

NŐI

REPREZENTÁCIÓK

Szerkesztette
Tánczos Péter



MAECENAS MAECENATUM II

Női reprezentációk

DUPress

MAECENAS MAECENATUM II

A Semsey Andor Múzeum könyvsorozata

Sorozatszerkesztő

Sós Csaba

a Veres Péter Kulturális Központ mb. igazgatója

DUPress

Maecenas Maecenatum II

A Semsey Andor Múzeum könyvsorozata

Női reprezentációk

Szerkesztette

Tánczos Péter



Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen

Veres Péter Kulturális Központ, Balmazújváros

2019

A könyv a balmazújvárosi Veres Péter Kulturális Központ, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézet és a MTA Debreceni Akadémiai Bizottság Filozófiai Munkabizottság együttműködésében készült.

Szerkesztette:

Tánczos Péter

Az előszót írta:

Tánczos Péter

A borítóterv Caspar David Friedrich *Nő az ablakban* (1822) című festményének felhasználásával készült.

A kötet megjelenését Balmazújváros önkormányzata támogatta.

© Veres Péter Kulturális Központ, Balmazújváros

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

ISBN 978-963-318-441-7

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Nyomdai munkálatokat

a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzeme végezte 2019-ben

dupress.unideb.hu

TARTALOM

Tánczos Péter	
Lectori Salutem	8

NŐK A FILOZÓFIÁBAN

Sélei Nóra	
A női test és a nő „megtestesülése” Mary Wollstonecraft <i>A nő jogainak védelmében</i> (1792) című esszéjében	14
Antal Éva	
„Ladies and gentle(wo)men” – Mary Wollstonecraft az úrinő nevelésről	30
Sós Csaba	
Nemek indifferenciája Sade gondolkodásában	41
Tánczos Péter	
„Add hát nékem, te asszony, kisdéd igazságodat!” – Az <i>Így szólott Zarathustra</i> egy fejezetének értelmezése	49
Varga Rita	
A nemek weiningeri és jungi átmenete	62

NŐK AZ IRODALOMBAN

Horváth Zsófia	
Női reprezentáció a mesékben	76

Valastyán Tamás

Zokszó és rejtjel – Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényének Zulima nevű nőalakjáról 85

Moklovsky Réka

Egy nap az életben, az élet egy napban – Női karakterek, élethelyzetek és -utak Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében 93

Deczki Sarolta

A másik nő – A nevelődési regény női változatai a kortárs magyar irodalomban 103

NŐK A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN ÉS FILMEN

Bódi Katalin

Nők a kanapén 112

Pólik József

Körhinta a viharban – Észrevételek *Fábri Zoltán Vihar* és *Körhinta* című filmjéről 123

Váró Kata Anna

Progresszív társadalomszemlélet és uralkodó sztereotípiák – Az *Abigail's Party* nőalakjai 143

GENIUS LOCI

Szuromi Rita

Óceán – és ami alatt rejlik – Szigeti Buzáth Anna, a köznemesi költő 158

Tóthné Pásztor Ágota

Nők a balmazújvárosi egyesületi kultúrában 178

DE EXHIBITIONIBUS

Moklovsky Réka

Micsoda nők! – *Arcok, formák, idomok – Nők a 20. századi magyar képzőművészetben* **196**

Cs. Tóth János

„25 év, 25 nap, 25 esemény!” – Balmazújváros a magyar képzőművészeti élet centrumában **198**

Sós Csaba

Megemlékező beszéd, mely elhangzott a Veres Péter születésének 122. évfordulójára rendezett koszorúzási ünnepsége **200**

LECTORI SALUTEM

A Maecenas Maecenatum könyvsorozat nyitódarabja – a *Forrás* című műalkotás 100. évfordulójáról megemlékezve – Marcel Duchamp munkássága előtt tisztelgett, jelen második kötet pedig a női reprezentáció sokrétű témájához kíván friss kutatási eredményekkel hozzájárulni. Ahogyan az első könyv alapját, úgy az olvasó által kézben tartott második kötet gerincét is egy korábbi szakmai találkozón elhangzott előadások adják. 2018 novemberében a Veres Péter Kulturális Központ, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézete és az MTA-DAB Filozófiai Munkabizottsága közösen lebonyolított programokkal kapcsolódott be a Magyar Tudomány Ünnepe rendezvénysorozatba. Jelen sorok írója Sós Csabával közösen szervezte meg a kétnapos, a nőiség tágan értett kérdéskörét körül járó programokat.

2018. november 8-án este a debreceni DAB-Székház Holló László termében tartottuk „Nők a filozófiában és női filozófusok” című kerekasztalbeszélgetésünket, amelyen Antal Éva (Eszterházy Károly Egyetem), Séllei Nóra (Debreceni Egyetem), Deczki Sarolta (Magyar Tudományos Akadémia) és Kalmár György (Debreceni Egyetem) cseréltek eszmét a nők filozófiai reprezentáltságáról és aktív bölcséleti szerepéről. Másnap, november 9-én került sor a „Női reprezentációk – Nők és a nőiség tematizálása az irodalomban, a művészetben és a filozófiában” című konferenciánkra a balmazújvárosi Semsey Kastélyban. A rendezvényen elhangzó 12 előadás mindegyike a nők ábrázolásának kérdéskörét járta körül filozófiai, esztétikai, irodalmi, filmes, valamint művészettörténeti megközelítésből. Az interdiszciplináris rendezvényen alapvetően a Debreceni Egyetem különböző tanszékeinek oktatói, doktoranduszai képviseltették magukat, de Budapestről, Szolnokról és Egerből is érkeztek kutatók. A programban szereplő összes előadó megtisztelt minket a tanulmányával, így az olvasó a könyvet forgatva akár a teljes konferenciaanyag írott, helyenként persze jelentősen átdolgozott változatával is megismerkedhet – ezek az írások, ha nem is fedik le hézagmentesen a női ábrázolás és megjelenítés összetett jelenségét, együttesen mindenképpen sokszínű, reprezentatív képet adnak róla. Kötetünk azonban nem kizárólag a rendezvényhez kapcsolódó szövegeket tartalmaz, hanem még két, tematikájában illeszkedő tanulmány és három, a balmazújvárosi kulturális étellel foglalkozó rövid írás is helyet kapott benne.

Az első, „Nők a filozófiában” című fejezet öt olyan tanulmányt tartalmaz, amelyek mindegyike a nők filozófiatörténetben betöltött szerepét, a női filozofálás lehetőségeit járja körül. A kötet nyitótanulmányában Séllei Nóra Mary Wollstonecraft *A nő jogainak védelmében*

című írását elemzi, elsősorban a neves filozófusnő test-fogalmára fókuszálva. A szerző Wollstonecraft progresszív gondolatait mind saját korának, mind a közelmúlt fenomenológiai kutatásainak tükrében megvizsgálja, és a női testről alkotott genuin elképzeléseivel összefüggésben tárgyalja a filozófus emancipatorikus-politikai meglátásait. A következő tanulmány témája is Mary Wollstonecraft – Antal Éva az angol gondolkodó egyik fiatalkori írását, a *Gondolatok a leányok neveléséről* című szövegét elemzi. Az életmű e korai darabja még erősen kötődik korának hagyományos nevelés-teóriához, s a szerző ironikus affinitással vizsgálja meg az ebből fakadó visszás helyzetet, s szövegszerűen kimutatja a mű háttérében álló locke-i hatást. Sós Csaba a *Nemek indifferenciája Sade gondolkodásában* című írásában a hírhedt márki gondolatvilágát és munkáit sajátos aspektusból veszi szemügyre: a szerző annak jár utána, hogy mi állhat Sade nőkkel szembeni meglepően affirmatív viszonyulása mögött. Sós a francia író-gondolkodó releváns, kiasztikus nézeteit a nemiségre vonatkozó elképzeléseiből kiindulva rekonstruálja. A kötet szerkesztője a saját tanulmányában Friedrich Nietzsche ambivalens nőképének különböző regisztereit mutatja be, míg végül a „női igazság” alakzatát elemezve az *Így szólott Zarathustra* egyik ominózus szöveghelyét teszi vizsgálatá tárgyává. A fejezetet Varga Rita tanulmánya zárja, amelyben a szerző Otto Weininger és Carl Gustav Jung nőképét hasonlítja össze. Írásában a nőgyűlölő különként elkönyvelt Weininger és az alapvetően pozitív megítélésű Jung között mutat ki zavarba ejtő párhuzamokat; sőt az emancipáció kérdésében a *Nem és jellem* szerzőjéről fest kedvezőbb képet.

A kifejezetten bölcséleti tematika után a következő fejezetben a nők irodalmi ábrázolásáról, illetve a női írók identitásáról olvashatunk eltérő megközelítésű tanulmányokat. Horváth Zsófia *Női reprezentáció a mesékben* című írásában a női alakok meseirodalomban betöltött szerepét vizsgálja döntően pszichoanalitikus perspektívából: a szláv és német népmeséket, valamint a Carter-féle átiratokat az archetípus és a kísérteties fogalmi segítségével elemzi. Valastyán Tamás *Zokszó és rejtjel* címet viselő írásában Friedrich Schlegel nőképéből kiindulva a pályatárs és barát, Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényének egyik nőalakját vizsgálja meg. A szerző érzékletesen elemzi a keresztesháborúban elhurcolt Zulima és a címszereplő találkozását, egymáshoz fűződő kontrapunktuális viszonyát – kibontva a nőiség és idegenség jellegzetes koraromantikus alakzatait. A fejezet következő tanulmányában Moklovsky Réka elemzi a *Mrs. Dalloway* című regény női karaktereit. A szerző a Woolf-mű címszereplőjére összpontosít, a szöveg más férfi és női karaktereihez fűződő viszonyában mutatja be a neves író női identitással kapcsolatos elképzeléseit, a kor női szerepeit. Deczki Sarolta *A másik nő* című írásában a Bildungsroman műfajának múltját és jelenét járja körül kifejezetten a női példákra fókuszálva. A szerző a kortárs, olykor egészen friss magyar (és kelet-európai)

regényekből és novelláskötetektől válogatva emel ki a női nevelődést tematizáló szépirodalmi alkotásokat, megvizsgálva a női Bildung múltbeli és jelenlegi korlátait, lehetőségeit annak reprezentációja tükrében.

A következő, „Nők a képzőművészetben és filmen” című fejezet három olyan tanulmányt tartalmaz, amelyek a nők vizuális reprezentációját tárgyalják – ez a szakasz alkotja az egy évvel korábbi konferencia utolsó blokkját. Bódi Katalin *Nők a kanapén* című szövegében a 19. század elejének képzőművészeti nőábrázolásait értelmezi, elhelyezve azokat művészet- és esztétörténeti kontextusukban. Az írás középpontjában a rekamié motívuma áll: a szerző a bútor festményeken és szobrokon való ábrázolásából bontja ki a női reprezentáció korabeli jellegzetességeit. Pólik József *Körhinta a viharban* című tanulmányában Fábri Zoltán két filmjét, a *Vihart*, illetve a *Körhintát* hasonlítja össze egymással, figyelembe véve a két mű születése közötti megváltozott politikai helyzetet, valamint a műfaji és a formanyelvi szempontokat. A szerző a *Körhintát* nőfilmként, női identitáskeresésről szóló műként értelmezi, s végül felveti azt a kérdést is, hogy a boldog párnak mi lett volna a sorsa a Kádár-korszakban. A vizuális ábrázolással foglalkozó fejezet utolsó tanulmányában Váró Kata Anna elemzi az *Abigail's Party* nőalakjait mint a korabeli brit társadalom szignifikáns képviselőit. Az eredetileg színházi előadásnak készült, de televíziós játékfilmként is bemutatott alkotás az angol középosztály éles kritikáját adja, s a szerző ennek kontextualizása és vizsgálata után a darab három (illetve egy „rejtőzködő” szereplővel együtt négy) karakter részletes elemzésével illusztrálja a korabeli brit nők lehetőségeit, helyzetét.

A visszatérőnek szánt fejezetek esetében – alkalmazkodva a könyvsorozat címéhez – tudatosan latinos elnevezéseket választottunk; ezért lett az előszóból is „Lectori salutem”, s így gazdagodott most a Maecenas Maecenatum sorozat a „Genius loci” című állandó rovattal, amelyben terveink szerint mindig hely- vagy mikrotörténeti írások kapnának helyet – ezáltal ébren tartva a „hely szellemét”. Szuromi Rita *Óceán – és ami alatta rejlik* című tanulmányában Buzáth Anna költő származását, élettörténetét, költészetét és kulturális sikereit elemzi és mutatja be, s ezáltal felvázol egy tipikus női sorsot, megfesti egy köznemesi asszony portréját. A szerző Buzáth Anna személyén keresztül a kor női, kulturális-társadalmi lehetőségeiről is eleven képet alkot. A következő tanulmányban Tóthné Pásztor Ágota mutatja be a nők balmazújvárosi egyesületi életét, végigkövetve a szerveződések történetét a 19. század végétől egészen napjainkig. Külön kitér arra, hogy a 20. század elején milyen jelentős szerepet tölthettek be a balmazújvárosi parasztasszonyok (különösen Rokon Tóth Sára) az éppen ébredező, hazai feminista mozgalomban. Ennek az írásnak köszönhetően kötetünk a női jelenlét kérdésének kifejezetten helyi, balmazújvárosi kontextusára is tud reflektálni.

Az utolsó fejezetünket az immár másodszer jelentkező „De exhibitionibus” című állandó rovatunk alkotja. Ebben mindig olyan írások kapnak helyet, amelyek a balmazújvárosi kulturális életet a maga sokrétőségében mutatják be – döntően kiállítás kritikák, eseménybeszámolók, ünnepi beszédek. Jelen kötetben két helyi kiállításról is olvashatunk. Moklovsky Réka a kötet témájával is szoros kapcsolatban álló, „Arcok, formák, idomok – Nők a 20. századi magyar képzőművészetben” című tárlatról írt kritikát, míg Cs. Tóth János a „25 év, 25 nap, 25 esemény!” című kiállítás balmazújvárosi bemutatásának körülményeit ismerteti, illetve az ott kiállított képeket értékeli. A fejezetet Sós Csaba, a Veres Péter Kulturális Központ megbízott igazgatójának ünnepi beszéde zárja, amelyet a szerző az intézmény névadójára emlékező ünnepség alkalmából írt. Kötetünkben ez az írás azért is kapott helyet, mivel Sós Balmazújváros híres szülöttjének életművét is igyekszik elhelyezni korunk kulturális kontextusában – így egy ilyen, évkönyvszerű kiadványt méltó módon zár le.

Ahogy az eredeti kerekasztalbeszélgetés és a konferencia, úgy a *Női reprezentációk* című kötetünk is szeretné mind a nő ábrázolását, mind női ábrázolást bemutatni. Mindvégig az volt a célunk, hogy a nőt ne csak mint megjelenítettet, hanem mint megjelenítőt is tematizáljuk – például a „női igazság” mellett a filozófusnőknek, a feminitás irodalmi, művészeti és filmes reprezentációja mellett a női alkotók munkásságának is kellő teret kívántunk szálni. Ennek a kettős célkitűzésnek a jegyében került a könyv borítójára Caspar David Friedrich *Nő az ablakban* (1822) című festménye – szándékosan abból a korszakból választottunk illusztrációt, amellyel a legtöbb tanulmányunk is foglalkozik. A festmény látszólag nem éppen a legszerencsésebb nőábrázolás: a képen szereplő hölgy háttal áll a nézőnek, s tulajdonképpen kitarolja a valódi „eseményt”, az ablak alatt elhaladó hajót – amelyet ő maga is lelkesen figyel. Ugyanakkor mintha éppen ebből fakadna a kép érdekessége: ezen a festményen úgy szemlélhetjük a kép közepén álló nőt, hogy közben ő maga is néző – sőt igazából ő az, aki látja a „lényeket”. A festményt vizsgáló néző pedig nem elég, hogy nem lát ki érdemben az ablakon, de még az igazi rálátással rendelkező nőalakot is csak hátulról látja – az arcát elfordítja tőlünk, színről színre nem szembesülhetünk vele. Ha eltekintünk attól a nem éppen mindennapi tapasztalattól, hogy egy hajó halad el az ablakunk alatt, a kép meglehetősen hétköznapi helyzetet mutat be (a kinti érdekességre kíváncsian kileső alak), azonban ezzel az átlagosságával egyúttal – paradox módon – a női reprezentáció végső kiismerhetetlenségét is híven kifejezi.

Tánczos Péter

DUPress

NŐK A FILOZÓFIÁBAN

DUPress

Séllei Nóra*

A NŐI TEST ÉS A NŐ „MEGTESTESÜLÉSE” MARY WOLLSTONECRAFT
A NŐ JOGAINAK VÉDELMEBEN (1792) CÍMŰ ESSZÉJÉBEN

I. A test mint probléma

A (női) test és a nő „megtestesülése” (a női test materialitásának, valamint történetileg, kulturálisan adott konstrukciójának megélése és megtapasztalása) mint probléma a kezdetek óta kísérti a nyugati filozófiát. Mary Wollstonecraft esszéje, *A nő jogainak védelmében* (a továbbiakban: *A nő jogai*), mely olyan korszakban íródott, amikor az érzékenység kultusza új megvilágításba helyezte a testiséget, több szemszögből is problematizálja a női testet – néha akár ellentmondásosan is. Tanulmányomban azt vizsgálom, miképp közelít Wollstonecraft a női testhez és annak megélésehez *A nő jogai*-ban, miképp viszonyul a férfitest fogalma a női testéhez, milyen viszonyban áll a test mind az érzelmekkel, mind az értelemmel, és miképp konstruálódik a női test a nevelés eredményeképp, valamint hogy Wollstonecraft miképp érvel amellett, hogy a női test megélése, megtapasztalásának mikéntje hatással van az elmére és az intellektusra.

A nő jogai furcsa választásnak tűnhet a testfogalom szempontjából, hiszen ezt az 1792-ben írott esszét más okok miatt tartja számon a filozófia- és kultúrtörténet. A szöveg egyértelműen a francia forradalom kontextusában jött létre, de ehhez hozzáadódott – mint Janet Todd arra rámutat – a 18. század második felében lezajlott változás is, melynek következtében a középosztálybeli nők egyre inkább kiszorultak a munka világából, emiatt pedig egyre inkább marginalizált és a férjüktől függő helyzetbe kerültek (Todd 1989, p. 202.). Dale Spender szerint Wollstonecraft nem kevesebbet követel az esszében, mint „a nők autonómiáját, a nők azon jogát, hogy a saját helyzetükből nézve határozzák meg magukat és a világot” (Spender 1982, p. 144.),¹ Patricia Yager pedig ekképp foglalja össze a szöveg alapvetéseit: Wollstonecraft érvelése szerint „[a] nőket rabszolgasorba süllyesztették – arra vannak nevelve, hogy a férfiak kedvét keressék. Azonban mivel a nőket is Isten képmására teremtették, a nők is racionális lénynek vannak teremtve. Ebből az

* Séllei Nóra (PhD, habil, DSc) a Katolícka univerzita v Ružomberku és a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének egyetemi tanára.

¹ „Wollstonecraft is asserting the autonomy of women, the right of women to define themselves and their world from their own position” (Spender 1982, p. 144.).

következik, hogy a nőket nem a férfiak dicsőségének céljából kell nevelni, hanem a sajátjukért” (Yaeger 1988, p. 150).²

A nő jogai tehát bár a francia forradalom szellemében íródott, valójában nem – mint sokan vélik – közvetlenül a nők *választójoga* mellett érvel, hanem a nők azon joga mellett, hogy tekintsék őket is racionális lényeknek, és ekként teljes emberi lénynek, politikai értelemben is. *A nő jogai*ban elsősorban hangsúlyozott racionalitás viszont ellentmondani látszik azon állításomnak, mely szerint az esszé érvelésének egyik központi kérdése a test, annál is inkább, mivel a szöveg nem elemzi a női testet egyetlen összefüggő fejezetben vagy akár csak hosszabb szövegrészben sem. A (női) test ugyanakkor számtalan helyen bukkan fel a szövegben, sok esetben éppen a racionalitással összefüggésben, ekként a test fogalma átszövi a szöveget és elengedhetetlen részévé válik: olyan szinte láthatatlan, de mégis láthatóvá tett alappá, ahogyan sokszor a testet is kezeljük a maga „magától értetődő” mivoltában. Wollstonecraft szövege azonban éppen ezt a magától értetődő mivoltot kezdi ki a korszakban rendkívüli belátásaival.

Wollstonecraft szövege ugyanis azzal szembesíti az olvasót, hogy a testfogalom is társadalmi konstrukció, mely elkerülhetetlenül bele van ágyazva egy bizonyos kultúrtörténeti pillanatba. Ennek megfelelően *A nő jogainak* elemzésekor sem lehet eltekinteni attól a különleges kulturális kontextustól, hogy bár a 18. század megalkotta az „érző ember/férfi” [„man of feeling”]³ fogalmát, amely megkérdőjelezi az értelem abszolút elsőbbségét, az érzékenység hangsúlyozása nem azt jelenti, hogy a férfiasként tételezett ráció és a nőiesként tételezett érzelem ettől kezdve sokkal gendersemlegesebben konstruálódik, ugyanis nagy különbség fedezhető fel az érzékenység szempontjából, mielőtt figyelembe vesszük a társadalmi nemet, a gendert mint az emberi szubjektum alkotó részét. Wollstonecraft esszéje ugyanis számtalan ponton figyelmezteti a nőket, hogy ne próbáljanak teljesen megfelelni a nőies érzékenység kortárs mércéjének, mert az gyengévé teszi őket. Míg úgy tűnik, hogy az „érző férfi” számára csak pozitív hozadéka van a férfikép átalakulásának, az érzelmekre való készség beépülésének a szubjektum fogalmába, mert hisz ekképp a férfi – az alapértelmezett racionalitása mellett – az érzékenységgel is gazdagodik (még akkor is, ha ezt olykor „elnőiesedésként”, „elférfiatlanodásként” is értelmezték), *A nő jogainak* érvelése szerint a csakis érző, csakis érzelmekre képes nő – a férfiakkal ellentétben – veszít emberi teljességéből, ha tökéletesen meg akar felelni a kortárs nőiesség konstrukciójának, amely szorosan kötődik a test fogalmához – utóbbi pedig mélyen beleíródik az érzékenység kultuszába.

² „Women have been reduced to the status of slaves – they are trained to please men. However, as creatures made in God’s image, women are also created as rational beings. It follows that women should be educated not for men’s glory but for their own” (Yaeger 1988, p. 150).

³ Henry Mackenzie 1771-ben írt szentimentális regényének címe.

A 18. századi filozófiai-kulturális kontextuson túl Wollstonecraft női test- és női megtestesülés-fogalmát 20. századi elméletek segítségével is meg lehet közelíteni. Bár a női test kritikai elemzésének szempontjából Simone de Beauvoir (és kulcsfontosságú monográfiája, *A második nem*) Wollstonecraft követőjének és utódjának tekinthető, hiszen mindketten a nők társadalmi pozicionáltságára vezetik vissza a nőiesség mint probléma gyökerét – Donald E. Hall egyenesen kijelenti, hogy Wollstonecraft valójában az első olyan elméletíró, aki a gendert társadalmi konstrukcióként kezeli (Hall 2004, p. 42.) –, jelen tanulmány szempontjából Iris Marion Young megközelítése sokkal inkább rezonál Wollstonecraftéra. Young ugyanis egyaránt támaszkodik Beauvoirra és Merleau-Pontyra, annak megélt test fogalmára, márpedig az én értelmezésemben a női test és a megélt női test mint „megtestesülés” Wollstonecraft szövegében nem feltétlenül akadályként és negatívumként jelenik meg a női szubjektum számára, hanem lehetőségként, megerősítő elemként is, mielőtt kihasználjuk a benne rejlő lehetőségeket a nevelés eredményeképp. Emiatt talán még Iris Marion Young híressé vált, a női test és a tér viszonyát elemző, 1980-as tanulmányának a belátásain is túlmutat. *A nő jogaiban* Wollstonecraft – implikált módon – megkérdőjelezi azokat a női testtel és a nő mozgékonyosságával (motilitásával) kapcsolatos korlátokat, amelyeket Iris Marion Young még közel két évszázaddal később is ekként jellemez: „kétséges transzcendencia, korlátozott intencionalitás és a környezettel való szakadozott egység” (Young 1980, p. 145.).⁴ A női test és a megélt női test Wollstonecraftnál megjelenő fogalma ezzel szemben sokkal összetettebb: tartalmazza a nőiességből fakadó korlátokat is, de egyúttal a megerősítés eszköze is azáltal, hogy megnyitja az utat egy újfajta női motilitás, megtestesülés és térbeliség irányába is.

Miközben a test a szubjektum legnyilvánvalóbb helyének (locusának) tűnhet, a szubjektum fogalma évezredekig nem foglalta magában a testet, a megélt testet, a megtestesülést. Wollstonecraft esszéje a felvilágosodás domináns szubjektumfogalmával való vitatkozásnak is tekinthető, de nemcsak az oly gyakran emlegetett (és az esszében is több helyen megidézett) rousseau-i női és férfi ideálképpel száll vitába, amely éles választó vonalat húzott a fiúk és a lányok nevelése – és nevelésük célja – közé, hanem a felvilágosodás azon autonóm individuumfogalmával is, melynek éppen a megélt test szempontjából súlyos vakfoltjai voltak. Nem véletlen ugyanis, hogy a joggal felruházandó autonóm individuum fogalmából elvi szinten is ki voltak zárva azon embercsoportok (azaz a nők és a nem fehér bőrűek), amelyek éppen testük révén voltak – és váltak – jelöltté, és ekként beauvoiri értelemben „Másikká” (Beauvoir 1971, p. 17.), miközben maga a probléma reflektálatlan maradt.

⁴ „an ambiguous transcendence, a limited intentionality, and a discontinuous unity with the environment” (Young 1980, p. 145.).

Wollstonecraft épp ezen a ponton lép be az elméleti diszkurzusba *A nő jogaival*, megkérdőjelezve a nőiesség kortárs felfogását, és egyúttal másik modellt javasolva, mely egyrészt megszüntetné a férfiasság és a nőiesség bináris – ugyanakkor komplementer – konstrukcióját, másrészt viszont a szubjektum részévé tenné a (női) testet is. Az további kérdés, hogy milyen testfogalmat hoz létre a szöveg, hiszen – bár első látásra mi sem egyértelműbb annál, hogy mi a test – a kortárs testelméletek legalább kétféleképp képzelik el a testet: „Ha a testről beszélünk, akkor a korporealitásról, tettről, húsról beszélünk. Vagy legalábbis ezt mondja a tudomány, a pszichológia és a törvény. Ha a testről beszélünk, akkor a diszkurzusról beszélünk, jelekről és jelölőkről, a fantázia és a vágy megjelenítéséről. Vagy legalábbis ezt mondják a posztstrukturalista, szemiotikai és pszichoanalitikus elméletírók. Melyik az igaz? Milyen irányba induljunk?” (Ussher 1997, p. 1),⁵ teszi fel a kérdést Jane Ussher *Body Talk* („Testbeszéd”) című monográfiájában. Kérdésfeltevésének módja önmagában is kétosztatúságot sugall, amit még egyértelműbbé tesz egy másik megjegyzése:

azok, akik a „materiális” oldalon állnak, a tapasztalat fizikai aspektusaira koncentrálnak – a korporeális testre, az intézményi kontroll közvetlen implementálására, a társadalmi környezet hatására vagy olyan tényezőkre, mint a társadalmi osztály vagy gazdasági státus. Azok, akik a diszkurzív aspektusokra fókuszálnak, a társadalmi és nyelvi területekre tekintenek: a beszédre, a vizuális reprezentációra, az ideológiára, a kultúrára és a hatalomra. [...]. Az egyik tábor számára a fizikai hús kérdéseként merül fel, a másik számára szimbólumok és jelek problémájaként. (Ussher 1997, p. 1)⁶

Ussher összefoglalója élesen rávilágít a test nem magától értetődő mivoltára, ugyanakkor számomra elméletileg is problémás a testfogalmak efféle merev elkülönítése, hiszen – mint Foucault óta tudjuk – például az intézményi kontroll különféle megjelenési formáiban egyértelműen felfedezhetők az adott kultúra ideológiai tartalmai, illetve a vizuális reprezentációk önmagukban is felfoghatók az intézményesített kontroll egyik megjelenési formájaként, melyek közvetlen hatással vannak a fizikai-materiális testre.

Wollstonecraft esszéje ebből a szempontból is jelentős, mert a szövegben megjelenő testfogalom relatív módon tükrözi ezt az összetettséget: annak ellenére, hogy a testet nem tárgyalja egybefüggően, maguk az elszórt említések épp azt jelzik, hogy Wollstonecraft felfogásában

⁵ „To talk of the body is to talk of corporeality, action, and flesh. Or so it is said in science, psychology and the law. To talk of the body is to talk of discourse, of signs and signifiers, of representations of fantasy and desire. So say poststructuralist, semiotic and psychoanalytic theorists. Which is the truth? Which way should we turn?”

⁶ „[t]hose who stand on the »material« side focus on the physical aspects of experience—on the corporeal body, the literal implementation of institutional control, the impact of the social environment, or on factors such as social class or economic status. Those who focus on the »discursive« look to the social and linguistic domain—to talk, to visual representation, to ideology, culture and power. [...] To one camp it is a matter of physical flesh, to the other it is a matter of symbols and signs.”

a test mindennel összefügg, és épp a elszórt említések révén válik a test a szöveg egyik alapelemévé. Azoknak az összefüggéseknek az alapján pedig, amelyekbe Wollstonecraft helyezi a testet, egy olyan testkép bontakozik ki, amely megelőlegezi Merleau-Ponty fogalmát, a megélt testet, illetve Iris Marion Young Merleau-Pontyra építő, de a gendert is figyelmebe vevő nőitest-elemzését.

A Wollstonecraft esszében megkonstruált testkép jelentőségét és értelmét azonban nem lehet általános, a konkrét kulturális kontextust figyelmen kívül hagyó szemszögből vizsgálni. A 18. század második felében ugyanis a szentimentalizmusban megjelenő érzékenység kultusza nagyon specifikus jellemzőkkel ruházta fel a testet. A testet – az érzékeny testet – a kommunikáció alapvető eszközének tekintették, mely túllépett a test azon alapvető képességén, amelyet testnyelvnek nevezünk. Az érzékenység kultusza a testnek különös képességeket tulajdonított, melyek közé tartozott a test kifinomult és átlagon felüli reagáláskészsége, rezponzivitása, fogékonysága, mely alapvetően a testben kifejeződő érzelmességből eredt. A testet – a rezponzivitással nyivánvaló összefüggésben – ezen kívül még a passzivitás is jellemezte, valamint egyfajta spontaneitás és intuíció. A filozófus Earl of Shaftesbury gondolatai pedig még az erkölcsösséggel is összekötötték a testet, az esztétikailag szép testet. Janet Todd arra mutat rá, hogy Shaftesburynél az erkölcsösség rendkívüli esztétizálása jelenik meg, amennyiben Shaftesbury írásaiban a jó és az erkölcsös azonossá válik a szépséggel, az erény pedig élvezhető látványban nyilvánul meg (Todd 1986, p. 25–26.), azaz csakis a szép és rezponzív test az, amely erkölcsösnek, erényesnek tekinthető, illetve – megfordítva az érvelés logikáját – az érzékeny test szépsége önmagában erkölcsi érték hordozójaként jelent meg.

Ez a testfogalom elkerülhetetlenül magában foglal gendermarkereket: a szép és érzékeny test egyértelműen a nőiességet idézi meg, ami nem azt jelenti, hogy a férfiak ki voltak zárva az érzékenység kultuszából (hiszen az egyik kultikus érzékenységregénynek, Laurence Sterne *Érzékeny utazásának* a főszereplője is férfi), hanem azt, hogy alapértelmezésben a női(es) test volt az, melyre érzékenysége révén az a feladat hárult, hogy rezponzivitása révén kifejezze a szubjektum világhoz való – erkölcsi, de sokszor erkölcsös – viszonyát. Az érzékenység kultuszában és szövegeiben az erkölcsös fiatal lánynak legalábbis el kell pirulnia olyan dolgokon, melyekről nem illik tudnia (de ha igazán erényes, jobban teszi, ha ilyenek hallatán bele is ájul a hozzá legközelebb eső ifjú karjaiba). Az *érzékeny* testet ugyanakkor – Shaftesbury érvelésének ellentmondva, de az érzékenység kultuszába beleillően – vékony határvonal választja el az *érzéki* testtől, ami viszont Wollstonecraft szerint különös veszélyt jelent a nőkre, mert kiteszi őket a férfiak „feslett képzelgése[nek]” (Wollstonecraft 1792, 13.6. fej.).⁷ Ne feledjük, De Sade márki korában járunk, és Mary

⁷ „libertine of fancy” (Wollstonecraft 1792, 13.6. fej.). Magyar fordításban csak rövid részletek vannak meg az esszéből (ld. Irodalom). Azokban az esetekben, amikor az adott részlet megvan magyarul, azt idézem, megadva az oldalszámot; azoknak az idézeteknek az esetében viszont, melyek nincsenek benne a magyar fordításban, a fő szövegben saját

Wollstonecraft épp eleget élt Párizsban és épp elég jól ismerte a kortárs francia kultúrát ahhoz, hogy felismerje a női érzékenység konstrukciójában rejlő azon veszélyt, mely a férfiak szexuális szabadosságának áldozatává tette a nőket (nem véletlen, hogy a szövegben tizenkétszer fordul elő a magyarra egy szóval szinte lefordíthatatlan, de a De Sade-i gondolatokra utaló „libertine” kifejezés), de akár kitehette őket a férfierőszaknak is, ami paradox módon nem áll távol az érzékenység kultuszától: például az angol szentimentalizmus egyik alapszövegének, Samuel Richardson *Clarissájának* is ez az egyik legfontosabb cselekményeleme. Ebből a szempontból is teljesen megalapozott Janet Todd azon állítása, mely szerint *A nő jogai* Wollstonecraft „legkövetkezetesebb támadása az érzékenység ellen, [melyben] szigorúan kitart amellett, hogy a racionalitás a nők nevelési reformjának alapja” (Todd 1986, p. 135.),⁸ és esszéjével Wollstonecraft is csatlakozott azokhoz, akik azért támadták az érzékenységet, mert amorálisnak és immorálisnak tartották (Todd 1986, p. 137.).

A nő jogainak mint nőnevelési traktátusnak tehát a testfogalom szempontjából nem kevesebb a tétje, mint a női test újrafogalmazása, mégpedig a bűnbeesést is megvédő, bibliai nőitest-fogalommal szemben, de egyúttal *kultúraspecifikusan* az érzékenység kultuszának nőitest-felfogásával szemben is. A tagadáson és reaktív újraértelmezésen túl Wollstonecraft azonban arra is kísérletet tesz, hogy a női test kerüljön ki abból a binaritásrendszerből, melyben a női test az immanenciával azonos, illetve amelyben a női test a racionalitás ellenpontja. Wollstonecraft, mint Claudia L. Johnson felhívja rá a figyelmet, Talleyrand-Perigord-nak dedikálta esszéjét, aki épp akkor dolgozta ki az emberi jogok fogalma alapján a francia állam új oktatási-nevelési elveit, Wollstonecraft szövege pedig amellett érvel, hogy a nők is részesüljenek oktatásban annak érdekében, hogy hogy racionális és felelősségteljes állampolgárok és családtagok lehessenek (Johnson 1995, p. 24.). Wollstonecraft ezen affirmatív elképzelésének integráns része az, hogy a női testet és az újrafogalmazott női megtestesülést – avagy a megélt női testet – a racionális női szubjektum, a női szubjektivitás részének tekinti.

Retorikailag a test – már említett, látszólag esetleges, elszórt, de valójában az egész szöveget átjáró – megjelenésén túl Wollstonecraft ahhoz a módszerhez folyamodott, hogy többszörös bináris opozíciókban helyezi el a női testet, ezzel többnyire látszólag reprodukálva a testre vonatkozó, kétszatuságokon alapuló diszkurzust, provokatív kérdésfelvetésekkel vagy retorikai csavarokkal azonban le is bontja ezeket az opozíciókat. Ennek egyik emlékezetes példája a következő idézet a „Bevezetés”-ből, melyben az olvasó – saját neme – megszólítása önmagában is

fordítást használok, a jegyzetben megadom az angol eredetét, és mivel a magyar olvasó számára az angol szöveg online változata elérhetőbb, mint a könyv, ilyen esetekben nem oldalszámokat adok meg, hanem annak a fejezetnek számát, amelyben az idézet megtalálható.

⁸ „In a *Vindication to [sic] the Rights of Woman* (1792), her most sustained attack on sensibility, Wollstonecraft insists on severe rationality as the basis of reform for women” (Todd 1986, p. 135.).

provokatív, akár abból a szemszögből nézzük, hogy a kortársak, vagy legalábbis egy részük valóban adottnak vehette, hogy a nőikkel *nem* kell racionális lényekként bánni, majd pedig kristálytisza logikával, noha meglepő érveléssel arra mutat rá, miképp csúszhat át az „elbűvölő”, de gyámoltalannak nevelt lények (a nők) szeretete szánalommmá, majd megvetéssé:

Remélem, nemem megbocsátja, ha racionális lényekként bánok velük, nem pedig *elbűvölő* bájaiknak hízelgek, s ha nem úgy nézek rájuk, mint örök gyermekekre, akik nem tudnak megállni saját lábukon. Eltökélt szándékom, hogy megmutassam, miben áll a valódi méltóság és az emberi boldogság. Arra akarom rábeszélni őket, hogy próbáljanak *mind testi, mind szellemi erőt gyűjteni*, és arról akarom meggyőzni őket, hogy a selypegő kifejezések, a szív kiszolgáltatottsága, az érzés cizelláltsága és az ízlés rafináltsága valójában a gyengeség jelzőinek szinonimái, és hogy azok, akik csupán szánalmat ébresztenek s olyan szeretetet, mely azzal rokon, hamar megvetés tárgyivá válnak.” (Wollstonecraft 2003, p. 81. – a második kiemelés tőlem)⁹

Középponti eleme ennek az okfejtésnek az, hogy a „valódi emberi méltóságot és emberi boldogság” forrását és garanciáját egyaránt felfedezi a testi és a szellemi erőben, és ezek olyan tulajdonságok, melyekkel a kortárs gondolkodás a legkevésbé sem ruházta fel a nőket. Mi több, a szöveg a testi és szellemi erőt nem elkülönülve kezeli, hanem egymással összefüggésben, egymásnak szinte előfeltételeként, miközben mindvégig és következetesen érvel a nőiséget a küllemmel és a csábító testiséggel azonosító kulturális konstrukciók ellen, melyek egyúttal a(z immanens) nőt a szelemileg szárnyaló – alapértelmezésben transzcendens – férfi gyönyörének kiszolgálására rendelik:

Milton is hasonlóképp jellemzi gyarló ósanyánkat, azt azonban nem értem, mire gondol, mikor azt írja, hogy a nők szelidségre és csinos varázsra termettek, hacsak, igaz, mohamedán módra, nem akar megfosztani bennünket a lelkünkötől, és nem arra akar célozni, hogy csupán édes, csinos bájjal és irányítható, vak engedelmességgel megalkotott teremtetek vagyunk, hogy ekképp örömet szerezhessünk a férfi érzékeinek, mikor az nem épp az eszmélés szárnyán repül a magasban. (Wollstonecraft 2003, p. 84.)¹⁰

⁹ „My own sex, I hope, will excuse me, if I treat them like rational creatures, instead of flattering their *fascinating* graces, and viewing them as if they were in a state of perpetual childhood, unable to stand alone. I earnestly wish to point out in what true dignity and human happiness consists—I wish to persuade women to endeavour to acquire strength, both of mind and body, and to convince them, that the soft phrases, susceptibility of heart, delicacy of sentiment, and refinement of taste, are almost synonymous with epithets of weakness, and that those beings who are only the objects of pity and that kind of love, which has been termed its sister, will soon become objects of contempt.” (Wollstonecraft 1792, Introduction)

¹⁰ „Thus Milton describes our first frail mother; though when he tells us that women are formed for softness and sweet attractive grace, I cannot comprehend his meaning, unless, in the true Mahometan strain, he meant to deprive us of

Az *Elveszett Paradicsomra* utaló Milton-kritika nyilvánvalóan túlmutat önmagán, és magában foglalja a keresztény hagyomány – Bibliából eredeztethető – nőképének a kritikáját, mely az érzéki testiségben és a férfitől való függőségben határozza meg a nő szerepét. Márpedig, mint egy másik ponton Wollstonecraft rámutat, szintén a keresztény teológia szerint, de egyúttal a racionális, felvilágosult gondolkodók által is „támogatva”, a test a negatív értelemben vett állatisághoz kapcsolódik, és az ember kizárólag a szelleme révén nyerheti el a transzcendenciát: „Nyilvánvaló,» mondja Lord Bacon, hogy »az ember testében az állatokhoz hasonlatos, és ha szellemileg nem hasonlatos Istenhez, akkor alantas és nemtelen lény«” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.).¹¹ Márpedig ha a nőktől – épp azáltal, hogy bezárják őket az érzéki testbe – megtagadják a szellemet, az intellektust, akkor egyúttal megfosztják az isteni mivoltukban való részesedés lehetőségétől is (ami a keresztény teológia egyik alapköve).

Ebből a szempontból szinte radikálisnak tekinthető Wollstonecraft azon érvelése, mely szerint „A nők szokásairól szólva tegyük tehát félre az érzékekre vonatkozó érveket, és beszéljünk arról, hogyan kellene a nőket formálnunk ahhoz, hogy hozzájárulhassunk – ha nem túl merész ez a kifejezés – a Legfőbb Lény alkotómunkájához” (Wollstonecraft 2003, p. 85.).¹² Ezzel a retorikai felszólítással ugyanis Wollstonecraft elutasítja a nők *érzéki* testiséggel való és a bibliai hagyományban gyökerező azonosítását, ami önmagában is figyelemre méltó, hiszen a keresztény gondolkodás egyik alaptételét kérdőjelezi meg. Wollstonecraft azonban még ennél is tovább lép, mert a női test egy másfajta – nem az érzékenység korában különösen kultivált és érzékiséghez köthető – konstrukcióját is elképzelhetőnek tartja: egy olyan testkonstrukciót, mely – a hagyományos bináris oppozíciók szempontjából paradox módon – az értelemhez kötődik:

Ezért tehát, véleményem szerint, a legtökéletesebb nevelés az értelmi képességek olyan kiművelése, amely leginkább erősíti a testet és alakítja a szívet. Más szóval, amelyik képessé teszi az egyént arra, hogy olyan erkölcsi szokásokat alakítson ki magában, melyek biztosítják függetlenségét. Nevetséges dolog bárkit erényesnek nevezni, akinek erényei nem saját racionális ítéletéből származnak. *Ez volt Rousseau véleménye a férfiakról; én ezt kiterjesztem a nőkre, és teljes bizonyossággal állítom, hogy a hamis keifinomultság az, amely miatt kikerültek természetes szférájukból, nem*

souls, and insinuate that we were beings only designed by sweet attractive grace, and docile blind obedience, to gratify the senses of man when he can no longer soar on the wing of contemplation.” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.)

¹¹ „»Certainly,» says Lord Bacon, »man is of kin to the beasts by his body: and if he be not of kin to God by his spirit, he is a base and ignoble creature!«” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.)

¹² “In treating, therefore, of the manners of women, let us, disregarding sensual arguments, trace what we should endeavour to make them in order to co-operate, if the expression be not too bold, with the Supreme Being.” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.)

pedig amiatt, mert férfias tulajdonságok elnyerésére törekşenek.” (Wollstonecraft 2003, p. 85-86. – a kiemelt rész saját fordítás)¹³

Ebben a gondolatmenetben Wollstonecraft ismét a nőiségkonstrukcióval vitatkozik több irányban is, hisz vitatja az értelem, a test és az érzelmek („a szív”) szétválasztását a nevelésben, márpedig – mint láttuk – a korszak nevelésezsménye egyrészt szétválasztotta az érzelmet és az értelmet, és az értelmet csak a férfiaknak tulajdonította, tehát amikor Wollstonecraft az értelmet a nőknek is vindikálja, akkor a kortársak számára meghökkentően átírja a gendersémát, mi több, kijelenti, hogy nem vádolhatóak a nők férfiasággal – és ekként „természetes szférájuk” elhagyásával – azért, mert értelemmel is akarnak bírni. Másrészt mindezt köti a testhez is, de a testfogalmat is átírja, és tagadja, hogy a női test alapvető eleme az érzékenység korábban kultivált „hamis finomkodás” lenne. Ekként állítja szembe a férfi és a női megélt test tapasztalatait: „A legtöbb férfi néha arra kényszerül, hogy elviseljen testi kellemetlenségeket, hogy alkalmanként megküzdjön az elemek könyörtelenségével; a finomkodó nők azonban szó szerint testük rabszolgái és büszkélkednek alávetettségükkel” (Wollstonecraft 1792, 3. feje),¹⁴ és ugyanezt a jelenséget másutt explicit módon a szexuális kiszolgáltatottsággal hozza összefüggésbe: meglátása szerint „a test és az elme ereje fel van áldozva a szépség *feslett* fogalmának. [...] Az bizonyos, hogy ezek a gyenge lények csak a szerájba valók!” (Wollstonecraft 1792, Bevezetés).¹⁵

A nő jogaiban Woolstonecraft számos ponton veti fel a testi erő kérdését, amely az érzékenység kultuszában különösen – a diszkurzusba illő jelzőket használva – érzékeny és kényes kérdés volt, elsősorban a nők esetében, de éppen az „érző ember/férfi” („man of feeling”) konstrukciója miatt kultúrtörténeti szempontból kivételesen a férfiak esetében is:

¹³ A magyar fordítás dőlt betűvel átirrt része szerintem félrevezető. Így hangzik: „Ez volt Rousseau véleménye a férfiakról, szerintem pedig ez a tétel a nőkre is igaz, és teljes bizonyossággal kijelenthetem, hogy a nőket éppen a hamis finomkodás emeli ki természet elrendelte státusukból, nem pedig az a szándékuk, hogy férfias tulajdonságokat szerezzenek” (Wollstonecraft 2003, p. 86.). A fordításban a „kiemelés” fogalmát tartom pontatlannak, amely magasabb szférába kerülést implikál, miközben a wollstonecrafti érvelés szerint a „hamis finomkodás” semmiképp sem lehet ennek az eszköze, és a „drawn out of” sem a kiemelést jelenti. Az eredetiben: „[T]he most perfect education, in my opinion, is such an exercise of the understanding as is best calculated to strengthen the body and form the heart; or, in other words, to enable the individual to attain such habits of virtue as will render it independent. In fact, it is a farce to call any being virtuous whose virtues do not result from the exercise of its own reason. This was Rousseau's opinion respecting men: I extend it to women, and confidently assert that they have been drawn out of their sphere by false refinement, and not by an endeavour to acquire masculine qualities.” (Wollstonecraft 1792, 2. feje.)

¹⁴ „Most men are sometimes obliged to bear with bodily inconveniences, and to endure, occasionally, the inclemency of the elements; but genteel women are, literally speaking, slaves to their bodies, and glory in their subjection.” (Wollstonecraft 1792, 3. feje.)

¹⁵ Bár ez a rész megtalálható a magyar fordításban, a fenti idézet saját fordítás, mert a magyar szöveg az egyik kulcsszó, a De Sade-i gondolkodás miatt fontos „libertine”-t mossa el: „teljesen elhanyagolják a test és a szellem fejlesztését a szépség *öncélú* [libertine] ápolása [...] kedvéért. [...] Ezek a gyenge teremtmények minden bizonnyal a szerájba valók!” (Wollstonecraft 2003, p. 82.). Az eredetiben: „[women's] strength of body and mind are sacrificed to libertine notions of beauty. [...] Surely these weak beings are only fit for the seraglio!” (Wollstonecraft 1792, Introduction)

A testi erő, amely valaha a hősök megkülönböztetett jegye volt, most megvetett értéktelenségbe süllyedt, mert úgy tűnik, mind a férfiak, mind a nők feleslegesnek gondolják: utóbbiak azért, mert elvesz nőies kellemükből és abból a bájos gyengeségből, amely indokolatlan hatalmuk forrása; az előbbieket pedig azért, mert összeegyeztethetetlennek tűnik az úriember fogalmával. (Wollstonecraft 1792, 3. fej.)¹⁶

Ebben az érvelésben a nemek közötti különbség mellett a férfiak testi erejéről szóló érvelésben megjelenik még egy szempont, amelyet az esszé több ponton is érvényesít, ez pedig egyfajta osztályalapú különbségtevés, hiszen az „úriember” fogalma egyértelműen elhelyezi a Wollstonecraft esszéjében megjelenő férfiakat az egyébként is nagyon cizellált és társadalmi rétegekre érzékeny angol társadalmi rendszerben, és meghatározza azt is, hogy az „úriember” testi ereje miben és miképp különbözik a nem úriemberétől. Utalva arra, hogy a lángelmék gyakran tönkreteszik a testüket amiatt, mert túlságosan is a szellemi erőfeszítésekre koncentrálnak, rámutat a következő, a közvélekedésben jelen lévő logikai bukfencre: „[...] a felszínes megfigyelők ebből arra következtettek, hogy a lángelméknek általában gyenge – vagy divatosabb kifejezést használva – kényes alkatuk van. Én úgy vélem [...], hogy az elme ereje a legtöbb esetben erős test kíséretében, egészséges alkatban létezik, de nem a testi munkából eredő robosztus idegtónusból vagy izomerőből fakad” (Wollstonecraft 1792, 3. fej.).¹⁷ Wollstonecraft tehát megfordítja a közvélekedés logikáját, és a testi gyengeséget nem oknak, hanem okozatnak tartja, miközben el is különíti ezt a fajta testi erőt a nem „úriemberektől”, a fizikai munkát végzőktől, amivel – részben reflektálatlanul – testalapú osztálymegkülönböztetéseket is létrehoz, ami 21. századi értelmezői szempontból problematikusnak tűnhet, hisz a testből fakadó, esszenciális gondolkodásként is lehet értelmezni. Wollstonecraft érvelésének hátterében azonban mindvégig ott húzódik az az előfeltevés, hogy a test és a testi különbségek elsősorban a kulturális különbségekből, a neveltetésből adódnak – nem pedig a testből mint valamiféle megváltoztathatatlan esszenciából –, illetve annak az eredményei, hogy ki miképpen és mire használja a testét. Ebből a szempontból pedig megkérdőjelezi a férfiak esetében is a lángelme gyenge testiségének a kultuszát is, amely szintén összefügg az érzékenység kultuszával, kimutatja annak önromboló hatását, és azt is, hogy a test tönkretétele ez esetben is a szellem mindenek feletti művelésével függ össze (hisz ebben a

¹⁶ „Bodily strength from being the distinction of heroes is now sunk into such unmerited contempt, that men as well as women, seem to think it unnecessary: the latter, as it takes from their feminine graces, and from that lovely weakness, the source of their undue power; and the former, because it appears inimical with the character of a gentleman.” (Wollstonecraft 1792, 3. fej.)

¹⁷ „[...] superficial observers have inferred from thence, that men of genius have commonly weak, or to use a more fashionable phrase, delicate constitutions. Yet the contrary, I believe, will appear to be the fact; [...] I find that strength of mind has, in most cases, been accompanied by superior strength of body, natural soundness of constitution, not that robust tone of nerves and vigour of muscles, which arise from bodily labour, when the mind is quiescent, or only directs the hands.” (Wollstonecraft 1792, 3. fej.)

paradigmában a lángelmék a testet éppen a szellemük végletes használata révén teszik tönkre), miközben amellet érvel, hogy a szellemet és a testet nem egymás ellentétéként, egymást kizáró tényezőként kellene felfogni.

A nők esetében természetesen nem azt tartja problémának, hogy a testet lángelme-mivoltuk miatt hanyagolják el, hiszen érvelése szerint „a nők nevelésében az értelem kiművelése mindig alá van vetve bizonyos testi kifinomultság elnyerésének; és míg a testet elgyengítik a bezártság és az erkölcsösség hamis képzetei, a test akadályoztatva van abban, hogy elnyerje azt a kecses és szépséget, melyben a félig megformált vétagok sohasem tudnak megnyilvánulni” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.).¹⁸ Míg tehát mind a felsőbb osztálybeli férfiak, mind a „kifinomult” nők esetében problematikusnak tartja a testhez való viszonyt, annak okaként mást tételez fel: az első esetben a szellem és az érzékenység túlzott üvelésével hozza összefüggésbe, a nők esetében azonban azokat a genderkorlátokat okolja, amelyek közé a nők női mivoltuk miatt be vannak zárva.

Wollstonecraft tehát retorikailag kétosztatú szembenállások révén mutat rá a női test korabeli felfogásában rejlő problémákra, azonban *A nő jogai* túllép a pusztá kritikán, és megfogalmaz egy ideális nőitest-felfogást is, egy olyan testképet, amely ugyan nem haladja meg a nő és a női test heteroszexuális mátrixon belüli elképzelését, mégis olyan irányba mutat, amelyben a test nem akadályként, nem korlátként, nem atrofizált és atrofizáló elemként képződik meg, hanem épp ellenkezőleg: a szubjektum locusaként működik, és nemhogy nehezítené a szubjektum világban való létét, hanem elősegíti annak mozgását, motilitását, a világ dolgaihoz való hozzáférését, és még arra is hatással van, hogy a szubjektum miképp hozza létre magát gondolkodó lényként is. A női test tehát Wollstonecraft szinte utópisztikus elképzelésében a női önmegerősítés, a női önfelhatalmazás forrásává válik. Fontos eleme ugyanis Wollstonecraft nőitest-felfogásának, hogy azt, amit összefoglalóan erénynek nevez, ne külső tekintély hozza létre, hiszen annak az eredménye nem igazi élet, nem igazi szubjektum lesz: „Ha a nőket a tekintély teszi erényessé, ami önmagában is önellentmondás, akkor a szeráj falai közé kell őket zárni, és féltékeny szemmel kell őket figyelni. [...] Az olyan lelkek, amelyek elviselik az efféle bánásmódot, megadó anyagból készültek, és csak annyira kelnek életre, hogy megelevenítsék a testet” (Wollstonecraft 1792, 13. fej.).¹⁹

Wollstonecraft ezzel szemben elképzelt pozitív nőképe és nőitest-képe igen közel áll ahhoz a testfelfogáshoz, amelyet Maurice Merleau-Ponty fogalmaz meg a fenomenológia alapjaként: olyan

¹⁸„[...] in the education of women the cultivation of the understanding is always subordinate to the acquirement of some corporeal accomplishment; even while enervated by confinement and false notions of modesty, the body is prevented from attaining that grace and beauty which relaxed half-formed limbs never exhibit.” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.)

¹⁹ „If women are to be made virtuous by authority, which is a contradiction in terms, let them be immured in seraglios and watched with a jealous eye. Fear not that the iron will enter into their souls—for the souls that can bear such treatment are made of yielding materials, just animated enough to give life to the body.” (Wollstonecraft 1792, 13. fej.)

test, amely mozgása és percepciója révén a szubjektum világban való értelmes és értelmező létéhez járul hozzá. Az ő rendszerében, mint a következő idézet is rámutat, a fizikai érzékelő testnek elsődleges szerepe van a szubjektum világban való létében, és nem pusztán fizikai, hanem értelmi, értelmezési szempontból is:

Ha a testi tér és a külső tér gyakorlati rendszert alkotnak, az előbbi lévén az a háttér, amelyről leválhat vagy az az űr, amely előtt *megjelenhet* a tárgy mint cselekvésünk célja, akkor a test térbelisége nyilvánvalóan a cselekvésben teljesebbé válik. A saját mozgás elemzése tehát érthetőbbé teheti. A mozgásban lévő tárgyat vizsgálva jobban láthatóvá válik, hogy az miként lakja be a teret (és egyébként az időt is), a mozgás ugyanis nem pusztán elszenvedí a teret és az időt, hanem aktívan vállalja, eredeti jelentésükben veszi át őket, ami aztán a jólismert [*sic*] hétköznapi szituációk banalitásában láthatatlanná válik. (Merleau-Ponty 2012, p. 124.)

Ebben a gondolatrendszerben elsőbbsége van a test térbeliségének, a térbeliségben való létnek, azon belül pedig a mozgásnak, a motilitásnak, hiszen ezen érvelés szerint ezek által válik értelemezhetővé a szubjektum számára a világ, mert – mint másutt kifejti – „[a] szubjektum dialógusa a tárggyal – az objektumban szétszórt értelem átvétele a szubjektum által és a szubjektum intencióinak átvétele a tárgy által, ami nem más, mint fiziognomikus észlelés – a szubjektumnak egy világot bocsát a rendelkezésére, amely beszél hozzá önmagáról, ő pedig saját gondolatait iktatja be a világba” (Merleau-Ponty 2012, p. 155.). Ennek a világban lévő tárgyakkal való dialógusnak pedig elsődleges eszköze a test, a test mozgása, a test – mozgásban is megnyilvánuló – fizikai kontaktusa a világ tárgyaival, hiszen

[a] kéz gesztusában, amellyel egy tárgy felé nyúl, benne van az utalás a tárgyra, de nem mint reprezentált tárgyra, hanem mint erre a nagyon meghatározott dologra, mely felé kivetülünk, amelynél megelőlegezés révén ott vagyunk, amelyet kísértünk. *A tudat: dolognál-lét, a test közvetítése révén.* Egy mozgást akkor tanultunk meg, amikor a test megtanulta, azaz amikor belefoglalta a világába. Ezt a testet mozgatni annyi, mint rajta keresztül megcélozni a dolgokat, hagyni, hogy válaszoljon a felhívásukra, ami minden reprezentáció nélkül hat rá. A motorosság tehát nem a tudat szolgálatja, amely odaviszi a testet a térnek arra a pontjára, amelyet előtte megjelenítettünk magunknak. Ahhoz, hogy testünket egy tárgy felé tudjuk mozdítani, először is az kell, hogy a tárgy létezzen a számára, tehát hogy a testünk ne a „magábanvaló” régiójához tartozzon. (Merleau-Ponty 2012, p. 161–163 – kiemelés tőlem)

A test mozgásának, a világ tárgyainak és a tudatnak a valami után kinyúló kéz révén leírt szoros összefüggése, annak a hangsúlyozása, hogy az észlelés – és ekként az értelmezés – a test

mozgása révén tud létrejönni, felhívja a figyelmet arra, hogy milyen központi szerepet játszik a test a tudat működésében, és ezáltal arra is, hogy a testi lét és a tudat hagyományos szétválasztása mennyire nem tartható (legalábbis a Merleau-Ponty-i fenomenológiai szemszögből), hiszen összefoglaló érvelése szerint „[a] tudat életét – megismerő- vágy- vagy észlelési életét – egy »intencionális ív« tartja fenn, amely körénk vetíti múltunkat, jövőnket, emberi környezetünket, fizikai, ideológiai, morális helyzetünket, vagy inkább: azt eredményezi, hogy mindezekben a viszonylatokban vagyunk szituáltak. Ez az intencionális ív az, ami az érzékek egységét, az érzékek és az értelem egységét, az érzékelés és a motorosság egységét alkotja” (Merleau-Ponty 2012, p. 159.). Márpedig ha ennek az „intencionális ívnek” az alapja a test és annak mozgása – s ekként határai és szabadsága –, akkor egyértelműnek tűnik, hogy a testnek szabott korlátok egyúttal a szubjektum világban való létének a korlátai is, amelyek nem pusztán a fizikai lét korlátaivá válnak, hanem a világ érzékelésének és értelmezésének korlátaivá is.

Ebből a felfogásból kiindulva válik igazán láthatóvá Wollstonecraft nőitest-kritikájának és egyúttal nőitest-utópiájának a jelentősége is, és nemcsak a Wollstonecraft-korabeli testdiszkurzusban, hanem akár a mi saját kortárs testdiszkurzusunkban is. Az ő pozitív nőitest-felfogása ugyanis összefüggést tételez a fizikai mozgás által megerősített női test, a megértés és a morális kötelességek, az erények és a méltóság között, ami együttesen szinte Merleau-Ponty szó szerinti előképének tűnik: „Állítson elénk a képzelet egy tűrhető értelemmel bíró nőt [...], akinek a gyakorlatok által megerősített fizikai felépítése lehetővé tette, hogy a teste elnyerje teljes erejét; ugyanakkor elméje pedig fokozatosan gyarapodik, hogy megértse az élet erkölcsi kötelességeit, és azt, hogy miben áll az emberi erény és méltóság” (Wollstonecraft 1792, 3. fej. – aláhúzás az eredetiben).²⁰ Wollstonecraft tehát csakis együttesen, egymással párhuzamosan és egymást erősítve tudja elképzelni a nők testi, szellemi és erkölcsi megerősödését még akkor is, ha tisztában van vele, hogy ezzel éles kritikának teheti ki magát a kortárs nemfelfogás szemszögéből: „Tudom, hogy a feslett erkölcsűek azt is mondják majd, hogy a nő elveszíti nemiségét, ha testi és szellemi erőt nyer, és hogy a szépség, az a finom, boszorkányos szépség! már nem lesz dísz az ember lányának. Én teljesen más véleményen vagyok, mivel ezzel ellentétben én úgy vélem, hogy akkor méltóságteljes szépséget látnánk, és igazi kellemet, melynek a létrehozásához sokféle erőteljes fizikai és erkölcsi eredő járulna hozzá” (Wollstonecraft 1792, 7. fej.).²¹

²⁰ „Let fancy now present a woman with a tolerable understanding [...] whose constitution, strengthened by exercise, has allowed her body to acquire its full vigour; her mind, at the same time, gradually expanding itself to comprehend the moral duties of life, and in what human virtue and dignity consist.” (Wollstonecraft 1792, 3. fej.)

²¹ „I know that libertines will also exclaim, that woman would be unsexed by acquiring strength of body and mind, and that beauty, soft bewitching beauty! would no longer adorn the daughters of men. I am of a very different opinion, for I think, that, on the contrary, we should then see dignified beauty, and true grace; to produce which, many powerful physical and moral causes would concur.” (Wollstonecraft 1792, 7. fej.)

Ezzel pedig talán elérkeztünk *A nő jogainak* és egyúttal a nők jogainak egyik legfontosabb *védelméhez* – avagy a cím egyik kulcsszavának, a „*vindication*”-nek másik lehetséges fordításában *követeléséhez* –, ahhoz, hogy Wollstonecraft kifejezetten amellett érvel, amit mai fogalmakkal genderként, társadalmi nemi különbségként íránk le, hiszen kijelenti, hogy „[h]a a nők általában gyengék mind szellemileg, mind testileg, az sokkal kevésbé természetükből, mint neveltetésükből adódik” (Wollstonecraft 1792, 3. fejt., lábjegyzet),²² illetve enek a pozitív ellenoldalát is, miszerint a nők nevelhetők arra is, hogy testi és szellemi erővel rendelkezzenek. A kortárs szellemiséget és nevelési elveket is figyelembe véve és nem kevés iróniával legalább azt a célt fogalmazza meg „azoknak az anyáknak és apáknak, akik igazán törődnek a nők nevelésével, az kellene, hogy legyen az első gondjuk, hogy – ha nem is erősítik a testet, de legalább – ne tegyék tönkre annak felépítését a női kiválóság hamis képzeivel; és arra sem lenne szabad nevelni a lányokat, hogy abban a veszélyes képzetben tetszelegjenek, hogy az érvelés valamely kémiai folyamata révén egy hiba kiválósággá alakítható” (Wollstonecraft 1792, 3.fejt.).²³

Hogy ennek a kívánalomnak a megfogalmazása mit is jelentett a kortárs nevelés és genderdiszkurzusban, azt egyértelművé teszi egy Wollstonecraft-kritikus kijelentése, mely szerint Wollstonecraft nőideálja többé-kevésbé megfelel „a 18. századi maszkulinitásideálnak” (Glover – Kaplan 200, p. 49.). Kétségtelen, hogy a test és a szellem efféle erősítése sokkal inkább megfelelt a maszkulinitásideálnak, meglátásom szerint azonban Wollstonecraft továbblép ezen (és ezt valóban továbblépésként, nem pedig visszalépésként értelmezem még akkor is, ha a következő idézetek egyúttal azt is jelzik: a wollstonecrafti nőideál is a heteroszexuális mátrixon belül képződött meg, mi több, a házasság keretein belül képzelel el az ideális nőt), hiszen egy hosszú szakaszban amellett érvel, hogy a női test és szellem erősítése éppenhogy arra fogja a nőt alkalmassá tenni, hogy kellően ellássa *anyai* teendőit, mondván hogy ekképp fogja tudni kellően igazgatni a családot, részt venni a gyereke oktatásában, amivel a saját elméjét is fejleszti, mi több, a szoptatással – amit akkoriban a közép- és felsőbb osztályok esetében inkább a szoptatós dajkák végeztek – kimondatlanul a természetes születésszabályozás révén a szinte egymás után születő gyerekek száma is csökkenthető lenne, ami viszont a nők egészségének megóvásához járulhatna hozzá. És azt is hozzáteszi, hogy ha nem önmaguk ruházatának díszítésével foglalkoznának, akkor a nők is jobban tudnának mással törődni, például a művészetekkel vagy akár a tudományokkal is.²⁴

²² „If women are in general feeble both in body and mind, it arises less from nature than from education.” (Wollstonecraft 1792, 3. fejt., lábjegyzet)

²³ „the first care of those mothers or fathers, who really attend to the education of females, should be, if not to strengthen the body, at least, not to destroy the constitution by mistaken notions of beauty and female excellence; nor should girls ever be allowed to imbibe the pernicious notion that a defect can, by any chemical process of reasoning become an excellence.” (Wollstonecraft 1792, 3.fejt.)

