyan hosszú ideig fognak fennmaradni, mind azokéi, akik nagyobb dicsőséggel törtek rá a világra. A közönség azonban nem volt igazságtalan, és író. n. k. sem gondolta ezt. Leginkább az az elismerés adott számára megelégedést, amely olyanoktól ért el hozzá időről időre, akiket alkalmasnak talált az ítéletalkotásra. Azonban az ilyen elismerés

ellenére is annyira visszariadt a közismertségtől, hogy – még ha hosszabb élet adatott volna is meg neki – a hírnév semmiféle növekedése sem tudta volna rávenni, hogy tolla bármely művére odairja a nevét is. Családjá kebelén nyíltan beszélt róluk, köszönettel vette a dicséretet, nyíltan fogadta a megjegyzéseket, és alávetette magát a kritikának. Nyilvánosan azonban elhárított minden olyan utalást, amely írónként emlegette. Igen nagy ízléssel és hatásosan olvasott fel. Saját művei talán soha nem hangzottak el oly előnyös módon, mint a saját szájából, mivel a komédia műzsjának legnagyobb adományaiból egyformán részesedett. Mind magában a természetben, mind pedig a festővásznon bölcs és hő csodálója volt a tájképeknek. Még kiskorában megkedvelte Gilpinnek a festőiségéről írott könyvét, s ő ritkán változtatta meg véleményét – akár emberekről, akár könyvekről legyen szó.

Széles olvasottsággal rendelkezett mind a történelemben, mind pedig a szépirodalomban, emlékezőkészsége pedig rendkívüli volt. Kedvenc erkölcsírója prózában Johnson, a költészetben pedig Cowper volt. Nehéz megmondani, hogy mely kor legjobb angol nyelvű esszéinek és regényeinek nem ismerte alaposan minden erényét és hibáját. Richardson alkotóereje, s az a készsége, hogy megőrizze alakjai létszerúségét, amint az a *Sir Charles Grandison*ból különösen kitetszik, elégedettséggel töltötte el írónk elméjének természetes ítélőképességét, ízlése ugyanakkor visszatartotta attól, hogy Richardson terjengős stílusának vagy unalmas elbeszélésmódjának hibájába essen. Fielding egyetlen művét sem tartotta oly nagyra: minden affektálás nélkül borzadt vissza a legkisebb durvaságtól. Sem a természetesség, sem az elmésség, sem pedig a humor nem jelenthetett számára kárpótlást az erkölcs oly alacsony fokáért.

Jellemteremtő ereje ösztönösnek és majdhogynem korlátlanak tűnik. A természetből merített, de bármennyire is ennek az ellenkezőjét sejtették, soha nem egyes személyekből.

Családi levelezésének stílusa minden tekintetben ugyanolyan volt, mint regényeie. Minden készen folyt ki tollából, lévén minden tárgyról oly tiszta elképzelései voltak, mint amilyen jól választotta meg kifejezéseit. Nem kockázatos dolog azt állítani, hogy soha nem küldött el egyetlen olyan levelet vagy feljegyzést sem, amely ne lenne kiadásra méltó.

Egyetlen vonása maradt, amelyet még érinteni kell, s emellett minden más jelentéktelenné válik. Mélyen vallásos és hívő lélek volt; félt, nehogy megsértse az Istent, s nem volt képes erre embertársaival szemben sem. A komoly dolgokban igen tájékozott volt, s ehhez olvasással és elmélkedéssel jutott; véleménye pedig szigorúan egybeesett az anglikán egyházéval.

*London, 1817. december 13.*

## **2. Írónője hirdetése *A Klastrom titkához***

Ezt a kis művet 1803-ban fejeztem be, s azonnali kiadásra szántam. Elküldtem egy könyvkereskedőhöz, aki meg is hirdette, és hogy az üzlet miatt nem jutott többre, azt a szerző soha nem tudta kideríteni. Különösnek tűnik, hogy egy könyvkereskedő érdemesnek találjon megvásárolni valamit, amit nem tart érdemesnek kiadni. Ehhez azonban sem a szerzőnek, sem a közönségnek nincs több köze annál, mint hogy némely megjegyzés szükségeltetik a mű azon részeihez, amelyeket az eltelt tizenhárom év valamelyest idejétműlttá tett. Arra kéretik a közönség, tartsa emlékezetében, hogy a regény befejezése óta tizenhárom év telt el, még több az elkezdése óta, s hogy ez idő alatt a helyek, szokások, könyvek és vélemények jelentős változásokon mentek keresztül.

## **II. Robert Southey levele Charlotte Brontëhoz (1837 márciusa)**

Nem tanácsomat kérte tehetségét illető útmutatásként, hanem a véleményemet; mindazonáltal a vélekedés vajmi kevés haszonnal járhat, ám annál többel a jó tanács. Egyértelmű, hogy önnek tehetsége van ahhoz, s nem jelentéktelen mértékben, amit Wordsworth a verselés képességének nevez. S nem kicsinylem le, amikor azt mondom, hogy manapság ez nem ritkaság. Számtalan verseskötet jelenik meg minden évben anélkül, hogy felhívna magára a közönség figyelmét, s ezek közül bármelyik is, ha egy fél évszázaddal ezelőtt jelent volna meg, nagy elismerést hozott volna a szerző számára. Aki tehát ily módon törekszik hírnévre szert tenni, annak csalódásra kell felkészülnie.

De ha saját boldogságára hallgat, nem a hírnév reményében ápolja tehetségét. Engem, kinek hivatása lett az irodalom, ki egész életemet neki szenteltem, és ki soha egy pillanatra sem bántam meg ezt a tudatos választást, arra szólít a kötelesség, hogy minden erre törekvő ifjat, aki hozzám bátorításért és tanácsért fordul, óvjak az efféle veszélyes úttól. Ön azt fogja mondani, hogy egy nőt nem kell ettől óvni: számára nem lehet benne érdem. Bizonyos értelemben ez igaz is. Van azonban egy veszély, amelytől teljes jóindulattal és komolysággal óvnám. Állmodásai, amelyekbe minduntalan belefeledkeznek, zaklatott elmeállapotot eredményezhetnek; és amilyen arányban unalmasnak és haszontalannak tűnnek majd önnek a világ szokásos dolgai, olyan arányban válik ön alkalmatlanná a szokásos dolgokra, anélkül hogy bármi másra alkalmassá válna. Az irodalom nem lehet egy nő életpályája, és ne is legyen az. Minél jobban elfoglalják a hozzá illő kötelmek, annál kevesebb szabad ideje marad rá, akár csak mint készsége gyakorlására vagy felüdülésre is. Ezekre a kötelmekre ön még nem szólítottatott fel, de ha majd ez bekövetkezik, akkor kevésbé fog vágyani a hírnévre. Nem a képzeletben fogja az izgalmakat keresni, amelyekből az élet megpróbáltatásai, akármi legyen is az ön helyzete, úgylis túl sokat fognak magukkal hozni, akárcsak az aggodalmakból, amelyektől ön sem remélheti, hogy mentes lesz.

De ne higgye, hogy lebecsülöm az ön tehetségét, s azt sem, hogy eltántorítanám annak gyakorlásától. Én csak arra intem, hogy úgy gondoljon rá, és oly módon használja, hogy az az ön tartós boldogulását szolgálja. Írjon verseket, de öncélúan, ne pedig a versengés szellemében, ne a hírnévre tekintve. Minél kevesebbet tűz ki célul, annál valószínűbb, hogy megérdemli, majd végül el is nyeri azt. Ha így ír, az egészségére válik mind a szívnek, mind pedig a léleknek: a vallás mellett ez lehet a legbiztosabb módja, hogy megnyugtassa és felemelje a lelket. Megtesszük bennük legjobb gondolatait és legbölcsebb megérzéseit, s így téve, megfegyelmeheti és megerősítheti őket.

Isten áldja, asszonyom. Nem azért írok ekként, mert elfelejtettem, hogy valaha magam is voltam ifjú, hanem épp azért, mert még emlékszem rá. Ön nem fog kételkedni sem őszinteségemben, sem pedig jóakaratomban; és bármi rosszul is illeszkedjenek az ön jelenlegi elképzeléseihez és természetéhez az itt mondottak, minél idősebb lesz, annál ésszerűbbnek fog

hatni mindez. Legyek bár udvariatlan tanácsadó, engedtessek meg, hogy jelenlegi és jövőbeli boldogságához minden jót kívánva igaz barátjaként írhasam alá nevem.

### III. Mary Shelley bevezetője az 1831-es, átírt szöveg kiadásához

#### **A szerző bevezetője a „Standard Novels” kiadáshoz**

Amikor a „Standard Novels” kiadói kiválasztották a *Frankensteint* a sorozat egyik darabjaként, azt az óhajukat fejezték ki, hogy számoljak be a történet eredetéről. Én annál is inkább hajlandó vagyok ennek az óhajnak eleget tenni, mivel ily módon arra az oly gyakran feltett kérdésre is felelhetek, hogy „nekem, aki akkor még csak fiatal lány voltam, miképpen is juthatott eszembe ilyen borzalmas ötlet, és hogyan is időzhettem el ezen ennyire”. Igaz, nagyon is ellenemre van, hogy nyomtatásban magamat előtérbe helyezzem, de mivel beszámolóm csak egy már meglévő mű kiegészítéseként fog megjelenni, és mivel olyan témákra korlátozódik, amelyeknek csupán szerzői mivoltomhoz van köze, aligha vádolhatom magam tolakodó személyességgel.

Nem rendkívüli az, hogy – két ünnepelt és híres irodalmi személyiség lánya lévén – már életem korai szakaszában is gondoltam az írásra. Gyermekként írogattam; és pihenő óráimban legkedvesebb elfoglaltságom „történetek írása” volt. De volt egy még kedvesebb örömöm is: légvárat építgettem – elmerültem álmodozásaimban –, követve azon gondolatmeneteket, amelyeknek tárgya elképzelt események sorának felépítése volt. Álmodozásaim sokkal fantasztikusabbak voltak, mint írásaim, s egyben nagyobb elégedettséggel is töltöttek el. Ez utóbbiban csupán az utánzásig jutottam: inkább azt tettem, amit előttem már mások is, nem pedig saját elmém sugallatait vettem papírra. Amit leírtam, csak egyetlen más szemnek szántam: gyermekkori társamnak és barátomnak. Álmaim viszont teljesen az enyémekek voltak – senkinek sem számoltam be róluk; álmaim jelentették a menedéket, amikor zaklatott voltam, s legkedvesebb örömömet, amikor szabadnak éreztem magam.

Kislányként főképpen vidéken éltem, és számottevő időt töltöttem Skóciában. Néha felkerestem annak festőibb részeit is, de szokásos lakhelyem a Tay partjának pusztasága és sivársága volt, Dundee mellett. Visszatekintve pusztának és sivárnak nevezem, de akkor nem tűnt olyannak számomra. A szabadság fészke volt, olyan örömteli tér, ahol – figyelő tekintetektől mentesen – képzeletem teremtményeivel tudtam beszélgetni. Akkor is írogattam, de a lehető legközhelyesebb stílusban. A házunkhoz tartozó kert fái alatt vagy a közeli, kopár hegyek sivár oldalában születtek és növekedtek igazi fogalmazványaim, képzeletem légies szárnyalásai. Nem saját magamat tettem meg meséim hősnőjévé. Az élet – magamat tekintve – akkor meglehetősen köznapi dolognak tűnt. Nem tudtam magamról elképzelni, hogy valaha is romantikus keservek vagy csodálatos események részese lehetnék, viszont nem voltam bezárva saját egyéniségem korlátai közé, így abban az időben sokkal érdekesebb teremtményekkel népesíthettem be üres óráimat, mint amilyenek saját tapasztalataim voltak.

Ezután életem sokkal mozgalmasabbá vált, és a valóság vette át a képzelet helyét. Férjem azonban az első pillanattól fogva azon volt, hogy bebizonyítsam, megfelelek származásomnak, és beírom magam a hírnév könyvébe. Mindig is arra ösztönzött, hogy irodalmi hírnévre tegyek szert, amire akkor én magam is vágytam, habár azóta végtelenül közömbössé váltam iránta. Férjem ekkor azt kívánta, hogy írjak, nem is annyira azért, hogy valami figyelemre méltót alkossak, hanem azért, hogy ő maga megítélje, mennyire van meg bennem az elkövetkező jobb írások reménye. S én mégsem tettem semmit. Az utazás és a család gondjai foglalták le időmet – azonkívül csak a tanulás jelentette az irodalmi foglalatosságot, amely lekötötte figyelmemet: vagy olvasással, vagy pedig a nálam sokkal műveltebb férjemmel való beszélgetések során gyarapítottam tudásomat.

1816 nyarán Svájcba mentünk, és Lord Byron szomszédai lettünk. Először a tavon vagy a tóparton töltöttük kedvünket, és közülünk csak Lord Byron, aki akkor írta a *Childe Harold* harmadik énekét, vetette papírra gondolatait. Ezek, amint egymás után hozta nekünk a költészet fényébe és harmóniájába öltöztetett részleteket, a menny és a föld dicsőségének lenyomatát sejtették, s mi Byronnal együtt részesei voltunk mindennek.

Az a nyár azonban esősnek és barátságtalannak bizonyult: az állandó esőzések gyakran több napra is a házba kényszerítettek bennünket. Kezünkbe akadt néhány németről franciára fordított rémhistória. Ott volt „Az állhatatlan szerelmes históriája”, aki, azt hívén, hogy az esküvel menyaszszonyává tett lányt szorítja magához, az általa elhagyott lány szellemének karjaiban találta magát. Aztán ott volt az a történet, amelyben egy faj bűnös megalapítójának az a végzete, hogy halálos csókot kell lehelnie megbélyegzett házának minden fiúsarjára, s méghozzá épp akkor, amikor reményteljes korba lépnek. Gigantikus árnyalakja, Hamlethez hasonlóan teljes fegyverzetben, felhúzott sisakrostéllyal, éjszakánként jelent meg, a hold fel-felvillanó sugarainak fényénél, s lassan haladt végig a homályos úton. Az alak eltűnt a várfal árnyékában, de hamarosan feltárult egy kapu, lépések hallatszottak, kinyílt egy szoba ajtaja, s ő közeledett az ifjúságuk virágában lévő ifjak ágyához, akik az egészséges álom bölcsőjében ringtak. Örökkévaló bánat ült ki arcára, amikor lehajolt és megcsókolta a fiúk homlokát, akik attól a perctől kezdve hervadásnak indultak, mint a szárukon elmetszett virágok. Azóta sem láttam ezeket a történeteket, de a bennük leírt események olyan elevenen élnek bennem, mintha csak tegnap olvastam volna őket.

– Mindnyájan fogunk írni egy-egy rémhistóriát – így szólt Lord Byron, s javaslata elfogadtatott. Négyen voltunk. A nemes szerző elkezdett egy mesét, amelynek töredéke „Mazeppa” című verséhez csatolva meg is jelent nyomtatásban. Shelley, akit hajlama sokkal inkább arra tett fogékonnyá, hogy eszméket és érzéseket a nyelvünket ékesítő legdallamosabb versekben és sugárzóan pompás képekben testesítsen meg, nem pedig arra, hogy kigondolja a történetek szerkezetét, olyan történetbe kezdett, amely saját gyermekkorán alapult. Szegény Polidorinak volt valami borzasztó ötlete egy koponya fejű nőről, aki azért nyerte el büntetését, mert a kulcslyukon leselkedett – hogy mit akart megnézni, azt már elfelejtettem, de természetesen valami nagyon megdöbbenőt és nagyon rosszat –, viszont amikor a nő már a coventryi Tomnál<sup>124</sup> is nyomorúságosabb

<sup>124</sup> Utalás Leskelődő Tom (Peeping Tom) és Lady Godiva történetére: Lady Godivának megesett a szíve a szegényeken, s arra akarta rávenni férjét, hogy engedje el adójukat. A férje azt a feltételt szabta, hogy megteszi, ha felesége meztelenül végiglovagol a városon. Lady Godiva megtette ezt – az emberek lesütötték szemüket, csak Tom leste meg a hölgyet, s ezért büntetésül megvakult.

sorsra jutott, Polidori nem tudta, mihez is kezdjen vele, így aztán kény-  
szerűen a Capuletek sírjába küldte, az egyetlen neki való helyre. A próza  
laposságát bosszantónak találva, a híres költők is hamarosan abba-  
hagyták a nem nekik való feladatot.

Én viszont azon munkálkodtam, hogy kitaláljak egy történetet – olyat,  
amely méltó vetélytársa lehetne azoknak, amelyek erre a feladatra ösztö-  
nöztek bennünket. Olyat, amely természetünk rejtelmes félelmeit szólítaná  
meg, és borzongató rémületet keltene; olyat, amelytől az olvasó még  
körülnézni sem merne, amely vérfagyasztó lenne, s amelytől felgyorsulna  
a szívverés. Ha mindez nem sikerül, rémtörténetem nem érdemli meg  
nevét. Gondolkoztam és elmélkedtem – de mindhiába. Az alkotásra való  
képtelenség ürességét éreztem, a szerzők legnagyobb gyötrelmét, amikor  
az ostoba Semmi válaszol sóvárgó hívásunkra.

– Kigondoltad-e már a történetet? – hangzott a kérdés minden reggel,  
és minden reggel arra kényszerültem, hogy megsemmisítő nemi vála-  
szoljak.

Mindennek kell, hogy legyen kezdete, hogy Sancho Panzával szóljak,  
és annak a kezdetnek kötődnie kell valami olyanhoz, ami azt megelőző-  
en történt. A hinduk elefántra alapozzák a világot, azonban az elefántot  
teknősbékára állítják. Az alkotás, s ezt szerényen be kell ismerni, nem  
a semmiből lesz, hanem a káoszából: legelőször is az anyagoknak kell  
meglenniük, mert az alkotás formát tud adni ugyan a sötét, alaktalan anya-  
goknak, de magát az anyagot nem teremtheti meg. Minden felfedezésben  
és alkotásban, még azokban is, amelyek a képzelet világába tartoznak,  
állandóan Kolumbusz és tojása jut eszünkbe. Az alkotás abban áll, hogy  
képesek vagyunk meglátni a tárgyban rejlő lehetőségeket, s abban az  
erőben, hogy az anyagot a hozzá illő eszmékbe öntsük és formázzuk.

Számos és hosszú beszélgetést folytatott Lord Byron és Shelley, me-  
lyeket én majdnem szótlán odaadással hallgattam. Egy ilyen alkalommal  
különböző filozófiai elveket tárgyaltak, többek között az élet elvének  
természetét, s hogy vajon megvan-e a lehetősége annak, hogy azt valaha  
is felfedezzék, és szavakba öntsék. Dr. Darwin<sup>125</sup> kísérleteiről beszéltek  
(nem arról beszéltek, amit a doktor valójában tett, és nem is arról, amit

---

<sup>125</sup> Erasmus Darwin, az evolúciós elméletéről híres Charles Darwin nagyapja.

elmondása szerint tett, hanem arról, lévén az alkalmasabb az én céljaimra, hogy akkoriban milyen szóbeszéd járta tetteit illetően), aki üvegcsőben tartotta egy féreg levágott darabját, majd valamely csodálatos módon elérte, hogy az megmozdult. Végül is nem valahogy így adatik-e az élet? Talán egy holttestet is újra lehet éleszteni: a galvanizmus ilyen dolgokra adott már példát. Talán elő lehetne állítani valamely teremtmény alkotórészzeit, össze lehetne őket rakni, és fel lehetne tölteni életadó melegséggel.

Ráborult az éjszaka erre a beszélgetésre, és már a boszorkányok órája is elmúlt, amikor nyugovóra tértünk. Amikor a párnára fektettem fejem, nem aludtam el, de azt sem lehet mondani, hogy gondolkoztam volna. Képzetelem – parancsom nélkül – magával ragadott és irányított, s megajándékozott egy olyan, az elmémbe életre kelő képsorral, amelynek élénksége jóval túllépett az álmodozás szokásos határain. Megláttam – lecsukott szemmel, de éles belső látással –, megpillantottam az istentelen mesterségben fáradozó sápadt diákot, amint az általa létrehozott dolog mellett térdel. Láttam annak az embernek a szörnyű fantazmagóriáját, aki ott feküdt kiterítve, majd valami erős gép működésének hatására életjelet adott, s nehézkes, félig élő mozdulattal megmoccant. Szörnyűségesnek kell lennie, mint ahogy rendkívül szörnyű lenne bármely olyan emberi törekvésnek a hatása, amely a világ Teremtőjének rendkívüli gépezetét utánozná. Sikere magát a mesterembert is megrémítené: megrémülve futna el keze utálatos munkájától. Abban reménykedne, hogy magára hagyva kihunyna az élet általa adott szikrája, s hogy az a dolog, amely ily tökéletlenül kelt életre, holt anyagi létbe süllyed vissza, ő maga pedig abban a hiszemben alhatna, hogy a sír csendje mindörökre elfojtja annak a borzalmas tetemnek a múltó létét, amelyre ő az élet bölcsőjeként tekintett. Alszik az alkotó, de felriad, kinyitja szemét, és megpillantja azt a szörnyű dolgot, amely ágya mellett áll, széthúzza annak függönyét, és sárga, vizenyős, de fürkésző tekintettel néz rá.

Elborzadva én is kinyitottam szemem. Az ötlet annyira magával ragadta elmém, hogy végigfutott rajtam a félelem hulláma, és arra vágytam, hogy képzetelem szörnyűséges képét a körülöttem levő valósággal cseréljem fel. Még most is látom magát a szobát, a sötét parkettát, a bezárt ablaktáblákat, amelyeken megpróbál áthatolni a hold fénye, s azt is érzem, hogy mindezeket túl ott van az üvegszerű tó és a fehérlő, magas Alpok. Nem

volt könnyű megszabadulni a borzalmas fantomtól – még mindig kísértett. Valami másra kell gondolnom. Visszatértem rémtörténetemhez – idegesítő és szerencsétlen rémtörténetemhez. Ó, bárcsak ki tudnék találni valami olyat, ami annyira megrémisztené az olvasót, mint ahogy én magam megrémültem azon az éjszakán!

Az ötlet, amely felvillant bennem, sebes volt, mint a fény, és éppoly szívderítő is. „Megtaláltam! Ami engem megrémített, az másokat is meg fog – csupán azt a látomást kell leírnom, amely megjelent éjféli párnámon.” Másnap kijelentettem, hogy kitaláltam egy történetet. S aznap el is kezdtem a következő szavakkal: „Egy sivár novemberi éjszaka történet”<sup>126</sup> – csak látomásom nyomasztó rémképét vetve papírra.

Először csak néhány oldalnyira gondoltam, rövid történetre, de Shelley biztatott, hogy hosszabban dolgozzam ki az ötletet. Az bizonyos, hogy egyetlen történet, de akár egyetlen érzelemhullámot is aligha tulajdoníthattam a férjem sugallatának, ösztönzése nélkül azonban soha nem öltött volna olyan formát, amilyenben a világ elé került. Az előszót illetően azonban el kell tekintenünk ettől az állítástól. Amennyire visszaemlékszem, azt teljesen a férjem írta.

És most ismét újtára bocsátom rút ivadékomat, hadd boldoguljon. Szeretettel viseltetem iránta, lévén boldog napok sarja, amikor a halál és a bánat csupán szavak voltak, s nem letek igazi visszhangra szívemben. E könyv számos oldala szól a sok sétáról, sok beszélgetésről, amikor nem voltam magányos; társam az volt, akit ezen a világon már soha többé nem láthatok. Ezek az emlékek azonban nem tartoznak olvasóimra – csak rám.

Egyetlen szót fűzők még a szövegbeli változtatásokhoz: ezek elsősorban stílusbeliek. Nem változtattam meg a történet arányait, s nem is szőtem bele új elképzeléseket vagy körülményeket. Ahol az elbeszélés érdekével ellentétben állott, ott javítottam a nyelvezeten, s ezek a változtatások is elsősorban az első kötet elején találhatók. A továbbiakban kizárólag olyan részekre korlátozódnak, amelyek csak kiegészítik a történetet, így érintetlenül hagyják annak magvát és lényegét.

M. W. S.<sup>127</sup>

London, 1831. október 15.

<sup>126</sup> A *Frankenstein* 5. fejezetének első mondata – Göncz Árpád fordítása.

<sup>127</sup> Értsd: Mary Wollstonecraft Shelley.

#### IV. George Eliot: „A föllebbentett fátyol”

*Ne adjatok nekem, ó, egek, csak olyan fényt,  
Mely emberiséggé változik,  
Ne adjatok nekem hatalmat túl a halmozódó  
örökségen,  
Mely az embert teljesebbé teszi.*

#### **Első fejezet**

A vég órája közeleg. Az elmúlt időben *angina pectoris* rohamok gyötörték; és mint orvosom mondja, a dolgok rendje szerint minden reményem meglehet arra, hogy életem ne tartson még hónapokig. S ha így van, nem fogok már sokáig nyögni e földi lét kimerítő terhe alatt, hacsak, a kivételes elme átkához hasonlóan, nem sújt a test kivételességének átka is. Ha mégis másképp lenne, s oly kort kellene megélnem, melyre a legtöbb ember vágyakozik és készül, akkor ez egyszer megtudnám, hogy van-e oly súlyos a csalóka várakozások gyötrelme, mint az igaz jóslások kínjai. Én ugyanis előre látom, mikor fogok meghalni, s mindazt, ami életem utolsó pillanataiban történni fog.

Mához éppen egy hónapra, 1850. szeptember 20-án este tíz óraker ebben a székben és ebben a dolgozószobában fogok üldögélni, belefáradva az állandó beleérzésekbe és jóstehetségbe, önáltatás és remény nélkül, s csak arra fogok vágyani, hogy meghaljak végre. Ahogy nézem a tűzből kicsapó kék lángnyelvet, miközben lámpám alig pislákol már, elkezdődik mellemben a szörnyűséges görcs. Mielőtt úrrá lenne rajtam a fulladás érzése, csak annyi időm lesz, hogy a csengőért nyúljak, és rántsak rajta egy nagyot. Senki nem fog megjelenni csengetésemre. És azt is tudom, miért. Két szolgálóm – egymás szeretői – épp akkor lesznek túl egy veszekedésen. Házvezetőnőm két órával e perc előtt dühöngve fog kirohanni a házból, remélve, hogy Perry azt hiszi, vízbe öli magát. Végül Perry megijed, és utána megy. A kis konyhalány éppen aludni fog egy padon: ő soha nem jelenik meg a csengetésre, a csengő hangja nem ébreszti fel. Erősödik az érzés, hogy megfulladok, lámpám szörnyű bűzt árasztva kialszik, nagy erőfeszítéssel újra a csengő után kapok. Vágyom az életre, de nincs segítség. Az ismeretlen után szomjúhoztam, de elmúlt

a szomjúság. Ó, istenem, add, hogy megmaradjak abban, ami ismerős, és add, hogy belefáradjak: megleégszem ezzel. A fulladás és a fájdalom kínjai – és mindeközben a föld, a mezők, a kavicsos patak a varjútanya lábánál, az eső utáni friss illat, a hálószobám ablakán beszűrődő reggeli fény, a kandalló melege a jeges lég után – minderre sötétség fog borulni?

Sötétség, sötétség, nincs fájdalom, nincs semmi, csak sötétség – de én csak megyek tovább és tovább a sötétségen át, gondolataim a sötétségben maradnak, de folyton úgy érzékelem, mintha haladnék tovább.

Mielőtt azonban eljönne ez a perc, nyugalمام és erőm utolsó óráit arra kívánom felhasználni, hogy elmeséljem életem és élményeim különös történetét. Még soha nem tárulkoztam fel egyetlen emberi lény előtt sem, még soha nem ösztönözött semmi arra, hogy megbízzam embertársaim együttérzésében. De mindannyiunknak megadatott az esély, hogy halálunkban némi szánalomra, némi gyengédségre, némi jótékonyságra leljünk. Csak az élőknek nem lehet megbocsátani, csak az élőkől tartják távol a megbocsátást és a tiszteletet, akárcsak az erős keleti szél az esőt. Addig törd össze a szívet, amíg még ver – ez az egyetlen esélyed; addig fagyaszd meg jeges, viszonzatlan tekintettel a szempárt, amíg az könnyes, félénk könnyöggel még feléd fordul; addig lökd el magadtól érzéketlen udvariassággal, gúnyos bókkal vagy a közömbösség irigy színlelésével a fület, a lélek legbelsőbb szentélyének ezt a hírvívőjét, amíg még képes befogadni a kedvesség hangjait; addig igyekezz, hogy még el tudd nyomni az alkotó elmét meggondolatlan ítéleteiddel, felületes összehasonlítgatásokkal, könnyelmű elferdítésekkel, amíg még lüktet benne az igazságtalanság iránti érzék és a fivéri elismerés iránti vágy. A szív lassanként megáll – *ubi soeva indignatio ulterius cor lacerara nequit*<sup>128</sup>; a szem abbahagyja a könnyöggést, a fül süket lesz, az agy megszűnik működni, vagy bármit is kívánni. Akkor majd kiáradhatnak jóságos, dicsérő beszédeid, akkor majd emlékezhetsz a küszködésre, a harcra és a kudarcra, és szánakozhatsz is mindezen, akkor majd kellő elismerésben részesítheted a munka eredményét, akkor majd feloldozást adhatsz a hibáknak, és beleegyezésedet adhatod, hogy azok is temetessenek el.

---

<sup>128</sup> George Eliot jegyzete: „Ahol a kegyetlen megvetés már nem mardoshatja szívét.” (Swift sírfelirata)

Mindez nevetséges iskolás szöveg. Vajon miért időzöm el rajta? Kevés köze van hozzám, mivel nem hagyok magam után olyan munkát, amely előtt tiszteleghtnének. Nincsenek közeli rokonaim, akik sírom felett zokogva teszik jóvá mindazokat a sebeket, amelyeket rajtam ejtettek, míg körülükben voltam. Csak történetem az, mely halálom után az idegenek körében talán némileg több együttérzésre tarthat számot, mint amennyit életemben barátaimtól valaha is nyerni remélhettem.

Összehasonlítva a későbbi évekkkel, gyermekkorom talán boldogabbnak tűnik számomra, mint amilyen valójában volt. Hiszen gyermekként a jövőndő függönye még éppoly átláthatatlan volt, akárcsak a többi gyermek előtt. Ugyanúgy osztoztam a jelen pillanat minden örömében és a jövő minden határozatlan és édes reményében, akárcsak ők. Anyám pedig gyengéd volt: még ma, hosszú évek sivár távolából is az érzés enyhe nyoma kíséri simogatása emlékét, amint térdére ültetve átkarolt: érzem kis testem köré fonódó karját, s ahogy arcomhoz nyomja arcát. Volt valami szembetegségem, amely egy időre vakságot okozott, és ő reggeltől estig a térdén ringatott. Ez a semmivel össze nem mérhető szeretet hamarosan eltűnt életemből, s még gyermeki tudatom számára is úgy tűnt, mintha ezzel életem is hűvösebbé vált volna. Éppúgy lovagoltam kis pónimon a lovászfúval az oldalamon, mint annak előtte, de nem volt szerető szempár, mely rám tekintett volna, amikor felszálltam a lóra, és visszatértemkor senki sem várt tárt karokkal. Mivel rendkívül érzékeny gyermek voltam, talán sokkal jobban hiányzott nekem anyám szeretete, mint más hét-nyolc éves gyermekeknek, akik számára az élet többi öröme ugyanúgy megmarad. Még most is emlékszem arra a kéjes izgalommal vegyes remegésre, amely akkor fogott el, amikor meghallottam a visszhangos istálló padozatán dobogó lópaták hangját, a lovászok még sokáig a levegőben remegő hangos kiáltásait, vagy amikor atyám fogata bedübörgött az udvar kapuúve alatt, s felhangzott a kutyák messze hangzó ugatása, vagy amikor beharsant a csöndbe az ebédet és a vacsorát jelző gongütés. A katonák lépteinek ütemes dübögése, melyet néha hallottam (atyám háza olyan vidéki város közelében feküdt, ahol nagy laktanya volt), rendszeresen megríkatott és remegéssel töltött el. Mégis, amikor már messze voltak, arra vágytam, hogy bárcsak visszajönnének.

Úgy vélem, atyám furcsa gyermeknek tartott, és kevés szeretettel viseltetett irántam, bár mindig gondosan teljesítette mindazt, amit szülői kötelességnek tartott. Azonban túl volt már élete felén, és nem én voltam egyetlen fiúgyermek. Atyám negyvenöt éves volt, amikor nőül vette anyámat, aki második felesége volt. Kemény, egyenes hátú, rendkívül fegyelmezett ember volt, lénye gyökeréig bankár, ki a tevékeny földesúr virágzó oltványával is rendelkezett, s aki az egész megyére kiterjedő befolyásra tört. Egyike volt azon embereknek, akik nap mint nap önmaguk, akiket nem befolyásol az időjárás, és akik sem a melankóliát, sem a nagy jókedvet nem ismerik. Én áhítatos tisztelettel tekintettem rá, jelenlétében pedig még félénkebbnek és érzékenyebbnek tűntem, mint más alkalmakkor. Ez a körülmény is hozzájárult talán ahhoz, hogy megerősödjön benne a szándék, miszerint engem más tervek szerint fog neveltetni, mint ami előírásos lett volna, s amivel összhangban cselekedett a bátyám esetében, aki akkor már magas ifjú volt, és Etonbe járt. A bátyámnak jutott az a szerep, hogy atyám képviselője és örököse legyen, így Etonbe és Oxfordba kellett járnia, természetesen azért, hogy kapcsolatokat létesítsen. Atyám nem az az ember volt, aki alulbecsülte volna a római szatíráírók és a görög drámaírók alkotásainak jelentőségét a nemesi státusz elnyerésében, legbelül azonban igen kevésbé értékelte „azokat a halott, de nagyhatalmú lelkeket”, és Potter „Aiszkhülosz”-ának elolvasása, valamint Francis „Horatius”-ába<sup>129</sup> való belepillantás után kellően felkészültnek tartotta magát ahhoz, hogy önálló véleményt alkothasson róluk. Ezen negatív álláspontjához hozzáadódott egy pozitív is, amely abból eredt, hogy akkoriban kapcsolatba került a bányaszpekulációkkal. Eszerint a kisebbik fiú számára a tudományos neveltetés lehet a valóban hasznos pálya. Emellett világos volt, hogy egy olyan visszahúzó, érzékeny fiú, mint én, nem alkalmas arra, hogy bekerüljön a magániskolák kemény világába. Mr. Letherall legalábbis határozottan ezt állította. Mr. Letherall nagydarab, szemüveges ember volt, aki egy napon hatalmas keze közé fogta kis fejemet, és itt-ott gyanakvóan és kutakodóan megnyomogatta. Aztán mindkét hüvelykujját a halántékomra nyomta, egy kicsit eltolt magától, és rám nézett csillogó szemüvegével. Úgy tűnt, nem tölti el örömmel a

---

<sup>129</sup> Mindkettő utalás az ókori művek közkészen forgó angol fordításaira.

szemlélődés, mivel komoran összeráncolta szemöldökét, és hüvelykujját szemöldököm felett elhúzva így szóló atyámhoz:

– Ott van a hiba, uram, és ott, valamint itt – tette hozzá, s megérintette fejem felső részét. – Itt van a fölös rész. Azt elő kell hozni, ezt pedig itt nyugalomba kell helyezni.

Remegtem, részben azért, mert az volt a homályos érzésem, hogy feddés tárgya vagyok, részben pedig azért, mert a gyűlölet első izalmát éreztem – a gyűlöletet, melyet ez iránt a nagydarab, szemüveges ember iránt éreztem, aki a fejemet húzgálta, mintha meg akarná venni, s ezért ócsárolja.

Nem tudom, Mr. Letherallnak mennyi köze volt ahhoz a nevelési rendszerhez, amelyben ezt követően részesültem, az azonban hamarosan nyilvánvalóvá vált, hogy a házitanítók, a természetrajz, a tudományok és a modern nyelvek szolgáltak eszközül ahhoz, hogy szervezetem hibáit kijavítsák. Ami a gépeket illeti, nagyon ügyetlenül bántam velük, így aztán sokat kellett velük foglalkoznom; emlékezőképességem alkalmatlan volt a dolgok osztályozására, így különösképp szükségesnek látták, hogy rendszeres állat- és növénytant tanuljak; emberi tettekre és emberi érzelmekre éheztem, így aztán a mechanikus erőkkal, az elemi testekkel, az elektromosság és a magnetizmus jelenségeivel tömtek tele. Egy szerencsésebb alkatú fiúnak bizonyára hasznára váltak volna intelligens házitanítóim s tudományos felszerelésük, és kétségtelenül éppolyan káprázatos dolognak tartotta volna az elektromosságot és a magnetizmust, mint amennyire én is biztos voltam ebben minden egyes csütörtökön. De ily módon, ha a tanított dolgokban való tudatlanságomat tekintjük, méltó párja lehettem volna a legrosszabb latin filológusnak, aki valaha is elhagyta a klasszikus akadémiát. Lopva viszont Plutarkhoszt, Shakespeare-t és Don Quijotét olvastam, s ekképp láttam el magam kalandozó gondolatokkal, miközben házitanítómm arról próbált meggyőzni, hogy „a tanult embert az különbözteti meg a tudatlantól, hogy tudja, miért folyik a víz lefelé a lejtőn”. Én azonban nem vágytam arra, hogy ilyen tanult ember legyek: örültem, hogy folyik a víz, órákig el tudtam nézni és hallgatni, ahogy csobog a kavicsok között, s ahogy a ragyogó zöld vízínövényeket fürösztli. Nem akartam tudni, hogy *miért* folyik. Tökéletesen bizonyos voltam benne, hogy jó oka van annak, ami olyan gyönyörű.

Életem ezen részénél nem is kell hosszan elidőzni. Eleget mondtam ahhoz, hogy jelezsem: természetemnél fogva érzékeny voltam és nélkülöztem minden gyakorlatiasságot, s olyan, alkatommal ellentétes környezetben nőttem föl, mely képtelen volt arra, hogy elősegítse egy ilyen ifjú boldog, egészséges fejlődését. Tizenhat éves koromban Genfbe küldtek, hogy ott fejezzem be neveltetésemet. Örömteli változást jelentett ez, mivel az Alpok látványa a lenyugvó nap fényében, amint leereszkedtünk a Jura-hegységből, a mennyek kapujának tűnt számomra, s életem ott töltött három éve, a Természet minden lenyűgöző szépsége által övezve, örökös elragadtatásban telt el, mintha valami pompás borból kortyolgattam volna. Talán azt hihetnék, a természet iránti korai érzékenységemről hallva, hogy bizonyára költő voltam. De nem adatott meg nekem ez a boldog sors. A költő kiönti magából dalait, és *hisz* abban, hogy hallgató fültre és válaszoló lélekre talál, ahová lebegő dala előbb-utóbb elér. Ám a költő érzékenysége a költői hang nélkül – az a költői érzékenység, amely csak könnyekben tud kifejeződni a napfényes folyóparton, amikor a déli napfény megvillan a vízen, vagy egy hideg leélős összerendezésben, amikor bántóan éles emberi hangot hall, vagy egy hideg emberi tekintettel találkozik –, s ez a néma szenvedély a lélek végzetes magányát hordozza magában embertársai között. Azok voltak legkevésbé magányos perceim, amikor esténként ellöktem csónakomat a parttól, s a tó közepére eveztem. Úgy tűnt, hogy az ég, a fénylő hegycsúcsok és a széles kék víz olyan éltető szeretettel vesz körül, amelyet egyetlen emberi arc sem vetett rám, amióta anyám szeretete eltűnt az életemből. Úgy tettem, ahogy Jean Jacques<sup>130</sup>: lefeküdtem a csónakban, s hagytam, hadd sodródjon, amerre akar, közben pedig feltekintettem a tűnő fényre, amint egymás után elhagyja a hegycsúcsokat, mintha a próféta tűzszekere haladna át rajtuk, miközben hazafelé tart fény-otthonába. Aztán, amikor a fehér csúcsok már mind szomorúak és hullaszerűek lettek, haza kellett eveznem, mert szigorú felügyelet alatt voltam, és nem volt szabad sokáig kóborolnom. Ez a hajlamom nem kedvezett annak, hogy szoros barátságot kössek a számtalan korombeli ifjúval, amilyenek mindig sokan tartózkodnak Genfben: itt tanulnak. Mégis kötöttem egy ilyen barátságot, mégpedig meglehetősen

---

<sup>130</sup> Utalás Jean Jacques Rousseau-ra, aki szintén Genfben élt.

különös módon, egy olyan ifjúval, akinek szellemi alkata az enyémmé éppen az ellenkezője volt. Charles Meunier-nek fogom őt nevezni: igazi vezetékneve (amely angol, lévén angol származású) azóta ünnepelt névvé vált. Árva gyermek volt, aki nyomorúságos alamizsnán élt, mialatt orvosi tanulmányait folytatta, ami iránt rendkívüli tehetsége volt. Furcsa, hogy elkalandozó, érzékeny és megfigyelésre alkalmatlan elmémmel, a vizsgá-lódás iránti gyűlölettemmel és elmélkedésre való hajlamommal épp egy olyan ifjúhoz vonzódom, akinek legnagyobb szenvedélye a természettudomány. A kötelék azonban nem szellemi természetű volt; olyan forrásból eredt, amely örömet ötvözi az ostobát a ragyogó elmével, az álmodozót a gyakorlatiassal – az érzések közös voltából fakadt. Charles szegény volt és csúnya, akit sokat gúnyoltak a genfi *gaminek*,<sup>131</sup> és nem volt bejáratos a salonokba. Láttam, hogy éppoly elszigetelt, mint én magam, habár más okból, és együttérző sértődöttségtől hajtva, félénk lépéseket tettem felé. Elég is annyi, hogy annyi bajtársiasság szökött szárba köztünk, amennyit csak eltérő szokásaink lehetővé tettek. Charles ritka oktatási szüneteiben együtt mentünk fel a Salève-re, vagy csónakáztunk át Vevey-be, miközben álmodozva hallgattam monológjait, melyekben feltárta előttem jövő-dő kísérleteinek és felfedezéseinek merész terveit. Gondolataimban mindez összevegyült a kék víz és az elúszó, törekeny felhő képével, a madarak hangjával és a gleccser távoli csillogásával. Ő nagyon jól tudta, hogy elmém félig máshol van, mégis szeretett így beszélni hozzám. De hisz nem beszélünk reményeinkről és terveinkről kutyáknak és madaraknak is, ha szeretnek bennünket? Azért említem ezt az egy barátságot, mert kapcsolódik egy igen furcsa és szörnyűséges jelenethez, amelyről elkö-vetkező életem elbeszélése során szót kell majd ejtenem.

Ennek az örömteli genfi életnek súlyos betegség vetett véget, amelyre részben egyáltalán nem emlékszem, részben pedig úgy, mint a homályo-san felidézhető szenvedés idejére, amikor atyám időről időre megjelent ágyamnál. Ezt követte a lábadozás ernyedt egyhangúsága, majd a napok fokozatosan lettek változatosabbak és megkülönböztethetők, ahogy erőm képessé tett arra, hogy mind hosszabban kocsizhassam ki. Az egyik ilyen élénkebben felidézhető napon, kanapém mellett ülve így szólt atyám:

---

<sup>131</sup> Utcagyerek.

– Amikor elég jól érzed magad ahhoz, Latimer, hogy utazhass, hazaviszlek magammal. Az utazás majd felvidít, és jót fog tenni, mert Tirolon és Ausztrián keresztül megyünk, és sok új helyet látsz majd. Szomszédaink, Filmore-ék is megjöttek. Alfred Bázelen csatlakozik hozzánk, és mindannyian együtt megyünk Bécsbe, vissza pedig Prágán át...