²⁴ „fulfilling the duties of a mother, a woman with a sound constitution, may still keep her person scrupulously neat, and assist to maintain her family, if necessary, or by reading and conversations with both sexes, indiscriminately,

Ez pedig nemcsak anyai feladatuk elvégzéséhez és önmaguk fejlesztéséhez nyújtana segítséget, hanem ahhoz is hozzájárulna, hogy egy sokkal egalitáriánusabb, a férj és a feleség egyenlőbb kapcsolatán alapuló, kevésbé hierarchikus házasságmodell jöjjön létre, ami – tegyük hozzá – a kortárs genderdiszkurzus szinte minden elemének ellentmondó utópiának tűnik. Érvelése szerint ugyanis „[a] természet a nőnek gyengébb testalkatot adott, mint a férfinak; de ahhoz, hogy biztosítsa férje érzelmeit, a nő – elméje és teste pallérozása révén, miközben a lány, feleség és anya kötelességeit teljesíti – lehetővé teszi, hogy teste visszanyerje természetes erejét, idegei pedig az egészséges tónust. [...] Ezenkívül az a nő, aki megerősíti testét és pallerozza elméjét a család igazgatásával és különféle erények gyakorlásával, férjének barátjává, nem pedig tőle függő szerény alattvalójává fog válni” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.).²⁵

A nő jogai című esszében tehát azt látjuk, hogy miközben Wollstonecraft erős kritikával illeti a kortárs nőnevelésre, azon belül pedig a test fejlesztésére, illetve annak hiányára vonatkozó elképzeléseket, és amellet érvel, hogy a nők ezekkel az elvekkel csak kiszolgáltatottá válnak, egyúttal megfogalmaz egy olyan nőképet és azon belül nőitest-ideált, amely középpontba helyezi a test és a szellem fejlesztését, azokat egymás összefüggéseiben láttatja és az erkölcs képzeivel is társítja. Bár a kortárs diszkurzusban ez a felfogás akár úgy is értelmezhető, hogy a maszkulinitás jegyeivel akarja felruházni a nőket, érvelése abba az irányba visz, hogy a nőknek *női mivoltukban* is szükségük van a testi és szellemi erőre és fejlődésre (ami ellentmond a korszak nőképének), és ezáltal egyúttal előre vetíti egy olyan nőideál képét is, melynek a világban való léte a szabad(abb) motilitáson alapul, s ennek következtében olyan értelmező-érzékítő kapcsolatot tud kialakítani a világgal, mely megváltozathatja a férfi-női alá- és fölérendeltségi viszonyokat is. Olyan, potenciálisan radikális elképzelés (volt) ez, amely miatt talán nem is csodálkozhatunk azon, hogy a kortárs gótikusregény-író Horace Walpole (akinek regényeire egyébként Wollstonecraft kritikája többek között irányult) alsószoknyás hiénának és filozófáló kígyónak nevezte. Még kevésbé csodálkozhatunk azon, hogy – mint Iris Marion Young tanulmánya rámutat – a nők motilitására még a 20. század végén sem tekinthetünk úgy, mint Mary Wollstonecraft utópiájának megvalósulására, avagy *női megtestesülésére*.

improve her mind. For nature has so wisely ordered things, that did women suckle their children, they would preserve their own health, and there would be such an interval between the birth of each child, that we should seldom see a house full of babes. And did they pursue a plan of conduct, and not waste their time in following the fashionable vagaries of dress, the management of their household and children need not shut them out from literature, nor prevent their attaching themselves to a science, with that steady eye which strengthens the mind, or practising one of the fine arts that cultivate the taste.” (Wollstonecraft 1792, 13. fej.)

²⁵ „Nature has given woman a weaker frame than man; but, to ensure her husband's affections,[...] a wife, who, by the exercise of her mind and body, whilst she was discharging the duties of a daughter, wife, and mother, has allowed her constitution to retain its natural strength, and her nerves a healthy tone [...]. Besides, the woman who strengthens her body and exercises her mind will, by managing her family and practising various virtues, become the friend, and not the humble dependent of her husband.” (Wollstonecraft 1792, 2. fej.)

- Beauvoir, S. de. (1969) [1949]. *A második nem*. Fordította Görög Lívía, Somló Vera. Budapest: Gondolat.
- Glover, D. – Kaplan, C. (2000). *Genders*. The New Critical Idiom sorozat. London: Routledge.
- Hall, D. E. (2004). *Subjectivity*. The New Critical Idiom sorozat. London: Routledge.
- Johnson, C. L. (1995). *Equivocal Beings: Politics, Gender and Sentimentality in the 1790s*. Women in Culture and Society sorozat. Chicago: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012) [1945]. *Az észlelés fenomenológiája*. Fordította Sajó Sándor. Rezonőr sorozat. Budapest: L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület.
- Spender, D. (1982). *Women of Ideas (And What Men Have Done With Them)*. London: Ark Paperbacks.
- Sterne, L. [1768] *A Sentimental Journey Through France and Italy*.
[<http://www.gutenberg.org/files/804/804-h/804-h.htm>] (2019.01.21.)
- Sterne, L. (1957). *Érzékeny utazás Francia- és Olaszországban*. Fordította Határ Győző. Budapest: Európa.
- Todd, J. (1986). *Sensibility: An Introduction*. London: Methuan.
- Todd, J. (1989). *The Sign of Angelica: Women, Writing and Fiction, 1660-1800*. London: Virago.
- Ussher, J. M. (1997). Introduction: Towards a material-discursive analysis of madness, sexuality and reproduction. In J. M. Ussher (szerk.), *Body Talk: The Material and Discursive Regulation of Sexuality, Madness and Reproduction*, London: Routledge. 1–9.
- Wollstonecraft, M. [1792]. *A Vindication of the Rights of Woman*.
[<http://www.gutenberg.org/cache/epub/3420/pg3420-images.html>] (2019.01.19.)
- Wollstonecraft, M. (1993) [1792]. A Vindication of the Rights of Woman. In M. Wollstonecraft, *Political Writings*, szerk. Janet Todd. Toronto: University of Toronto Press. 67–296.
- Wollstonecraft, M. (2003). A nő jogainak védelmében (1792): részletek. Fordította. Dózsai Rita et al. In Péter Á. (vál., szerk.), *Az angol romantika: Esszék, naplók, levelek*. Budapest: Kijárat. 79-101.
- Yaeger, P. (1988). *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*. Gender and Culture sorozat. New York: Columbia University Press.
- Young, I. M. (1980). Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Compartment, Motility and Spatiality. *Human Studies* 1980(3), 137–156.

Antal Éva*

„LADIES AND GENTLE(WO)MEN”

Mary Wollstonecraft az úrinő nevelésről*

És csakugyan, nagyon boldogok vagyunk!

(Mary Wollstonecraft)

Mértékletességre és önmegtagadásra van szükség
az élet minden területén, hogy nagylelkűek lehessünk.

(Mary Wollstonecraft)

Harold Bloom „nagyhatású” *The Anxiety of Influence* (1973) című irodalomelméleti munkájában a férfi szerzőkre jellemző agonalitást, az elődökkel való versengést és az egymásra-utaltságot apa-fiú konstrukcióban mint „a hatástól való szorongást” mutatja be. Ennek megfelelően – reagálva a könyv hatástörténeti elemzéseire – a Sandra M. Gilbert és Susan Gubar szerzőpáros a nőknél „a szerzőségtől való szorongást” (*anxiety of authorship*), valamint a versengés ellenpontjaként a korábbi korok női szerzői iránti csodálatot emeli ki (Gilbert–Gubar 1984, p. 48–49.). A női szerzőnek komoly frusztrációt okoz, hogy írni kezdjen, mivel úgy érzi, oly hosszú hallgatás után, mintha „fehér tintával” írna (Heléne Cixous-t idézi Showalter 1994, p. 438.) a fehér lapokra: nehéz megtörni a csendet, és hangot adni a nőnek. A női szerzők kevés elődre tekinthettek példaként, és szinte kötelező érvénnyel ismerniük, követniük kellett a férfi mintákat. Elaine Showalter, amerikai feminista kritikus szerint „kéthangú diskurzusként” olvashatjuk a női műveket, melyekben egy „domináns” és egy „elnémított” kultúra jut kifejezésre (vagy éppen szóhoz) – ez utóbbi akár a peremvidékek zabolátlan megnyilatkozásaiában. „A női írások tehát – írja a kritikus – nem a férfi tradíció *kívül* vagy *belül* vannak; egyszerre vannak benn mindkét tradícióban” (Showalter 1994, p. 439.).

A 17. századtól a neveléstörténetben remekül nyomon követhető a férfi szerzők egymásra hatása, és igen jól dokumentált például Jean-Jacques Rousseau *Emiliének* térnyerése a nevelésről szóló diskurzusokban, vagy éppen az, ahogyan John Locke *gentleman* nevelésének (lásd *Gondolatok a nevelésről*, *Some Thoughts Concerning Education*, 1693) tézisei rendre előkerülnek az elméleti

* Antal Éva (PhD, habil) az Eszterházy Károly Egyetem Anglisztika és Amerikanisztika Intézetének főiskolai tanára.

* A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

munkákban. Vajon hogyan helyezhetjük el a nők nevelésének kérdéskörét a férfi szerzők műveiben? A női gondolkodók hogyan viszonyulnak a férfi szerzők főként fiúgyermek nevelését célzó elméleteihez? Rousseau Zsófia-könyve vagy akár Locke elszórt megjegyzései olyan elegendő alapot adnak, melyre női nevelésfilozófia építhető? Az egri székhelyű Nevelésfilozófia Interdiszciplináris Kutatócsoportban az angolszász irodalomtörténeti és olvasás-történeti vonal mellett húzódo, azzal mintegy párhuzamosan haladó női esszéista és neveléskritikai diskurzust vizsgálom. Kiindulópontom a 18. századi, (neo)klasszikus, illetve koraromantikus kor, ahol női szerzőktől először jelennek meg éles hangú írások válaszul a kor neveléssel kapcsolatos értekezéseire. Jelen tanulmányom témája Mary Wollstonecraft korai – magyarul nem olvasható – nevelésfilozófiai művének, *Gondolatok a leányok neveléséről* (*Thoughts on the Education of Daughters*, 1787) elemzése, ahol az angol gondolkodó(nő) végig polemizál a kurrens elméletekkel, főként a művek keretét adó Rousseau és Locke nevelésfilozófiai elgondolásával.¹ Szövegemben végig külön hangsúlyt kapnak a gyengébbik nem (*gentle sex*) nevelésében megjelenő korabeli ideálok: az úrinő (*gentlewoman*), a kifinomult, társasági dáma (*genteel lady*) és az illetudó igazi hölgy (*the proper lady*).

A brit szigeteken a restauráció kezdetétől, 1660-tól 1790-es évekig tartó ún. „hosszú tizennyolcadik század”, mely a felvilágosodás, az ész százada, a nevelés területén is racionális változásokat hozott. Az oktatás intézményi reformtörekvései mellett nevelésméleti igényű munkák is megjelentek, melyekben a női nevelés kérdései is előtérbe kerülnek például Mary Astell és Hannah More írásaiban (Pukánszky 2006, p. 84-85.), ám a 18. században még erőteljesen érződik a britek féltelme az általánossá váló oktatástól és az alsóbb osztályok képzésétől, és a középosztálybeli női gondolkodók jellegzetesen a családban, privát tutoroktól részesültek kivételes képzésben. Az arisztokrata Catharine Macaulay leveleiben (*Letters on Education*, 1790) is inkább a magánnevelés kérdéseit veti fel, ugyanakkor bátor módon kiáll a gyermekek koedukált (elit) képzése mellett. A szerző Rousseau-t és Locke-ot idézi, miközben kommentálja a passzusokat, illetve Burke-vel is polemizál: nyilvánvalóan nagy hatással volt munkája ifjabb kortársára, Wollstonecraft-ra annak későbbi műveiben.²

Míg Macaulay intellektusa „elszigetelt, egyedi jelenség maradt” (Pukánszky 2006, p. 87.), Mary Wollstonecraft (1759-97) írásai széles körben keltettek felháborodást. Az „alsószoknyás hiéna[ként]”³ vagy éppen „filozofáló kígyóként” (hogy Horace Walpole gúnynév-metaforáit idézzem,

¹ Jelen tanulmány az egyes művek közti gondolati párhuzamokra és az elméleti keretek hatástörténetére figyel, retorikai meglátásokra nem tér ki. Másik munkámban, a Wollstonecraft főművének tekintett *A nő jogainak védelmében* (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792) elemzésekor bemutattam, hogy a számos másoktól vett idézet ismétlésekor a szerző ezekhez fűzi ironikus észrevételeit, illetve eltorzítja például Rousseau érvelő mondatait. Lásd erről: Antal 2018.

² Karen O'Brien meggyőzően mutatja ki Macaulay és Wollstonecraft párhuzamos gondolatait a kései, az 1790-es években készült művekben (2009, p. 173-200.).

³ Míg Natalie F. Taylor a metaforák szörny, khiméra jellegét emeli ki, Séllei Nóra idevágó lábjegyzetéből megtudjuk, hogy az egyébiránt tisztátalan dögevőknek tartott hiénákról sokáig azt hitték, csak hím állatok léteznek, mivel a nőstény hiénáknak merevedésre képes megnagyobbodott klitoriszuk, alpenisziük van (Séllei 1999, p. 130.).

Taylor 2007, p. 2.) híresült el a gondolkodó feminista, moralista és pedagógus (*educationalist*). Maga is dolgozott nevelőnőként és tanítónőként, iskolát alapított, majd később egy londoni kiadónál szerkesztői munkát vállalt, és francia nyelvű szövegeket fordított. Londonban Wollstonecraft a Radikálisok csoport tagja későbbi férjével William Godwinnal, Thomas Paine-nel, Joseph Priestley-vel és a festő Henry Fuseli-vel együtt, mi több, a költő-festő William Blake és William Wordsworth is az ismeretségi köréhez tartozik. Magánélete botrányokkal tarkított, mivel két leánygyermek születik két férfitől: első lánygyermekének apja Gilbert Imlay amerikai kalandor, akivel Párizsban a forradalom idején kezd viszonyt, majd megismerkedik az anarchista Godwinnal, aki már terhesen veszi feleségül. Második gyermeke, Mary (aki később a költő Shelley felesége, a *Frankenstein* szerzője) születését követően 38 évesen meghal, halála után férje gondozza irodalmi hagyatékát, és neveli a lányokat.

A nőnevelés kérdésköre szinte minden írásában foglalkoztatta Wollstonecraftot, és Alan Richardson e tekintetben egymás mellé helyezi politikai, pedagógiai témájú és az olvasó önnevelését célzó szépirodalmi műveit, *Mary* és *Maria* című regényeit (Richardson 2002, p. 24.). 1787-ben adta ki locke-iánus szellemű (és című) könyvecskéjét *Gondolatok a leányok neveléséről* (*Thoughts on the Education of Daughters*) címmel, mely a korabeli családi nevelést elősegítő kézikönyvek (vö. *conduct-book*) és a nevelési levelek stílusában íródott. Később *A nő jogainak védelmében* (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792) című mű leghosszabb fejezetében a szerző áttekinti korának neveléssel foglalkozó irodalmát, és egy-két elszórt megjegyzésben méltatja a női szerzőket: Madame Genlis ötleteit (és szüklátóköriúségét), Mrs Chapone leveleinek józanságát, valamint külön kiemeli a már említett Mrs Macaulay egyedülálló intellektusát (Wollstonecraft 2004, p. 130–132).⁴ A nevelési levelek mellett a viselkedés-, magaviselet-kézikönyvek is népszerűek voltak a korban. Ám míg leveleket női szerzőktől is olvashatunk, a kézikönyvek szerzői főként férfiak. John Gregory feminin viselkedést népszerűsítő nevelő könyvében (*A Father's Legacy to his Daughters*, 1774) a női élettér-beszűkülés propagálását láthatjuk, ahogyan Dr. Gregory a nőknél a divat szeretetéről, a tettetés eszköztárának elsajátításáról és az érzelmek házasság előtti eltitkolásáról beszél (elemzi Wollstonecraft 2004, p. 42).⁵

Wollstonecraft kései értekezésében, főművében valóban éles kritikával illeti a nevelési kézikönyveket, ám pályájának elején megengedőbb a műfajjal kapcsolatban. Azt is érdemes észben tartanunk, hogy – főként pénzkereseti megfontolásokból – maga is ezt az írásformát választja, hogy

⁴ Wollstonecraft szerint Macaulay olyan mértékben csak az általános emberi józan észre támaszkodik érett és őszinte érvelésmódján, hogy már-már „a férfias gondolkodás” (*masculine understanding*) arroganciájával illethetnének (Wollstonecraft 2004, p. 130–2.). A két női szerző ismerte és elismerte egymást, elküldték egymásnak írásait, és Wollstonecraft recenzióban méltatta kortársának történelemkönyvét, ám Macaulay 1791-ben bekövetkezett halála rövidre zárta kettőjük intellektuális barátságát (Taylor 2003, p. 48–53.).

⁵ Ezen a ponton – nem mellékesen – eszünkbe juthat, hogy a *conduct book* eredetileg „fenyítési lapként” (*conduct-book*) funkcionált, melyre a szülők vagy a nevelők feljegyezték a tanuló rossz magatartásának, illetlen viselkedésének eseteit, hogy majd később a megfelelő büntetést szabják ki a gyermekre.

közölje a nők neveléséről észrevételeit. Vivien Jones a tanácsadó könyvekről szóló tanulmányában óv minket attól, hogy a korai *Gondolatok*ban is a későbbi Wollstonecraft polemikus hangját keressük. Ugyanakkor, mivel a szerző a korban divatos írásművet a saját stílusában újraértelmezi, „proto-feminista traktátusként” olvashatjuk már a korai neveléssel foglalkozó írásait is, melyekben a korban népszerű viselkedés-könyvek mellett erőteljesen érződik Wollstonecraft vallásos, „disszenter” (nem anglikán protestáns) kötődése, valamint a 18. századi angol szatirikus hagyomány hatása (Jones 2002, p. 122–123). A leányok kötelessége a rezignációval fogadott önuralom elsajátítása, mivel ily módon valódi illemtudó hölgyként (*proper lady*) praktikusan jó feleséggé (és anyává), spirituálisan igaz kereszténnyé válhatnak; miközben az önző, társasági (*genteel*) hölgy bemutatása a gúnyos-szatirikus vonalat mutatja fel.

Wollstonecraft *Gondolatok a leányok neveléséről* írása, ha összevetjük a mintául használt locke-i művel, jóval rövidebb és csak pár kardinális nevelési problémára koncentrál – boldogan írnám, hogy speciálisan a női viselkedés kérdéskörében. Ezzel szemben Locke nevelési kézikönyve, az 1693-as *Gondolatok a nevelésről*, hasznos tanácsok tárháza mintegy 150 kisebb témakörben; míg egy illeszkedő hosszabb kiegészítés teljes egészében a gondolkodás fejlesztéséről szól (lásd „Of the Conduct of the Understanding”), ahol a leányokról nem sok szó esik.⁶ A fiúk locke-iánus „úriemberré” (*gentleman*) nevelése legkevésbé sem a divatos, előkelő ficsúrok képzését célozza. Locke úriembere művelt, de nem különösebben képzett; a filozófus maga időpocsékolásnak tartja például a zenével való foglalatoskodást (Locke, 1914, p. 205.). A fizikai munkát többre értékeli, és az előkelő vívás és lovaglás mellett a vidéki nemesember kertészkedéssel és különféle ácsmunkákkal is edzheti testét (Locke 1914, p. 207. és 209.). Puritán elvekre épülő nevelésfilozófiájában, mely nem mentes az ellentmondásoktól, az úriember teste edzett, erényesen él, és praktikus ismeretekkel rendelkezik (Pukánszky 2005, p. 51.). Vagyis a józan ésszel gondolkodó, erős, szilárd erkölcsi tartású férfi az ideál – míg a hölgyekről nem igazán beszél. A *Gondolatok*ban Locke kijelenti: „Fiúról beszélek, mert értekezésem főcélja annak kifejtése, hogy hogyan kell az úri fiút kis korától fogva nevelni; természetesen ezeket az elveket nem lehet mindenben követni a leányok nevelésénél is; bár könnyű lesz eltalálni, hol kíván a nemi különbség eltérő bánásmódot” (Locke 1914, p. 44.). Ugyanakkor megtudjuk, hogy a természetes nevelés a lányoknál is előnyös, mivel szépségüknek jót tesz a friss levegő, míg a fiúknál az erőnlét a fontos (Locke praktikus tanácsokkal is szolgál, mint például a mindennapos lábmosás szokása vagy a hálósapka nélküli alvás).

A locke-iánus ihletésű *Gondolatok a lányok neveléséről* nem tud igazán kapcsolódni a locke-i *Gondolatok* nemlétező nőneveléséhez. Wollstonecraft a sztereotípiáktól próbálja megszabadítani

⁶ John Locke 1693-as művének ez idáig egy teljes magyar nyelvű kiadása jelent meg 1914-ben Mutschenbacher Gyula fordításában. Tanulmányomban ezt a művet idézem, és ez együtt jár a régies írásmód megtartásával.

korának úrinő-képét, és próbálja más irányba elvinni a hölgyek képzését. Igaz, még a mű alcíme sem mutatja a későbbi írások radikalitását, hiszen a szerző saját észrevételeit osztja meg „a nőnevelésről az élet fontosabb kötelességeiben” (vö. „with reflections on female conduct, in the more important duties of life”).⁷ Melyek ezek a kötelességek? A leányok nevelésének korai szakaszában is a fő cél az, hogy „felkészítsük őket, a feleség és anya fontos kötelességeinek [...] a házkörűli teendőknél az ellátására (*to fulfil*)” (p. 58–59.). Mindeközben Wollstonecraft élesen kritizálja korának felszínes emberi kapcsolatait, és kíméletlenül őszinte korrajzot ad szerencsétlen frigyekről, majd gyermeküket hiúságból és önzésből elhanyagoló anyákról, akik szoptatós dajkákra, később a cserfes és ostoba szolgálólányokra bízják a leányok „nevelését”. A kisleányok – és minden gyermek – legkorábbi élményeinél fontos a szülői szeretet kifejezése, hiszen ez az életszakasz, amikor „az ember boldogsága kizárólag másoktól függ” (p. 9.). A bentlakásos iskolák butaságot oktató és léhaságot propagáló légköre helyett optimális esetben az értelmes, felelősségteljes anyáknak kellene jóra nevelni leányaikat, ám ez ritkán következik be. Locke is bízik a „racionálisan gondolkodó anyákban”, akik ésszerű megfontolásokon nyugvó házasság keretein belül el tudják látni gyermekeik nevelését (Taylor 2007, p. 109–110.). Mindazonáltal Locke magára a nevelésre is nagy hangsúlyt fektet, hiszen a *Gondolatok a nevelésről* híres felütésében ezt írja:

Megvallom, vannak egyesek, akiknek teste-lelke olyannyira duzzad az erőtől, oly jól van megalkotva a természettől, hogy nem szorulnak nagyon mások segítségére; velük született tehetségük ereje már bölcsőjüktől fogva a tökéletesség felé viszi őket, szerencsés szervezetük révén csodákat tudnak művelni! Csakhogy az ilyenek ritkán akadnak; azt hiszem nyugodtan mondhatom, hogy az utunkba akadó emberek kilenczted része nevelése útján lett azzá, ami – jóvá vagy gonosszá, hasznossá vagy haszontalanná. A nevelés okozza a nagy különbségeket az emberek között. (Locke 1914, p. 42.)

Wollstonecraftnál „A morális nevelés” részben Mr. Locke és rendszere megidéződik, mikor a szerző megkérdőjelezi a szülők képességét és rátermettségét gyermekeik nevelésére, hiszen maguk a szülők is önképzésre szorulnak főként, ha saját szenvedélyeik kordában tartására gondolunk. A gyermekek általános nevelésében, és itt nem csak a lányokérol van szó, kitüntetett szerepe van a természet, az élőlények tiszteletének, a történetek révén való oktatásnak, a hazugság és rossz befolyás (a házkörűli szolgák) elkerülésének.⁸ A hölgyek képzéséről, sajnos, csak a korban elfogadott

⁷ Tanulmányomban végig a mű 2014-es, egyébiránt faksimile kiadását használom, a zárójelben megadott oldalszámok erre a szövegre vonatkoznak. A mű magyarul nem olvasható, így minden idézett szövegrészlet a saját fordításom.

⁸ A „Jóakarát (*Benevolence*)” fejezetben kifejezetten ajánlja, hogy a kisleányok az apróbb élőlények szeretetével érezzék át a Teremtő jóságát, és különösen hasznosnak tartja az állatokról szóló példázatos történeteket, meséket (p. 143.). Ez lesz majd következő művének, az *Eredeti történeteknek* (*Original Stories*, 1788) a kiindulópontja.

gondolatokat olvashatjuk: némi földrajz, egy kis képzőművészeti oktatás és a zenetanulás adja az úri kisasszonyok műveltségét, valamint a tánc is jótékony hatással van a kellemes modorra (p. 27). Ugyanitt a szerző locke-iánus módon „az igazság velünk született elveiről ír”, és arról, hogy a gondolkodás fejlesztésekor a gyermekeknek meg kell tanítani, hogyan kapcsolják össze képzeiket, ideáikat (p. 13. és 22.). Wollstonecraft is nagy hangsúlyt fektet a tapasztalatokra, és utal arra, a gyermek lelke teleíródik – összhangban azzal, ahogyan ezt Locke híres ismeretelméleti *tabula rasa* (fehér lap) metaforája állítja az elméről (Locke 2004, p. 109.). Locke *Gondolatok a nevelésről* írása pontosan a gyermeki elme üres lap, illetve viasz jellegével zárul, mikor összegzi, hogy egy magas rangú úriember fiát nevelte, és akit kiskorától úgy „tekintett[em], mint egy tiszta papirlapot (*white paper*) vagy viasztáblát (*wax*), amelyet úgy írok tele, illetve úgy gyúrok, formálok, amint nekem tetszik” (Locke 1914 p. 217. és Locke 2007, p. 179.). Milyen magabiztos a filozófus-nevelő hangja, és mekkora felelősség a gyermek ily módon értett oktatása!

Wollstonecraft végig a természetességet és az őszinteséget hangsúlyozza a leányok viselkedésmódjában; elveti a felszínes, tettetett pózokat és manírokat (a kényeskedő selypítést vagy az úriasszonynak tartott affektációt). „Az érzelmek, melyek érzékenységből és erkölcsi tartásból fakadnak, leírhatatlanul kellemesek”, így az arisztokraták „fehérre festett síremlékszerű” előkelőségével szemben a „viselkedés alázatos kedvessége” és a „magatartás finomsága” („*gentleness of behaviour*”) jellemzi az illedelmes úrihölgyet (p. 30–31.). Az őszinte érzelmeket pedig az értelem kontrollja alá kell vonni; lehet, a másik nem érdeklődését az első benyomások keltik fel, de a kifinomult modor tartja azt fenn. Ugyancsak nevetségesnek tartja, hogy a gyengébbik nem szín pompás ruhákkal, a fehérre púderozott arc erőteljes sminkjével és színes parókákkal próbálja közszemlére tenni jómódúságát, miközben az öltözködésben is az egyszerű és elegáns megjelenést tartja elérendőnek. Az élet minden területén az úrinőt „értelmes, ízléses, és érzékeny” megjelenés jellemzi (p. 43.) – mintha a korban divatos úrinő-kép (*gentle woman*) a finomkodó, felszínes és maníros inkább karikatúraszerű dáma (*genteel woman*) lenne szemben Wollstonecraft erényes, nagylelkű és jó modorú, illetudó hölgyével (*proper lady*). A 18. században a társadalmi elvárások „inkább lágyítottak (*soften*), nem pedig finomítottak (*refine*)” az úrinő-kép vonásain (O’Brien 2009 p. 190.), így az eszményként tételezett nőalak elerőtlenítésével tovább gyengítették a női nem (*gentle sex*) megítélését. A *Gondolatok* kifigurázza a társasági életet kedvelő, frivol hölgyikéket, akik gyermek módra a figyelem felkeltésére és felszínes bókokra vágnak: az ilyen dámák „nincsenek hasznára a közösségnek, - mondja szatirikusan a szerző – és haláluk alig tűnne fel” (p. 158.).

A gyermeknek minden életszakaszban és élethelyzetben hasznos elfoglaltságokat kell találni, nem szabad hagyni, hogy testük és elméjük ellustuljon vagy eltunyuljon. A művészetek gyakorlása – zenélés, rajzolás – mellett a levélírás és az olvasás örömteli és hasznos tevékenységet jelent a

fogékony kislányok számára. Az olvasás ezek közül „a legésszerűbb elfoglaltság” (p. 49.), mely fejleszti a gondolkodást, és mélyíti az érzéseket. Wollstonecraft a komoly tartalmú, allegorikus olvasmányokat ajánlja, melyekben a morális gondolatot az írói képzelet illusztrálja; a Biblia időigényes és kihívást jelentő olvasata mellett a vallást közérthetőbb példákon keresztül is meg lehet közelíteni. A nagy angol szerzők dicséretrekor viszont óva int a felszínes és közhelyszerű ízlés megnyilvánulásoktól – például Milton fenségességének, Pope eleganciájának, vagy éppen Shakespeare eredeti zsenialitásának emlegetésétől (p. 51–52.).⁹ Mégis a legfájóbb paragrafus az „Olvasás” részt lezáró, mely kijelöli a női élet célját:

Az elme semmilyen tevékenysége nem lehet elégséges ürügy arra, hogy a házkörüli teendőket elhanyagoljuk, és, úgy vélem, ezek össze nem vethetőek. Egy nő alkalmassá válhat, hogy egy értelmes férfi barátja és társa legyen, és eközben tudja, hogy hogyan gondoskodjon annak családjáról (*his family*) is.

Több fejezet is foglalkozik a kislányok temperamentumának szabályozásával, a kedélyállapot hullámzásának elkerülésével, és az indulatok elfojtásával – „az önmegettartóztatás” (vö. öntagadás, *self-denial*) Wollstonecraft szerint egész életen át tartó feladat (p. 65.). Locke szerint is a gyermekek jó modorra nevelését „idejekorán” kell kezdeni, mivel „minden erénynek, érdemnek alapja, lényege az, hogy az ember meg tudja tagadni vágyait, szembe tudjon szállani hajlamaival és csak azt tegye, amit értelme, legjobb belátása diktál neki, ha mindjárt hajlama másfelé vonja is” (Locke 1914, p. 59.). A mértékletességre történő testi-lelki nevelés hozadéka, hogy az érett és kiegyensúlyozott férfiak és nők szülőkké válva megfelelő módon tudják majd a gyermekeket nevelni. Wollstonecraft hangsúlyozza, hogy a leendő anyák példamutatóan kell, hogy viselkedjenek leányaik előtt, ezért kiemelten fontos „a modor méltóságának és az illendő viselkedésnek” ifjúkorban való elsajátítása (p. 97.). Ám a szerzőnek nincsenek illúziói, ha körülnéz, és kortársai szellemi szintjére és gondolkodásmódjára reflektál. Csalódottságát fejezi ki az általános állapotok miatt, mikor Alexander Pope híres maximáját idézi, némiképp elferdítve, miszerint „a legtöbb nőnek és hasonlóan sok férfinak egyáltalán nincs jelleme (*character*)” (p. 111.). Sajnos az is eredmény, ha elmondható, a legtöbb férfi és nő a korban elfogadott nézetek szerint gondolkodik, már ha gondolkodik egyáltalán.

Visszatérve az önmegettartás gondolatához, egy jó pár személyes passzusban Wollstonecraft maga is elfogadja, hogy a szenvedélyek elfojtása nehéz feladat, például a szerelemben az ember

⁹ Az olvasás kitüntetett szerepet játszik a nőnevelésben Wollstonecraft szerint, aki kora női olvasóinak összeállított, és 1789-ben kiadott egy szöveggyűjteményt is *The Female Reader* címmel (az alcím: *Or Miscellaneous Pieces in Prose and Verse; Selected from the Best Writers, and Disposed Under Proper Heads; For the Improvement of Young Women*). Első írói sikereit pedig gyermekeknek szánt könyvével érte el (a már említett *Eredeti történetek, Original Stories*, 1788), melyben egy nevelőnő példázatos történetekkel oktatja a rábízott két leánygyermeket.

nem tudja visszafogni érzéseit. Esendőségünket el kell fogadnunk, és „nevetséges lenne azt feltételezni, hogy különbek vagyunk a többi embernél”, hiszen mindannyiunknak vannak hibái, melyekből tanulnunk illik. Az emberi felfuvalkodottságra jó példa Jonathan Swift, aki satíráiban kigúnyolta a fajt, hangoztatta, csak egyes embereket kedvel, miközben tönkretette egy leány életét: felsőbbrendűsége „egyedivé tette, de nem tiszteletreméltóvá” (p. 90.).¹⁰ Máshelyütt elismeri, hogy az érzékeny emberek, sajnos, könnyen és óhatatlanul csalódnak (p. 116.). A személyes érintettségű passzusokhoz vallásos hang társul, és prédikáció jelleget öltenek ezek a részek, mintha a szerző elfelejtene, miről is értekezik éppen. Wollstonecraft szerint – és ebben teljesen anti-lockiánus (igaz, főként magáról és önképzéséről beszél) – a mindennapi viszontagságok közepette az elcsüggedt, szenvedő lélek vigasztalást csak az Evangéliumban találhat (p. 131.). Mi több, a szerző itt a deisták nézeteivel szemben azt vallja, hogy ugyan az emberi elme Istentől kapott fényforrásunk, nevetségesnek bizonyul, ha működési körén túl, a hit területére merészkedik. Wollstonecraft észkritikája előkészíti a mű bibliai zárlatát, miszerint tévelygő korunkban csak „tükör által homályosan látunk”, míg a lélek igazi örömeinek keresése és megtalálása elhozza a valódi önismeretet, „akkor pedig úgy ismerem majd, amint én is megismertettem” – idézi Pál apostolt (p. 160.; Korinthusiakhoz írt 1. levél 13:12). Korábban is idézi az apostolt, és valódi bölcsességnek tartja, amit az önfegyessel összhangban az isteni fenyítésről mond, miszerint „első pillanatban semmiféle fenyítés sem jár örömmel, hanem keserves, ámde utóbb a megigazulás békeséges gyümölcsével fizet azoknak, akik abban edződnek” (idézve p. 106.; Zsidókhöz írt levél 12:11). A női léleknek, mondja a prédikátor nevelőnő, igazi boldogságot és szilárd fogódzókat csak az erényes, hitbéli élet adhat:

Milyen elszántan keresi az érzékeny lélek az őszinte barátságot, és vágyódik a tiszta jószág megtalálására. Amikor siker koronázza kutatását, boldogan öleli magához a káprázatot; de ne képzeljük, hogy kincsre talált. A fátyolfelhő eloszlik, az ábrándkép hirtelen eltűnik, és micsoda fájdalmas üresség marad a szívben! üresség, melyet csak a vallás tölthet be – és mégis milyen kevesen folyamodnak ehhez a belső megnyugváshoz! (p. 74–75.)

A *Gondolatoktól* igen messzire jut szerzőnk főművében *A nő jogainak védelmében* (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792), ahol Locke hatása háttérbe szorul, mivel főként Rousseau *Emiljével* polemizál. Ugyan Emil természetes nevelését értékeli, ám a Zsófia neveléséről szóló részt „nagymértékben természetellenesnek” (*grossly unnatural*) tartja. Wollstonecraft hozzáteszi, hogy Rousseau szerint a nő célja, hogy tetszést (*pleasing*) váltson ki, kellem és báj jellemezze

¹⁰ Wollstonecraft Swift szeretőjére, Esther Johnsonra céloz, akivel a pap nem szentesítette kapcsolatát, illetve egyes források szerint titokban mégis feleségül vette a hölgyet. Volt szerencsém a dublini Szent Patrik- székesegyházban megtekinteni a főesperes síremlékét, akit végakarata szerint szeretett Stellája mellé temettek.

(Wollstonecraft 2004, p. 38.). A *Gondolatok* közbeékelt társadalomkritikájában („A vagyon nélküli, korszerűen képzett nők szerencsétlen helyzete” fejezetben) szóvá teszi, hogy igen beszűkült az egyedülálló nők élettere, és a dolgozni vágyók számára a nem igazán megbecsült nevelőnői és iskolai tanári pálya nyitott (p. 69–78.). A későbbi értekezésben Wollstonecraft alaposabban elemzi a női életlehetőségeket a divatos börtönben élő feleségtől, az egyedülálló és a fiútestvér által kénytelen-kelletlen befogadott vénlány, valamint az özvegy státuszán át a nevelőnő és a prostituált karrierjéig. A nők nevelésének egyik sarkalatos rousseau-ista elve, hogy a leányoknak mindig „az illem fegyelmének” kell engedelmeskedniük, így „idejekorán kell hozzászokniuk az akadályokhoz, [ez] elválaszthatatlan a nemüktől” (Rousseau 1997, p. 278.). A nők esetében pontosan a nevelés okozza az „öntagadás” (*self-denial*) korai elsajátítását, az élet-horizontok beszűkülését és a kijelölt határok szerzilis elfogadását (Wollstonecraft 2004, p. 104.), ami már negatív előjelű a nők felszabadítását sürgető kései műben. A *self-denial* önkontrollként – főként Locke hatására – a *Gondolatok*ban is jelen van; igaz, itt még pozitív módon és a jó modor, valamint az erény eléréséhez szükséges vezérelvként jelenik meg, megidézve Locke *mens sana in corpore sano* felütését: „Az elme és egyúttal a test egészségét általánosságban a mértékletesség [vö. önmegtartóztatás] alázatos elfogadásával és annak kellemtelen tevékenységeivel lehet elérni” (p. 65.).

Wollstonecraft a korai művekből tanulva, beépítve Locke-nak az általános nevelésre vonatkozó észrevételeit, átveszi a locke-iánus „ésszerű” keretet a korlátok elfogadásáról, majd kiegészítve azt Rousseau főművének „szenvedélyes” szövegszerű kritikájával megírja *A nő jogainak védelmében* című értekezését. Kiindulópontja, hogy Rousseau az érzelmek, a szív filozófusa, míg Locke az ész és a fejé.¹¹ Natalie F. Taylor ironikusan nem véletlenül mutatja Wollstonecraftnál két mestere értelmezésében a nőt magát félkésznek, a női szerzőt pedig fél-lénynek (*half-being*, 2007, p. 39.). Lehet, *kiméraszerű* a nőkért felszólaló filozófusnő figurája, aki a kortárs és kurrens elméletek olvasatával próbálja összerakni nőnevelés koncepcióját, miközben még keresi saját hangját. Tekinthejtük Wollstonecraft korai művét a szerző nevelődésének, az írásokat az adott keretek között az *agonalitás* terepének, hogy majd később azon túllépve pontosan a nőknek a társadalomban korlátok közé szorított és elnyomott szerepét kérdőjelezze meg. A későbbi művekben – regényeiben és értekezéseiben – már nem az úrinő, az illemtudó hölgy vagy a vigaszra váró női lélek áll a középpontban, hanem a függetlenségre vágyó, teljes értékű és teljes életet élő nőalak.

¹¹ Közhelyszerű a francia és az angol gondolkodó ilyesfajta megkülönböztetése, ám egy érdekes cikkre hivatkoznék itt. Robert Mankin Locke-nál Michel de Montaigne szövegszerű megjelenéseire hívja fel a figyelmet, és arra, hogy – szintén montaigne-i hatásra – az angol filozófus retorikája bővelkedik az arca tett utalásokban (2005, p. 387–401.).

- Antal É. (2018). Irónia és Bildung: 18. századi brit női neveléskritikák (Wollstonecraft, Edgeworth és Macaulay).” In Sárkány P. és Schwendtner T. (szerk.), *A filozófia lehetséges szerepei a neveléstudományban*. Eger: Líceum Kiadó. 123–136.
- Gilbert, S. M. – Gubar, S. (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. London and New Haven: Yale UP.
- Jones, V. (2002). Mary Wollstonecraft and the Literature of Advice and Instruction. In C. L. Johnson (szerk.), *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*. Cambridge: Cambridge University Press. 119–140.
- Locke, J. (2004). *An Essay Concerning Human Understanding*. Szerk. Roger Woolhouse. Penguin Books.
- Locke, J. (2007). *Some Thoughts Concerning Education*. New York: Dover Publications Inc.
- Locke, J. (1914). *Gondolatok a nevelésről*. Fordította Mutschenbacher Gyula. Budapest: Stephaneum R.T. Nyomda, Katholikus Középiskolai Tanáregyesület.
- Macaulay, C. (2014). *Letters on Education: With Observations on Religious and Metaphysical Subjects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mankin, R. (2005). Locke’s Education of the Personality. *Dans Études anglaises* 2005(4) (Tome 58), 387–401.
- O’Brien, K. (2009). *Women and Enlightenment in Eighteenth-century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poovey, M. (1984). *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Pukánszky B. (2005). *A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben*. Iskolakultúra-könyvek. Sorozatszerk. Géczy János. Pécs: Molnár Nyomda és Kiadó Kft.
- Pukánszky B. (2006). *A nőnevelés évezredei: Fejezetek a lányok nevelésének történetéből*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Richardson, A. (2002). Mary Wollstonecraft on Education. In C. L. Johnson (szerk.), *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*. Cambridge: Cambridge University Press. 24–41.
- Rousseau, J.-J. (1997). *Emil, avagy a nevelésről*. Fordította Győri János. Budapest: Papyrusz Book.
- Séllei N. (1999). *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*. Orbis Litterarum világirodalmi sorozat. Sorozatszerk. Abádi Nagy Zoltán és Gorilovics Tivadar. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.

- Showalter, E. (1994). A feminista irodalomtudomány a vadonban. Fordította Kádár Judit. *Helikon* 1994(4), 417–442.
- Taylor, B. (2003). *Mary Wollstonecraft and the Feminist Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, N. Fuehrer (2007). *The Rights of Woman as Chimera: The Political Philosophy of Mary Wollstonecraft*. New York & London: Routledge.
- Wollstonecraft, M. (1906). *Original Stories* with Five Illustration by William Blake, with Introduction by E. V. Lucas. London: Henry Frowde.
- Wollstonecraft, M. (2004). *A Vindication of the Rights of Woman*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wollstonecraft, M. (2014). *Thoughts on the Education of Daughters*. Cambridge: Cambridge University Press.

NEMEK INDIFFERENCIÁJA SADE GONDOLKODÁSÁBAN

Sade szövegvilágában nincs számottevő jelentősége a nemi jellegek közti különbségnek. A kiszolgáltatottság mértéke ugyanakkora férfiak és nők esetében. Valójában jól körülhatárolható személyiségek, karakterbeli sajátosságok sincsenek. A bűn abszolút kiterjesztésének programja előfeltételezi az emberi vonások homogenizációját. Ha nem is a szolidaritás tekintetében, de a bűn perspektívájából kiindulva Sade egy olyan – ellenirányú mozgásokon alapuló – gondolat kísérletet vetít elénk, amelyben létrejöhet egyfajta egyensúly kifosztottság és egyenlőség, kiszolgáltatottság és szabadság között. Ebből a szokatlan azonosságból közelít tehát olyan alapvető – a francia felvilágosodásban gyakran tematizált – problémákhoz, mint a kirekesztés, az egyenlőség vagy a szabadság.

*

Ha az áldozat teljesen a miénk, akkor csak azért hisszük, hogy hatalmunk teljesebb nővel, mintsem férfival szemben, mert előítéleteink vannak, hiszen általában inkább a másik nemet vetjük alá efféle szeszélyeinknek. De tekintsünk el egy pillanatra ezektől az előítéletektől, s legyen a másik teljes mértékben kiszolgáltatva nekünk: ha hatalmunk éppoly teljes, akkor a gondolati bűn még nagyobb lesz, s következésképpen a kék is megduplázódik. (Sade 2006, p. 177.)

A fenti idézet szerint a nőkkel szembeni kirekesztés hiányának egyik oka az, hogy az előítéletek csökkentik az áldozat kiszolgáltatottságát, mivel a másik – totalításra hivatott – birtokba vételét egyetlen aspektusra korlátozzák (ti. arra, hogy a nő képviseli a gyengébbik nemet).

A nemi kirekesztés felszámolásának másik okát abban találjuk, hogy a kínzás privilégiumát Sade-nál nem valamely kitüntetett nem birtokolja. Ennek megfelelően az ész sem kizárólag a férfi előjoga, sőt Sade szereplői közül a legeszesebb talán épp Juliette, aki befolyásos férfiak fejét csavarja el, hogy meglophassa őket, és aki egy őerte rajongó kéjenc kapcsán megjegyzi, hogy „odáig volt az eszemért, [...] bőkezűen fizetett érte” (Sade 2002, p. 57.). Ugyanez vonatkozik Clairwilnére is, aki egy személyben színész, fizikus és költő. Mindkét nőalak a tudományos szemléletmód rezzenéstelen objektivitását képviseli: „filozóf nők, akik egyszerű kémiai folyamatot látnak az anyag felbomlásában” (Sade 2002, p. 102.). A tudományos elkötelezettségen túl éppúgy megtalálható bennük a színészkedésre való hajlam is, ti. mindkettőnek ugyanaz az előfeltétele: az érzelmi kiüritettségéből adódó abszolút közömbösség. Ebben

* Sós Csaba (PhD) a Veres Péter Kulturális Központ megbízott igazgatója.

a tudomány és színház vonatkozásában egyaránt meghatározó experimentalizmusban a test laboratóriumi nyersanyaggá válik. Többnyire ebből következik, hogy Sade kéjencei nem hedonisták, a nemi tevékenység nem az élvezet forrása, hanem egyre közvetettebb, egyre teátralizáltabb megnyilvánulások alapját képezi. Különösen igaz ez a *Szodomában* olvasható jelenetekre, ahol a stimulációhoz már nincs szükség a nemek érintkezésére; a mímelt aktusok többnyire egy meghatározott jelenetsorba ágyazódnak, amihez nélkülözhetetlen a különféle kellékek (például sétatálcá, fésű, lóvakaró) bevonása. Általánosan jellemző továbbá, hogy a kínzás egyre inkább verbalizálódik, rövid szóváltások, megjátszott dialógusok képezik a stimuláció eszköztárát, vagy olyan finomabb megoldások, mint a metonímia (például az égő ruha a tűzbe vetett testet helyettesíti, vö. Sade 2006, p. 246.), vagy a sűrítés (vö. Sade 2006, p. 271.).

Az imént említett kiürítettségnek van egy nyilvánvaló következménye. Sade szereplőinek nincsenek emlékeik. Személyiségüknek nincsenek feltárható mélységei. Ebből adódóan nincs lelkiismeret-furdalásuk, viszont bosszú sem vezérli őket. Nincsenek szublimált készleteseik, rejtett vonzódásaik, a belső folyamatok megismerése egy eleve marginális szempontként merül fel, mint ahogy a bűn iránti elkötelezettség is. Ennélfogva Sade gondolkodása kizárja a pszichológiai vagy genealógiai megközelítést.

E radikálisan elfogulatlan létezés temporális sajátossága a szakadatlan jelenidejűségben ragadható meg, ahol csaknem minden azonnal elfelejtődik; a kéjencek dühösek, ám nem haragosak. A felejtés lényege itt egy merőben praktikus körülményben rejlik: maximalizálni az átélt események számát, nem hagyni elég időt a leülepedésre, az események ily módon megemésztetlenül távoznak az emlékezetből, akár csak az excrementum, melynek tilos megszilárdulnia (erre valók a tudatosan alkalmazott higítási eljárások). A telítődés-ürítés szapora kettősségén alapuló folyamat túlnyomórészt reflektálatlan érvényessége cselekedetek sorozatán keresztül nyer bizonyítást. Az idő olyan sebességgel múlik, hogy az állandóság benyomását kelti (akár egy felpörgött kerék, melynek gyorsaságát mozdulatlanságként észleljük). A sebességintenzitás paradoxona azt eredményezi, hogy az átélt események száma természetellenes arányosságba kerül az idő múlásával.

*

A *Szodoma* elején lefektetett szigorú rendszabályok tovább cizellálják e bűnelkövető gép működését. Melyek e működés további előfeltételei? Mindenekelőtt az, hogy a bűngép kódolása ellenálljon a humor és a szépség kísértésének. A sillingi várkastélyban tilos nevetni, nem csupán azért, hogy a rendfenntartók megőrizzék az elzárásból fakadó szorongást, vagy hogy maximalizálják az egész művelethez szükséges koncentrátságot, hanem azért is, hogy elkerüljék a nevetés által esetlegesen létrejövő társiasságot. Ezért van az, hogy Sade hősei legtöbbször megátalkodottan humortalannak bizonyulnak. A szépséggel pedig az a legfőbb probléma, hogy az áldozatok megfelelő kiválasztása és csoportosítása során ellehetetlenítheti

az ész elfogulatlan ítélkezését. Az objektív ítélkezés megőrzésére irányuló stratégiák közé tartozik, hogy a kéjencek elsüttetik magukat, vagy lánynak öltöztetik a fiút. Ez afféle szándékos demisztifikáció, amely a lelkesedés ész általi felszámolására irányul.

Ebből is kitűnik, hogy az ész nem rendelkezik a hatékony ellenállás képességével, nem társul hozzá semmiféle autonómia. A kimunkált személyiség felvilágosult eszméjét felváltja a vadorzó, akinek lelkesedését csupán szemfényvesztő transzformációk révén lehet kordában tartani; a lelkesedés ítéletformáló funkciója eleve adott jelentőséggel bír. A reprezentáció hatalma korlátlan, mivel az észre éppúgy kiterjed, mint a képzeletre vagy az emlékezésre. Összegezve: a látvány és a világ tisztán érzékszervi recepciója abszolút érvénnyel bír.

Így talán nem tévedünk nagyot, ha azt feltételezzük, hogy a kéjenc lényegét tekintve az ötből csupán két érzékelési móddal bír; nincs tapintása, nem érez szagokat, sem ízeket, így az excrementum iránti vonzódása elsősorban annak tudható be, hogy a kitüremkedő felület látványa által okozott stimulációt képtelen megszakítani az orrfacsaró bűz vagy a kellemetlen ízek kavalkádja. A szenvedélyesség az optikai és akusztikai tartalmak feltétlen befogadásán alapul. Gondolhatunk itt egyebek mellett a felolvasás *Szodomában* betöltött funkciójára is. Mindent újra kell mesélni, nem elég a történetre emlékezni. Csak az éppen elhangzott szó, a narráció – időről időre reaktualizált – abszolút jelenidejűsége rendelkezik aktivitásra ösztönző hatással. A szaru- és dobhártya valósága kiiktatja az emlékezés, mi több, az elemi absztrakció valóságát, ami az idő kizökenthetetlen egysíkúságát eredményezi.

Sade a valósággal együtt az időt is stilizálja. Azzal, hogy megteremti a reprezentációs elemek uralmát, elidegeníti az időt a jelentől mint a spontaneitás szabadságától, valamint a múlttól és a jövőtől is, melyek emlékek és víziók útján kísértenek, meglazítva a síkokat egymástól elválasztó rétegek szilárdságát. Az eseményeknek nincs temporális beágyazottsága; minden csupán véget ér és újrakezdődik, a régi leghalványabb emléke nélkül. A teljesen automatizált embert semmi sem éri váratlanul. Csupán egy tárgyilagos memória létezik, amely az ocsmányság kontextuális varialására, dramaturgiai tökéletesítésére törekszik.

*

A kínzás totalizálásának programja egyenlő hozzáférést előfeltételez, ilyenformán a két nem között nem tehetünk különbséget, azonban a nemi szervek osztályozása kapcsán a női nemi szerv alsóbbrendűsége érvényesül a férfi nemi szervvel szemben. Elég, ha a *Szodomában* olvasható averzív kijelentésekre vagy ugyanitt a női nemi szerv letakarásának előszeretettel alkalmazott gyakorlatára emlékeztetünk.

Ennek oka egyfelől az, hogy – taktilis érzékelés hiányában – a női nemi szerv csak minőségi meghatározást tesz lehetővé, ellentétben a férfi nemi szervvel, amely a pontosan leírható számok, mértékegységek révén mennyiségi meghatározás alapját képezheti, így ürügyként szolgál a számolgotásra,

mérték meghatározásra (ami jellemzően előbbre való az aktus bekövetkezésénél). Másfelől a női nemi szerv a születés szerve is, a gyermek pedig a kötődés veszélyét hordozza magában. A szadizmus tulajdonképpen szélsőséges objektivitás, mely az aléltás pillanataiban sem törhető meg. Tiltalom tárgyát képezi minden olyan mozzanat (így például a szándékos utódnemzés vagy a féltékenykedés; vö. Sade 2002, p. 88-89.), amely az emberek között ragaszkodást eredményezhet. A tapintat hiányát pedig a magázódás tilalma erősíti (vö. Sade 2002, p. 88.).

A férfi és a női nemeken kívül azonban létezik egy harmadik nem is: a hiányzó, többnyire csak irreális feltételek mellett működőképes nem, mellyel az elgyötört testű vének rendelkeznek, akik a megelevenedés pillanataiban elképesztő aktivitást tanúsítanak. Testük egy mindig már halott test, amely külső – szedatív vagy stimuláló – hatások révén hol az élet, hol inkább a halál benyomását kelti az egyszerre hanyatló és feltámadó mozzanatok ismétlődésében. Meghatározásuknál jellemzően kevésbé a nemi szervekre, mint inkább más testrészekre irányul a figyelem; a gyomorra vagy olyan az emésztéshez szervesen kapcsolódó testrészekre, mint például az ülep. Marie „hasa hullámos volt, mint a tenger”, Teréz ülepe „a szélességét tekintve vulkánra hasonlított” (Sade 2006, p. 33.).

*

Sade kéjenceinek ízlésünkkel ellentétes szokásait látva, adódik a kérdés: miért lehet annyira vonzó az, ami visszataszító; miként nőhet meg a vonzalom mértéke a visszataszító jelleg fokozásával? Kérdésünkre a válasz a kéjencek rögtönzött esztétikai kategóriatana adja meg, mely szerint a szépséghez az egyszerűség, míg a csúnysághoz a különlegesség benyomása társul, utóbbi épp ezért izgatóbb a libertinus számára:

A szépség, az üdeség csak egyszerű értelemben hat; a csúnyság, a lealacsonyodás sokkal mellbevágóbb, s mivel az ütés erősebb, a hatása is élénkebb. Ezek után korántsem kell csodálkoznunk azon, hogy sokan inkább egy vénséges, ronda, sőt bűdös nőt választanak élvezetük tárgyaként, mintsem egy csinos és üde leányzót, miként azon sem, ha valaki sétái során inkább a hegyvidék szikkadt, rögös ösvényeit rója, mintsem a síkság egyhangú útjait. (Sade 2006, p. 32.)

A szépséggel szembeni averzió lényegében tehát az egyhangúságtól való félelemmel hozható összefüggésbe. Az esztétikai érték meghatározás egyetlen alapja a hatás, a stimuláció mértéke. A fásultság szintje akkora, hogy a szabályszerűség unalmat kelt ahelyett, hogy vonzalmat ébresztene. Érdeemes leszögeznünk, hogy e kategóriatannak nincs morális relevanciája; a hatás önmagában elégséges értékkel bír a lehetséges következmények latolgatása nélkül.

A kéjencek teste csaknem kivétel nélkül magán hordoz valamilyen fogyatékoságot, és a cselédek is aszerint lettek kiválogatva, hogy sánták legyenek, ami garantálja a kiegyensúlyozott mozgás egyhangúságának megszűnését. A fogyatékoság – anélkül, hogy részvétet vagy megrökönyödést keltene

– a különlegesség diadala az egyszerűség felett, izgatószer a primitív észlelés által kiváltott vonzalom számára.

A nemek hierarchiáját tehát a konvencióktól megtisztított érzékelés adja. A női nemi szerv egyszerűen azért alacsonyabb rendű a férfiéhoz képest, mert belső kiterjedésének adekvát észlelése minimalizálja a vizualitás jelentőségét (a társadalmi előítéleteknek vagy az individuális tapasztalatoknak nincs semmiféle befolyásuk az ítékezés folyamatára nézve). A hierarchia csúcán pedig azért állhatnak az elgyötört testű vének, mert aktivitásuk a végletekben ölt testet, féktelenség és nyugalom dinamikus kettősségében. Ők képviselik a nem számszerűsíthető különlegesség paradigmáját.

*

Sade szereplőinek állandó mozgásban levéséből, valamint az alapvetően túlzásokra épülő táj- és karakterleírásokból kifolyólag úgy érezhetjük, hogy mesét olvasunk, egy undok világban játszódó pikareszket, amely hajszálpontosan tükrözi a mese narratív eszköztárát: váratlan helyzetek (például hirtelen bebörtönözöttség); a túlzások fokozása (minden egyre gigantikusabbá válik); polarizált (morálisan megosztott) világ, amelyben szembekerül egymással az áldozatok tisztasága és a megrontók tisztátalansága; a civilizációtól való elszigetelődés (példaként említhetjük a tó közepére épült palotát, vagy a sziklák, romok és hasadékok által szegélyezett sillingi várkastély teljes társadalmat magában foglaló mikrouniverzumát; vö. Sade 2002, p. 110.), ami végső soron a polarizáltság kiegyensúlyozásához vezet, hiszen fokozza a fogva tartottak kiszolgáltatottságát, miközben nagyobb teret enged a fogva tartók kegyetlenségének, azaz tulajdonképpen egyszerre tágítja és szűkíti le a szereplők mozgásterét.

Időnként pedig a szereplők kelthetik bennünk a meseszerűség benyomását: a peremvidékek titokzatos homályába száműzött szénégetők kolóniája, a monstrumszerű figurák (pl. a *rémisztő óriás* Blangis herceg, vagy az Appenninek hét láb három hüvelyk magas remetéje; vö. Sade 2006, p. 11. és 110.). Sade világa tehát nem kizárólag morális alapon tekinthető szélsőségesen megosztottnak, hanem esztétikai jellemzők vonatkozásában is. Alig van átmenet a visszataszító rútság és az idealizált szépség között. Túlzásokra épülő leírások erősítik ezt az esztétikai jellegű diszkrepanciát, ami elidegenítőleg hat. A szereplők közti interakciókat differenciálatlan viszonyulás jellemzi. Jóformán csak kétféle szereplő létezik: az, aki még túl fiatal ahhoz, hogy egzisztenciája legyen (például Justine), és az, aki már elég öreg ahhoz, hogy valamikori egzisztenciája teljes feledésbe merüljön (például Curval). Ebből adódik, hogy térbeli pozícionáltságuk leszűkül a folyamatos úton levés és a bezárkózottság kettősségére.

E kettősség tetten érhető Justine és Juliette viszonyában is. Justine az erény, Juliette a bűn megtestesítője. Ez azonban önmagában csupán egy felületes megkülönböztetésre adhat okot. Kettejük sorsa nyilvánvaló módon összefonódik több szempont alapján is. Egyrészt Justine legalább annyit utazik, mint Juliette. Másrészt Juliette a bűnbe való abszolút belevetettsége ellenére sem mentesül a kínzások alól,

ugyanazt a kegyetlenséget szenved el, mint ostoba áldozatai. Ilyen értelemben Sade-nál korántsem beszélhetünk úr és szolga, felsőbbrendű és elnyomott, erős és gyenge hierarchikus viszonyáról. Azt is bátran kijelenthetjük, hogy Justine életútját sokkal inkább meghatározza az öröm, mint Juliettét. Justine ugyanis a megőrzött tisztaság fölött érzett titkos örömeire úgy tekint, mint erényes, önmegtartóztató viselkedésének jól megérdemelt kárpótlására. Azaz az erényes életvitel nem azonos az aszketikus beállítódással. Harmadrészt Justine legtöbbször éppannyira eszesnek bizonyul, mint testvére, noha rafináltsága az erényt szolgálja. Kiválóan olvas a jelekből, csaknem szeizmografikusan érzékenynek bizonyul a renden belül bekövetkező legapróbb változások iránt, és Juliette-hez hasonlóan szövetkezik másokkal. Az erényes embertípus az immoralistól nem aktivitás és passzivitás ellentéte mentén különböztethető meg. Az aktivitás mértéke formális egyezést mutat. A lényegbevágó különbség a viszonyulások közti eltérésben ragadható meg. Abban, hogy Justine kizárólag szenvedésként éli meg a kínzást, az erény egyetemes rendjével szembeni sérelemként; mozgását a bűn kollektív automatizmusával szembeni küzdelem motiválja. Juliette ezzel szemben a kínzásban a haszonszerzés lehetőségét látja.

Juliette sorsán keresztül közel kerülhetünk ahhoz a különös (abszurd értelemben pozitív) teleológiához, melyet Sade az örök mozgásként, csillapíthatatlan hangoltságként megnyilvánuló bűnnek tulajdonít. Sade célja a bűn abszolút kiterjesztése, mely szerinte mindenki számára előnyt jelentene. Képzeljük el, javasolja, hogy mindenki meglop mindenkit, hogy a totalizálódott bűn konstellációján belül nem akad senki, aki ellenállna a bűnnek. Valaki meglop engem, én a lopásból keletkező hiányt pótolom azáltal, hogy megloplak téged, te azáltal, hogy meglopod őt, s ő azáltal, hogy meglop engem... Ez az egyetemes gazdagsággal párosuló totális egyenlőség állapota, melynek előfeltétele, hogy az összes elem egy töretlen aktivitás által részét képezze e folyamatnak. Jól példázza ezt a Bűn Baráti Társaságának nevezett kivételes csoportosulás is, amelynek tagjai szabadon meglophatják egymást, amint erről a 19. alapszabály is jóváhagyólag rendelkezik: „A Társaságon belül szabad lopni...” (Sade 2002, p. 89.). A kifosztások sorozatos elkövetését egyfajta körkörös kompenzáció motiválja. Sade megrontói irtóznak ugyan a szolidaritáson alapuló egyenlőségtől, viszont a kifosztás lehetőségét mindenki számára fenntartják. Így nem tehetünk különbséget a tagok közti folytonos egyenlőtlenység és a lopás univerzalizálásán – úgyszólván az aktivitás maximalizálásán – alapuló kollektív egyenlőség között. A kollektív bűnösség a kollektív egyenlőség abszurd lehetőségfeltétele. Ha az volna a feladatunk, hogy meghatározzuk e gondolat ideológiai keretét, ismételten arra a következtetésre juthatnánk, hogy Sade elutasítja az úr-szolga viszonyrendszer szélső értékeit; az alanyi jogon birtokolható szabadságot, az egyenlőséget különösebb erőfeszítés hiányában is akaró szolgálai attitűdöt és az öröklött gazdagság elidegeníthetetlen privilégiumával fölényeskedő arisztokratikus beállítódásmódot egyaránt. Az érdem egy radikálisan objektív szempont függvénye. Minden az aktivitás mértéke szerint határozható meg, így a megtorpanás elítélendőbb a pénzszerzés érdekében végrehajtott gaztetteknél.