Atyámat elhívták, mielőtt befejezte volna a mondatot, és úgy hagyott ott, hogy elmém elidőzött a *Prága* szón, mégpedig azzal a furcsa érzéssel, hogy valami új és csodálatos látvány fog megnyílni előttem: fényes napsütésben fürdő város – amely úgy tűnt nekem, mintha a napsütés egy távoli múltba vezetett század nyári napsütése lenne, amely megállt pályája egy pontján, s amelyet hosszú ideje nem frissített föl az éj harmata vagy a tovarohanó esőfelhő, olyan napsütés, amely megperzseli annak a népnek a poros, kimerült, időrágta nagyságát, amely arra ítéltetett, hogy emlékei poshadt ismételtetéséből éljen, akárcsak a trónfosztott, kiöregedett királyok arannyal átszótt királyi rongyaikban. A város olyan szomjasnak látszott, hogy a széles folyó fémlapnak tűnt számomra; és az ősrégi ruhákba öltöztetett és szentek koronájával ékesített, megfeketedett szobrok látszottak a város igazi lakóinak és tulajdonosainak, amint elhaladtam üres tekintetük alatt a végeérhetetlen hídon. Velük szemben a fel-alá szaladgaló, dolgos, de jelentéktelen férfiak és nők csupán röpké látogatóknak tűntek, akik csak egy napra lepték el a várost. Az ilyen komor, kőserű lények az atyjai, gondoltam, azoknak az ősi, satnya gyermekeknek, akik az előttem emelkedő meredélyen sorjázó, elsárgult, idő mállasztotta házakban laknak; akik tisztelgő látogatást tesznek a palota elhasznált és roskadozó pompájában, mely egyhangúan nyúlik el a magaslaton; akik fáradtan imádkoznak a templomok fojtogató levegőjében, akiket nem hajt sem a félelem, sem a remény, de arra ítéltettek, hogy mindig öregek legyenek, de ne tudjanak meghalni, hogy szokásaik merevségéből éljenek, mint ahogy örökös délben élnek, éjszakai pihenés és reggeli újjászületés nélkül.

Valami fém dermesztő csattanása hasított át rajtam, és újra ráémszéltem a szobában levő tárgyakra: az egyik piszkavas esett le, amikor Pierre kinyitotta az ajtót, hogy behozza italomat. Szívem hevesen vert, és megkértem Pierre-t, hogy hagyja italomat mellettem, azonnal meg fogom inni.

Mihelyt újra egyedül voltam, azt kérdeztem magamtól, vajon álmodtam-e. Álom volt-e ez a csodálatosan tiszta látomás, melyben minden

részletében ki lehetett venni a járdára vetődő fény szivárványfoltját, amely egy csillag alakú színes lámpán szűrődött át; látomás volt-e ez az idegen város, amelyet képzeletem soha nem ismert? Soha nem láttam azelőtt képet Prágáról: agyamban névként létezett csupán, homályosan felidézhető történelmi képzettársításokkal – a birodalmi nagyság és a vallásháborúk elmosódó emlékeivel.

Soha semmi ehhez fogható nem történt még álmaimban azelőtt, hiszen gyakran szégyenkeztem amiatt, hogy álmaimat csak a rémálmok gyakori iszonyata mentette meg a teljes kuszaságtól és közhelyszerűségtől. De nem tudtam elhinni, hogy valóban álmodtam, hiszen tisztán emlékeztem, hogyan tört rám fokozatosan a látomás, akár egy részleteire bomló látkép új képei vagy a táj fokozatos feltisztulása, ahogy a nap föllebbenti a reggeli pára fátylát. Emellett, miközben tudatomat ez a kezdődő látomás foglalta el, azt is tudtam, hogy Pierre bejött atyámhoz, jelentette, hogy Mr. Filmore várja, mire atyám kisietett a szobából. Nem, nem álom volt, hanem – maga a gondolat is remegő elragadtatással teli – talán a költői természet szólalt meg bennem, amely mindeddig csak kusza, vágyakozó érzékenység volt, s most hirtelen önkéntelen alkotásban nyilvánul meg? Biztos, hogy Homérosz is ekképp látta Trója mezejét, ekképp Dante az eltávozottak honát, s Milton a Kísértő útját a Föld felé. Talán valami örömteli változást hozott létre szervezetemben a betegség, nagyobb feszességet adva idegeimnek, s ezáltal eltávolított valamely ostoba akadályt? Sokszor olvastam már efféle hatásról – irodalmi művekben legalábbis. Nem, valós életrajzokban is olvastam arról, hogy egyes betegségek kifinomítják és lángra gyújtják az elmét. Hisz nem érezte-e Novalis is, hogy ihletettsége erősödik tüdőbaja előrehaladtával?

Mikor elmém elidőzött ezen a gyönyörteli elképzelésen, úgy tűnt, akaratom megfeszítésével próbára is tehetném. A látomás akkor kezdődött, amikor atyám prágai utazásunkról beszélt. Egyetlen percre sem hittem, hogy valóban az a város elevenedett meg előttem; azt hittem – azt reméltem –, hogy a képet újonnan kiszabadult teremtmőerőm festette lángoló sietségében, színeit pedig a lusta emlékezetből kapkodta össze hirtelen. Tételezzük fel, hogy elmémet valamely más helyre összpontosítom, például Velencére, amely képzeletem számára sokkal ismerősebb volt, mint Prága: talán ez ugyanolyan eredménnyel járna. Gondolataimat

Velencére összpontosítottam, költői emlékekkel serkentetem képzeletem, és arra törekedtem, hogy ugyanúgy Velencében érezzem magam, mint ahogy korábban Prágában. De mindhiába. Csupán az otthoni szobám falán függő Canaletto-rézkarokat színezgettem; a kép el-elúszott, elmém pedig bizonytalanul kóborolt, élénkebb képeket keresve: nem láttam semmiféle alakot vagy árnyat anélkül, hogy tudatos erőfeszítéssel ne törekedtem volna a szükséges feltételek megteremtésére. Mindez nagyon prózai kísérlet volt, nem az az elragadtatott passzivitás, amelyet egy fél órával azelőtt éltem meg. Elcsüggedtem, de eszembe jutott, hogy az ihlet rohamokban jön.

Néhány nap izgatott várakozással telt el, figyeltem, mikor jelentkezik megint új tehetségem. Tudásom teljes világán körbeküldtem gondolataim, azt remélve, hogy valami olyan tárgyra bukkannak, amely élesztő vibrálással hatna szunnyadó géniuszomra. De nem, világom éppoly homályos maradt, mint máskor, és az a furcsa fényvillanás nem volt hajlandó újra eljönni, habár remegő mohósággal vártam.

Atyám minden reggel elkísért, amikor kikocsiztam, s minden nap elkísért egyre hosszabbodó sétáimra is, ahogy fokozatosan visszanyertem járóképességemet. Egyik este megegyeztünk, hogy másnap tizenkettőkor eljön értem, s együtt elmegyünk, kiválasztunk egy zenélő dobozt s más dolgokat, amelyek megvásárlását szigorúan elvárják a Genfben látogató gazdag angoloktól. Atyám az egyik legpontosabb ember és bankár volt, s engem minden alkalommal aggodalom töltött el, hogy készen legyek a megadott időre. Meglepetésemre azonban most még negyed egykor sem jelent meg. Átéreztem a lábadozó minden türelmetlenségét, akinek semmi dolga sincs, s aki éppen bevette serkentőszerét, abban a reményben, hogy azonnal testgyakorlás következik, amely levezeti annak hatását.

Képtelen voltam nyugodtan ülni és visszafogni erőmet, így fel-alá sétáltam a szobában, kinéztem a Rhone áramlására, épp azon a ponton, ahol elhagyja a sötétkék tavat, de mindez idő alatt csak azokra az okokra gondoltam, amelyek hátráltathatják atyámat.

Hirtelen megéreztem, hogy atyám a szobában van, de nem egyedül: két másik ember van vele. Különös! Nem hallottam lépéseket, és nem láttam, hogy kinyílt volna az ajtó. Láttam viszont atyámat, jobb oldalán szomszédunk, Mrs. Filmore, akire jól emlékeztem, habár nem láttam öt éve. Meglehetősen közönséges, középkorú nő volt, selyembe és kasmírba

öltözve. Az atyám jobb oldalán álló nő viszont nem volt több mint húszéves; magas, karcsú, hajlékony teremtés, akinek dús, szőke haját ravasz fonatokba és csigákba rendezték, amelyek törékeny természetéhez és az általuk koronázott, vékony szájú archoz képest, amelynek minden vonása kicsike volt, majdnem túl súlyosnak is tűntek. Az arcon azonban nem lányos kifejezés honolt: vonásai élesek voltak, sápadtszürke szeme egyszerre átható, nyugtalan és gúnyos. Félig mosolygó kíváncsisággal szegeződött rám, és fájdalmat éreztem, mintha éles szél hasítana belém. A világoszöld ruha és a világosszőke haját szegélyező zöld levelek egy vízínimfára emlékeztettek – mivel gondolataimat áthatotta a német költészet, és ez a sápadt, végzetszemű nő a zöld növényekkel úgy nézett ki, mintha valami sással teli, hideg patakából kelt volna életre, egy öreg folyó lányaként.

– Nos, Latimer, úgy gondoltad, soká jövök – szólalt meg atyám...

De míg az utolsó szó még ott csengett fülemben, eltűnt az egész csoport, és nem volt semmi köztem és az ajtó előtt álló festett kínai paraván között. Fáztam és remegtem; épp csak előre tudtam botorkálni, és levettem magam a kanapéra. Megint jelentkezett ez a különös új erő. ... De vajon *erő*-e? Nem lehet, hogy inkább betegség – valamely szakaszos delírium, amely agyam energiáit beteges tevékenység pillanataiba sűríti, miközben józanabb óráimat annál sivárabbá teszi? A valóságútlenség kábító érzését keltette bennem az, amit láttam: görcsösen megragadtam a csengőt, mint aki rémálomból próbál kiszabadulni, és kétszer megráztam. Pierre rémült arccal lépett be.

– Monsieur ne se trouve bien?<sup>132</sup> – kérdezte aggódva.

– Belefáradtam a várakozásba, Pierre – mondtam olyan tisztán és hangsúlyosan, ahogy csak tudtam, s mint az, aki a borívás ellenére is elhatározza, hogy józan marad. – Attól tartok, valami történt atyámmal, mindig olyan pontos szokott lenni. Fusson az Hotel des Bergues-be, és nézze meg, ott van-e!

Pierre egy megnyugtató „Bien, Monsieur”-vel azonnal kiment a szobából, és rögtön jobban éreztem magam ettől az egyszerű, az ébrenlét világába tartozó, prózai jelenettől. Hogy még inkább megnyugodjam, bementem a szalonba nyíló hálószobámba, és kinyitottam egy kölnivizes

---

<sup>132</sup> Nem érzi magát jól, uram?

dobozt, kivettem egy üveget, s végigjártam a rituálét: nagyon óvatosan kihúztam a dugót, a frissítő vizet beledörzsöltem a kezembe és a homlokomba, valamint az orrom alá, s új örömmel letem az illatban, mert nem furcsa, hirtelen jött örültség útján, hanem lassú, aprólékos munka árán jutottam hozzá. Akkor már belekóstoltam abba a szörnyűségbe, amely azon emberi lények sorsának része, akiknek a természete nem illeszkedik az emberi lét egyszerű feltételeihez.

Még mindig az illatot élvezve visszatértem a szalonba, amely azonban már nem volt üres, mint amikor elhagytam. A kínai paraván előtt ott állt atyám, jobbán Mrs. Filmore-ral, balján pedig azzal a karcsú, szőke hajú lánnyal, akinek metsző tekintete és éles vonásai félig mosolygó kíváncsisággal szegeződtek rám.

– Nos, Latimer, úgy gondoltad, soká jövök – szólalt meg atyám...

Nem is láttam, nem is hallottam semmi mást, csak arra eszméltem, hogy fejemet lehajtva fekszem a kanapén, és Pierre és atyám ül mellettem. Mihelyt valóban visszatért belém az élet, atyám kiment a szobából, majd hamarosan visszajött, és így szólt:

– Csak megmondtam a hölgyeknek, hogy vagy, Latimer. A szomszéd szobában várahoztak. Elhalasztjuk a mai bevéjáróló körutat.

S azonnal hozzátette:

– Az az ifjú hölgy Bertha Grant, Mrs. Filmore árván maradt unokahúga. Filmore fogadta örökbe, s velük is él, így ott lesz neked szomszédnak, ha hazatérünk – s talán közeli rokonnak is, mivel gyengéd érzelmek kötik össze őt és Alfredot, azt hiszem. És nekem is igen kedvemre lenne a frigy, hiszen Filmore oly módon szándékozik róla gondoskodni, mintha saját lánya lenne. Eszembe sem jutott, hogy te nem is tudsz arról semmit, hogy ez ifjú hölgy Filmore-ékkel él.

Semmi más formában nem utalt arra a tényre, hogy elájultam a lány láttán, én pedig a világ minden kincséért sem mondtam volna el neki az okot. Visszariadtam attól, hogy bárkinek is feltárjam azt, mi szánalmas furcsaságnak tetszhet, s legfőképp attól, hogy eláruljam atyámnak, aki ezek után mindig kétségbe vonta volna épelméjűségem.

Nem szándékozom hosszasan elidőzni élményeim részletein. Ezt a két esetet azért írtam le ily hosszán, mert határozott, egyértelműen kivehető következményekkel bírtak jövendő sorsomra.

Nem sokkal a legutóbb leírt esetet követően – azt hiszem, rögtön másnap – elkezdtem ráeszmélni arra, hogy abnormális érzékenységem olyan szakaszba ért, amelynek nem is voltam tudatában, hiszen betegségem óta oly csekély mértékű és oly lanya volt érintkezésem másokkal. Akikkel csak kapcsolatba kerültem, azoknak az elméjében lejátszódó folyamatok mind behatoltak az én agyamba, először csak az egyiké, majd a másiké. Akár valamely érdektelen ismerősnek a kószá, jelentéktelen gondolatai vagy érzései is (mint például Mrs. Filmore-é) ráerőltették magukat tudatomra, mint egy tolakodó, hamisan megszólaltatott hangszer hangja vagy egy bezárt rovar hangos vergődése. Ez a kellemetlen érzékenység rohamokban tört rám, és meghagyta a pihenés pillanatait is, amikor társaim lelke becsukódott előttem, és ekkor olyan megkönnyebbülést éreztem, amelyet csak a csend hozhat a kimerült idegek számára. Azt is hihettem volna, hogy ez a kellemetlen belelátó-képesség csupán a képzelet beteges működése, de az egyébként váratlan szavak és tettek megjíslása azt bizonyította, hogy állandó kapcsolatban állok a mások agyában lezajló folyamatokkal. Ez a túlzott tudati tevékenység, amely épp eléggé kimerítő és bosszantó volt már akkor is, amikor számomra közömbös emberek jelentéktelen élményeit erőltették rám, sajtó fájdalomná és bánattá változott, amikor láthatóan azoknak a lelkét tárta fel előttem, akik közel álltak hozzám – amikor az ésszerű beszéd, a bájos figyelmesség, a szellemes fordulatok, a jóindulatú cselekedetek, amelyek jellemük hálóját alkották, mintha mind szétfoszlottak volna egy mikroszkopikus látóképesség hatására, mely feltárta mindazt a közbülső frivolitást, elfojtott egoizmust, az együgyűségnek, kicsinyességnek, szeszélyes és homályos emlékeknek, a tunya és hevenyészett gondolatoknak egymással küzdő káoszát, amelyből az emberi szavak és tettek az erjedő halmot elfedő levélkékként emelkednek ki.

Bázelben csatlakozott hozzánk Alfred bátyám, aki ekkor jó felépítésű, magabiztos huszonhat éves fiatalember volt – tökéletes ellentéte az én törékeny, ideges, tehetetlen lényemnek. Azt hiszem, hogy valamiféle félig nőies, félig kísérteties szépségnek tartottak; az arcképfestők, akik Genfben úgy nőnek ki a földből, mint a dudva, gyakran megkértek, hogy üljek nekik modell, s ilyenkor haldokló kobzos lettem egy fantáziszülte képen. Én viszont mélységesen utáltam saját küllememet, és semmi más nem

tudott volna kibékíteni vele, csak az a hit, hogy költői génuszom nélkülözhetetlen feltétele. Ez a röpke remény hamar elszállt, s orcámon nem láttam mást, csak egy beteges szervezet bélyegét, mely nem képes másra, mint passzív szenvedésre, s túlságosan gyenge ahhoz, hogy létrehozza a költői alkotás fenséges ellenállását. Alfred, akitől addig szinte állandóan el voltam választva, s aki jelleme és külleme akkori formájában tökéletes idegenként jelent meg előttem, hajlott arra, hogy rendkívül barátságosan és testvérien közelítsen felém. Megvolt benne a jó kedélyű, önmagával elégedett jellemnek az a felszínes kedvessége, amely nem tart a vetélytárstól, s amely még nem ütközött ellenkezésbe. Nem vagyok bizonyos benne, hogy az én hajlamaim megfelelőek voltak ahhoz, hogy irigységtől ment legyek vele szemben, még akkor sem, ha vágyaink nem keresztezték volna egymást, s ha olyan egészséges állapotban lettem volna, mely helyet ad a nagylelkű bizalomnak és a jóindulatú értelmezésnek. Bizonyára mindig volt valami ellenszenv kettőnk természete között. Akárhogyan is, alig néhány hét alatt heves gyűlölet tárgyává vált számomra. Amikor csak belépett a szobába, de még inkább ha megszólalt, olyan érzésem támadt, mintha fém reszelésétől borsózná a hátam. A közelembbe kerülő emberek közül mindenki másénál erősebben és gyakrabban foglalták le beteg tudatomat az ő gondolatai és érzelmei. Örökösen felingereltek önhittségének kicsinyes jelei, s az, hogy kedvét lelte leereszkedő modorában, hogy önelégülten hitt Bertha Grant iránta érzett szenvedélyes szerelmében; felbőszített irántam érzett félig sajnálkozó megvetése – s mindezt nem a hanglejtések, megfogalmazások és apró gesztusok megszokott jeleként érzékeltem, amelyet minden éles és gyanakvó elme képes megfigyelni, hanem meztelen, szinte lenyúzott összetettségében.

Hiszen riválisok voltunk, s vágyaink összecsaptak, bár ő erről nem vett tudomást. Nem szóltam még arról a hatásról, amelyet a közelebbi ismeretség révén Bertha Grant keltett bennem. Ezt a hatást elsősorban az a tény határozta meg, hogy a körülöttem lévő emberi lények közül ő volt az egyetlen, aki boldogtalan beleérző képességemet tekintve kivételnek számított. Berthát illetően mindig bizonytalan voltam: elnézhettem arcvonásait, és elmélkedhettem jelentésükön, a tudatlanság valós érdeklődésével kérhettem ki véleményét, reménnyel és félelemmel hallgathattam szavait és leshettem mosolyát: a fel nem tárulkozó sors varázsát jelentette

számomra. Ismétlem, elsősorban ez a tény határozta meg rám gyakorolt hatását, mivel ha elvontan szemléljük a dolgot, egyetlen női jellem sem állhatott volna távolabb egy olyan visszahúzódó, romantikus, szenvedélyes fiatalembertől, mint a Bertháé. Éles eszű volt, gúnyos, fantáziátlan, cinikusan koravén, aki a legmegkapóbb látvánnyal szemben is kritikus maradt, és nem tudott rajta meghatódni; aki rendszeresen cafatjaira szedte legkedvesebb verseimet, és különleges megvetésben részesítette a német költészetet, ami akkoriban kedvenc olvasmányom volt. Mind a mai napig nem tudom megfogalmazni, mit is éreztem iránta, hiszen nem kisfiús csodálat volt ez, lévén mindenben, még haja színét illetően is tökéletes ellentéte annak az ideális nőtípusnak, aki számomra azóta is a szépség megtestesítője maradt. Ugyanígy híján volt a nagyság és jóság iránti lelkesedésnek, amit még akkor is a jellem legmagasabb rendű elemének tartottam, amikor neki a legnagyobb volt a hatalma felettem. De nincs annál teljesebb zsarnokság, mint amelyet egy önző, romboló hatású természet gyakorol egy halálosan érzékeny, állandóan együttérzésre és támogatásra vágyó természet felett. A legfüggetlenebb emberek is megérik annak a hatását, ha az ember elhallgat, hogy véleménye értékét ezáltal növelje szemükben; ők is külön diadalnak érzékelik, ha kivívhatják a szokásosan akadékoskodó és gúnyos kritikus tiszteletét. Nem csoda hát, hogy egy lelkes és önmagában nem bízó ifjú megpróbálja kifigyelni a gúnyos arcú nő lezárt titkait, és úgy áll ott előtte, mintha az valamely, sorsa felett uralkodó, de kétesen jóindulatú istenség szentélye lenne. Hiszen a lelkes ifjú képtelen elképzelni a másik lélekben azon érzelmeknek a teljes tagadását, amelyek sajátjában kavarnak. Az ifjú úgy gondolja, hogy ezen érzések lehetnek bár gyengék, talán csak ott szunnyadnak, tétlenkednek, de azért ott vannak, bármikor előszólíthatók; mi több, néha, a boldog képzelgések idején úgy véli, hogy épp azért vannak nagyobb erővel jelen, mert semmi látható, külső jel sem mutat rájuk. Ez a hatás, mint már utaltam rá, végletesen felerősödött bennem, mert Bertha volt az egyetlen lény, akinek lelke olyan sejtelmes titokzatosságban maradt előttem, melynek eredménye lehet az ifjú csalódás. Kétségtelen, hogy hozzájárult egy másfajta képzelődés is: az a finom testi vonzalom, mely örvendezik, ha megcsalhatja lelkialkatunkat, s ha ráveheti a maguknak

nimfákat festő férfiúkat, hogy beleszeressenek valami tenyeres-talpas, szeplős asszonyságba.