A bűn abszurd konstellációján belül Sade szerint további pozitívumokról is beszélhetünk; például férfi és nő egyenlőségéről, ami helyenként inkább a nő javára billen, vagy a szokások és véleménykülönbségek feltétlen elfogadására való képességről. A kínzás előtt mindenki egyenlő, mivel az nincs tekintettel a nembeli prioritásokra, illetve a különféle elhajlások nem vonnak maguk után kirekesztést: a Bűn Baráti Társaságába való felvételnél mindenki tiszta lappal indul, „nem számít kizáró oknak a rovott múlt vagy a közmegvetés. Ezek az emberek, akiket kirekeszt a világ, vigasztalást és barátokat találnak a Társaságban” (Sade 2002, p. 88.).

*

Csakhogy Sade életművén belül számos mozzanat arra világít rá, hogy a bűn e nagyszabású konstrukciója végső soron fenntarthatatlan. Jó példa lehet erre már a *Szodoma* is, ahol az idő múlásával a rend egyre kaotikusabbá válik. Megjelenik például a humor, noha legalább a 182. oldalig kell várunk az első valóban mókás jelenetre, amelyben az egyik herceget látjuk részegen, amint össze-vissza flangál a folyosókon, szobáról szobára jár, hogy ráleljen ágyasára (Sade 2006, p. 182.). A részegség egyre meghatározóbb szerepet kap, és nem sokkal az említett eset után először fordul elő az, hogy az éjszakai kicsapongás következtében a nappali menetrend felborul, amit számos ehhez hasonló eset követ. A másik destruktív fejlemény az, hogy a részvételnélküliség a testvéri ragaszkodás vonatkozásában megingathatónak bizonyul. A *Justine* végén Juliette, aki ekkor már előkelő asszony, pártfogásába veszi a szerencsétlen sorsú Justine-t. Máshol pedig egy kísértő álmról beszél, melyben Justine megjelenésének hatására „egyetlen pillanatra megszűntem gonosznak lenni” (Sade 2002, p. 102.).

Azonban a büngépezet meghibásodására utaló jeleket a legnagyobb számban kétségkívül nem máshol találhatunk, mint Sade leveleiben és naplóbejegyzéseiben (azokban a szövegekben, melyek a bebörtönzöttség tényleges megtapasztalásából születtek), és tele vannak bizarr (nem okvetlenül humoros) szóösszetételekkel, azonosításokkal. Utóbbira példaként szolgálhat Sade egy bizonyos Rousset kisasszonyhoz intézett levele, amelyben az embert földigilisztaként, önmagát fogva tartott féregként, fogva tartóit szamarakként, a kisasszonyt pedig a fogollyal incselkedő egérként írja le (Sade 2011, p. 75–79.). A metamorfózis egyértelmű demisztifikációt fejez ki. A grandiózus természet összeszűkül, benépesedik a legkisszerűbb lényekkel. A gyakorta megvetett és nehezteléssel sújtott külvilág gyermekes hasonlatok által véghezvitt demisztifikációja ellenére azonban megjelenik egy határozottan misztifikáló mozzanat is. Számos naplóbejegyzésben domináns szerepet töltenek be a számok, amelyek itt már nem a katalógizáló ész eszközeiként vannak jelen, hanem sokkal inkább egy megfoghatatlan, misztikus befolyásról tanúskodnak. Sade az elmosódó külvilágot véget nem érő kalkulációk és feltételezett törvényszerűségek révén próbálja kifürkészni. A spontán fejlemények zavaros matematikai determinizmusokba illeszkednek. A szinte hisztérikussá vált ráció továbbra is hallatlan munkában van,

ám működéséből kivesszini látszik az objektivitás iránti igény. Már-már arra következtethetünk, hogy a levelekben az intellektuális éberség hiánya tematizálódik, mintha a számok elszaporodása egy nem létező rend iránti tébolyult nosztalgia meglétéről tanúskodna. Ezek a megnyilvánulások már inkább csak szimptomatikus jelentőséggel bírnak. Sade célja itt már nem több, mint „biztos ponthoz kötni a boldogtalan fejet” (Sade 2011, p. 58.). Mindemellett leveleiben sokat panaszkodik fejfájásra és gyomorbajra, friss levegő és megfelelő étkezés után áhítozik. Leggyakrabban megfogalmazott követelése pedig a szenvedővel szembeni szolidaritás betartására irányul. Világos beszédért esedezik, a téves ígéretek általi reménykeltést az emberrel szembeni kegyetlenségként írja le. Saját bőrén tapasztalja, hogy az ítélet nyelve nem reakcióképes. Kétségbeesése a megszólítottak (prefektusok, miniszterek, feleségek, anyósok, bírók) szóródásához vezet; ez adja a sade-i levélnyelv turbulenciáját.

Mindazonáltal a világos beszédre vonatkozó igény gondolatvilágának egy mindvégig meghatározó vonását leplezi le. Az, hogy minden kieső elem azonnali pótlásra szorul, Sade-nak a megnyilvánulás-képtelenség lehetőségével szembeni fékezhetetlen türelmetlenségéből fakad. A bujkáló, nem kellően kifejezett eszme gyűlöletes megvetés tárgyát képezi, lényegében ugyanazon okból, amiért Sade teljesen kétségbeesik, miután szembesül legfontosabbnak tartott művének, a *Szodoma 120 napjának*, eltűnésével. A pazarló gondolkodásra, a félbeszakadások affirmálására képtelen, és az eszmék misztifikációját a számmisztika értelmetlenségébe züllesztő gondolkodó számára Juliette örületesen hosszúra (megközelítőleg háromezer oldalra) nyújtott kalandja sem képes betölteni a tátongó űrt, amely a *Szodoma* elvesztése által keletkezett.

Irodalom

- Sade m. (2002). *Juliette története avagy a bűn virágzása*. Fordította Sóvágó Katalin. Szeged: Lazi.
- de Sade, M. (2006). *Szodoma százhusz napja*. Fordította Vargyas Zoltán. Budapest: Athenaeum.
- de Sade, M. (2011). *Börtönévek; Levelek, naplók, írások a fogság éveiből*. Fordította Kovács Ilona. Budapest: Qadmon.

Tánczos Péter*

„ADD HÁT NÉKEM, TE ASSZONY, KISDED IGAZSÁGODAT!”

Az *Így szólott Zarathustra* egy szakaszának értelmezése

I. Nietzsche ellentmondásos nőképe

Friedrich Nietzsche mind az életében publikált munkáiban, mind a hátrahagyott jegyzeteiben megdöbbentően sokszor ír a nőkről, a nőiségről és általában a feminitással analógiába állítható különféle minőségekről. Ha ismerjük Nietzsche fogalmilag nem kifejezetten következetes filozófiai stílusát, és figyelembe vesszük, hogy jelen esetben többszáz releváns szöveghelyről van szó, akkor aligha ütközünk meg azon, hogy Nietzsche nőkről alkotott ítéletei igen széles skálán mozognak – tehát esetében szó sincs egyetlen konzisztens vagy végsőnek szánt álláspontról. Az viszont annál meglepőbb, hogy a nietzschei értelemben derekas, becsületes (*redlich*) olvasó még hozzávetőlegesen sem képes valamiféle általános nietzschei nőképet rekonstruálni: bár kimutathatók bizonyos tendenciák, ezek gyakran egymás szöges ellentétei, és mivel többnyire az egész életművet átszelik, még ahhoz sem találunk elég fogódzót, hogy eldöntsük, ezek közül melyik irányvonalat lenne érdemes előnyben részesíteni. Nagyon nehéz elkerülni, hogy az értelmezés során akarva-akaratlanul ne szelektáljunk tendenciózusan a rendelkezésre álló korpuszból – ahogyan egyébként a témában kialakult interpretációs „iskolák”, még ha nem is tudatosan és szándékosan, de gyakran megteszik. Mindezek tükrében képtelen ötlet lenne ebben a rövid írásban az egyértelmű tisztázás feladatára vállalkozni, így inkább Nietzsche *Így szólott Zarathustra* című művének egyik gyakran idézett, hírhedt kijelentését tartalmazó szakaszát elemzem majd némi általános előkészítés után; azt remélem, hogy ezáltal sikerül jobban átlátni magát a problémát anélkül, hogy „megoldanám” azt.

A nők és a nőiség témája igen sokféle kontextusban kerül elő Nietzschénél, és ennek megfelelően esetről esetre más képet alkot, és eltérő ítéletet hoz vizsgálatának tárgyáról. A korai szövegekben elsősorban az antikvitás kapcsán említi meg a másik nemet: a görög nőről elmélkedve azt próbálja meg megérteni, hogy az agonalitás és a férfibarátság által működésben tartott hellén kultúra miképpen volt képes megbecsülésre érdemes pozíciót biztosítani a nőknek, miközben teljesen száműzték őket a közéletből (Nietzsche 2012b, p. 65.). A megoldása az, hogy a görögök a természetet tisztelték a nőben, aki kompenzálta az állam hiányosságait a maga családi vonásaival –

* Tánczos Péter (PhD) a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetében egyetemi adjunktus.

méltósága éppen abban rejlett, hogy távol maradt az állami léttől, mintegy benne pihente ki magát a túlzottan politikai görögség (Nietzsche 2012b, p. 66.). A görög nő feladata az volt, hogy csodás gyerekeket szüljön; benne a következő generáció álmodott. Ebből a természetszerű létből magyarázható meg a nőknek tulajdonított jósképesség, irracionális bölcsesség is (Nietzsche 2012b, p. 66.; Goch 2006, p. 78.).

Nietzsche a későbbiekben sokat ír a női szerelemről is: a két nem viszonyát végső soron az egymással való harcban találja meg, de ez az erotikus küzdelem nem feltétlenül válik önpusztítóvá, hiszen a nő és a férfi mást vár a szerelemtől (Nietzsche 2018, p. 222–223.; Nietzsche 2008b, p. 120.). Bár árnyalatnyi eltérések akadnak a releváns szöveghelyeken, hogy pontosan miben is áll a vágyak nemi alapú különbsége, a Nietzsche által vázolt metafizikus törekvések mégis korrelálnak egymással: a férfi a legveszélyesebb játékokra, tehát az asszonyra vágyik, míg a nő célja a gyermek; a férfi a nőt akarja, a nő pedig azt akarja, hogy akarja őt a férfi (Nietzsche 2004a, p. 83.; Nietzsche 2003, p. 61.; Goch 2006, p. 184.). A női szerelem mibenlétét már igen korán a germán mítoszokból igyekszik kiolvasni: a gimnazista Nietzsche egyik iskolai dolgozatában ezt a *Nibelung-ének* Krimhildjének karakteréből próbálja megérteni (Goch 2006, p. 39–44.).

A mondanakör jelentősége Wagner hatására csak még inkább fokozódik, és a wagneri zenedrámák állandó hivatkozási pontjai lesznek Nietzsche nőkről alkotott elképzeléseinek. A *Korszerűtlen elméletek* című művében a női szerelem valóságos tipológiáját állítja fel Wagner művei alapján: *A Nibelung gyűrtje* mellett főként a *Trisztán és Izolda*t elemzi részletesebben – ebben jelenik meg legplasztikusabban, hogy a szerelmesek csak a halál közelségében szabadulhatnak meg a szerelmet jellemző színleléstől és harctól (Nietzsche 2004b, p. 340.). A *Trisztán és Izolda* mint „minden művészet voltaképpen *opus meaphysicum*” (Nietzsche 2004b, p. 314.) általában is fontos volt Nietzsche számára: *A tragédia születésében* a harmadik felvonást úgy mutatja be, mint a zene kibírhatatlan szépségét, mint annak példáját, hogy miért van szükségünk a mítoszra a zene földöntúli gyönyörének elviselésére (Nietzsche 2019a, p. 153.). Ahogyan Nietzsche egyre inkább függetlenedik Wagner hatásától, a műveiben szereplő nőalakokról is egyre lesújtóbb képet alkot: Wagner lesz az, aki az eredetileg Kleist által megteremtett hisztérikus-hősies nőalakot Németországban eszményként meghonosítja, s ezzel végleges károkat okoz a német lélekben (KSA 13: 502). Bár eleinte inkább Wagnert tartja a nagyobb művésznek (KSA 8: 502.), idővel megfordul az irány, és arról ír, hogy Wagner Kleist nélkül mit sem érne (KSA 13: 249.). A kései *Wagner esete* című munkájában pedig strukturálisan megismétli a korábbi szerelmi tipológiát, ám itt már ironikus-parodisztikus formában; például a *Trisztán és Izolda* tanulsága az lesz, hogy „a férjes asszonyok szeretik, ha egy lovag váltja meg őket” (Nietzsche 2001, p. 11).

Nietzsche több ízben tárgyalja az igazság és a nőiség kapcsolatát, ahogyan erre még kitérek; de sokszor ír a nők metafizikai rendeltetéséről is, ami ebben az esetben a gyermek világrahozatalát jelenti – kései írásaiban szabályos tenyésztési programot állít fel, amelyben a nők szerepe elsősorban a leendő kiváló emberek megszülése lenne (Nietzsche 2002, p. 368–369.). Mielőtt azt gondolnánk, hogy ez a gondolat Nietzschénél csak közvetlenül a szellemi elborulása előtt jelenik meg, érdemes jelezni, hogy már közvetlenül bázeli éveit után is elemzi az ókori görögök szép embereket nemző, nemesítő eljárásait, és ennek tükrében értelmezi, hogy a görögök miért találták szebbnek a nőknél a férfiakat (KSA 9: 607; Nietzsche 2009, p. 151.). Mindezek mellett sokszor kirohan a női emancipáció gondolata ellen is: a nők egyenjogosítását valami céljait tekintve félresiklott projektumnak tekinti, ami beleillik a 19. század végének más dekadens törekvéseinek sorába (Nietzsche 2008a, p. 168.; Nietzsche 2003, p. 61.; Nietzsche 2004c, p. 61.; Nietzsche 2002, p. 420–421).

A tematikus felsorolásból is sejthető, hogy Nietzschénél abszolút túlsúlyban vannak a nőkre vonatkozó dehonesztáló kijelentések, azonban ebben az esetben nem kizárólag a mennyiségi szempontok döntenek. Nietzsche ugyan legtöbbször tényleg lesújtóan vélekedik a nőkről, de ez éppígy igaz a filozófiára, a tudományra vagy a művészetekre is; miközben tudjuk, hogy ezeket a területeket, ha kritizálta is, semmiképpen sem vetette meg. Talán szemléletesebb, ha a zsidókra vonatkozó megjegyzéseit használjuk analógiaként: számszerűleg több a zsidókat, a zsidó életet, szokásokat, történelmet becsmérő kijelentés, miközben tudjuk, hogy Nietzsche – leszámítva egy ifjúkori, wagneri indíttatású kilengést – alapvetően filozsemita volt.¹ Az, hogy Nietzsche valamit kritizál vagy elmarasztal, még nem jelenti, hogy feltétlenül meg is veti azt – sőt általánosságban elmondható, hogy az ellenfél megválasztása sokkal kényesebb feladat, mint a baráté (Nietzsche 2012c, p. 97.; Nietzsche 2000b, p. 128). Miközben rendre a nők felületességéről, felszíniességéről, ürességéről ír (Goch, 2006, p. 128., 130., 204.), folyton jelzi azt is, hogy a nőket okosabbnak tartja a férfiaknál (persze ez a gyöngeséggel, kiszolgáltatottsággal függ össze nála, vö. Nietzsche 2004c, p. 67.; Goch 2006, p. 131.). Ráadásul az igazi nagyságot és a Nietzsche által csodált „anakronisztikus” zseniket is elsősorban csak a nők értették meg (Goch 2006, p. 231.).

II. Metafizikus és szubverzív megoldások

Valószínűleg akkor kerülhetünk közelebb a nietzschei megközelítés megértéséhez, ha ezt a feszült ellentmondást nem megszüntetjük, hanem fenntartjuk. A kérdés szakirodalmában megfigyelhető

¹ Nietzsche zsidósághoz fűződő viszonya szintén igen komplex kérdés, és mivel részletes bemutatására itt nyilván nincs lehetőség, most csak egyik utolsó levelének antiszemita-ellenes hangvételére utalnék, lásd: Nietzsche 2008b, p. 261.

két tendencia: az egyik a negatív megjegyzésekre helyezi a hangsúlyt, és az így nőgyűlölőként beállított Nietzschét jellemzően pszichologizáló eszköztárral hatástalanítja,² míg a másik irányzat a negatív megjegyzések zárójelzésével és a női igazság alakzatának kiemelésével apologizálva a német filozófust antimetafizikus, szinte feminista gondolkodóként interpretálja.³ Azt gondolom, hogy akár mennyire is megfontolásra érdemes, és fontos adalékokkal szolgál egyes posztstrukturalisták metafizika-kritikus Nietzsche képe, a metafizikai teljes kizárása filológiailag nem tűnik elfogadhatónak. Nietzsche némely gondolatát egészen egyszerűen nem lehet nem metafizikusan értelmezni; és a szubverzívnek tekintett affirmatív nőiség mellett legalább annyira jelen van gondolkodásában az ennek elfojtására, kontrollálására, megzabolzására való készítés is. Nem véletlen, hogy a tisztán antimetafizikus Nietzsche-kép igazi próbája a filozófus női emancipációval szembeni averziója – az erre épülő, alapvetően politikafilozófiai kifogások legitimációjukat tekintve csakis metafizikai alapvetésekből származhatnak: a nőnek az emancipáció azért nem javasolt, mert ezzel elvéteti metafizikai rendeltetését, a szülést (KSA 13: 389.). Éppen ezért ezek a minimum zavarba ejtő megjegyzések kardinálisak lehetnek a nietzschei diszpozíció megítélésében.

Felvethetjük persze azt a lehetőséget is, hogy válasszuk el egymástól a metafizikai alapvetésű politikafilozófiai nőkritikákat, illetve az ismeretelméleti érvényességű, affirmatív nőképet (Joó 2004). Bármilyen csábító is ez a megoldás, nem valósítható meg következetesen: sem az emancipáció kérdését, sem a női igazság felvetését tekintve nem konzisztens Nietzsche álláspontja, így a szétválasztással nem érünk el lényegi eredményt. Bár Nietzsche számos helyen foglal állást a női egyenjogúsítással szemben, és kifejezetten gúnyolódik az irodalmi ambíciókat dédelgető „nőcskéken” (Goch 2006, p. 225.), furcsa módon a *Mi, filológusok* című, tervezetben maradt korszerűtlen elmélkedésben a nőket a férfiaknál alkalmasabbnak találja a tudomány gyakorlására (sőt az állítja, hogy a jövőben át is vehetik majd a férfiak helyét, vö. Nietzsche 2000a, p. 213.), és teszi mindezt a derekasság, becsületesség tudományának tartott filológia kapcsán – tehát nem a tudomány lesajnálása teszi ezt a cserét lehetővé. Egyik hátrahagyott töredékében pedig így ír: „Azoknak a nőknek az életmódját, akiket táplálni kell és nem dolgoznak, *azonnal* filozofikus életté lehetne változtatni!

² Nietzsche nőekkel szembeni idegenségét egyes interpretátorok a filozófus állítólagos látens homoszexualitására vezetik vissza; így például a férfibarátság antik eszményével kapcsolatos rajongását vagy a szinte szándékosan szabotált házassági kísérleteit is elfojtott homoszexuális törekvéseivel magyarázzák (például vö. Goch 2006, p. 26–30., 91–99.). Akár igazolható ez életrajzi alapon, akár nem, az ilyen pszichologizáló kísérletek éppen a nietzschei problémával való igazi szembenézést kerülik el. Nagyon úgy tűnik, hogy Nietzsche számára a nő maga a kísérteties, ám mégis vonzó idegenség, a férfi poláris ellentéte; a pszichologizáló megoldások éppen a probléma filozófiai mélységét zárójelzik.

³ Julian Young hosszan elemzi a Nietzsche női emancipációval kapcsolatos tettei és nézetei közötti különbségeket, illetve írásában részletesen kitér a német gondolkodó állítólagos „feminizmusának” határaitra is. Vö. Young 2016. Nietzsche egyébként azért támogathatta egyes nők tudományos előmenetelét (Young 2016, p. 46.) anti-emancipatorikus nézetei ellenére is (Goch 2006, p. 205.), mivel nem kifejezetten azzal volt problémája, hogy néhány kivételes nő a férfiakat illető igényekkel lép fel, hanem hogy érdemeik révén szerzett kiváltságaikat ki akarják terjeszteni az egész női nemre (Nietzsche 2002, p. 382.). Így aztán ebben inkább Nietzsche általános elitizmusa, és nem annyira nőekkel szembeni előítéletesége köszön vissza.

Ehelyett ott ácsorognak a szennyessel teli ruhásszekrény előtt!” (idézi: Goch 2006, p. 152.).⁴ Nietzsche tehát a nők függő helyzetében a filozófiai életmód potencialitását fedezi fel – a nő pozícióját tekintve akár azonnal gondolkodóvá válhatna, ám valamiért mégsem teszi, teheti. Ez a gondolat egyébként párhuzamba állítható Friedrich Schlegel *A filozófiáról Dorotheának* című írásával, ahol a koraromantikus gondolkodó az asszony tradicionális, „házas” voltából éppen potenciális magasabb rendűségét olvassa ki: a nőknek azért való a filozófia, mert őket a Schlegel által oly gyűlölt haszonorientáltság nem vezeti félre (Schlegel 1998b, p. 142–143.). Schlegel itt különbséget tesz rendeltetés és természet között, s a nők csak utóbbi értelemben házasak: ezzel a fogalmi distinkcióval éri el, hogy paradox meglátása ne csússzon vissza a tradicionális álláspontba.⁵ Mind Schlegel, mind Nietzsche megközelítése alapvetően paradox és szubverzív: a nők társadalmi felemelkedésének lehetőségét nem az emancipációban, hanem a tradicionális szerepükben, annak minőségi ugrásában fedezik fel. Nietzsche anti-emancipatorikus nézetei tehát nem a nőkkel szembeni ellenérzésekre vezethetők vissza: ő a hagyományos szerepek igenlő átértékelésében és nem elvetésében látja a megoldást, amihez viszont elengedhetetlen a metafizika felforgató megőrzése. Erre jó példával szolgálhat a nők tehenekkel való párhuzamba állítása. Az *Így szólott Zarathustrában* írja: „Nem képes még barátságra a nő: még mindig csak macska a nő és madár. Avagy legjobb esetben is tehén” (Nietzsche 2004a, p. 72.). Elsőre ez szintén dehonesztáló kijelentésnek tűnik, azonban a tehénmotívum rendkívül fontos és összetett alakzat Nietzschénél: egyértelmű utalást tartalmaz a reprodukcióra, a házas és megfontolt, szemlélődő passzivitásra, de ugyanakkor a szentségre is. Az sem véletlen, hogy Zarathustra a „tarka tehénről” elnevezett városban tanít a mű első részében (Nietzsche 2004a, p. 33.). Nietzsche a fenti animális tipológiát máshol is megismétli (például KSA 10: 69); a tehén mint motívum azonban mindenhol megőrzi ezt a sajátos kétértelműséget, a házas szerep sajátos szakrális megemelését.

III. A női igazság – hipotetikus formában

A társadalmi szerep melletti másik tényező, a „női igazság” nietzschei elmélete is finoman szólva ellentmondásosnak nevezhető. Nietzsche tulajdonképpen sehol sem állítja, hogy az igazság azonos lenne a nőiséggel: a *Túl jön és rosszon* híres előszavában is úgy fogalmaz, hogy „[h]a feltesszük, hogy az igazság egy nő...” (Nietzsche 2000b, p. 9.). Ez csupán hipotézis, feltételes párhuzamba állítás (Babich 1996, p. 33.), és semmiképpen sem azonosság. Nietzsche szemében amúgy is a teoretikus

⁴ Az eredeti szöveghely: KSA 9: 442.

⁵ Schlegel több helyen foglalkozik a nők helyzetével, például a görög irodalomról értekezve a női karakter legmagasabb rendű, ideális reprezentációját Szophoklész drámáiban fedezi fel (Schlegel 1998a, p. 134–135.).

gondolkodás ősbűne a nem-azonos azonossá tétele, az illegitim azonosítás (Nietzsche 2012a, p. 11.). Emiatt a titokban maradó „végső” igazság sosem identikus a férfi vágyának tárgyával, a nemiség titkával, hanem éppen az ismeretlen bizonytalansága a döntő. A nő a par excellence nem-ismert lesz inkább. Ugyanakkor az, hogy a nőnél találjuk meg az igazságot, nem jelenti feltétlenül azt, hogy a nő tudatában van ennek – ahogyan a *Bálványok alkonyában* írja, a nők nem ismerik az igazságot, mivel véteknek érzik azt a szemérmük ellen (Nietzsche 2004c, p. 11.). Hiába birtokolja Nietzschénél több szöveghelyen is az igazságot a nő, hiába kap több ízben feminin vonásokat az igazság fogalma, a női igazság érvényessége legalább ugyanannyi helyen meg is kérdőjeleződik. Az *Emberi, nagyon is emberi* második kötetében úgy fogalmaz, hogy „[a] nők természetüknél fogva undorodnak minden igazságtól [...], és mindenben bosszút akarnak állni, ami felnyitja a szemüket” (Nietzsche 2012c, p. 102.). De hasonlóképpen vélekedik a *Túl jön és rosszon* egy pontján is – abban a könyvben, amelyben egyébként éppen az igazság és nőiség közelségét állította korábban –; a nőnek itt semmi köze az igazsághoz:

De nem az igazságot akarja: mit bánja a nő az igazságot! A nőnek kezdettől semmi sem idege-
nebb, taszítóbb, ellenségesebb az igazságnál – az ő nagy művészete a hazugság, legmagasabb
szándéka a látszat és szépség. Valljuk meg, mi férfiak: pontosan ezt a művészetet és ezt az
ösztönt becsüljük és szeretjük a nőben; [...] (Nietzsche 2000b, p104.).

A nő tehát – miközben elvben az igazságot rejti magában – maga a kétlábon járó hazugság, alakoskodás, megtévesztés. Ebben a felosztásban a férfi az, aki az igazságot keresi, a nőt ez az igazság undorítja, és a férfi a nőben találja meg azt az igazságot, amely tulajdonképpen a hazugság formájában jelenik meg. A férfi az igazságra törő ösztöntől vezérelve jár el (ez az ösztön, amelynek a keletkezését Nietzsche a mindent átható alakoskodás miatt csodálatos, érthetetlen folyamatként írja le, vö. KSA 9: 260), míg a nő a hazugság ösztönének hódol. Ha így nézzük, az anti-emancipatorikus nőkép kifutását tekintve még mindig hízelgőbb volt, mint az elvileg korrektebb női igazság-felfogás. Ha viszont összekötjük a két tendenciát, kibékíteni ugyan nem tudjuk őket, de megérthetünk egy fontos dolgot; azt, hogy miért nem élnek a nők filozófiai szempontból előnyös helyzetükkel. Nietzsche szerint azért, mert az igazságra való törekvés idegen nekik; vagy ahogy máshol magyarázza: képtelenek arra az agonális barátságra, amely a filozófia műveléséhez elengedhetetlen. A nő csak a szerelmet ismeri, igazságtalan minden iránt, amit nem szeret; éppen ezért képtelen arra, hogy a barátjában ellenséget is tiszteljen, az ellenségben pedig barátot fedezzen fel (Nietzsche 2004a, p. 71–72.). Az agonialitás lényege pedig éppen az, hogy a barát jelenléte önfelülmúlásra sarkall, ám ezt a versengést Nietzsche szerint a nők még nem ismerik. Ha az igazságnak női természete van, az még érthető, hogy a nőt magát miért taszítja – az már bonyolultabb, hogy miként tételezhető együtt

az igazság és a hazugság a nőben. Ennek paradox együttlétnek a rekonstruálásával foglalkoznék a tanulmány hátralevő részében.

A *Túl jön és rosszón* jól ismert, már itt is idézett szöveghelye úgy folytatódik, hogy a filozófusok nem ismerték a nőket, ezért nem értették meg az igazság természetét sem (Nietzsche 2000b, p. 9.). Nyugodtan állíthatjuk, hogy ez az állítás – mármint a nők ismeretének hiánya – Nietzschére mint filozófusra is igaz. Az *Így szólott Zarathustra* hírhedt fejezetében, amelyben Zarathustra a nőkről beszél, éppen ez a reflektált nem-értés válik világossá.

IV. Zarathustra és az asszonyok

Nietzsche nőképe kapcsán az *Így szólott Zarathustra* felettébb problematikus szövegnek számít, hiszen a szerző itt olyan metafizikai alapokra helyezett gondolatokkal áll elő a női szerepekkel kapcsolatban, amelyek még a maguk korában is nyugodtan reakciónak voltak nevezhetők. Ezért főleg csak elrettentésként szokták idézni belőle az olyan mondásokat, mint például: „Nőkhöz indulsz? A korbácsot el ne feledd!” (Nietzsche 2004a, p. 84.). Bár sokan zárójelezik ezeknek a passzusoknak a direkt tárgyalását, vannak olyan interpretátorok, akik összetettebb játékot sejtnek a háttérben; például Zarathustra feminin vonásait emelik ki – Zarathustra ezek szerint nemcsak a saját gondolataival viselő, hanem az öregasszony által átnyújtott kisedés igazság létét is egyféle átruházott anyaságként értelmezik (Picart 1999, 92.). Jelen dolgozatban én ugyan idáig nem mennék el, de szerintem is az ellentmondások kulcsa a *Zarathustrában* található – ahol Nietzsche tudatosan játszott az igazság paradox helyzetének iróniájával.

Az ominózus szöveghely, amit fentebb idéztem, a könyv első részének „Az ifjú és vén asszonyokról” című fejezetében található. A szövegrészlet egy szcenírozott jelenettel kezdődik, amelyben Zarathustrát megállítják, és kérdőre vonják, hogy mit rejt a köpönyege alatt. Bevallja, hogy ajándékot kapott, kincset, egy kicsiny gyermeket, aki éktelenül kiáltozik, hacsak Zarathustra nem fogja be a száját (Nietzsche 2004a, p. 82.). Hamarosan kiderül, hogy ez a kincs, ez a „gyermek” valójában egy titok, amit leplezni kell, és amit ő egy vénasszonytól kapott–hallott. Zarathustra el is meséli, hogyan jutott ehhez az őrizendő bölcsességhez. A történet szerint az említett öregasszony Zarathustra szemére vetette, hogy bár korábban rendszeresen szólt a nőkhöz is, a nőkről magukról viszont sosem beszélt. Zarathustra eleinte nem akar felelni, mentegetőzik, és kitér a válasz elől, ám végül enged a feledékenységre hivatkozó vénasszonynak, és beszél az asszonyokról. Nagyon fontos, hogy Zarathustra csak azután hajlik a beszéde megtartására, miután az öregasszony garantálja neki, hogy úgyis elfelejti annak tartalmát: Zarathustra csak úgy hajlandó feltárni az igazságot egy

ilyen kényes, metafizikai témában, ha biztosítva látja, hogy a feltáruló igazság rögtön vissza is rendeződik az azt elfedő leplek mögé. Mondandója különösen sajátos, hiszen miközben látszólag a hagyományos szerepet, a gyermekkel való foglalkozást szánja a nőknek, közben egyértelművé teszi a nők dominanciáját. A férfit harcosként, a nőt anyaként mutatja be: a harcos célja a játék és a veszély, és ezért elsősorban a legveszélyesebb játékkal, az asszonnyal akar játszani. A nő célja pedig a gyerek, ennek létrehozásához használja fel a férfit (Nietzsche 2004a, p. 83.). Bár Zarathustra végig a férfinak való engedelmisséget propagálja a nőknek, mégis az egész szövegegységet a nőktől való férfiúi rettegés uralja: Zarathustra többet beszél arról, hogy mitől kell félnie a férfinak az asszonyban, mint a női alávetettségről.

Miután végig hallgatta Zarathustrát, a vénasszony így válaszol neki:

Sok illendőt mondott Zarathustra, kiváltképp azoknak, akik elég fiatalok hozzá. Mily különös, alig ismeri Zarathustra az asszonyokat, aztán meg hogy' fején találta a szöveget. Csak nem azért, mert az asszonynál semmi sem lehetetlen? (Nietzsche 2004a, 84.)

A vénasszony – ahogyan majd látni fogjuk – nem értette meg egészen Zarathustra mondandóját, és kizárólag a represszív tanácsokat hallotta ki a címszereplő mondataiból; eleve valami nagyon pragmatikus regiszterre redukálta a címszereplő metafizikus koncepcióját. A legáruzkodóbb ebből a szempontból az „illendő” jelző: az öregasszony a tradicionális női szerepek hangsúlyozására, a hagyománytisztelet óvatos propagálására vonatkoztatja, míg Zarathustra esetében az illendőség fogalma egészen mást takar.

A vénasszony szerint, amit Zarathustra mond, többé-kevésbé igaz, azonban nem úgy, ahogyan azt ő érti: mintegy véletlenül hibázott rá a nőügyekben járatlan Zarathustra az igazságra. A vénasszony a hálája jeléül, viszonzásul a beszédért ezt a „kiseded igazságot” szánja Zarathustrának: „Nőkhöz indulsz? A korbácsot el ne feledd” (Nietzsche 2004a, p. 84.)! Sokszor fordítják ezt a tanácsot úgy, hogy „ha nőkhöz indulsz, ne hagyd otthon az ostort”, ami azonban már értelmezi az eredetileg nem olyan egyértelmű tanácsot: „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht” (KSA 4: 86)! Ez egy tipikusan kétértelmű kijelentés: az öregasszony nyilván úgy érti a tanácsot, hogy a nőket meg kell zabolázni, ám Zarathustra számára inkább a kétértelműség maga a tanulságos. Legalább annyira bele kell érteni azt is, hogy a nőktől jobb óvakodni. Ha csak felidézzük azt az 1882-es fényképet, amelyen Lou von Salomé ostort tart a kocsiba befogott Nietzsche és Rée mögött, megkérdőjelezhetővé válik, kinél is van az a bizonyos korbács; a nőnél vagy pedig a férfinál:



A *Túljón és rosszon* már többször idézett szöveghelyén éppen azt veti a korábbi filozófusok szemére, hogy erőszakosan közeledtek a nőkhöz és az igazsághoz (Nietzsche 2000b, p. 9.), ugyanakkor persze az *Ecce Homoban* már a nemek harcáról ír: a szerelmi szenvedély is az agonitás egy formája lesz, és megismétli a férfi-női vágyak ellentétes dualitását (Nietzsche 2003, p. 61.). Még így is áll azonban a kettősség: a korbács mindkét félnél ott van, és semmiképpen sem csak a férfi az, aki potenciálisan erőszakot gyakorol.

V. A szemérem leplei és a kultikus nász

Végső soron azonban mindegy, hogy ez szándékos kétértelműség vagy a megfogalmazás esetlegességéből adódik: a lényeg az, hogy az öregasszony tanácsa a zarathustrai álláspont redukciója, pragmatikus és vulgáris egyértelműsítése. Az öregasszony nyilván nem azonos Platón Diotimájával, hanem annak inkább egyféle parodisztikus reprezentációja: nem az igazságot mondja ki, hanem az igazság reduktív magvát, amely még nem rendelkezik az igazság attribútumaival. Nem véletlen, hogy az tanácsolja Zarathustrának, jól bugyolálja be ezt a „kisded igazságot” – ahhoz, hogy érvényes legyen, leplekbe kell burkolni.

Arra, hogy ezekre a leplekre miért is van szükség, *A vidám tudomány* előszavában találjuk meg a választ:

Már nem hiszünk abban, hogy az igazság még akkor is igazság marad, ha lehúzzák róla a fátyolt; eleget éltünk ahhoz, semhogy elhiggyük ezt. Manapság illendőség dolgának számít a szemünkben, hogy ne akarjunk mindent meztelenül látni, mindenütt ott lenni, ne akarjunk minden megérteni és „tudni”... „Igaz az, hogy a jóisten mindenütt jelen van?” – tette fel a kérdést egy kisleány az anyjának: „márpedig én ezt illetlennek találok” – intelem filozófusok számára! Jobban becsben kellene tartani a *szemérmert*, amellyel a természet rejtőzött el talányok és tarka bizonytalanságok mögé. Az igazság netán asszony volna, akinek okai volnának arra, hogy ne engedje látnunk az okait? Neve talán, hogy görögösen mondjuk, Baubó? (Nietzsche 2018, p. 10.)

A kised igazságot azért kell tehát leplezni, elfedni, hogy egyáltalán igazság legyen: leplezés, alakoskodás (*Verstellung*) nélkül az igazság nem is igazság. Az sem mellékes, hogy Baubó, a Démétert gyászában obszcén tréfákkal felvidító, a khtonikus regisztert reprezentáló asszony áll a leplek mögött (Darabos 2002) – a figura igen hasonlít Zarathustra vénasszonyára: a fátylak mögött az a vulgáris szexualitás lapul, ami még nem méltó az igazság elnevezésre. Baubó és a vénasszony reprezentálja az igazságnak azt a magvát, amely nélkülözi a szemérmert és a *Verstellungot* – a női igazság csak az alakoskodással, megtévesztéssel együtt nyeri el érvényes formáját. Ahogyan korábban már utaltam rá, az igazság vágya a megtévesztés szükségszerűségének felismeréséből fakad (KSA 9: 260), és Nietzsche szerint igazat mondani is csak az képes, aki hazudni is tud (Nietzsche 2004a, p. 345.).

Nem ez az egyetlen szöveghely azonban, ahol Nietzsche a korbács-használatra vonatkozó tanácsot szerepelteti. Az *Így szólt Zarathustra* „A másik táncdal” című szakaszában ismét előkerül a már jól ismert tanács egyik parafrázisa: „Táncolj, üvöls ütemre, ahogy korbácsom rád vág! Remélem, nem feledtem el a korbácsot. – Nem hát?” (Nietzsche 2004a, p. 272.)! A szakasz a Zarathustra, az Élet és a Bölcsesség között kialakuló szerelmi háromszöget, féltékenységi jelenetet írja le: az idézett passzus egészen pontosan azt mutatja be, ahogyan a Zarathustra megunja, hogy az Élet táncra kényszeríti őt, és a korbácsot váratlanul elragadja, és az Élet ellen fordítja (Hévizi 2004, p. 203–204.). Ez a furcsa, allegorikus-ironikus szerelmi jelenet sokat elárul a nőiség és az igazság kapcsolatrendszeréről is: mintegy előrevetíti azt, hogy a két ellentétes tendencia kibékítésének lehetőség a nászban valósulhat meg. Zarathustra majd a szöveg egy későbbi pontján az Örökléttel lép

kultikus nászra (Hévizi 2018, p. 63.). Hasonló szakrális egyesülésben tud összeérni Nietzschénél a nőre irányuló férfiúi megismerési vágy és az igazságot reprezentáló női alakoskodási vágy.⁶

Visszatérve „Az ifjú és vén asszonyokról” című szakasz értelmezéséhez fontos jelezni, hogy Zarathustra szellemi erényét a vénasszonnyal szemben éppen az biztosítja, hogy szemérmes, hogy nem ismeri a nőket, így nem redukálja a kérdést a szexualitásra. Az *Ecce Homo*ban Nietzsche persze már arról ír, hogy ha van valaki, aki igazán ismeri a nőket, az ő, ezért is rajonganak érte az asszonyok (Nietzsche 2003, p. 60–61.) – a kijelentés nyilvánvaló komikuma mellett hangsúlyozni kell, hogy Nietzsche ezt a nagy tudást annak számítja be, hogy távol tartja magát a nőktől. Azért ismeri őket, mert nem kerül velük kapcsolatba. A nő megismerésének módja a distancia, ahogyan ezt *A vidám tudományban* leírja (Nietzsche 2018, p. 73–74.), de ahogy azt Derrida is hangsúlyozza a Nietzsche stílusairól írott munkájában (Derrida 1992, p. 176.).

Mindezzel nem kívántam kibogozni Nietzsche nőkről alkotott ellentmondásos teóriáit, pusztán csak arra akartam rámutatni, hogy ezeket igen bajos lenne tematikus szétszálazni, és csupán az egyik ilyen redőt szerettem volna bemutatni. Nietzschénél a női valami rejtélyes, idegen, kísérteties entitás, amely egyszerre triviálisan ismerős és rettentően idegen – szinte valami megfejtethetetlen abszolútum; nem véletlen, hogy az idézett *Zarathustra*-részletben azt írja Nietzsche az isteni természetire utalva, hogy az asszonynál semmi sem lehetetlen (Nietzsche 2004a, p. 84.). A szemérmes leplezéssel, alakoskodással takart vulgáris nőiség csak a lassan kimunkált férfiúi egyenességgel és az igazságra törő ösztönrel lenne vizsgálható. Ennek viszont sajátosságai, hogy felszámolja a nőiség szubverzivitását, és visszarendezi azt egy metafizikai konstellációba. Nietzsche többször megkísérli kontroll alá vonni, megfékezni, uralni a nő által reprezentált enigmatikus idegenséget: az egyenség erénye azt követeli, hogy újra és újra nekigyürkőzzön az elementáris és feloldhatatlan ellentmondás kiiktatásának – talán ennek a számlájára írható a nők elleni rengeteg kirohanás is.

Irodalom

- Babich, B. E. (1996). The Metaphor of Woman as Truth in Nietzsche: The Dogmatist's Reverse Logic or Rückschluß. *Journal of Nietzsche Studies* 12, 27–39.
- Darabos E. (2002). Nietzsche női: Női alakváltozatok Friedrich Nietzsche szövegeiben. *Pro Philosophia Füzetek* 4(3), <http://www.c3.hu/~prophil/profi023/darabos.html>
- Derrida, J. (1992). Éperons: Nietzsche stílusai. Fordította Sajó Sándor. *Athenaeum* 1(3), 172–213.

⁶ A nietzschei kultusz-koncepció eleve alkalmasnak látszik arra, hogy az ilyen széttartó jelenségeket egyben láttassa, vö. Nietzsche 2019b, 230–231.

- Goch, K. (2006). Nietzsche – a nőkről. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap.
- Hévizi, O. (2004). *A megfontolás rítusai: Tanulmány az autochton ítélkezésről*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány.
- Hévizi, O. (2018). *A liget, a sétány, a csarnok és a kert: A filozófia színterei*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Kalligram.
- Joó M. (2004). A Nő mint Igazság Nietzschénél: Racionalizmuskritika és a nemek szimbolikus reprezentációja. *Pro Philosophia Füzetek* 6(4), <http://www.c3.hu/~prophil/profi044/joo.html>
- Nietzsche, F. (1999). *Kritischen Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag – de Gruyter.
- Nietzsche, F. (2000a). Gondolatok és vázlatok a *Mi, filológusok* című korszerűtlen elmélkedéshez. Fordította Molnár Anna. In F. Nietzsche, *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Budapest: Európa.
- Nietzsche, F. (2000b). *Túl jön és rosszon*. Fordította Tatár György. Budapest: Műszaki.
- Nietzsche, F. (2001). Wagner esete. Fordította Romhányi Török Gábor. In F. Nietzsche, *Wagnerről és Schopenhauerről*. Budapest: Holnap.
- Nietzsche, F. (2002). *A hatalom akarása*. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus.
- Nietzsche, F. (2003). *Ecce Homo*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Göncöl.
- Nietzsche, F. (2004a). *Így szólott Zarathustra: Könyv mindenkinek és senkinek*. Fordította Kurdi Imre. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány.
- Nietzsche, F. (2004b). Richard Wagner Bayreuthban. Fordította Zoltai Dénes. In F. Nietzsche, *Korszerűtlen elmélkedések*. Budapest: Atlantisz. 267–342.
- Nietzsche, F. (2004c). Bálványok alkonya. Fordította Romhányi Török Gábor. In F. Nietzsche, *Bálványok alkonya – Nietzsche kontra Wagner*. Budapest: Holnap. 5–107.
- Nietzsche, F. (2008a). *Emberi, nagyon is emberi: Könyv szabad szellemek számára*. I. Fordította Horváth Géza. Budapest: Osiris.
- Nietzsche, F. (2008b). *Friedrich Nietzsche válogatott levelei 1861. január – 1889. január*. Válogatta és fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap.
- Nietzsche, F. (2009). *Virradat: Gondolatok a morális előítéletekről*. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap.
- Nietzsche, F. (2012a). Igazságról és hazugságról nem-morális értelemben. Fordította Óvári Csaba. In F. Nietzsche, *Igazságról és hazugságról nem-morális értelemben*. Máriabesnyő: Attraktor. 5–21.
- Nietzsche, F. (2012b). A görög nő. Fordította Óvári Csaba. In F. Nietzsche, *Igazságról és hazugságról nem-morális értelemben*. Máriabesnyő: Attraktor. 63–68.
- Nietzsche, F. (2012c). *Emberi, nagyon is emberi: Könyv szabad szellemek számára*. II. Fordította Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus.

- Nietzsche, F. (2018). A vidám tudomány: „La gaya scienza”. Fordította Óvári Csaba. Máriabesnyő: Attraktor.
- Nietzsche, F. (2019a). A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus. Fordította Kurdi Imre. In F. Nietzsche, *A tragédia születése*. Budapest: Szenzár–Helikon, 5–176.
- Nietzsche, F. (2019b). Istentisztelet a görögöknél. Fordította Tatár Sándor. In F. Nietzsche, *A tragédia születése*. Budapest: Szenzár–Helikon. 227–250.
- Picart, C. J. S. (1999). *Resentment and the „Feminine” in Nietzsche's Politico-Aesthetics*. University Park, PA: The Pennsylvania State University.
- Schlegel, F. (1998a). Női karakterek a görög költők műveiben. Fordította Hegyessy Mária. *Gond* 17, 127–140.
- Schlegel, F. (1998b). A filozófiáról: Dorotheának. Fordította Hegyessy Mária. *Gond* 17, 141–158.
- Young, J. (2016). Nietzsche and Women. In K. Gemes and J. Richardson (eds.), *The Oxford Handbook of Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press. 46–62.

Varga Rita*

A NEMEK WEININGERI ÉS JUNGI ÁTMENETE

Sokáig haboztam, írjak-e a nőkérdésről. Nem éppen újszerű, és idegesítő téma, különösen nőknek. A nőkérdés vitájára eddig is több tintát pazaroltak már az elégnél, a vita lezárult, ne is beszéljünk róla többet. Pedig beszélünk róla. Az utóbbi száz évben elpufogatott ostobaságok özöne a jelek szerint nem nagyon járult hozzá a kérdés tisztázáshoz. De van egyáltalán nőkérdés? És, ha van, hogy hangzik? Egyáltalán: vannak még nők? [...] Az ember lassan maga sem tudja már vannak-e még nők vagy sem, lesznek-e mindig nők, kívánatos-e, hogy legyenek, mi a helyük, szerepük a világban, és miféle hely, szerep illeti meg őket. Mindenekelőtt: mi az, hogy nő? (Beauvoir 1969, p. 7.)

Simone de Beauvoir fent idézett mondatai óta lassan hetven év telt el, de még mindig aktuálisak. A kérdés, hogy „mi az, hogy nő” ma is megválaszolatlan. Sőt, talán egyre kevésbé megválaszolható. Manapság a gender studies nyilvános meghurcoltatásának lehetünk tanúi, pedig mikor, ha nem egy olyan időszakban fontos egy társadalmi nemekkel foglalkozó diszciplína léte, amikor a fejlett világban bevezetik a harmadik nem kategóriáját. Pontosabban „[a] társadalmi nemek kritikus tanulmányozása mindaddig aktuális és hasznos marad, ameddig egy ember leírásának egyik legalapvetőbb mozzanata nemének meghatározása lesz” (Kormos 2014, p. 7.).

Egyesek azt gondolhatják, hogy a harmadik nem a túlzásba vitt „liberalizmus” következménye. Pedig valójában hosszú múltra vezethető vissza az a gondolat, amely szerint az emberiséget férfiakra és nőkre osztani pusztán leegyszerűsítés, és valójában ennél sokkal összetettebb dologról van szó. Jelen tanulmány kiindulópontját a nemek dichotómiája adja: két szerző nemekkel kapcsolatos elméletét veszem górcső alá. Azonban nem a nemi polarizáció létjogosultságát kívánom az elemzés középpontjába helyezni, hanem a vizsgált gondolkodók releváns elméletének bemutatása révén szeretném feltenni azt a nyitott kérdést, hogy a nagymértékben analóg elképzelések dacára miért olyan eltérő a szóban forgó teoretikusok utólagos megítélése.

A szövegben tárgyalt két gondolkodót, Otto Weininger és Carl Gustav Jung-ot elsőre talán kevés dolog köti össze. Ugyan mindketten Freud kortársai voltak, akik a lélektannal kapcsolatosan fejtették ki munkájukat, viszont amíg Weininger filozófusként, addig Jung pszichiáterként közelített

* Varga Rita esztéta és pszichológus, jelenleg a Hetényi Géza Kórház Pszichiátriai Osztályán dolgozik, a Pécsi Tudományegyetem klinikai szakpszichológus-jelöltje, valamint a Debreceni Egyetem abszolvált modern filozófia szakos doktorandusza.

a pszichéhez. Weininger életében csupán egy jelentősebb művet írt, mellyel viszont sikerült felforgatnia kora kulturális életét, majd fiatalon öngyilkos lett. Jellemzően a „zsidó öngyűlölet” és a „nőgyűlölet” kapcsán merül fel a neve, általában történelmi érdekességként, ugyanis elméletét kevésbé veszik komolyan, amelyhez hozzájárulhatott a helyenként túlzásba vitt érvelése is. Jung az analitikus pszichológiai irányzat alapítója, akinek műveit ma is haszonnal forgatják a lélekkel kapcsolatos elméleti és gyakorlati munkával foglalkozók. Saját elméletének elnevezésével is érzékeltetni szeretne volna elszakadását a freudi pszichoanalízistől.

Az összehasonlítás oka, hogy mindkettőjük elméletében, igaz más-más hangsúllyal, de szerepet kap a nemi polarizáció kérdése. Mielőtt azonban a két szerző elméletére térnénk rá, érdemes a nemek közti különbségtevés koncepciójára is egy pillantást vetnünk.

„Mindegyik fajtának teljes, gömbölyű alakja volt”¹

Azt hihetnénk, hogy könnyűszerrel lehet az emberiséget nőkre és férfiakra osztani, pusztán egyes biológiai adottságaik alapján. Pedig már a természet sem osztályoz ilyen egyszerűen. Ahogy az köztudott, léteznek hermafrodita élőlények. Ezekre tekinthetünk anomáliaként, azonban, ha egy embertársunk rendelkezik hasonló tulajdonsággal, akkor többek között jogi kérdéseket is felvet, hogy mihez kezdjünk a jelenséggel. Bizonyos módon erre reflektál a harmadik nem kategóriája, amely lehetőséget ad arra, hogy akiknél biológiai jellemzőik miatt nem lehet eldönteni, hogy melyik nemhez tartoznak, azokat ne kelljen kényszerűségből valamelyik kategória alá besorolni. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kanti meghatározó ítélőerő helyett a reflektáló ítélőerő aktivitására kellene támaszkodnunk (Kant 2003, p. 88.). Azt is mondhatnánk, hogy az interszexuális ember korunk ana-baptistája, abban az értelemben, hogy létezése a tudatos választás lehetőségére hívja fel a figyelmet.

Kultúránkat és gondolkodásunkat nagyban meghatározza, hogy a nemeket polárisan fogjuk fel (Greer 2002, p. 25.). A szövegben tárgyalt szerzők valamilyen módon azt világítják meg elméletük révén, hogy a nemek közti határvonal sokkal elmosódottabb, mint azt a hétköznapi életben gondolnánk. Egyfajta spektrum-szemléletet tükröznek az elképzeléseik. Természetesen szintén abban a keretben gondolkoztak, hogy a létező egyedek vagy nők, vagy férfiak, viszont szerintük az individuumban lelki apparátusukban tartalmaznak a másik nemre jellemző adottságokat is. Hogy mennyire nem új keletű ez az elgondolás,² ahhoz elég csak visszaemlékezni *A lakomára*, és felidézni

¹ Platón 1984, p. 969.

² A századfordulón előforduló biszexualitással kapcsolatos elméletekhez lásd Varga 2014.

Arisztophanész történetét (Platón 1984, p. 969.); de minden bizonnyal nem Platón az első, akinél felvetődik ez a gondolat.

Egyesekben felmerülhet a kérdés, hogy miért van jelentősége annak, hogy miként gondolkodunk a nemekről a mindennapokban. Ahogy a korábbi idézetben is szerepelt, az ember születésekor meghatározott neme nagyban befolyásolja, hogy miként vélekedik róla a környezete, továbbá azt is meghatározza, hogy ő maga milyen módon közelít(het) a világhoz, hogy kapcsolódik a különböző eseményekhez, jelenségekhez. Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy milyen megkülönböztetések érték és érhetik identitásuk miatt az embereket. A patriarchális berendezkedés egy érdekes értelmezését adja az a koncepció, amely szerint a férfiak kultúrában betöltött dominanciáját az „uteruszirigység” váltja ki, azaz igyekeznek ellensúlyozni, hogy nem tudják saját utódaikat világra hozni (Kende 2009, p. 21.). Valljunk bármit is a nemek közti különbségekről, nehéz gondolkodásunkat függetleníteni attól, hogy a nők és férfiak társadalomban betöltött szerepe mögött biológiai determináltságot feltételezzünk. Pedig, ahogy arra például Sandra Bem rámutat, nem biztos, hogy ennyivel meg lehet magyarázni a feltételezett különbségeket. A pszichológus különböző kísérletekkel illusztrálja azt a hipotézist, hogy kizárólag a biológiával nem lehet indokolni, hogy a nők például gondoskodóbbak vagy a férfiak agresszívabbak. Fontos tényező az is, hogy a történelem során kialakult munkamegosztás során milyen pozíciókat tudtak hagyományosan betölteni, ami összefüggésben áll az utódgondozással és a technikai lehetőségekkel is. Azaz nem elég a genetikai adottságokat figyelembe venni, a kontextust is számításba kell venni (Bem 2008a, p. 167.). A kérdés jelentőségét akkor érthetjük meg igazán, ha belegondolunk, hogy mennyit számít a másik megítélésekor, hogy például mennyire sajátította el a biológiai neméhez tartozó társadalmi szerepet. Pszichológiai tesztekben is utol lehet érni, hogy ha valaki viselkedése vagy vélekedése nem egyezik a nemétől elvártakkal, akkor az bizonyos mértékben kórosnak tekinthető (Bagdy et al, 1986, p. 227.). Bem kiemeli, hogy a feminitás és maszkulinitás kulturális sztereotípiák, amelyeknek, ha nem felelünk meg, akkor azt természetellenesnek tekintik (Bem, 2008b, p. 95.). Véleménye szerint a legtöbb nemekkel kapcsolatos elképzelés, amelyek a nemi polarizációt igyekeznek megkérdőjelezni, sok esetben szintén hibás kiindulópontot használnak, ugyanis maguk is hasonló alapokra építik az elképzelésüket. Az androgüinitás fogalmával kapcsolatban kidomborítja azt a kritikát, hogy az eszme tulajdonképpen megismétli a nemi polarizáció elveit, hiszen csak jobban kihangsúlyozza a nemek addig is feltételezett komplementer jellegét (Bem 2008b, p. 112.). A kívánatos ezzel szemben az lenne, ha a tágran értelmezett viselkedésnek nem lenne neme (Bem 1978, p. 19.). Láthatóvá válik tehát, hogy nem csak a társadalmi nem tekinthető kulturális konstrukciónak, hanem megkérdőjeleződni látszik a biológiai nem megalapozottsága is – legalábbis az is erősen értelmezésfüggővé válik. Az eddigiek alapján már körvonalazódik a nemek megkülönböztetésének problematikája. A társadalmi nemek

fogalmával úgy tűnt, ki lehetett törni a nemek polarizációjának zártságából, azonban azt a hatást érte el, hogy valamelyest szükségtelenné tette azokat. Mintha eleve csak társadalmi nemekről lehetne beszélni. (Butler 2006, p. 49.).

Az előremutatóbb hozzáállás talán az lehetne, hogy ha a polarizált gondolkodást felváltaná egyfajta spektrum-szemlélet, amely elképzeléshez bizonyos mértékben az általunk tárgyalt két szerző is hozzájárult.

„A nő életének legemelkedettebb pillanata az, amikor a férfi spermája beleömlik”³

A nőkérdés történetének egyik hírhedt alakja Otto Weininger, aki 1903-ban megjelent *Nem és jellem* című szövegében többek között a nemek lényegét próbálta meghatározni. A szöveg megjelenésekor a szerző nagy port kavarázó plágiumbotrányba keveredett, majd korai halála is hozzájárult az alakja körül kialakult kultuszhoz. Bárhogy is igyekeztek közvetlen barátai megvédeni ettől,⁴ Weininger műve idővel a zsidó öngyűlölet és a nőgyűlölő irodalom példájává vált (Huszár 2009, p. 15.). Akármennyire is meghökkentőnek tűnik számunkra, amit Weininger ír, a korban nem a nőkről alkotott véleménye számított megbotránkoztatónak,⁵ tekintve, hogy a kortársak is hasonló állásponton voltak (Bánfalvi 2006, p. 111.). Újdonságnak sokkal inkább az hatott, ahogy ezeket a gondolatait kiterjesztette a zsidó népre, és a különböző kultúrák közötti különbségeket támasztotta velük alá (Gerő 2009, p. 120-121.). Találunk azonban olyan interpretációkat is, amelyek igyekeznek racionális magyarázatot találni Weininger nőket elítélő gondolataira.⁶

Weininger abból az elképzelésből indul ki, hogy valójában nem létezik teljes nemi differenciálódás. Valamilyen formában mindkét nem esetében fel lehet fedezni a másik nem jellegzetességeit. Megkülönböztet Női és Férfi princípiumot, amiket aztán különböző jellemzőkkel lát el. Nem okoz meglepetést, hogy a Férfi rendelkezik a pozitív, a Női a negatív tulajdonságokkal. „Férfi és nő – Valami és Semmi. Ez a kulcsa a nemeket meghatározó oksági problémának” (Weininger 2009, p. 67.). A képlet valójában nagyon egyszerű: „Férfi és nő tehát olyanok, mint két szubsztancia, amelyek különböző arányban keverve vannak jelen az élő egyedekben, anélkül azonban, hogy az egyik szubsztancia együtthatója bármikor nulla lenne” (Weininger 2010, p. 17.).

Weininger a testi és lelki tényezők között szoros összefüggést feltételezett. Az adott individuum nem csak a testi adottságaiban részesül a két princípium tulajdonságaiból, hanem lelki

³ Weininger 2010, p. 243.

⁴ Artur Gerber, az egyik legközelebbi barát beszámolója arról, hogy ki is volt Otto Weininger bővebben lásd Gerber 2009.

⁵ A női test medikalizációjához bővebben lásd Bánfalvi 2013.

⁶ Weiningerről alkotott vélemények közül többek között lásd Greer 2002.; Szilágyi 1912.

aspektusaiban is megjelenik ez a fajta kettősség. Persze úgy gondolja, hogy az adott személy alapvetően vagy férfi, vagy nő, de egymás közti különbségeik inkább tekinthetők mennyiségieknek, mint minőségieknek. Ennek megfelelően a hétköznapi életben tulajdonképpen teljes mértékben nő és férfi nem létezik, csupán köztes nemi formákkal lehet találkozni (Weininger 2010, p. 16.).

Bár elképzelése bizonyos részeinek a tudomány ellentmond,⁷ ennek ellenére vannak olyan elemei, amelyekkel akár még ma is korszerűnek számítana. Például a homoszexualitást nem szerzett tulajdonságként írta le, nem tekintett rá patológiaként. Egy olyan jelenségként fogta fel, amely természetes módon adódik; hiszen ha elfogadjuk, hogy az emberek különböző mértékben részesülnek a Női és Férfi princípiumokból, akkor a homoszexualitás szükségszerűen fellép a szubsztanciális különbségtevés miatt (Weininger 2010, p. 43.). Érdeemes figyelembe venni, hogy az ebben az időben született pszichoanalitikus írások többsége még a heteroszexualitásnak kitüntetett szerepet tulajdonított, ehhez viszonyítottak minden mást, és tekintették a homoszexualitást például a szexuális orientáció zavarának (Ritter 2010, p. 75.). Weininger rendszerében a homoszexualitás nem rendellenesség, elméletének logikájából következik (Sengoopta 2000, p. 88.), hogy „valamennyi lény heteroszexuális, éppúgy valamennyi még homoszexuális is” (Weininger 2010, p. 44.).

Koncepciója ismertetésében kitér a nevelés problematikájára is, amely kapcsán még ma is modernnek számító elveket fogalmaz meg. Úgy véli, hogy a korban követett nevelési elvek a köztes nemi formák kibontakozását akadályoztatják azzal, hogy egy ideál elérésére kényszerítik az ifjúságot. Ahogy fogalmaz „az egységesítő nevelés satuszerű szorításában a fiúk és leányok egyaránt szenvednek” (Weininger 2010, p. 52.). Ezáltal kiiktatják a változatosság lehetőségét, továbbá képmutatásra nevelnek.

Ha jobban belemerülünk a weiningeri koncepcióba, akkor azonban feltűnhet egy elsőre talán furcsának ható hasonlóság. Az identitás olyasfajta oszcillációját sugallja, amely az 1990-es évektől egyre hangsúlyosabban megjelenő queer-elméleteknek is a sajátja.⁸ Mindkét megközelítés az identitás plaszticitására irányítja a figyelmet, amely szerint nem pusztán két pólusban lehet gondolkodni a nemi identitás és a szexuális orientáció kapcsán. Weininger elképzelése szerint az individuum folyamatosan kisebb-nagyobb ingadozással él a benne lévő Női és Férfi között. Ezen belül megkülönböztet szabályos és szabálytalan ingadozást. Szabályos ingadozások például azok a kisebb fajta kilengések, amikor például „bizonyos emberek este férfiasabbnak érzik magukat, mint reggel”. A szabálytalan ingadozások mögött külső okokat feltételez, elsősorban a másik szexuális karaktere válthatja ki azokat (Weininger 2010, p. 49.).

⁷ Weininger korabeli tudományosságához fűződő viszonyához lásd Arens 1995.

⁸ A queer-elméletekhez bővebben lásd Jagose 2003.

A fentiekben nagyvonalakban ismerettettük a weingeri struktúrát, hogy milyen kettősséget feltételez az egyes ember működése mögött. Ezek után nézzük meg, hogy az utókor szemében nagy tiszteletnek örvendő Jung miképp vélekedett a Férfi és a Nő jelenségéről.

„Természetesen nem várom el, hogy minden olvasó minden további nélkül megértse, hogy mi értendő animus és anima alatt.”⁹

A svájci pszichiáterrel szemben az utókor több kifogással is élt. Egyesek azt vetik a szemére, hogy írásait nehezen lehet követni, mások szerint túlságosan misztikus. Talán ez is okozhatja, hogy a hagyományos pszichológiában kisebb hangsúllyal van jelen. Ami tanaiból leginkább beivódott a gondolkodásba, az az introvertált és extravertált személyiségtípus kategóriáinak a megkülönböztetése.

Koncepcióját elméleti és gyakorlati részre szokták felosztani. A gyakorlati rész értelemszerűen az elmélet praxisba történő átfordítása, azaz a terápiás munka. A teoretikus részt további két fő területre lehet osztani, az egyik a psziché természetére és szerkezetére, a másik pedig a lelki működések szabályszerűségeire vonatkozik.