Bertha velem szemben tanúsított magatartása csak felerősítette minden illúziómat, növelte kislány szenvedélyemet, és egyre jobban függtem mosolyától. Mostani nyomorult tudásommal visszatekintve csak arra következtethetek, hogy hiúságának és hatalomvágyának rendkívüli módon hízelgett az a hit, hogy pusztán személye rám gyakorolt hatásától ajultam el, amikor először megláttam. A leghétköznapibb nő is szereti azt vélni, hogy heves és lírai szenvedély tárgya. Bertha pedig, anélkül hogy a romantikának csak a nyoma is meglétt volna benne, rendelkezett az ármánynak azon szellemével, mely pikánssá teszi azt a helyzetet, hogy ama férfinak a fivére, kihez férjhez szándékozik menni, majdnem belepusztul az iránta érzett szerelembe és féltékenységbe. Akkoriban éppen azt nem hittem el, hogy nőül akar menni bátyámhoz, mivel nem egyeztek még meg az eljegyzésről, nem nyilvánították még ki egyértelműen szándékukat, bár bátyám lankadatlan figyelemben részesítette Berthát, és én is épp eléggé tisztában voltam vele, hogy mind bátyám, mind atyám ilyen döntést hozott. Bertha pedig rendszeresen, miközben bátyámmal kacérokodott, és úgy fogadta annak hódolatát, hogy az a szándék legmélyebb elfogadását jelezte, azt hitette el velem a legkifinomultabb pillantásokkal és szavakkal – nőies semmisségekkel, melyeket soha nem lehetett vádként felhozni ellene –, hogy az ő szemében bátyám jól titkolt neveltség tárgya, s hogy hozzám hasonlóan ő is önhitt fráternek tartja, s hogy igen nagy kedvét lelné abban, ha csalódást okozhatna neki. Nyíltan simogatott bátyám jelenlétében, mintha csak túl fiatal és beteges lennék ahhoz, hogy valaha is szeretőként jöhessen számításba, s bátyám is eként látott engem. Én viszont azt hiszem, hogy valahol mélyen Bertha örömét lelte izgatott remegéseimben, melyeket fürtjeimmel játszódzva, hízelegve keltett, miközben idézeteimen nevetett. Az ilyen cirógatásban mindig barátok jelenlétében részesített (amikor kettesben voltunk, sokkal nagyobb távolságot színlelt irányomban), és olykor megragadta az alkalmat, hogy szavakkal vagy apró gesztusokkal azt az ostoba és félénk reményt ébressze bennem, hogy valójában engem kedvel jobban. És miért is ne engedelmeskedjen e hajlandóságának? Én ugyan nem voltam olyan

előnyös helyzetben, mint a bátyám, de volt vagyonom, s Berthánál nem is egy egész évvel voltam fiatalabb, ő viszont örökségre számíthatott, s közeledett nagykorúsága, amikor maga dönthetett.

A remény és a félelem erre az egy csatornára szorítókozó váltakozása édes kínszenvedéssé tett minden egyes napot Bertha jelenlétében. Volt egy szándékos tette, mely különösen nagy szerepet játszott abban, hogy meg-részegüljek. Bécsben voltunk, amikor elérkezett huszadik születésnapja, és mivel nagyon kedvelte az ékeket, mindnyájan éltünk a teuton Párizs pompás ékszerészei adta lehetőséggel, hogy születésnapjára ajándékként ékszert vásároljunk. Természetesen az enyém volt a legkevesbé értékes: egy opálgyűrű (az opál a kedvenc ékkövem, mivel úgy pirul vagy sápad el, mintha csak lelke lenne). Ezt meg is mondtam Berthának, amikor átadtam neki, s hozzátettem, hogy ez a költői lélek jelképe, mivel a menny és a női szempár változó fényének hatására alakul át. Aznap este elegáns öltözetben jelent meg, s látványosan viselte az összes születésnapjára ajándékot, kivéve az enyémet. Mohón figyeltem ujjait, de nem láttam az opált. Az este folyamán nem volt alkalmam rá, hogy ezt szóvá tegyem előtte, másnap reggeli után azonban egyedül találtam az ablak mellett ülve, s így szóltam:

– Megveti szegény opáloamat, nem viseli. Nem lett volna szabad elfelejtenem, hogy ön lenézi a költői természetet. Inkább korallt, türkizt vagy bármi más, nem átlátszó, érzéketlen követ kellett volna adnom.

– Megvetem? – kérdezett vissza, s megfogta azt a finom aranyláncot, melyet mindig nyaka körül viselt, s előhúzta kebléből a végét, melyen ott függött az én gyűrűm. – Nem mondom, egy kicsit fájdalmas – mondta a megszokott kétértelmű mosollyal – ilyen titkos helyen viselni, és mivel az ön költői természete olyan ostoba, hogy jobban kedveli a nyilvános elhelyezést, nem viselem tovább ezt a fájdalmat.

Levette a gyűrűt a láncról, s még mindig mosolyogva az ujjára húzta, mindeközben pedig arcomba szökött a vér, s egyetlen szó sem tudta elhagyni ajkam, hogy könyörögjek neki, tartsa ugyanott a gyűrűt, ahol addig is.

Ezzel teljesen a bolondjává tett, és két napon át mindannyiszor magamra zártam szobám ajtaját, amikor Bertha nem volt jelen, hogy újra és újra megrészegítsem magam ezzel a jelenettel, s mindazzal, amit jelenthet.

Meg kell említenem, hogy ez alatt a két hónap alatt (mely az átélt örömek és fájdalmak újdonsága és erőssége miatt élethossznyiak tűnt számomra) továbbra is kínzott az, hogy betegesen része voltam más emberek tudatának. Egyszer atyám, másszor bátyám, most Mrs. Filmore vagy a férje, majd német küldöncünk gondolatfolyama árasztott el, akárcsak a fülünk csengése, melytől nem lehet megszabadulni, bár megengedi, hogy saját késztetésem és gondolataim megszakítás nélkül tovább folyjanak. Olyan volt, mintha a hallóképesség természetfölötti érzékenysévé változna, s valaki hangok bömbölését hallaná ott, ahol a többiek tökéletes csendet érzékelnek. A mások lelkébe való akaratomon kívüli behatolás kimerítő hatását és gusztustalan mivoltát csak Berthát illető tudatlanságom és fokozódó szenvedélyem ellensúlyozta – a szenvedély, amelyet éppen a tudatlanság növelt meg határtalanul, ha nem az hozta létre. Ő volt számomra a rejtelmesség oázisa a tudás pusztá sivatagában. Soha nem hagytam, hogy beteges állapotom feltáruljon, vagy hogy szokatlan beszédre vagy tette sarkalljon – egyetlen alkalom kivételével. Ekkor, a bátyám iránti rendkívüli keserűség egy pillanatában, előtte mondtam ki néhány szót, melyekről tudtam, hogy ki akarja ejteni őket, egy szellemes megjegyzést, amelyet már készíttetett magában. Néha enyhe mesterkéeltséggel habozott beszéd közben, és amikor második szava után állt meg így egy pillanatra, türelmetlenségem és irigységem arra sarkallt, hogy folytassam helyette a beszédet, mintha valami olyasmi lenne, amit mindketten bemagoltunk. Elvörösödött és legalább olyan megdöbbenéssel, mint zavarral nézett rám. Én viszont, alighogy elhagyták a szavak az ajkam, döbönt riadalommal teltem el, nehogy a szavak ily megsejtése – olyan szavaké, melyek igen távol állnak attól, hogy könnyen ki lehessen találni őket – eláruljon, s rendkívüli lénynek, valami megszállottnak tartsanak, akitől mindenki, de legkivált Bertha viszolyogna és elkerülné. Én azonban, mint szokásosan, felnagyítottam szavaim vagy cselekedeteim másokra tett hatását: senki nem adta semmi jelét annak, hogy közbeszólásomat másnak tekintette volna, mint pusztá udvariartatlanságnak, amely esetemben – gyenge idegállapotom miatt – megbocsátható.

Noha a mindenkori jelen megsokszorozódott tudata szinte állandóan velem volt, soha többé nem fordult elő ahhoz hasonlóan tiszta előkép, melyet Berthával való első találkozásommal kapcsolatban meséltem el.

Így mohó kíváncsisággal vártam, hogy vajon prágai látomásom is hasonló eset volt-e. Néhány nappal az opálgyűrű-történet után ellátogattunk a Lichtenberg-palotába, mint azt már addig is gyakran tettük. Mindig képtelen voltam egymás után sok képet megnézni, mivel ha valóban hatásosak a képek, olyan erősen befolyásolnak, hogy egy-két kép teljesen kimeríti elmélkedésre való képességem. Ezen a délelőttön Giorgione kegyetlen szemű asszonyt ábrázoló képét néztem, melyről azt állítják, Lucrezia Borgia-ra hasonlít. Sokáig álltam előtte, elbűvölt annak a ravasz, könnyörtelen arcnak a szörnyű valósága, majd furcsa, mérgező érzés kelt bennem, mintha már régóta halálos illatot lélegeznék be, és csak most kezdenék tudatára ébredni hatásának. Talán még akkor sem mozdultam volna meg, ha a társaság többi tagja nem tér vissza abba a terembe, s nem jelentik be, hogy mennek a Belvedere képtárba, mert el kell döntenüik egy fogadást, mely a bátyám és Mr. Filmore közöttetett egy arcképét illetően. Félálomban követtem őket, s nem is voltam tudatában, mi történik, csak akkor, amikor mind felmentek a képtárba, s engem odalent hagytak. Én nem voltam hajlandó még egy kép közelébe menni aznap. Felsétáltam a Nagy Teraszra, mivel abban állapodtunk meg, hogy a vita eldöntése után a kertben fogunk barangolni. Ott üldögéltem egy darabig, homályosan érzékelve magam körül a gondozott kertet, a távolban a várost és a zöld hegyeket, majd hogy elkerüljem az őr közelségét, felálltam, és lesétáltam a széles kőlépcsőn, azzal a szándékkal, hogy a kert egy távolabbi pontján telepedjem le. Ahogy elértem a kavicsos ösvényt, azt éreztem, hogy egy kar fonódik az enyémbe, s hogy egy kéz gyöngéden megszorítja csuklómát. Ugyanabban a pillanatban furcsa, részegítő zsibbadás kerített hatalmába, mintha annak az érzésnek a folytatása vagy kiteljesedése lenne, amelyet Lucrezia Borgia tekintetének hatására még mindig éreztem. A kert, a nyári ég, Bertha belém kapaszkodó karjának tudata mind elszállt, és hirtelen sötétségben találtam magam, amelyben csak apránként kezdett pislákolni egy tűz halvány sugara – én pedig úgy éreztem, hogy atyám bőr karszékében ülök otthon a könyvtárban. Megismertem a kandallót – a tűzikutyát – a fekete márvány kandallópárkányt, melynek közepét a haldokló Kleopátra fehér márvány domborműve díszíti. Rátört lelkemre a metsző és reménytelen nyomorúság. A fény erősebb lett, mert egy gyertyával a kezében belépett a kegyetlen tekintetű Bertha – Bertha, a

feleségem –, zöld ékszerekkel, fehér báliruháján zöld levéldíszítéssel, s minden gyűlöletes gondolata megjelent számomra. ... „Őrült, idióta! Miért nem végez inkább magával?” Maga a pokol volt ez a pillanat. Beleláttam könyörtelen lelkébe, megláttam sivár világiasságát, perzselő gyűlöletét, és éreztem, úgy burkol be, mint a levegő, melyet be kell lélegeznem. Közeledett a gyertyával, s a megvetés keserű mosolyával állt meg fölöttem. Megláttam keblén a nagy smaragd melltűt, a gyémántszerű kígyót. Beleborzongtam; megvetettem ezt a sivár lelkű és alantas gondolkodású nőt, de tehetetlen voltam vele szemben, mintha megmarkolta volna vérző szívemet, s nem eresztené, míg életem vérének utolsó cseppje is ki nem folyik belőle. A feleségem volt, s gyűlöltük egymást. Majd fokozatosan eltűnt a tűzhely, a homályos könyvtár, a gyertyafény, beleveszett a fényes háttérbe, csak a gyémántszerű zöld kígyó maradt meg sötét képként retinámon. Ekkor úgy éreztem, megremeg a szemhéjam, s maga az élő napfény tört rám, kerteket láttam, hangokat hallottam; ott ültem barátaim körében a Belvedere Terasz lépcsőjén.

A lelkemben dúló vihar, melybe ez az undorító látomás vetett, napokra megbetegített, s ez meghosszabbította bécsi tartózkodásunkat. Megborzongtam a rémülettől, amikor újra felidéződött a jelenet, pedig rendszeresen előjött minden apró részletével együtt, mintha emlékezetembe égett volna, és mégis – ilyen örült az emberi szív vágyainak közvetlen hatása alatt – vad, a pokollal is szembeszálló örömet éreztem, hogy Bertha az enyém lesz. Hiszen előző látomásom beteljesülése (mely Berthával való első ismeretségemet vetítette elém) csak kevés reménnyel kecsegtetett, hogy a jövő eme utóbbi, undorító sejtelve pusztán saját elmém beteg játéka, és nincs semmi köze a külső valósághoz. Egyetlen dolog volt csak, amire úgy tekintettem, hogy kételyeket ébreszthet szörnyű meggyőződéssel szemben: az, ha prágai látomásom hamisnak bizonyul – Prága pedig utunk következő állomása volt.

Eközben, mihelyt újra Bertha társaságába kerültem, éppoly teljesen hatása alá vont, mint azelőtt. De ha bele is láttam Berthának, az érett nőnek, Berthának, a feleségemnek a lelkébe, Bertha, a *lány* még mindig varázslatos titok volt számomra. Megremegtem érintésére, éreztem boszorkányos jelenlétét, s arra vágytam, hogy megbizonyosodjam szerelméről. A méregtől való félelem eltörpül a szomjúság érzete mellett. Mi több,

éppolyan féltékeny voltam bátyámra, mint annak előtte, épp annyira idegesített kicsinyes, lekezelő modora. Büszkeségem, beteges érzékenységem nem változott, és éppoly elkerülhetetlenül megrebbent minden sértésre, mint ahogy a szem megrebben a belekerülő porszemre. A jövő, még akkor is, ha olyan látomás által került érzékelésem hatósugarába, melytől borzongás futott végig rajtam, még mindig csak egy képzet erejével hatott rám a jelenlévő érzés erejével szemben – Bertha iránt érzett szerelmem és a bátyám iránti gyűlölet és féltékenység erejével szemben.

Ősrégi történet az, hogy a férfiak eladják magukat a csábítónak, és vérükkel pecsételik meg a szerződést, mert az csak a távoli jövőben lép életbe; majd rohannak, hogy megragadják a kupát, mely után lelkük épp azért szomjúhozik oly vad vággyal, mert ezentúl mindörökké sötét árnyék kíséri lépteiket. A bölcsességhez nem vezet lerövidített út, de vasvágány sem: a találmányok hosszú századai után is tüskés vadonon keresztül vezet a lélek ösvénye, amelyen magányosan kell végigmenni, vérző lábbal, segítség után zokogva, úgy, ahogy a régiek is tapodták ez utat.

Elmém mohón fürkészte annak a módját, miként lehetnék bátyám sikeres vetélytársa. De mivel nem ismertem Bertha valódi érzéseit, és még mindig túl félnék voltam, nem volt merszem bármi olyasmit tenni, amivel érzései bevallására ösztökéltem volna őt. Úgy gondoltam, ehhez szert tehetek az önbizalomra, ha igaznak bizonyul prágai látomásom – de jaj, mi szörnyű bizonyosság volt ez! A karcsú Bertha mögött, kinek csak úgy lestem szavait és tekintetét, kinek érintése gyönyör volt, ott állt szüntelenül az a kiteltebb alakú, szigorúbb tekintetű, keményebb ajkú Bertha, kinek sivár és önző lelke feltárult előttem, s aki nem az a varázslatos titok volt már, hanem kimért tény, mely állandóan és akaratom ellenére is rám erőltette képét. Vajon ön, ki olvassa ezt, képtelen arra, hogy együttérezzen velem? Képtelen elképzelni ezt a kettős tudatot, mely dolgozott bennem, s két párhuzamos patakként áramlott, melyek soha nem vegyítik össze vizüket és mossák egybe színüket? De azért bizonyára ismeri az olyan előérzeteket, amelyek a belátás és a szenvedély harcából születnek: az én látomásaim pedig az iszonyatig felfokozott előérzeteknek tünnek. Hiszen ismeri ön is a képzetek erőtlenségét az ösztönök hatalmával szemben, márpedig az én látomásaim, mihelyt az emlékezet részévé váltak, pusztá

képzetekké halványultak, sápadt árnyakká, melyek hiába intettek, míg kezemet az élő és a szerető lény fogta.

A későbbiekben keserű sajnálkozással gondoltam rá, hogy ha többet vagy valami mást is előre láttam volna, ha az undorító látomás helyett, mely csak megmérgezte a szenvedélyt, melynek elpusztítására nem volt képes, vagy ha legalább e látomás mellett előre megsejthettem volna azt a pillanatot is, amikor utoljára tekintek bátyám arcára, akkor talán némi enyhülést érezhettem volna iránta. A büszkeség és a gyűlölet sajnálatára tompult volna, s a rejtett bűnök jegyzéke rövidebb lett volna. Ez azonban csak azon hiú gondolatok egyike, melyekkel hízunk magunknak. Megpróbáljuk elhinni, hogy a bennünk levő önzés könnyen szertefoszolhatott volna, s hogy csak tudásunk korlátozott volta vetett gátat nagylelkűségünknek, csodálatunknak és emberi könyörületünknek, s csak ez akadályozta meg, hogy keményszívű közömbösségünket megmerítsük embertársunk érzekeiben és érzéseiben. Gyengédségünk és önmegtágadásunk csak akkor tűnik erősnek, amikor önzésünk már kiélte magát, akkor, amikor a más kárán szerzett diadalra való alantas törekvésünk révén váratlanul eljön a diadal, de borzongással tölt el bennünket, mert a halál fagyos keze tartja szemünk elé.

Éjszaka érkeztünk Prágába, s ennek igen örültem, mert a szörnyű, sorsdöntő pillanat elodázásának tűnt, hogy órákon át ott vagyunk a városban, de anélkül, hogy látnánk. Mivel nem szándékoztunk hosszasan időzni Prágában, hanem terveink szerint gyorsan tovább akartunk menni Drezdába, az volt a javaslat, hogy másnap reggel kocsizzunk is ki, szerezzünk általános benyomást a városról, de keressünk fel néhány különösen érdekes helyet is, még mielőtt a hőség nyomasztóvá válna, hiszen augusztus volt, s az év ezen szakasza forró és száraz. Úgy esett azonban, hogy túl sokáig tartott a hölgyek reggeli toalettje, így atyám udvariasan elfojtott, de észrevehető bosszúságára csak akkor ültünk kocsiba, amikor a délelőtt már jócskán előre haladt. Megkönnyebbülve gondoltam rá, amikor beléptünk a zsidónegyedbe, ahol fel akartuk keresni a régi zsinagógát, hogy a városnak ebben a szűk, zárt részében maradunk mindaddig, amíg mindnyájan túl kimerültek nem leszünk, s nem lesz túl nagy a hőség ahhoz, hogy folytassuk utunkat, így anélkül fogunk

hazatérni, hogy bármi mást látnánk, mint azokat az utcákat, amelyeken már végighajtottunk. Ez még egynapnyi kétségelteli várakozást jelentene, feszültséget, a remény egyetlen formáját, amelyet rettegésben élő lélek ismerhet. Ahogy azonban ott álltam a régi zsinagóga megfeketedett boltíve alatt, mely alig sejlett fel a megszentelt lámpa hét vékony gyertyájának fényében, miközben zsidó vezetőnk leemelte a tórát, és felolvasott nekünk belőle azon az ősi nyelven, átfutott rajtam a borzongató érzés, hogy ez a furcsa épület, lefojtott fényeivel, a középkori judaizmusnak ez a hervadt, de élő maradványa látomásomnak is része volt. A megfeketedett és poros keresztény szenteknek, magasabb boltíveikkel és nagyobb gyertyáikkal, szükségük volt a vigasztaló lenézésre, mellyel rámutathatnak egy, a magukénál is aszottabb élőhalott létre.

Mint vártam, ahogy elhagytuk a zsidónegyedet, társaságunk idősebb tagjai vissza kívántak térni a szállodába. Ekkor azonban ahelyett, hogy ezen örvendeztem volna, mint korábban tettem, hirtelen ellenállhatatlan késztetést éreztem, hogy menten folytassam utam a hídhöz, s véget vessek a bizonytalanságnak, melyet addig épp elnyújtani szerettem volna. Tőlem szokatlan határozottsággal jelentettem ki, hogy kiszállok a kocsiból, és egyedül megyek tovább, visszatérhetnek nélkülem. Atyám, ki mindezt csak szokásos „költői ostobaságom” egy esetének tudta be, azt vetette ellen, hogy kárt teszek magamban, ha a nagy hőségben gyaloglok. Amikor azonban kitarotán ragaszkodtam hozzá, dühösen azt mondta, hogy kövessem csak képtelen ötleteimet, de hozzátette, hogy Schmidtnek (küldöncünknek) velem kell tartania. Ebbe beleegyeztem, s elindultam Schmidttel a híd felé. Alig léptem ki a híd felé vezető hatalmas régi kapu boltíve alól, amikor remegés fogott el, a déli napfényben kivert a hideg veríték, de azért folytattam utam: kerestem valamit, egy apró részletet, melyre különös tisztasággal emlékeztem látomásom részeként. És ott is volt: a járdára vetődő fény szivárványfoltja, amely egy csillag alakú színes lámpán szűrődött át.

## Második fejezet

Mielőtt véget ért az ős, amikor a megbarnult levelek még sűrűn borították parkunk bükkfáit, bátyám és Bertha eljegyezték egymást, s tudott dolog volt, hogy a rákövetkező tavaszon lesz az esküvőjük. A prágai hídon átélt pillanat óta bennem lévő bizonyosság ellenére, hogy Bertha egyszer a feleségem lesz, alkatomból eredő féltékenységem és bizalmatlanságom továbbra is bénítóan hatott rám, és szavaim, melyekkel néha szerelmem megvallását készítgettem elő, kimondatlanul haltak el. Ugyanaz a viszály dúlt bennem, mint azelőtt: vágytam arra, hogy Bertha szájából bizonyosodjam meg szerelméről, de ugyanakkor rettegtem, nehogy mállasztó savként hulljanak rám megvető és elutasító szavai. Mit is jelenthetett számomra a távoli, de elkerülhetetlen szükségszerűség bizonyossága? Hisz a jelenbeli pillantások előtt remegtem meg, a jelen örömeire éheztem, s a jelen félelmei kötöttek gúzsba és dermesztettek meg. Így teltek napjaim: tanúja voltam Bertha eljegyzésének, hallottam, amint esküvőjéről beszélgetnek, mintha rémálomban, s mégis tiszta tudattal léteztem volna, tudva, hogy az álom szertefoszlik, de mégis fulladozva a keményen szorongató ujjak fojtogatásától.

Amikor Bertha nem volt a közelemben – pedig elég gyakran társaságában voltam, mert továbbra is azzal a játékos gyamolítással viszonyult hozzám, mely nem ébresztette fel bátyám féltékenységét –, akkor többnyire azzal múltam időmet, hogy barangoltam, kószáltam, hosszan, egész alkonyatig kilovagoltam, majd olvasatlan könyveimmel magamra zártam az ajtót; mert ekkorra a könyvek már elvesztették azt a hatalmukat, hogy rabul ejtsék figyelmemet. Önmagamra figyelésem oly mértékig fokozódott, mint amikor érzelmeink drámai formát öltenek, mely ellentmondást nem tűrően erőlteti rá magát elmélkedéseinkre, úgyhogy sírva fakadunk, nem is annyira szenvedésünk tudatától, mint annak gondolatától. Valamiféle részvételi kint éreztem sorsom szánalmasságán, egy oly lény sorsán, kinek szervezete a fájdalom finom érzékelésére rendezkedett be, és alig vannak az örömrre válaszoló rostjai; akit a jövőbeli gonosz képe megfosztott a jelen örömeitől, s akiben ugyanakkor az eljövendő jó dolgok képzete nem tudja elhallgattatni a jelen vágyakozását és félelmeit. Némán jártam

végig a költői szenvedés azon szakaszát, melyben a költő élvezetet talál a kimondott szó fájdmájában, bánatából pedig kivetített képet formáz.

Ezen álmodozó, szeszélyes életmód miatt senki nem tett nekem szemrehányást. Tudtam, mit gondol rólam atyám: „Ez a fiú soha semmire sem viszi az életben; jelentéktelenségben fogja elvesztegetni életét, s feléli a ráeső örökséget – de nem is fogom törni magam, hogy sikeres pályát biztosítsak a számára.”

November elején, egy enyhe reggelen kint álltam az oszlopcarnok előtt, s a lusta, öreg újfundlandit, Cézárt simogattam, aki öregségére jóformán megvakult, de ő volt az egyetlen kutya, aki tudomást vett rólam, mert még a kutyák is elkerültek, s a körülöttem levő boldogabb embereknek hízelegtek. Ekkor a lovászfiú elővezette bátyám lovát, mellyel a vadászatra készült, majd bátyám maga is megjelent az ajtóban, pirosposzgságon, széles mellével, önelégülten, azzal az érzéssel, hogy milyen remek fickó is ő, amiért minden kiválósága ellenére sem viselkedik pökhendien velünk szemben.

– Latimer, öreg fiú – szólott hozzám az együttérző szívélyesség hangján –, milyen kár, hogy nem futtatod meg néhanapján te is a kutyákat! Ez a legjobb gyógymód a kedvetlenség ellen!

„Kedvetlenség”, gondoltam keserűen, amint ellovagolt. „Ilyen kifejezéssel illeti a hozzád hasonló, durva és szűkkeblű természet az olyan tapasztalatokat, melyekről nem tudhat többet, mint a lova. A hozzád hasonlóaknak jut a világ összes jó dolga: a készséges ostobaság, az egészséges önzés, a jó természetű önhittség – ezek a boldogság kulcsai.”

Gyorsan követte ezt a gondolat, hogy az én önzésem az övénel is nagyobb, pusztán annyi a különbség, hogy az enyém szenvedő önzés, nem pedig élvezkedő. Azonban kínzó belelátásom Alfred önhitt lelkébe, abba, hogy mentes volt minden kételytől, félelemtől, ki nem elégített vágyakozástól, az érzékenységek rendkívüli kínjaitól, amik az én életem hálóját alkották, felmentést adott minden hozzá fűző kötelék alól. Ennek az embernek nem volt szüksége sem sajnálatra, sem szeretetre; ezeket a finom hatásokat épp annyira kevéssé érzékelt volna, mint ahogy a szikla nem érzékeli az őt simogató fehér párát. Számára nem tartogatott a sors semmi rosszat: ha nem veszi el Berthát feleségül, az csupán azért lesz, mert valami sokkal kellemesebbet talál.

Mr. Filmore háza nem egész félmérföldnyire feküdt kapunktól, s amikor csak azt láttam, hogy bátyám másik irányba távozik, én átmentem, hátha otthon találok Berthát. Aznap is ide sétáltam át egy kicsit később. Ritka véletlennek köszönhetően Bertha éppen egyedül volt, így együtt sétálgattunk a birtokon: ő gyalogszerrel csak ritkán hagyta el a gondozott, kavicsos ösvényeket. Most is emlékszem, mily csodálatos nimfának tűnt szememben, ahogy az erőtlen novemberi napfény rásütött szőke hajára, miközben könnyed léptekkel haladva a szokásos, tréfás módon ugratott, amit félig szívesen, félig rosszkedvűen hallgattam. Ez minden, amit Bertha titokzatos természete valaha is feltárt előttem. Aznap talán rosszkedvem uralkodott el rajtam, mivel talán még le sem ráztam magamról az irigy gyűlölet rohamát, melyet bátyám ébresztett bennem leereszkedő búcsúzásával. Hirtelen félbeszakítottam, és teljesen megdöbben tettem Berthát szinte vad kérdéssel:

– Bertha, hogyan is szeretheti ön Alfredot?

Egy pillanatig meglepve nézett rám, majd könnyed mosolya kerekedett felül, és gúnyosan így válaszolt:

– Miért gondolja, hogy szeretem?

– De hogy kérdezhet ilyet, Bertha?

– Micsoda? Az ön bölcsessége azt sugallja, hogy szeretnem kell azt az embert, akihez feleségül megyek? Ez volna a legkellemetlenebb dolog a világon. Akkor állandóan civakodnánk, féltékeny lennék rá, a házat pedig nem illendő módon vinnénk. Egy kis csendes megvetés nagyban hozzájárul az élet eleganciájához.

– Bertha, de hisz ön valójában nem így érez! Miért telik öröme abban, hogy ilyen kitalált, gúnyos beszéddel próbál megteveszteni?

– Kis Tassóm – ez volt a gúnynév, mellyel szokásosan illetett –, soha nincs szükségem rá, hogy vegyem magamnak a fáradságot, és megtévesztésére kitaláljak valamit. A költőt úgy a legegyszerűbb becsapni, ha az igazat mondjuk neki.

Vakmerő módon tette próbára epigrammája igazságát, s egy pillanatra látomásom árnya (azé a látomásé, melyben Bertha lelke nem volt titok előttem) átsuhant köztem és a ragyogó lány között, aki az a varázslatosan sejtelmes lelkületű, játékos nimfa volt. Azt hiszem, megborzongtam, vagy valami más módon árultam el pillanatnyi dermesztő rémületemet.

– Tasso! – mondta, és megragadta csuklómát, majd fürkészően tekintett arcomba. – Kezdi már végre látni, milyen szívtelen lány vagyok? Nos, feleannyi költőiség sincs önben, mint ahogy gondoltam, hisz képes elhinni rólam az igazságot.

Az árny eltűnt közülünk, már nem az volt a hozzám legközelebbi tárgy. A lány, aki a csuklómát fogta, s akinek gonoszkodóan elbűvölő arca az enyémben tekintett, s akiről úgy véltem, hogy olyan érdeklődést áruel érzéseim iránt, melyet közvetlenül nem mert volna bevallani, nos, e lány lélegző, meleg jelenléte megint magával ragadta érzéseimet és képzeletemet, akárcsak valamely visszatérő sziréndal, amelyet egy pillanatra elnyomott a fenyegető hullámok robaja. Oly gyönyörűséges volt e pillanat, mintha a középkorúság álma után az ifjúság tudatára ébredtem volna. Szenvedélyemen kívül mindent feledtem, s könnyben úszó szemmel kérdeztem:

– Bertha, fog szeretni engem, amikor összeházasodunk? Igazán nem bánám, ha szeretne, még ha csak rövid ideig is.

Megdöbönt tekintete, miközben elengedte kezem és hátrahőkölt, felkeltette bennem furcsa, bűnös tapintatlanságom érzését.

– Bocsásson meg – mondtam sietve, mihelyt újra képes voltam beszélni. – Nem is tudtam, mit beszélek.

– Ó, látom, megint kitört Tassón az örültség – válaszolta halkán, mert ő hamarabb magához tért, mint én. – Menjen csak ő haza, és próbáljon meg lehiggadni. Nekem be kell mennem, lenyugvóban már a nap.

Úgy hagytam ott őt, hogy tele voltam megvetéssel magam iránt. Hisz hagytam, hogy oly szavak csúszzanak ki számon, melyek, ha Bertha belegondol, gyanakvást ébreszthetnek benne abnormális elmeállapotomat illetően, gyanakvást, melytől mindennél jobban rettegetem. Emellett szégyelltem magam a miatt a látszólagos hitványság miatt, melyet bátyám jegyesével szemben tanúsítottam. Lassan mentem haza, egy magánhasználatú kapun át léptem be a birtokra, elkerülve a személyzet házait. A ház felé közeledve egy embert pillantottam meg, amint teljes erejéből rohan az istállók felől a parkon át. Csak nem történt otthon valami baleset? Nem, bizonyára csak atyám valamely halasztást nem tűrő üzleti útja igényli ezt a fejvesztett sietséget. Minden különösebb belső ösztönzés nélkül azért csak megszaporáztam lépteimet, s hamarosan beértem a házba. Nem fogok

hosszan időzni az élém táruló látványon. Bátyám halott volt, levetette a ló, s ott helyben meg is halt agyrázkódásban.

Felmentem a szobába, ahol kiterítették, s ott ült atyám is mellette merev és kétségbeesett tekintettel. Hazatérésünk óta mindenki másnál jobban kerültem atyámat, mivel a kettőnk természete közötti alapvető ellenszenv miatt állandó megpróbáltatást jelentett az a képességem, hogy beeláttam a lelkébe. Most azonban, ahogy közeledtem felé, és csendes szomorúsággal ott álltam mellette, valami új elem jelent meg, mely kettőnket oly módon kötött össze, mint addig soha semmi. Atyám az egyik legsikeresebb ember volt a pénzszerzés világában, neki nem voltak szentimentális kínjai, ő nem volt beteg. A legsúlyosabb csapás, ami valaha is érte, első felesége halála volt. De aztán hamarosan feleségül vette anyámat, és emlékszem – éles, gyermeki tekintetemet nem kerülhette el –, hogy az ő halála után egy héttel atyám ugyanúgy nézett ki, mint annak előtte. Most azonban elérte őt a bánat – az öregkor bánata, mely annál erősebben szenved a büszkeség és a remény összeomlásától, minél szűkkeblűbb és közönségesebb a büszkeség és a remény. Fiának nemsokára meg kellett volna nőszülnie, és valószínűleg indult volna a következő képviselőválasztáson a járásban. E fiúnak a léte volt a legjobb indok, hogy minden évben hozzátegyen egy darabot a birtokhoz, hogy az minél kerekesebb legyen. Sivár dolog tovább élni, és ugyanazt tenni évről évre, miközben az ember nem tudja, mindezt miért teszi. Talán a csalódott ifjúság és szenvedély tragédiája kevésbé szájalomra méltó, mint a csalódott öregségé és világiasságé.

Amint beeláttam atyám szívének vigasztalanságába, mélységes sajnálat ébredt bennem iránta, s ez új érzés kezdetét jelentette, oly érzését, mely növekedett és erősödött bennem annak a furcsa keserűségnek az ellenére is, mellyel atyám a bátyám halálát követő egy-két hónapban rám tekintett. Ha nem lágyított volna meg az iránta ébredt együttérzés – az első igazi együttérzés, melyet életemben éreztem –, akkor fájdalmasan érintett volna az a megfigyelés, hogy atyám a legidősebb fiút illető örökséget rám testálva megbántottságot érzett, hisz a sors arra a nemkívánatos útra kényszerítette, hogy fontos lényként bánjon velem. Csakis saját meggyőződése ellenére kezdett el rólam aggódó odafigyeléssel gondolkozni. Aligha akad oly elhanyagolt gyermek, aki ne értené meg, mire gondolok, ha előtte is csak a halál által nyílt meg valamely kedvezőbb állapot lehetősége.

Apránként azonban elnyerte jóindulatát sajnálatból megszülető türelmem, valamint az, hogy tiszteletben tartottam kívánságait, és kezdte örömet lelteni abban az igyekezetben, hogy velem töltsen be bátyám helyét, amennyire csak beteges alkatom ezt lehetővé tette. Láttam, hogy az a fokoként feltáruló távlat, hogy én leszek Bertha férje, nem volt már ellenére, mi több, az én esetemben még azon is gondolkozott, amin a bátyáméban nem állt szándékában, azaz hogy fia és menyje osszák meg vele háztartásukat. Atyám iránti ellágyult érzéseim olyan boldoggá tették ezt az időszakot, amilyenben gyermekkorom óta nem volt részem; ezek voltak az utolsó hónapok, amikor még megőriztem azt a csodás illúziót, hogy szeretem Berthát, s annak az illúzióját is, hogy arra vágyom, abban kételkedem, s abban reménykedem, hogy talán ő is szeret engem. Ő mindenesetre új tudatossággal és távolságtartással viszonyult hozzám bátyám halála után. De én is kettős szorításban voltam: a bátyám emléke iránti tapintatnak és amiatti aggodalmamnak a szorításában, hogy meggondolatlan szavaim vajon milyen benyomást hagytak Bertha lelkén. A közöttünk emelkedő kölcsönös fenntartásoknak ez az új válaszfala azonban csak annál teljesebben Bertha bűvkörébe vont: mindegy, milyen üres a legbelső szentély, csak a fátyol legyen kellően vastag. Mert fenn akarja tartani mindazt a kételkedést, reményt és erőfeszítést, ami önmaga éltető közege, a lélek oly vak teljességgel vágyik valami rejtélyesre és bizonytalanra, hogy ha egyszer csak az egész jövőndő láthatóvá válna előttünk, kivéve a mai napot, az egész emberiség minden figyelme a közbeeső néhány órára irányulna; azon egyetlen délelőtt és délután bizonytalanságai után zihálnánk; vadul rohannánk a tőzsdére, hogy kihasználjuk utolsó lehetőségünket a spekulációra, a sikerre, a csalódásra; politikai próféták tömege tola-kodna előre, hogy válságot avagy annak éppen az ellentétét jósolja meg a prófécia előtt még nyitva álló csekély huszonnégy órára. Képzelnék el az emberi elme állapotát, ha egyetlenegy kivételével minden állítás magától értetődő lenne, de az az egy is magától értetődővé válik ama nyári nap befejeztekor, addig viszont meg lehet kérdőjelezni, feltételezéseket lehet róla felállítani, vitát lehet nyitni fölötte. A művészet és a filozófia, az irodalom és a tudomány mint megannyi méh ragadna rá arra az egyetlen állításra, melyben benne rejlik a valóság méze, s mind annál mohóbb lenne, mivel élvezetüknek naplementekor vége

szakad. Ösztöneink vagy lelki működésünk sem alkalmazkodik jobban az eljövendő semmisségének képzetéhez, mint szívverésünk vagy izmaink ingerelhetősége.

Bertha, a karcsú, szőke hajú lány, akinek akkori gondolkodása és érzülete talányként jelent meg előttem a körülöttem levő többi lélek kimerítő egyértelműségének közegeiben, éppoly magával ragadó volt, mint az az egyetlen ismeretlen nap – olyan volt, mint az az egyetlen problematikus feltételezés, mely napnyugtáig még megmarad annak. Így a lelkemben felgyülemlett és kiáradni nem tudó összes hit és hitetlenség, bizalom és bizalmatlanság ebbe az egyetlen szűkös csatornába ömlött.

Ő pedig elhitette velem, hogy szeret. Anélkül, hogy valaha is felhagyott volna az incselkedés és a játékos felsőbbrendűség hangnemével, megrészegített: azt az érzést keltette bennem, hogy szüksége van rám, hogy csak akkor nyugodt, ha mellette vagyok, s ha alávetem magam játékos zsarnokságának. Oly kevés erőfeszítésbe kerül egy nőnek, hogy ekként részegítsen meg bennünket! Egy félig kiejtett szó, egy pillanatnyi váratlan elhallgatás, még a miattunk való zsembelődés enyhe kis rohama is hasisként hat ránk hosszú időre. Az alig észrevehető jelek legfinomabb hálójából azt a képzelgést szövötte velem, hogy nem tudatosan bár, de mindig is jobban szeretett, mint Alfredot, s csak a fiatal lányok ártatlan és könnyen izgalomba hozható érzékenysége miatt lett rajta úrrá az a varázs, hogy milyen kiváltságot jelent, ha egy, a bátyámhoz hasonló férfi csodálja és választja magáénak, akit a világ oly nagyszerű személyiségnek tartott. Hiúsága és nagyratörése miatt igen elegánsan gúnyolta ki saját magát. Ugyan mit jelentett számomra nyomorúságos jövőbelátásom fénye, amikor most én voltam az, aki – a személyes tulajdonságok kivételével – bátyám vonzó helyzetének teljes birtokában voltam? Édes illúzióinknak a fele tudatos illúzió, akárcsak a színek hatása, melyről tudjuk, hogy hamis ragyogásból, törött üvegből és rongyokból adódik össze.

Alfred halála után tizennyolc hónappal házasodtunk össze, egy tiszta, hideg, áprilisi délelőtt, mikor napsütés és jégeső egyszerre ömlött ránk. Halványzöld levéldíszítésű, fehér selyemruhájában és hajának és arcának halovány árnyalataival Bertha olyan volt, mint a délelőtt tündére. Atyám nem is remélte, hogy ilyen boldog lesz még valaha: biztos volt benne, hogy házasságom beteljesíti jellemem kívánatos változását, és kellően világiássá

és gyakorlatiassá tesz ahhoz, hogy elfoglaljam helyemet a társadalomban, az épesű emberek körében. Ő ugyanis örömét lelte Bertha tapintatában és éles eszében, és biztosra vette, hogy ő fog engem irányítani, s azt fogom tenni, amit ő választ számomra: én csak huszonegy éves voltam, és örültem szerelmes belé. Szegény atyám! Házasságunk első évének letelte után is ebben a reményben élt még egy darabig, s még akkor sem halt ki belőle teljesen, amikor ledöntötte a bénulás, mely megmentette őt a teljes csalódástól.

Történetem további részén csak átfutok, s nem időzöm oly részletességgel belső tapasztalataimon, mint ez idáig. Amikor az emberek kellőképpen ismerik egymást, inkább arról beszélnek, külsőleg mi történik velük; érzéseiket, érzelmeiket a másik következtetéseire bízzák.

Hazatérésünk után egy ideig látogatások körforgásában éltünk, pompás vacsorákat adtunk, és feltűnést keltettünk a környéken új hintónk csillogásával, mert atyám megnövekedett gazdagsága illetén fitogtatását fia esküvőjének idejére tartogatta. Bőséges alkalmat adtunk ismerőseinknek a megjegyzésekre is: milyen kár, hogy ilyen szálnalmas képet nyújtok örökösként és vőlegényként. E lét kimerítő és idegesítő volta, azok az őszintétlenségek és közhelyek, melyeket kétszeresen kellett megélnem – belső és külső érzéseim által – őrzítők lettek volna, ha nem lett volna bennem az a részegítő érzéketlenség, mely az első szenvedély örömeiből fakad. A menyasszony és a vőlegény, a gazdagság minden jelével körülvéve, amint napjaikon végigsodorja őket a társasági élet örvénye, s magányos pillanataikat sietve ellopott ölelésekkel töltik ki, aligha vannak jobban felkészítve jövőre, közös életükre, mint ahogy az apácánövendék a kolostorra – mindannyian csak a tökéletes ellentétet érzékelik.

E zsúfolt, izgalmas hónapok során Bertha belső enje fedve maradt előttem, s gondolatait csakis ajkáról és viselkedéséből tudtam kiolvasni. Még mindig megvolt bennem az az emberi kíváncsiság, hogy vajon kedvére van-e, amit teszek és mondok; még mindig vágytam arra, hogy halljam tőle a szeretet szavát, hogy örömtelien eltúlozzam mosolya jelentését. De tudatában voltam annak is, hogy fokozatosan megváltozik a hozzám való viszonya, s ez a változás sokszor oly erőteljes volt, hogy hideg ön-hittségnek is lehetett nevezni, oly metszően és dermesztően hatott rám, mint esküvőnk délelőttjén a napsütésen áthatoló jégeső. Mindezt néha

csak abban lehetett érzékelni, mily ügyesen bújt ki egy kettesben tett séta avagy kettesben elköltött vacsora elől, melyet én magam annyira vártam. Ez nagyon fájdalmasan érintett, úgy éreztem, összetörik a szívem, mert boldogságom rövid napja közeledett a napnyugtához. De azért továbbra is Berthától függtem, mohón vágyva a gyönyör utolsó sugaraira, melyek hamarosan örökre elmúlnak, s azt remélve, figyelve, hogy talán lesz valami utólagos ragyogás, melyet a küszöbönálló éjszaka még szebbé varázsol.

Emlékszem – hogy is ne emlékeznék? – arra az időre, amikor ez a függés és remény teljesen elhagyott, amikor Bertha növekvő elidegenedése felett érzett szomorúságom örömmé vált, melyre vágyódva tekintetem vissza, mint ahogy az ember vágyakozva gondol vissza a megbénult végtagban érzett utolsó fájdalmakra. Ez közvetlenül atyám utolsó betegségének vége után történt (mely szükségszerűen elvont bennünket a társaságtól, és jobban egymásra utalt bennünket). Azon az estén tárult fel először az a fátyol, mely Bertha lelkét beburkolta előlem – a fátyol, amely miatt úgy hittem, hogy embertársaim közül egyedül benne találok meg a sejtelmesség, a kétely és a várakozás áldott lehetőségét. Iránta érzett szenvedélyem kezdete óta talán ez volt az első nap, amikor e szenvedélyt tökéletesen semlegesítette egy másféle, magával ragadó érzés jelenléte. Atyám halálos ágyánál virrasztottam: tanúja voltam utolsó, görcsösen vágyakozó tekintetének, mellyel lélekben visszanézett az élet elvesztegetett örökségére; az utolsó halvány tudatosságnak, amellyel a kezem szorításából áradó szeretetemet nyugtázta. Hisz ama közösen átélt, mindenekfeletti kinszenvedéshez képest ugyan mi lehet összes személyes szeretetünk? Az első pillanatokban, amikor elhagyjuk a halál jelenlétét, úgy érezzük, az élőkhöz fűződő minden másfajta kapcsolatunk beleolvad közös természetünk és közös sorsunk nagy viszonyrendszerébe.