A psziché alkotórészei Jung szerint a tudat, a tudattalan és a két terület között elhelyezkedő ego, amely felelős a környezethez való alkalmazkodásért. A tudattalanon belül megkülönbözteti a személyes és a kollektív tudattalant. Előbbihez tartoznak az életünk során szerzett élményekből tudattalanná vált, azaz elfelejtett, elnyomott emlékek, tehát azok az élmények, amelyek egykor tudatosak voltak. Ehhez a szférához meghatározhatatlan számú komplexus is tartozik. A komplexusok olyan tartalmak, amelyek eltávolodtak a tudattól. A komplexus központi magjához (az egyén életéből eredeztethető megoldatlan konfliktus) kapcsolódó számtalan asszociáció révén a mag energetikai szintjének megfelelő hatással van a tudatra. Témánk szempontjából a kollektív tudattalan kiemelt jelentőséggel bír. Ez egy mélyebb, a tudatosság számára nehezen elérhető része a tudatlannak. Jung ezt a területet univerzálisnak képzelte el, „ez az örökletesség az egész emberiségben közös vonás [...] és minden egyéni psziché alapját alkotja” (Jacobi 2009, p. 24.). Amíg a személyes tudattalan tartalmak az egyén saját életéből származnak, addig a kollektív tudattalan az „általános emberi helyzetekre jellemző, ősidőktől fogva meglévő reakcióinak lenyomata” (Jacobi 2009, p. 24.). Ennek a résznek a domináns elemei az archetípusok, melyek száma behatárolt, és amelyek meghaladják az egyén közvetlen tapasztalatait. Ezek az őstípusok határozzák meg, hogy bizonyos jelenségekhez hogyan viszonyulunk (Jacobi 2009, p. 61.). Ahogyan Weinger is bevallotta támaszkodott

⁹ Jung 2016, p. 200.

Platón forma-elméletére, úgy Jung esetében is nehéz ezen a ponton figyelmen kívül hagyni a platóni ideákra való utalást.

Freudhoz hasonlóan Jung is az ellentétes erők harcát regisztrálja a személyiség fejlődésének háttérében. A teljességet, amit a fejlődés által el lehetne érni, természetesen nem lehet megvalósítani. Ez azonban nem állhatja útját annak, hogy lépéseket tegyünk felé. Fontos, hogy az individuációra, ami egy pszichén belül zajló folyamat, potenciálisan minden ember képes. Viszont figyelembe kell venni, hogy milyen következményekkel jár, ha valaki elindul ezen az úton. Az egyik legfőbb kockázat, amit viselnünk kell, az, hogy a cél felé törekedve a közösségtől nagymértékben elkülönülünk, hiszen saját egyediségünket igyekszünk megtalálni, ami szükségképpen azt okozza, hogy bizonyos mértékben elszigetelődünk a közösségtől. „Önmagunk lényegévé válni” voltaképpen arról szól, hogy a tudattalan tartalmakat megpróbáljuk tudatosítani. Ez egy spontán folyamat, amit kívülről nem lehet gerjeszteni, de egy külső személy jelenléte elengedhetetlen hozzá.

Két főszakaszra lehet bontani az individuáció processzusát. Az élet első felében a központi feladat, hogy az egyén a külvilághoz alkalmazkodjon. Ekkor szilárdul meg az én azáltal, hogy körvonalazódik a fő funkció (gondolkodás, érzés, érzékelés, intuíció), az egyén domináló orientációs módja (introverzió, extraverzió), ahogy viszonyul a környezethez, továbbá, hogy kialakul a perszóna, amely személyiségünk külvilág előtt felvállalt része. „A persona bonyolult kapcsolati rendszer az individuális tudat és a társadalom között, találó módon egyfajta maszk, amelynek az a célja, hogy bizonyos benyomást gyakoroljon a többiekre, másrészt hogy elfedje az individuum valós természetét” (Jung, 2016 p. 183.). Célja az, hogy flexibilisen tudjunk alkalmazkodni az adott szituáció által megkívánt elvárásokhoz.

Az élet második felét már elsősorban a belső világ felé fordulás jellemzi, tulajdonképpen önismereti munkáról van szó. Ennek első lépcsőfoka az árnyék megtapasztalása. Ez egy archetipikus alak, amely azokat az elfojtott tartalmakat foglalja magában, amelyek ellentétesek az egyén tudatos elveivel és ezért az egóból a tudaton kívülre kerülnek, így fejlődik aztán párhuzamosan az ego és az árnyék. Ahhoz, hogy fejlődhessünk, kénytelenek vagyunk az árnyékunkkal szembenézni, de teljes mértékben nem tudjuk tudatosítani ennek minden aspektusát. Jung, a tudattalan esetében már ismert elvek alapján, megkülönböztet két árnyékot is: a személyeset és a kollektívet. Az árnyékok rendszerint az álmokban jelennek meg, de az azonos neműekkel való kapcsolat során is megmutathatók, legyen szó a saját, vagy éppen a mások árnyékáról (von Franz 1993, p. 170.).

Az önmegvalósítás következő lépcsőfokán következnek be azok az események, amelyek témánk szempontjából igazán relevánsak. Itt történik meg ugyanis a találkozás az animusnak és animának nevezett archetípussal. A belső lelki reprezentáns a nemi érés következtében alakul ki, miután a szülők archetípusa háttérbe került az egyénben (Jung 1993, p. 21.; Jung 2016, p. 179.). A

férfiakban lévő belső lelki reprezentáns az anima, a nők esetében pedig az animus. Ez a belső lelki reprezentáns szintén felosztható egy személyes és egy kollektív részre. Előbbi az egyén saját, utóbbi az egész emberiség viszonyulásmódját jelenti az ellentétes nemre vonatkozóan. Ennek megjelenési formái lehetnek belső és külső. Előbbiek jellemzően az álmokban, különböző fantáziákban, míg utóbbiak egy környezetükben található ellentétes nemű emberben jelennek meg. Míg a perszóna az én és a külső világ között közvetít, addig a belső lelki reprezentáns az én és a tudattalan között teszi ezt (Jacobi 2009, p. 152.).

Az anima a női tendenciák megszemélyesítője: az érzéseké, a hangulatoké, a sejtelmeké, az irracionálisé, a szereteté. Az anya formálja általában az anima alakját. A negatív anya ingerlékeny, depressziós hangulatúvá, bizalmatlanná, bizonytalanra, sértődékennyé teszi az animát, vagy például éppen csípős megjegyzések formájában nyilvánulhat meg. A férfira nézve az se előnyösebb, ha pozitív tapasztalata volt az anyjával, mert akkor nőies, elpuhult vagy a nők által könnyen kihasználható férfivá válhat. Azonban vannak pozitív vonásai is az animának. Többek között például szerepet játszik abban, hogy megtalálja a férfi a megfelelő házastársat, továbbá segít a tudattalan tartalmak értelmezésében is. Az anima hasonló vonásokat mutathat a különböző férfiakkal. „Feltűnő körülmény, hogy ebből a típusból a szó szoros értelmében vett anyai vonás teljesen hiányzik. Kedvező esetben élettársnőt és barátnőt jelent, kedvezőtlen esetben szajhát” (Jung 1993, p. 24.).

Ahogy korábban már szó esett róla, a női jellegzetesség az érzelmek kifejezése. A férfi eszményképhez az önuralom tartozik, így ennek elérése érdekében a férfinak nincs más választása, mint nőies vonását elfojtani, és uralkodni érzelmi hullámzásain. Így az érzelgősség mint női gyengeség, a tudattalanba száműzetik. Jung szerint ez az oka annak, hogy az öngyilkosok között jelentősebb számban fordulnak elő férfiak (Jung 1993, p. 27.).

Már az anima körvonalazása is rejt magában bonyodalmakat, hát még az animus. Az animus a férfi tendenciák megtestesítője: a meggyőződéseké, amelyeknek az apa formálja az alakját (von Franz 1993, p. 188.). Amíg az anima a hangulatokkal áll kapcsolatban, addig az animus a véleményekkel. „Ezek a vélekedések hol az úgynevezett egészséges emberi értelem, hol korlátolt előítéletek, hol olyan elvek formájában jelennek meg, melyek a nevelést parodizálják” (Jung 2016, p. 198.). Ez azt jelenti, hogy amíg a férfi esetében az anima érzelmekben nyilvánul meg, addig a nőknél az animus azt éri el, hogy az adott nő vitatkozni kezd (Jung 1993, p. 27.).

Amíg az árnyék és a belső lelki reprezentáns alakjai nem differenciálódtak egymástól, és nem integrálódtak a tudatba, addig a tudattalan az ellenkező nem sajátosságait viseli magán. Az individuáció útján haladva, amelynek bővebb kifejtésére itt most nem kerülhet sor, további archetipikus alakokkal való találkozásokkal számolhatunk, majd végül elérhetünk a Selbst-hez, azaz az önvalónkhoz. A tudattalan tartalmakkal való egyes találkozások mind felborítják ideiglenesen a lelki

egyensúlyt, azonban ennek újbóli megtalálásával egy következő fejlődési szintre juthatunk (Jacobi 2009, p. 158–170.).

„Mindezt a földre csinálták, akárcsak a tücskök”¹⁰

Jung nézeteinek iménti felvázolásából már láthatjuk, hogy ő is, akárcsak Weininger, a nemek létének szubsztanciális voltával számol. A hétköznapi, fizikai világunkban nem találkozunk tisztán nőiessel vagy tisztán férfissal, ahogyan egyetlen individuumot sem lehet egyértelműen férfinak vagy nőnek nevezni. Mindkét nem képviselőiben megtalálhatók a másik nem jellemzői, még ha nem is egyforma mértékben: Weininger egyértelműen Férfi és Női princípiumokról beszél, Jung pedig az animus és anima kettősségével oldja meg a problémát. „Ugyanis egy férfi sem olyannyira kizárólagosan férfias, hogy semmiféle nőiesség ne volna a birtokában” (Jung 2016, p. 179.).

Ahelyett, hogy lemondtak volna a férfi és a nő fogalmáról, miután nem találták azt meg a fizikai világban, és pusztán önkényes, de pragmatikus nevekként azonosították volna azokat, inkább a metafizikai szférába utalták a problémát. A nominalizmus helyett egyfajta fogalmi realizmus útját választották: megalkották a Női és Férfi szubsztanciát, amelyekből különböző mértékben és módon részesülnek az egyes individuumok. Ez a metafizikai referencialitás a végső alapja a két gondolkodó párhuzamba állításának: nemiség-felfogásuk tekintetében mindketten ugyanarra a tulajdonképpen platonikus feltevésre támaszkodnak.

További összehasonlításra ad okot, hogy a két szerző milyen női zsánereket emel ki. Weininger megkülönbözteti az Anyát és a Szajhát. Ebben az esetben is princípiumokként kell gondolni ezekre a fogalmakra, nem pedig konkrét, individuális entitásokként. Különbségüket a gyermekhez és a szexualitáshoz fűződő viszonyuk adja (Weininger 2009, p. 70.; Weininger 2010, p. 174–193.; Varga 2013, p. 181.). Jungnál szintén feltűnik ez a két alak, az ő esetében az Anya ugyan csak láten-sen, mivel az anyai vonások hiányával látja bizonyítva azt, hogy az anima-imágó elszakad az anya-imágótól. Azonban azon az állásponton van, hogy a „férfiak túlnyomó többsége visszahőköl a nő anyai jelentése elől, aminek következtében az anima sohasem fejlődik túl a szajha infantilis, primitív fokán” (Jung 1993, p. 25.). Látszik, hogy a két szerzőnél – a különbségek dacára is – a nőről alkotott képhez mennyire szorosan kapcsolódik az anya és a szajha alakzata. Mégis ezt ritkán vetik Jung szemére ellentétben Weiningerrel, akit az utókor többek között ezért az összehasonlításáért is nőgyűlölőnek aposztrofál. Ahogy Weininger kapcsán már szó esett róla, hogy a homoszexualitás jelensége a köztes nemi formák elméletéből logikusan következik, így nem tekinthető patológiásnak

¹⁰ Platón 1984, p. 971.

a felbukkanása, úgy Jung is megkérdőjelezi, hogy jogos-e „perverzióként” kezelni azt. Ahogyan írja: „Pszichológiai tapasztalataink alapján sokkal inkább arról van szó, hogy nem sikerült tökéletesen leválni a hermafrodita archetípusról, amelyhez egy határozott ellenállás párosul az egyoldalú szexuális lényvel való identifikációval szemben” (Jung 2011, p. 81.).

Jelen dolgozat megválaszolni már nem, legfeljebb csak feltenni tudja azt a kérdést, hogy mi lehet a két gondolkodó eltérő megítélésének oka: bár a metafizikai alapok nagyon hasonlóak, a nőkről alkotott elképzelések is döntően negatívak (ez jórészt épp a metafizikai pozicionálásnak köszönhető), mégis csak azt a Weininger sújtja az utókor elmarasztaló ítélete, aki egyébként semmivel sem mondott „vadabb” dolgokat, mint a kortársai. Weininger nőkre vonatkozó dehonesztáló ítélete a maga korában nem volt különösebben unikális, ezzel szemben sokkal eredetibbek és progresszívebbek voltak a nemiséggel kapcsolatos politikai elképzelései. Weininger nem tartotta elképzelhetőnek a nők nőként való emancipálását: úgy vélte, hogy csak az általánosan emberi emelhető fel a nőből (Beller 1995, p. 98.). Szemben Junggal ő nem tartotta fontosnak a nemi szerepek megőrzését: még ha elég valószínűtlennek tűnik is a kivitelezhetősége, a férfi és női szerepek feladását tartotta a jövő egyetlen zálogának:

Ezért a nőkérdés fenn fog maradni mindaddig, amíg két nem van, és az emberi nem kérdésénél előbb nem fog válaszra találni. Ebben az értelemben mondta Krisztus Saloméának Kelemen egyházatya tanúsága szerint – azon optimista szépitgetés nélkül, amelyet Pál és Luther később találtak a nemiség számára – azt, hogy a halál addig fog tartani, amíg a nők szülni fognak, és az igazság nem lesz látható mindaddig, amíg nem lesz a kettőből egy, a férfiból és a nőből egy harmadik, aki *sem* férfi, *sem* nő. (Weininger 2010, p. 281–282.)

Irodalom

- Arens, K. (1995). Characterology: Weininger and Austrian Popular Science. In N. A. Harrowitz – B. Hyams (szerk.), *Jews & Gender: Responses to Otto Weininger*. Philadelphia: Temple University Press. 121–139.
- Bagdy E. – Pressing L. – Bugán A. – Zétényi T. (1986). *Az MMPI-próba: elmélet és alkalmazás*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bánfalvi A. (2006). *Mélyésgesztésben*. Budapest: Új Mandátum.
- Bánfalvi A. (2013). *A medicina hatalma és kiszolgáltatottsága*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó – Literatura Medica.

- Beller, S. (1995.) Otto Weininger as Liberal? In N. A. Harrowitz – B. Hyams (szerk.), *Jews & Gender: Responses to Otto Weininger*. Philadelphia: Temple University Press. 91–101.
- Bem, S. Lipsitz (1978). Beyond androgyny: Some presumptuous prescriptions for a liberated gender identity. In J. A. Sherman – F. L. Denmark (szerk.), *The psychology of woman: Future directions in research*. New York: Psychological Dimensions. 1–23.
- Bem, S. Lipsitz (2008a), A biológiai esszencializmus. Fordította Földesi Gergely et al. In Kende A. – Vajda R. (szerk.), *Rasszizmus a tudományban*. Budapest: Napvilág. 147–198.
- Bem, S. Lipsitz (2008b). Maszkulinitás / feminitás. Fordította Sándor Bea. In Kende A. (szerk.), *Pszichológia és feminizmus*. Budapest: L'Harmattan. 91–120.
- Butler, J. (2006). *Problémás nem*. Fordította Berán Eszter és Vándor Judit. Budapest: Balassi.
- de Beauvoir, S. (1969). *A második nem*. Fordította Görög Livia és Somló Vera. Budapest: Gondolat.
- Gerber, A. (2009). Ecce Homo! Fordította Hernádi Miklós. In Csáki M. (szerk.), *Notesz: Levelek egy baráthoz*. Budapest: Qadmon. 7–31.
- Gerő A. (2009). *Se nő, se zsidó: Előítéletek találkozása a századforduló Monarchiájában*. Budapest: Új Mandátum.
- Greer, G. (2002). *A kasztrált nő*. Fordította Gács Anna. Budapest: Corvina.
- Huszár Á. (2009). *Bevezetés a genderyelvészetbe*. Budapest: Tinta.
- Jacobi, J. (2009.) *C. G. Jung pszichológiája*. Fordította Dr. Laczkó Katalin. Budapest: Animula.
- Jagose, A. (2003). *Bevezetés a queer-elméletbe*. Fordította Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum.
- Jung, C. G. (1993). Föld és lélek. Fordította Linczényi Adorján. In *Föld és lélek – Az archaikus ember*. Budapest: Kossuth. 5–43.
- Jung, C. G. (2011). Az archetípusról, különös tekintettel az animafogalomra. Fordította Turóczy Attila. In *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest: Scolar. 65–81.
- Jung, C. G. (2016). Az én és a tudattalan közti kapcsolat. Fordította Nagy Péter, Sára Balázs és Ferentzi Eszter. In *Két írás az analitikus pszichológiáról*. Budapest: Scolar. 115–228.
- Kant, I. (2003). *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány.
- Kende B. H. (2009). *A kissemmizett férfinem*. Budapest: Osiris.
- Kormos N. (2014). Előszó: A „genderideológiáról”. *Replika* 2014(1–2), 7–11.
- Platón (1984). A lakoma. Fordította Telegdi Zsigmond. In *Platón összes művei I*. Budapest: Európa. 943–1017.
- Ritter A. (2010). A homoszexualitás felfogásának változásai a pszichoanalitikus elméletben és terápiaiban. *Thalassa* 2010(4), 70–84.

- Sengoopta, C. (2000). *Otto Weininger: Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Szilágyi G. [1912]. A gyűlölet könyve. In Szilágyi G., *Könyvek és emberek – Tanulmányok*. Budapest: Athenaeum. 3–11.
- Varga R. (2013). A sérült test metaforája a *Nem és jellem*ben. In Bujalos I. – Tóth M. – Valastyán T. (szerk.), *Az identitás alakzatai*. Pozsony – Budapest: Kalligram. 174–188.
- Varga R. (2014). Sigmund Freud és Otto Weininger „vitája” az antiszemitizmus és a lélektan megítéléséről. *Elpis* 2014(2), 69–78.
- von Franz, M-L. (1993). Az individuáció folyamata. Fordította Dr. Matolcsi Ágnes. In C. G. Jung – M.-L. von Franz, *Az ember és szimbólumai*. Budapest: Göncöl. 157–229.
- Weininger, O. (2009). Notesz. Fordította Hernádi Miklós. In Csáki M. (szerk.), *Notesz: Levelek egy baráthoz*. Budapest: Qadmon. 33–71.
- Weininger, O. (2010). *Nem és jellem*. Fordította Dávid Andrea. Debrecen: Kvintesszencia.

DUPress

NŐK AZ IRODALOMBAN

DUPress

Horváth Zsófia*

NŐI REPRESENTÁCIÓ A MESÉKBEN

Hát minderről zengtek dalt az olümposzi Múzsák,
fenséges Zeusz édes lányai mind a kilencen,
Kleió, Melpomené, Euterpé s véle Thaleia,
Terpszikhoré, Erató, Polühümnia Úrániával,
s Kalliopé, minden nővérénél ki kiválóbb,
mert fényes fejedelmek hű kísérete-társa.¹

Hésziodosz: *Istenek születése*

Az európai identitástudat kulturális alapját kardinálisan két dolog határozza meg: a görög filozófia és a Biblia ismerete, azaz a keresztény hagyomány. E két alap erősen patriarchális gondolkodásmódot közvetít, s szinte rezzenéstelenül állta az évszázadok ostromát. Vajon így igaz lenne az is, amit Kaari Utrio ír, miszerint a történelmet férfiak írják férfiaknak férfiakról? Habár ma már lazult a hierarchia férfi és nő között, sőt léteznek olyan radikális csoportok, akik azt hirdetik, hogy a nők a magasabbrendűek, míg a férfiak az alávalóbbak (csak megérjük egyszer, hogy Robert Merle *Védett férfiak* című műve valósággá válik...), létezik legalább egy olyan médium, ahol a nemiség szerepei nincsenek ennyire egyértelműen kiosztva, ahol női és férfiú hősök azonos nehézségekkel néznek szembe, és ami összetettebb és ősbibb annál, minthogy azon vitatkozzék, hogy vajon akkor a férfiúnak és a nőnek voltaképpen hol is a helye? Ez a médium pedig nem más, mint a mese.

Marie-Louise von Franz *Női mesealakok* című művében kitér arra, hogy nemcsak egyaránt kellő szerepet kap a férfi és női reprezentáció a mesékben, de sokszor bizonyítható, hogy azon mesék szerzői, ahol a női hős központi szerepet kap, férfiak voltak.

A mesék továbbadásában [...] egyaránt részesek voltak férfiak és nők. Az első benyomásnak engedve abba a tévedésbe eshetnénk, hogy a női pszichológia bizonyosságának azokat a meséket tekintsük, amelyeknek a cselekményhordozója nő, a férfilelek pszichikus folyamatainak pedig olyanokat véljünk, amelyeknek egy hős a főalakja. Ám a dolog nem ilyen egyszerű. Sok történetnek, amely egy nő szenvedéseiről szól, bizonyíthatóan férfi a szerzője; ilyen esetekben olyan probléma kivetítéséről van szó, amely a férfiú női oldalát illeti. (Franz 1995, p. 9.)

* Horváth Zsófia a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola modern filozófia szakos PhD-hallgatója.

¹ Hésziodosz 2005, p. 9.

Marie-Louise von Franz ezen felül azt is megjegyzi, hogy a szigorúan patriarchális hagyományú keresztény kultúrából hiányzik a nő vallási szimbóluma. Vagyis inkább rosszul van reprezentálva: a nő vagy bűnös (*Éva*), vagy szent (*Szűz Mária*). A kettő között átmenet nem létezik. Talán Mária Magdolna esetében tehetünk kivételt, aki a bűnöst és szentet egyesítette magában, táptalajt szolgáltatva ezzel hosszú évszázadokon át a művészeknek; de maga Mária Magdolna is inkább szentként maradt meg. Elhagyta a bűnös életét, nem is fordult vissza. Eszerint pedig ő sem adhatja vissza azt az Ősanyaképet, amit a keresztény vallás mellőzött.

A Mária-kultusz azonban nem pótolhatja maradéktalanul az Ősanya istennőképet, mely a mesékben időről időre feltűnik. Eme Ősanyaképet (Jung szavaival élve, *archetípust*) von Franz ambivalensnek festi le; egyszerre jóságos és törődő, ámde a nőiség minden szeszélye benne foglaltatik. Az archetípusok megjelenései szépen megfigyelhetőek a mesékben. A mesék szimbolikus rendszerét nézve nem hunyhatunk szemet azon megoldás felett, hogy szövevényes világuk az emberi pszichét jeleníti meg. Például amikor a főhősök hosszú útra kényszerülnek, mennek, és nem találják a helyes utat. Ez az emberi élet válságosabb szakaszait jeleníti meg (például serdülő kor, kora felnőtt kor). Általában megjelenik a segítő, aki segít megoldást találni. Bár önmagában nem az ő személye ad választ, de tanácsokkal látja el a hőst, vagy előre vetíti a nehézségeket. Jung szerint az ő esetében arról van szó, hogy alakjában a tudattalan szól hozzánk (Jung 2016b). Mindannyian önmagunkban hordozzuk azt a mentális erőt, ami átsegíthet bennünket a válságos időszakokon, és ez az „erő” formálódik meg számunkra, amikor archetípusról beszélünk (Jung 2016a, p. 212–224).

Az egyik legérdekesebb Nagy Ősanyakép az orosz népmesék ismert boszorkánya, Baba Jaga (Petrovác 2003). Baba Jaga egyszerre jó is és rossz is, az ősiszennők kétarcúsága tökéletesen mutatkozik meg benne. Katolikus országokban ennek a figurának (az Ősanyaképnek) a világos része Szűz Máriára vetül, azonban hiányzik belőle az árnyék. Baba Jaga alakja sokkal ősbibb, melyben egyszerre van jelen a káosz és a rombolás, de a segítő természeti hatalom is. A *Világszép Vaszilissza* című orosz népmesében Baba Jaga többnyire gonosznak és hatalmasnak látszik, mégis titkon segít a főhősnőn, Vaszilisszán, így formázza meg a legtökéletesebben a kétarcú Nagy Ősanyát. Kozmikus istenség, nagyhatalmú boszorkány, akit természeti hatalmak szolgálnak, a „Hajnal”, a „Nappal” és az „Éjszaka”. Mivel e történet az ismert *Csípkerészika*-átiratokkal cseng össze, így ezeknek az elemeknek a szerepe nem meglepő; Európában az egyik legelső ilyen mese a Giombattista Basile által leírt 1634-es *Sole, Luna, e Talia*, amit a *Pentamerone*-ban olvashatunk, s melynek már a címében láthatjuk a „Nap” és a „Hold” nevét, mely visszaül erre a természeti hatalomra. A *Világszép Vaszilissza*-ban Baba Jaga mozsárban ül, mozsártörővel kormányoz, és a boszorkányok attribútumával, egy seprűvel törli el nyomait. A mozsár egyszerre női és alkimista szimbólum, melyben az anyagokat zúzzák porrá, tehát a végső építőkö kinyerésére alkalmas eszköz, azaz a primer anyag

megtalálásának kulcsa (Franz 1995, p. 201–225.): „Baba Jagának megvannak az eszközei a porrá zúzáshoz, a mozsár és a törő; így azt az élethatalmat szimbolizálja, amely végső valósága által az embert saját legbenső valóságához vezet el” (Franz 1995, p. 223.). Ez egyfajta összeköttetést feltételez a halállal. Baba Jaga háza az említett mesében emberi csontokból áll, világosságot pedig koponyákból áradó lidércfényvel varázsol. Érdekes egyébként megfigyelni, hogy több nép kultúrájában is megjelenik a halál női reprezentációja; angolszászoknál a Szürke Hölgy, szlávoknál Zhibog, Marzanna, Veliona, a hinduknál Káli.

Baba Jaga sűrű erdőbe vonul vissza a kíváncsi szemek és az illetéktelenek zavaró jelenléte elől. Az elvonultság vagy marginalizáltság képei visszaköszönnek a mesék jóságos és gonosz boszorkányalakjainak jó részénél. A boszorkány az az asszony, aki a társadalmi konvenciókra (mí szerint a tudás birtokosa inkább lehet férfi, mint nő) fittyet hányva *természeti* tudásra tesz szert: ismeri a növényeket, azok gyógyító erejét vagy mérgező sajátosságát (vajákosok), az emberi testet és a szülés menetét (javas- vagy bábaasszonyok) vagy éppen különös érzéke van az eljövendő sorsok megjövendülésére (jósasszony). A középkor társadalma nem nézte jó szemmel az efféle tudás birtokosait és ilyenképp kiszorította ezeket a személyeket, hogy aztán alkalmasint bűnbakot képezzen belőlük, ha bizonyos csoportoknak (egy falunak, kisebb-nagyobb közösségnek) rosszul menne a sora. Erre is sok mesében találhatunk példákat: egy városnak, egy falunak rosszul megy a sora, mert egy mágus vagy boszorkány sanyargatja őket.

A boszorkányság olyan bűn volt, amelyre a kor jogtudósai a *crimen exceptum* nevet használták, azaz olyan bűn, amelyhez a megszokott bírósági eljárásokat nem lehetett alkalmazni. A középkori bírósági eljárások változóban voltak. A per lefolytatása a központi hatalom, a hivatalos szervek feladata lett. A jogtudósok szerint az esküdteknek nem származhatott hasznuk a vádlott elítéléséből, a beismerő vallomást nem lehetett fenyegetéssel vagy erőszakkal kikényszeríteni, ezért a bizonyításhoz tanúkat kellett előállítani, és ezeket nem lehetett sem ajándékokkal, sem fenyegetéssel tanúskodásra bírni. A boszorkányperekben az eljárás fordított volt: a vádlottat meg kellett kínozni, hogy beismerje bűnét, és lelke üdvösségre jusson. Tanúként olyan személyeket is előállíthattak, akiket egyébként nem engedtek tanúskodni: elítélt bűnözőket, olyan személyeket, akiknek előnyük származott a vádlott elítéléséből, gyermekeket és nőket. A tanú őszinteségét nem vizsgálták. A boszorkányperek célja nem az igazság kiderítése, hanem a boszorkány megsemmisítése volt.” (Utrio 1990, p. 185–186.)

Marie-Louise von Franz szerint a patriarchális hagyományok és a kultúránkból kiveszett nagy Ősanya-kép miatt az európai nő gyakran bizonytalan saját lényét és lényegét illetően. Saját

bizonytalanságát ellensúlyozandó mesterséges képet alakít ki magáról, s emiatt sokszor áldozatul esik saját belső férfiasságának (Franz 1995, p. 7–13.).

A *Világszép Vasziliszka* ugyan rokonságot mutat a Csipkerózsika-történetekkel, ugyanakkor a Hamupipőke-elbeszélésekkel is – mégis sokkal gazdagabb, mint ezen történetek akár német, akár más nemzetiségű megfelelői. Az egyik legfontosabb feltűnő motívum a babamotívum és az anya-probléma sokrétű ábrázolása (Franz 1995, p. 209.). Vasziliszka apja nem túl jelentős figura; nem segítő, de nem is gátló. Se nem jó, se nem rossz. Az anyafigurák viszont sokkal hangsúlyosabbak. Az édesanya idejekorán távozik a még szinte gyermek Vasziliszka mellől. Néven nem nevezik, ami von Franz szerint arra utal, hogy átlagos női típust képvisel, azaz valamiféle univerzális típus az övé, amivel sok helyütt találkozhatunk. Az anyafigura elvesztését egy mágikus dolog fogja pótolni: egy áldás és egy varázslatos, segítő baba.

Hallgass rám figyelmesen, Vasziliszuska! Emlékezz mindig rám és figyelj jól az utolsó szavamra. Hamarosan meghalok, szülői áldásomként rád hagyom ezt a bábút, mindig tartsd magadnál, senkinek se mutogasd: mikor baj ér, adj neki enni, s kérd a tanácsát. Ahogy jóllakott, megmondja, hogy kerülj ki a bajból. (Hermann 2006, p. 30.)

Több Hamupipőke-változatban is megjelenik az anya halála után valamilyen segítő lény. Az anya meghal, eltemetik, a sírján pedig fa nő, melyre galambok szállnak, azok segítik a lányt, vagy éppen a fa beszél és a hangja vezeti őt.

A Grimm-féle mesegyűjtésben az anya utolsó szavai ezek: „Kedves gyermekem, légy jámbor és jó, akkor a Jóisten mindig segíteni fog” (Grimm–Grimm 1989, p. 104.). Ezért a gyermek jámbor és jó marad, és annak ellenére is, hogy mostohaanyját, illetve annak leányait nem kedvelheti igazán, megtesz mindent nekik, pusztán kötelességtudatból, holott nagyon rosszul bánnak vele. Mégis, lelkiismerete azt diktáltatja vele, hogy a rosszat ne torolja meg rosszal; nem akar bosszút állni, és nem akar ártani senkinek. A mostohája kényére-kedvére dolgoztatja, és igyekszik olyan feladatokkal ellátni, melyek elvégezhetetlenek, csak hogy megalázhassa, a lány mégsem forral bosszút.

Jogosan érezhetnénk Hamupipőkét gyámoltalannak és életteretlennak, aki túl galamblelkű ahhoz, hogy a sarkára álljon és nyíltan konfrontálódjon mostohaanyjával és mostohanővéreivel. Vasziliszka története valamennyire eltérő főszereplőt állít elénk. Az ő anyai áldása nem az erkölcsi tisztaság végletekig történő megtartására szólítja föl a leányt. Az ő ajándéka egy olyan varázseszköz, melyben mintegy az anya jó szelleme tovább él. Összehasonlítva a Hamupipőke-elbeszélésekkel, melyekben fa, galamb – vagy egy ír mesében macska – segíti a főszereplőt, Vasziliszka ajándéka egészen másféle. Egy baba, egy varázsbábú, mely lekicsinyített emberkép; egy afféle homunculus.

Mivel emberszerű, nagyobb hatalmat tulajdoníthatunk neki, mint egy fának vagy segítő állatnak. Marie-Louise von Franz szerint az archetipikus tartalmak akkor öltenek emberi alakot, ha közelednek a tudathoz.

A Hamupipőke-történetek és a *Világszép Vaszilisza* különbségei nem csak az anyai áldás és segítségnyújtás terén mutatkoznak meg. A szláv mesevilág nyers szépsége szinte érintetlenül tűnik át Vaszilisza történetén, míg a Hamupipőke sokkal elegánsabb. Ez természetesen abból is adódik, hogy míg a Grimm-fivérek a mesék összegyűjtésekor nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy a kor polgárembere számára megfelelőek legyenek a mesék, így elhagyták belőlük az erotikus tartalmakat, addig az Alekszandr Nyikolajevics Afanaszjev által összegyűjtött orosz népmesék szinte érintetlenül kerültek lejegyzésre. Emiatt pedig a vad szláv mesevilág ezen a médiumon keresztül akadálytalanul hömpölyöghet az olvasóhoz. Nincs benne prudéria, és sok helyen jellemző rá a meghökkentő naturalizmus, mely a szexualitásra, a kínzásra vagy a halálra vonatkozik (például a *Tűzmadár* című mesében olvashatunk arról, hogy a cár féltékeny lesz vadászára, és elevenen meg akarja főzetni). Rekonstruálható, hogy a Grimm-fivérek is elhagyták gyűjteményeikben a brutalitást (például *Bandida feleségben*, ahol feldarabolnak egy fiatal lányt, megsütik és elfogyasztják, vagy a *Hamupipőkében*, ahol az ifjú királynénak behízelt mostohatestvérek szeméit kivájják a gerlék vagy galambok), azonban az egyértelmű szexuális tartalmat elhagyták a gyűjtésekből, de természetesen maradtak így is szimbolikus és rejtett tartalmak ebben a tekintetben.

A nő szerepe és a róla kialakított kép azonban a nyugati világban már a századelőn változásnak indult, és azóta is formálódik. Ennek a módosulási folyamatnak a kirobbanása az elhanyagoltság és marginalizálás eredménye lehet, azonban még mindig azt láthatjuk, hogy a nő bizonytalan a hovatartozását illetően:

Ez a módosulási folyamat sejtetően ezer egyéni reagálás összegződése, aminek folytán az évszázadok alatt összegyűlt tapasztalatok egyszerre mozgalomban törtek ki. Meglehet, hogy a század elején a női emancipáció kollektív kirobbanását az elhanyagoltság és méltaltan mellőzés keserű érzése idézte elő, hiszen ilyen sok ezer nő élt át. Ma azonban az is kiderül, hogy a nők sokszor igen bizonytalanok. (Franz 1995, p. 13.)

Mit is jelent voltaképpen nőnek lenni? Ennek bemutatására hoznám példaként Angela Carter *The Bloody Chamber and Other Stories (A kínkamra és más történetek)* című könyvének meseátiratait.² A mese-motívumok Carter egyéb regényeiben is nagy szerepet kapnak, de most csak a népmese-antológiájával foglalkozom. Például a *Kínkamra* női mesealakokat középpontba állító mű, az angol

² A fenti gondolatmenethez felhasználtam: Bényei 1995, p. 174–181.

gender-irodalom egy kiemelkedő alkotása. Carter a posztmodern feminista irodalom egyik első számú képviselője. Szövegei mindenki által ismert népmesék és történetek átformálásai, melyek révén az eredeti szövegeket néha durván megváltoztatja annak érdekében, hogy a mesék eredeti rendje egy másik szinten álljon ismét össze.

Az igazán jól működő meseátiratok és újra értelmezett történetek – amilyenek Carter történetei – Freud „kísérteties” fogalma (*das Unheimliche*) felől is olvashatóak (Freud 2001, p. 247.). Freud fogalma olyasmit ír le, ami az ijesztő és szorongáskeltő felé mutat, ám viszonylag tág horizonton mozoghat annak tükrében, hogy a szót magát hogyan és milyen közegben próbáljuk használni. A kifejezés fordításának árnyalatait mutatja be Hélène Cixous a *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")* című cikkében:

A német „*unheimlich*” szó nyilvánvalóan ellentéte a „*heimlich*” [„*otthonos*”], a „*heimisch*” [„*natív*”] szavaknak – ezek ellentétei mindannak, ami ismert; és mindez készlet bennünket, hogy arra a következtetésre jussunk, hogy az, ami „kísérteties”, az éppen ijesztő is, és pedig azért, mert nem ismert és nem ismerős. Természetesen nem minden, ami új és ismeretlen, félelmetes; a kapcsolat nem képes inverzióra. Csak azt mondhatjuk, hogy az újdonság könnyedén lehet félelmetes és kísérteties; néhány új dolog félelmetes, de semmiképpen sem mindegyik. Valamit hozzá kell adni ahhoz, ami újszerű és ismeretlen, annak érdekében, hogy kísértetiessé tegyük. (Cixous 1976, p. 620.)³

Magyar nyelven az „otthonalanság” fogalmával is operálhatunk; de bármelyik fordítást vagy jelentést vesszük is, mind egyfelé mutat: egy olyan kellemetlen érzést ír le, ami kényelmetlenséget, esetenként szorongáshoz nagyon hasonló érzelmet okoz számunkra. Freud azt írja, hogy a fogalom pozitív megfelelője a nagyszerű, illetve a fenséges.

Miért mondhatjuk akkor, hogy e fogalom (*das Unheimliche*), mely mintha az angol gótikus irodalom fegyvertárából maradt volna ránk örökségül, olyan pontosan leírhatja egy jól működő meseátirat olvasása közben bennünk felöltő érzést?

Carter meséi mind gondosan szerkesztett, önreflexív történetek; szövegeire hatottak az angol gótikus irodalom művei, kiélezi a torzot, a hátborzongatót; mindezt azért, hogy a nők (valamint az egyik történetben egy ifjú) érintetlen, tapasztalatlan világára reflektálva meghökkenjünk a különbségen. Szereplői beavatatlanok, sokszor kiemelt jelentőséggel bír érintetlenségük. A történetek

³ Saját fordítás, eredeti nyelven: „The German word '*unheimlich*' is obviously the opposite of '*heimlich*' ['*homey*'], '*heimisch*' ['*native*']-the opposite of what is familiar; and we are tempted to conclude that what is 'uncanny' is frightening precisely because it is not known and familiar. Naturally not everything that is new and unfamiliar is frightening, however; the relation is not capable of inversion. We can only say that what is novel can easily become frightening and uncanny; some new things are frightening but not by any means all. Something has to be added to what is novel and unfamiliar in order to make it uncanny.” (Cixous 1976, p. 620.)

mindegyikében érezhető egyfajta metafizikai erotika-felfogás. Georges Bataille úgy vélekedik az erotikáról, mint aminek „szakrális jellege van”, „...mert létezésünknek valamely kimondhatatlan vonására, a halálra utal” (Bényei 1995, p. 175.). Az erotikát éppen ezért tilalmak övezik; ilyen a test felfedésének, a mezítelenségnek a tilalma (vö.: *A Tigris menyasszonya* című történet), s így az erotikához való hozzáférés csakis az áthágás és tilalomszegés által lehetséges. Ez egyfajta beavatás, mely valamiféle erőszakkal jár együtt. Ennek eredményeképpen a szereplő belép a tudás, a tapasztalás világába. Carternél az efféle tapasztalás egy idegen világ, melynek szimbóluma a Szörnyeteg és a Farkas figurája. Az antológia érdekessége, hogy a tíz szövegből nyolc *A Szép és a Szörnyeteg*, valamint a *Piroska és a Farkas* alaptörténetét variálja, melyek a beavatás rítusát, a felnőtt szexualitásba való belépést dolgozzák föl. Ezek a Carter-féle szexualitás-felfogás alaptörténetei. Egy helyütt így olvashatjuk ezt a *Farkasok társasága* című meseátiratában:

A lány melle éppen csak duzzadni kezdett; haja akár a fátyol, olyan szőke, hogy alig vet árnyékot halovány homlokára; fehér arcán csak jelképes a bíbor, és most indult meg a vérzése, a belső óra, mely ezentúl havonta egyszer ütni fog.

Szüzességének láthatatlan pentagrammájában áll és jár. Fel nem tört tojás ő; bontatlan palack; varázslatos űr van benne, melynek bejáratát hártya torlaszolja el szorosan; zárt rendszer ő; nem tudja, hogyan kell reszketni. Nála van kése, és semmitől sem fél.

Apja, ha otthon volna, talán el sem engedné, de elment az erdőbe fáért, anyja pedig nem tagadja meg kérését.

Az erdő rázárult, akár egy állkapocs [...]. (Carter 1993, p. 199–200.)

A szövegekben többször tűnnek föl mágiához és boszorkánysághoz kapcsolható szimbólumok; ez összefonódik a társadalom peremére szorított, furcsa és veszedelmes tudás birtokában lévő nőikkel.

Carter olyan kísérletet végez, melyben a mesét átalakítva otthontalanná teszi. A gótikus irodalomból átörökített terek hátborzongató ábrázolása ezt szolgálja. Ennek a nem-otthonosságnak kell valahogyan feloldódnia. A történetek mindegyike rettentő átváltozásokkal övezett szerelmi történet, ahol a beavatásban történik meg a kulcs megszerzése.

Az otthontalanság érzete pontosan abban éleződik ki, hogy míg a kanonizált meséket olvasva nem érezzük azokat fenyegetőnek és másnak, mint amit világunkban segítség nélkül el tudunk helyezni, addig Carter meséi ezt a biztos talajt kezdik ki. Megszűnik a biztonságérzetünk, s szembe találjuk magunkat a romantika esztétikai élményeként felértékelődött rettenetessel és fenségessel, melyek között oszcillálunk a főszereplők ártatlanságának megléte vagy hiánya szerint. Ez a gótikus jegy kiélesíti az ellentétet, jobban fókuszál az ismert és ismeretlen világ közötti határmezsgyére,

felszabdálja az addig felépített hidakat, arra bírva az olvasót, hogy újabb és újabb megoldással álljanak elő az értelmezés tekintetében.

A kötetből két történet első látásra mintha kilógna. Ez a *Csizmás kandúr* és *A Tündérkirály*; ez utóbbi leginkább az elvontságá miatt. Carter az erdő és kastély szimbólumát sokszor használja, mely hagyományosan a mesetereket jelöli, és ekképpen egyfajta önreflexió térnek tekinthető:

Nem sok minden fakaszthatna mosolyra az őszi erdőn, de ez még, még nem egészen az év legszomorúbb szaka. Csupán a lét küszöbön álló megszűntének visszatérő érzése; az év, fordulatkor, önmagába fordul. Befelé néző időjárás, beteg szobai némaság. (Carter 1993, p. 147.)

A Tündérkirály tere az erdő. Az egész történet az erdőről mesél, egy magába záródó világról, melyből kifelé mutató út nem létezik, s maga a címszereplő is „az erdő kívánságából kelt életre...” (Carter 1993, p. 148.). Ahogyan Bényei Tamás megfogalmazta:

Ez is, mint bármely másik szöveg, lehet a kötet kinkamrája, a többi szöveg titkait rejtő tér – saját titkait ekként önmagán kívülre utalva, így végtelenítve az eltévedést: az olvasást. (Bényei 1995, p. 181.)

Irodalom

- Bényei T. (1995). Piroska, a farkas. *Határ – Irodalmi és Kritikai Folyóirat*, 1995(3), 174–181.
- Carter, A. (1993). *A kinkamra és más történetek*. Fordította Greskovits Endre fordítása. Budapest: Európa.
- Cixous, H. (1976). Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The „Uncanny”). *New Literary History*, 7(3), *Thinking in the Arts, Sciences, and Literature*, 525–548.
- Franz, M-L. von (1995). *Női mesealakok*. Fordította Bodrog Miklós. Budapest: Európa.
- Freud, S. (2001). A kísérteties. Fordította Bókay Antal és Erős Ferenc. In Erős F. (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest: Filum. 245–282.
- Grimm, J. – Grimm, W. (1989). *Gyermek- és családi mesék*. Fordította Adamik Lajos és Márton László. Budapest: Magvető.
- Hermann Z. (2006; szerk.). *A Tűzmadár – Orosz varázsmesék A. Ny. Afanaszjev mesegyűjteményéből*. Fordította Hermann Zoltán, Kornél Emília, Molnár Angelika. Budapest: Magvető.
- Hésziodosz (2005). Istenek születése. Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre. In Hésziodosz, *Istenek születése – Munkák és napok*. Budapest: Európa. 5–40.

- Jung, G. C. (2016a). A szellem jelensége a mesében. Fordította Turóczi Attila. In C. G. Jung, *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest: Scolar. 201–246.
- Jung, G. C. (2016b). A kollektív tudattalan archetípusairól. Fordította Turóczi Attila. In C. G. Jung, *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest: Scolar. 9–48.
- Petrovác I. (2003; szerk.). *Keleti szláv regék és mondák*. Budapest: Móra Ferenc.
- Utrio, K. (1990). *Éva lányai – Az európai nő története*. Fordította Papp Éva. Budapest: Corvina.

DUPRESS

Valastyán Tamás*

ZOKSZÓ ÉS REJTJEL

Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényének Zulima nevű nőalakjáról

A *Heinrich von Ofterdingen*ben Zulima, a „napkeleti leány” alakja egyrészt a keleti világ távoli varázsát jeleníti meg, másrészt viszont utal Keletnek a nyugati világ által megrabolt és kifosztott jellegére. Zulima alakja révén a regénybe tehát egyként beleszövődik a titokzatosság poétikai és a kínok, szenvedések, ha tetszik, politikai szólama. Novalis némely megfogalmazása szerint Zulimát tekinthetjük akár Astralis, azaz a Költészet allegorikus alakja egyik megtestesülésének (ahogy egy helyütt, a mű tervezett folytatását tartalmazó ún. *Berlini vázlatok* lapjain olvashatjuk: „A napkeleti leány szintén a Költészet”, vö. Novalis 1985, p. 162.), de amint a regény Első szakaszának Negyedik fejezetét olvasva látni fogjuk, ennél konkrétabb történések, események is köthetők Zulimához, illetve regénybeli szerepéhez. Tulajdonképpen a főhős, Heinrich lelki alakulásához járul hozzá, fogalmazhatunk úgy, hogy nagyban árnyalja a Nyugat hatalmi játszmáiról alkotható képet a fiatal férfiban, a keresztes hadjáratok ambivalens természetét illetően.

Egy évvel azelőtt, hogy Novalis a *Heinrich von Ofterdingen* írásába kezdett, barátja, Friedrich Schlegel írt egy esszét *A filozófiáról* címmel, melyet Dorotheának ajánlott, aki nem más, mint a korszak filozófiai és művészeti diskurzusát alapvetően meghatározó Moses Mendelsohn lánya, a fiatalabbik Schlegel életében radikális fordulatot hozó, magát a nagy szerelmet jelentő nő. Az *Ofterdingen* szerelem- vagy inkább nő-ábrázolása szempontjából azért érdemes egy kicsit beleolvasni a Schlegel-szövegbe, mert az voltaképpen megközelítőleg pontosan megadja azt a keretet, amelynek segítségével a regény nőalakjainak megformálása és a nőiséghez való viszony karakterizálható. Schlegel tudniillik a hagyományos sztereotíp megközelítésen messze túlmenve a nőhöz vagy az asszonyisághoz való viszony relevanciáját a háziasság–anyaság–természetiség hármásából kiemeli, s úgymond áthelyezi a vallás–költészet–filozófia hármasa által meghatározott térbe. Ami nem feltétlenül jelenti azt, hogy teljes egészében elvetné a nőnek az anyaság és feleség jellemezte társadalmi szerepeit, sokkal inkább arról van szó, hogy Schlegel megpróbálja *átbangolni* a nőiség társadalmon belüli funkcióját és magának a társadalomnak ehhez a funkcióhoz és szerephez való viszonyát. Schlegel szerint a nők a „*természetük és helyzetük*” miatt háziasság, ám a rendeltetésük nem más, mint hogy „egész lelkükkel és kedélyükkel a Végtelen és a Szent felé” törekedjenek (Schlegel 1998, p. 142–143.), azaz

* Valastyán Tamás (Phd, habil) a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének intézetigazgató egyetemi docense.

a vallás legyen számukra a legfőbb erény. Itt nem valamiféle bigott elvakultság és engedelmességre való ösztönzés irányítja Schlegel gondolatmenetét, hiszen éppenséggel a társadalmi konvenciók alóli felszabadultság talán legkecsegtetőbb útjának tartja a világgal való vallásos kapcsolatteremtést. Ahogy fogalmaz, a „női lény” éppen ezáltal tudná „felemelni [...] a fejét az előítéletek és a közön-ségesség nagy világtengeréből a magasba” (Schlegel 1998, p. 143.). A fiatal Schlegel számára tudni-illik a filozófián és a költészetten keresztül juthatunk el a valláshoz.

S persze ebben a megvilágításban a természet is más színben tűnik fel – fogalmazhatunk úgy, hogy transzcendentális színezetben, hiszen a szerző a következőképpen érvel:

Akármennyire is kevésbé tudok helyet és beleszólást adni a természetnek az ész törvényhozó tanácsába, mégis hiszem, hogy nem létezik olyan igazság, amelyet az szép hieroglifáival már ne sejtetett volna, és mindenképpen úgy gondolom, maga a természet veszi körül a nőket házias-sággal, és vezeti őket a valláshoz. (Schlegel 1998, p. 145.)

Jóllehet, ebben a megfogalmazásban tisztán elkülönül egymástól az ész törvényhozó ereje és a természet szép hieroglifáinak sejtető mozgása – azaz a filozófia és az a poézis –, amely a természettől sokféle és intenzív inspirációt képes nyerni, a valláshoz vezető út köveit vagy irányjelzőit a poézis és a filozófia kölcsönösen fekteti le. Jól mutatja ezt az, ahogyan Schlegel a női test szépségéről vélekedik. Tudniillik a női testet „emberibbnek” találja a férfiúinál, s ezt azzal indokolja, hogy a férfi test esetében egymástól különváló isteni és állati jelleg „a női testben [...] egészen összeolvad, mint magában az emberiségben. Így hát mélyen igaznak tartom, hogy a nő szépsége tulajdonképpen csakis a legmagasabb rendű lehet: hiszen az emberi mindenütt a legmagasabb rendű, magasabb, mint az isteni” (Schlegel 1998, p. 145.). Az isteninél magasabb rendű emberi mindenekelőtt az isteni és az állati mivolt, vagyis az éterien tiszta és a nyersen érzéki közötti közvetítés megvalósulását jelenti, amely tehát a női test szépségében találja meg legpompásabb allegóriáját. Így összességében azt állíthatjuk, hogy a női test az éteri tisztaság és a nyers érzékiség közötti allegorikus közvetítés révén egyként képes a lét vallási, poétikus és filozófiai jellegzetességeit plasztikusan színre vinni.

Ez történik tulajdonképpen Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényében, különösen az Első rész szakirodalom által kevésbé érintett Negyedik fejezetében. Még mielőtt elkezdenénk szorosán olvasni ezt a szakaszt, a regénynek egy szonettkettősből álló *Ajánlására* utalva kijelenthetjük, hogy az *Ofterdingen* poétikai elve, a művet formáló erő, a különböző filozófiai, költői szólamok, szaktudományos és történelmi regiszterek közötti harmóniát lehetővé tevő, biztosító mozgás maga a nőiség.

Du hast in mir den edeln Trieb erregt
Tief ins Gemüth der weiten Welt zu schauen;
Mit deiner Hand ergriff mich ein Vertrauen,
Das sicher mich durch alle Stürme trägt.

Mit Ahndungen hast du das Kind gepflegt,
Und zogst mit ihm durch fabelhafte Auen;
Hast, als das Urbild zartgesinnter Frauen,
Des Jünglings Herz zum höchsten Schwung bewegt. (Novalis 1977, p. 193.)

Te lobbantottál bennem szent hevet
mélyen a tűnt korok lelkébe nézнем;
kezedd a bizalom lett vezérem,
s minden viharban biztosan vezet.

Te sugalltad a sejtő gyermeket,
te jártál vele sok mesés vidéken;
te ébresztettél az ifjú szívében,
mint asszony-őskép, fennkölt ihletet. (Novalis 1974, p. 53.)¹

Rögtön a regény felütésében megjelenik tehát az ihlető forrás, a megszólaló (egészen pontosan a megszólító én, a narrátor) szerelme, akit „a finomérzületű nők ősképeként” azonosít a lírai én, s aki a legmagasabb rendű lendülettel mozgatja meg a fiatalember szívét. A szerelem, ha fogalmazhatunk így, ez esetben nem egyszerűen két ember közötti érzés, hanem világkonstituáló princípium, egészen pontosan – s utaljunk itt Schlegel fent idézett belátására – az emberi szépség révén létrehozott-létrehozható-létrehozandó világ teremtő elve. Az *Ajánlás* tónusa, lírai hangja ennek a női princípiumnak és a fiatal férfiként beazonosítható lírai éneknek a konzonanciájából áll össze. Ez a hang járja át, egyéníti a nő és a férfi közös világát, melynek az első versszak tanúsága szerint a három legfontosabb összetevője a nemes törekvés vagy ösztön, a távoli világ kedélye és a minden viharon átsegítő

¹ A szöveg Márton László fordításában:

Nemes törekvésre Te készítettél,
nézni túlhan földi léten, erőkön;
kezed útmutatóm volt, menedékem,
amely minden viharon átsegél.

Gyermek voltam, aki sejt és remél,
vittél által álomszerű mezőkön;
s aki tükröződsz ősképként a nőkön,
felnövő szívem véled szárnyra kél. (Novalis 1985, p. 7.)

bizalom. Ez a három mozzanat egyben össze is köti a nőt és a férfit. A fiatal férfinak a nő által ihletett lírai tónusa ugyanakkor kontrapunktualis megfeleltetéseket nevez meg, amilyenek pl. a tűnt korok és a lélekbe (kedélybe) irányuló mély bepillantás, valamint a bizalom és a vihar között feszülnek. Ez az ellentéteken alapuló párhuzamosság, vagy talán szikárabban fogalmazva az ellentétek s párhuzamok sora alapvetően határozza meg s írja le a regényben érvényesülő allegorézist.

Az Első rész Negyedik fejezetében Heinrich, az édesanyja és a kalmárok, akik azért keltek útra, hogy Augsburgba menjenek, szóval az utazók útjuk ezen szakaszában egy a keresztes hadjáratot megjárt várúr kastélyába térnek be, ahol nagy vendégsereglet tartózkodik, mert „a várúr [...] a békeidő tétlenségét és lakozásának magányát gyakori vendégeskedésekkel ünnepelte-tarkította, s a csatazajon és vadászaton kívül más mulatságot, mint a teli serleget, nem ismert” (Novalis 1985, p. 42–43.). A rövid fejezetben a prózai folyamat két vers szakítja meg, az egyikben a várúr és a barátai énekelnek egy keresztes dalt, melyben „a Szent Sír felszabadítására” buzdítanak s „a csodátévő kereszt” hatalmát dicsőítik, a másikat Zulima éneklé saját lantjátéka kíséretében, amelyet a házjától való elszakítottság és a meggyilkolt szeretteinek elvesztése miatti fájdalom egyénít. Novalis „Zulima dalát a keresztes dalhoz képest éppen parallel módon alkotja meg, teljesen antitetikus tartalommal”, amint az az elbeszélés további menetéből is kiderül (Samuel 1977, p. 628.). Tudniillik amíg a fejezet elején az utazás rövid jellemzése után a várúr és vendégserege hangos és zsúfolt, a kereszt motívikájának hipertrófiája által uralt ünneplését olvassuk, addig Zulima éneke után a kontempláció és a megrabolt szív fájdalmának csendje veszi át a fő szót. Zulimára persze már úgymond a hangos részben is történik utalás, ezt mondja ugyanis a várúr Heinrichnek: „Láthatsz nálam egy napkeleti leánykát is. Nekünk, nyugatiaknak ők fölöttébb tetszenek, és ha jól forogtad a kardot, szép rabnőkben sohasem lesz hiányod” (Novalis 1985, p. 43–44.). Zulima ebben a kontextusban egyértelműen a megérdemelt győzelem szexuális jutalmaként jelenik meg, ám amikor ténylegesen színre lép, akkor újra egy kontrapunktualis szerkesztési manőver révén „gyöngéd, mélyreható dalolásá”-val és lantjátékával lenyűgözi Heinrichet.

Zulima énekét alapvetően a panasz hatja át. A fölötte nyíló égbolt számára idegen, barátaitól és barátnőitől elszakították, otthonát feldúlták, felégették. A hét hétsoros versszakból álló költemény – melyben a lány közvetlenül, egyes szám első személyben szólal meg, ezzel megint csak ellenpontot képezve a keresztes dal általános alanyához képest – úgy épül fel, hogy a fiatal nő először mintegy regisztrálja helyzetét (első versszak), majd visszaemlékezik a boldog otthoni világnak az álom tereként megérezkített jellegzetességeire (második, harmadik, negyedik versszak), ezek után rátér a voltaképpeni borzalmak valós történéseire (ötödik és hatodik versszak), végül az utolsó versszakban beletörődve sorsába meg is nevezi, hogy miért marad mégis távol otthonától: tudniillik született egy gyermeke. A kontrapunktualis parallelizmus ez esetben úgy is érvényesül, hogy Novalis

mintegy felcseréli a vallásokhoz szokásos módon társított – helyesebben a nyugati perspektíva szerint értelmezett s jellemzett – attribútumokat, vagyis a regényben az iszlám tűnik fel panaszvallásként, a kereszténység pedig hadivallásként.

Holott amiként azt Elias Canetti *Tömeg és hatalom* című nagyszabású művében írja mások mellett Goldziher Ignác *Vorlesungen über den Islam* című munkájára támaszkodva, az iszlám a hadivallás, a kereszténység meg panaszvallás. Az iszlám mérhetetlen tömeget, élők és holtak seregeit állítja csatasorba:

Az iszlám kivételt nem ismerve osztja ketté a tömeget hívők és hitetlenek sokaságára. Ennek a két egymástól örökre elválasztott sokaságnak az a sora, hogy egymás ellen *harcoljon*. A vallásháború szent kötelesség, ennek folytán minden e világi ütközet mintegy *előképe* az Ítélet Napja kettős tömegének – habár mérete kisebb. (Canetti 1991, p. 144.)

S Goldzihertől idézve summázza az iszlám harci vallásként való jellemzésének lényegét, a béke voltaképpen mulandóságának és a háború örök jogának érvényét:

Ám a béke napjai elmúlnak, és föléled a vallásháború joga. „Mohamed”, mondja az iszlám egyik legtudósabb ismerője, „a harc és a háború prófétája... Amit eleinte a maga arab környezetében tesz, azt végrendeletileg örökül hagyja eljövendő hívőközösségére: harcoljon a hitetlenek ellen, terjessze ki nem annyira hite, mint hatalma határait, mert azok Allah hatalmának a határai. Az iszlám harcos kevésbé akar téríteni, inkább leigázni akarja a hitetleneket.” (Canetti 1991, p. 145.)

A kereszténység mint panaszvallás ugyanakkor a szenvedést és az áldozatiságot helyezi előtérbe oly módon, hogy mindenekelőtt a megtisztulás eseménye bekövetkezzék. A panasz a megtisztulást segíti elő. Ez a leginkább vonzó a zokszóban. Amíg az ember vadász- vagy hajszólo falka tagja, addig az üldözésben és a bosszú érzésében talál egyfajta teljességre az élete. Az üldözött, majd elejtett áldozat megtört pillantása az üldöző látását s tekintetét élesíti, az áldozat ordítása az ő lelkét erősíti. Ám mindeközben az üldöző szakadatlanul s egyre nagyobb mértékben érez büntudatot és félelmet s – ahogy Canetti fogalmaz – „mit sem sejtve megváltásra vágyik”.

Ezért csatlakozik aztán valakihez, aki őerte vállalja a halált, és amikor ezt a halottat siratja, önmagát érzi üldözöttnek. Bármit művelt, bárhogy tombolt életében, egy percre a szenvedés közelébe húzódik. Hirtelen és messzire kiható szerepcsere ez. Megszabadít a gyilkolás fölgylemlett terhétől és attól a félelemtől, hogy bárki előre sort keríthet a halál. Amit ki-ki mással

művelt, azt most magára veszi valaki, az pedig, aki hű és őszinte híve, reménykedhet, hogy megmenekül a bosszútól. (Canetti 1991, p. 145.)

Így válik az áldozat a megtisztuláshoz és a megváltáshoz vezető út főszereplőjévé, s ily módon lesz az üldözés és a hajsza artikulálatlan zaja helyett a remény s a panasz szava a lét fő alakító erejévé.

Amikor tehát Heinrich Zulima dalát meghallja, akkor voltaképpen a panasz szavát hallja meg, amelyben a lány önmagát összességében a Keleten történt véres események áldozataként állítja be. Éneke a saját és társai sorsa miatti zokogás ritmizált és értelemmel, történettel/történelemmel telített formája. Mindazonáltal amikor találkoznak, Heinrichben nem sorsa megrontóinak egyik képviselőjét látja, ismerősek számára a fiú vonásai, az egyik bátyjára emlékeztetik, aki Heinrichhez hasonlóan költőnek készült.

„Ugye meghallottad énekemet? – szól kedvesen. – Arcod ösmerősnek sejlík; hátha fölismerlek. Emlékezetem elhalványult, láttodra mégis fölmerülnek boldog napjaim. Óh, mintha egyik bátyámra hasonlítanál, aki még balszerencsénk előtt búcsút véve tőlünk, elutazott egy hírneves költőhöz Perzsiába. Ő talán még él, és eldalolhatja testvérei siralmas énekét. Bárcsak tudnék még néhányat szépséges dalaik közül, amelyeket hátrahagyott! Ő nemes volt és gyöngéd, és nem ismert nagyobb kincset lantjánál.” (Novalis 1985, p. 48.)

Ezek után Heinrich megkéri Zulimát, hogy meséljen bővebben az életéről, majd a lány ekkor mondja el a Lessing *Bölcs Náthánjából* ismert három gyűrű meséjéhez nagyon hasonló ökumenikus gondolatot a különböző vallások közötti megbékéltető, ám a vallások egyediségét fenntartó erőről.² Heinrich megismerve Zulima megrendítő sorsát, biztatni próbálja a lányt, feléleszteni benne a reményt, és ez valamelyest sikerül is, „szavaiban hatalmas erő rejtezhetett, mert Zulima, mint máskor alig, megnyugodott, s Heinrich biztatását megható szavakkal köszönte meg” (Novalis 1985, p. 50.).

Amit e jelenetben tehát látunk, az nem más, mint a két szereplőben megvalósuló, illetve a közöttük végbemenő folytonos cseremozgás: Heinrich átveszi Zulimától a lantot, amellyel eddig a lány a saját énekét kísérte, a harci lelkesedés helyét átveszi a fiú lelkében a kontempláció, Zulima addigi zaklatott lelkiállapota megnyugvásba vált, „benső boldogság tart[ja] ébren”, ahogy Novalis fogalmaz (Novalis 1985, p. 50.). Ez a szakadatlan cserélődés lesz az allegória haptotropikus mozgásának poétikai elve, amelynek a legszebb megformálódása a fejezet végén olvasható jelenetben

² Annyi nem lényegtelen különbséget mindenesetre felfedezhetünk a két szövegrész között, hogy amíg Lessingnél voltaképpen megtörténtként regisztrálhatjuk a vallások közti harmonizáció differenciát fenntartó jellegét, merthogy a szultán barátjaként fogadja el Náthánt monológja után (vö. Lessing 1979, p. 90.), addig Novalis regényében ez az egész feltételes módon fogalmazódik meg Zulima részéről, a harmónia meg-nem-történtségét kihangsúlyozva: „Fejedelmink áhítatosan tisztelték sírját a ti Megváltótoknak, akit mi ugyancsak isteni prófétának tartunk; s milyen szépen válhatott volna szent sírja boldog egyetértés bölcsőjévé, jótékony, örök szövetség pecsétjévé.” Novalis 1985, p. 49–50.

valószínűleg meg, amikor Zulima és Heinrich, úgymond, tárgyat cserél egymással: a lány a fiúnak adja a hajában lévő aranyzalagot, Heinrichtől pedig kap egy fátylat. Még mielőtt azonban ez a csereakció bekövetkeznék, Zulima eredeti szándéka szerint Heinrichnek a lantját adná oda, amely a költőnek készülő bátyjéé volt, cserébe a reményért, amit a fiú biztató emberi szavai teremtettek benne. A csere tétje tehát nem akármilyen kontextusban helyezhető el, a lelki megtisztulás és megnyugvás dimenziójában. Heinrich végül nem fogadja el a lánynak a családjából egyetlen tárgyi emlékként megmaradó lantját, inkább a lány hajában lévő aranypántot („das goldene Band”) kéri el, amelybe Zulima neve van behímézve a saját anyanyelvén, azaz Heinrich felől nézve titokzatos, idegen, hieroglifikus jelekkel, amelyeknek a megfejtésére, desifrázására ekként a fiú számára nem marad más mód, mint a haptikus alapú allegorézis végtelen mozgására történő ráhangolódás. Az aranyzalag megérintése során visszaemlékezni Zulima hajára, nevére, magára Zulimára, hiszen az aranypánt, amely a lány haját fogta egybe, immár az időt fogja át, amely a lány és a fiú találkozásakor éppen ellengett fölöttük, Zulima számára a megtisztító reményt, Heinrich számára a költővé váláshoz szükséges megrendítő emberi tapasztalatot hozva el.³

Ez a sajátos, allegorikus mozgásformában érvényesülő cserélődés illeszkedik a regény egészének strukturálódásához, amelynek van egy történetfilozófiailag releváns olvasata is. Mario Zanicchi szerint az *Ofterdingen* szerkezete egyfajta spirális történetfejlődési formát követ, amelynek központi formaelve leginkább „abban áll, hogy minden látszólagos újdonság valójában a múlt potenciális ismétlődésében jelenik meg”. Ezt a narratív és poétikai elvet Zanicchi „ciklikus progresszivitásnak” nevezi (Zanicchi 2006, p. 116.). A regény narratív kibontakozása és temporális identifikációja a „ciklikus progresszivitásnak” ebben a spirális mozgásrendjében alakul, eszerint a jövő a múltban, pontosabban annak hatványozott visszatértében rejlik, ilyenként bizonyosodik be (Zanicchi 2006, p. 117.). Az azonosság és a különbség proporcionált poétikája ily módon olyan egyensúlyt teremt, amely a novalisi allegorézis elevenségének kulcsa. Kifejezetten Heinrich és Zulima kapcsolatára lefordítva az allegória e progresszív spirális ciklikusságát, azt láthatjuk, hogy e viszony mindkettejük előéletét leképezi. Heinrichét annyiban, hogy Zulima voltaképpen nem más, mint Mathildének, Heinrich nagy szerelmének az előképe, Zulimáét pedig oly módon, hogy ő Heinrichben szeretett bátyját látja viszont, ismeri fel újra.