Ebben a lelkiállapotban csatlakoztam Berthához saját szalonjában. Eldőlve ült kanapéján, háttal az ajtónak. Világosszőke hajának gazdag fürtjei ott tornyosultak vékony nyaka fölött, amely látható volt a kanapé háta fölött. Emlékszem, ahogy bezártam magam mögött az ajtót, hideg remegés kerített hatalmába, az a homályos érzés, hogy gyűlölnek, s hogy magányosan állok – mindez homályos, de erőteljes volt, akár egy előérzet. Tudom, hogy néztem ki abban a pillanatban, mivel megláttam magam Bertha gondolataiban, ahogy felemelte metsző, szürke szemét, és rám

nézett: nyomorúságos szellemlátó voltam, akit fantomok vesznek körül délben is, aki megremeg a szellőre, még ha mozdulatlanok is a levelek, aki nem az emberi vágy szokásos tárgyaira éhez, hanem holdsugarak után vágyakozik. Szemtől szembe voltunk egymással, és méregettük egymást. Ekkor jött el a teljes megvilágosodás szörnyű pillanata, s rájöttem, hogy a sötétség nem tájképet fedett el előlem, hanem csak egy közönséges, üres falat. Ettől az estétől kezdve az elkövetkező, undorító évek során teljesen beleláltam e nő lelkének szűk kamrájába. Kicsinyes mesterkéeltséget és pusztá tagadást láttam ott, hol valaha nagy örömömre félénk érzékenységet és az elrejtett érzéssel harcban álló szellemességet hittem látszani; láttam, ahogy a lány lebegő hiúsága a nő rendszeres kacérságába és önző mesterkedésébe csap át; láttam, ahogy az undor és az ellenszenv kegyetlen gyűlöletté keményedik, s csak azért okoz fájdalmat, hogy kiélje dühét.

Mert Bertha is – a maga módján – érezte a keserű csalódást. Ő úgy gondolta, hogy az én vad, költői szenvedélyem majd a rabszolgájává tesz, s hogy rabszolgájaként teljesítem minden akaratát. Tagadásból építkező, fantáziátlan természetének alapvető sekélyességével képtelen volt felfogni azt, hogy az érzékenység más, mint a gyengeség. Ő úgy gondolta, hogy gyengeségeim által majd teljesen a hatalma alá kerülök, ezek azonban megzabolázhatatlan erőként állták útját. Helyet cseréltünk. Esküvő előtt tökéletesen ura volt képzeletemnek, mivel titok volt számomra, s olyan ismeretlen gondolatokat hoztam létre, melyek előtt úgy remegtem, mintha az övéi lettek volna. Ekkor azonban feltárult előttem lelke, s most rákényszerülvén, hogy kövessem legtitikosabb szándékait, azokat a kicsinyes terveket, melyek megelőzték szavait és tetteit, elvesztette erejét velem szemben. Pusztán az undor dermesztő borzongását tudta bennem felkelteni, s erőtlenné vált, mert nem volt már a keze ügyében semmiféle olyan indítókar, melyre működésbe léptem volna. Nem hoztak lázba sem a világi törekvések, sem a társasági hiúságok, de egyetlen olyan indíték sem, mely szűkkörű képzeletének látómezején belül helyezkedett volna el. Olyan hatások hatalma alatt léteztem, melyek tökéletesen láthatatlanok voltak számára.

Igazán szánalomra méltó volt egy ilyen férjjel az oldalán, s ezt az egész világ így gondolta. Természetes volt, hogy egy olyan bájos, szellemes asszony, mint Bertha, aki oly kedvesen mosolygott a délelőtti látogatókra,

aki oly nagy sikert aratott a bálteremben, s akinek tehetsége volt a könnyed ríposzthoz, mely az ilyen hölgyek esetében elméncségnek számít, mindenki együttérzését magáénak mondhatja egy olyan férjjel szemben, aki beteges gondolataiba merül, s némelyek sejtése szerint bomlott elméjű. Még házunk szolgálai is neki adományozták minden tiszteletüket és sajnálatukat. Ugyanis nem voltak hallható veszekedések közöttünk; elidegenedésünk és a másiktól való viszolygásunk szívünk csendjében lakozott, és nem volt-e természetes, ha szegény asszonyuk sokat eljárt otthonról, és nem kedvelte uruk társaságát? Az úr igen különös volt. Én kedves és igazságos voltam azokhoz, akik tőlem függtek, de felkeltettem bennük valami visszahúzó, félig megvető szánakozást. A férfiak és asszonyok ezen osztályát ugyanis kevésbé befolyásolják a jellemről alkotott általános elképzelések, még kevésbé tapasztalatok, amikor másokat megítélnék. Úgy ítélkeznek az emberek fölött, akár az érmék fölött, s azokat értékelik nagyra, akiknek magas az árfolyamuk.

Egy idő múltán annyira kevésbé avatkoztam bele Bertha szokásaiba, hogy szinte csodálatosnak is tűnhet, miként válhatott olyan hevéssé és tevékennyé irántam érzett gyűlölete. De valamivel akaratlanul is elárultam magam, s ő kezdte megsejteni, hogy rendkívüli beelató képességgel rendelkezem, s hogy ha csak időnként is, de furcsa mód tudatában voltam gondolataimnak és szándékainak. Ekkor a tőlem való rettegés szelleme kezdte üldözni, mely olykor dacos ellenállásba csapott át. Állandóan azon elmélkedett, miként rázhatná le életéről a lidércnyomást, hogy is szabadulhatna attól a gyűlöletes köteléktől, mely oly lényhez köti, kit egyszerre vetett meg mint félkegyelműt, de rettegett mint inkvizítorát. Sokáig abban a reményben élt, hogy nyilvánvaló nyomorúságom öngyilkosságba fog hajszolni, de az öngyilkosság nem volt alkatom része. Túlságosan eluralkodott rajtam az a tudat, hogy ismeretlen erők szorításában vagyok, semhogy hihettem volna abban, hogy hatalmamban áll önmagamot megszabadítani. Saját sorsommal szemben tökéletesen passzívvá váltam, hisz egyetlen heves vágyam már elmúlt, és az ösztön már nem uralkodott a tudás felett. Ez okból soha nem gondoltam arra, hogy lépéseket tegyek a teljes különélés felé, ami a világ szemében is nyilvánvalóvá tette volna elidegenedésünket. Miért rohanjak új utakra segítségért, amikor csak annak a tettnek a következményei miatt szenvedek, melyet leghevesebb

akaratom idézett elő? Ez olyan ember logikája lett volna, akinek még vannak kielégítetlen vágyai, de nekem nem voltak vágyaim. Bertha és én azonban egyre távolabb éltünk egymástól. A gazdagoknak könnyű házasságban, de mégis külön élni.

Az ebben a néhány mondatban jelzett életmód évek sorát töltötte ki. Annyi nyomorúság, gyűlölet és bűn oly lassú és alantas növekedése süríthető bele egyetlen mondatba! És az emberek ezen összegző közeg által ítélik egymás életéről. Kivonatolják halandó társuk tapasztalatait, s arányos mondatszerkezetben mondanak róla ítéletet, magukat pedig bölcsnek és erényesnek tartják, mindama kísértések legyőzőinek, melyeket jól megválasztott állításokban határoznak meg. A nyomorúság hét esztendeje simán csúszik ki a száján az olyan embernek, akinek soha nem kellett az időt kimélnie a dermesztő csalódásnak, a szív és az agy lüktetésének, a rettegésnek és a hiábavaló küzdelemnek, a lelkiismeret-furdalásnak és a kétségbeesésnek a pillanatait számlálva. A *szavakat* csak bemagoljuk, de nem tanuljuk meg jelentésüket, s ez utóbbiért életünk vérével kell fizetnünk, s idegeink legfinomabb rostjaira íródik rá.

Igyekszem azonban befejezni történetemet. A rövidség igazolást ad azok szemében is, akik könnyen megértenek, s azokéban is, akik soha nem fognak megérteni.

Néhány évvel apám halála után könyvtárban ültem egy januári estén a kandalló homályos fényénél, apám volt bőr karosszékében, amikor Bertha megjelent az ajtóban egy gyertyával a kezében, s felém közeledett. Ismertem a rajta levő báli ruhát, a zöld ékszerekkel díszített fehér báli ruhát, melyre rávetődött a viaszgyertya fénye, mely egyúttal a kandallópárkány haldokló Kleopátrát ábrázoló domborművét is megvilágította. Miért jött be hozzám, mielőtt elmegy itthonról? Hónapok óta nem láttam a könyvtárban, ami pedig szokásos tartózkodási helyem volt. Miért áll előttem gyertyával a kezében, kegyetlen, megvető tekintetét rám szegezve, mellén az ismerős démonként a csillogó kígyóval? Egy pillanatig azt hittem, hogy bécsi látomásom e valóra válása sorsom valamely rettegett válságát jelzi, de ahogy ott állt előttem, nem láttam semmit Bertha lelkében, csak megvetést az iránt a mindent elárasztó nyomorúság iránt, amellyel előtte ültem. ... „Őrült, idióta! Miért nem végez inkább magával?” – ez volt gondolata. De végül gondolatai visszatértek jövetele céljához, és hango-

san megszólalt. Jövetelének láthatóan közömbös mivolta nevetségesen hazudtolta meg előérzetem és izgatottságom.

– Új lányt kellett felvennem. Fletcher férjhez megy, és azt akarja, kérjem meg önt, hogy a férje bérbé vehesse a moltoni kocsmát és a farmot. Én is azt óhajtom, hogy az övé legyen. Most kell megígérnie, mert Fletcher holnap eltávozik, mégpedig gyorsan, mert sietek.

– Rendben van, megígérheti neki – mondtam közömbösen, és Bertha újra kisuhant a könyvtárból.

Mindig is visszariadtam az új emberek látványától, s annál inkább, ha olyan személyről volt szó, akinek lelki élete, világias kicsinyességével, valószínűleg kimeríti majd önmagam ellenére birtokolt belelátó képességemet. De különösen visszariadtam ennek a szobalánynak a látványától, mert eljövételéről olyan pillanatban kaptam hírt, melyhez továbbra is önkéntelenül sorsszerűséget kapcsoltam. Homályos félelmeim voltak, hogy valamilyen módon bele fog elegyedni életem sivár drámájába, hogy egy újabb émelyítő látomás gonosz szellemként fogja elém tární. Amikor aztán végül már nem tudtam elkerülni, hogy találkozzam vele, a homályos rettegés határozott undorrá változott. Magas, inas, sötét szemű asszony volt ez a Mrs. Archer, elég csinos arccal ahhoz, hogy a merész, magabiztos kacérságot gyűlöletes, befejező vonásként még ráfesse durva, kemény jellemére. Ez önmagában elég volt ahhoz, hogy kerüljem, teljesen függetlenül attól a megvető érzülettől, mellyel engem méregetett. Ritkán láttam, de észrevettem, hogy hamarosan úrnője kedvence lett, és körülbelül nyolc vagy kilenc hónap elteltével arra is figyelmes lettem, hogy Bertha lelkében a félelem és a függés vegyes érzése alakult ki ezzel a nővel szemben, s hogy ez az érzés összefügg a Bertha szobájában zajló, gyertya fényénél lejátszódó, rosszul kivehető jelenetekkel, és azzal, hogy valamit bezárnak Bertha szekrénykéjébe. Akkoriban oly rövid ideig társalogtam feleségemmel, és oly ritkán voltunk kettesben, hogy nem volt alkalmam arra, hogy ezeket a képeket határozottabban észleljem elméjében. A felidézett múlt a gondolat gyorsasága által oly kicsinyre zsugorodik, hogy alig hasonlít jobban a külső valósághoz, mint a keleti írásjelek azokra a tárgyakra, melyek ihlették őket.

Ezenkívül az ezt megelőző évben olyan változás ment végbe elmém állapotában, mely egyre határozottabb formát öltött. A körülöttem levők

elméjébe sokkal homályosabban és sokkal alkalomszerűbben láttam bele, ezzel szemben a kettős tudatomba toluó képzetek egyre kevésbé függtek a személyes kapcsolattól. Minden, ami személyes volt bennem, a jelek szerint kezdett fokozatosan elhalni, így kezdtem elveszíteni azt a szervem, melyen keresztül mások személyes izgatottsága és szándékai hathattak volna rám. De azzal párhuzamosan, hogy megszabadultam ettől a kimerítő beelátó képességtől, kifejlődött egy új érzékem, melyet – mint később kiderült, igen helyesen – külső jelenetek előzetes megsejtésének véltem. Mintha egyre halottabb lett volna a közöttem és embertársaim közötti viszony, ugyanakkor az ahhoz való viszonyom, amit élettelennek hívunk, mintha új életre kelt volna. Minél többet éltem távol a társaságtól, s azzal arányban, ahogy nyomorúságom a kínzó szenvedély győtrő lüktetésének alábbhagyásával a megszokott fájdalom unalmába süllyedt, annál gyakoribbak és élénkebbek lettek a prágaihoz hasonló látomásaim – idegen városok, homokos lapályok, óriási romok, furcsán ragyogó csillagképekkel teli éjféli egek, magashegyi hágók, a délutáni nap által faágakon átütő foltokban megvilágított füves beszögellések látomása. Ilyen képek közepén találtam magam, és mintha mindegyikben ugyanaz a jelenlét nehezedett volna rám nyomasztóan ebben a sokféle magasztos alakban, mégpedig valami ismeretlennek és könyörtelennek a jelenléte. Az állandó szenvedés kiirtotta belőlem a vallásos hitet: a tökéletesen nyomorultak számára – a szeretni nem tudóknak és a szeretetlenségnek – elképzelhetetlen bármilyen másfajta vallás, másfajta imádat, mint az ördögök imádata. S mindezen túl, és állandóan visszatérően, ott volt halálom látomása, a nyilalló fájdalmak, a megfulladás, az utolsó küzdelem, amikor oly hiábavalóan nyúl az ember az élet után.

Ilyen állapotban voltak a dolgok a hetedik esztendő vége felé. Teljesen megszabadultam a beelátásoktól, mások tudatának abnormális érzékelésétől, s ahelyett, hogy akaratlanul is behatoltam volna más lelkek világába, szüntelenül csak saját magányos jövőmben éltem. Bertha tisztában volt vele, hogy nagymértékben megváltoztam. Meglepetésemre úgy tűnt, hogy akkoriban kereste a lehetőségét, hogy társaságomban maradhasson, és kedvelte azt a távolságtartó, de mégis bizalmas társalgást, mely szokásos az olyan férj és feleség között, kik udvarias, de visszavonhatatlan elidegenedettségen élnek egymás mellett. Ernyedt megadással viseltem

ezt el, nem keltették fel érdeklődésemet indítékai annyira, hogy kellő éleslátással figyeltem volna. De még így is észrevettem viselkedésében és arckifejezésében valami diadalmas és izgatottságra utaló változást, valamit, ami túl finom ahhoz, hogy szavakban vagy hangnemben nyerjen kifejezést, de mégis az volt az ember érzése, hogy Bertha a várakozás és a reménykedés izgalmi állapotában él. Engem az afölötti elégedettség töltött el leginkább, hogy belső világa újra bezárult előttem, s egy pillanatra majdnem örvendeztem is azon a melankolikus szórakozottságon, mely akkor is válaszra késztetett, amikor céljaink keresztezték egymást, s azon, hogy kijelentéseit illetően tökéletes tudatlanságot árulhattam el. Jól emlékszem a tekintetre és mosolyra, mellyel egy délután, valami hasonló tévedésemre, ezt mondta:

– Valamikor azt hittem, hogy ön jós, s hogy azért viseltetik oly keserűséggel más jóssokkal szemben, mert meg akarja őrizni kiváltságos helyzetét. Most viszont látom, hogy még a világ többi részénél is ostobább lett.

Semmit sem válaszoltam. Eszembe jutott, hogy talán azért erőltette rám újabbán társaságát, hogy ellenőrizze, ki tudom-e fürkészni egynémely titkait, de rögtön el is vetettem a gondolatot: indítékai és tettei érdektelenek voltak számomra, s bármiben lelte is örömét, nem állt szándékomban útját állni. Volt még lelkemben szájalom minden élőlény iránt, Bertha pedig élőlény volt, körülvéve a nyomorúság lehetőségeitől.

Éppen ekkortájt történt egy eset, mely némileg felébresztett tompultságomból, s érdekessé tette számomra a múltó percet, amit pedig lehetlenségnek gondoltam. Charles Meunier látogatott meg, aki írt pár sort, hogy Angliába jönne kipihenni magát a túlságosan is megfeszített munka után, s hogy szeretne velem találkozni. Meunier ekkorra egész Európában hírnévre tett szert, levele azonban kifejezte, hogy milyen élénken él benne a régi szívélyesség, az egykori vonzalom adósságának emléke, ami elválaszthatatlan a nemes jellemtől. S én is úgy éreztem, mintha jelenléte egy korábbi, boldogabb lét feltámadását ígérné, ha csak múltó időre is.

Eljött tehát, s amennyire csak lehetséges volt, újra örömet leltem kettesben tett kirándulásainkban, bár bércek, gleccserek és a széles, kék tó helyett be kellett érünk egyszerű lankákkal, tavacsákkal és mester-séges ültetvényekkel. Az évek mindkettőnket megváltoztattak, de micsoda eltérő eredménnyel! Meunier ekkor ragyogó társasági ember volt, aki

mellett elegáns hölgyek azt színlelték, hogy őt hallgatják, s akinek ismeretségével azok a nemesemberek hivalkodtak, kik szellemi dicsfényre vágytak. Meunier a legfinomabb érzékenységgel fojtotta el magában azt a döbbenetet, mellyel – ebben nem kételkedem – találkozásunk hatott rá, s ugyanígy nem árulta el annak jelét, hogy szeretne belelátni állapotomba és körülményeimbe, s társasági lénye minden elbűvölő varázsával azon volt, hogy újbóli találkozásunkat kellemessé tegye. Bertha igencsak megdöbbsent e látogató nem várt kellemén, kit ő azelőtt csak hírneve okán gondolt bevezethetőnek a társasági életbe. Így viszont bevetette minden kacérságát és társasági jó modorát. Úgy tűnt, sikerült elnyernie Meunier csodálatát, mert barátom igen figyelmes és hízelgő volt vele. Meunier jelenléte olyan jó hatással volt rám, különösen azokon a kettesben tett barangolásokon, mikor elárasztott szakmai tapasztalatainak csodálatos történeteivel, hogy nem is egyszer, mikor a betegségek pszichológiai összefüggéseire terelődött a szó, átfutott agyamon a gondolat, hogy ha elég sokáig velem maradna, akár odáig is eljuthatnék, hogy elmondjam ennek az embernek sorsom titkait. Hisz nem lehetséges, hogy tudományában számomra is ott rejlik valamely gyógyír? Vagy nem lehetséges, hogy legalább valami megértés és együttérzés ott áll készen számomra hatalmas és érzékeny elméjében? De ez a gondolat épp csak felvillant halványan olykor-olykor, s ki is hunyt, mielőtt kívánsággá válhatott volna. Annak az iszonyata, hogy esetleg megint rátörök valaki másnak a lelkére, valami irracionális készítés arra vezetett, hogy a titok fátylát még szorosabban vonjam a saját lelkem köré – mint ahogy épp azt a mozdulatot szoktuk megtenni, melynek hiányát a másokban megérezzük.

Mikor Meunier látogatása a vége felé közeledett, olyan esemény történt, mely izgalmat okozott a háznép körében, mégpedig azért, mert láthatóan megdöbbsentően erős hatást gyakorolt Berthára, a fegyelmezett Berthára, aki általában teljes érzéketlenséget mutatott a nőies izgalmak iránt, s még gyűlöletét is visszafogott, higiénikus formában mutatta ki. Ez az esemény szobalányának hirtelen jött, súlyos betegsége volt. Mostanra tartogattam annak a körülménynek a megemlítését, mely szinte erőszakosan tolakodott figyelmembe nem sokkal Meunier érkezése előtt; Bertha és e szobalány összekülönbözött valamin valószínűleg azalatt, míg Bertha látogatóban járt valamelyik távoli rokonnál, ahová Mrs. Archer elkísérte úrnőjét. Vé-

letlenül kihallgattam Archert, amint keserűen pimasz hangon beszélt, amit én magam elegendő indoknak tartottam volna azonnali elbocsátásához. De nem következett semmiféle elbocsátás. Ellenkezőleg, Bertha láthatóan csendben viselte azokat a személyes kényelmetlenségeket, melyeket az asszony ingerültségének megnyilvánulásai okoztak. Annál inkább megdöbbsentem, látván, hogy betegsége micsoda féltő gondoskodást váltott ki Berthából. Éjjel-nappal ágya mellett ült, s nem engedte senki másnak, hogy átvegye a főápoló szerepét. Úgy esett, hogy házi orvosunk éppen szabadságra ment, így Meunier jelenléte házukban kétszeresen is üdvös volt. Ő pedig minden jel szerint olyan érdeklődéssel vetette bele magát az esetbe, mely a szokásos szakmai elhivatottságnál sokkal erősebbnek tűnt. Így egy nap, mikor a szobalánynál tett látogatás után hosszas csendbe merült, megkérdeztem tőle:

– Ez valami egészen különös betegség, Meunier?