³ Mindazonáltal Heinrich gesztusában – amely révén az anyja fátylát átadja a lánynak – felfedezhetünk egy olyan mozzanatot, miszerint ennek az lenne az értelme és a célja, hogy Zulima takarja el ezzel a ruhadarabbal valamely testrészét, arcát, haját például, azaz igazodjon a nyugati kultúrkör magatartásmintáihoz, takarja el testi önmaga kihívó részeit. Persze ezt az értelmezést gyengítheti az, hogy a keleti kultúrkör is ezt várja el a nőtől, azaz Heinrich fátyol-adása nem számít egyedi momentumnak ebből a szempontból. Inkább tehát arról lehet szó, hogy azért cserélnek úgymond tárgyat egymással a szereplők, hogy emlékezzenek a találkozásukra és egymásra.

Irodalom

- Canetti, E. (1991). *Tömeg és hatalom*. Fordította Bor Ambrus. Budapest: Európa.
- Lessing, G. E. (1979). *Bölcs Nátbán*. Fordította Lator László, Budapest: Európa.
- Novalis (1974). Ajánlás. In Novalis, *Himnuszok az éjszakához: Válogatott versek*. Válogatta és fordította Rónay György. Budapest: Magyar Helikon. 53–54.
- Novalis (1977). Zueignung. In Novalis, *Schriften. I. Das dichterische Werk*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Novalis (1985). *Heinrich von Ofterdingen*. Fordította Márton László. Budapest: Helikon.
- Samuel, R. (1977). Anmerkungen. In Novalis, *Schriften. I. Das dichterische Werk*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Schlegel, F. (1998). A filozófiáról: Dorotheának. Fordította Hegyessy Mária. *Gond* 1998(17), 141–158.
- Zanucchi, M. (2006). *Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit: Die Poetik Friedrich von Hardenbergs*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Moklovsky Réka*

EGY NAP AZ ÉLETBEN, AZ ÉLET EGY NAPBAN

Női karakterek, élethelyzetek és -utak Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében

„Majd ő maga elmegy, és megveszi a virágokat, mondta Mrs. Dalloway” (Woolf 2012, p. 5.). Ezzel a mondattal kezdődik a Clarissa Dalloway egy júniusi napját végigkísérő regény, melyben az asszony családtagjai, barátai, ismerősei, sőt olykor teljesen idegen emberek veszik át egymástól a szót – pontosabban a gondolatot. A művet át-átmosó hullámok az időt hordják a hátukon – ilyen vagy olyan formában, de az eredetileg címül szánt „órák” körül forog minden történés és elmélkedés. Látjuk a tovaszállt múltat, ami néha mégis olyan eleven, hogy képes átvenni a most helyét; a jelent, annak minden intenzitásával és gyönyörűségével, illetve fájdalmával; és az ismeretlen jövőt, ami az egyik karaktert bizonytalansággal, a másikat reménykedéssel tölti el.

A címszereplő maga időtlen figura, élő-lélegző kapocs múlt és jövő között. Ahogy régi barátai, szerelmei, Sally Seton és Peter Walsh visszaemlékezéseiből megtudjuk, meg lett volna a lehetősége és a képessége, hogy nagyra törjön, rendkívüli életet éljen, igazi XX. századi modern nő váljon belőle, de azzal, hogy a megnyerő, ám kevésbé izgalmas Richard Dalloway felesége lett, egy konzervatívabb életútra lépett: feleség, anya, s legfőképpen a pompás westminsteri ház úrnője, a társaság nagyszőnyege lett. Úgy tűnhet, mintha Clarissa a családjá kedvéért, férje előretartásáért rendezne estélyt, de megtudjuk, hogy Richard valójában nem kedveli különösképpen a városi életet, lányukkal, Elizabeth-tel egyetemben sokkal boldogabb lenne vidéken, és ebből, valamint abból a tényből adódóan, hogy felesége nemrég gyógyult fel egy betegségből, és a szíve nem bírja az izgalmakat, megkímélné az asszonyt az összejövétel szervezésével járó terhektől, ő azonban ragaszkodik ehhez; magáért az életért, az élet ünnepléséért teszi mindezt, és egyfajta társadalmi hozzájárulásként fogja fel. Peter Walsh harminc évvel korábban megjósolta, hogy Clarissa egy miniszterelnök felesége lesz, s a lépcső legtetjén állva a tökéletes háziasszony szerepében fog tündökölni – a fiatal Clarissa ezt zokon vette, ám Peternek igaza lett; egyedül abban tévedett, hogy Richard „ilyen másodosztályú aggyal” valószínűleg sohasem jut el a miniszteri tisztségig, megreked a ranglétra egyik

* Moklovsky Réka a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola modern filozófia szakos PhD-hallgatója.

alsóbb fokán. Ez azonban sem Richardot, sem Clarissát nem zavarja; elégedettek azzal, amijük van, amit elértek, ahol tartanak.

Ahogy Clarissa férje állásával kapcsolatban nem nagyravágyó és ambiciózus, úgy saját magával szemben sem az – „nem is értette, hogy boldogulhatott az életben azzal a pár szalmaszálnyi kis tudással, amit Fraulein Daniels nyújtott neki. Mert – semmit sem tudott; nyelveket, történelmet; könyveket is alig-alig olvasott mostanában, legfeljebb emlékiratokat, lefekvés előtt [...]” (Woolf 2012, p. 12.). „Egyedüli képességének” azt tartja, hogy ösztönösen helyesen ítéli meg az embereket – erre rácsfolhat, hogy a „bámulatra méltó” Hugh Whitbread Sally Setonból, Peter Walsh-ból és Miss Brushból is heves ellenszenvet vált ki, ugyanakkor igazolhatja, hogy nem kedveli a Bradshaw-házaspárt, és nem gondolja, hogy Sir William Bradshaw alkalmas egy szenvedő ember gyógygyógyítására; s bár megdöbben a Septimus Warren Smith halálhíre, az a tény nem, hogy az orvos nem volt képes segíteni rajta, sőt némileg őt, és a hozzá hasonló embereket tartja felelősnek a történetekért.¹

Clarissa maga is érzi a különbséget aközött, hogy ki lehetett volna és ki lett, éppen ezért bosszantja annyira Peter ítélkezése.² Elismeri, hogy „sokkal szívesebben lett volna ő is olyan, mint Richard, aki bármit tett, mindig magáért azért a dologért tette, semmi másért, míg ő, [...] élete jó fele részében semmit nem tett csak úgy egyszerűen, azért-amiért, hanem hogy az emberek ezt meg azt gondolják majd róla; csakugyan kész örültség, [...] mert ezzel még csak meg sem tudott téveszteni senkit, egyetlen másodpercre sem” (Woolf 2012, p. 14.). Mindazonáltal Richard életének autentikus volta is megkérdőjelezhető, ha például azt vesszük, hogy a londoni politikus a természetben, lovak és kutyák között érzi magát igazán elemében.³

Clarissa büszkén állítja: „soha nem mondaná [...] Peterről, soha nem mondaná magáról sem: ez vagyok, az vagyok” (Woolf 2012, p. 12.) – ezzel már a regény elején megadva annak egyik alappilléret: a karakterek összetettségét, ellentmondásosságát. Woolf írói munkásságának nagy részére jellemző a beskatulyázás ellen folytatott küzdelem; ő maga is elvetette, hogy valakit ilyennek vagy olyannak határozzanak meg (Harris 2014, p. 133.).

Clarissa a regény egy pontján egy tipikusan női érzést önt szavakba; láthatatlannak érzi magát, mintha csak Mrs. Dalloway-ként, Richard feleségéként és gyermekének anyjaként létezne, önmagaként, Clarissaként nem⁴ – mintha a házasság és a gyermekszülés után passzív szerepbe

¹ Az olvasóban a szereplőkről kialakuló kép nem egyetlen nézőpontból, egyfajta leírásból ered; az adott karakter önbe-mutatásához, önreflexiójához hozzáadódik a társak, a környezet reakciója, az ő megerősítésük vagy cáfolatuk, az emlékek, történések kiegészítése, magyarázata. Woolf a tudatfolyam-technika alkalmazásával teremti meg a karakterek közötti könnyedebb, természetesnek ható átjárhatóságot. Clarissa képessége például így tűnik fel Peter előtt: „a felszín alatt [...] igen sok okosság rejtőzött – jó emberismeret például, mert Clarissa sokkal jobban meg tudta ítélni valakinek a jellemét, mint Sally [...]” Woolf 2012, p. 102.

² Ugyanakkor Clarissa nem tudja, hogy Peter már csak azért is becsületesnek tartja, amiért könnyen beismeri a hibáit.

³ Gondolja róla Peter, s erősíti ezt meg később Richard maga is.

⁴ Érdekesség, hogy az 1947-es első magyar fordítás *Clarissa* címen jelent meg.

kényszerült volna, elvesztett volna valamit a személyiségéből, a jelentőségéből, és a női varázsából is. A férfiak többnyire nem szenvednek az identitástudat efféle megingásától, nem érzik azt, hogy csak a feleségük férjeként töltenének be szerepet – ráadásul a hangsúly sokszor nem is az adott szerep fontosságán van, hanem egyszerűen annak meglétéén. Ezzel párhuzamba állítható az örege-déssel való szembenézés, illetve az annak megítélése közötti eltérés a két nemnél. Amikor Clarissa és Peter hosszú évek, sőt évtizedek után ismét találkozik, az első, amit Peter észrevesz, hogy Clarissa megöregedett, ezt viszont tapintatosan nem árulja el a nőnek. Clarissa – és mások – szemében azonban a férfi külseje semmit sem változott, vagy csak még vonzóbb lett idővel. Woolf ezzel nem pusztán ennek a két karakternek a kinézetéről és a róluk születő ítéletekről számol be, hanem arról az nagymúltú társadalmi jelenségről, ami a férfiaknak megengedi az örege-dést, a nőknek viszont nem; pontosabban arról az elterjedt és elfogadott vélekedésről, ami szerint a férfiak a korral sármo-sabbá válnak, a női szépség ugyanakkor megfakul és elhervad.

A főszereplő újra és újra hálát ad magának, amiért annak idején kikoszarozta Petert, aki örül-ten szerelmes volt belé, mert

Peterrel mindent a legvégsőig meg kellett volna osztani; részletesen meg kellett volna beszélni. És ez elviselhetetlen volt, [...] szakítania kellett, különben tönkreteszik, elpusztítják egymást, erről meg volt győződve; meg kellett tennie, még akkor is, ha azután évekig hordta szívébe tört nyílt hegyeként a megbánást, a fájdalmat [...]. (Woolf 2012, p. 11.)

Richarddal ellenben megkapta a számára szükséges függetlenséget, annak a szabadságát, hogy a férjének és neki nem kell mindenről tudniuk, mindkettejüknek meglehet a maga tere – mint később látjuk, mind lelki, mind fizikai értelemben.

A nő mindkét férfihoz fűződő kapcsolatát egyféle ki nem mondottság jellemzi. A régi bour-toni társaságból mindenki, így az olvasó is tudja, milyen mély volt Peter szenvedélye, de hogy Cla-rissával tettek-e valamilyen ígéretet egymásnak, történt-e köztük valami, az nem derül ki. Alighanem összeházasodtak volna, ha Richard Dalloway nem bukkan fel – azonban már az első látogatás al-kalmával Peterbe belehasított, hogy Clarissa „ehhez az emberhez meg majd feleségül” (Woolf 2012, p. 82.). Clarissa hol nem tud visszaemlékezni a visszautasítás pontos okára, hol határozott elképzelései vannak arról, hogy a Peterrel való kapcsolata miért is nem működött volna. A rivális irányába tanúsított közvetlenség, elengedettség Peter emlékeiből tűnik elő, Clarissa nem számol be arról, hogy erősebb vonzalom fűzte volna Richardhoz, amiért a felesége akart volna lenni.

A Dalloway-házasság szinte minden intimitást nélkülöz: Richard hirtelen felindulva rózsá-csokrot vesz Clarissának, és elhatározza, hogy amint hazaér, megmondja neki, mennyire szereti, hiszen egy csodának találja, hogy a felesége, ám amikor végül sor kerülhetne a vallomásra, mégsem

teszi meg. Ebben a világban nem szokás az érzelmekről beszélni; „részben – lustaságból; részben – elfogódottságból” (Woolf 2012, p. 156.), amit Richard „borzasztó dolognak” tart, de nem lázad fel ellene. Férj és feleség mégis megértik egymást, szavak nélkül is, és ezt a pillanatnyi összhangot mindketten boldogságként élik meg.

Az asszony betegségére hivatkozva külön szobában alszanak, amitől Clarissa úgy érzi, valamiképpen a szülés után is megőrizte a szüzességét; „csődöt mondott Richarddal szemben”, abban az értelemben, hogy nem tudott lángra kapni. Van egy a férjétől, sőt általában a férfiaktól elzárt része, ami Sally-hez és más nőkhöz tartozik. Viszonya azonban nem csak a férfiakkal, Peterrel és Richarddal, hanem ezekkel a nőkkel szemben is hideg; Clarissa bizonyos tekintetben mindvégig érintetlen marad. Van a nő és nő közötti kapcsolatról „valami homályos sejtése”, az irántuk érzett vonzalmát, a varázsuknak való behódolást olyasminek bélyegzi, mint amit a férfiak éreznek a nők iránt, de ezt elnyomja magában: „Elutasította [...] a lehetőségét, mintha, Isten tudja hol, valamiféle ellenérzés költözött volna belé eziránt, vagy a természet [...] küldte volna a tiltást [...]” (Woolf 2012, p. 43.). A vonzódást az elpiruláshoz hasonlítja, vagyis olyasvalamihez, ami az egyént zavarba hozza, kényelmetlenül érinti, már-már megszégyeníti; ami ösztönös, testi reakció, mégis megpróbál uralkodni rajta. Más színbe kerül a Richarddal való házasság, ha ismerjük Clarissa hajlamát az elfojtásra: talán nem a Peterrel való házasságtól menekült, mondván, az túl sokat követelne tőle, megterhelő lenne a számára, hanem inkább a Sally iránt táplált „természetellenes” érzelmeitől. Nem lehet ez az egyik oka annak, hogy alig találkoztak házasságkötésük óta, noha Clarissa a jelenben is őrzi a fiatal Sally emlékét, és a kettejük közötti futó csókot élete leggyönyörűsebb pillanataként tartja számon.⁵ Az elutasított lesbikus hajlamok továbbá többletjelentést adhatnak arra nézve, hogy miért aggasztja annyira Clarissát, hogy lánya, Elizabeth sok időt tölt Miss Doris Kilman társaságában.

A mélyebb homoszexuális elköteleződéstől való elfordulás, ami Clarissán kívül Septimust is jellemezheti, egyike lehet a számos szálnak, ami a két karaktert összeköti (Takács 2015, p. 3–4.). Ez az interpretáció helytállóan bizonyul, ha a műben található számos bizonyítékot tekintetbe veszük. Septimus azért vette el feleségül Lucreziát, mert miután a háborúban elvesztette legjobb barátját, Evans-t, olyan érzelmi dermedtség vett erőt rajta, hogy attól félt, soha többé nem fog érezni; a fiatal, vidám, szertelen kalaposlánytól várta, hogy menedéket nyújtson számára. Korának társadalmi előírásait és elvárásait követve megházasodott, hazájába visszatérve letelepedett, hivatali

⁵ Sally úgy gondolja, Clarissa azért távolodott el tőle, mert „a szíve mélyén igazi sznob”, és nem tetszik neki, hogy Sally rangon alul házasodott (egy bányászember fiához ment feleségül, aki a vagyonát saját munkájával szerezte). Azzal is magyarázhatjuk Clarissa neheztelését, hogy Sally elégedett a házasságával, sőt büszke rá; megtalálta a helyét, kibontakozott a hagyományos, társadalmilag elvárt feleség és anya szerepkörökben, noha fiatalon ő volt kettejük közül a nyughatatlan lázadó, akinek nagyszabású terveik voltak a jövőt illetően. Sally barátnőként gondol vissza Clarissára, az elcsattant csók számára alighanem játék volt, míg Clarissában felébresztett valamit, és ez egész életében elkísérte.

munkát vállalt, arra azonban már nem volt hajlandó, hogy családot alapítson. Saját lelkének ítélőszéke előtt beismeri, hogy becsapta és elcsábította Reziát, mert valójában nem volt szerelmes belé. Septimus a lövészárokból vált igazi férfivá; a valódi érzelmi kötelék bajtársához fűzte, akivel „örökké csak együtt lettek volna, mindent együtt akartak csinálni, folyton civakodtak” (Woolf 2012, p. 116.).

Ehhez képest Miss Isabel Pole, akibe még a katonaság előtt habarodott bele, inkább tűnik plátói szerelemnek, fiatalkori fellángolásnak; mintha nem is a saját cselekedete lett volna, hanem olyasmi, aminek meg kellett lennie, amit a környezete, a társadalom plántált belé,⁶ s így nem is meglepő, hogy a szépséges múzsa, akinek a hatására Septimus verseket kezdett írni, nem vette komolyan mint férfit, nem is tudatosult benne, hogy a költemények hozzá szólnak. Nem elhanyagolható tény az sem, hogy Septimus nem tett tényleges lépéseket annak érdekében, hogy elnyerje a hölgy kegyeit.

Ha Clarissa házasságát összevetjük Septimus-éval, akkor párhuzamot kell vonnunk Richard és Rezia között is. Mind a ketten kiutat jelentettek, kényelmes, kézenfekvő választást, esélyt egy nyugodt, egészséges kapcsolatra és életre. Septimus próbálkozása kudarcba fullad, Rezia magányosnak és boldogtalannak érzi magát a házasságukban. A férfi poszttraumás stressz szindrómája, amivel az orvosok nem tudnak mit kezdeni, ellehetetleníti a kettejük közti kommunikációt, és az intimitás útjába áll, noha Rezia másra sem vágyik jobban, mint egy normális férjre, akitől fia születhet. Reziára is igaz lehet az, amit Peter Clarissáról gondol, vagyis, hogy „vannak nők, akikre semmi nem lehet ártalmasabb a világon, mint a házasság [...]” (Woolf 2012, p. 55.). Rezia nagy reményekkel vágott bele ebbe a kapcsolatba, az új életbe Angliában, de csalódnia kellett. Ez a karakter a hagyományos női szerepkörökbe kerül, és az azzal járó értékrendet képviseli: fiatal, szép, kedves, férjét támogató – megérteni ugyan nem képes, de segíteni akaró – feleség, aki otthont teremt, és édesanya szeretne lenni. Ügyes kalapkészítő, aki talán megállna a saját lábán is, de olasz származású, alig ismer valakit az idegen országban, a férjére támaszkodik, akinek a betegsége őt is megbélyegzi és elszigeteli. Septimus öngyilkosságával pedig az ő története is a végéhez ér a regényben.

A tipikusan inkább nőies tulajdonságnak, női erénynek tartott együttérzés Clarissa karakterében ismét ingoványos talajra vezeti az olvasót. Amikor az estélyen a Bradshaw-házaspár beszámol Septimus öngyilkosságáról, Clarissát felkavarja a hír. Először úgy tűnik, pusztán azért, mert illetlennek, ízléstelennek találja, hogy egy társasági összejövetelen olyan komoly és komor téma felmerüljön, mint a halál – különösen, ha visszaemlékezünk, hogy ezeken az alkalmakon pont az élet oltárán

⁶ „Kinyílt; kinyílt, hiúságból, becsvágyból, idealizmusból, szenvedélyből, magányból, bátorságból, lustaságból; azokból a nagyon-nagyon jól ismert magvakból, melyek, egyberázva mind (egy Euston Road környéki szobában), félénkséget neveltek ki benne, dadogást, önmaga tökéletesítésének vágyát, szerelmet Miss Isabel Pole iránt, aki a Waterloo Road-i egyetben Shakespeare-ről tartott előadást.” (Woolf 2012, p. 114.)

kíván áldozni. Közrejátszik az is, hogy Clarissa fél az elmúlástól, attól, hogy mi vár rá a halál után, hogy marad-e belőle valami, tudni fogják-e az utána következők, mennyire szerette és élvezte ő mindezt. Amikor próbálja feldolgozni a hírt, akkor értesülünk empatikus természetéről – „Clarissa mindig annyira átélte a dolgot, bármiféle szerencsétlenségről hallott; a teste égett” (Woolf 2012, p. 249.). Valamivel később mégis ennek ellentmondani látszik a regény: „a fiatalember öngyilkos lett, ő azonban nem érez részvétet iránta [...]” (Woolf 2012, p. 252.). Ha a mondottakon túl a narratív szerkezetet is megfigyeljük, észrevesszük, hogy Clarissa monológja már terjedelmével és egzaltáltságával is arra mutat, hogy nagyon is beleéli magát a veterán helyzetébe, noha személyesen nem ismeri, sőt még a neve sem hangzik el a róla folyó beszélgetéskor (Takács 2015, p. 115.).

Clarissában ellentétes érzések születnek a halállal ily módon történő szembenézéskor: azt gondolja, Septimus megkímélte magát a felesleges, ostoba fecsegéstől, a hazugságoktól, a bűntől, az élet zűrzavaraitól, kiszabadult a fojtogató magányból; tette „dacos szembeszegülés” volt mindezzel, kísérlet az önkifejezésre, s ezt valamiképpen becsülésre és irigylésre méltónak találja. „Clarissa úgy érezte: valamiképpen hasonlít hozzá – a fiatalemberhez, aki öngyilkos lett. Boldog volt, hogy *az* legalább megtette; eldobta magától, ami eldobható, míg a többiek – mind éltek tovább” (Woolf 2012, p. 252.). Clarissa túlélő – egyrészt azért, mert fel tudja csiholni magában az élet iránti vágyat, képes meglátni annak örömeit és szépségeit, másrészt esetleg csupán azért, mert az élettel együtt járó szorongás még új a számára („ő ma reggel érezte életében először”, Woolf 2012, p. 252.).⁷ Clarissa visszatér a vendégei közé, s ott folytatja a dolgokat, ahol félbehagyta; helyette, őt kiváltva hal meg Septimus. Az eredeti elképzelés szerint ugyanis Clarissa rehabilitációját az estély végén elkövetett öngyilkosságával érte volna el. Az író azonban hamarosan melodramatikusnak találta ezt a megoldást, olyasminek, ami nem egyeztethető össze a regény egészével. Szükség volt valakire, aki Clarissa eltorzult lényének egy másik – általa nem vállalt – lehetőségét valósítja meg, és ezzel a karakternek és az olvasónak egyaránt megadja a katarzis lehetőségét (Bécsy 1980, p. 148.).

Ahogy Peter egyfajta tükörként szolgál Clarissa számára – tükörként, amivel nem szívesen szembesül –, úgy Miss Kilman is megszólaltatja a lelkiismeret hangjait, amivel kivívja maga ellen Clarissa ellenszenvét. Az asszony szerint Miss Kilman:

alig volt öt perce a szobában, már érezte a felsőbbrendűségét, a vele szemben állók alsóbbrendű voltát; hogy ő milyen szegény; hogy te viszont milyen gazdag vagy; [...] Mert nem is ő maga volt kibírhatatlan, hanem az az eszme, melyet megtestesített, mely kétségkívül sok mindent beleolvasztott konglomerátumába abból is, ami Miss Kilman *nem* volt [...]. (Woolf 2012, p. 16–17.)

⁷ Az estély ezen fordulataig nem találunk a regényben arra utaló jelet, hogy Clarissát bármiképpen vonzaná a halál, vagy hogy kifejezetten szuicid hajlama lenne – éppen ellenkezőleg.

Ösztönösen megérzi, hogy a tanítónő rossz véleménnyel van róla, életmódjáról, kapott gazdagságáról, és mindarról, amit ezeken keresztül, ezek által képvisel. Ez igazolást is nyer, amikor Woolf Miss Kilman belső világába kalauzolja az olvasót. Miss Kilman szerint: „Mrs. Dalloway a lehető legsemmirekellőbb osztályból származott – a gazdagokéból, akiknek épp csak valami halvány fogalmuk ha volt a kultúráról. [...] szíve mélyéből megvetette Mrs. Dalloway-t; Mrs. Dalloway nem komoly; nem jó; élete hiúságok és látszatok szövevénye csupán” (Woolf 2012, p. 166., 173.).

Miss Kilman Richard jóságát, segítőkész szándékát szívből jövőnek tartja, de érzi, hogy Clarissa csupán leereszkedik hozzá, nem hatja meg nehéz sorsa és anyagi helyzete – pedig ha nem lenne rákényszerítve, nem dolgozna „jótékonyágukban tetszelgő gazdagoknál” (Woolf 2012, p. 166.). Clarissa mindig jómódban élt, s bár Septimus kapcsán emberségesnek van lefestve – a saját magát is elesettnek tartó Miss Kilmannal szemben –, aki úgy érzi, egész életében csak becsapták, és sosem ismerte a boldogságot, alig tud részvétet mutatni, noha tudja, hogy megilletné.

Homlokegyenest eltérő a két nő származása, családi háttere: Clarissa az angol elit tagja, Miss Kilman szegény és magára hagyott, német gyökerei és az ehhez való hűség miatt pedig az egyetlen kiugrási lehetőségét is elveszít tőle: a tanulást. Clarissa számára mindez elérhető lett volna, de nem élt vele, nem tartotta elengedhetetlenül szükségesnek; és valóban jól elboldogult enélkül is: először a családja gondoskodott róla, később a férje.

Miss Kilman szívében az irigység, a megvetés és a sajnálat vetekedik egymással Clarissa társaságában; s ahogyan Clarissa irtózik mindattól, amit a nála tíz évvel fiatalabb nő megtestesít, úgy számára Mrs. Dalloway-ben összpontosul a meg nem érdemelt kiváltságosság. Miss Kilman vallásossága taszítja Clarissát,⁸ miközben épp ez az, ami a hajadont meggátolja abban, hogy gyűlölje az asszonyt. Kölcsönösen azt gondolják, hogy a másik nem tudja, mi az élet értelme, míg ők az igazság birtokában vannak. Miss Kilman magában így szól Clarissához: „te együgyű! te ostoba! Te, aki nem tudod, mi az igazi öröm, mi az igazi bánat; te, aki csak elpazaroltad az életedet” (Woolf 2012, p. 168.)! Míg ugyanebben a jelenetben Clarissa: „ez egy keresztény nő – ez a perszóna? Ez a nő vette el tőle a lányát? Ez áll kapcsolatban mindenféle láthatatlan erővel? Lompos, közönséges, undok, nincs benne semmi kecsesség, semmi jóság – s még ez állítja magáról, hogy tudja az élet értelmét?” (2012, p. 169.)?

A két karakter közötti különbséget a következő részlet is jól szemlélteti:

⁸ „Clarissa tudta, tapasztalatból, hogy a vallási egzaltáltság (s egyáltalán: bármiféle »ügy« iránti lelkesedés) rinocéroszbőrűvé tesz; eltompítja az érzésvilágot, mert Miss Kilman is bizonyára mindent megtett volna az oroszokért, éhezett volna akár az osztrákokért, valójában azonban halálra kínozza az embert, olyan érzéketlen volt minden más iránt [...]” (Woolf 2012, p. 16.)

Miss Kilmannak esze ágában sem volt, hogy jó benyomást keltsen. Megdolgozott ő mindig a megélhetéséért! Igen alaposan ismerte az újkori történelmet. Soványka jövedelméből egy bizonyos összeget félrerakott, ilyen-olyan – véleménye szerint - nemes célokra; miközben ez az asszony itt semmit se csinál, semmiben nem hisz; a lányát is úgy nevelte fel, mint [...]. (Woolf 2012, p. 169.)

Clarissa – maga is elismeri – mást sem szeretne, mint rokonszenvet kelteni másokban; sosem dolgozott, a megélhetésért főleg nem; sem a történelmet, sem korának jelentős társadalmi és politikai történéseit nem ismeri behatóan – ezt mutatja az a jelenet is, amiben összekeveri az örményeket és az albánokat.⁹

Clarissa, miközben féltékeny amiért Miss Kilman közeli, szoros viszonyt ápol Elizabeth-tel, félti is a lányát a rá gyakorolt hatástól. „A legszörnyűsebb dolgok a világon [...] szerelem és vallás. Próbálkozott-e ő maga vajon bárkinek is a megtérítésével? Hát nem azt kívánta mindig, hogy mindenki – önmaga legyen? csak önmaga” (Woolf 2012, p. 170.)? Amiatt aggódik, hogy a lélek tisztaságát, érintetlenségét Miss Kilman megfertőzi – eszmékkel vagy érzelmekkel; mindkettő egyformán veszélyes. „Persze, lehet, hogy ez is csak afféle *korszak*, ahogy Richard mondta, korszak, melyen minden fiatal lány átesik. A szerelem egy fajtája. De akkor miért éppen Miss Kilman” (Woolf 2012, p. 16.)? A hirtelenség, amivel Elizabeth és Miss Kilman barátnők lettek, a kettejük közti bizalmasság esetleg felidézi Clarissában, hogy Sally hogyan forgatta fel annak idején az ő életét. Amellett, hogy Richard egy lány kamaszkorának természetes velejárójának tartja, és csöppet sem tartja veszedelmesnek vagy ártalmasnak, Clarissának személyes tapasztalata van az ilyen kapcsolatokkal illetően: harminc évvel korábban nem Peter vagy Richard, hanem Sally volt az, aki felvilágosult gondolataival felnyitotta a szemét. Ez a fiatal, férjezetlen nők¹⁰ közötti „lovagias szellem”, „véd- és dacszövetség” jellemzi Elizabeth és Miss Kilman egymásra találását is. Miss Kilman teljesen más, mint akikkel Elizabeth a szokott körülmények között találkozna; a nő iránti érdeklődése innen fakad.

⁹ „Sokkal jobban érdekelték őt a rózsák, mint Richard örményei. Életlehetőségüktől megfosztva, otthonukból kiűzve, megnyomorítva, kegyetlenség és igazságtalanság áldozataiként élnek (egyre-másra ezt hallotta Richardtól, velük kapcsolatban) – nem, akkor is képtelen rá, hogy bármit érezzen az albánok iránt, vagy mégiscsak örmények? Rózsáit azonban szerette (ez vajon nem segítség az örményeknek?) – a rózsza az egyetlen virág, mely elviselhető levágva.” (Woolf: 2012, p. 162.)

¹⁰ Woolf Clarissa, Sally, Miss Kilman és Elizabeth karakterén keresztül is mintha azt közvetítené, hogy egy nő a házasságkötés előtt, férj nélkül igazán önmaga; ekkor övezi a legélénkebb érdeklődés, ekkor képviseli a legnagyobb értéket – hagyományosan a benne rejlő potenciál, legfőképp pedig az érintetlen tisztaság miatt. Férjezetlennek maradni ugyanakkor – ha egyáltalán felmerül ez az opció - cseppet sem kívánatos; részben Miss Kilman is ezért olyan szánandó. A házasság így elkerülhetetlen „katasztrófaként” tűnik fel, ami fontos, elemi dolgoktól fosztja meg a nőt – például a sokat jelentő leánykori barátságtól, ami az esküvő után törvényszerűen elhalványul. Az ellene való lázadás nem jelenik meg a regényben – Miss Kilman, bár Clarissa ellenpontjaként emancipatorikus karakternek mondható, nem önszántából, hanem a választás lehetőségét nélkülözve maradt vénlány, és a sehova, senkihez sem tartozás frusztrálja is.

Nem kizárólag Clarissa retteg attól, hogy elragadják tőle a lányát; amikor az áruházi kiruccanásukkor Elizabeth otthagyja Miss Kilmant, ő úgy érzi, Mrs. Dalloway nyerte meg a kettejük közötti csatát. Számára Elizabeth maga az ifjúság és a szépség; egy jobb, fényesebb jövő ígéletének megtestesítője.

Jog, orvostudomány, politika: mindezek a pályák nyitva állnak az Elizabeth nemzedékebeli nőknek. Ami viszont őt magát illeti – nos hát, az ő pályafutása egyszer s mindenkorra derékba tört. [...] Csak itt tarthatná legalább Elizabethet, csak kénye-kedvére igazíthatná legalább az életét; csak lenne mindenestől és mindörökre az övé – milyen boldogan meghalna akkor nyomban! Mert ennél többre nem vágyott. (Woolf 2012, p. 176–177.)

Miss Kilman nem tartja helyesnek, hogy Elizabeth figyelmét estélyekkel vonják el, miközben a szülei tanulásra és egyfajta szociális érzékenység kialakítására is ösztönözhetnék, hogy aztán elérjen valamit az életben.

Elizabeth talán a legkiismerhetlenebb karakter a regényben; amilyen különleges és egzotikus a külseje, annyira titokzatos a személyisége. Miss Kilmant nagyon csúnyának és nagyon okosnak tartja, de hányattatott sorsa oly távol áll az ő világától, hogy édesanyjához hasonlóan nem tud mit kezdeni vele; örökös panaszkodása terhes a számára. Richardtól megörökölte a természet szeretetét, Clarissától a szabadság iránti vágyat.

Akkor érezte magát a legjobban, ha passzív maradhatott. Az önkifejezés képessége: talán ez hiányzott belőle, [...] mert szemmel láthatóan semmi nem izgatta fel, soha [...]. A férfiak mind beleszerettek, ő azonban, tulajdonképpen – unatkozott. (Woolf 2012, p. 182.)

Nem kötődik különösebben senkihez sem, elhatárolódik az anyja és a barátnője közötti ellenségeskedéstől. Az anyja és a barátnője nemzedékénél szerencsésebb generáció tagja, sorsa nem előre determinált, bármi válhat belőle: orvos, állatorvos, gazdálkodó, képviselő – hacsak önön közömössége és lustasága vissza nem tartja a nemes vállalkozástól.

Ahogy az életben, úgy ebben a regényben sincs két egyforma nő; Woolf minden egyes új karakter bevonásával képes pontos és releváns megállapításokat tenni mind az egyediről (az 1920-as évek brit felsőosztályának nagyasszonyairól és szűkebb-szélesebb környezetükről), mind az általánosról (a mindenkori női lélekről). Clarissa Dalloway személyében pedig a világirodalom egyik ikonikus nőalakját teremtette meg. Mrs. Dalloway képes jelen lenni, és ezzel a jelenléttel hatást gyakorolni másokra – és ez alól az olvasó sem kivétel. Ahogy Peter Walsh fogalmazza meg a záró

sorokban: „mi ez a rémület? mi ez az elragadtatás? gondolta. Mi ez, ami ilyen végtelen izgalommal tölt el hirtelen? Ez csak Clarissa lehet, mondta. Mert ott volt – megjelent” (Woolf 2012, p. 263.).

Irodalom

Bécsy Á. (1980). *Virginia Woolf világa*. Budapest: Európa.

Harris, A. (2014). *Virginia Woolf*. Budapest: General Press.

Takács M. (2015). A harctéri idegsokkos katona és az úriasszony különös találkozása – Gender és trauma viszonya Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében. *Studia Litteraria* 2015(3-4), 105–124.

Woolf, V. (2012). *Mrs. Dalloway*. Budapest: Európa.

Deczki Sarolta*

A MÁSIK NŐ

A nevelődési regény női változatai a kortárs magyar irodalomban

A Wilhelm Dilthey által nevelődési-, fejlődési regénynek, Bildungsromannak elkeresztelt műfaj megnevezése ugyan csak a tizenkilencedik században született meg, ám az irodalomtörténet számos regényt számon tart már a megelőző évszázadokból is, melyek ebbe a zsánerbe tartoznak. Ezek talán legismertebb és egyben paradigmaticus darabja a *Wilhelm Meister tanulóévei*. A fejlődési regények alapvető tematikus jegyei Jerome Hamilton Buckley szerint a gyerekkor, a generációk konfliktusa, a tágabb társadalom, az önnevelés, az elidegenedés, szerelmi próbatételek, a hivatás keresése és végül a stabil elvi alapokon nyugvó munkálkodás (Boes 2006, p. 231–232.). Dilthey szerint a fejlődésregények az individuum alakulását mutatják meg, melynek során minden egyes fázisnak megvan a maga önértéke, s az egyes fázisok egymásra épülnek. A végső fázis az érett, felelősségteljes emberé, aki immár megtalálta a helyét és a hivatását a világban.

Emberről beszélünk, holott jellemzően inkább férfiakról van szó ezekben a regényekben; a férfi fejlődéséről és kiteljesedéséről. Arról, hogy megzabolazza vágyait, ösztönkésztetéseit, érzelmeit, és racionális, felelősségteljes döntésekre képes lényvé válik, aki aktív szerepet tölthet be a közösségben, melynek megbecsült polgára. Ebben a modellben a nők számára nem, vagy csak korlátozottan jutott hely, hiszen a női nevelődésről és fejlődésről egészen más elképzelések voltak érvényesek. Ahogyan egy elemző írja, a nők számára a fejlődés lehetőségét nem a racionális kibontakozás, hanem a spirituális terület jelentette. Vagyis a várható életút és az eltérő szerepek különbsége a női fejlődés és Bildung lehetőségeit is más irányba terelte, és jelentősen korlátozta. Már csak azért is, mert a nők előtt eleve bezárultak azok a pályák, melyeken egy férfi kiteljesedhetett. A nők számára meglehetősen korlátozott volt a tanulás, a képzés lehetősége; közéleti szereplők nem lehettek; ha volt is jelentős szerepük a gazdasági életben, akkor is csak a háttérbe szorítva. Azon a kevés pályán, melyen eredményeket értek el, nem első sorban intellektusuk révén érvényesülhettek, hanem azon tulajdonságaik révén, melyeket tipikusan nőiként szoktak jellemezni: szépség, önfeláldozás.

* Deczki Sarolta (PhD) a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos munkatársa.

A nők számára a tapasztalás, a fejlődés más és sokkal korlátozottabb lehetőségei álltak rendelkezésre, mint a férfiak számára, és ezek alapvető mozzanata az, hogy a női fejlődés, nevelődés legalapvetőbb mozzanata a testiséggel, a szexualitással való számvetés, hiszen a nőket a testükön, a szexualitásukon keresztül volt szokás jellemezni. A nőiség, a „női princípium” a társadalom dominánsabb része által konstruált normatív kép, melynek fókuszában a szexualitás, a reprodukciós funkciók állnak, valamint azok a tipikusan nőinek tekintett tulajdonságok, melyek kibontakozási tere nem a nyilvános agóra, hanem a zárt oikosz, az otthon. A saját szexualitásával a férfiaknak is számot kellett vetniük, ám nem olyan erőként, mely döntően determinálja identitásukat. A férfi fejlődés szerves része az, hogy megtanulja kordában tartani vágyait, érzelmeit, és legalább fontos pillanatokban racionálisan tudja mérlegelni a döntéseit. A nőktől ellenben nem várták el a racionalitást és a műveltség olyan magasabb szintjeit, melyek a kellemes társalgáson túlmutatnak. A nők számára a nevelődés lehetősége erősen kötődik a testhez – vagy megpróbálnak szakítani vele, megtagadni a testiséget és a szexualitást, vagy pedig éppen ellenkezőleg, a nevelődés abban rejlik, hogy megismerik a testiség és a szexualitás olyan oldalait, melyek a rendes, hétköznapi erkölcsök szerint élő nő számára ismeretlenek. A nők számára a nevelődés, a fejlődés egyszersmind azt is jelenti, hogy kitörnek a számukra adott keretkből, kilépnek a tőlük elvárt szerepekből, vagyis ehhez mindig valami botrányos, rebellis mozzanat társul.

Talán nem véletlen, hogy első olyan regényekben, melyekben a női fejlődés lehetősége megjelenik valamilyen formában, hangsúlyos a szexualitás. És talán az sem véletlen, hogy ezek a tizenhetedik század vége felé, a felvilágosodás idején tűntek fel. Defoe *Moll Flanderse* egy nagyon mélyről induló nő pályafutását meséli el, melynek során a hősnő volt szajha, tolvaj, ötször ment férjhez (egyszer a saját öccséhez), ült börtönben, deportálták Virginiába, míg élete végére megjavult, és beilleszkedett a rendes, polgári társadalomba. Ez egyébként aligha sikerült volna neki, ha nem örökölt egy nagyobb összeget. Moll Flanders megbotránkozott kalandjai annak illusztrálására szolgálnak, hogy hová vezet az erkölcstelen életmód, ám az ebből való kitörés lehetősége csak egy olyan váratlan fordulatnak köszönhető, mely sokkal kevesebb emberrel történik meg, mint ahánynak szüksége lenne rá, ez pedig némiképp kétségbe vonja a történet erkölcsjavító tendenciáját. A másik műben, Sade *Filozófia a budoárban* című könyvében a fejlődési folyamat ezzel éppen ellentétes irányú: nem az erkölcstelenséggel szakít egy nő, hanem romlatlanul kerül bele egy olyan nevelődési folyamatba, melynek során mindenre kiokítják, amit az emberi szexualitással kapcsolatban el lehet kezelni. Eugenie, miközben megtanulja, milyen módjai vannak az örömszerzésnek, általános filozófiai okításban is részesül, vagyis a nevelődés egyszerre zajlik testi és szellemi szinten – ez mindenképpen előrelépést jelent akár Moll Flanders karrierjéhez képest is. Igaz, Eugenie-nek egy ellenvetése sincs de Mirvel lovag tanításaival kapcsolatban, még ha a számára elrendelt keretek közül ki is tör, de

alávetett helyzete továbbra is megmarad, hiszen az ő szerepe a tanulási folyamatban a passzív befogadóé. Túláradó lelkesedéssel fogadja a számára új eszméket, és minden ellenvetés nélkül engedelmeskedik nekik. A libertinus eszméknek része a nők egyenjogúsága, még akkor is, ha ezt a maguk sajátosságos módján képzelik el. Nevelőnője arra biztatja Eugenie-t, hogy „törd össze láncaidat”, ne hallgasson azokra, akik erényt prédikálnak, szakítson az előítéletekkel, és használja bátran a testét.

A világirodalom olyan nagy nőalakjai, mint Effi Briest, Anna Karenina, Lady Chatterley vagy Bovaryné is a társadalmi konvenciók béklyójában vergődtek, melyek korlátok közé szorították természetes vágyaikat és hajlamaikat, elvárva tőlük, hogy egész életüket örömtelen házasságokra tékozzák el. A rebellis nők sorsa a megbélyegzés, de lázadásuk így is tanulási folyamat, melynek eredményeként sokkal többet megtudnak saját magukról és a világról, mintha megmaradtak volna abban a babaszobában, melyből Ibsen Nórája is elmenekült. Ott vannak továbbá azok a nők, akik nem, vagy nem csak a házasságból akartak kitörni, hanem olyan életformát választottak maguknak, mely minimum szokatlan, de inkább megbotránkoztató volt a maguk korában – mint Mary Wollstonecrafté. A nők számára a Bildung útja legtöbbször a konvenciókból való kitörést jelentette, mely konvenciók a női test alávetésén, a rajta való uralkodáson alapultak, és a nők számára a családanya-feleség-háziasszony szerepköröket jelölték ki, és elsődlegesen ezeket tartották elfogadhatónak. Eugenie és Nóra figurája a konvenciók ellen lázadó nők két szélső magatartásmódját illusztrálják, de mindketten azoktól a szerepektől próbálnak szabadulni, melyekre biológiai konstitúciójuk okán kényszerítik őket.

A kortárs magyar irodalomban az utóbbi egy-két évtizedben valóságos konjunktúrája van az intim, testi és lelki tapasztalatok leírásának, melyekben nagy hangsúly esik a szexualitással és a testtel való számvetésre is. Nagy port vert fel 2005-ben az *Éjszakai állatkert* című antológia megjelenése, melyben a női szexualitásról, testiségről, vágyakról, szerepekről és szerepkonfliktusokról olvashatók novellák. Ezt követte 2007-ben a *Szomjas Oázis*, s velük mintha átszakadt volna egy gát, mely a speciálisan női tapasztalatok, vágyak kifejezésének útjában állt. Természetesen nem valamennyi novella ír le explicit módon nevelődési, fejlődési folyamatot, ám már a tapasztalatszerzés és a rá való reflexió is a Bildung egy-egy lépcsőjeként fogható fel. Hiszen már maga az a tény is botránynak számított sokáig, hogy egy nő tapasztalatokat szerez a saját szexualitásával kapcsolatban. Kérdés azonban, hogy ez a „bűnös” tudás, az ezáltal nyert autonómia és hatalom hozzásegít-e ahhoz, hogy valaki valóban kitörjön abból a szűkösségből, melybe külső vagy belső okok miatt kényszerült. Ezt a kérdést három, a közelmúltban megjelent irodalmi mű kapcsán vesszük szemügyre, melyekben hangsúlyos szerepet kap női életutak bemutatása. Ezek: Tompa Andrea *Omerta* című regénye, Szeifert Natália *Az altató szerekekről* című regénye, valamint Bendl Vera *A másik férfi* című novelláskötete.

Az *Omerta* azért is szemléletes ebből a szempontból, mert a három női életút mellett ott van az egyetlen férfi is. A különbség azonnal szembetűnő a férfi és a női szerepek, élet- és karrierlehetőségek, fejlődési és nevelődési ívek között. Ugyan a férfi, Décsi Vilmos egyszerű családba születik, és komolyabb tanulmányokat sem folytathat, autodidakta módon és megszállottan képezi magát, mígnem az ország elismert rózsanemesítője lesz, s megkapja a párizsi világverseny fő díját. Igaz, ennek a kívülről ragyogónak tűnő pályának árnyoldalai is vannak: Decsi Vilmos nevelődése nem csupán a szakmájára korlátozódik, hanem az ötvenes évek romániai viszonyai között meg kellett tanulnia alkalmazkodni, kompromisszumokat kötni is. Meg kellett tanulnia, hogyan mennek a dolgok a nagy politikában, és hogyan tud ebben a közegben lavírozni. A rózsanemesítő csupán egyetlen területen képtelen a fejlődésre, alkalmazkodásra, ez pedig a nőkhöz való viszonya. A regényből kiderül, hogy az anyjával rossz a kapcsolata, az öregasszony nem tudja értékelni fia teljesítményét – talán ez az eredendő meg-nem-értettség az oka annak, hogy egy nővel sem tud olyan viszonyt kialakítani, mely a felek egyenrangúságán alapulna. Decsi Vilmosnak a rózsái és a kertje a mindene, azért sem akart családot, hogy az se vegye el az idejét szenvedélyétől. Szerelmi élete azonban aktív, több szeretője is van, mikor betoppan az életébe Kali, a széki asszony, aki cseléd lesz nála. S persze, annál több is, hiszen a férfi természetesnek tekintti, hogy a nő nem csupán a konyhában és a ház körüli teendőkhöz áll rendelkezésére. Egy ideig úgy élnek együtt, mint egy pár, noha kapcsolatuk korántsem egyenrangú. Vilmos nem osztja meg Kalival a problémáit, nem hallgatja meg az övéit sem, a nő érzelmeivel éppúgy nem foglalkozik, mint azzal, hogy neki is örömet szerezzen az ágyban.

A regény három nőalakja három különböző módon jeleníti meg Vilmos életpályájának a szöges ellentétét. Kali, a széki asszony semmiféle karrierre nem vágyik, nem szereti a változást, és nem is érti, hogy miért nem bírnak „megülni a férfiak a seggükön, helyt” (Tompa 2018, p. 86.). A férfival ellentétben az ő élete nem teleologikus, hanem körkörös. Az állandóságot, a hagyományokat, a vallásos hitet képviseli, valamint az általa mondott mesék is egy olyan világot idéznek, mely kívül van azon az időn, melyben a nagyvárosi emberek élnek. Életének mindössze egyetlen mozzanata utal a fejlődésre, ám ez olyannyira nagy horderejű, hogy ki is tépi a számára megszokott világból, az otthonából, a rokonai közül: elszökik a férjétől. Nem először kísérli meg a szökést az erőszakos, alkoholista, agresszív embertől, és a családja sem támogatja ebben, hiába látják, mennyit szenved mellette. A hagyományok és a patriarchális rend tekintélye ebben a közegben erősebbek, mint a másik iránti empátia. Kali is sokat vívódik, mire meghozza a nagy döntést, de képtelen tovább maradni, és egy éjjel elindul Kolozsvár felé. Szándéka az, hogy cselédnek áll, így kerül a békási kert gazdájához, Decsi Vilmoshoz. Kali lázadása erre az egyszeri, ám az egész életét megváltoztató lépésre korlátozódik, mellyel kitör a számára kijelölt szerepből. Ez azonban nem jelent változást

világképében, mely vallásosságon, naiv hiedelmeken, valamint az állandóságra való törekvésen alapszik. Ellenszenvvel néz minden olyan törekvést, mely a dolgok megváltoztatására irányul.

Decsi Vilmos másik szeretője, Annuska az apjával küszködik, aki szintén alkoholista, és ittás állapotban ő is nehezen kezelhető. A félárván maradt szegény lány már gyerekként rengeteget dolgozik, ő műveli egyedül a család földjeit, zöldséget termel, és piacra hordja eladni. Vagyis nőként, sőt még gyereklányként férfimunkát végez, és esélye sem volt arra, hogy efelől döntést hozzon; természetesnek tekinti, hogy az iszákos apja helyett neki kell helyállnia. De ő nem lázad, inkább sajnálja az apját, noha rettenetesen szenved tőle, ráadásul az apa részegen elkezdte fogdosni is, tehát biztonságban sincs tőle. A leány nehéz sorsában az egyetlen vigasz Vilmos bácsi, a nála több évtizeddel idősebb rózsakertész, aki iránt testi-lelki vonzalmat érez. Annuska tisztában van vele, hogy a férfival közös útjuk nincsen, viszont neki praktikus okokból is érdemes férjhez mennie, amit meg is tesz, de a Vilmostal való viszonyának ekkor sem vet véget, hiszen vele boldog – ez az ő lázadása. Bár ebben is jelen van a férfinak való alávetettség, hiszen Vilmos sohasem vállalja őt fel. Viszont pénzzel támogatja, ami jól jön a szegény lánynak. Kalihoz képest Annuska gyakorlatiasabb és reflexívebb lény, hiszen – ha keservesen is, de – megtalálja a boldogulás útját, mind magánéletében, mind pedig a munkájában. S Kalival ellentétben ragaszkodik ahhoz, hogy a szexualitásban neki is öröme legyen.

Eleonóra nővér mind a két nőhöz képest egy teljesen más életstratégiát választ, apácának áll, és a lehető legmélyebb elkötelezettséggel és odaadással szolgálja a hitét. Abban azonban, hogy ezt az utat választotta, szerepet játszik az is, hogy menekülni akart a részeges apától, aki miatt meg is nyomorodott, a fél lába rövidebb lett. Ezzel azonban magára hagyta testvérét, Annuskát is, akinek immár egyedül kellett küszködnie. Eleonóra nővér a fejlődésnek azt az útját választotta, melyet a feudális viszonyok között élő patriarchális társadalom elfogadottnak tartott: a spiritualitást. Tragédiája, hogy az ötvenes évek Romániájában ez rendszerellenes, reakciós lázadásnak számított, amiért elítélték és deportálták. A fogság azonban nem törte meg lelkileg, de nem jelentette számára a fejlődés lehetőségét sem, hiszen a hit – éppúgy, mint Kalit – kiemeli ebből a világból. Ugyanakkor ő maga is hordozza annak a világnak az erkölcsi beidegződéseit, mely őt mind a régi, mind pedig az új rendszerben alávetett pozícióban tartja. A fogságban megismerkedik egy leszbikus nővel, akit a sorsközösség ellenére is „nyomorultnak”, „romlottnak” nevez. Igaz, ő legalább megöleli, megcsókolja, amikor végre szabadulnak, és elbúcsúznak egymástól, míg a többiek undorodva elhúzódnak tőle. Sem az apáca, sem a széki asszony nem a mindennapi érdekeltségek világában él, melyben az embernek céljai, tervei, örömei vannak, és ezzel a fejlődés, nevelődés lehetőségét tartogatja, hanem egy másik világban: a spiritualitás, a hit vagy a mesék világában, ahol a változásnak nincs jelentősége.

Ugyanakkor mindhárom nő lázad a maga módján a számára elrendelt szerepek ellen: Kali ott hagyja az urát, Annuska szeretőt tart, Eleonóra apácának áll.

Szeifert Natália *Az altató szerekről* című regénye két nő párhuzamos életútját meséli el. Az egyik nő, Zsuzsa még fiatalon feleségül megy egy tehetséges jogászfíúhoz, akivel rendes, felső középosztálybeli életet kezdenek el élni, nagy házzal, gyerekekkel, drága autókkal, kerti partikkal (Szeifert 2017). De ő mindebben egyre kevésbé érzi otthon magát, elhidegülnek a férjétől, akit idővel meg is csal. Közben arra is rájön, hogy a férfi ingatlanügyei nem teljesen tiszták, majd kiderül számára, hogy ebben a házasságban ő nem egyenrangú fél, hanem a férj tulajdona, aki figyelteti őt, hiszen ő a fia anyja. Ebben a minőségében fontos már csupán számára, és azért, hogy a boldog, rendezett család látszatát fenntartsák. A nő pedig csupán álmodozik egy olyan életről, melyben neki tervei lehetnek, de nem lép ki a teljesen tönkrement házasságból – vagyis bent marad a babaszobában. Ez szinte motivikus szinten is megjelenik a regényben, hiszen gyerekkorában a kedvenc elfoglaltsága a babaházak építése volt. Az ő történetének a végkifejlete pedig az, hogy kinyitja a házakat rejtő bőrdönt, vagyis visszatér oda, ahonnan indult.

A másik nő, Zelma már az elején sem hajlandó alávetni magát a tőle elvárható szerepeknek, és inkább Sade hősnőjének az útját követi: Eugenie-hez hasonlóan tanulja ki az érzékek iskoláját, és ebben éppoly kevésbé tartja vissza bármi gátlás, mint francia elődjét. A nő nimfomán, vagyis a testi élvezetek hajszolása számára nem gyönyör, hanem az egész életét tönkre tevő kényszer. Csak úgy tud elaludni, ha orgazmusa van előtte, lehetőleg több is, akár több férfival. Függsége azonban tudatosan számára, és próbál kilépni, megszabadulni tőle, de nem tud. Egy végzetes baleset válik számára sorsfordítóvá, melyből nehezen épül fel, s újra kell kezdenie az egész életét. Ám a baleset – éppúgy, mint Moll Flanders öröksége – véletlen, váratlan esemény, mely nélkül mindkét nő élete maradt volna ugyanabban a mederben, mint addig, vagyis az ösztönzésnek kívülről kellett jönnie. Zelma története egy sor sztereotípiával szakít, melyeket asszociatíván egy szexmániás nőhöz szokás rendelni. Hiszen a nő okos, intelligens, művelt, érzékeny nő, nem öltözködik feltűnően, és nem viselkedik „kurvásan”.

Bendl Vera novelláskötetének a női szereplői jobbára szintén sodródó nők, akik ha érnek is el szakmai sikereket, ez nem motiválja őket, nincsenek különösebb ambícióik, még akkor sem, ha egyébként okos, egyetemest végzett nők (Bendl 2018). Megrekednek zűrzavaros érzelmi viszonyaikban, bonyolult szexuális kapcsolataikban, melyek nem annyira boldogságot, mint inkább nehezen megoldható problémát jelentenek számukra. Életüknek jobbára olyan fázisában vannak, mely sem érzelmi, sem szakmai kiteljesedést nem jelent. Néhányuk számára a kijelölt szerepek és konvenciók felrúgását a szabados szerelmi élet jelenti, ám ez sem teszi őket boldoggá.

Éppúgy sodródó nők, mind Ivana Dobrakovová szlovák író *Toxo* című novelláskötetének szereplői (Dobrakovová 2017), akik többnyire félénk, introvertált, fiatal nők, elfojtásokkal, szorongásokkal, és nehezen küzdenek meg azokkal a kihívásokkal, melyeket az idegen környezet és saját női létük tartogat számukra. Nincsenek saját céljaik, nincs saját akaratuk, személyiségük is csak nyomokban, és többnyire egy férfi mellett kötnek ki, akivel problémás a kapcsolatuk. Nem tudnak kiállni magukért, nem tudnak ellentmondani, és visszariadnak minden harsány, életvidám gesztustól. Üvegbura alatt élnek ezek a lányok, és amikor megszűnik a védettség, néhányan visszamenekülnek Pozsonyba. S ha már kitekintünk a kelet-európai régióra, akkor említhetjük még Igor Marojević: *Belgrádi csajok* című novelláskötetét is (Marojević 2018), melynek hősnői többnyire egyetemet végeznek, okosak és tehetségesek, de mégis nehezen boldogulnak, hiszen abban a társadalomban, melyben élnek, nem annyira a Bildung, mint inkább a kapcsolatok számítanak.

Úgy tűnik, hogy ezen nők számára a fejlődés, a nevelődés és a vele járó kiteljesedés lehetősége korlátozott, vagy csak a spirituális szférában megvalósítható, mint Kali és Eleonóra esetében. A többi nő, aki a világban próbál boldogulni, éljen akár az ötvenes években, akár napjainkban, valahogy megfeneklik, megreked az életében, még ha meg is próbál kitörni a számára adott keretből. Nem fogadják már el azokat a konvenciókat, melyek biológiai adottságaikra redukálják őket, és sokkal bátrabban élik meg szexualitásukat, mint elődeik, de annak a Bildungnak a megvalósítására képtelenek, melyet még a klasszikus kor kijelölt a szerencsésebb férfiak számára. Nem tudják a sorsukat, az életüket a kezükbe venni, és akár a magán- akár a szakmai életben kiteljesedni, saját magukat szabad, morális lényként megalkotni. Két kérdés adódik ebből. Az egyik az, hogy nem lehet-e, hogy a nők esetében egészen egyszerűen más célokról, eszményekről, a fejlődés és nevelődés más útjairól kellene beszélnünk, mint a férfiak esetében. A másik kérdés pedig az lenne, hogy nem arról van-e szó, hogy az életnek ez a megrekedtsége, a fejlődésnek és a képzésnek a megszakadása, a Bildung ideáljának az el nem érése nem csupán a nőkre jellemző, hanem általános kelet-európai emberi állapot?

Irodalom

Bendl V. (2018). *A másik férfi*. Budapest: Gondolat.

Boes, T. (2006). Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends. *Literature Compass* 3(2), 230–243. http://www.tobiasboes.net/wp-content/uploads/2011/01/Boes_Modernist.pdf

Dobrakovoká, I. (2017). *Toxo*. Fordította György Norbert. Budapest: Noran Libro.

Marojević, I. (2018). *Belgrádi csajok*. Fordította Glanivić Vékás Éva. Újvidék: Forum Kiadó.

Szeifert N. (2017). *Az altató szerekről*. Budapest: Kalligram.

Tompa A. (2018). *Omerta*. Budapest: Libri Kiadó.

DUPress

NŐK A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN ÉS FILMEN

DUPress

Bódi Katalin*

NŐK A KANAPÉN

Valójában csak egyetlen szóról akartam írni, arról, mi az a rekamié, s miként is jelennek meg képi ábrázolásai a festészetben. Az érdekelt alapvetően, hogy Madame Récamier miért nem lehet önazonos a róla készült portrékon a híres bútordarab nélkül, miként is adódik hozzá a portrén ábrázolt emberalakhoz a köré festett attribútum, miként képződik meg egy portré jelentése – s akár az is, miként veszítheti el jelentését. Van abban valami nyugtalanító, hogy ez az asszony egy különleges fekvőbútortól nyeri el önazonosságát, hogy nevet ad a kecses kanapénak, s a metonimikus kapcsolat iránya azután megfordul: a nevet kapó bútor egészen egyszerűen elbirtokolja az asszonytól annak nevét, s a jelentést éppen ezzel párhuzamosan radikálisan leszűkíti, a fekvést, pontosabban a heverést rendelve hozzá. A rekamié szó etimológiája tehát közismert, sőt, közhelyes: Madame (Juliette) Récamier (1777–1749) a Direktórium és a napóleoni császárság első időszakában, nagyjából a 18. század végétől a 19. század első évtizedének elejéig sikeres, nagy hírű és legfőképpen rendkívül elit szalont vezetett. A szalon a francia kultúrtörténetben a franciakerthez hasonlóan a heterotópia iskolapéldája. A Récamier-család párizsi palotájában működő szalon, amellet, hogy alkalmat ad a találkozásra és a beszélgetésre, locusként is lenyűgöző, hiszen állítólag Juliette az első, aki etruszk stílusban rendezi be a belső teret. Az itáliai ásatások és a napóleoni hadjáratokkal párhuzamosan zajló sajátos műkincsgyűjtés nyomán elterjedő forma- és látványvilágnak egyébiránt nagy divatja lesz a császárság idején, hiszen mintázatot ad Napóleonnak is hatalma látványává, díszletté, dekorációvá alakításához. Juliette Récamier sokat tesz a görög stílusú, mell alatt húzott, könnyed, fehér anyagból vart, lágyan aláomló, a nőiességet finoman s mégis frivol módon hangsúlyozó ruha divatba hozásáért is, ami radikálisan különbözik az előző évtizedek barokk jelmezétől – tisztasága és természetessége nem utolsósorban sokkal könnyebbé teszi a levegővételt, az emésztést és a terhességet. A kitalált természetesség az etruszk stílusú bútorok szándékolt egyszerűségében az évszázados, pontosan dramatizált társasági protokollt is átalakítja, amennyiben a szalon háziasszonya az itáliai sziesztát megidézve feküdhét könnyedén a helyiség középpontjába helyezett bútordarabon. A szalonok korábban sem nélkülözték a heverészésre szolgáló darabokat, az úgynevezett „chaise longue”, vagyis a hosszú szék (magyarán: sezlony) XV. Lajos korában már kedvelt bútorfajta „veilleuse” vagyis ’virrasztó’ megnevezéssel, s

* Bódi Katalin (PhD) a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet egyetemi adjunktusa.

az 1760-as években már létezik a „mérienne” vagyis a déli pihenésre utaló bútordarab megnevezésére szolgáló szó is. Az Empire heverője viszont eleganciájában válik sajátossá: két támlája, amelyek vagy egyenlő méretűek (mint Mme de Récamier-é David festményén) vagy aszimmetrikusak, lábai kecsesen, bájos csiga formába kunkorodnak.

Jacques-Louis David 1800-ban festett Madame Récamier-portréja rögzíti látványként a rekamié szó és bútordarab karrierjét: a kép hihetetlenül erős hatást képes kiváltani, aminek az oka alapvetően egyszerűsége: a képet a híres bútordarab és a híres rajta heverő asszony tölti be. Az L-alakban meghajló test az L-alakban meghajló karfákkal bíró bútorra rímel, könnyed, tiszta és egyszerű formáik a barna és a fehér árnyalataiban kristályosodnak ki. A belső teret csupán a padló és a falak találkozásainak vonalai és az állólámpa egyenesese strukturálja, illetve a bútor lábérésénél még egy lábtámasz is látható, ami nyilván a meztelen lábfej tisztaságát védi, amennyiben az a padló felé nyúlna. Juliette testtartása különösen izgalmas, mert a nyugalom sugárzik róla, holott meglehetősen bonyolult törzsének és végtagjainak az elrendezése: baljával könyököl, amivel egyúttal felsőtestét is megtámasztja, törzse megcsavarodik, mivel arcát majdnem teljesen a kép nézője felé fordítja, mondjuk nagyjából háromnegyed profilban. Lábai rendkívül hosszúnak tűnnek a ruhaszövet fedése miatt, s így a fenék vonalától egészen a lazán, egymáson keresztbe tett, majdhogynem spiccebe egyenesedő lábfejekig vezetik a tekintetet. Lábaiak hosszúságát jobb karjának jobb combjára fektetett lazasága is hangsúlyozza. A földre omló szövet a testtartás megkomponáltságát teszi észrevétlenné, s elvonja a figyelmet arról, hogy ez a póz sokkal inkább a nyugodt testtartásból, a fekvésből való felegyenesedésről, felnézésről, kifordulásról szól, semmint nyugalomról. A szalon teljesen puritán, de kézenfekvő magyarázata van annak, hogy nem is annyira etruszk, hanem egyenesen spártai a látvány: Jacques-Louis David egészen egyszerűen félbehagyta a festményt, amin kézjegyet sem helyezett el, amikor megtudta, hogy egykori tanítványa, François Gérard szintén megrendelést kapott a portré elkészítésére, aki viszont rendkívül rafináltan valósítja meg néhány év múlva a pihenőbútorral és az etruszk stílussal azonosított nőalak portréját.



I. Jacques-Louis David, *Madame Récamier*, 1800, olaj, vászon, 173 x 244 cm, Musée du Louvre, Paris

A portréfestészet már a barokk időszakától kezdve jellegzetesen elmozdul a jelenetábrázolás irányába annyiban, hogy a neves emberek reprezentációjában is egyre lényegesebb a kontextus, pontosabban az őket körülvevő, s az ő tulajdonságaikra reflektáló környezet megfestése. Példának okáért XIV. Lajos egyéni és családi portréi kifejezetten színpadiasak, a tér elrendezettsége egyenesen a barokk színházbelsőkre emlékeztet, s nem ritka, hogy a képen megjelenő figurák jelmezt viselnek. A 18. század végén ez a fajta színpadiasság a természetesség irányába fordul: ez látható például Thomas Gainsborough festményein, aki jellegzetesen angolkerti környezetbe helyezi figuráit, vagy a „conversation piece” típusú képeken, amelyek a társaságot és a beszélgetésnek helyet adó természeti vagy épített környezet (szalon, kert) szépségét is kiemelik.

Ez a heterotopikus tér jelenik meg François Gérard Madame Récamier-portróján is, amelyen persze annak a bizonyos bútornak a jelenléte szintén rendkívül fontos, de az az egybeolvadás, ami Jacques Louis David festményén megvalósul tárgy és ember között, ezen az ábrázoláson más hangsúlyokkal érvényesül. A festő nem a szalonbelsőbe, hanem egy mediterrán külső térbe helyezi az asszonyt és a bútor darabot, egy klasszicizáló épület oszlopsoros teraszára. A festményen a bútor darab karfa nélküli, de a kecses ívek így is érvényesülnek: a háttámla formája és Mme Récamier anyag eleganciával kiforduló, lágyan hajló vonalai egymás szépségét erősítik az érintkezésben. A külső tér nyitottsága, a fehér ruhát kiemelő életteli színek a sárga és a vörös lepellel, a kert zöldjével az asszony vitalitását erősítik. A szembefordulásban, a kezek és a lábak finom, ernyedttartásában zárkózottság helyett a nyíltság, a félrebillentett arc apró mosolyában a csábítás kap hangsúlyt.



II. François Gérard, *Madame Récamier*, 1805, olaj, vászon, 255 x 145 cm, Musée Carnavalet, Paris

A képnek ez a jelentése sajátosan érvényesül Franz Krüger festményén, amelyen Ágost porosz herceg (1779–1843) egész alakos portréja látható. A férfi sudár alakja a katonai erényeket hivatott reprezentálni. A díszes öltözet színeinek kontrasztossága rendkívül szigorú: a fehér, a fekete és az ezüst színek méltósága, a kabát nyakának magas, a nyakat túlzottan megnyújtó záródása, a szinte földet súroló hatalmas kard, a fejnyi méretű váll-lapok, a kézben tartott tollas kalap és a székre dobott kabát a kontraposzt testtartással a harcban vívó férfi megpihenését rögzítik. A katona attribútumai tehát rendkívül látványosak, az alak mégis esetlen a csípő, a has és a derék szélességével és a fej aránytalan kicsiségével, s hasonlóképpen paradox a zárt tér és a távolba meredő tekintet kettőssége. Az elmélázó szemek magyarázata azonban ott van a kép háttérében: a belső tér puritánságát a hátsó falra függesztett festmény töri meg, amely nem más, mint François Gérard Madame Récamier-portréja. Ágost franciaországi katonai fogsága során szeretett bele a francia asszonyba, fordulatos-tragikus szerelmi történetük még hosszú évtizedeken át, lényegében halálukig szövődik. Azzal, hogy az asszony festményként van jelen Ágost portréján, nemcsak az időtlenségbe merevített szerelem szívszorító melankóliája, hanem François Gérard idealizáló törekvése is láthatóvá válik: Mme Récamier a mediterrán-klasszikus környezetben és jelmezben az antikvitas szépségeszményévé távolodik. A francia festő rafinált portréját Ágost 1817-ben vásárolja meg, saját portréja, a háttérben Mme Récamier-val, még ugyanebben az évben készül el.

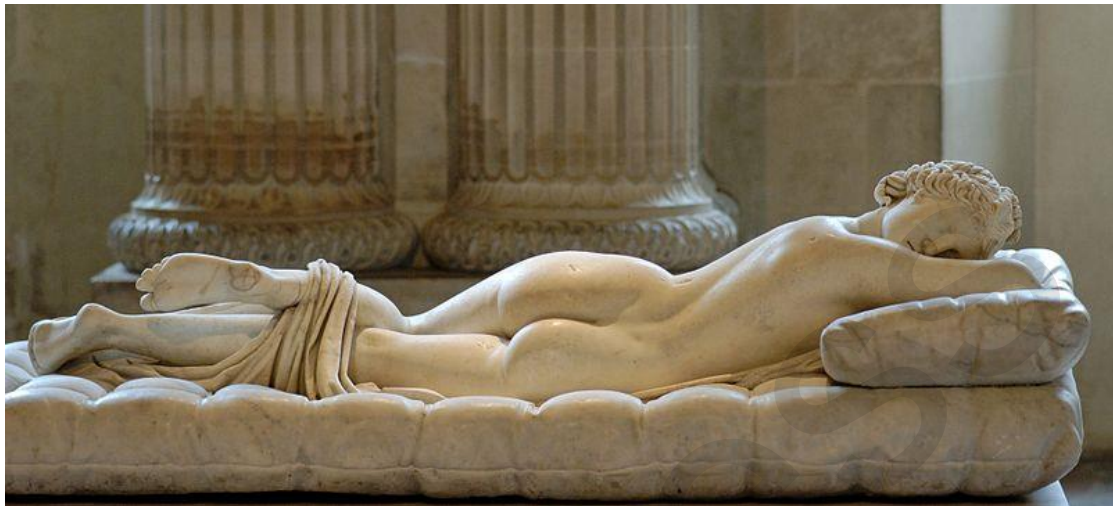


III. Franz Krüger, *Ágost porosz herceg portréja*, 1817 k., olaj, vászon, 63 x 47 cm, Nationalgalerie, Berlin

A Récamier-rekamié metonímia tehát igazából csak Jacques Louis David portréján érvényesül látványosan, s talán az is csak a kép félbehagyása miatt, de egy legenda születéséhez ez is elegendő, a magyarázatához azonban nem biztos, hogy elégséges. Az ágy, a díszes matrac és a női test kapcsolata a képzőművészet történetében legalábbis Giorgione sok szempontból origót jelentő *Alvó Venus*áig és vele együtt a velencei aktokig nyúlik vissza.¹ A szabadban alvó istennő teste gazdag kelmékkel fedett matracon hever, amit tanítványa, Tiziano már egy palota belső terébe helyez az *Urbino Vénusz* címmel ismert festményén. Az idealizáló aktot a fekvő testhelyzet bizonyosan erotizálja, s alapvetően ettől az időszaktól kezdődően erősödik fel a női aktokon a szexualitás és a férfitekintetekre szerkesztett passzív odaadás. A barokk szobrászat hágja át a csak a szem érzéke számára fenntartott látványban bennefoglalt megérinthehetlenséget: Bernini, akit Winckelmann nemes egyszerűséggel sátánnak nevez, a Kr. előtti 2. századból származó, 1619-ben David Larique által restaurált *Alvó (Borghese) Hermaphroditus* márványszobrához ugyanabban az évben carrarai márványból trompe-l'oeil-matracot készít, vagyis egy olyan fekvőhelyre applikálja a kecses szobortestet, amely megtéveszti a szemlélődők szemét, s a matrac megtapintására sarkallja őket. A Louvre-ban kiállított szobor elhelyezése rendkívül agyafúrt: Hermaphroditus félig hason, félig az oldalán fekszik, teste nőies hátával és fenekével van a látogatók felé fordítva, amit a párnán és a karokon támaszkodó, lecsukott szemű fej hátra fordulása indokol. A látvány így a velencei

¹ A fekvő aktok történetéhez: Arasse 2010, p. 117–164.

fekvő Vénuszok térbeliesítésévé válik a hátakt szépségének, a csípő és a fenék íveinek többletével, ami persze egyúttal kiiktatja a csak a másik oldalról látható pénisz ebből a szempontból meglehetősen felforgató jelenlétét.



IV. *Alvó Hermaphroditus*, görög márvány, 2. századi római másolat a Kr. előtti 2. századból származó görög eredetiről, Musée du Louvre, Paris

Bernini a pazar matracot a Ludovica Albertoni szenvedéssel teli halálát megjelenítő szobron is alkalmazza. Míg a velencei Vénuszok és az alvó Hermaphroditus esetében a matrac a nyugalmat, a passzivitást, az álmodást és az erotikát egyszerre teszi érzékletessé, addig Ludovica matraca nehezebben értelmezhető. A test lepellel fedett, amelynek hullámzása, összekapcsolódva a felsőtest görcsös kifordulásával, a nő fájdalmait teheti érzékletessé, amihez viszont a „puha” matrac kevésbé illeszkedik, hacsak nem a gyöngédséget vagy a sajnálatot fejezi ki – vagy egészen egyszerűen csak a barokk mester zsenialitásának fokozásaként értelmezhető. A Bernini-szobrokat övező vitákban (lásd még pl. a *Szent Teréz extázisát*) rendszerint előkerül az áhítat és az odaadás testi vetülete, ahogyan a vallási extázis a szexuális gyönyörrel kapcsolódik össze az értelmezésekben. Ilyen szempontból tehát nagyon is lehet Vénusz fekhelye a római kápolnában elhelyezett Ludovica matraca.



V. Gian Lorenzo Bernini, *Boldog Ludovica Albertoni halála*, 1671–74, márvány, Cappella Altieri, San Francesco a Ripa, Roma

A 19. század elején új lendületet kap a fekvő, heverő női testek és a hozzájuk tartozó fekvőalkalmatosságok ábrázolása a képzőművészetben, ami bizonyosan összefüggésben áll a római festészeti ösztöndíjakkal és a Grand Tour hagyományával, azzal tehát, hogy számos művész látja Bernini márványmatracait. Nem gondolom, hogy Mme Récamier és az őt megfestők érdemeit homályosítjuk el azzal, ha megmutatjuk, hogy a 19. század első évtizedében az ő portréin kívül is jelen van a fekvést szolgáló bútor a szobrok és a festmények mediális terében. Antonio Canova Paulina Borghese-szobra időben megelőzi a Récamier-ábrázolásokat, és bizonyosan hatást gyakorol azokra, Jacques Louis David *Ámor és Psyché*-festménye pedig azt mutatja, hogy a festő a Récamier-portrén túl is szívesen alkalmazza a nevezetes bútorarabot.

Canova modellje Pauline Bonaparte (Napóleon húga), akit a szobrász *Venus Victrix*ként (győzedelmes Venusként) ábrázol, almával a kezében, ami megindokolhatja az egyébként igen frivol döntést, mégpedig azt, hogy az élő, azonosítható modellt félmeztelenül ábrázolja. A szobor a férj, Camillo Borghese megrendelésére készült. Ez a Venus azonban már nem idillikus természeti környezetben, hanem egy Bernini-féle pazar matracon és egy Mme Récamier-féle kecses támlájú kanapén van elhelyezve, a csábító nőalak a római istennő ellenállást nem ismerő győzedelmes figurájává válik, ugyanakkor alakja körbejárható, hozzáférhető és nemcsak szemlélhető, hanem meg is érinthető. A hatás kétségtelenül egyszerű: a győzedelmes istennő a diadalát jelölő almával a kezében fedetlen felsőtesttel egy kanapén hever, s éppen ez az egy oldaltámlás fekhely teszi hatásossá a félaktban ábrázolt test erotikáját. A fejet támasztó másik kar, az elnyúló lábak és a kanapé vonalát követő test íve lehetőséget adhatna a kompozíciót alkotó tengelyek hosszas elbeszélésére, de a lenyűgözöttség pillanatai még tartanak: a matrac, amin a test megpihen s a matracot tartó díszes keret az isteni Vénuszt érzéki nővé teszi. A szobrot elkészülte után, a korabeli szokásoknak megfelelően viasszal bekenve, gyertyafényben mutatták be, ami összességében a

felület textúráját lágyabbá, életszerűbbé tette a szemlélődésben. Ráadásul a testet tartó bútorzat alá olyan mechanikus szerkezetet illesztettek, ami lassan körbeforgatta a szobrot, biztosítva a perspektívák sokaságát még a mozdulatlan tekintet számára is. Ezt a fokozott hatást bizonyosan tovább erősítette az a tény, hogy a szobor modellje a címben is megjelenő Paolina (vagy Pauline) Borghese, azaz Napóleon kedvenc húga (sz. Maria Paola Buonaparte) – az ő alig fedett testét megpillantani bizonyosan felforgató lehetett. A szobor kompozíciójának sajátosságai, történetének, utóhatásának fejezetei, s egyáltalán Paolina élettörténete mind-mind messzebbről vagy máshogyan engedik a díványon fekvő márványfigurát szemlélni.



VI. Antonio Canova, *Paolina Borghese mint Venus Victrix*, 1804–1808, fehér márvány, 160 x 192 cm, Galleria Borghese, Roma

Némi iróniával fogalmazva a szobor csak részben ad lehetőséget Antonio Canova művészi önkifejezésének tanulmányozására, ugyanis a hihetetlen népszerűségnek örvendő szobrász Camillo Borghesétől, Paolina második férjétől kap megrendelést az alkotás elkészítésére 1805-ben. Canova azt a rómaiaktól eredő portrétípust használja fel, amely a reneszánsztól kezdődően a festészetben is rendkívüli népszerűségnek örvend: élő személyt egy halhatatlan képében ábrázol – a pózolás és az attribútumok teszik bizonyossá az istenséggel való azonosítást, ami nem utolsósorban a híres római családok eredettörténetét is színre viszik. A szobor bemutatása 1808-ban azonnal okot ad annak a fantáziának, hogy vajon valóban Paolina volt a modellje Canovának, hiszen ha szó szerint vesszük modell és műalkotás kapcsolatát, akkor bizony az asszony meztelenül modelledett a

szobrásznak. (Természetesen a közvélemény meg van győződve Paolina léhaságáról.) A pletykáknak Paolina előtörténete annyiban bizonyosan táptalaja volt, hogy amikor első férjét, Leclerc tábornokot elkíséri a Saint-Domingue-ba (ma: Haiti) induló expedícióra, nem egy katonával hozzák hírbe. Az 1802-ben sárgalázban elhunyt férj gyászolására Napóleon nem sok időt hagy: Paolinát 1803-ban újra kiházasítja, mégpedig a fent nevezett római herceggel, akitől nyomban meg is akarja szerezni a Louvre számára a Borghese-gyűjteményt. Paolina rövid idő után külön költözik férjétől, Róma helyett Párizsban és Versailles-ban visz fényűző udvart, ami szintén okod ad a közvélemény fantáziálására. Első férjétől született egyetlen gyermeke elvesztésének tragédiája és a mély gyász egyáltalán nem módosítja a róla kialakított képet.

Canova hosszútávon is feladja a leckét ezzel a szobrával, amennyiben előbb-utóbb bizonyosan túllépünk a hús-vér test és a márványtest metonimikus kapcsolatán, hovatovább azonosságán. A márvány simaságának és színének köszönhetően idealizáló, ugyanakkor a testarányok és -méretek megőrzésének, illetve a viasszal történő felületkezelésnek következtében pedig mégiscsak életszerű ábrázolás hatását bizonyosan erősíti a trompe-l'oeil matrac (amelyről Bernini és a *Borghese* – vagyis Paolina férje családjának gyűjteményéből származó – *Hermaphroditosz* kapcsán már említést tettem) és a fából faragott dívány, amely az etruszk stílus divatját is hangsúlyozza Napóleon uralma idején. Egészen egyszerűen eltűnik a márvány mint anyag természetének közvetlen érzékelhetősége a szemlélődésben, nincs önmagában vett hidegség, súlyosság és keménység, helyette Winckelmann neoklasszicizmus-eszményének tökéletes megvalósulását tapasztalhatjuk. Vagyis a márvány mindenekelőtt reprezentál, megmutatja a szép természetet, illetve az ideális szépség harmóniáját. Zavaró ugyanakkor a márványmatracot és a márványtestet tartó fekhely annyiban, hogy a faragott fát a ravatalokhoz hasonló drapéria ékesíti. Ha nem olvasunk utána, vagy nem tapasztaljuk meg a helyszínen, azt hihetnénk, Canova trompe-l'oeil technikája odáig megy, hogy a kanapét és a drapériát is márványból faragta, s a szemmel elhiteti a fa és a selyem valódiságát. A fa és a selyem „tényleges” valódisága azonban még inkább nyugtalanító, hiszen tovább billenti a szoboralakot az életszerűség irányába, radikálisan előtérbe helyezve a halál kontextusát is.

Jacques Louis David *Ámor és Pszichéje* igazi tárháza az idézeteknek, mindazzal együtt, hogy mi most elsősorban Mme Récamier szempontjából nézelődünk: a festmény Apuleius *Metamorphosese* nyomán az antik szerelmespár történetének azt a jelenetét ábrázolja, amikor az éj leple alatt Ámor elhagyni készül földi szerelmét, nehogy az megpillantsa majd őt a nappali fényben, hiszen nem tudhatja meg, hogy valójában ki is a férje. David egy etruszk kanapéra, egy gyönyörűen kidolgozott rekamiéra helyezi a szerelmeseket: a bútordarab fénylő tökéletessége azt a befejezettséget mutatja a festményen, ami a Mme Récamier-portréről elmaradt, így egyúttal ez utóbbi festményét is

felruházza a testi szerelem gyönyöreivel a szalon közösségi tere mellett. A földi szerelem idézését erősíti (ha ezt még lehet fokozni a csaknem fedetlen férfi és női test mellett) a háttér kompozíciója, ami Tiziano Urbinói Vénuszának osztott háttérét variálja a kint és a bent, az intimitás és a titok referenciáival. Psyché így szükségképpen illeszthető bele a fekvő és/vagy alvó Vénuszok sorába, bár rendkívül zavaros kontextusokkal. Psyché története a 18–19. század fordulójára a lélek halhatatlanságának az allegóriájává válik: hogy örökké szerethesse Ámort, az emberi világot el kell hagynia, szerelme csókja földi létnek végét jelenti. A rekamién fekvő test így eldönthetetlenül alvó vagy halott, de nem is ez a bizonytalanság, hanem a testek mezítelenségének már-már határsértő mértéke tűnhet fel. Psyché testét semmi nem fedi, a festő nem él a testrészek és a testhajlatok ábrázolásában bevett, azoknak egymást takaró elrendezésével, s Ámor ágyéka is csak éppen, hogy nem látható a kelme takarásában. A testek tökéletessége a letisztult, szinte szoborszerű kontúrossággal válik láthatóvá, de nyugalmuikat Ámor nevető arca és a mozgás lendülete megbontja.



VII. Jacques Louis David, *Ámor és Psyché*, 1817, olaj, vászon, 184 x 242 cm

Museum of Art, Cleveland

David Caravaggio *Győzedelmes Ámorát* (1602–1603) idézi a szerelemisten figurájában, de míg az itáliai mester magától értetődően ábrázolja a pajkos kisfiú ágyékát, addig a francia festő a Psyché mellől kikelni készülő szerelmes férfi testét már némiképpen, de szükségképpen leplezi, persze az

éppen hogy elfedett szemérem (ami helyett az íj kap különösen erős hangsúlyt a lábszár és az ágy szorításában) természetesen felerősíti a szemlélő kíváncsiságát. Caravaggio Ámorának lábánál heverő tárgyak (kotta, hangszerek, mérőeszközök, teleírt papírlapok, páncélzat) kapcsolódhatnak akár a művészetek allegorikus megjelenítéséhez, akár Ámor genealógiájához, de mindenképpen utalnak a barokk festészetben rendkívül kedvelt csendéletekre, illetve azok egyik altípusára, a vanitas-ábrázolásokra. Hogy a földi élet hiábavalósága jelen lehet-e ezeknek a rétegeknek az ismeretével David Ámor és Psyché-festményén, a pillangók miatt egészen bizonyos vagyok, akik Psychéhez hasonlóan teszik hozzáférhetővé a lélek halhatatlanságának téziséét Psyché feje fölött és a rekamié díszítésén. Viszont azt is pontosan látom, hogy Venus fia csapdába esett ezen a heverőn. Szárnyával gyöngéden megágyazott Psychének, s az asszony karját, ami a férfi combját öleli, óvatosan megpróbálja lefejetni magáról, de Psyché fel fog ébredni, mielőtt a szerelem istene az éj leple alatt távozna, ha kihúzza alóla jobb szárnyát. Psyché, Paolina Borgheséhez és Mme Récamierhez hasonlóan Venus Victrixszé, azaz győzedelmes Venusszá válik, kérdés, ki is van rabul ejtve, a női testek a rekamié fogságában, istenek és hősök szerelmében vagy esetleg a férfitekintetek a szemlélődésben. Mi, olvasók pedig ráadásként a szavakéban.

Irodalom

Arasse, D. (2010). A nő a ládában. In D. Arasse, *Festménytalányok*. Fordította Seláf Levente. Budapest: Typotex. 117–164.

Pólik József*

KÖRHINTA A VIHARBAN

Észrevételek Fábri Zoltán *Vihar* és *Körhinta* című filmjéről

„Az történik az emberrel, ami a sorsa.”

Mari mondata a *Körhintában*

1.

A Rákosi-korszak szocreál filmművészete a politikai elnyomás eszköze volt. 1948 és 1953 között olyan játékfilmek készültek, amelyek a lelkesítő hangvételű történetek leple alatt megkérdőjelezték a társadalom szabadsághoz való jogát, az egyéniség értékét, a magánszféra jelentőségét, miközben a hidegháborút folytató pártállam utópikus történelmi célkitűzéseit, megalomán ígéreteit visszhangozták.

A korszak tipikus propaganda-filmje Fábri Zoltán első rendezése, az 1952-es *Vihar* is. A három évvel később forgatott *Körhinta* viszont már az „államosítás” politikájának kisiklásakor született mestermű: akkor rendezte Fábri, amikor Rákosi Mátyás átadta a miniszterelnöki tisztséget az „új szakasz” politikáját meghirdető Nagy Imrének.¹ A manipulatív céllal alkalmazott szocreál sémák használatát elutasító *Körhinta* a történelmi korszak elmosódott, ideológiailag alulexponált háttére előtt meséli el egy „viharos” szerelem történetét: a nézőt nem buzdítja sem a gonosz kapitalisták elleni harcra, sem a jóságos kommunisták melletti kiállásra.

A *Vihar* és a *Körhinta* „rokonságáról” eddig nem született elemzés, pedig a két film műfaji szempontból és a két történet alapszerkezetét tekintve is hasonlít egymáshoz – annak ellenére, hogy a világgépük alig lehetne különbözőbb (Marx 2004, p. 55–62., 76–84.). Műfaji szempontból a *Vihar* egy melodráma romjaira épült termelési film, a *Körhinta* pedig egy termelési film romjaira épült melodráma. Fábri, mint egy sebész, kiemelte a *Viharból* Göndöcs Gyula és Árendás Juci szerelmének

* Pólik József (PhD) a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének egyetemi adjunktusa.

¹ Nagy Imrét 1953. július 4-én választotta meg miniszterelnöknek az Országgyűlés. Kormányfői programbeszéde kezdetén hirdette a szocialista rendszer építésében. Az „új szakasz” – Nagy Imre „korrekciós programja” – olyan változásokat hozott, amelyek rövid időn belül a mindennapokban is tapasztalhatók voltak: „Leállították több költségmésztő nagyberuházást – például a budapesti földalatti vasút (metró) építését –, illetve lassították az iparfejlesztés addigi erőltetett ütemét. Intézkedtek a lakossági szükségletek jobb kielégítését szolgáló fogyasztási cikkek gyártásának előtérbe helyezéséről. Mérsékelték a parasztság adó- és beadási kötelezettségeit [...] lehetővé tették az erőszakkal létrehozott termelőszövetkezetekből való kilépést [...]. Az ősz folyamán felszámolták az internáló-, illetve kényszermunkatáborokat, és amnesztiával is számosan szabadultak”. (Gyarmati 2013, p. 333–334.)

történetét – a film egyetlen „romlatlan”, egyetemes érvényű mozzanatát –, s elmesélte azt még egyszer: bár Gyulából Máté, Juciból pedig Mari lett, a történet „logikája” nem változott.

A két film összehasonlítása nem haszontalan vállalkozás. Filmtörténeti szempontból a szoc-reál filmművészet és a korai modernizmus esztétikája közti különbség, társadalomtörténeti szempontból pedig a Rákosi- és a Nagy Imre-korszak „légköre” közti eltérés tárul fel így. Nyilvánvalóvá válik, hogy milyen remények, ígéretek, kölcsönös félelmek és illúziók határozták meg a pártállam és a társadalom kapcsolatát egyrészt a totalitárius (1948-1953), másrészt az „emberarcú” szocializmus (1954-56) éveiben.

2.

Az, aki látta a *Körhintát*, és ismeri a *Vibar* nyitójelenetét, meglepő dolgot tapasztal: a két film cselekményének alapszerkezete – a melodráma szintjén – megegyezik egymással. Mindkét filmben van egy fiú meg lány (a *Vibarban* Gyula és Juci, a *Körhintában* Máté és Mari),² akik szerelmet éreznek egymás iránt. Ez a szerelem eleinte nem tud kibontakozni, mert útjában áll egy domináns apa-figura (a *Vibarban* Árendás, a *Körhintában* Pataki).³ Ez az apa-figura mindkét filmben a lány apja, aki korlátlan hatalmat élvez a családban.

Érdekes, hogyan kezeli a két film az anya karakterét, aki mérsékelhetné az apa hatalmát. A *Vibarban* nincs anya-figura – Árendás ugyanis özvegy –, a *Körhintában* pedig egy passzív, alárendelt személy, aki nem meri vitatni az apa-figura „patriarchális” nézeteit.⁴ Ez konkrétan a következőt jelenti. Patakiné tudja, hogy Mari nem akar férjhez menni az apja által támogatott, unszimpatikus férjjelölthöz, de nincs bátorsága ahhoz, hogy a lánya boldogsága érdekében elutasítsa a földházasság tervét. „Ez a nő sorsa – mondja lemondóan –, mindig így volt ez. Így is lesz mindig.”⁵

A fiú mindkét filmben a „haladó” társadalmi erők képviselője: Gyula és Máté egyaránt öntudatos télesztagek. Különbség, hogy amíg Gyula párttag, sőt a Vörös Hajnal termelészövetkezet párttitkára, addig Máténak nincs határozott politikai identitása: nem derül ki például, hogy tagja-e a pártnak. Ráadásul csak egy olyan jelenet van a filmben, ahol Máté politizál: akkor, amikor kritizálja a termelészövetkezet „bamba” és „tohonya” vezetését. A két korszak különbségéről árulkodik,

² Göndöcs Gyulát Molnár Tibor, Árendás Jucit Pápai Erzsi, Bíró Mátét Soós Imre, Pataki Marit Töröcsik Mari játssza.

³ Pataki István szerepét Barsi Bélára, Árendás József szerepét Bánhidi Lászlóra osztotta Fábri Zoltán.

⁴ Patakinét Kiss Manyi alakítja a *Körhintában*.

⁵ Patakiné tisztában van azzal, hogy Marinak ugyanolyan sorsot szán a férje, mint amelyet ő is elszenvedett annak idején a saját apjának köszönhetően. Így vigasztalja a lányát: „Ne annak higgyél, lányom, aki szépeket mond, mókázik, az alól kikopik a gazdaság. Bizony lányom, az a fontos, a *megélés*.” Mari nem akarja, hogy a leendő férje az apjára hasonlítson, akit az anyja megszokott, majd megszeretett az évek múlásával. Nem „megélni” akar, hanem *boldog* lenni (egy szerelmi házasságban).

hogy *Körhintában* csak melléktéma a termelés hatékonyabbá tételének és a szövetkezet egységének kérdése – nem más, mint a *Vihar* fő témájának három évvel későbbi „maradványa”.

A téeszvezetés is különbözik egymástól a két filmben. Amíg a *Viharban* a vezetőség alattomos bűnözőkből áll, akik tudatosan bomlasztják a közösség egységét önös érdekeik szolgálatában, addig a *Körhintában* jó szándékú, de alkalmatlan emberek irányítják a termelést, akiknek eszébe sem jut, hogy Pataki és Farkas kilépése a téeszből a szocializmus létét veszélyeztető hidegháborús „bűncselekményként” is értelmezhető.⁶

Fontos hangsúlyozni, hogy a Máté politikai identitását felvillantó jelenet nem idegen elemként ékelődik a dramaturgiai szerkezetbe, hanem a melodráma felépítését szolgálja. Egyrészt a vita nem Máté és a vezetőség, hanem Máté és a téeszből kilépni akaró Pataki között robban ki, másrészt Fábri az apjának ebédet hozó Marit is bevonja a szituációba annak érdekében, hogy a lány láthassa: Máté olyan ember, aki szembe mer szállni Patakival. A jelenet célja: olyan karakterként bemutatni Mátét, aki Mari szövetségese lehet majd később.

A téeszirodában látható vita-jelenet pontosan meghatározza mindhárom karakter szerepét a melodrámaiban: Máté a főhős fejlődését *támogató*, Pataki a főhős fejlődést *akadályozó* karakter – a kulcsfigura pedig egyértelműen Mari, aki *fellázad* a közösség patriachális értékrendje ellen, s *független*, szabad nővé érik Máté oldalán.⁷

3.

A *Viharban* és a *Körhintában* egyaránt két dimenziója van a szembenálló felek közti konfliktusnak: politikai és magánéleti. A *Viharban* a politikai-ideológiai konfliktus – a „haladó” (Göndöcs Gyula, Gilicze) és a „reakciós” erők (Pörnecezi Gáspár, Pörneceziné, Bánkúti) közti harc – a meghatározó. A magánéleti konfliktus – Gyula és Árendás között – másodlagos.

A *Vihar* alapkérdése: *hogyan érhető el a kollektív boldogság?* A szocreál sematizmus egyik sajátossága, hogy az egyéni boldogság a kollektív boldogság függvénye a filmben: Gyula és Juci szerelme csak akkor teljesülhet be, ha előbb győz a „szocializmus” a faluban.

⁶ „Minden szem gabona: megannyi katona. A béke és a jövendő katonája” – mondja Csonka Mára, a gépállomás új, sztahanovista vezetője a *Viharban*, majd rögtön Pörnecezi Gáspárra irányítja Göndöcs Gyula, az akkor még naiv párttitkár figyelmét: „mondd csak, hozzáértő, alapos ember ez a ti elnökökötök?” A *Vihar* paranoid, ellenségkereső látásmódja nyomokban sem fedezhető fel a *Körhintában*.

⁷ Máté támogatása Mari nézőpontjából két dolgot jelent: egyrészt annak bizonyosságát, hogy Máté szereti őt, másrészt annak megtapasztalását, hogy Máté bátor, szenvedélyes ember, aki ki mer állni az elveiért. Máté egy felázott, sáros földúton tesz tanúbizonyságot a szerelméről – közvetlenül a téesz-irodában játszódó vita-jelenet előtt. A téesz felé zötykölődő szekéren a magyar filmtörténet egyik legszikárabb, mégis legszebb szerelmi vallomása hangzik el Soós Imre szájából: „Te, Mari, nem jól van ez így. Én szeretlek téged. Csak téged, senki mást. Kellesz énnekem.”

A *Körhintában* már a magánéleti konfliktus a meghatározó. A politikai-ideológiai ellentét: másodlagos. Sőt szinte teljesen eltűnik a melodráma összetett konfliktusrendszere mögött.

A *Körhinta* alapkérdése: *hogyan érhető el az egyéni boldogság?* A sematizmus esztétikai meghaladásának igényét jelzi, hogy Máténak és Marinak akkor is van esélye a boldogságra, ha a reakció erői nem semmisülnek meg teljesen a film végén.

4.

Az apa-figura mindkét filmben a reakciós társadalmi erők képviselője: Árendás nem akar belépni a téészbe, mert úgy gondolja, hogy a tagok nem gazdálkodnak jól, Pataki pedig azt fontolgatja, hogy kilép onnan (önálló gazdálkodó lesz). Különbség, hogy amíg az apa-figura a *Viharban* sematikus mellékszereplő, a *Körhintában* összetett személyiségű főszereplő.

Ez a komplexitás a film szerkezetéből ered. Fábri nem csak erkölcsi, hanem politikai síkon is motiválja a két oldal – tehát az apa és a fiatalok – konfliktusát. Erkölcsi síkon Máténak és Marinak ad igazat – kiáll a szerelemi házasság, tágabb értelemben a szabad sorválasztás joga mellett. Politikai síkon azonban Patakit támogatja – de legalábbis nem ítéli el, mint Árendást a *Viharban*. Politikai síkon nem a téész egységét védelmező harcias Máténak, hanem a „rendbontó” Patakinak van igaza, aki a Sztálin halála utáni „olvadás” korszakában, élve a történelmi pillanat adta lehetőséggel, szeretne a saját lábára állni gazdaságilag.

Látható tehát, hogy Pataki azért összetett karakter, mert amíg a lánya esetében – érzelmi/társadalmi síkon – nemet, addig önmaga esetében – gazdasági/politikai síkon – igent mond a szabad sorsválasztás lehetőségére. Mint mondani szokták: a jobb kéz nem tudja, mit csinál a bal.

5.

A *Viharban* felvázolt melodráma átpolitizált és optimista, a *Körhintában* kibontott depolitizált és pesszimista – a happy end ellenére, amelyet Fábri dramaturgiailag és pszichológiailag is gondosan előkészít. Ez a pesszimizmus nem az egymásra találó fiatalok drámájának „tanulsága”, hanem Patakié, akit a film utolsó, rendkívül finoman felépített jelenete *tragikus* karakterré avat.

Pataki tragédiájának megértése érdekében látni kell, hogy a *Körhinta* két lázadás történetét meséli el: Mari az apja személyén és érvein keresztül megjelenített patriarchális társadalmi rend ellen

lázad fel, Pataki pedig az „apáskodó” szocialista rendszer ellen: elutasítja a téesszervezés totalitárius gyakorlatát és működésképtelen kollektívizmusát.

A Máté támogatását élvező Mari lázadása sikerrel zárul: kivívja autonómiáját, szerelmi házasságot köt a férfival, akit szeret. Pataki kudarcot vall: bár a film nem mondja ki, nyilvánvaló, hogy Pataki végül nem lép ki a téesszből. Pedig nyomós oka lenne rá, hiszen a film nyitójelentében így fogalmaz: „Én dolgoztam, akár a magaméban. Aztán elszámoláskor alig kaptam többet, mint aki semmit se csinált, csak a piacra járt.”

Pataki tragédiája abból vezethető le, hogy nem ismeri fel: a politikai diktatúra elleni lázadását otthon, a saját családjában kellene elkezdenie – le kellene számolnia berögzült, évszázados hagyományokat tükröző elveivel: a családtagok szabad akaratát (tett- és gondolatszabadságát) korlátozó-eln nyomó apai tekintély diktatúrájával.

Pataki tragédiája az, hogy a paraszti hagyományhoz való merev ragaszkodás miatt elveszti a lánya támogatását, aki Mátét választva akaratlanul is azok mellé áll, akik a politikai diktatúra értékrendjét képviselve nem nézik jó szemmel Pataki „szabadságharcát”.

6.

A *Vihar* befejezése zárt, a *Körhintáé* nyitott. A fiatalok szerelmének útjában álló apa-figura a *Vihar*-ban végül áldását adja Juci és Gyula kapcsolatára, majd belép a termelőszövetkezetbe. Ez a megoldás – Árendás „megtérése” – a szocreál sematizmus egyik sajátossága. A *Körhintá*-ban nincs feloldozás: Pataki nem adja áldását Mari és Máté kapcsolatára, csak beletörődik abba, hogy vereséget szenvedett. Kénytelen-kelletlen elfogadja lánya választottját anélkül, hogy megbékülne a helyzettel.

Mivel nem éri el a célját, könnyen lehetséges, hogy később Mátét és Marit hibáztatja majd a kilépés elszalasztott lehetősége miatt. Őket teszi felelőssé azért, hogy nem lett belőle önálló gazdálkodó. Egy biztos: a film végén nem lehet tudni, hogyan alakul majd a fiatalok kapcsolata a csalódott apóssal: a film végén két értékrend áll egymással szemben egyetlen családon belül (új konfliktusok lehetőségét vetítve előre).

7.

Különbség a két film között, hogy a *Vihar*-ban több fejlődő karakter van: nemcsak a karakán, öntudatos párttitkárrá váló Göndöcs Gyula és a téesszgazdálkodás előnyeit felismerő Árendás

személyisége változik meg, hanem a téesztagságé is. A *Vihar* a kollektívizmus szocreál dicséretének extrém példája: amíg a termelési filmek általában csak egy vagy két karakter „megtérésének” folyamatát követik nyomon a Rákosi-korszakban, addig a *Viharban* mindenki öntudatos dolgozóvá válik (leszámítva a téesz menthetetlenül bűnös, a film végén letartóztatott vagy kiközösített vezetését).

Más a helyzet a *Körhintában*. Itt csak egyetlen fejlődő karakter van: Pataki Mari, aki szófogadó, engedelmes kamaszlányból fokozatosan felvilágosult, bátor nővé érik.⁸ Ez a folyamat nem szocreál sémát követ. Ha így lenne, Mari nem *egyetlen* férfi mellett, hanem valamilyen közösségekben találná meg a boldogságot, úgy, mint Juci, aki a téesz iránti hűségben, a szocializmus győzelméért vívott „termelési” harcban ismeri fel a magánéleti boldogság alapját.

8.

Különbség a két film között, hogy a Juci iránt vonzalmat érző Gyulának nincs szerelmi riválisa a *Viharban*. Nem véletlenül, mivel ez gyengítette volna a film termelési jellegét. A *Körhintában* viszont Máténak nemcsak Patakival, hanem az apa támogatását élvező férjjelölttel, Farkas Sándorral (Szirtes Ádám) is meg kell küzdenie, ha el akarja nyerni Mari szerelmét.

A szerelmi rivális szerepét játszó Farkas már a film nyitójelenetében színre lép: úgy mutatja be őt Fábri, mint egy fiatal gazdálkodót, aki „már megszokta”, hogy a „maga embere” legyen.⁹ Farkas, a nevéhez hűen, agresszív karakter. Bár mellékszereplő, fontos szerepet játszik a melodrámában. Dramaturgiai funkciója szerint a melldráma mindhárom főszereplőjére veszélyt jelent. A nyitó jeleneten kívül, ahol megismerjük politikai identitását, s megtudjuk, hogy Mari mellett képzelet el az életét,¹⁰ három jelenete van a filmben: mindháromban „ragadozót” játszik.

Az első jelenetben Marit, a másodikban Mátét, a harmadikban Patakit fenyegeti *fizikai* erőszakkal. Fábri dramaturgiai érzékét dicséri, hogy Máté azokban a jelenetben is szerepet játszik, ahol az erőszak nem kifejezetten rá irányul. Erre azért van szükség, mert a két férfi riválisa egymásnak: meg kell küzdeniük Mari szerelméért. Az is Fábri dramaturgiai érzékét dicséri, hogy Farkas agresszivitása fokozódik a filmben: minél inkább úgy látja, hogy elveszti Marit, annál félelmetesebben viselkedik.

⁸ Ez azt jelenti, hogy a *Körhinta* nem csak melodrámaként értelmezhető, hanem *nőfilmként* is. Ez alatt olyan filmtípust értek, amely egy női karakter identitásának problémáját állítja középpontba anélkül, hogy feltétlenül valamilyen szerelmi kaland motiválná a hős sorsának alakulását.

⁹ „Kölyök korom óta a magam gazdája vagyok” – mondja Farkas.

¹⁰ Egy mézeskalács szívet ajándékokat Marinak, amelyen félreérthetetlen üzenet olvasható: „Párosban szép az élet.”

Fábri először szexuális ragadozóként ábrázolja Farkast. Farkas meglátogatja Patakit, s amikor egyedül találja a lányt a pitvarban, közeledni próbál hozzá. Ez a közeledés azt jelenti, hogy maga mellé ülteti, majd a blúzát kigombolva – premier plánban – tapogatni kezdi a lányt. Mari kitepi magát Farkas „bűvköréből”, de csak egy pillanatra. Az önálló gazdálkodás reményét tápláló Pataki ugyanis a következő – áttűnéssel felvezetett – jelenetben Farkasnak ígéri a lány kezét. Érdeemes megfigyelni, hogyan fejezi ki vizuálisan a rivalizálás helyzetét Fábri. A lánykérés jelenete egy szekond plánnal indul, ahol az asztal két oldalán ülő Farkas és Pataki közé homályosan éket ver a rivalizálást kifejező két mézeskalács szív – egyiket (a nagyobbat) Farkas, másikat (a kisebbet) Máté ajándékozta Marinak:



A Mari akarata ellenére a családba „betolakodó” Farkas sikeres „hódítását” vetíti előre, hogy Pataki – a megrökönyödött férjjelölt néma kérésének eleget téve – fiókba rakja Máté mézeskalácsát. Ez a fiú szimbolikus kirekesztését jelenti a család életéből. Amikor ezek után váratlanul maga az ajándékozó is betoppan, a néző már tudja, hogy Máté nem szívesen látott vendég a Farkassal kiegészült „családi körben”.

A kérdés ettől kezdve az, hogyan tudja Máté elérni, hogy Farkas mézeskalácsa kerüljön végül fiókba. Máté mellett csak Mari vonzalma szól. Mindkét szülő elutasítja a fiút. Pataki Máté fiatalkori kilengéseiről beszél – „mert aki a mi tanyavilágunkban első közt lévő ember akar lenni, annak egy legénykori kocsmázását, botlását se emlegethessék”¹¹ – Patakiné pedig azért nem találja őt vonzónak, mert tévesztő: „Úgy bizony, Máté. Maguk odabent, mi idekint. Nem tudunk mi már egymásnak okosat mondani.”

Az apa morális, az anya politikai érvet hoz fel Máté ellen. Marit nem győzi meg egyik sem. Ő már döntött: neki Máté kell, akivel „repülni” lehet – ott, ahol mindent „sár” borít, amelyet a parasztok egész életükben csak „taposnak”.¹²

10.

A Farkasban lappangó agresszivitás második kitörésére Pap Ilus lakodalmán kerül sor. Itt már nem Mari, hanem Máté ellen irányul az agresszió. Amikor a Patakival beszélgető Farkas meglátja, hogy Mari még mindig Mátéval táncol – holott a közösség íratlan törvénye szerint már régen egy másik férfival illene neki –, előnti a harag. Farkas döbbenetét Fábri azzal fejezi ki, hogy a Farkas nézőpontjából felvett, tehát szubjektív snittet – amely a másik helyiségben táncoló Mátét és Marit mutatja – belassítja (miközben zoomot is használ, fokozva a snitt „mentális” jellegét). Ez a film egyetlen lassítása, amelyet egy gyors kocsizás előz meg a Pataki társaságában mulatozó Farkas arcára: a fárt elején Farkas még nevet, a végén azonban már döbbenetesen nézi, mi történik a másik szobában. A két kameramozgás – a gyors kocsizás és a zoom – Farkas nyomasztó felismerését (lelki állapotát) modellezi: ez a két ember – Máté és Mari – egymásnak rendeltetett.

¹¹ Pataki így jellemzi Farkast: „Ismerlek gyerekkorod óta. Az a fajta ember vagy, akiről nem mondanak rosszat, nem pletykálnak semmit.”

¹² Máté a második – megismételt – szerelmi vallomás s egyben a magyar filmtörténet egyik legszebb csókjelenete előtt (közvetlenül a tévesz-irodában játszódó vitajelenet után) dühösen kifakad: „Ez a sár! Ez az élet! Ez kell neked! Beleragadni ebbe a sárba. Ezt választottad? Nem így van? Hát ki a jóisten parancsolhatja meg, hogy a parasztnak egész életében a sarat kell taposnia. Nekem ugyan meg nem parancsolhatja senki, mert én felrúgom, szétverem, én megcsinálom magamnak, ahogy élnünk kell mindannyiunknak ezen a vidéken. Meg én.”



Fábri az expresszív táncjelenet végére helyezte a szabad sorsválasztás joga mellett kiálló Máté és az e jogot tagadó, a patriarchális közösség értékrendjét megtestesítő Farkas tényleges konfliktusának pillanatát: a féltékeny Farkas először megállítja a zenét, majd bicskát ránt, hogy leszúrja a szerelmi házasság reményével csábító riválist – meg is ölné, ha nem fognák le az utolsó pillanatban.

Érdeemes megvizsgálni – a kulcs-snittekre koncentrálnva a figyelmünket –, hogyan építi fel vizuálisan a támadás jelentét Fábri. A Máté megcélzó támadás első snittje egy, az előtérben táncoló fiatalok mögül, lábmagasságból, tehát alulról fényképzett kistotál. Farkas itt még kívül van a szituáción. Pataki és Patakiné között-mögött áll, onnan figyelni, mi történik a szoba közepén. A beállítás feszültségét a táncal dinamikált előtér és a nézőkkel passzívált háttér kollíziója biztosítja:



Az agresszió első jele, amikor Farkas előrelép, feladva nézői pozícióját. Fábri úgy rendezte meg a jelenetet, hogy Farkas csak akkor avatkozhat be a szituációba, ha előbb áttöri magát a szülők „falán” – vállalva a két szülő félretaszításának kockázatát. A színészvezetés finomságát jelzi, hogy az áttörést megelőző pillanatban Kiss Manyi a háta mögött álló, meredten bámuló Szirtes Ádámmra néz, jelezve, hogy itt most neki kell cselekednie (hiszen az ő menyasszonyáról van szó).

Farkas cselekszik. Nevéhez méltóan betör a táncolók körül képződött körbe, hogy visszaszerezze a lányt. Az áttörés gesztusa Farkas lelki állapotáról tanúskodik. Egyrészt a dühéről, másrészt a határozottságáról. Itt még nem egyértelmű, hogy kié lesz a lány:



Fábri premier plánban (szem magasságból) mutatja Törőcsik Mari arcát – a snitt Farkas szubjektívje. Mátéről itt nem látunk premier plánt. Farkas csak Marit látja, az elcsábított, „elragadott” lányt, akinek az arca extázisról, feloldódásról tanúskodik.



Ezután egy szem magasságból felvett közelit látunk Farkasról, aki a közösség patriarchális szabályaihoz igazodva megpróbálja elkérni Mátétól a lányt: „Szabad?” „Azt kérdeztem, szabad-e?”



A táncolók nem reagálnak. Fábri megint alulról, az előtérben forgó fiatalok mögül mutatja Farkast. A táncolók extatikus dinamizmusa ellentétben áll Farkas frusztrált mozdulatlanságával. Az alulról felvett szekond plán erősnek és fenyegetőnek mutatja a mennyezet irányába tornyosuló Farkast a kavargó cigarettafüsttel megtöltött szobában:



Erre az „erőt” kifejező plánra egy olyan snitt válaszol, amely a táncolókat nem szem magasságból, Farkas nézőpontjából mutatja, hanem tőle függetlenül, ugyancsak alulról. A kompozíció zártabb, mint az előző: nem látjuk benne Farkast, csak Mátét és Marit. Ez a beállítás is „erőt” fejez ki. A táncolók egységét, összetartozását modellezi, amelyet kívülről nem lehet megzavarni:



A támadás jelenet vizuális-mentális csúcspontja: Farkas premier plánja. Farkas felkiált: „elég volt!”



A zene hirtelen megszakad, a táncolók – néhány zene nélküli forgás, topogás után – megállnak. Amikor a két színész már áll, a szekond plán hirtelen szűkülni kezd: a kamera ráfártol Törőcsik Mari arcára.

Fábri nem Máté, hanem Mari arcát (mentális reakcióját) emeli ki a kettősből. Mit jelez a kocsizás iránya? Azt, amit az előbb már megállapítottam: a történet kulcsfigurája nem Máté, hanem Mari, akinek a fejlődése most fordulóponthoz érkezett. A fiatal, ekkor még főiskolára járó Törőcsik Marinak szavak nélkül, pusztán a mimikájával kellett ezen a ponton kifejeznie a tiltakozását, azt, hogy nem ért egyet azzal, ami történt. Törőcsik Mari dacos, haragos tekintete már nem egy engedelmes kamaszlányé, hanem egy lázadó, független nőé:





Hova néz Törőcsik Mari? Nem Farkasra, hanem a Farkas mögött álló Patakira. A lázadás mimikai gesztusa nem Farkasnak szól, hanem az apának. Farkas – itt már – „nem létezik” Mari számára. A Pataki arcát mutató premier plán – amely szűkebb, mint Törőcsik Marié – erőt fejez ki. Azt sugallja, hogy Marinak nem lesz könnyű dolga az apjával, aki a snitten csak egy biccentéssel jelzi, hogy a lánynak semmi keresnivalója Máté oldalán:



Az elfojtott agressziót kifejező apai biccentés után egy szekond plán következik. Mari engedelmeskedik az apjának: kilép a képből. Máté egyedül marad a beállítás centrumában. Hegyi Barnabás átéléz az előtérben álló Farkas ökölbe szorított kezére. Most már Farkas keze – indulata – a téma. A megszegényített férjelölt benyúl a zsebébe, hogy előhúzza a bicskáját:



Megfordult a dinamikai rend: a korábban aktív (táncoló) Máté mozdulatlanul nézi, hogyan akar rárontani (a tánc alatt mozdulatlan) Farkas. Máté nyugalma nem a tehetetlenség jele, mint korábban Farkasé. Máté a győztes nyugalmával nézi Farkast. Tudja, hogy meghódította a lányt.¹³

A kés előhúzása után megint egy olyan beállítást – kistotált – láttunk, amely az előtér és a háttér feszültségére épül. Máté nyugodtan, fegyelmezetten nézi, ahogy az őrijöngő Farkas megpróbál elégtétel venni rajta:



11.

Farkas harmadik agresszió-pillanata a film utolsó jelenetében látható. Itt a házasság tervét feladó, csalódott Farkas dühe már nem a magabiztos, Mari kezét fogó Máté, hanem a tehetetlen, zavarodott Pataki ellen irányul. Ez az agresszió-pillanat a finálé önálló egysége, amelyet Fábri a kameramozgás segítségével is jelez. A premier plánokból álló szekvencia elején ráközelítő, a végén pedig távolodó fártmozgás látható, amelyek bekeretezik a szekvenciát.

Miután Máté bejelenti, hogy „négy szemközt” akar beszélni Patakival – azért, hogy megkérje tőle a lány kezét –, Farkas felháborodottan így szól: „Hát magának ehhez szava sincs?” Pataki nem válaszol: lehajtja a fejét, folytatja a monoton fűrészelést. Ekkor indul a szekvencia. Az agresszió-jelenet első snittjének képkivágása másodperces (félközel) Farkas előrebillent felsőtestéről, mereven maga elé bámuló arcáról. Ez a képkivágás premier plánra szűkül a fártmozgás révén. A mozgást Farkas mentális állapotának megváltozása indokolja. A lehajtott fejjel fűrészelő Pataki látványán megrökönyödő Farkasban harag indukálódik, amikor megérti, hogy Pataki beletörődött a helyzetbe: nem tesz semmit, hogy megakadályozza Máté és Mari házasságát. Szirtes Ádám arc- és szemjátéka

¹³ Ezt mondja Máté a lakodalom-jelenet végén Farkasnak: „Nem versenyezhetesz te velem.”

a fártmozgás tempójához igazodva tolódik el az értetlenségtől a megvilágosodásáig, s a nyomában felszínre törő néma gyűlöletig:



Ezután következik az a premier és szuper plánokból álló rövid montázs – a szekvencia centruma – , amely szavak nélkül meséli el, hogy Farkas a gyanútlan Pataki megölésével akar megszabadulni a fojtató feszültségtől és frusztrációtól.





A hatásos suspense ellenére végül nem történik gyilkosság. Farkas nem meri lerombolni a jó hírnévnek örvendő parasztfiú képét. Patakit tulajdonképpen a patriarchális értékrend védi meg. Farkasnak nem egy idegent, hanem a falusi társadalom egyik megbecsült tagját – ráadásul egy apát – kellene meggyilkolnia. Ehhez Farkas, bár ragadozó, túl konformista. Fontosabb számára a közösség (a patriarchális értékrend) felé irányuló megbecsülése, mint az egyéni sérelem miatt érzett bosszúvágy kielégítésének vágya. Az utolsó pillanatban visszahőköl, mert felismeri: túl nagy árat fizetne a Pataki megölésével megtapasztalható kárörömért: egy pillanatnyi élvezet fejében örökre számúzné magát a közösségből.

A szekvencia utolsó snittje, amely premier plánból tágul kistotálba, ezt a felismerést modellezi. Farkas leteszi a fejszét, megfogja a kalapját, feláll, még egyszer körülnéz – azokon az ingóságokon, amelyekre soha nem teheti már rá a kezét –, majd elhagyja a portát. Egyszer s mindenkorra eltűnik a Pataki család életéből:





12.

A *Vihar* és a *Körhinta* összehasonlításakor nem kerülheti el a figyelmünket, hogy mindkét filmben fontos szerepet játszik a tánc. A *Viharban* látható táncjelenet a prologus szerepét tölti be, a *Körhintában* a melodráma érzelmi tetőpontja.

Két funkciója van a táncnak a *Viharban*: a táncmulatság első része elindítja Göndöcs Gyula és Árendás Juci szerelmi történetét, második része pedig elindítja a melodramát később a szerkezet szintjén „felőröl”, fragmentáló termelési drámát.

Fontos hangsúlyozni, hogy csak a táncmulatság második részében kap drámai jelentést a tánc, vagyis a termelési történet hatásos kibontását szolgálja. A táncmulatság második része a rossz munkát végző télesztagság bűnös hedonizmusának szimbóluma a *Viharban*. Erre utal, hogy amikor Gilicze figyelmezteti a Juci távozása után részegen táncoló párttitkárt a veszélyről – „már a hegyekből hordja a víz az ágat”, kiáltja Gilicze –, az szerelmi bánatában csak annyit mond: „Hát aztán! Esik eső, hadd essen! Csak a babám szeressen!”

A *Viharban* a felelőtlen emberi közösség és a természet destruktív erői közti konfliktus kifejezési formája a tánc – ellentétben a *Körhintában*, ahol emberi értékek „harcát” reprezentálja. Nem véletlen, hogy itt egy magánéleti eseményhez kapcsolódik: az ellentétes értékek képviselői – Máté és Mari, illetve Farkas és Pataki – Pap Ilus esküvőjén csapnak össze egymással. A *Viharban* ugyanez egy közösségi esemény részeként történik meg: akkor, amikor a télesztagság az új gépállomás átadását ünnepli a kultúrteremben.¹⁴

A *Viharban* látható táncjelenet a képek szintjén is a *Körhinta* előképe. Annak érdekében, hogy fokozza a táncmulatság második részének drámaiságát, Fábri alsó és felső gépállásból felvett döntött snitteket használ, továbbá premier plán és totál egymásra vágásával kísérletezik. Ezek a snittek és vágások a *Körhinta* expresszív táncjelenetének „előtanulmányai”.

¹⁴ Az új gépállomás átadása modernizációt jelent: a télesztagság ezentúl traktorok segítségével fogja művelni a földet.

A *Körhintában* összetett jelentése van Mari és Máté táncjelenetének.

1. a táncjelenet szimbolikus *lázadás* a patriarchális, apa-központú társadalmi értékrend ellen, amely az érzelmi alapon kötött szerelmi házasságot alárendeli a gazdasági érdeken alapuló földházasságnak. A lázadást Máté kezdeményezi, motiválja, de Mari teljesíti be.

2. A táncjelenet a szimbolikus *egyesülés* pillanata, amely Máté és Mari kapcsolatának erotikus dimenzióját, érzelmi-szexuális túlfűtöttségét hangsúlyozza, de kifejezi a két fiatal szabadságvágyát is a körhinta-motívum vizuális és akusztikai felidézésével. A táncjelenet az erotikában megtalált szabadság és a szabadságban megtalált erotika reprezentációja, amely a fiatalok erotikus szabadságkultuszát szembeállítja az apai rend „sárba” ragadt racionalizmusával és elfojtásokra épülő aszketizmusával (amely tabuként kezeli a szexualitást).

3. A táncjelenet a szimbolikus *születés* pillanata: itt dönti el Mari, hogy semmiképpen sem fog férjhez menni Farkashoz. Már utaltam annak a fártnak a dramaturgiai jelentőségére, amely Törőcsik Mari dacos arcát helyezi a középpontba, miután Farkas leállítja a táncot. Ez a snitt egy új, autonóm személyiség, egy szabad, független nő születésének katartikus pillanatát rögzíti. Az újjaszületés bizonyítéka, hogy a táncmulatság utáni családi vita-jelenetben megtörténik az elnyomó apai hatalom elleni nyílt, konkrét lázadás: Mari *szóban* is fellázad Pataki ellen, aki először verbális, majd fizikai agresszióval válaszol. Hiába, mert a „megbolondult” lányt ekkor már nem lehet visszatéríteni az apai rendbe.¹⁵

Még egy dologra szeretném itt felhívni a figyelmet, lezárva a *Vihar* és a *Körhinta* összehasonlítását. Mivel a *Körhinta* nyitott végű elbeszélés, felmerül a kérdés: vajon hogy alakult Máté és Mari kapcsolata a hatvanas-hetvenes években, tehát a Kádár-korszakban?

¹⁵ A két film közti esztétikai szakadékot jelzi, hogy a *Viharban* látható táncjelenetnek nincs köze se az erotikához, se a szabadsághoz. A film nyitójelenetében Gyula azt hiszi, hogy Árendás beleegyezésével táncol Jucival, aki korábban ígéretet tett neki: férjhez adja hozzá a lányt, sőt a termelőszövetkezetbe is belép. Amikor Árendás felbukkan a rendezvényen, s elszakítja egymástól a két fiatal, Gyula joggal háborodik fel: „De hiszen maga küldte be hozzánk a szövetkezetbe. Dolgozni azt szabad neki? Vigadni tilos?” „Semmi keresni valója *közvetek*” – mondja Árendás. A többes szám jelzi a két film világsképe közti alapvető különbséget: a *Vihar* szocreál univerzumában Jucit nem Gyulától, hanem mindenekelőtt a közösségtől kell féltetni, ellentétben a *Körhintával*, ahol Pataki legfeljebb annyit mondana Máténak: „Ennek a lánynak semmi keresnivalója *melletted*, fiam.”

Belátom: a kérdés naiv, hiszen egy esztétikai elemzésben nincs értelme olyan problémán lamentálni, ami legfeljebb egy folytatáson gondolkodó író vagy filmrendező számára tartogat izgalmakat.

Ezért átfogalmazom a kérdést. Másra helyezem a hangsúlyt, a *Körbinta* egy olyan mozzanata, amelynek jelentős visszhangja van a magyar filmtörténetben.

Az esztétikai szempontból releváns kérdés a következő: *hogyan alakult a magyar filmkánon szerint a „fényes szelek” nemzedékéhez tartozó emberek sorsa a hatvanas-hetvenes években?* Azok sorsa tehát, akik mint Mari és Máté, az ötvenes években voltak fiatalok, s akik a Rákosi-korszak filmjeinek tanúsága szerint még hittek a kommunizmusban?

Hosszan sorolhatnám azokat a magyar játékfilmeket, amely válaszolnak erre a kérdésre, kezdve az *Oldás és kötéstől* (Jancsó Miklós, 1963) egészen a *Megáll az időig* (Gothár Péter, 1981). Ezek közül itt most csak egyre szeretném felhívni a figyelmet. Arra, amelyik – meglepő módon – utalást tesz a *Körbintára*.

Mészáros Márta 1969-es *Holdudvar* című filmjéről van szó, amelyben Törőcsik Mari játssza a főszerepet. Nem akarom részletesen elemezni a filmet, mivel ezt Gelencsér Gábor már megtette *A Titanic zenekarában* (Gelencsér 2002, p. 224–227). Csak annyit hangsúlyoznék, hogy Törőcsik Mari egy középkorú nőt alakít, aki körülbelül annyi éves, amennyi Mari lenne a hatvanas évek végén. Ráadásul Edit – mert így hívják a karaktert – „parasztlányból lett politikus feleség” (Varga 1998, p. 449.).