– Nem – felelte –, hashártyagyulladás, mely végzetes lesz, de fizikailag nem különbözik sok más esettől, melyet már volt szerencsém megfigyelni. De elmondom, mi jár a fejemben. El akarok végezni egy kísérletet ezen az asszonyon, ha engedélyt adsz rá. Nem árthat neki, nem fog neki fájdalmat okozni, mert nem is fogom elvégezni rajta, csak midőn érzékeiből már elszállt az élet. Ki akarom próbálni, milyen hatása van, ha artériáiba vért ömlesztünk át néhány perccel azután, hogy szíve megszűnik dobogni. Többször is elvégeztem már ezt a kísérletet ugyanebben a betegségben elpusztult állatokon, s megdöbbsentő volt az eredmény, most pedig emberi lényen akarom kipróbálni. Itt vannak velem egy táskában a szükséges kis csövek, s a készülék többi részét könnyen el lehet készíteni. A saját véretem használnám, saját karomból venném le. Meg vagyok róla győződve, hogy az asszony nem éli túl az éjszakát, s azt szeretném, ha megígérné, hogy segítségemre leszel ebben a kísérletben. Szükségem van valakire, de nem lenne tanácsos vidéki orvosaitok közül idehívni valakit asszisztensnek. Igen kellemetlen, ostoba szóbeszédnek kaphatnának lábra a dologról.

– Beszélte már erről a feleségemmel? – kérdeztem. – Nagyon érzékenynek tűnik, ha erről az asszonyról van szó: ő volt a kedvenc szobalánya.

– Az igazat megvallva – válaszolt Meunier –, nem akarom, hogy tudjon róla. Ilyen ügyekben mindig leküzdhetetlen nehézségek állnak elő a nőekkel, s a feltételezett holttestre tett hatás ijesztő lehet. Mi ketten együtt

fogunk virrasztani, mindenre készen. S ha bizonyos tünetek megjelennek, beviszlek téged, s a megfelelő pillanatban el kell érünk, hogy mindenki más hagyja el a szobát.

Szükségtelen megismételnem e tárgyra vonatkozó további beszélgetésünket. Igen nagy aprólékossággal bocsátkozott részletekbe, s azáltal, hogy a kísérlet lehetséges eredményét illetően a csodálat és a kíváncsiság elegyét keltette fel bennem, le is küzdötte viszolygásomat.

Mindent előkészítettünk, s ki is képzett az asszisztens szerepére. Nem közölte Berthával azt a meggyőződését, miszerint Archer nem fogja túlélni az éjszakát, s igyekezett rábeszélni, hogy hagyja magára a beteget, s pihenjen le éjszakára. Bertha azonban – megsejtvén, hogy a halál már közel jár – csökönyös volt, mivel azt hitte, hogy Meunier csak az idegeit akarja kímélni. Nem is volt hajlandó elhagyni a betegszobát. Meunier és én a könyvtárban virrasztottunk. Ő gyakran kereste fel a betegszobát, s mindig azzal a hírrel tért vissza, hogy az esetnek éppen olyan a lefolyása, ahogy azt várta. Egy alkalommal azt kérdezte tőlem:

– El tudsz képzelni bármilyen okot, mely miatt ez a nő rossz érzésekkel viseltetik asszonya iránt, aki pedig olyan odaadóan ápolja?

– Úgy vélem, volt némi félreértés közöttük a betegség előtt. Miért kérdezed?

– Mert az elmúlt öt-hat órában (amióta, azt hiszem, már nem hisz a gyógyulásban) azt figyeltem meg, hogy furcsa módon szeretne valamit kimondani, de megakadályozza benne a fájdalom és ereje hanyatlása. S tekintetét, amely valami szörnyű jelentőséggel telik meg, állandóan asszonya felé fordítja. Ebben a betegségben az elme gyakorta rendkívül tiszta marad az utolsó pillanatig.

– Nem vagyok meglepve, hogy rosszindulatú érzések jeleit mutatja – mondtam. – Bennem ez a nő mindig is bizalmatlanságot és nemtetszést keltett, de asszonya kegyeibe sikerült beférkőznie. – Ezek után Meunier elhallgatott, magába merülve nézte a tüzet, majd újra felment. A szokásnál hosszabb ideig maradt, s visszatérve csendesen így szólt:

– Most gyere!

Követtem a kamrába, ahol ott lebegett a halál. A nagy ágy sötét támlái hátteret alkottak, s mint egy domborművet, kiemelték Bertha sápadt arcát, midőn beléptem. Megrebbent, ahogy belépni látott, majd a firtató

harag arckifejezésével nézett Meunier-re. Ő azonban felemelte kezét, mintha csak csendet parancsolna, közben tekintetét a haldokló asszonyra szegezte, s kitapintotta pulzusát. Az arc már összeaszott s kísérteties volt, hideg veríték ütött ki homlokán, szemhéja annyira lezárult, hogy majdnem eltakarta nagy, fekete szemét. Egy-két perc elteltével Meunier átment az ágy másik oldalára, ahol Bertha állt, és Bertha iránt tanúsított szokásos, gyengéd udvariasságával megkérte, hogy bízva gondjainkra a beteget: mindent megteszünk majd érte, és már úgyszincs abban az állapotban, hogy tudomása lenne Bertha szerető jelenlétéről. Bertha habozott, láthatóan szinte hajlott rá, hogy higgyen Meunier győzködésének, és engedelmeskedjen. Ránézett arra az irtózatossá, haldokló arcra, mintha csak a győzködés megerősítését akarná leolvasni róla, mikor a lehunytt szemhéj ismét felnyílt egy pillanatra, s úgy tűnt, mintha a nő – ekkor már üres – tekintete Berthára vetődött volna. Borzongás futott végig Bertha testén, s visszatért helyére, a párna mellé, némán jelezve, hogy nem hajlandó elhagyni a szobát.

A szemhéj nem nyílt fel többé. Egyszer ránéztem Berthára, amint a haldokló arcát figyelte. Gazdagon díszített köntöst viselt, szőke haját félig csipke főkötő fedte. Mint mindig, most is elegáns volt öltözké-  
ben, alkalmas arra, hogy rákerüljön egy, a modern arisztokraták életét megjelenítő képre. Én azonban azt kérdeztem magamtól, hogy lehet az, hogy ez az arc valaha is anyától született asszony arcának tűnt, akinek vannak gyermekkori emlékei, van fájdalomérzete, s szüksége van a kedveskedésre? Abban a pillanatban olyan természetfölöttien élesnek tűntek vonásai, tekintete oly kemény és mohó volt – úgy nézett ki, mint valami kegyetlen, halhatatlan lény, akinek lelke egy haldokló faj kínjain lakomázik. Valami ugyanis felragyogott azokon a kemény vonásokon, amikor elhalt az utolsó lélegzet, s mindannyian megéreztek, hogy az a sötét fátyol véglegesen lehullott. Miféle titok volt Bertha s e nő között? Szörnyű rettegéssel fordítottam el róla tekintetem, nehogy visszatérjen beelőző képességem, s meg kelljen látnom, mi növekedett ennek a szeretetre képtelen két asszonynak a szívében. Az volt az érzésem, Bertha úgy várta a halál pillanatát, mint ami lepecsételi titkát – én pedig csak hálát adhattam a mennyeknek, hogy számomra is pecsét alatt marad.

Meunier halkán azt mondta:

– Eltávozott. – Majd karját nyújtotta Berthának, ő pedig engedelmesen hagyta, hogy kivezessék a szobából.

Úgy vélem, Bertha utasítására jött be két ápolónő, hogy felváltsák a fiatalabbikat, aki azelőtt bent volt a szobában. Beléptükkor Meunier már megnyitotta az artériát a hosszú, vékony nyakon, mely mereven feküdt a párnán, így én bocsátottam el őket, azt az utasítást adva, hogy maradjanak bizonyos távolságban, amíg nem csengetünk: az orvos, mint mondtam, még elvégez egy műtétet, mert nem biztos benne, hogy beállt a halál. Az elkövetkező húsz percben minden mást feledtem Meunier-n és a kísérleten kívül, melybe ő maga annyira belemerült, hogy azt hiszem, sem látó-, sem hallószerve nem érzékelt volna semmit, aminek nem volt köze a kísérlethez. Először az én feladatomból volt, hogy fenntartsam a test mesterséges lélegeztetését a vérátömlesztés elvégzéséig, de ekkor Meunier levette rólam e terhet, így láthattam, miként tér lassanként vissza belé az élet csodálatos módon. A mellkas emelkedni kezdett, a belélegzések erősebbek lettek, a szemhéj megremegett, s a jelek szerint visszatért mögéd a lélek. Abbahagytuk a mesterséges lélegeztetést, de a légzés folytatódott, s megmozdultak az ajkak.

Ebben a pillanatban hallottam, hogy megmozdul a kilincs. Gondolom, Bertha meghallotta az asszonyoktól, hogy elbocsátottuk őket, s talán valami homályos félelem vett erőt rajta, mivel ijedt tekintettel lépett be. Odalépett az ágy lábához, s elfojtott sikoly tört fel belőle.

A halott asszony szeme tágra nyílt, s tekintete találkozott Bertháéval, benne pedig ott volt a teljes felismerés, a gyűlölet felismerése. A kéz, melyről Bertha azt hitte, mindörökre mozdulatlan már, nagy és hirtelen erőfeszítéssel rámutatott, s megmozdult az elcsigázott arc. A mohón ziháló hang ezt mondta:

– Meg akarja mérgezni a férjét... a mérég a fekete dobozkában van... én szereztem magának... maga kinevetett, és hazugságokat beszélt rólam a hátam mögött, hogy undorodjanak tőlem... mert maga irigykedett rám... most legalább... bánja már?

Az ajkak tovább mormogtak, de a hangokat nem lehetett többé tisztán kivenni. Hamarosan nem is volt több hang, csak apró mozdulatok: a láng fellobbant, de csak hogy annál gyorsabban aludjon ki. A nyomorult asz-

szony szívének húrjait a gyűlölet és a bosszú mozgatta; az élet szikrája egy pillanatra végigsöpört a húrokon, majd mindörökre elmúlt. Nagy Isten! Ilyen az, amikor újra élünk? Csillapítatlan éhségünkkel ébredünk, ki nem mondott átkaink tolulnak ajkunkra, izmaink pedig készen állnak rá, hogy végrehajtsák félig elkövetett bűneinket?

Bertha sápadtan állt az ágy lábánál, remegve és tehetetlenül, védtelenül, mint a ravasz állat, akinek rejtekhelyét gyorsan terjedő tűz veszi körbe. Még Meunier is megbénult: egy pillanatra az élet még számára is megszűnt tudományos probléma lenni. Ami engem illet: úgy tűnt, ez a jelenet ugyanabból a szövedékből tevődött össze, mint létezésem többi része. Az iszony szelleme ismerős volt, s ez az új megnyilatkozás csak mintha valamely régi fájdalom új körülmények közötti visszatérése lett volna.

Bertha és én nem élünk együtt azóta. Ő a saját környezetében, vagyunk feléne úrnőjeként; én idegen országok vándoraként, míg csak ide nem jöttem ebbe a devonshire-i kis fészekbe meghalni. Bertha szájalom és csodálat közepette él, mert hát mi bajom is volt nekem azzal az elbűvölő nővel, akivel rajtam kívül mindenki boldog lehetett volna? A halottas szobában Meunier-n kívül nem volt más tanú, és amíg Meunier élt, nekem tett ígérete szerint ajkát pecsét zárta le.

Egyszer s másszor, belefáradva a kóborlásba, megpihentem valami kedves helyen, s szívem megnyílt azok felé a férfiak, asszonyok és gyerekek felé, akiknek az arca kezdett ismerős lenni. De mindig továbbbúzott régi beleérző képességem közeledésének réme, elűzött, hogy mindörökre ugyanazzal az Ismeretlen Jelenléttel éljek, amelyet feltárt, s mégis eltakarta a föld és az ég mozgó leple. Míg végül úrrá lett rajtam a betegség, s arra kényszerített, hogy szolgálomnak kiszolgáltatva éljek. S ekkor jött újra a beelátás, kettős tudatom átka, és nem is hagyott el többé. Tudok mindent gondolataik korlátoltságáról, vézna tiszteletükről, félig kimerült szánakozásukról.

1850. szeptember 20-a van. Úgy ismerem ezeket a most leírt számokat, mintha régen ismerős feliratot olvasnék. Számtalanszor láttam őket íróasztalomban ezen a lapon, mikor haláltusám képe feltárult előttem...



## Felhasznált szakirodalom

- Abel, Elizabeth, Emily K. Abel, szerk. *The Signs Reader – Women, Gender and Scholarship*. Chicago, U of Chicago P, 1983.
- , Marianne Hirsch, Elizabeth Langland, szerk. *The Voyage In – Fictions of Female Development*. Hanover, UP of New England, 1983.
- Alexander, Christine, Jane Sellars. *The Art of the Brontës*. Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- Allen, Dennis W. *Sexuality in Victorian Fiction*. Norman, U of Oklahoma P, 1993.
- Allott, Miriam, szerk. *Charlotte Brontë: Jane Eyre and Villette – A Selection of Critical Essays*. Casebook Series. London, Macmillan, 1973.
- Ardener, Shirley. „Introduction: The Nature of Women in Society”. Ardener, szerk. *Defining Females*. 9–48.
- , szerk. *Defining Females – The Nature of Women in Society*. London, Croom Helm, 1978.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction – A Political History of the Novel*. Oxford, Oxford UP, 1987.
- . „Emily Brontë In and Out of Her Time”. *Genre XV* (Fall 1982): 243–64.
- , Leonard Tennenhouse. *The Ideology of Conduct – Essays on Literature and the History of Sexuality*. New York, Methuen, 1987.
- , Leonard Tennenhouse, szerk. *The Violence of Representation – Literature and the History of Violence*. London, Routledge, 1989.
- Auerbach, Nina. *Communities of Women – An Idea in Fiction*. Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1978.
- . *Our Vampires, Ourselves*. Chicago, U of Chicago P, 1995.
- . *Romantic Imprisonment – Women and Other Glorified Outcasts*. New York, Columbia UP, 1986.
- . *Woman and the Demon – The Life of a Victorian Myth*. Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1982.

- Austen, Jane. *Büszkeség és balítélet*. Ford. Szenczi Miklós. Bp., Európa, 1979.
- . *Complete Novels*. Glasgow, Harper Collins, 1993.
- . *A Klastrom titka*. Ford. Borbás Mária. Bp., Európa, 1983.
- Bahtyin, Mihail. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Bp., Európa, 1982.
- Bann, Stephen, szerk. *Frankenstein – Creation and Monstrosity*. London, Reaktion Books, 1994.
- Barker, Juliet. *The Brontës*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1994.
- Barrett, Dorothea. *Vocation and Desire – George Eliot's Heroines*. London, Routledge, 1989.
- Bartkowski, Frances. *Feminist Utopias*. Lincoln, U of Nebraska P, 1989.
- Beer, Gillian. „Beyond Determinism – George Eliot and Virginia Woolf”. Jacobus, szerk. 80–99.
- . *George Eliot*. Key Women Writers. Brighton, Harvester P, 1986.
- Beer, Patricia. *Reader, I Married Him – A Study of the Woman Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot*. London, Macmillan, 1974.
- Belsey, Catherine, Jane Moore, szerk. *The Feminist Reader – Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Second Edition. London, Macmillan, 1997.
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love – Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York, Pantheon Books, 1988.
- Bersani, Leo. *A Future for Astyanax – Character and Desire in Literature*. London, Marion Boyars, 1969.
- Bettelheim, Bruno. *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Bp., Gondolat, 1988.
- Bloom, Harold, szerk. *Emily Brontë: Wuthering Heights*. Modern Critical Interpretations. New York, Chelsea, 1987.
- , szerk. *Mary Shelley: Frankenstein*. Modern Critical Interpretations. New York, Chelsea, 1987.
- Bolen, Jean Shinoda. *Bennünk élő istennők*. Ford. Dr. Karczag Judit. h. n., Stúdium, 1997.
- Boskind-Lodahl, Marlene. „Cinderella's Stepsisters – A Feminist Perspective on Anorexia Nervosa and Bulimia”. *Signs – Journal of Women in Culture and Society* 2.2 (1976): 342–56.

- Botting, Fred. *Making Monstrous – Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester, Manchester UP, 1991.
- , szerk. *Mary Shelley: Frankenstein*. New Casebooks. London, Macmillan, 1995.
- Boumelha, Penny. *Charlotte Brontë*. Key Women Writers. London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Branca, Patricia. *Women in Europe since 1750*. London, Croom Helm, 1978.
- Bronfen, Elizabeth. *Over her Dead Body – Death: Femininity and the Aesthetic*. New York, Routledge, 1992.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Ware, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1992.
- . *Jane Eyre*. Ford. Ruzitska Mária. Bp., Európa, 1959.
- Brontë, Emily. *Üvöltő szelek*. Ford. Sótér István. Bp., Európa, 1982.
- . *Wuthering Heights*. Ware, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1992.
- Brooks, Peter. *Body Works – Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 1993.
- Brownstein, Rachel M. *Becoming a Heroine – Reading about Women in Novels*. Harmondsworth, Penguin, 1984.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth – The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1974.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Szerk. Adam Phillips. Oxford, Oxford UP, 1990.
- Butler, Marilyn. „Frankenstein and Radical Science”. Hunter, szerk. 302–12.
- Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London, Macmillan, 1994.
- , szerk. *The Feminist Critique of Language – A Reader*. London, Routledge, 1990.
- Caskey, Noelle. „Interpreting Anorexia Nervosa”. Suleiman, szerk. 175–89.
- Chapman, R. W., szerk. *Jane Austen’s Letters to her Sister Cassandra and Others*. London, Oxford UP, 1952.
- Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York, Doubleday, 1972.

- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering – Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, U of California P, 1978.
- Cixous, Hélène. „The Laugh of the Medusa”. Marks, szerk. 245–64.
- Clemit, Pamela. *The Godwinian Novel – The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley*. Oxford, Clarendon, 1993.
- Copeland, Edward. *Women Writing about Money – Women’s Fiction in England, 1790–1820*. Cambridge Studies in Romanticism. Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- David, Deirdre. *Intellectual Women and Patriarchy – Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot*. Ithaca, Cornell UP, 1987.
- Davidoff, Leonore, Catherine Hall. *Family Fortunes – Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*. London, Hutchinson, 1988.
- Davies, Stevie. *Emily Brontë*. Key Women Writers. London, Harvester Wheatsheaf, 1988.
- . *Emily Brontë – Heretic*. London, Women’s P, 1994.
- de Beauvoir, Simone. *A második nem*. Ford. Görög Lívía, Somló Vera. Bp., Gondolat, 1971.
- . *The Second Sex*. Harmondsworth, Penguin, 1983.
- DeSalvo, Louise. *Virginia Woolf – The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*. New York, Ballantine Books, 1989.
- Dodsworth, Martin. „Women Without Men in Cranford”. *Essays in Criticism* 13 (1963): 132–45.
- Donovan, Josephine. „The Silence is Broken”. Cameron, szerk. 41– 56.
- Draper, R. P., szerk. *George Eliot: The Mill on the Floss and Silas Marner – A Selection of Critical Essays*. Casebook Series. Basingstoke, Macmillan, 1977.
- Eagleton, Terry. *The Myth of Power – A Marxist Study of the Brontës*. London, Macmillan, 1975.
- Easlea, Brian. „A lehetetlen születése”. *A későújkor józansága I – Olvasókönyv a tudományos-technikai világfelszámolás tudatosítása köréből*. Szerk. J. A. Tillmann. Bp., Göncöl, 1994. 141–65.
- Eco, Umberto. „Casablanca – Cult Movies and Intertextual Collage”. Lodge, szerk. *Modern*. 445–55.
- Ehrenpreis, Henry. „Introduction”. Jane Austen. *Northanger Abbey*. Harmondsworth, Penguin, 1974.

- Eliot, George. *Brother and Sister*. Gilbert, Gubar, szerk. Norton, 798–802.
- . *Daniel Deronda*. Harmondsworth, Penguin, 1967.
- . „The Lifted Veil”. Gilbert, Gubar, szerk. Norton, 763–97.
- . *The Mill on the Floss*. Oxford, Oxford UP, 1996.
- . *Selected Critical Writings*. Szerk. Rosemary Ashton. Oxford, Oxford UP, 1992.
- . *A vízimalom*. Ford. Szinnai Miklós. Bp., Európa, 1966.
- Ender, Evelyne. *Sexing the Mind – Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaca, Cornell UP, 1995.
- Ermarth, Elizabeth. „Maggie Tulliver’s Long Suicide”. *Studies in English Literature* 14 (1974): 587–601.
- Felman, Shoshana. „Women and Madness – The Critical Fallacy”. Belsey, szerk. 117–32.
- Figes, Eva. *Sex and Subterfuge – Women Writers to 1850*. London, Macmillan, 1982.
- Fishman, Pamela. „Conversational Insecurity”. Cameron, szerk. 234–41.
- Fleenor, Juliann E., szerk. *The Female Gothic*. Montréal, Eden P, 1983.
- Flint, Kate. *Elizabeth Gaskell*. Plymouth, Northcote House Publishers, 1995.
- Foster, Shirley. *Victorian Women’s Fiction – Marriage, Freedom and the Individual*. Kent, Croom Helm, 1985.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality – An Introduction*. Ford. Robert Hurley. Harmondsworth, Penguin, 1990.
- . *Madness and Civilization – A History of Insanity in the Age of Reason*. Ford. Richard Howard. London, Tavistock Publications, 1961.
- Fowler, Rowena. „Cranford – Cow in Grey Flannel Or Lion Couchant?” *Studies in English Literature* 24 (1984): 717–29.
- Fraiman, Susan. „*The Mill on the Floss*, the Critics, and the *Bildungsroman*”. *PMLA* 108.1 (Jan 1993): 136–51.
- Freeman, Barbara Claire. „*Frankenstein* with Kant – A Theory of Monstrosity or the Monstrosity of Theory”. Botting, szerk. 191–206.
- Freeman, Janet H. „Speech and Silence in *Jane Eyre*”. *Studies in English Literature* 24 (1984): 683–700.
- Freud, Sigmund. „A kísérteties”. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. Bókay Antal, Erős Ferenc szerk. *Pszichoanalízis, irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Bp., Filum, 1998. 65–82.