Akárcsak a *Körbinta*, a *Holdudvar* is identitásfilm: egy középkorú nő történetét meséli el, aki „megpróbál kilépni a férje és a mellette börtönként megélt életforma rabságából” (Gelencsér 2002, p. 224.). Mint látható: a *Holdudvar* is egy női karakter *lázadásáról* szól, aki önmaga akar lenni (jogot követel magának a szabad sorsválasztáshoz). A két film között azonban van egy alapvető különbség. Mészáros Márta filmjében Edit kudarcot vall – nem ő, hanem egy másik női karakter, a beatgenerációhoz tartozó Kati (Kovács Kati) lázadása jár sikerrel. Edit nem tud kitörni pártelítthez tartozó férje, Tibor, illetve a halott férj helyére lépő fiú, István befolyása, sőt terrorja alól.¹⁶

¹⁶ Istvánt az apa erkölcsi és szellemi reinkarnációjaként – erőszakos, manipulatív, autoriter személyiségként – ábrázolja a film, aki mindent megtesz annak érdekében, hogy megakadályozza Edit lázadását Tibor „öröksége” (diktatúrája) ellen. Amikor megtudja, hogy Edit nem tart igényt a lakásra, a balatoni nyaralóra, a magas özvegyi nyugdíjra – semmire, amiért nem dolgozott meg –, úgy dönt, hogy elrabolja s addig tartja fogva az anyját, amíg nem tér jobb belátásra. Tervét egyetemista barátja, Kati segítségével valósítja meg, aki a nyaralóba zárt nő őrzése közben felismeri: ha István mellett marad, ugyanolyan sors vár rá, mint Editre. Ezért elhagyja Istvánt, aki dühében – igazolva Kati vele kapcsolatos gyanúját – pofon üti őt. Megállapítható: a Tiborról és Istvánról alkotott kép a Kádár-kori pártelit erkölcsi állapotának *kritikája*. Eszerint a pártelit régi tagjai úgy szocializálódtak a Rákosi-korszakban, s az utódaik is úgy fognak a Kádár-korszakban, hogy azt gondolják: bármit megtehetnek a rendszer legitimációját biztosító társadalmi csoport kiváltságainak védelme érdekében. Amikor Edit azt mondja Katinak, hogy a „fiam olyan, mint az apja”, akkor ez a megjegyzés arra utal, amit a *Holdudvar* nem mer kimondani közvetlenül: arra, hogy *nincs különbség a Rákosi- és a Kádár-rendszer között*. Ez a felismerés a hetvenes évek magyar filmművészetében fogalmazódik meg először – 1963-tól 1968-ig a Kádár-rendszer liberális reformjaival kapcsolatos értelmiségi illúziók dominálnak a játékfilmekben. 1969 fordulópont, ahogy ezt a *Holdudvar* is jelzi. Mégis mivel 1969-ben még csak repedeznek a rendszerrel kapcsolatos illúziók, a reformfilmek

Ehhez a kudarcélményhez kapcsolódik a filmben a *Körhinta*-utalás. Amikor Edit belátja, hogy a lázadása nem járt sikerrel, részegen elénekli a kedvenc nótáját (*Jaj, de széles, ja, de hosszú*) Kati jelenlétében. Amit a *Körhintában* Soós Imre énekelt szerelmére, az akkor még elérhetetlennek tűnő Marira gondolva, a *Holdudvarban* Törőcsik Mari teszi – ő azonban nem a férjére gondol (akinek egyszer sem látjuk az arcát a filmben), hanem azokra az illúziókra, amelyek a fiatalságával együtt tűntek el. S ha ez nem volna elég: amikor Edit *támolyogva* és Kati kísérete ellen *erőtlenül tiltakozva* hazaindul, a háttérben zene szól: ugyanaz a muzsika, amely a *Körhinta* drámai táncjelenetében Máté és Mari szabadságvágyát és a közös jövőbe vetett hitét fejezte ki.

A két zenei téma metalepszisként, akusztikai „kiszólásként” működik, amely „kiléptet a keretből”: meghatározza a film értelmezésének tágabb dimenzióját (Angyalosi 2008, p. 308.). Úgy gondolom, hogy Mészáros Márta azt akarta, hogy Editben Mari alteregóját, a *Holdudvarban* pedig a *Körhinta* folytatását ismerjük fel egy rövidke pillanatra.

Irodalom

- Angyalosi G. (2008). Élet az áruházban. In Széplaky G. (szerk.), *A zsarnokság szépsége: Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Gelencsér G. (2002). *A Titanic zenekara: Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Gyarmati Gy. (2013). *A Rákosi-korszak: Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon.
- Marx J. (2004). *Fabri Zoltán*. Budapest: Vince Kiadó.
- Varga B. (1998; szerk.). *Magyar Filmográfia: Játékfilmek: 1931-1997*. Budapest: Magyar Filmintézet.

csoporthoz sorolható *Holdudvar* politikai világképe a *Falakra* (Kovács András, 1968) jellemző homogén *optimizmus* és a *Kitörésre* (Bacsó Péter, 1970) jellemző homogén *pesszimizmus* sajátos keveréke. Amikor Máté és Mari nemzedékének jövőjéről – Edit sorsáról – kell beszélni, Mészáros Márta pesszimista: úgy látja, hogy a fényes szelek nemzedéke túlságosan kiégett és kiábrándult ahhoz, hogy elkötelezze magát a politikai rendszer reformja mellett. Reformok csak a beatgenerációtól – a háború után született nemzedéktől – várhatók, amelyet Mészáros Márta dinamikus, összetartó, liberális közösségként ábrázol a *Holdudvarban*.

Váró Kata Anna*

PROGRESSZÍV TÁRSADALOMSZEMLÉLET ÉS URALKODÓ SZTEREOTÍPIÁK

Az *Abigail's Party* nőalakjai

Bevezető: Nők a vásznon és a kamera mögött – áttekintés

Mielőtt rátérnék Mike Leigh 1977-ben rögzített *Abigail bulija* című darabjának, pontosabban annak nőalakjainak részletesebb vizsgálatára, érdemes röviden áttekinteni mi jellemezte a nők ábrázolását a brit filmiparban, és hogyan viszonyult a filmgyártás a női alkotókhoz. Az első, majd a második világháború és a rákövetkező évtizedek nemcsak a gyarmatok elvesztésével járó gazdasági és társadalmi változásokat hozták el Nagy-Britanniában, de a korábban évszázadokon át berögződött, egymástól jól elkülönülő társadalmi osztályok egymáshoz közelítését, a középosztály vezető társadalmi és gazdasági tényezővé válását, és nem utolsósorban a nők társadalmi szerepvállalásában és életműködésében végbemenő változásokat is. A mozgókép – legyen szó a már korábban is népszerűségnek örvendő moziról, vagy a háború után hódító útjára induló televízióról – igyekezett nyomon követni mindezt, bár mindkét médium esetében igaz, hogy a nőket érintő változások némi késéssel mutatkoztak meg, és nemegyszer megosztották a közönséget, sőt bizonyos esetekben komoly társadalmi vitát is generáltak.

A brit filmgyártás és az onnan kikerülő alkotások túlnyomó többsége, ahogy a világ más országaiban is, jó ideig a férfi alkotók hegemóniáját és az általuk képviselt maszkulin nézőpontot tükrözte. A *Kinematograph Yearbook* tanúsága szerint a háború alatt egyre több nő dolgozhatott válogóként vagy felelhetett a kosztümökért és díszletekért, sőt a Gainsborough Stúdió már forgatókönyvíró-nőket is foglalkoztatott, az első nemzetközi elismerésre szertevő női forgatókönyvírók, rendezők és producerek, mint például Muriel Box, Wendy Toye és Betty Box csak a második világháború utáni időszakban jelentkeztek, ám ők is leginkább csak amolyan első fecskéknek bizonyultak (Harper 1996, p. 95.). A hatvanas és hetvenes években, de még a nyolcvanas években is leginkább a dokumentumfilmek, a gyerek- és ifjúsági filmek, a független filmes csoportok, mint például a *Midge McKenzie* vezette feminista filmes csoport, a London Women's Film Group (1972–76)¹ és az

* Váró Kata Anna (DLA) filmkritikus, a Debreceni Egyetem Műszaki Menedzsment és Vállalkozási Tanszékének főiskolai docense, a Filozófia Intézet oktatója.

¹ *Tagjai: Esther Ronay, Susan Shapiro, Francine Winham, Fran MacLean, Barbara Evans, Linda Wood.* Olyan filmeket készítettek, mint a *Bettshanger Kent* (1972), *Serve and Obey* (1972), *Miss/Mrs* (1972), *Fakenham Film* (1972), *Women of the*

Angry Arts mozgalomból kinőtt, 16 mm-es filmek forgalmazására specializálódó, de filmkészítéssel és vetítések szervezésével is foglalkozó Liberation Films, a kizárólag női tagokból álló Leeds Animation Workshop² valamint az ekkoriban egyre nagyobb teret hódító televízió kínált terepet a nőknek, miközben a stúdiók támogatta nagyjátékfilmek világa továbbra is elsősorban a férfiak territóriumára maradt. Sally Potter már 1979-ben elkészítette a *Thriller* című Puccini-átiratát, az ír származású Pat Murphy pedig 1981-ben *Maeve* című alkotását, amelyek a női film korai példáinak nevezhetők: ezek elsősorban egy szűk fesztivál-körben szereztek csak ismertséget. A női filmek, tehát a női alkotók által készített, női perspektívát mutató alkotások megjelenésére a nagyvásznon Sally Potter 1992-es *Orlandójáig*, illetve Gurinder Chadha 1993-ban készített *Bhaji on the Beach* című egészestés nagyjátékfilmjéig várni kellett (King 1996, p. 216.).

A vitatható megbízhatóságú, angol nyelvű „British Women Film Directors” elnevezésű *Wikipédia*-oldal jelenleg három alkategóriában 41 angol, 13 skót és 5 walesi filmrendezőnőt listáz.³ A felsoroltak többsége elsősorban a dokumentumfilmek vagy a televízió világában szerzett nevet magának, mint például Ingrid Sinclair, Mary Field vagy Sarah Erulkar és csak elvétve találni a felsoroltak között nemzetközi szinten is ismert alkotót, mint például a már említett Sally Potter vagy a *Bridget Jones Naplóját* (*Bridget Jones's Diary*, 2001) jegyző Sharon Maguire.⁴ Az, hogy a filmkészítést kifejezetten férfias foglalkozásnak tartották, és a rendezői széket sokáig nem engedték át a nőknek, véletlenül sem egyedülálló, nem kizárólag a brit filmet jellemzi, és inkább az ez alóli kivételek mennek ritkaságszámba, mint például a korai némafilmkorszakban Amerikában: Alice Guy-Blaché, Lois Weber, Ruth Ann Baldwin, Ida May Park vagy Mabel Normand; de korai példaként hozható a Harmadik Birodalom elsőszámú rendezőnője, Leni Riefenstahl is. Az imént említett ritka kivételektől eltekintve, a női filmesek inkább a huszadik század vége felé kezdhették igazán hallatni a hangjukat. Magyarországon Mészáros Márta volt az első nő a kamera túloldalán, aki rövidfilmrendezőként kezdte a pályáját, és csak több mint egy évtizednyi kisfilmes munkásság után, 1968-ban *Eltávozott a nap* címmel készítette első nagyjátékfilmjét. Bár neki és úttörő társainak sikerült maradandót alkotniuk, de mégsem törték meg a nemzetközi filmiparnak az egészen a „nők éveként” jellemzett 2015-ös évig tartó férfidominanciáját és a döntőrészt férfiak által teremtett nőalakok uralmát a vásznon.

Az iparág felépítéséből adódóan a tipikusan női műfajként számon tartott melodramák – különösen igaz volt ez a háború előtti és alatti időszak brit melodramáira –, is a férfi perspektívát

Rbondda (1973), *The Amazing Equal Pay Show* (1974), *Put Yourself in My Place* (1974), *About Time* (1976), *Whose Choice* (1976). (<http://www.bffs.org.uk/> Letöltve: 2019. január 02.)

² 1978-ban kezdte meg működését és elsősorban politikai- és társadalmi elkötelezettségű rövidfilmeket készített (Lant 1996, p. 161–187.)

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Category:British_women_film_directors Letöltve: 2019. 01. 05.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Category:British_women_film_directors Letöltve: 2019. 01. 02.

tükrözték. Bár, ahogy arra Sue Harper is felhívja a figyelmet, közvetlenül a második világháború után a vásznon látható női karakterek átmenetileg ugyan, de „jelentős változatosságot mutattak, a szerepeiket azonban alapvetően a berögződött osztály- és nemi szerepek határozták meg” (Harper 1996, p. 98.). A műfajfilmek, elsősorban a kosztümös alkotások nagyobb teret engedtek a változatosnál változatosabb női karaktereknek, mégis a második világháború utáni időszakban – elsősorban az ötvenes évektől – a társadalomban is megmutatkozó tradicionális szerepekhez való visszatérés volt tapasztalható, nem csoda, hogy az ötvenes években a társadalmi realizmus felé forduló filmkészítés is ezt tükrözte, és a korábban a háború alatt végbemenő változások, akár a női szexualitás, akár a munkában szerzett tapasztalatok által felvetett témák jobbára érintetlenek maradtak (Harper 1996, p. 94.).

Az 1950-es évek végén Nagy-Britanniát is elérő újhullám a francia *nouvelle vague*-gal ellentétben nem formanyelvi szempontból forradalmasította a szigetország filmkészítését. Az elsősorban tematikai változást elindító mozgalom progresszivitása az akkoriban jelentősebb gazdasági befolyásra szert tevő munkásosztály középpontba állításában, az osztályélmény és annak reprezentációjának kiszélesítésében, illetve annak új, az addigiaktól merőben eltérő perspektívából való ábrázolásában mutatkozott meg, ahogy arra Raymond Williams is felhívja a figyelmet (Williams 1977; Hill 2000, p. 250.). Ellentétben a korábbi években divatos kosztümös melodráákkal és a középosztályról szóló vígjátékokkal vagy a nemzettudatot erősítő háborús filmekkel, a társadalomtudatos filmkészítői attitűdjéről elhíresült angol újhullám a munkásosztályt és annak átalakulását, valamint a transzformációt különböző módokon megélő munkáshóstit vette célkeresztbe (Hill 2000, p. 250–251.). Miközben az olyan filmek, mint például a *Hely a tetőn* (*Room at the Top*, Jack Clayton, 1959), a *Szombat este, vasárnap reggel* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960) vagy az *Ez is szerelem* (*A Kind of Loving*, John Schlesinger, 1962) kifejezetten progresszívnek mutatkozott az észak-angliai iparvidékeken élő munkások hétköznapjainak és szabadidős tevékenységeiknek ábrázolásában, a maskulin közeg a háztartáson és az ahhoz köthető szerepeken túl aligha biztosított teret a nők számára. Többen akadnak, akik éppen ezért kétségbe vonják az angol újhullám progresszív voltát, illetve felvetik azt, hogy egyáltalán beszélhetünk-e újhullámról. A filmes kifejezőeszközök minden innovációt mellőző használata mellett pont az angol újhullám filmjeinek nőábrázolása, a nők marginalizálása és sztereotipizálása miatt kérdőjelezzik meg többen is az újhullám elnevezés legitimitását. Az újhullám alkotásai között csak egy, az angol drámaíró, Shelagh Delaney írásából, Rita Tushingham főszereplésével készült, *Egy csepp méz* (*A Taste of Honey*, Tony Richardson, 1961) található, amely női karaktereket állít a középpontba. Ez a tendencia ugyanúgy megfigyelhető a hatvanas és hetvenes évek brit filmjeiben, de még a kilencvenes évek „brit grit” filmjeire is jellemző lesz. A változás csak lassan, elsősorban a korábban már említett függetlenfilmek csoportok, valamint a

hetvenes években tömegmédiummá fejlődő televízióban növekvő számban foglalkoztatott író- és rendezőnők hatására indul el (Harvey 1986; Dupin 2008, p. 15).

A nők foglalkoztatásában nemcsak a gyerek- és ismeretterjesztő műsoroknak volt szerepe, hanem az úgy nevezett „single play drama series”-nek is. Az önálló, egymástól független epizódokból álló, elsősorban kortárs írók tollából származó drámaantológiákat először az ITV indította út-
nak *ITV Play of the Week* címmel 1955-ben, amelyet aztán számos hasonló kezdeményezés követett.⁵ Nem telt sok időbe, hogy a BBC is műsorra tűzze a saját single play drámasorozatát,⁶ amelyek közül a *The Wednesday Play* a politikai aktualitást, a *Play for Today*, melynek keretein belül az általam választott *Abigail's Party* is bemutatásra került, a politikai aktualitáson túl a műfaji változatosságot, valamint a kort érintő aktuális kérdések reprezentációját tűzte ki célul, mint például a brit társadalomban az osztályok között és a nemi szerepekben beállt változások ábrázolása, de nem fordított háttér a faji kérdések vagy egyéb kényes témák tárgyalásának sem.

A single play drámasorozatok a Free Cinema és az angol újhullám örökösei, vívmányainak folytatói voltak még hosszú évtizedeken keresztül. Ahogy Geoff Brown is megállapította, „a hatvanas évek közepétől a direkt társadalmi megfigyeléseket tartalmazó mozgóképek sokkal inkább a televízióban, mint a mozikban lelhetők fel” (Brown 2001, p. 253.). A single play drámaantológiák tekinthetők úgy, mint a hatvanas években lecsengő angol újhullám és a kilencvenes években hódító útjára induló brit grit közötti kapocs. Bár elsőre furcsának tűnhet a brit film meghatározó tendenciáinak és a televízióra írt drámasorozatoknak az egy kalap alá vétele, a kötelék és a folytonosság a témák és azok megközelítése, ábrázolásmódja, illetve az olyan alkotók miatt mutatható ki egyértelműen, mint Mike Leigh, Ken Loach vagy Alan Clarke, illetve az olyan írók, mint például a *Tűzszekerek* Oscar-díjas forgatókönyvírója, Colin Welland, akinek televíziós munkássága legalább annyira említésre méltó, mint nagyjátékfilm pályafutása, ahogy azt James Legott is kiemeli *Nothing to do around Here: British Realist Cinema in the 1970s* (2008) című írásában.

Noha a kortárs drámasorozatok az itt munkálkodó női alkotóknak, mint Nell Dunn, Tara Prem, Julia Jones, Mary O'Malley, Antonia Fraser, Jennifer Johnston, Carol Bunyan, Rose Tremain, Janey Preger Rachel Billington, Paula Milne, Shirley Gee, Judy Forrest, Anne Devlin és a Magyarországon is nagy népszerűségnek örvendő *A 13 és 3/4 éves Adrian Mole titkos naplóját* (*The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 3/4*, 1985) és annak folytatásait jegyző Sue Townsend munkásságának köszönhetően nézők millióihoz juttatták el akkoriban az újdonságszámba menő női perspektívát és tapasztalatot, ez nem jelentette azt, hogy a korábban berögződött sztereotípiák ne éltek volna

⁵ Például a szintén az ITV által indított: *ITV Television Playhouse* (1955–67), az *ITV Sunday Night Drama* (1959–80) vagy az *Armchair Theatre* (1956–74).

⁶ Például a *Sunday Night Theatre* (1950–59), a *Thursday Theatre* (1964–65), a *Theatre 625* (1964–68), a *Thirty-Minute Theatre* (1965–73), a *The Wednesday Play* (1964–70) és minden idők legnagyobb nézettségű drámasorozata, a *Play for Today* (1970–84).

tovább, ahogy azt a *Abigail's Party*ban is látni fogjuk (Harvey 1986; Dupin 2008; Newland 2010, p. 15.).

Mike Leigh és az *Abigail's Party* (1977)

A brit filmipart sújtó tőkeelvonásnak és több más, a filmfinanszírozást alapjaiban átalakító változásnak köszönhetően több alkotó, közöttük Mike Leigh is elsősorban a televíziós és rádiós munkáiból tudta fenntartani magát. Leigh akár színházban, akár a rádió vagy a kisképernyő számára dolgozott, mindenütt megőrizte a később szerzői kézjegyeként idézett karakterépítési technikáját és az ehhez kapcsolódó, a cselekmény kibontásának az alapját is képező színészvezetési módszerét. Leigh előre megírt forgatókönyv nélkül, a színészek és a technikai stáb összehívásával indította a munkát. A közreműködőkkel csak a főbb cselekményszálakat, illetve egy-egy fordulatot ismertetett és gyakran titkolta még előlük is, hogy a történet milyen fordulatot fog venni, vagy ha például belépnek egy ajtón, ki fogja őket fogadni, így a színészek spontán reakciói beépültek az általuk megformált figurákba. A karaktereket Leigh az azokat megformáló színészekkel együtt alakította ki az általa bevett szokásnak számító rögtönzések során.⁷ Mivel forgatókönyv nem volt, és módszere inkább a színházi gyakorlathoz állt közelebb, így inkább csak erősítette azt az általános nézetet, mely szerint Leigh „csupán lefilmezi a színházat”, és ami miatt a hetvenes években a korabeli játékfilmes producerek túlzott óvatosságának köszönhetően egy évtizedre kiszorult a játékfilmgyártásból. Túlságosan sok bizonytalansági tényező volt ez az akkoriban egyébként is ingatag lábakon álló szigetországi filmgyártás számára, melyet annak döntéshozói nem tudtak és nem is akartak felvállalni (Walker 2005, p. 224–225.). Ami hátrány volt a játékfilmes producerek meggyőzésénél, külön erénynek bizonyult a televíziós producereknél, mivel Leigh módszere kifejezetten passzolt a korabeli televíziós műsorrögzítéshez, különösen, ami a „single play drama series” darabjainak felvételét illette, így nem véletlen, hogy a BBC akkoriban legnépszerűbb drámasorozata, a *Play for Today* több, Mike Leigh által készített epizódot is műsorra tűzött,⁸ a legnézettebb és a mai napig a legnagyobb hatással bíró, Leigh ritka stúdiódarabjainak egyike, az *Abigail's Party* lett. Az akkoriban rekordnak számító 16 milliós (!) nézettségű színházi adaptációt a korabeli kritika főleg a technikai

⁷ Beverly esetében még azon is sokat gondolkodott Leigh akkori feleségével, a Beverlyt alakító Alison Steadmannel, hogy Beverly vagy Beverley legyen a neve a karakternek. A járását, mozgását is együtt találták ki a háttértörténettel együtt, hogy Beverly valószínűleg modell akart lenni, és a magazinokból az öltözködést, a kifutókról a járást tanulta el. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg>; https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18_uhA Letöltve: 2019. január 4.)

⁸ *Hard Labour* (1973), *Nuts in May* (1976), *The Kiss of Death* (1977), *Abigail's Party* (1977), *Who's Who* (1979) és a *Home Sweet Home* (1982).

hiányosságai miatt igencsak elmarasztalta,⁹ de a bemutató óta eltelt több mint negyven évben a világ számos vezető színházában bemutatták Brazíliától Magyarorszáig¹⁰ (Cooke 2003, p.92.). A darabot eredetileg a Hampstead Theatre-ben, Londonban adták elő, ahol 104 bemutatót ért meg, és csak ezek után került sor a stúdiófelvételre. A színházi előadások során cizellálódott alakításoknak köszönhetően az *Abigail's Party* mind színészi játékaival, mind a korabeli társadalom árnyalt ábrázolásával kiemelkedik az egyébként is magas színvonalú *Play for Today* darabjai közül. Különös érdekessége a darabnak, hogy a karakterek nemcsak a középosztály korabeli rétegződését tükrözik, de a három női szereplő a korabeli női szerepek és a hozzájuk kapcsolódó értékrendek megtestesítői, akiknek segítségével alapos betekintést kapunk a korabeli brit társadalomba.

Abigail's Party – A történet

Mike Leigh 1977-es, eredetileg színházi rendezése Essexben játszódik egy kertvárosi házban. A címben megnevezett Abigail az egyik vendég, Sue (Harriet Reynolds) tizenöt éves lánya, aki éppen bulit rendez a szülői házban. Sue, hogy ne zavarja lánya buliját, elfogadja a szomszédban lakó Beverly (Alison Steadman) és férje, Laurence (Tim Stern) invitálását, hogy töltsen náluk az estét egy másik házaspár, Angie (Janine Duvitski) és Tony (John Salthouse) társaságában. Ahogy telik az idő és fogynak az italok, egyre inkább betekintést nyerünk a tinédzser gyerekeit egyedül nevelő Sue és a másik két gyermektelen házaspár életén keresztül a korabeli brit társadalom egy jelentős szegmensébe: a régi középosztály és még inkább az akkoriban kialakuló „új középosztály” életébe. A történet három női szereplője nemcsak a középosztály rétegződésére kiváló példa, de képet fest a nőknek a korabeli brit társadalomban betöltött szerepéről és az ezen szerepekhez köthető sztereotípiákról, amelyek évtizedekig meghatározták a nők ábrázolását.

Beverly (Alison Steadman) – az ideális fogyasztó

A hivalkodó narancspiros selyemalkalmit, trendi ékszereket, divatos frizurát és erős sminket viselő házigazda, Beverly a szó minden értelmében a társaság legszínesebb egyénisége. Megjelenésével, viselkedésével állandó figyelmet követel, magabiztosan uralja a teret és a társaságot.¹¹ A

⁹ Dennis Potter írt róla különösen elmarasztalóan a *Sunday Times* hasábjain. (Sterritt 2006, p. 326.)

¹⁰ Magyarországon Ascher Tamás rendezésében mutatták be 2015-ben a fővárosi Katona József Színház Kamaraszínházában.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18_uhA Letöltve: 2019. január 4

modellspiráns egykori áruházi sminktanácsadó, aki – hála ingatlanügynök férje jól fizető állásának – ma már egyáltalán nem dolgozik. A legmodernebb háztartási gépekkel felszerelt háztartása miatt pedig a házimunka sem rabolja az idejét, amit így szinte teljesen saját maga és otthona csinosításának és a szabadidős tevékenységeknek – mint például a vendégvárás – szentelhet. Evelyne Sullerot *A nők szerepe Európában a hetvenes évek végén* című esszéjében kifejtette, hogy a második világháború utáni gyors gazdasági fejlődés hozta prosperitás és a nyomában járó technikai robbanásnak köszönhetően létrejött modern, gépesített háztartások alaposan megkönnyítették a házimunkát a nők számára, sőt a férfiak is egyre nagyobb számban vették ki belőle a részüket. Mindez megnövelte a nők számára a szabadidőt, amit magukra, a külsejükre, testmozgásra és egyéb szabadidős tevékenységre fordíthattak (Sullerot 1983, p. 525–556).

Beverly-nek mindene megvan, ami egy hetvenes évek végi modern és jól felszerelt háztartásban elengedhetetlen, noha a tekintélyes méretű jégszekrényben leginkább csak italok hűlnek, és az ultramodern tűzhelyét még ki sem próbálta, mert sohasem főz, és egyáltalán semmiféle háztartási munkára nem hajlandó. Számára inkább ezen tárgyak birtoklása, és az általuk másokból kiváltott csodálat a fontos. Ugyanez mutatkozik meg az egész ház berendezésén és Beverly külsején is, ami minden apró részletében odafigyelést tükröz és ugyanezt követeli másoktól is, mindemellett a meghatározottabban mutatja Beverly-nek a házimunkától és a hagyományos, a nőket a háztartással és a gyerekneveléssel azonosító szerepkörtől való teljes mértékű elhatárolódását. Beverly ki is fejt egy ponton, hogy a pelenkázás meg az összes, a gyerekvállalással járó dolog igazából nem neki való.¹² A nőiséget nem a gyerekszülésben és nevelésben szeretné kiteljesedni, hanem a szexualitásban, illetve saját érzékiségének megélésében. Mivel Beverly nem rejti véka alá, hogy férje mennyire nem férfi számára, női csáberejét leginkább a társaság másik férfitagján, Tony-n próbálgatja, aki vevőnek is mutatkozik rá. Alison Steadman úgy nyilatkozott a film végén látható interjúban, hogy szándéka szerint olyan nőt akart megformálni, aki tisztában van testi adottságaival, élvezi saját érzékiségét, és ezt lépten-nyomon a vendégei tudtára is adja mozgásával, testtartásával, azzal, ahogy Tony-val flörtöl, vagy ahogy Angie-t megalázza.¹³

John Hill szerint: „Beverly mintha csak egy személyben testesítené meg mindazt, amit a reklámok sugallta fogyasztói kultúra ronthat egy emberen, csakúgy, mint a hetvenes években feltörő új középosztály hivalkodását és műveletlenségét” (Hill 1999, p. 194.). Hill az „ideális fogyasztónak”

¹² Érdemes megjegyezni, hogy a drága, szuperdivatosnak számító és igencsak feltűnő selyemestélyi extravagáns szabása épp a Beverlyt megformáló Alison Steadman jócskán előrehaladott terhességét volt hivatott leplezni. A darabot azért vették le a színházban és azért került sor a gyors televíziós rögzítésre, mert Steadman gömbölyödő hasát már egyre nehezebb volt leplezni, ha pedig az állapotának megfelelően átírták volna a szerepét, akkor épp a figura lényege veszett volna el. Steadman akkoriban úgy nyilatkozott, hogy legalább egy évre, de a gyerek igényei szerint akár többre is visszavonul a színésztől. Bár a színpadra később még visszatért, Beverly karakterét ebben a tévéfelvételben öltötte magára utoljára. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2019. január 4.)

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2019. január 4.

nevezi a „tehetős, gyermektelen és boldogtalan” Beverly-t (Hill 1999, p. 194.). Az *Abigail's Party* során a néző mindvégig jól szórakozhat elsősorban Beverly műveltségbeli hiányosságain, ízlése és viselkedése harsányságán (Hill 1999, p. 195.). Mindeközben a rendező bírálja a korabeli nézők számára oly ismerős, a pénze révén viszonylag gyorsan a középosztályba bekerülő új társadalmi réteget, amit akkoriban „új középosztálynak” neveztek Nagy-Britanniában.

A Hill által említett hivalkodás és műveletlenség mellett Demis Roussos *Forever and Ever* című dala vagy Tom Jones slágere, de a hálószobájukból előhozott Stephen Pearson *Wings of Love*¹⁴ című képe is Beverly sekélyességének újabb és újabb bizonyítéka. Emellett pedig arra is szolgál, hogy megmutassa, az anyagi javak mellett mennyire elégedetlen, és jómódot biztosító házassága ellenére mennyire kielégítetlen és boldogtalan is valójában, hiszen férje pont azt nem képes megadni neki, amire leginkább vágyik. Beverly flörtölése Tony-val, és az, ahogyan férjével beszél, még egyértelműbbé teszi, mennyire nem működik a férfi-nő kapcsolat közte és Laurence között, házasságuk leginkább csak az anyagi javak hajszolásáról, a státuszszimbólumok megszerzésének és mutogatásának élvezetéről szól, ami mégis örökös hiányérzettel tölti el, és amit nem is rejt véka alá. Mindezeknek köszönhetően Beverly nemcsak a férje, de a nézők gyűlöletének is pillanatok alatt első számú célpontjává válik (Váró 2016, p. 133–134).¹⁵

John Hill Beverly karakterével kapcsolatban kiemelte, hogy az jól visszavezethető a hatvanas évek újhullámának egyik alkotására, John Schlesinger 1962-es *Ez is szerelem* című filmjére, amely már tizenöt évvel korábban megmutatta, miként befolyásolja a fogyasztói kultúra az emberek, Schlesinger filmjében elsősorban a munkásosztály életét (Hill 1999, p. 194.). Az *Ez is szerelem* az *Abigail's Party*hoz hasonlóan a nőket azonosította a hatvanas évek legelején még újonnan formálódó fogyasztói társadalom felszínességével, a felelőtlen költekezéssel és az anyagi javak megszerzése iránti túlzott vágygal. A későbbiekben viszont a Beverly-hez hasonló női karakterek, illetve a fogyasztói kultúra negatív, nemegyszer személyiségtorzító hatásainak a nőkkel való társítása is sokáig meghatározó sztereotípiája lesz a brit filmeknek. A kilencvenes évek brit grit alkotásaiban is több példa akad rá, elég csak Peter Cattaneo *Alul semmi* (*The Full Monty*, 1997) című filmjét említeni. Cattaneo alkotásában a művezető, Gerald (Tom Wilkinson) felesége, a szintén gyermektelen Linda (Deirdre Costello) képviseli mindezt.

¹⁴ Pearson a korszak közkedvelt, de sok vitát kiváltó giccsfestője volt. A *Wings of Love* egy meztelen nőt és egy meztelen férfit ábrázol, közöttük a háttérben egy hatalmas hattyúval. (<http://arnotgallery.com/artists/stephen-pearson/> Letöltve: 2019. január 4.)

¹⁵ Egy, a DVD-hez kiadott interjúban, ami a YouTube-on is látható, a film végén a Tony-t alakító John Salhouse emlékezik vissza rá, milyen szélsőséges volt a színházi előadások során a nézők reakciója Beverly viselkedésére. A közönség nagy része legszívesebben megütötte volna, de volt olyan is, akiből inkább csak szánalmat váltott ki. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2019. január 6.)

Az ápolónőként dolgozó Angie naivnak, gyerekesnek tűnik. Alkatra is törékenyebb, arcát előnytelen szemüvegkeret takarja, ruhája jóval visszafogottabb Beverly öltözkénél. Folytonos locsogása látszólag idegesíti többnyire szótlan vagy éppen csak egyszavas válaszokat adó, számítógépkezelőként dolgozó férjét. Tony-nak látszólag az sem tetszik, ahogy Angie kifecsegi, miként nem jött össze számára a futballkarrier, az pedig pláne nem, ahogy a nő többször is nyomatékosítja, hogy Tony pusztán csak „operátorként” dolgozik az akkoriban ugrásszerű növekedésnek induló és igencsak jövedelmezőnek mondható számítógépiparban. A bútorozott albérletükből frissen a kertvárosba költözött Angie és Tony még épphogy most léptek egy nagyot felfelé a társadalmi ranglétrán. Angie őszinte csodálattal és vágyakozással nézi Beverly-ék pazar otthonát, a bútorokat és a modern konyhai berendezést, mivel sem ezen tárgyakat, sem a tétlenség luxusát nem engedheti meg magának. Angie tehát, Beverly-vel ellentétben, a dolgozó, az ápolónői munkájában is sokat elviselő és a férje által is elnyomott, boldogtalan nőnek a típusát testesíti meg.

Beverly-hez és Laurence-hez hasonlóan Angie és Tony is három éve házasságban, de az est házigazdához hasonlóan a szerelemnek, sőt még a szeretetnek a csírája is alig fedezhető fel közöttük. Tony a társaságban is kedvét leli felesége piszkálásában, sőt megalázásában. Bár Angie saját bevallása szerint Tony fizikailag nem bántalmazza őt, a nő felemlegeti, hogy nemrégiben azt mondta neki, hogy legszívesebben ragasztószalaggal ragasztaná be a száját. Leigh Angie és Tony alakján keresztül hozza fel a családon belüli erőszak témáját, megmutatva, hogy az nemcsak fizikai értelemben vett brutalitásban nyilvánulhat meg. Angie a rá jellemző gyermeki naivitással túri Tony durvaságát, de ez nem jelenti azt, hogy ne lenne pontosan tudatában annak, mit miért is mond a férje, vagy hogy ez ne bántaná őt. Mike Leigh más filmjeiben, például a *Vérmes reményekben* (*High Hopes*, 1988) is megjelenik az erőszakos férj, amit többen – közöttük John Hill – a Leigh filmjeire jellemző nőgyűlölet kifejezéseként értelmeznek (Hill 1999, p. 194-). Beverly és Laurence esetében inkább a nő az, aki folyton vegzálja a férjét, de azért van egy jelenet, amiben Laurence már nem bírja tovább Beverly piszkálódását, és erősen megragadja és megszorítja a nő karját, így intve csendre őt (Váró 2016, p. 135.).

Angie tisztában van férje gorombaságával, és azzal, ahogy Tony a vele folyamatosan flörtölő Beverly-t bámulja, és láthatóan bántja, amikor Beverly a külsejével kapcsolatban megalázza, de mindvégig megőrzi mosolyát, és igyekszik nem felvenni ezeket a dolgokat. Angie ugyanakkor a gyakorlatias és két lábbal a földön járó munkásnő megtestesítője is, amit több film és tévédráma is központi karakterévé választott ebben az időben. Amikor Sue rosszul lesz, Angie az, aki azonnal és

hathatósan a segítségére siet, ahogy Laurence esetében is rögtön tudja, mi a teendő, de ő az, aki jóval a férfi rosszullete előtt már figyelmezteti őt az életmódjával járó kockázatokra.

Míg Beverly hallani sem akar a gyerekről, Angie munkája révén sok kisbabával találkozik és vágyik is saját gyerekekre. A hatvanas-hetvenes évek filmjeiben és televíziós műsoraiban egyre többször került elő a családtervezés, a gyerekvállalás kérdése, a fogamzásgátló elterjedése és az abortuszvita, illetve ezekhez kapcsolódóan a nők társadalmi szerepének átalakulása is. Az *Abigail's Party* három különböző nőalakja a gyerekvállalás és a hagyományos családmodell kérdéskörével kapcsolatban három egymástól gyökeresen eltérő viszonyulást mutat be.

Sue (Harriet Reynolds) – a hagyományok és értékek őrzője

Az egyedül érkező vendég, Sue öltözéke, visszafogott modora kirí a társaságból, és láthatóan nem is érzi itt igazán jól magát. Illemtudása, viselkedése, műveltsége és az általa képviselt értékrend is megkülönbözteti az est résztvevőitől, így jó ellenpontja a másik két házaspárnak, különösen házigazdáinak. Beverly és Laurence három éve laknak itt az utca azon részén, ahol az újépítésű házak találhatóak, és erre a részre költöztek Angie-ék is, míg Sue az utca másik oldalán, egy régebbi építésű házában lakik.

Sue képviseli a második világháború alatt és után vezető szerepbe emelkedett, tanulással és kemény munkával társadalmi rangot szerzett középosztályt, mely ismeri az etikettet, és tiszteli a hagyományokat. Ő még tudja, hogy ha vendégségbe hívják, egy üveg bort illik vinnie, és ő az, aki üres gyomorral érkezik az esti meghívásra, ami az időpontjából adódóan vacsorát feltételez, és nemcsak sós mogyorót, chipset és folyamatosan utántöltött italokat. Bár Sue is az essexi dialektust beszéli,¹⁶ kiejtése iskolázottságánál fogva is kifinomultabb, mint a többieké.¹⁷ Sue szereti a művészetet, a komolyzenét, valamelyest ismeri Párizst, tehát mindent, ami a középosztály iskolázottságának és műveltségének megfelelően elvárható, de nem ismeri például se Demis Roussost, se Tom Jonest, akiknek a felvételei felcsendülnek az este során (Váró 2016, p. 133.).

¹⁶ Leigh fontosnak tartotta, hogy vidéken játszódjon a darab, de olyan helyen, ahol magas az életszínvonal, erős a középosztály, illetve az új középosztály, és ezáltal a vidékiesség és a feltörekvés egy érdekes kombinációját kapjuk. Ezért esett a választása Essexre, sőt, ahogy kiemelte, Essex London felé eső részére, ami szerinte alapjában határozza meg a karaktereket. Így azok közelebb vannak a fővároshoz, de mégsem ott élnek. Éppen ezért a jellegzetes essexi dialektus és annak árnyalatnyi variációi is esszenciálisan hozzátartoztak a figurákhoz. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2015. június 2.)

¹⁷ A brit filmekben mindig nagyon nagy szerepet kap a beszéd a karakterek jellemzésében. Rendszerint már az első megszólalásból tudni lehet, hogy az illető pontosan hová valósi, milyen az iskolázottsága és a társadalmi hovatartozása. Ezért van az, hogy a színészeknek – és ez Mike Leigh esetében különösen így van – nagyon sok időt, nemegyszer hosszú hónapokat kell tölteniük beszédtanulással egy-egy szerepre készüléskor, amiben úgynevezett „dialect coach” segíti őket.

Míg a két házaspár három-három éve él együtt, Sue pont ennyi ideje vált el építész férjétől, akitől rámaradt megbecsülésnek örvendő társadalmi pozíciója. Sue az egyetlen a társaságban, akinek – a régi értékrend hordozójaként – két gyereke van, bár válása miatt ő sem mondhatja teljesnek a családját. Fia tizenegy éves, lánya, aki éppen hangos bulit rendez a házában, tizenöt. Sue hagyománytisztelőt mutatja az is, hogy ragaszkodik ahhoz, hogy a vasárnapi ebéd családi ebéd legyen, amire minden alkalommal a volt férje is hivatalos (Váró 2016, p. 133–135.).

Mike Leigh egy pillanatig sem kívánja fenntartani a középosztálybeli házastársak boldog kertvárosi idilljének illúzióját. Az első perctől kezdve egyértelművé teszi, hogy a kifelé talán irigylésre méltónak látszó jólét mögött mennyi frusztráció és feszültség képes felgyűlni, ami igazi pokollá tudja változtatni a házasság szent kötelékét, már amennyiben még megvannak ezek a kötelékek. „Leigh univerzumának középpontjában elsősorban a családok állnak, filmjei általában azt mutatják, hogy mennyire sikeres vagy bukik meg a párbeszéd és a kapcsolat a felek között” (Hill 1999, p. 196.). Az *Abigail's Party* fő tengelyét is a diszfunkcionális kapcsolatok adják, elsősorban a rossz házasságok, de feltűnő, hogy milyen felszínesek a barátságok, és a szülő-gyerek kapcsolatban is bőven adódnak problémák. Kiüresedés, érzelmi sivárság, egymás életének pokollá tétele, de a konvencióknak megfelelni vágyás és a látszat fenntartására törekvés is jellemzi a figurákat. Egyedül Sue-ban nincs meg ez a hivalkodás és tettetés (Váró 2016, p. 134–135.). Megjelenése és szürkesége miatt viszont Leigh egyértelműen egy letűnt kor maradványának tünteti fel.

Abigail – a láthatatlan katalizátor

A film címe az ő bulijára utal, valójában azonban az egy másik házban zajlik párhuzamosan. Az ő, a címben említett bulija valójában az est eseményeinek katalizátora, ami összehozza ezt az ötfős társaságot. Abigail egy pillanatra sem jelenik meg a színen, de kiderül, hogy punk viseletével és extrém külsejével hamar felhívta magára az új szomszédok, Beverly és Angie figyelmét. Abigail képviseli a kertvárosi konformizmus elleni lázadás hetvenes évekbeli megjelenési formáját, a szubkultúrák terjedését, a fiatalok korai érését és az új generáció szabados erkölceit. Abigail-en keresztül, ha csak említés szintjén is, de megjelenik a punk-robbanás, a városi szubkultúrák terjedése, a kertvárosi konformizmussal szembeni lázadás, a tinédzserek korai szexuális érése. Külseje, amit Beverly és Angie írnak le részletesen (szőke haj rózsaszín csíkokkal, biztosítótűvel összefogott szakadt farmer, munkásoverall) szöges ellentétben áll anyjának ugyancsak puritán megjelenésével (Váró 2016, p. 136.).

Összegzés

A hatvanas évek újhullámának nyomdokain haladva Leigh előszeretettel foglalkozik a kora társadalmát érintő kérdésekkel, de mindig a családból, a családtagok és barátok egymáshoz való viszonyából kiindulva hozza be a diskurzusba, ahogy azt az *Abigail's Party*-ban láthatjuk. Leigh a színészeivel közösen épített figurákon, azok gesztusain, mozgásán, beszédfordulatain és dialektusán keresztül festi le a hetvenes évek végének tipikus, főként a fogyasztói kultúrával és a műveletlenséggel azonosított vidéki középosztályát. A házastársak és háztartások életéből tágítja a spektrumot, ami jól köti a munkásosztályhoz kapcsolódó realista irányzatot képviselő „kitchen sink” filmekhez (Hill 2000, p. 254.).

Míg Leigh kortársa, a társadalmi elkötelezettségű filmkészítés másik jelentős alakja, Ken Loach inkább arra törekszik, hogy egy valós probléma legyen a középpontban, éppen ezért eredeti helyszíneket és amatőr szereplőket használ, természetes világítást és helyszínen felvett hangot, hogy így teremtse meg filmjeiben a realizmust. Leigh filmjeiben a központi probléma a karakterekből, azok egymáshoz és környezetükhöz való viszonyulásából alakul ki, aminek a kulcsa a színészi játék. John Hill szerint jellemző Leigh-re, hogy külön-külön felnagyít bizonyos karaktervonásokat és az azokhoz társuló külsőségeket, beszédmódokat, ennek következtében olyan alakítások születnek, melyek az eltúlzott gesztusokkal már-már a ripacsság határát feszegetik (Hill 1999, p. 195.). A túlzások, amikkel a színészek a karakterformálás során élnek, pedig már magukban hordozzák az általuk megjelenített figurák bírálatát is.

Leigh inkább társadalmi típusokat jelenít meg az *Abigail's Party*-ban is, és ezért nem is aspirál arra, hogy lélektanilag pontosak, illetve természetesek és észrevétlenek legyenek az alakítások. Ezzel arra invitálja a nézőt, hogy az egyszerre reagáljon is a karakterekre, de egy kicsit el is határolja magát tőlük, és kritikusán viszonyuljon hozzájuk. Mivel az *Abigail's Party*-ban, ahogy több más Mike Leigh-rendezte comedy of manners esetében is, a színészek által megformált karakterek már-már karikatúrába hajlanak, inkább karaktertípusokat jelenítenek meg, ami feltételezi bizonyos tulajdonságaik túlhangsúlyozását vagy a karakterek sztereotip leegyszerűsítését. Ennek köszönhetően viszont amennyire progresszívnek mondható Leigh alkotása a korabeli társadalom ábrázolásában és a középosztály tagozódásának bemutatásában, annyira megkérdőjelezhető ez a fajta előremutató szemlélet a női karaktereinek megrajzolásában. Több, a már említett Evelyne Sullerot kötetében is fellelhető megfigyelés akad az *Abigail's Party* nőalakjaival kapcsolatban, elsősorban a három nőnek a családhoz, a gyerekneveléshez, a munkához és a szabadidőhöz való hozzáállásában, ami újabb példája annak, hogy Leigh mennyire odafigyel kora társadalmára. Ám az erősen sztereotip és negatív, már-már önmaguk karikatúráiba hajló figurák miatt az itt látható nőábrázolás mégsem tekinthető igazán

előremutatónak. Leigh az angol újhullám egyik folytatójaként ebben a művében nem tért el az ötvenes évek végének és hatvanas évek elejének újhullámos nőábrázolásától, az kor uralkodó sztereotípiáitól, ami nemcsak rá, de neves kortársaira, sőt a kilencvenes évek brit gritjének rendezőire is érvényes, és ami miatt politikai éleslátása és progresszív társadalomszemlélete ellenére sem mondható minden tekintetben előremutató alkotónak.

Irodalom

- Brown, G. (2001). *Paradise Found and Lost: The Course of British Realism*. In R. Murphy (szerk.), *The British Cinema Book*. II. kiadás. London: BFI.
- Cooke, L. (2012). *A Sense of Place: Regional British Television Drama 1956-82*. Manchester: Manchester University Press.
- Cooke, L. (2003). *British Television Drama: A History*. London: British Film Institute.
- Dupin, C. (2008). The BFI and British Independent Cinema in the 1970s. In R. Shail (szerk.), *Seventies British Cinema*. London: BFI Palgrave Macmillan.
- Friedman, L. D. (2006; szerk.). *Fires Were Started*. London: Wallflower Press.
- Harper, S. (1996). From Holiday Camp to High Camp: Women in British Feature Films, 1945–1951. In A. Higson (szerk.), *Dissolving Views; Key Writings on British Cinema*. London: Cassell.
- Harvey, S. (1986). The „Other” Cinema in Britain: Unfinished Business in Oppositional and Independent Film, 1924–1984. In C. Barr (szerk.): *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: British Film Institute.
- Hill, J. – McLoone, M. (1996; szerk.). *Big Picture, Small Screen; The Relations Between Film and Television*. Luton: University of Luton Press.
- Hill, J. (1999). Class, Politics, and Gender; High Hopes and Riff Raff. In J. Hill, *British Cinema in the 1980s*. Oxford: Calderon Press.
- Hill, J. (2000). From the New Wave to „Brit Grit”: Continuity and Difference in Working-Class Realism. In J. Ashby – A. Higson (szerk.): *British Cinema, Past and Present*. London and New York: Routledge.
- <http://arnotgallery.com/artists/stephen-pearson/> Letöltve: 2019. január 4.
- <http://www.bffs.org.uk/> Letöltve: 2019. január 02.
- <http://www.liberation-films.com/> Letöltve 2019. január 7.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Category:British_women_film_directors Letöltve: 2019. 01. 05.
- https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18_uhA Letöltve: 2019. január 4.

- <https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2019. január 4.
- King, J. (1996). Crossing Thresholds: The Contemporary British Woman's Film. In A. Higson (szerk.), *Dissolving Views; Key Writings on British Cinema*. London: Cassell.
- Lant, A. (2006). Women's Independent Cinema: The Case of Leeds Animation Workshop. In L. D. Friedman (szerk.), *Fires Were Started*. London: Wallflower Press.
- Legott, J. (2008). Nothing to do around Here: British Realist Cinema in the 1970s. In R. Shail (szerk.), *Seventies British Cinema*. London: BFI Palgrave Macmillan.
- Nadle, M. (1967). Angry Arts: Aiming Through the Barrier, *The Village Voice*, 1967.02.09., 15.
- Newland, P. (2010). *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. Bristol: Intellect.
- Richards, J. (2000). Rethinking British Cinema. In J. Ashby – A. Higson (szerk.), *British Cinema, Past and Present*. London and New York: Routledge.
- Rolinson, D. (2010). The Last Studio System: A Case For British Television Films. In P. Newland (szerk.), *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. Bristol: Intellect.
- Shail, R. (2008; szerk.). *Seventies British Cinema*. London: BFI Palgrave Macmillan.
- Sterritt, D. (2006). Low Hopes: Mike Leigh Meets Margaret Thatcher. In L. D. Friedman (szerk.), *Fires Were Started*. London: Wallflower Press.
- Sullerot, E. (1983). A nők szerepe Európában a hetvenes évek végén. In E. Sullerot (szerk.), *A női nem; tények és kérdőjelek*. Budapest: Gondolat.
- Váró K. A. (2016). A brit film és a nemzeti identitás; A brit film és a filmtörténetírás az 1970–80-as években. Saarbrücken: GlobeEdit.
- Walker, A. (1985). *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties*. London: Orion.
- Williams, R. (1977). A lecture on Realism. *Screen* 18(1), 61–74.

GENIUS LOCI

DUPress

Szuromi Rita*

ÓCEÁN – ÉS AMI ALATT REJLIK

Szigeti Buzáth Anna, a köznemesi költő

Az asszonyok története évszázadokig csak akkor keltette fel a történetírás figyelmét, ha nagy történelmi események alakítói voltak. A 19. századtól azonban egyre több nőnek sikerült olyan emléket, forrásanyagot hátrahagyni, amely kutathatóvá teszi életüket. Pápai Vratarics Gyuláné szigeti Buzáth Anna (Eger, 1881. május 2. – Debrecen, 1952. augusztus 28.) nevét az 1926-ban megjelent verseskötete őrizte meg. Az irodalomtörténészek, kritikusok az *Óceán* című kis könyvről emlékezve nem annyira a versek értékét, vagy a versek írójának személyiségét tartották fontosnak kiemelni, hanem azt a tény, hogy a kötet előszavát Babits Mihály írta.

De vajon ki volt az az asszony, akinek 1926-ban sikerült Babits Mihálytól méltatást kérnie verseskötete elé? Hogyan alakulhatott egy olyan nőnek az élete a 20. század első felében, aki csak 18 éves korától viselhette a szigeti előnevet, s léphetett be hivatalosan is az egri köznemesség-nagypolgárság társasági életébe? Lehetett-e, tudott-e előnyt kovácsolni társadalmi helyzetéből?

Buzáth Anna életéről kevés forrás maradt fenn. A családi iratanyag mellett hasznos segítséget ad a köznemesi asszony portréjának megrajzolásához fia emlékirata (Szuromi 2015), továbbá a korabeli lapok társasági életről szóló tudósításai és a szerző kiadatlan irodalmi hagyatéka.

A család

Egy személyiség jellemvonásait családjának öröksége épp úgy formálhatja, mint mikro- (családi) és makrokörnyezetének (városi milió) hatásai.

Buzáth Anna apai felmenői máramarosszigeti örmény származású kereskedők voltak, akik Apafi Mihály fejedelemtől kaptak 1672-ben letelepedési engedélyt. Az örmények integrálódása Európa leggyorsabb asszimilációs folyamata volt, a 19. század közepére gyakorlatilag betagozódtak a magyar társadalomba (Nagy 1994–1995, p. 224.). Buzáth Anna nagyapja, Kristóf¹ szerepel azon

* Szuromi Rita az Eszterházy Károly Egyetem Történelemtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

¹ Buzáth Kristóf (Máramarossziget, 1803 – Máramarossziget, 1877. március 14.) kereskedő, 1948-ban sószállítással foglalkozott. Támogatta 1862-ben a Piacon álló Boldogságos Szűz szobrának helyreállítását, 1869-ben pedig kötelezettséget vállalt arra, hogy három éven keresztül évi 3 forinttal segíti a máramarosszigeti helvét hitvallású lyceum

örmények közt, akik az 1850-es évek beadvánnyal fordultak a császári adminisztrációhoz, hogy az egységes németnyelvű ügyintézés helyett engedélyezzék számukra a magyar nyelv használatát, hiszen beszélni, ügyet intézni biztonságosan csak magyarul tudnak.²

A Buzáth név szerepel a magyarországi örmény közösség által napjainkban összegyűjtött tősgyökeres családnevek között is. „Anyai felmenőim anyakönyvi adatai mellett mindenhol ott a bejegyzés: juvenis armenus, puella armena”³ – írta felmenőire emlékezve Vratarics György (Szurómi 2015, p. 59.).⁴

Az örmény kötődés két generáción keresztül tetten érhető az Egerbe költözött Buzáthoknál. A patikus Buzáth Lajos például jelentős összeggel támogatta 1896-ban a szintén örmény származású Lukács László országgyűlési képviselői választási kampányát. Lánya, Buzáth Anna költő pályafutását pedig úgy jellemzi majd fia, hogy a „pesszimizmus költője” volt. Ez a szomorkás, lemondó hangvétel pedig talán az „örmény lélekkel” magyarázható.⁵ Buzáth Anna versei nagyon is tükrözik ezt a belső, látszólag ok nélküli szenvedést.

Számos kérdést vet fel a korai Buzáthok társadalmi helyzete. A családi iratok közt két feljegyzés utal arra, hogy a régi Buzáthok rendelkeztek valamiféle nemesi címmel, vagy kiváltságlevéllel. „Buzáth Lajos még gyerekkorában láthatta a máramarosszigeti családi ház falán függeni az ősi címet.”⁶ Más helyen pedig az olvasható, hogy „anyám [értsd: Buzáth Anna] emlékszik rá, mint gyerekleánynak nem egyszer mondogatta atyja: nem kellene nekem új nemesség. Én a szüleim házában gyakran láttam az ajtó felett az ősi Buzáth címet” (Családi irat, Sgy.).⁷ A máramarosi Buzáthok nemességét azonban a nagy genealógiai összefoglalók nem igazolják.⁸

A máramarosi Buzáthok már csak azért sem lehettek semmiképp nemesek, hiszen 1898-ban nem a nemesség megerősítése, hanem egy új nemesség adományozása történt. Buzáth Kristóf fia, Buzáth Lajos⁹ 1878-ban érkezett Egerbe. Két évtized alatt jelentős vagyont gyűjtött és nagy

iskolaépületének megnagyobbítását. Feleségétől, Ember Annától (1814 – Máramarossziget, 1877. január 9.) hat lánya és egy fia született.

² *Ország-Világ*, 1893. augusztus 13.

³ Juvenis armenus, puella armena (lat.): fiatal örmény, örmény lány.

⁴ A két világháború közt Hovhannesian Eghia török születésű ügyvéd, örménykutató által megjelentetett, *Magyar-örmény családok* című kötet szerint a Budzát, Buzát, Buzáth családnevek román szótöbblől származnak és ajakot, ajakosat jelentenek, lásd Hovhannesian, 1940, p. 13.

⁵ Merza Gyula az armenizmusról írva úgy fogalmaz: a magyar és az örmény nép története is saját olvasatukban egyfajta „szenvédtörténet”, így e két nép mindig is lelki rokonságot érzett egymás iránt.

⁶ Vratarics György jegyzete. A szerző saját gyűjtése (továbbiakban: Sgy.)

⁷ A *Turul* 1898. 1. számában az olvasható, hogy a Buzád nemzetiség Meissenből jött és a wartburgi kerületből származó nemesek sarja. Ebből a családból származtatják Buzád bánt. Természetesen semmilyen összefüggés nem mutatható ki Buzád bánt és a Buzáth család közt.

⁸ A családi iratok közt találkozunk Szongott Kristóf 1898-ban megjelent *A magyarboni örmény családok genealógiája* c. munkájára történő hivatkozással, ahol a 35. oldalon a Budzát család valóban nemesként jelenik meg. Az Egerbe költöző Buzáthok és a Budzát család közt azonban nem lehet anyakönyvileg igazolható összefüggést találni.

⁹ Buzáth Lajos (Máramarossziget, 1855. – Eger, 1899.) patikus, a Kígyó patika tulajdonosa. Ebben a patikában is forgalmazták a híres Egri vizet (Sugár 1978, p. 36.). A filoxéra felbukkanása után szorgalmazta az új ültetvények telepítését, élete végére 60 holdnyi ültetvénye lett. Igazgatója volt az Egri Szőlőművelési Rt.-nek, felügyelőbizottsági és igazgatósági

kapcsolatrendszer épített. Utóbbi a század végére az országos politikai szintjéig ért. Ennek pedig egyenes következménye volt a nemtelenek sorából való kiemelkedés igénye. Gazdasági, közéleti és politikai befolyásának megkoronázásaként 1898-ban nyerte el a magyar nemességet „a közügyek és különösen a szőlőművelés és szőlőfelújítás terén elért eredményeiért.”¹⁰

Úgy tűnik, ekkorra már jelentőségét veszítette az emlékeiben élő címer, ő saját jogán akart a magyar köznemesség soraiba emelkedni. Ennek a gyors felemelkedésnek azonban ára is volt: 1899-ben elkövetett öngyilkossága után tartozásai elérték a 196 ezer forintot, de egész vagyona csak 153 ezer forint volt.¹¹

Mindez különösen kedvezőtlenül hatott két házasulandó leánya helyzetére. Bár Buzáth Sarolta¹² és Anna immár a „szigeti” előnévvel és nemesként, de vagyontalanul került az eladó lányok sorába.

A fiatal Buzáth Anna

Ha egy szóban akarjuk összefoglalni, vajon mégis milyen örökség maradt Buzáth Annára apjától, azt mondhatnánk: az ambíció.

Fiatal koráról a fia a következőt jegyzete fel: „A gyermekeket akkori szokás szerint tízéves korukig dajka nevelte, aztán nevelőnő, aki a német nyelvre, francia társalgásra, a helyes viselkedésre, majd később idegen nyelvű irodalomra és történelemre oktatta őket. Tizenhét éves korban a leányokat szinte átmenet és tapasztalatok nélkül eladósorban lévőeknek tekintették.”¹³ Később a feljegyzés arra is kitér, hogy Anna a magyar klasszikusokat sem ismerte, így amikor a veje, Hunyadi-Buzás Endre a kezébe adta Ady kötetét, gúnykacajjal fogadta a verseket.

Buzáth Annát és nővérét, Sárát a kor etikettjének megfelelően vezették be a társasági életbe 1897 őszén. „A tánczestélyen három olyan hölgy volt, akiknek mamája dicséretes pontossággal betartván az etikett szabályait, most először jelentek meg nyilvánosan táncmulatságban: Buzáth

tagságot vállalt az Egeri Kereskedelmi és Iparhitelintézetnél, melynek az elnöki tisztségét is betöltötte halála évében. Pénztárnoki tisztséget vállalt a Heves megyei és az Egeri Jótékony Nőegyletben, az Orvos-Gyógyszerész Egyesületben, a római katolikus iskolaszéknél és a Magyarországi Kárpát Egyesület Egeri Bükk-osztályánál is. Neje, Eisenmeyer Emília (Eger, 1861. április 16. – Hevesvezekény, 1933. július 20.), a felvidéki származású, de akkor már Egerben élő Eisenmeyer Viktor és Bajzáth Emília lánya volt.

¹⁰ *Liber Regius* LXX. kötet, p. 378.

¹¹ Családi iratok alapján – A Buzáth vagyon nem volt túl jelentős, hiszen a szintén Egerben élő és az 1876. évi nagy tiszai árvízkor életüket mentő nyárádi Hartl Ede (nemességet nyert: 1880. november 18.) vagyona 1906-ban ennél lényegesen több volt. Csak a mezőnyárádi birtok ért 320 ezer koronát, ezen kívül 80 ezer korona kötvényekben, 40 ezer korona életjáradékokban volt elhelyezve, az egeri ház értéke pedig 40 ezer korona volt (Szuromi 2013, p. 26.).

¹² Buzáth Sarolta (Eger, 1880. május 26 – Budapest, 1962. július 1.) könyöki Gáspárdy Elemér (Eger, 1881. február 15. – Budapest, 1963. május 27.) hevesvezekényi földbirtokos, jogász, országgyűlési képviselő felesége lett 1903. február 28-án (Gáspárdy–Gáspárdy 2009, p. 167.).

¹³ Vratarics György visszaemlékezése anyjára. Családi irat.

Panna, Kállay Mariska és Buzáth Sári. [...] A legtöbbet táncolt, vagyis szünetet nem tarthatva a lányok közül Buzáth Panna.”¹⁴ Anna sikerét fekete dús hajának, barna bőrének is köszönhetette, mivel örmény származása keleties, egzotikus vonásokat kölcsönzött arcának.

Miután a Buzáth lányok eladósorba kerültek, gyakran utaztak fel Budapestre bálozni.

Anyámnak nagyobb udvara volt, mint nővérének, pedig nem volt oly szép, ezt azonban eleven modora, élénksége ellensúlyozta. Volt egy Gyengő Béla¹⁵ nevű fiatal ügyvéd udvarlója, akitől Egerbe mindennap érkezett egy képeslap üdvözlő sorokkal. Udvarolt anyámnak egy Ledniczky nevű egri fiatalember is,¹⁶ de leginkább Menyhárt Dezső,¹⁷ akit vagyona és származása miatt a szülők nagyon szívesen láttak volna. Be-bejárt pompás fogatán Vezekényről Vratarics Gyula¹⁸ földbirtokos,¹⁹ aki gavalléros, mulató gesztusaival, férfias szépségével, jó öltözködésével hívta fel a figyelmet magára. (Szuromi 2015, p. 62.)

Ha csupán az itt megemlített „gavallérok” társadalmi helyzetét és anyagi viszonyait vizsgáljuk, látható, hogy Gyengő, Ledniczky, Menyhárt és Vratarics is köznemesek voltak, s Gyengő kivételével a családok földet is birtokoltak. Mivel a Buzáthok csak 1898. május 24-én nyertek előnevét, amikor Anna eladó sorba került, még „nemtelen” leánynak számított. A Buzáthok vagyona és társadalmi helyzete tehát elég volt ahhoz, hogy a lányoknak a kisebb vagyonnal rendelkező, de köznemesi címet bíró rétegben keressenek férjet.

A családfő öngyilkossága azonban a lehető legrosszabbkor következett be: „Nagyatyám szörnyű halála hírére szétfutottak azok az udvarlók, akik a szép Buzáth lányokban a jó partikat láttak. Anyám mellett Menyhárt és Vratarics Gyula tartottak ki. [...] Vratarics Gyulával csakhamar jegyet váltott” (Szuromi 2015, p. 63.). A házasságot a gyászév letelte előtt, 1899. október 19-én jelentették be a helyi lapban.

¹⁴ *Egri Híradó*, 1897. november 3.

¹⁵ Feltehetően miklósvári Gyengő László vasúti építész, vállalkozó, országgyűlési képviselő fiáról lehet szó. Az Ung és Ugocsa megyei vállalkozásokban érdekelt képviselő 1884-ben hunyt el, a családja ekkor a fővárosban élt (HU BFL – IV.1411.b).

¹⁶ A Ledniczky család Trencsén megyei nemes család volt, ebben az időben tarnamériai földbirtokosok. Pontosan nem deríthető ki, hogy a család mely tagjáról lehet szó.

¹⁷ Kispataki Menyhárt Dezső (1874-1940) ügyvéd, a családnak (Bükk)Szenterzsébeten volt földbirtoka.

¹⁸ Pápai Vratarics Gyula (Hevesvezekény, 1869. május 24- Eger, 1926. november 5.) vezekényi földbirtokos, köznemes család tagja, Buzáth Anna férje, így róla részletesen szó lesz.

¹⁹ Vratarics Gyulának valójában nem volt földbirtoka, a vezekényi 236 kat. holdas birtok testvére, Vratarics Lajos tulajdonát képezte (*Gazdacímár*, 1897. p. 196.)

Szigeti Buzáth Anna és pápai Vratarics Gyula, a Hevesmegyei Takarékpénztár tisztviselője 1899. október 17-én kötött polgári házasságot Egerben. A vőlegény tanúja testvére, Vratarics Lajos, míg a menyasszonyé Jekkelfalussy Andor²⁰ miskolci lakos volt. Jekkelfalussy felesége Vratarics Róza volt, tehát a menyasszonyt a polgári házasságkötésre a vőlegény rokona kísérte. Mindez azt mutatja, hogy Buzáth Lajos hátrahagyott családja még nem állt készen egy menyegzőre, s a házasságkötés nagyon is gyorsan történt. A sietség oka az lehetett, hogy a vagyon árverezése után a lányok esélyei még rosszabbak lettek volna.