- „Femininity”. Sigmund Freud. 2. *New Introductory Lectures*. Ford. James Strachey. Harmondsworth, Penguin, 1976. 145–69.
- „Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinctions Between the Sexes”. Sigmund Freud. 7. *On Sexuality*. Ford. James Strachey. Harmondsworth, Penguin, 1991. 323–44.
- „The ‘Uncanny’”. Sigmund Freud. 14. *Art and Literature*. Ford. James Strachey. Harmondsworth, Penguin, 1990. 335–76.
- Gaskell, Elizabeth. *Cranford*. Szerk., bev. Elizabeth Porges Watson. Oxford, Oxford UP, 1972.
- . *A kisváros*. Ford. András T. László. Bp., Szépirodalmi, 1978.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale UP, 1984.
- , Susan Gubar, szerk. *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York, Norton, 1985.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice – Psychological Theory and Women’s Development*. Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1982.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics – A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*. Ithaca, Cornell UP, 1994.
- Glen, Heather, szerk. *Jane Eyre – Contemporary Critical Essays*. New Casebooks. London, Macmillan, 1997.
- Goetz, William R. „Genealogy and Incest in *Wuthering Heights*”. *Studies in the Novel* 14 (Winter 1982): 359–76.
- Grogan, Claire, szerk. *Jane Austen: Northanger Abbey*. Ontario, Broadview Literary Texts, 1996.
- Haight, Gordon S. „Introduction”. Gerge Eliot. *The Mill on the Floss*. Boston, Houghton, 1961.
- Hastrup, Kirsten. „The Semantics of Biology – Virginité”. Ardener, szerk. 49–66.
- Heilbrunn, Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York, Alfred A. Knopf, 1973.
- Herman, Judith, Lisa Hirschman. „Father-Daughter Incest”. Abel, Abel, szerk. 257–278.
- Hertz, Neil. *The End of the Line – Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York, Columbia UP, 1985.

- Hindle, Maurice. „Introduction”. Mary Shelley. *Frankenstein*. Harmondsworth, Penguin, 1976. 7–42.
- Hirsch, Marianne. „Spiritual *Bildung* – The Beautiful Soul as Paradigm”. Abel, Hirsch, Langland, szerk. 23–48.
- Hódosy Annamária, Kiss Attila Atilla. *Remix*. Szeged, Ictus, 1996.
- Homans, Margaret. *Bearing the Word – Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women’s Writing*. Women in Culture and Society. Chicago, U of Chicago P, 1986.
- . „Dinah’s Blush, Maggie’s Arm – Class, Gender, and Sexuality in George Eliot’s Early Novels”. *Victorian Studies* 36 (1992–93): 155–78.
- . „Repression and Sublimation of Nature in *Wuthering Heights*”. *PMLA* 93 (1978): 9–19.
- . *Women Writers and Poetic Identity*. Princeton (NJ.), Princeton UP, 1980.
- Hoyt, Charles Alva, szerk. *Minor British Novelists*. London, Feffer and Simons, 1967.
- Hunter, Paul, szerk. *Mary Shelley: Frankenstein [1818]*. A Norton Critical Edition. New York, Norton, 1996.
- Jacobs, Carol. „*Wuthering Heights* – At the Threshold of Interpretation”. Bloom, szerk. *Brontë*. 99–118.
- Jacobs, N. M. „Gender and Layered Narrative in *Wuthering Heights*”. Stoneman, szerk. 74–85.
- Jacobus, Mary. *Reading Woman – Essays in Feminist Literary Criticism*. London, Methuen, 1986.
- , szerk. *Women Writing and Writing about Women*. London, Croom Helm, 1979.
- Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1987.
- Johnson, Claudia L. *Jane Austen – Women, Politics and the Novel*. Chicago, U of Chicago P, 1988.
- Jones, Deborah. „Gossip – Notes on Women’s Oral Culture”. Cameron, szerk. 242–50.
- Kant, Immanuel. *Az ítézőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Bp., Ictus, 1997.
- Kaplan, Carla. *The Erotics of Talk – Women’s Writing and Feminist Paradigms*. Oxford, Oxford UP, 1996.

- Kaplan, Deborah. *Jane Austen Among Women*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1992.
- Keller, Evelyn Fox. *Reflections on Gender and Science*. New Haven, Yale UP, 1985.
- Kermode, Frank. „A Modern Way with the Classic”. Bloom, szerk. *Brontë*. 47–60.
- Kestner, Joseph. „Narcissism as Symptom and Structure – The Case of Mary Shelley’s *Frankenstein*”. Botting, szerk. 68–80.
- Kirkham, Margaret. *Jane Austen, Feminism and Fiction*. London, Athlone P, 1997.
- Kiss Attila Atilla. „Miből lesz a szubjektum?” Hódosy, Kiss. 9–53.
- Knoepfmacher, U. C., George Levine, szerk. *The Endurance of Frankenstein – Essays on Mary Shelley’s Novel*. Berkeley, U of California P, 1979.
- Kristeva, Julia. „Women’s Time”. Moi, szerk. 187–213.
- Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority – Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, Cornell UP, 1992.
- Laplanche, J., J.-B. Pontalis. *A pszichoanalízis szótára*. Bp., Akadémiai, 1994.
- Leighton, Angela. *Shelley and the Sublime – An Interpretation of the Major Poems*. Cambridge, Cambridge UP, 1984.
- Levine, George. „*Frankenstein* and the Tradition of Realism”. Hunter, szerk. 208–213.
- Liddal, Robert. *The Novels of George Eliot*. London, Duckworth, 1977.
- Lodge, David, szerk. *Modern Criticism and Theory – A Reader*. London, Longman, 1988.
- . *20<sup>th</sup> Century Literary Criticism – A Reader*. London, Longman, 1972.
- London, Bette. „Mary Shelley, *Frankenstein*, and the Spectacle of Masculinity”. *PMLA* 108 (1993): 253–67.
- Lowe-Evans, Mary. *Frankenstein – Mary Shelley’s Wedding Guest*. New York, Twayne Publishers, 1993.
- MacDonagh, Oliver. *Jane Austen – Real and Imagined Worlds*. New Haven, Yale UP, 1991.
- Marcus, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington, Indiana UP, 1987.

- Marks, Elaine, Isabelle de Courtivron, szerk. *New French Feminisms – An Anthology*. Amhurst, U of Massachusetts P, 1980.
- McCarthy, Terence. „The Incompetent Narrators of *Wuthering Heights*”. *Modern Language Quarterly* 42 (1981): 48–64.
- Mellor, Anne K. „Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach”. Hunter, szerk. 160–66.
- . „A Feminist Critique of Science”. Botting, szerk. 107–39.
- . *Mary Shelley – Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. New York: Routledge, 1989.
- . „Possessing Nature – The Female in *Frankenstein*”. Hunter, szerk. 274–86.
- . *Romanticism and Gender*. New York, Routledge, 1993.
- Mermin, Dorothy. *Godiva’s Ride – Women of Letters in England, 1830–1880*. Bloomington, Indiana UP, 1993.
- Meyer, Susan. „Colonialism and the Figurative Strategy of *Jane Eyre*”. Glen, szerk. 92–129.
- Mill, John Stuart. „The Subjection of Women”. *On Liberty and Other Essays*. Szerk., bev. John Gray. Oxford, Oxford UP, 1991. 471– 582.
- Miller, J. Hillis. *The Disappearance of God – Five Nineteenth-Century Writers*. London, Oxford UP, 1963.
- . *Fiction and Repetition – Seven English Novels*. Oxford, Blackwell, 1982.
- Miller, Nancy K., szerk. *The Poetics of Gender*. New York, U of Columbia P, 1986.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance – Mass-Produced Fantasies for Women*. New York, Routledge, 1990.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. London, Women’s P, 1978.
- Moglen, Helen. *Charlotte Brontë – The Self Conceived*. Madison, U of Wisconsin P, 1976.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics – Feminist Literary Theory*. London, Routledge, 1991.
- , szerk. *The Kristeva Reader*. New York, Columbia UP, 1986.
- Monaghan, David. *Jane Austen – Structure and Social Vision*. London, Macmillan, 1980.

- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry – Language, Experience, Identity in Women’s Writing*. London, Pandora P, 1987.
- Moretti, Franco. *The Way of the World – The Bildungsroman in European Culture*. London, Verso, 1987.
- Morgan, Susan. *In the Meantime – Character and Perception in Jane Austen’s Fiction*. Chicago, U of Chicago P, 1980.
- Morgan, Thais E., szerk. *Men Writing in the Feminine. Literature, Theory and the Question of Gender*. New York, State U of New York P, 1994.
- Musselwhite, David E. *Partings Welded Together – Politics and Desire in the Nineteenth-Century English Novel*. London, Methuen, 1987.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16.3 (1975): 6–18.
- Nestor, Pauline. *Female Friendships and Communities – Charlotte Brontë, George Eliot and Elizabeth Gaskell*. Oxford, Clarendon P, 1985.
- Newman, Beth. „Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative – The Frame Structure of *Frankenstein*”. *English Literary History* 53 (1986): 141–63.
- . „‘The Situation of the Looker-On’ – Gender, Narration and Gaze in *Wuthering Heights*”. *PMLA* 105 (1990): 1029–41.
- , szerk. *Charlotte Brontë: Jane Eyre. Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston, Bedford Books of St. Martin’s P, 1996.
- Newton, Judith Lowder. *Women, Power and Subversion – Social Strategies in British Fiction, 1778–1860*. Athens, U of Georgia P, 1981.
- Norbelie, Barbro Almqvist. „Oppressive Narrowness” – *A Study of the Female Community in George Eliot’s Early Writings*. Uppsala, Uppsala UP, 1992.
- Okely, Judith. „Privileged, Schooled and Finished – Boarding Education for Girls”. Ardener, szerk. 109–39.
- Olsen, Tillie. *Silences*. New York, Delacorte P, 1978.
- Parker, Patricia. „The (Self-)Identity of the Literary Text – Property, Proper Place and Proper Name in *Wuthering Heights*”. Stoneman, szerk. 176–203.
- Peterson, M. Jeanne. „The Victorian Governess – Status Incongruence in Family and Society”. Vicinus, szerk. 3–19.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer – Ideology as*

- Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Women in Culture and Society. Chicago, Chicago UP, 1984.
- . *Uneven Developments – The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago, U of Chicago P, 1989.
- Pykett, Lyn. „Gender and Genre in *Wuthering Heights*”. Stoneman, szerk. 86–99.
- Rhys, Jean. *Széles Sargasso-tenger*. Ford. Tandori Dezső. Bp., Európa, 1971.
- . *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth, Penguin, 1968.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence – Selected Prose 1966–1978*. New York, Norton, 1979.
- Rowe, Karen E. „‘Fairy-born and human-bred’ – Jane Eyre’s Education in Romance”. Abel, Hirsch, Langland, szerk. 69–89.
- Sadoff, Dianne F. „The Father, Castration and Female Fantasy in *Jane Eyre*”. Newman, szerk. 518–35.
- Schapiro, Barbara. „The Rebirth of Catherine Earnshaw – Splitting and Reintegration of Self in *Wuthering Heights*”. *Nineteenth-Century Studies* 3 (1989): 37–51.
- Schiach, Morag. „Introduction”. Woolf, *A Room* xii–xxviii.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Convention*. h. n., Arno P, 1970.
- Senf, Carol A. „Emily Brontë’s Version of Feminist History – *Wuthering Heights*”. *Essays in Literature* 12 (1985): 201–14.
- Shannon, Edgar F., Jr. „Lockwood’s Dreams and the Exegesis of *Wuthering Heights*”. *Nineteenth-Century Fiction* XIV.2 (Sept 1959): 95–109.
- Shaw, Marion, szerk. *Man Does, Woman Is – An Anthology of Work and Gender*. London, Faber & Faber, 1994.
- Shelley, Mary. *Frankenstein* [1831]. *Three Gothic Stories*. Szerk. Peter Fairclough. Harmondsworth, Penguin, 1968.
- . *Frankenstein*. Ford. Göncz Árpád. Bp., Kozmosz könyvek, 1977.
- Shelley, Percy Bysshe. „Mont Blanc”. Hunter, szerk. 175–79.
- . „Mont Blanc”. Ford. Orbán Ottó. *Vérsei*. Szerk. Kardos László, Kéry László. Bp., Magyar Helikon, 1963. 527–31.
- . „On *Frankenstein*”. Hunter, szerk. 185–86.
- Sherry, Norman. *Charlotte and Emily Brontë*. Literature in Perspective. London, Evans Brothers, 1969.

- Showalter, Elaine. *The Female Malady – Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. Harmondsworth, Penguin, 1985.
- . *A Literature of Their Own – From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London, Virago, 1991.
- . „Piecing and Writing”. Nancy Miller, szerk. 222–47.
- , szerk. *The New Feminist Criticism – Essays on Women, Literature and Theory*. London, Virago, 1986.
- Shuttleworth, Sally. *George Eliot and Nineteenth-Century Science – The Make-Believe of a Beginning*. Cambridge, Cambridge UP, 1984.
- Siegel, Carol. „Border Disturbances – D. H. Lawrence’s Fiction and the Feminism of *Wuthering Heights*”. Thais Morgan, szerk. 59–76.
- Skilton, David, szerk. *The Early and Mid-Victorian Novel*. London, Routledge, 1993.
- Small, Christopher. „[Percy] Shelley and *Frankenstein*”. Hunter, szerk. 205–7.
- Smith, Johanna M., szerk. *Mary Shelley: Frankenstein. Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston, Bedford Books of St. Martin’s P, 1992.
- Smith, LeRoy W. *Jane Austen and the Drama of Woman*. New York, St. Martin’s P, 1983.
- Smith-Rosenberg, Carroll. „The Female World of Love and Ritual – Relations Between Women in Nineteenth-Century America”. Abel, Abel, szerk. 27–56.
- Sontag, Susan. *A betegség mint metafora*. Ford. Lugosi László. Bp., Európa, 1983.
- Southam, B. C., szerk. *Jane Austen: Northanger Abbey and Persuasion*. Casebook Series. London, Macmillan, 1976.
- Spacks, Patricia Meyer. *Desire and Truth – Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*. Chicago, U of Chicago P, 1990.
- . *The Female Imagination – A Literary and Psychological Investigation of Women’s Writing*. London, Allen and Unwin, 1976.
- Spark, Muriel. *Mary Shelley*. London, Constable, 1987.
- Spencer, Jane. *Elizabeth Gaskell*. Women Writers. Basingstoke, Macmillan, 1993.
- . *The Rise of the Woman Novelist – From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford, Blackwell, 1986.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. Botting, szerk. 235–60.
- Stallybrass, Peter, Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London, Methuen, 1986.
- Stoneman, Patsy. „Catherine Earnshaw’s Journey to Her Home Among the Dead – Fresh Thoughts on *Wuthering Heights* and ‘Epipsychidon’”. *RES*. New Series. XLVII.188 (1996): 521–33.
- . *Elizabeth Gaskell*. Key Women Writers. Brighton, Harvester P, 1987.
- , szerk. *Emily Brontë: Wuthering Heights*. New Casebooks. Basingstoke, Macmillan, 1993.
- Stout, Janice P. *Strategies of Reticence – Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter and Joan Didion*. Charlottesville, UP of Virginia, 1990.
- Suleiman, Susan Robin, szerk. *The Female Body in Western Culture – Contemporary Perspectives*. Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1985.
- Sulloway, Alison G. *Jane Austen and the Province of Womanhood*. Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1989.
- Szenczi Miklós, szerk. *Wordsworth és Coleridge versei*. Bp., Európa, 1982.
- Szophoklész. *Aiasz*. Szilágyi János György, Trencsényi-Waldapfel Imre, szerk. *Szophoklész összes drámái*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, Franklin, 1950. 29–78.
- Tanner, Tony. *Jane Austen*. London, Macmillan, 1986.
- Tobin, Patricia Drechsel. *Time and the Novel – The Genealogical Imperative*. Princeton (NJ.), Princeton UP, 1978.
- Todd, Janet. *Sensibility – An Introduction*. London, Methuen, 1986.
- . *The Sign of Angellica – Women, Writing and Fiction, 1660–1800*. London, Virago, 1989.
- Uglow, Jennifer. *George Eliot*. London, Virago, 1987.
- Ussher, Jane. *Women’s Madness – Misogyny or Mental Illness?* Amherst, U of Massachusetts P, 1991.
- van Boheemen, Christine. *The Novel as Family Romance – Language, Gender, and Authority from Fielding to Joyce*. Ithaca, Cornell UP, 1987.
- van Ghent, Dorothy. *The English Novel – Form and Function*. New York, Harper Torchbooks, 1953.

- Vicinus, Martha, szerk. *Suffer and Be Still – Women in the Victorian Age*. Bloomington, Indiana UP, 1972.
- Vrettos, Athena. *Somatic Fictions – Imagining Illness in Victorian Culture*. Stanford (California), Stanford UP, 1995.
- Wallace, Tara Goshal. *Jane Austen and Narrative Authority*. London, Macmillan, 1995.
- Weiskel, Thomas. *Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1976.
- Weisser, Susan Ostrov. *A Craving Vacancy – Women and Sexual Love in the British Novel, 1740–1880*. Basingstoke, Macmillan, 1997.
- White, Allon. „Hysteria and the End of Carnival – Festivity and Bourgeois Neurosis”. Armstrong, Tennenhouse, szerk. *Violence*. 157–70.
- Williams, Carolyn. „Closing the Book – The Intertextual End of *Jane Eyre*”. Glen, szerk. 227–50.
- Wiltshire, John. *Jane Austen and the Body*. Cambridge, Cambridge UP, 1992.
- Wollstonecraft, Mary. „A Vindication of the Rights of Woman”. *Political Writings*. Szerk. Janet Todd. Toronto, U of Toronto P, 1993. 67–296.
- Wolstenholme, Susan. *Gothic (Re)visions – Writing Women as Readers*. New York, State U of New York P, 1993.
- Woof, Robert, Stephen Hebron and Claire Tomalin, szerk. *Hyenas in Petticoats – Mary Wollstonecraft and Mary Shelley*. h. n., Wordsworth Trust, 1997.
- Woolf, Virginia, *The Common Reader*. London, Hogarth P, 1925.
- . *A Room of One's Own*. Three Guineas. Oxford, Oxford UP, 1992.
- . *Saját szoba*. Ford. Bécsey Ágnes. Bp., Európa, 1986.
- Wright, Andrew H. *Jane Austen's Novels – A Study in Structure*. Harmondsworth, Penguin, 1962.
- Wright, Terence. *Elizabeth Gaskell: „We are not angels” – Realism, Gender, Values*. Basingstoke, Macmillan, 1995.
- Yaeger, Patricia. *Honey-Mad Women – Emancipatory Strategies in Women's Writing*. New York, Columbia UP, 1988.
- Yeazell, Ruth Bernard, szerk. *Sex, Politics and Science in the Nineteenth-Century Novel*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1986.

A Debreceni Egyetemi Kiadó magyar nyelvű sorozata a klasszikus (görög–latin) és a modern világirodalmi kutatások eredményeit bemutató, korszerű szemléletű monográfiákat, illetve tematikailag egységes tanulmányköteteket jelent meg. A sorozat kötetei a tudományos műhelyek tagjainak, hallgatóknak, valamint az irodalomtudomány iránt érdeklődő, művelt olvasóknak szólnak.

Szerzők számára részletes információ itt található: [http://dupress.hu/orbis\\_litterarum](http://dupress.hu/orbis_litterarum)



### **A sorozatban eddig megjelent:**

1. *D. Rác István:* Költők és maszok  
(Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben) (1996)
2. *Bényei Tamás:* Apokrif iratok  
(Mágikus realista regényekről) (1997)
3. *Abádi Nagy Zoltán:* Világregény – regényvilág  
(Amerikai íróinterjúk) (1997)
4. *Katona Gábor:* Vallás, szerelem, diplomácia  
(Sir Philip Sidney élete és művészete) (1998)
5. *Halász Katalin:* Egy műfaj születése  
(A középkori francia regény) (1998)
6. *Séllei Nóra:* Lánnyá válik, s írni kezd  
(19. századi angol írónők) (1999)
7. *D. Rác István:* A szép majdnem igaz  
(Philip Larkin költészete) (1999)
8. *Regéczi Ildikó:* Csehov és a korai egzisztenciabölcselet (2000)
9. *Séllei Nóra:* Tükröm, tükröm...  
(Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről) (2001)
10. *Szalay Edina:* A nő többször  
(Neogótika és női identitás  
a mai észak-amerikai regényben) (2002)
11. *Kodolányi Gyula:* Amerika ideje  
(Esszék modernizmusról, modernségről) (2003)
12. *Kurdi Mária:* Otthonkeresés a színpadon  
(Beszélgetések ír drámaírókkal) (2004)

13. *Lőrinszky Ildikó:* Utazás Karthágóba  
(Kelet és mítosz Flaubert műveiben,  
a fiatalkori írásoktól a Szalambóig) (2005)
14. *Lukovszki Judit:* Ionesco képei (2005)
15. *Sélei Nóra (szerk.):* A nő mint szubjektum, a női szubjektum (2007)
16. *Virágos Zsolt (szerk.):* Országh László válogatott írásai (2007)
17. *Gorilovics Tivadar (szerk.):* „A mi francia költőnk, Guillevic” (2009)
18. *Kálai Sándor:* Papok és orvosok  
(Vallási és tudományos diskurzus  
Émile Zola regényciklusában) (2009)
19. *Sándorfi Edina:* A mimézisen túl:  
Goethe, Fontane és Rilke rejtett esztétikája (2010)
20. *Havas László:* Florus (Az organikus világkép  
első egyetemes megszólaltatója) (2011)
21. *Sélei Nóra:* A másik Woolf  
(Kulturális [ön]reflexivitás Virginia Woolf  
harmincas évekbeli szövegeiben) (2012)
22. *Györke Ágnes:* Rushdie posztmodern nemzeti:  
*Az éjfél gyermekei, a Szégyen és  
a Sátáni versek* (2012)
23. *Pabis Eszter:* Svájc mint elbeszélés  
(A nemzeti és a narratív identitás kérdései  
Max Frisch műveiben) (2013)
24. *Varró Gabriella:* Mesterek árnyékában:  
Sam Shepard drámái és a hagyomány (2013)
25. *Tukacs Tamás:* A megrekedt idő:  
az emlékezet válsága a késő modern angol  
regényben (2014)
26. *Reichmann Angelika:* Narcissus aranykora  
(Poszt)modern Dosztojevszkij-olvasatok (2014)
27. *Sári B. László:* „Joe csikorgó fogsora vagyok”  
Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról  
(2015)
28. *Fogarasi György:* Nekromantika és kritikai elmélet  
(Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth,  
Marx és Benjamin írásaiban) (2015)