Vajon miért tartott ki pápai Vratarics Gyula a vagyontalanná lett Buzáth Anna mellett? Jellemére a családi hagyatékban találunk választ: „Mindenemet neked adnám, még a véretem is, mint a pelikán, amely a címerünkben van, de megtagadnám, ha valaha is hűtlen lennél becsületedhez és magyar nevedhez” – írta fiának. Tehát Vratarics Gyula számára az adott szó, a becsület mindennél fontosabb érték volt.

Buzáth Annának – Vratarics Gyula becsületes jellemének köszönhetően – nem kellett rangon alul férjhez menni, vagyont viszont a házassággal sem nyert.²¹ A Vrataricsok birtoka a századfordulón már 300 hold alá csökkent, s ezt is a legidősebb fiú, Lajos tulajdonolta. Gyula házasember korában vásárolt 5 hold vezekényi földet, mely inkább csak a gyökereihez való ragaszkodásának volt a jelképe.

A neveltetésükből adódó nagy különbségek azonban hamar megmutatkoztak. Gyula olvasni sem szeretett, a pozsonyi kereskedelmi iskolát nem fejezte be, igazán jól csak Vezekényen érezte magát, ahol élvezte a vidéki élet minden előnyét. Egerbe költözve hamarosan új cimborákra lelt, s idejét előszeretettel töltötte a Kaszinóban. Megélhetését nősülése után már a Hevesmegyei Takarékpénztár biztosította, ahol hivatalnoki állást vállalt.

Az első világháborút követően azonban bekövetkezett az ő csődsorozata is. „Gondjaival mindig egyedül akart megküzdeni, anyámat csak a bekövetkezett szerencsétlen tényekről utólag értesítette. Anyámnak nagyon jó, reális érzékét semmire sem becsülte, idegeneknek viszont mindent elhitt. A sok ingatlanvétel és eladás során mindig ő maradt a vesztes” – fogalmazott fél évszázaddal később fia. Buzáth Anna nem esett kétségbe, a bajt humorral kezelte.

²⁰ Jekkelfalussy Andor (1832-1907) a Borsod megyei Gazdasági Egyesület elnöke. Neje: Vratarics Róza.

²¹ Az unoka visszaemlékezése szerint sosem volt téma a családban a társadalmi helyzetük. Mindenki nemes volt, s ezt az állapotot természetesnek tekintették (Sgy.).

Érdekes reakció ez az akkor már kétgyerekes²² anyától. Úgy tűnik, mintha az anyagi biztonság nem jelentett volna számára semmit. Ekkorra már megteremtette magának azt a világot, melyben később verseiben szól. *A nagy uzsorás* című írás utolsó versszakát önvallomásnak is tekinthetjük:

Élet! Ha mindent elvettél is
Uzsora áron – király vagyok!
Bíbor az álmom és emlékezésből
Szövöm – aranypalástom.

Az asszony tudatában volt annak, hogy a csőd felé haladnak, de az élet pillanatnyi élvezete elhomályosította az anyagi gondok fölötti aggodalmát. „Némelykor megesett, hogy valamely éjszakai szórakozásból gavalléroktól kísérve érkezett haza a család, s a cigányokat is magukkal hozták. Előfordult, hogy mikor reggel kiléptem a szoba ajtaján, hogy iskolába menjek, az egész társaság a cigányokkal együtt még ott ült a földön és énekelt” (Szuromi 2015, p. 117.). Buzáth Anna nagyon is jól ismerte férje mulatós, társaságkedvelő²³ természetét – melyben ő is osztozott –, s tudta azt is, hogy létüket a hivatali fizetés anyagi keretei határolják be. Ám 19 éves koráig a Buzáth-ház biztonságában élt, apja öngyilkossága után fél év múlva pedig férje gondjaira bízta magát. Talán ezzel magyarázható, hogy később György nevű fiához, mint a család egyetlen kereső és túlélésüket biztosítani tudó férfitagjához is oly mértékben ragaszkodott, hogy minden meny-jelöltben konkurenciát látott.

Az asszony tehát elfogadta a vagyon és kereseti lehetőség nélküli nők hitvesi és anyai szerepét, de ezzel párhuzamosan elkezdett kialakulni másik énjé, mely verseiben teljesedett ki. A nappalok valósága elszakad az éjszaka álmaitól. A nappalokat az életigenlés, a muzsikaszó, a színes társasági élet szötte át, de éjszaka felébredt a szenvedő, a mindent elvesztő és kompromisszumokat kötni kényszerült nő. Húsz évig mindebből azonban semmi sem látszott: az első jelek majd az *Óceán* című kötetből olvashatók ki. Buzáth Anna tehát élvezte a társaságot, mely szinte napról napra megtöltötte házukat.²⁴ Kitűnő lovas volt. Ha tehetette, vezekényi nyarainak nagy részét is nővérével, Saroltával töltötte.

A 11 évvel idősebb Vratarics Gyula meglehetősen nagy szabadságot adott nejének. „A szép fiatalasszony eleven modorával hamarosan kedveltje lett a város fiatalságának is. Anyám maga is

²² Vratarics Klára – aki később Pápai Klára néven lett színésznő – 1900. október 1-jén született, Vratarics György zongoraművész, művésztanár, jogász pedig 1908. szeptember 24-én.

²³ Ebből a nagy társaságból egyetlen ember maradt végig mellette, Puchlin Margit elemi népiskolai tanító, aki Eger közéletének is aktív résztvevője volt.

²⁴ Az unoka, Vratarics Nóra szülei elmondása alapján így emlékszik erre az időkre: „Szalonjukban megfordultak a férfi vendégek közt olyanok is, akiket nagyanyám szellemessége, kiváló társalgási képessége, egyénisége, humora és izléses határokig menő kis kacérsága vonzott oda. Nagyapám határozottan büszke volt arra, hogy családjának női tagjaiba a fél város bele van habarodva és tetszett neki, hogy az ő szalonjukat milyen sokan látogatják” (Sgy.).

szerette az ártatlan udvarlást, asszonykorában még bálókba is elment, ami akkor igen szokatlan volt. Érthető tehát, hogy az én születésem elé nem nagy örömmel nézett” (Szuromi 2015, p. 75.). A kétgyerekes anya fiával gyakorta megfordult külföldi nyaralóhelyeken. Zelinkára, az Adria partjára Mihály István²⁵ kísérte el, Tátraszéplakra pedig Severa Bubby.²⁶ Vratarics Gyula ezekre az utakra nem tartott feleségével, ellenben arról mindig gondoskodott, hogy nejét megfelelő „gavallér” kísérje. Buzáth Anna fiának, Vratarics Györgynek az emlékirataiban nem található utalás arra, hogy szüleinek a házasság milyen kimondott, vagy kimondatlan egyezségeen alapult. Vratarics Gyula büszke volt fiatal és tehetséges feleségére és szerethette is. Többször is kijelentette „ha fiatal lennék, megint csak téged vennék el” (Szuromi 2015, p. 40.). Halála évében, 1926-ban már betegen járta a várost, hogy népszerűsítse felesége verseskötetét.



I. Zelinkán Mihály Istvánnal (1912)

Vratarics Gyula rajongásával szemben Buzát Anna kézzel írott verseskötetébe 1923-ban viszont a következő olvasható:

Két szép szemem
Két alvó fáklya
Szűz fáklya
Szerelem tüze soha

²⁵ Mihály István tarnaszentmiklósi földbirtokos, távoli rokonságban állt a Vratarics és a Gáspárdy családdal.

²⁶ Róla csupán úgy emlékeznek meg, hogy egy előkelő román származású gavallér.

Nem gyújtotta lángra.

Forró ajkam

Az eltűrt csókok

Bús Lázárja

S fejemen az Élet

Töviskoronája. (Szuromi 2015, p. 75.)

A vers bekerült az 1926-ban megjelent *Óceán* című kötetbe is, ám két nagyon jelentős változtatással: a „szerelem tüze soha / Nem gyújtotta lángra”-sor helyett „szerelem tüze még nem gyújtotta lángra...” állt, illetve az utolsó versszakot teljesen átírták. A kötetben a vers a következőképp fejeződik be:

Bús szívemben

Lüktet az Élet,

Lázálma –

Jaj! Én vagyok – én

A csókok Lázára. (V. Buzáth 1926, p. 58.)

A boldogtalanságát mélyen magába záró asszony önvallomása helyett tehát egy költői fordulat zárja a nyilvánosság elé került verset. A hálószoatitkok a hálószoza falai közt maradtak, az érseki város műkedvelő közönsége a költőre és nem a szenvedő asszonyra volt kíváncsi.

Kell ennél őszintébb vallomás arról, milyen kompromisszumot kötött apja halála után Buzáth Anna? Lelki erejének nagyságára és neveltetésének konzervatív vonásaira utal, hogy szenvedése és boldogtalansága csak verseiben jutnak felszínre, ám mivel ezek „csak” versek, így költői fikcióknak is tekinthetők – vagyis Vratarics Gyula becsületén nem esett csorba. Ha ennek a leghalványabb gyanúja mégis felmerült volna, akkor a jóakarók és pártolók gondoskodtak arról, hogy ez ne történhessen meg.

Erre a legjobb példa a *Jó!* című vers, mely nyomtatásban nem jelenhetett meg. A vers a következőképp hangzik:

Az erény bús szava szürke,

Ám zenél a bűn

Bűvös-csábos aranyhegedűn!

Szeretni forrón, gyönyörűn,

Játszani pompás aranyhegedűn, -

Éljen, éljen a Bűn!
Sátán szekere, robogj velem!
Szerelem! Szerelem!
Hej, iramodni a széllel,
Dacolni vésszel, veszéllyel,
Előre hajrá, szilaj csikó!
Száguldni jó!

S pihenni, mámor ha tűnt:
Köszönöm Sátán a bűnt!

Az *Óceán* című kötet előkészítésben részt vett Werner Adolf²⁷ gimnáziumi igazgató, későbbi zirci apát is. Ő hallani sem akart arról, hogy egy köztisztelőben álló asszony tollából ilyen érzelmeiktől túlfűtött vers jelenjen meg. Vratarics György erre így emlékszik: „Mondja főosztelendő úr – kérdezte ekkor anyám –, de őszintén: sohasem volt életében egy pillanat, amikor azt mondta, amit az én versem: éljen, éljen a bűn? Werner Adolf elpirult kissé, kicsit habozott, aztán felelt: De igen, volt. Csakhogy arról én nem írtam verset” (Szuromi 2015, p. 125.)!

Az utóbbi vers kötetből való kicenzúrázása két kérdésre is választ ad. Ismerte-e Buzáth Anna a szerelmet? Igen. Megengedhető volt-e egy érseki város polgári társadalmában egy köztisztelőben álló nő erkölcsi bukása? Nem.

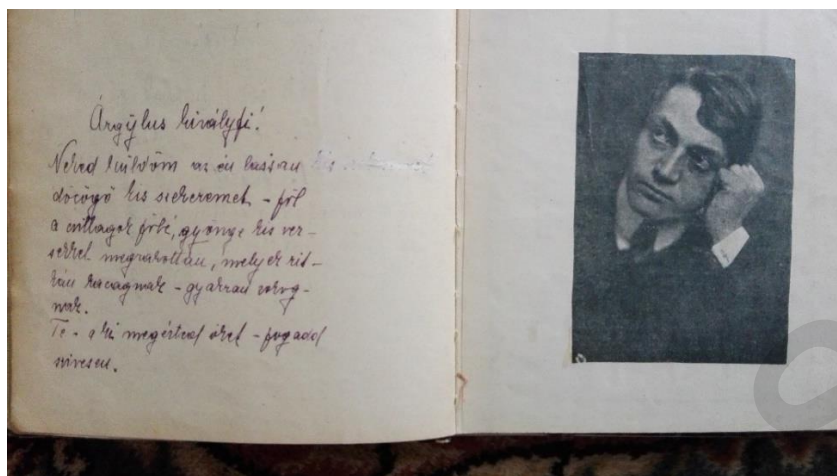
S ezzel megszületett Buzáth Anna a költőnő, aki mindvégig tisztelte annyira férjét, hogy nevét használta költői estjein, fellépésein, s verseskötetét is V. Buzáth Anna néven jelentette meg. Ám mögötte ott volt az a szigeti Buzáth Anna is, aki 1899-ben kompromisszumot kötött sorsával, de kiteljesednie és teljes életet élnie – Eger zárt, hagyománytisztelő és vallásos közösségében – csak a költészet világában tudott.

Buzáth Anna, a költő

Buzáth Anna költészetét végigkísérte Ady Endre tisztelete és verseinek csodálata. Két, kézzel írt versgyűjteménye maradt meg a család tulajdonában: az egyik füzetecske nyitóoldalára – melyet a bejegyzés szerint lányától, Kláritól kapott – Ady Endre híres, Székely Andor által készített könyök-lős képét ragasztotta. A másik kis füzet elejére pedig az *Ady a halálos ágyon* című, Szőnyi Lajos fotó

²⁷ Werner Adolf (Tiszafüred, 1867. – Zirc, 1939.) irodalomtörténész, tanár, zirci apát. 1917 és 1924 közt Egerben a ciszterci rend gimnáziumának igazgatója volt.

került, melyet egy korabeli újságból vágott ki. Az első kötetbe 1919-től írt verseket, a második legkorábbi bejegyzése 1927. évi.



II. A második füzet – Ady mint múzsa

Vrataricsnét lánya udvarlója, későbbi férje, Hunyadi-Búzás Endre²⁸ ismertette meg Ady költészetével.

Anyám gúnykacajjal fogadta a különös, számára érthetetlen költeményeket. [...] El is határozta, hogy Lexit megtréfálja. Írt egy verset Ady modorában [...] behelyezte Ady egyik kötetébe és felolvasva, mint Adyét, s felkérte Lexit, magyarázza meg a vers mély szimbólumát. Mikor Lexi már tíz perce fejtegette a vers mélyre rejtett költői igazságait, anyám bevallotta a dolgot. [...] Anyám átalakult, Ady ellenségéből lelkes barátta, sőt harcostárssá, így lett belőle költő, akinek számára Ady lett és maradt az örök példakép és forrás (Szuromi 2015, p. 104.).²⁹

Ez a hatás olyan erősnek bizonyult, hogy a későbbiekben „nem sikerült autonóm költői világképet alkotnia, az Ady Endrétől megtanult nyelvjárást beszélte, műveiben a nagy költőelőd témáit, szimbólumait, szófüzését idézte” (Lisztóczy 1988, p. 41.).

Milyen hatások formálták eddigre Buzáth Annát? Húsz év házasság, egy vesztes világháború, férje vagyonának elvesztése alakította életét, személyiségét. Ekkor már éreznie kellett, hogy

²⁸ Hunyadi-Búzás Endre (Eger, 1895. október 21. – Budapest, 1972. október 12.) főjegyző, országgyűlési képviselő. Apja Búzás Elek (Hunyadi) fűszerkereskedő, anyja Sztupka Matild volt. 1920 októberétől vármegyei helyettes aljegyző volt, 1925-től előbb tiszteletbeli másodfőjegyzővé nevezték ki, majd másodfőjegyzővé választották. 1929. november 26-án másodfőjegyzői tisztségében újraválasztották, 1927-től lett tiszteletbeli főjegyző, majd 1934-ben vármegyei főjegyző. 1940-ben a Magyar Élet Pártja programjával a hevesi kerület országgyűlési képviselőjévé választották. 1941-ben nyugdíjazták. 1923-ban vette feleségül Pápai Vratarics Klárát. A családban Lexinek hívták.

²⁹ A család ekkor a Kacsaparti házban lakott, ami 1919-ben készült el. Gulyás Pálnak küldött önéletrajzában viszont úgy fogalmaz, hogy 1917-től ír verseket. Ez az OSzK-ban megmaradt rövid írás az egyetlen, melyben költői pályafutásnak korai szakaszáról vall.

az a világ, melyben eddig élt, lassan a múltba süllyed. Érett asszony volt, akinek személyes sorsa épp úgy éretté tette őt Ady költészetének megértésére, mint – olvasott és tájékozott emberként - az eltelt évtizedek társadalmi és politikai traumái.

Az Ady költészetével való megismerkedése után „főzés közben is ott volt a nagy fekete Pénztári Főkönyv – apám hozta neki a bankból – rákötve madzagon a ceruza és a törlőgumi. Tanáraim buzdították anyámat a nagy klasszikus magyar költők olvasására. Petőfit, Aranyt egyáltalán nem ismerte, csak Adyt engedte magára hatni.”³⁰ A Vratarics-házban ekkor mindennapos vendégek voltak a kis Vratarics György gimnáziumi tanárai,³¹ de gyakran vendégeskedtek a háznál a helyi lap szerkesztői is, akik egyengetni kezdték a háziasszony útját. Ezek az egyházi és irodalmi kapcsolatot tették lehetővé, hogy Buzáth Anna verseit leköszölte az aradi *Vasárnap*,³² a *Literatura*,³³ a *Napkelet*³⁴ és a *Nemzeti Újság*.³⁵ Mindezekből úgy tűnik, hogy Vrataricsné költői pályafutása inkább külső segítséggel indult, mint saját becsvágyától hajtva.



III. A költői pálya kezdetén

A költői pályafutás kezdetéről pontos képet ad az *Egri Népiújság* 1923. május 19-i lapszáma. A szerző, Bárány László írja: „Mikor a kis gyűjtemény a *Vasárnap* szerkesztőjének a kezébe jutott, örömmel

³⁰ Vratarics György visszaemlékezése anyja költői pályafutására. Családi tulajdon.

³¹ Itt név szerint is megnevezi Vratarics György Bárdos Józsefet, Mody Dezsőt, továbbá Tordai Ányost és két hírlapszerkesztőt, Kelemen Gyulát és Jakab Józsefet.

³² *Vasárnap*, illetve *aradi Vasárnap*: 1918-tól jelent meg Aradon mint erdélyi katolikus kultúrszemle.

³³ *Literatura*: Budapesten jelent meg 1926–1938 között, Supka Géza szerkesztette.

³⁴ *Napkelet*: 1923-ban Tormay Cécile indította, hogy helyet adjon a nemzeti hagyományokra építő magyar irodalomnak.

³⁵ *Nemzeti Újság*: 1919-től megjelenő budapesti politikai lap.

ragadta meg az alkalmat, hogy a verseskötetből párat lemásolhasson, hogy azután az oláh bocskortól sokat szenvedett testvéreinknek elvigye vigasztalásul.” Az aradi *Vasárnap* szerkesztője 1923-ban dr. Wild Endre volt,³⁶ tehát ő lehetett az, aki kézbe vette Buzáth Anna füzetét.

1923-ban több verse is jelent meg az aradi *Vasárnap* című irodalmi lapban. Első költeményeit, köztük a *Hazatérést*, Szigetváry Mária álnéven jegyezte. Az *Egri Népiújság* azonban gondoskodott arról, hogy a városi műkedvelő közönsége értesüljön arról, hogy „Vrataricsné” versei immár „a demarkációs vonalon túl”³⁷ is ismertek. Buzáth Annának ebben az évben rendszeresen jelentek meg versei a *Vasárnap*ban, a karácsonyi számában együtt publikált Reményik Sándorral.³⁸

Korai verseit gyakran Szigetváry/i Mária álnéven adta közre. Az *Új Nemzedék* 1923. július 15. számában közreadott *Ha jön a fehér gólya* című versét szintén ezen a néven írta alá. A kezdeti rejtőzködés okára a választ az *Új Nemzedék* levelező rovatában találjuk meg. „Ha jön a fehér gólya című vers szerzőjének: Ezt a küldeményt értékesebbnek tartjuk, mint amelyiket már elolvastunk. [...] Kérjük a döntést, milyen névvel közöljük.”³⁹ Tehát Buzáth Anna kezdeti szárnypróbálgatásai idején természetesen nem volt biztos saját költői tehetségében, s talán a korai elutasítások is érzékenyen érintették. Ezért választhatta a Szigetváry/i nevet, melyben ismét utalást sejtethünk az ősi családi fészekre, Máramarosszigetre.

Az 1924. évtől már nem rejtőzködik: Vratarics Gyuláné vagy V. Buzáth Anna néven publikálja költeményeit a *Nemzeti Újságban* és az *Új Nemzedékben*. Ebben az évben már rendszeres szereplője volt az egri közéletnek is. Verseit leközzölte az *Egri Népiújság*, mely tudósított arról is, ha V. Buzáth Anna a Gárdonyi Társaság⁴⁰ ülésén vendégként felolvasott. Írásait gyakran szavalta Marossy József,⁴¹ az Egri Műkedvelők Körének ügyvezető elnöke.

Vrataricsné felolvasóesteken történő szerepléseit kedvező visszhang kísérte. „Mindegyik költemény egy-egy csillogó nemesgyöngy a lélek és szív tengerének mélységeiből. A mindent érző asszonypoéta gondolatvillanásai, képzeletének szeszélyes játéka, az üveghangú rezgések a finom lélek-hegedű őszinte mély visszhangra találtak a hallgatóság soraiban.”⁴²

³⁶ Az aradi Vasárnap kiadója az Erdélyi Katolikus Akadémia volt, tehát valószínű, hogy egyházi vonalon alakult ki az a kapcsolat, melynek eredménye a versek lapban történt megjelenése lett. Wild Endre (1882-1969) – a minorita Ferenc rend Szt. Erzsébet tartományába tartozó egyházi – kapcsolata Egerrel nem ismert.

³⁷ *Egri Népiújság*, 1923. május 19.

³⁸ Reményik Sándor (Kolozsvár, 1890. – Kolozsvár, 1941.) költő, a két világháború közötti erdélyi magyar líra kiemelkedő alakja.

³⁹ *Új Nemzedék*, 1923. június 24.

⁴⁰ Az Országos Gárdonyi Géza Irodalmi Társaság 1923-ban alakult meg Egerben, egy évvel Gárdonyi Géza halála után azzal a céllal, hogy ápolja az író emlékét, irodalmi munkásságát. Az ötlet Tordai Ányos egri ciszterci tanártól származott, aki a főtűkári teendőket is ellátta.

⁴¹ Marossy József ebben az időben a biztosítási intézeti vezetője volt, tagja az Egri Műkedvelők Körének, melynek vezetőjévé is választották 1927-ben.

⁴² *Eger*, 1925. november 10.

Ilyen előzmények után 1925-ben az egi Gárdonyi Géza Társaság rendes tagjainak sorába választotta (Kiss 2009, p. 239.). Ebben nagy szerepe volt Bárány László tanárnak, újságírónak, műkedvelőnek és Werner Adolfnak, a ciszterci gimnázium igazgatójának. Buzáth Anna „székfoglalót” is tartott ezen az ülésen, melyről a helyi lap a következőt írta: „zajos tetszés mellett székfoglalóul, néhány finoman ötvözött, hangulatos költeményét olvasta föl”.⁴³ A Gárdonyi Társaság a következő év elején jelentette meg az *Óceán* című verseskötetet, melynek ára 2 pengő volt. Az *Óceán* népszerűsítésére Gáspár Jenő, Kállay Miklós és Lándor Tivadar fővárosi írókat kérték fel.⁴⁴ A Társaság a verseket szerkesztett formában adta ki. A kötet előszavát Babits Mihály írta. Ez a szimbólumokkal átszótt ajánló tette lehetővé, hogy Buzáth Anna neve fennmaradjon, mint olyan szerzőé, akinek egy Babits-írás emeli verseskötetét az irodalomtörténetbe. Másrészt viszont a *Nyugat* írófejedelmének előszava okozta azt, hogy V. Buzáth Anna nevét nem saját jogán kezelik a későbbiekben az irodalomtörténészek, hanem kötetéből egyedül Babits írására figyelnek fel.

De hogyan sikerült a vidéki asszonynak kapcsolatot találni Babits Mihállyal? Babits a kötet előszavával kapcsolatos levélváltás első levelét egy „Méltóságos úrnak” címezte. A levél végén pedig gratulált a méltóságos úr bajai kinevezéséhez, „melyre meghívatott”. Ki lehetett az az ember, aki Babitstól kért előszót Vrataricsné kötetéhez? Mivel ezen a levélen nincs dátum és a megszólításban is csak a „Méltóságos úr” kifejezés szerepel, így két név jöhet szóba: Werner Adolf⁴⁵ és Tordai Ányosé.⁴⁶

Babits az ismeretlen kérelmezőnek késve, de nagyon baráti hangon válaszolt:

Első benyomásom most sem változott, V. Buzáth Anna úrnőnek véleményem szerint határozott költői hajlama és tehetsége van. A kifejezésre kívánczó érzés, a gondolati elmélyülés vágya és képessége, a ritmusérzék csirái nem hiányoznak nála. Kissé gyengébbnek látszik az invencióban: mert színei és kifejező eszközei nem önállóak, hanem a mai divatos modern magyar költők legmegszokottabb színeiből és eszközeiből variálja őket, s általában még nem tudta felzabálni magát más mai magyar költők hatása alól.⁴⁷

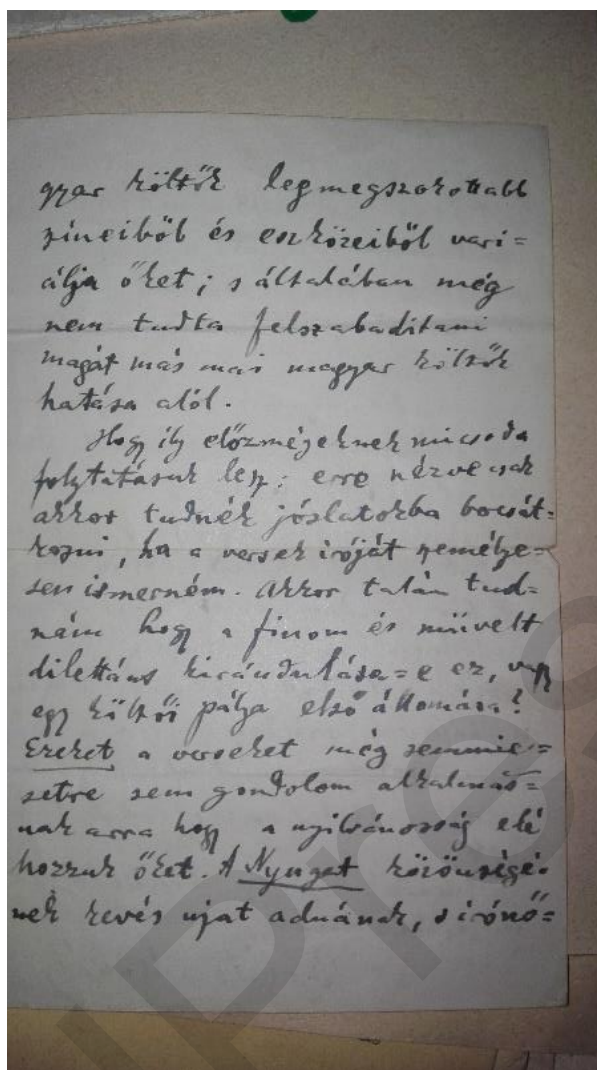
⁴³ Eger, 1925. május 19.

⁴⁴ Részlet a Gárdonyi Társaság 1926. február 1-ji ülésének jegyzőkönyvéből. – A kötet országos bevezetése nem sikerülhetett rosszul, mivel Buzáth Anna hagyatékában több olyan levél is maradt, melynek írói könyvet rendelnek, vagy gratulálnak a kötet tartalmához. Így az *Óceán* például eljutott Szegedre, Szeghalomra és Budapestre is.

⁴⁵ Werner Adolf 1904-től a bajai rendház főnöke volt, 1917-től pedig az egi ciszterci gimnázium igazgatója, 1924-ben nevezték ki apáttá. A versek kötetbe rendezését aktíva segítette, az ő nevéhez kötődik a *Jó!* című vers kicenzúrázása. Így nagyobb a valószínűsége, hogy talán ő vette fel a kapcsolatot Babits Mihállyal.

⁴⁶ Tordai Ányos a Gárdonyi Társaság alapítója és főtájkára volt, 1924-ben nevezték ki a bajai III. Béla Reál-gimnázium igazgatójává. Irodalomtörténészként s íróként is jegyzik.

⁴⁷ Babits Mihály dátum nélküli levele a „Méltóságos úrnak” Buzáth Anna verseiről. – Családi tulajdon.



IV. Babits levele Buzáth Anna verseiről

A költő később kifejti, hogy ezeket a verseket még semmiképp nem tartja alkalmasnak arra, hogy a *Nyugat*-ban megjelenjenek, mert annak olvasóközönségét kevés újjal örvendeztetnék meg, s nem hoznák meg a jó bevezetést. Babits reményét fejezte ki, hogy Buzáth Anna tovább fejlődik. E szerint tehát a verseket előbb a *Nyugat*-ban szerették volna megjelentetni. Az elutasítás után született döntés az önálló kötet kiadásáról. Tehát a Buzáth Anna verseit érintő levelezés már 1924 körül elkezdődhetett.⁴⁸

⁴⁸ Az OSZK-ban két levelet őriznek Buzáth Annától, melyet Babits Mihálynak írt. „Babits Buzáth Annával való levelezése nem ad felvilágosítást kapcsolatuk eredetére. A Babits-hagyatékban Buzáth Anna egy meleg hangú, de mégiscsak formális köszönőlevele maradt fenn, mely az ígért először átadását kéri küldöncének, illetve egy 1925. november 11-i levél, mely a már megjelent, de impresszum szerint 1926-os kötetet követően hálálkodik.” – Rózsafalvi Zsuzsanna (OSZK), aki e tájékoztatást írta, nem ismeri a családi iratanyagot. A kötet novemberben még nem jelenhetett meg, mivel a Gárdonyi Társaság annak kiadását csak január végén jelentette be.

Nem tudni, mi történt a következő egy évben,⁴⁹ de 1925. december 13-án Babits Budapesten postára adta Vratarics Gyulánénak a *Micsoda zszarnok a költészet!* című előszavát, mellyel az *Óceán* című kötetet ajánlja az olvasóknak. Ehhez névjegykártyát mellékel, melynek hátoldalára azt írta: „Mellékelve küldöm az ígért előszót.”⁵⁰ V. Buzáth Anna postafordultával, december 19-én köszönőlevelet írt Babitsnak a megküldött írásért.⁵¹ „Boldog és büszke vagyok. Boldog, mert engem ismeretlent, névtelent nem utasított vissza és büszke, mert költő vagyok. Ugyanúgy, ahogy a hajdani királyok karddal ütötték lovagá híveiket, úgy avatott engem a Mester előszavával költővé.”⁵² A kötet verseit eddigre már nyomdakész állapotba rendezhették, mivel 1926. január 27-én a Gárdonyi Társaság választmányi ülésén bejelentették, hogy *Óceán* címmel megjelent V. Buzáth Anna verseskötete.

A kötet kedvező kritikát kapott. Bárány László szerint „aki elolvassa Buzáth Anna verskötetét, úgy érzi, hogy ez az asszony költő és költő volt már tíz évvel ezelőtt is, amikor talán még egyetlen verset sem írt le, hanem csak gondolta, átérezte és átélte a szépet, amit most csilingelő szavakkal, magával ragadó ritmusokban papírra vet.”⁵³ A szerző megjegyzi, hogy Ady hatása érezhető a verseken, mégis nagy reményeket fűz ahhoz, hogy a Vrataricsné hamarosan kiforrott költő lesz. A *Napkelet*-ben Szarka Géza⁵⁴ úgy fogalmazott, hogy „Egy vívódó, önmagát és az élet értelmét kereső asszonyi lélek sötét hangolású kifejeződései ezek a versek. Valami sóvár életrevágás, de visszatoppanása »vágypalota« előtt.” Ám a szerző azt is megjegyzi, hogy „vannak kollektív témák, melyek a legegényibb költői ént is dalra ihlethetik. Csodálom, hogy a Gárdonyi-Társaság költőtagját költeményeinek egyetlen sorában sem ihleti meg a legélményibb kollektívumnak: a magyarságnak vagy legalább a magyar nőnek sorsa hányódása.”⁵⁵ Szarka Gézának igaza volt. Buzáth Annát nem ihlette meg a magyarság sorsa, nem kesergett nyilvánosan Trianon tragédiája fölött – de még a családi események sem sarkallták verselésre.⁵⁶ Csak Ady és önnön mély fájdalma, keserősége keltette fel benne a vágyat, hogy tollat ragadjon és írjon.

⁴⁹ 1925. december 13-a előtt még történt levélváltás Babits és Buzáth Anna közt, mivel az OSZK-ban őriznek egy dátum nélküli Buzáth-levelet, melyben „Mélyen tisztelt Tanár Úr”-nak szólítja a költőt és örömet fejez ki, hogy vállalta a kötet előszavának megírását (OSZK Fond III/335/2.).

⁵⁰ A levél családi tulajdonban. – Az OSZK közlése szerint a költőnőről nagyon kevés adat maradt fenn: a Magyar Irodalomtörténet Bibliográfiája nem veszi fel szerzői sorába, és a lexikonok sem emlékeznek meg róla. A leginformatívabb forrás egy Gulyás Pál számára küldött önéletrajz, mely az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában maradt fenn. A debreceni Gulyás Pál kapcsolata sem ismert Buzáth Annával, de mivel az életrajz elnagyolt, csak a legszükségesebb adatokat tartalmazza, így feltételezhető, hogy nem lehetett közeli az ismeretség.

⁵¹ OSZK Fond III/335

⁵² OSZK Fond III./335.

⁵³ *Eger*, 1926. január 31.

⁵⁴ Szarka Géza (1897-1974) író. 1921-1942 között a székesfehérvári Árpád-házi Boldog Margit Gimnáziumban tanított, később egyházmegye püspöki könyvtárának könyvtárosa volt. Szépirói munkásságát országosan jegyzik.

⁵⁵ *Napkelet*, 1926. április 1.

⁵⁶ Egyetlen családi vonatkozású verset tartalmaz a hagyatéka, melyet fiának írt 41. születésnapjára.

Mi volt az oka annak, hogy nem találta meg saját hangját, s Ady lírájának tartalmi és formai sajátosságai végigkísérik verseit? A legfontosabb ok talán magánéleti boldogtalansága, melyet Eger vallásos és konzervatív légkörében mélyen magába kellett rejteni, s azok csak a versekben juthattak felszínre.

Figyelemre méltó lehet ezt a költői pályafutást vizsgálva, hogy milyen erőteljes szerepe volt az egyháznak és az egyház közeli személyeknek abban, hogy a versek nyilvánosság elé kerültek, s végül kötetbe rendeződtek. Ez pedig arra is magyarázatot ad, hogy a *Jól'* című vers, mely a szerelmi bűn nyílt vállalása, miért nem jelenhetett meg. Az asszonynak tehát ismét kompromisszumot kellett kötni: azért, hogy az érseki városban versei megjelenjenek, s azok felolvasó esteken elhangozzanak, el kellett tűrnie a cenzúrát, s a benne tomboló érzelmeket lírai fordulatokká, szimbólumokká kellett szelídítenie.

Buzáth Anna pályájának csúcsa kétségkívül az *Óceán* megjelenése volt. Ám ebben az évben ismét olyan tragédia érte, mely megváltoztatta addig életét. November 5-én elhunyt férje, Vratarics Gyula. Az asszony egyedül maradt kiskorú fiával, akit 120 forint özvegyi nyugdíjból kellett felnevelni (Szuromi 2015, p. 160.).

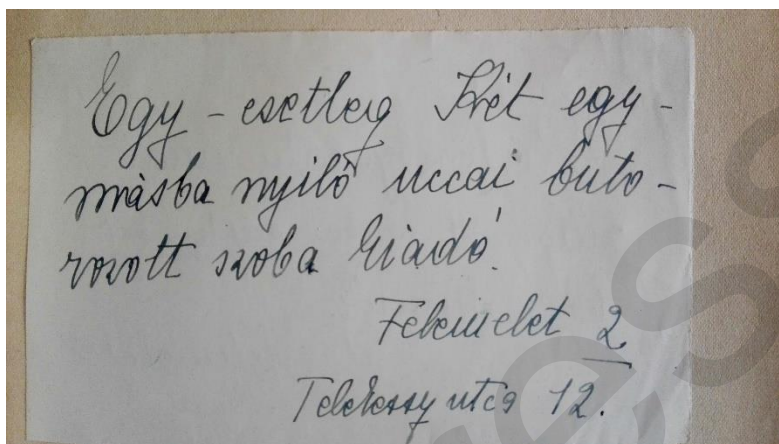
Buzáth Anna, az özvegy

Buzáth Lajos lányát mindig akkor érte tragédia, amikor már-már úgy érezte, élete kedvező fordulatot vesz. A nemesség elnyerése után egy évvel apja öngyilkos lett, verseskötetének megjelenése után fél évvel pedig az anyagi biztonságot jelentő férjet vesztette el. Fia ezekről az időkről így ír: „Apám halála 1926 novemberében a gondok sorozatát indította el, s ezek olyan mértékben nyomták anyám vállát, hogy a versírás abbamaradt, de előzőleg a költemények hangja a pesszimizmusba süllyedt. Mindazok, akik anyámat buzdították, a város irodalmárai, eltűntek mellőle. Megszűnt a belső ösztönző erő is.”⁵⁷

A kamaszodó fiúval egyedül maradt asszony gondjai megsokasodtak. Ám a „megszűnt a belső ösztönző erő” kifejezés elgondolkodtató. Milyen ösztönző erő szűnhetett meg? Vratarics Gyula halálakor Buzáth Anna még csak 46 éves, költői pályája csúcsán állt, s igen mutatós asszony volt. Özvegyként már fogadhatta volna nyíltan a gavallérok udvarlását, és a szerelmet a valóságban is megélhette volna, nem csak versein keresztül. Ő azonban férje halála után életét fia nevelésének szentelte.

⁵⁷ Vratarics György feljegyzései – családi irat.

Ebben a jelentős fordulatban sejthetjük annak a konzervatív, vallásos nevelésnek a hatását, amely arra ösztönözte, hogy egyedül maradván méltón viselje az özvegyi fátylat. „Édesanyám, hogy fedezni tudja kiadásait, lakásunkat hasznosította. Katonatiszteknek adta ki a szobáinkat. Ez a jövedelem tette lehetővé, hogy megkezdtem budapesti tanéveimet végigjárhassam” (Szuromi 2015, p. 144.) – írta ezekről az évekről fia, Vratarics György. A családfő halála után még jelentek meg versek Buzáth Anna tollából, de valóban jóval kevesebb, mint 1926 novembere előtt.



V. Albérlőt keres a család 1926-ban

Egy nagy sikert azonban még mindig tartogatott a sors Buzáth Annának. Osváth Viktor⁵⁸ és Koudela Géza⁵⁹ megzenésítette verseit. „A hangversenynek egri nevezetessége is volt: Vrataricsné Buzáth Anna költőnőnek, a Gárdonyi Társaság tagjának szövegére írt műdal. A mély hangulatú vers finom és nagy kifejező erejű költői alkotásra ihlette Koudela Gézát, úgy, hogy a »Tó, mely hallgat« című dal a műsor egyik legszebb, legpoétikusabb száma volt.”⁶⁰ Eger eközben már lányának, az időközben Pápai Klára⁶¹ néven színésznővé lett asszonynak a sikereitől volt hangos.

Miután Vratarics Klára fiai,⁶² megszülettek, Buzáth Annának alkalma volt a nagymamai szerep gyakorolására is. Unokáinak sokat mesélt, s ezeket később a család lejegyezte. A mesegyűjtemény írásai követik a klasszikus magyar népmesék fordulatait, a végén a jó elnyeri jutalmát, és

⁵⁸ Osváth Viktor (Budapest, 1921 – Kecskemét, 1985) református lelkész, karnagy, zeneszerző.

⁵⁹ Koudela Géza (Kálcsa, 1984 – Budapest, 1939) pap, zeneszerző, egyházzenei igazgató. Egyik megzenésített Buzáth-költeményét az Egri Dalkör is előadta 1929-ben, tehát ez a kapcsolat még Egerben alakulhatott ki. – *Eger*, 1929. február 12.

⁶⁰ *Eger*, 1940. április 8.

⁶¹ Vratarics (Pápai) Klára (Eger, 1900. október 1. – Budapest, 1984. november. 5.) színésznő. Előbb az egri Thália Színház egyik vezető színésze, majd a fővárosba szerződötték. Legismertebb filmes alakítása Zilahy Lajos *Valamit visz a víz* c. filmjének női főszerepe. Elbeszéléseit, kisebb műfordításait 1960-tól rendszeresen közölte a *Vigiliában* és az *Új Ember* című folyóiratban.

⁶² Bánffy György (Budapest, 1927. június 19. – Korfu, Görögország, 2010. szeptember 3.) Kossuth-díjas és Jászai Mari-díjas magyar színész, érdemes és kiváló művész, 2010-től Eger díszpolgára; és ifj. Hunyadi-Buzás Endre (Budapest, 1936. március 6. –) orvos.

mindenki megtalálja boldogságát. Ezekből az írásokból már hiányzik a Buzáth Annát éltető tűz és szenvedés.

Az özvegy az 1930-as évektől fiával – aki időközben elvégezte a Jogakadémiát, 1932-ben zongoraművészi, 1934-ben okleveles zenetanári képesítést nyert – már a fővárosban élt. Irodalmi működése többé nem követhető nyomon, bár a családi hagyatékban több dátumozás nélküli vers és kisnovella is található, ezek művészi értéke már nem számottevő. Fiához való kötődését egyre szorosabbra fűzte. Az idős Buzáth Anna fia osztálytanácsosi munkájának is részese lett, hiszen „sokszor kapott kérő leveleket azoktól, akik közvetlenül hozzám nem mertek fordulni” (Szuromi 2015, p. 270.).

Egészségi állapota ekkorra már jelentősen romlott. 1938-ban súlyosan megbetegedett: hajfesték fertőzte meg a nyakát, a sebet háromszor kellett műteni. 1944-ben szívproblémákkal került kórházba. 1945 februárjában fiát munkaszolgálatra vitték el.⁶³ Miután hazatért, anyja 1945. március 11-én dedikálta neki az *Óceán* című kötetet: „Neked köszönöm Istenem, hogy ezt a kis verseskötetemet az én jó fiamnak annyi veszélyben dedikálhatom, boldog érzés, hogy őt visszaadtad nekem.”⁶⁴ Az idős és beteg asszony egy időre még visszakapta legfőbb támaszát, fiát. 1948. június 29-én azonban végleg megérkezett a házhoz a „konkurencia” a meny, Gyórfy Zsuzsanna személyében. „A frissen elvett Zsuzsika keményen megfizetett azért, hogy betolakodott anya és fia közé. Naponta kapott anyósától nem éppen szeretetteljes megjegyzéseket, megszegényítéseket. Egy ízben, mikor moziba indultak, valósággal hisztérikus rohamot kapott: őt itthon akarják hagyni? Így aztán hárman mentek.”⁶⁵

A házaspár gyermekének megszületése után „Panni nagymamával madarat lehetett fogatni. Mégis gyakran letargiába esett, mert mellékszereplőnek érezte magát” (Szuromi 2015, p. 297.). 1951. június 29-én a családot kitelepítették Budapestről Dombrádra. Vrataricsné ekkor már 71 éves volt. Július 1-jén érkeztek meg Dombrádra. „Buzáth Anna a halálra készült. Apatikussá vált” – emlékezett vissza ezekre a hónapokra unokája, Vratarics Nóra.⁶⁶ Az idős asszony a debreceni kórházban hunyt el 1952. augusztus 28-án.

⁶³ Az óvóhelyről hurcolták el az oroszok romeltakarításra.

⁶⁴ A kötet a család tulajdonában van.

⁶⁵ Az unoka, Vratarics Nóra visszaemlékezése (Sgy.).

⁶⁶ Sgy. – Köszönöm Vratarics Nórának a családi iratok rendelkezésemre bocsátását, melyek nélkül e tanulmány nem készülhetett volna el.



VI. A Vratarics család 1951 őszén, Dombrádon

Buzáth Anna emlékezete

Mire elég egy élet, ha az ember köznemesnek, nőnek és vagyontalannak születik egy mélyen vallásos és zárt társadalmi életet élő városban? Mekkora szabadságot kapott egy asszony a 20. század első felében egy kisváros társadalmában? S volt-e lehetősége kiteljesednie, önmaga jogán nevet szereznie ebben a miliőben?

Buzáth Anna sorsa több száz olyan köznemesi asszony életének lehet tükörképe, akiknek még ennyi „nyomot” sem volt lehetőségük hagyni az utókorra. Versei, közéleti fellépései, fiának emlékirata mind olyan apró, de összefüggéseiben nem jelentéktelen források, melyek talán elegendők egy életút állomásainak összeillesztéséhez.

A nagypolgárság köreiből felnövő lányok még a 19. század utolsó évtizedeiben sem kaptak „piacképes” tudást. Műveltségük alapját az évszázados gyakorlaton alapuló francia és német alapműveltség adta. Kiszolgáltatottságukat családjuknak, férjeiknek részint ez okozza. Életútjuk alakulásának másik döntő tényezője a társadalom tagjainak vallás-erkölcsi alapon nyugvó viselkedése, melyben akkor is vigyáznak az erkölcsökre, ha a nők esetleg megtévednének.

Kényszerű kompromisszumok sorozata egy köznemesi asszony élete. A társadalom tagjai az első világháborút követően a korábbihoz képest merevebb és zártabb határok közé kerülnek a keresztényinek és nemzetinek jellemzett közegben. A hagyományos feleség-anya szerepből kilépési lehetőséget csak a művészet (irodalom, zene, színház, festészet) jelent, ám csupán azok számára, akik rendelkeznek elegendő tehetséggel, bátorsággal és nem utolsó sorban olyan kapcsolatrendszerrel, amely ezen ambíciók kiteljesedését segíteni tudja.

Buzáth Anna házassága ki nem mondott kompromisszumokon alapult, ám épp ez a házasság biztosított mozgásteret ahhoz, hogy az egri költők szűk társaságába emelkedjen. A házasság olyan biztonságot jelentett ebben az időben, hogy annak megszűnése után az asszony visszasüppedt a hagyományos özvegyi szerepbe. Buzáth Anna élete mégis több mint egy olyan nőé, akinek egyetlen kötete elé Babits Mihály írt előszót. Ha Babits a *Nyugat* nemzedékének ikonja, akkor talán nem túlzás kijelenteni azt, hogy Buzáth Anna pedig a 20. századi köznemesi lét archetípusa.

Irodalom

- Családi iratok* (Sgy.) – Vratarics Nóra tulajdonában – Budapest. Saját gyűjtés.
- Cséve A. – Papp M. (1993; szerk.): *Babits Mihály kézíratai és levelezése (katalógus)*. IV. kötet: Levelezés. Budapest: Argumentum – PIM.
- Gáspárdy L. – Gáspárdy A. (2009). *Gáspárdy de könyvek ab anno Domini 1659*. Budapest: Magánkiadás.
- Hovhannesian E. (1940). *Magyar-örmény családok*. Gödöllő.
- Kiss P. (2007). *Hatszáznégyen Eger múltjából*. Eger: Egri Városszépítő Egyesület.
- Kiss P. (2009). Az egri líceum az egyetemi gondolattól a „magyar Athen” jelképéig (1754-1950). *Agria – Az Egri Múzeum Évkönyve* 2009(45), 175–254.
- Lisztóczky L. (1988). Babits Mihály előszava egy egri költőnő verseskötetéhez. *Hevesi Szemle* 16(4), 41–42.
- Nagy P. (1994–1995). Armenizmus: Örmény identitás és kulturálisideológia a XIX. század végén Erdélyben. *Baranya – Történelmi közlemények* 7–8, 221–230.
- Rózsafalvi Zs. (2010). Babits Mihály könyvelőszavai 1920 és 1926 között. In *Babits Mihály Műveinek Kritikai Kiadása: Esszék, tanulmányok, kritikák*. Budapest: Argumentum.
- Sugár I. (1978). Az Egri Víz története. *Archívum – A Heves Megyei Levéltár közleményei* 1978(7), 27–43.
- Szuromi R. (2013). *Családok, emberek, sorsok Pusztahídvégtől Kétútközsig*. Eger.
- Szuromi R. (2015; szerk.). *Egri prelűdök zongorára: Pápai Vratarics György művész-tanár élete (1908-1987)*. Budapest: Kornétás Kiadó.
- V. Buzáth A. (1926). *Óceán*. Eger: Gárdonyi Társaság.

NŐK A BALMAZÚJVÁROSI EGYESÜLETI KULTÚRÁBAN

A társadalmi nyilvánosság intézményrendszerében a 19. század végén, a 20. század elején jelentős átalakulások történtek. Különösen igaz ez a vidéki társadalomra. A kiegyezést követően a 19. század utolsó harmadától a vidéki társadalom gerincét jelentő agrárnépesség, a paraszti társadalom élete nagymértékben átalakult, a paraszti polgárosulás keretében néhány évtized alatt megváltozott (Kósa 1998). A parasztság körében ekkor jelentek meg az első egyesületek, amelyek előbb többségében a módosabb parasztságot, majd később a parasztság szélesebb rétegeit is bekapcsolták a települések egyesületi életébe (Balogh 1965).

A különböző szakirodalmak, különösen ezekre az első évtizedekre vonatkozóan, a parasztság műveltségére, művelődésére tekintettel, kiemelt jelentőséget tulajdonítanak a más-más néven (például egyesület, olvasókör, kaszinó stb.) működő szervezetekre. Egyrészt ezek könyvtárai, újságrendeléseik felerősítik azt a folyamatot, amelyben az agrárnépességen belül lényegesen csökken az analfabéták száma (Balogh 1965). Másrészt az önszervezés lehetőséget ad arra, hogy a demokrácia működésének legfőbb elemeit a tagok megismerjék. Az 1890-es évek elején, ahogy a parasztság differenciálódása még jobban előrehaladt, egyre jobban érvényesült az a tendencia, hogy a szegényparasztság és az agrárproletariátus közösségi igényeit a már meglévő, elsősorban a birtokos és középparasztság igényeit szolgáló körök a továbbiakban nem elégítették ki. Elsősorban az Alföldön – bár itt is elszigetelten – ezek az elégedetlen társadalmi körök megalakították saját egyesületeiket, amelyek később határozott politikai és művelődési programot hirdettek.

A balmazújvárosi egyesületi kultúra a század első felében

A 19-20. század fordulóján igen sokféle egyesület megalakulásának és működésének teremtdtek meg a feltételei. Az egyesületek helyi hálózata Balmazújvároson széles rétegek számára biztosította az egyesületi kultúra vívmányait. A hálózat infrastrukturális bázisaiként az egyesületek székházai szolgálták, amelyek gyakran nem csak az adott egyesület tagsága használhatott, hanem azokat a szervezetek szélesebb vonzásköre is elérhette.

* Tóthné Pásztor Ágota (PhD) a Veres Péter Kulturális Központ múzeumpedagógusa.

Balmazújvároson az első egyesület megalakulásától (1861) a századfordulóig 9 egyesület jött létre. A századfordulótól 1920-ig újabb 6 szervezetet jegyeztek fel. Az 1920-30-as években pedig további 18 egyesületet találunk az Egyesületek Nyilvántartó könyvében. Az 1920-30-as években a korábban kialakult egyesületi sokszínűség továbbélésének lehetünk tanúi. Az egyesületek száma folyamatosan nőtt, csak egy-egy szervezet működése szűnt meg. A Hajdú-Bihar megyei Egyesületek Nyilvántartó Könyve összesen több mint 30 egyesület megalakulását rögzíti. Némely szervezet megszűnt az alakulást követően, illetve új névvel folytatta működését (Pásztor 2015, p. 47–52.).

Ez a viszonylag szabad egyesületi kultúra a második világháborút követő évekig fennmaradt (Pásztor 2015). Legtovább azok a szervezetek működtek, amelyeknek jól körvonalazható társadalmi csoport adta a tagságát (például iparosság, alsóvég lakói, Németfalu lakossága stb.), illetve azok a szervezetek, amelyek rendelkeztek önálló székházzal.

A „női egyesületek” a balmazújvárosi egyesületi életben

A 19-20. századi egyesületi kultúrában sajátos csoportot alkotnak a nők által létrehozott szervezetek. A kortársak közül sokan lekicsinylően vélekedtek „az egyleti, jótékonykodó hölgyekről”, s az emancipáltság mosolyt fakasztó jeleként értékelték buzgólkodásukat a pénzgyűjtő bálokon, tombolákon, sorsjátékokon, vagy kategorikusan úgy gondolták, hogy a közélet bármely területén szerepet vállaló nő eleve nem lehet jó háziasszony, gondos anya, szerető feleség.

Ezek a szervezetek elsősorban nem „kékharisnyák” gyűjtőhelyei voltak, hanem azoké az elhivatottságot érző asszonyoké és lányoké, akik a nőnevelés, az anya- és gyermekvédelem terén igyekeztek valamit tenni, a társadalom által kítaszítottakat istápolták, az emberi nyomort próbálták enyhíteni a maguk eszközével (Burucs 1993, p. 15.).

1. Az Izraelita Jótékony Nőegylet

Az Egyesületek Nyilvántartó Könyvében a városra vonatkozóan csak egy olyan szervezetet rögzítettek, amelynek nevéből női szerepvállalásra lehet következtetni. A Balmazújvárosi Izraelita Jótékony Nőegylet 1897-ben alakult, 28 taggal (Pásztor 2015). Működésével kapcsolatban igen kevés adattal rendelkezünk. Az Egylet célja az alapszabály szerint, „a helybeli különösen nőnemű szegények segélyezése, kiváló tekintettel a betegek, keresetképtelenek, gyermekágyasok, özvegyek és árvákra; szegénysorsú árvák

támogatása; hatásköre leginkább Balmazújvárosra terjed ki, s azért ezen város szegényeire kiváló tekintettel leend.”¹

2. *A Feministák Egyesülete és a balmazújvárosi paraszti feminista mozgalom*

A feminizmus a nők társadalmi és politikai szerepvállalását befolyásolni kívánó társadalmi mozgalom, célja a nők egyenjogúsága. A politikai mozgalom harcolt a nők választójoga, valamint a művelődéshez való jog és az állam vezetésében való részvétel biztosításáért. Hazánkban 1904-ben alakult meg a Feministák Egyesülete. Célja, hogy a nők érdekeit nemcsak gazdasági, hanem társadalmi és politikai téren is képviselje. Kezdetben a női választójog kiharcolására összpontosítottak. 1907-ben bizottságot hoztak létre az anya és gyermekvédelmi munka irányítására. Képviselői elszántan küzdöttek a prostitúció, a leánykereskedelem ellen, követelték a leányanyák és a házasságon kívül született gyermekek társadalmi és jogi hátrányának felszámolását. Szót emeltek a nők tanulási szabadságáért, a koedukációért, a munkavállalás lehetőségéért, s „az egyenlő munkáért egyenlő bért” jelszavát hirdették. Az egyesület az I. világháború alatt a Nők Nemzetközi Békeligájának hazai képviselőjeként aktív háborúellenes tevékenységet fejtett ki. Legálisan 1942-ig működött. Lapja *A Nő (és a Társadalom)* volt (Burucs 1993, p. 16.).² A Feministák Egyesülete mindvégig mintát jelentett a többi tagszervezet számára, folyamatosan gondoskodott a különböző tagszervezetek alapításáról, felhívásokban kérte a nőket, hogy kapcsolódjanak be a munkába, járuljanak hozzá a célokhoz (Kereszty 2012, p. 188.).

A 19-20. század fordulóján indult globális hatású mozgalomnak Balmazújvároson is voltak követői, s az újvárosi feminista mozgalom túlnőtt a település határain, országos feltűnést keltett. A község főjegyzője így fogalmaz: „a férfiegyesület még hagyján, de ha már a nőket is megvadítják, ettől féltetni kell a hazát” (Ónosí 1972, p. 211.). A Balmazújvárosi Szabad Nőszervezet az Országos Földmívelő Párt támogatásával, 1908. április 8-án jött létre, és a nők gazdasági és politikai egyenjogúságért küzdött. A szervezetnek nyolcvan asszony- és leányalapító tagja volt. Már az alakulást követően felvették a kapcsolatot a Feministák Egyesületével, Pokrócz Ferenc meghívta Schwimmer Rózsa-t a helyi nők nevében egy előadásra, amelyet végül a Földmívelő Egylet udvarán tartott meg 600 résztvevő előtt, 5-6 újvárosi asszonnal együtt (Acsády–Mészáros 2018, p. 81–83.).

A balmazújvárosi feminista nőszervezet megalakulását az Egyesületek Nyilvántartó Könyve nem rögzíti. A megalakulás körülményeivel kapcsolatban Schwimmer Rózsa írja, hogy azért kellett a balmazújvárosi asszonyoknak külön szervezetbe tömörülni, mert megszólták azokat a nőket, akik a

¹ A Balmazújvárosi Izraelita Jótékony Nőegylet alapszabálya 1897. február 7-én kelt Balmazújvároson.

² A lapot valójában két egyesület a Feministák Egyesülete és a Nőtisztviselők Országos Egyesülete indította (Kereszty 2012, p. 187.)

férfiakkal egy szervezetbe tartoztak (Acsády–Mészáros 2018, p. 84.). A mozgalom alulról jövő kezdeményezésként, a balmazújvárosi nők saját erejéből jött létre.



I. Bordás Istvánné Rokon Tóth Sára gyermekeivel³

A balmazújvárosi feministák élére egy jó szónoki képességű, olvasott cselédfeleség Bordás Istvánné Rokon Tóth Sára állt. Bordás Istvánné értelmes, intelligens parasztasszony volt. Kiváló beszédképességgel bírt. Melegszívű feleség és édesanya volt, aki nehéz anyagi körülmények ellenére képes volt hét gyermekét tisztességgel felnevelni (Kovács 2016). Ő már 1908-ban önálló programot írt a községbeli asszonytársadalom nevében. Kiáltványa az Országos Földmívelő Párt 1908-évi röpiratában jelent meg: „Mit keres asszony férfiak sorában? – Hát miért nem kérdik meg tőlünk aratáskor, kapáláskor, csépléskor, hogy miért állunk a férfiakkal egy sorba, s miért végezzük a nehéz munkát hajnalhasadástól napnyugtáig úgy, mint ők?” (Acsády–Mészáros 2018, p. 85.)?

A szervezeti keret szempontjából fontos mozzanat, amikor a Feministák Egyesülete 1911-ben módosította az alapszabályát, és már egyesületek is beléphettek rendes tagtársként (Acsády–Mészáros 2018, p. 85.). A balmazújvárosi asszonyok a feministák egyesületének több gyűlésén, országos értekezletén személyesen is részt vettek, sőt beszédet mondtak. A Szabad Nőszervezet 80 fővel jött létre, taglétszáma 1910-ben már 231-re nőtt (Acsády–Mészáros 2018, p. 86.). Szervezetükről írják, hogy „elmegyünk a Földmívelő-Egyletbe s ott olvasunk, tárgyalunk és tanítjuk egymást” (Acsády–Mészáros 2018, p. 88.). Tevékenységük hasonlított más egyesületekéhez, tagdíjat szedtek, előadókat hívtak, adománygyűjtő eseményeket rendeztek, nyomtatványokat terjesztettek. Vidéki körútjaikon eljutottak

³ A kép forrása: http://mnl.gov.hu/mnl/hbml/hirek/rokon_toth_sara_es_a_balmazujvarosi_paraszt_feminista_mozgalom

környékbeli településekre is (Hajdúböszörmény, Tiszacsege, Tiszafüred, Hajdúszoboszló stb. – vö. Acsády–Mészáros 2018, p. 88.).



II. Balmazújvárosi parasztasszonyok küldöttsége a Pesti Vigadó főbejáratánál 1913-ban⁴

1913-ban a Budapesten megrendezett Nők Választójogi Világkongresszusára is meghívták őket. A hat tagból álló küldöttséget Bordás Istvánné vezette, fogadáson vettek részt a királyi várban, ahol a grófnők, iparmágnások feleségei között kuriózumként hatott a naptól kiégett, sötét arcú és kérges kezű, fejkendős újvárosi asszony. Az eseményen felszólaló Rokon Tóth Sára olyan nagy sikert aratott, hogy másnap az újságok hasábjain mindenütt elragadtatással írtak meggyőző erejéről, határozott és szép beszédéről. Bordás Istvánnét a világszervezetet vezető milliomos asszony tüntette ki saját mozgalmi jelvényével (Kovács 2016). A szegénység és a munkanélküliség miatt nem csak a Feministák Egyesületéhez fordultak az újvárosi asszonyok, hanem több alkalommal fővárosi újságot, országgyűlési képviselőt, minisztériumokat kerestek meg.

Rokon Tóth Sára az első világháború idején sem maradt tétlen. 1917-ben a *Nők Lapja* közölte háborúellenes vezércikkeit. Szót emelt a családfő nélkül maradt családokért, és ennek köszönhetően az asszonyok határozott követelése és a fokozódó elégedetlenség rábírta a nagybérlőket, hogy a határ egy részében harmados földet juttassanak a hadiasszonyoknak (Kovács 2016). A balmazújvárosi nők forradalmi lendülete az őszirózsás forradalom után alábbhagyott. Az újvárosiak és a Feministák Egyesülete közötti levelezés fő témája az adománykérés volt. Folyamatosan élelmiszert, ruhaneműket kértek és kaptak adományként vagy méltányos ár mellett. A Francia Gyermeksegítő Bizottság

⁴ A kép forrása: <http://budapest.reblog.hu/150-eve-volt-az-első-bal-a-pesti-vigadoban>

gondoskodására is számíthattak. A Balmazújvárosi Szabad Nőszervezet a húszas évek végére végleg feloszlott (Acsády–Mészáros 2018).

Az egészség ügye

Az egészség ügye első perctől meg tudta szólítani a nőtársadalmat, a szervezeteknek számos nőtagja, képviselője volt. A jótékonyág ügye mellett tehát legalább olyan fontos megemlíteni azokat a szervezeteket, amelyek az egészséges életmód, a korszerű egészségügyi elvek terjesztésében élen jártak. Ezeknek az országos hatáskörű szervezeteknek alakultak helyi fiókegyesületei Balmazújvároson is.

1. Országos Stefánia Szövetség balmazújvárosi fiókjá (1925)

A védőnői szolgálat kialakulása az első világháborúhoz kötődik. 1915-ben, a világháború második évében az egyre sürgetőbbé váló egészségügyi és szociális intézkedések keretében hozták létre Budapesten az Országos Stefánia Szövetséget, az első hivatásos védőnői szervezetet. A Szövetség több célt határozott meg: a csecsemőhalandóság csökkentését, a nemzet számbeli erősítését és működésének az egész ország területére való fokozatos kiterjesztését. Feladata kezdetektől fogva a prevencióban való aktív részvétel volt oly módon, hogy a képzett védőnők maguk keresték fel a várandós és kisgyermekes anyákat, hogy tanácsaikkal segítsék őket. A Szövetség fővédnöke Zita királyné, névadója és helyettes védnöke gróf Lónyay Elemérné Stefánia belga királyi hercegnő (Rudolf Habsburg-Lotaringiai főherceg özvegye) volt (Kocsis 2015).

2. Magyar Vöröskereszt Egylet Balmazújvárosi fiókjá (1927)

A Vöröskereszt magyar szervezetének alakuló közgyűlését 1881. május 16-ra hívták össze, melyen kimondták a Magyar Szent Korona Országai Vörös-Kereszt Egyletének megalakulását. A központi választmány értesítette a Vöröskereszt Nemzetközi Bizottságát a Magyar Szent Korona Országai Vörös-Kereszt Egyletének megalakulásáról, és kérte felvételét a nemzetközi kötelékbe. A Vöröskereszt Nemzetközi Bizottsága (ICRC) 1882. január 20-án kelt körlevelében jelentette be a Magyar Egylet működését. A Magyar Vöröskereszt egyenjogú tagja lett a nemzetközi mozgalomnak és azóta is aktív tagja. Az elmúlt évszázadban a Magyar Vöröskereszt megszakítás nélkül működik Magyarországon.⁵

⁵<http://hajdubiharmegye.voroskereszt.hu/index.php/bemutakozas/magyar-voeroeskereszt-toertenete>

Az egylet békemunkáját a hozzá csatlakozó három nagy nőszövetséggel (Katolikus Nőszövetség, Protestáns Nőszövetség, Izraelita Nőszövetség) együttműködve végezte. A nőszövetségek és az egylet vezetői, megbízottai Intéző Bizottságot hoztak létre, amelynek székhelye és központi irodája az egylet székházában volt. A második világháborút megelőző két évtizedben az egylet tevékenységének középpontjában a nyomorenyhítés és az egészségügyi felvilágosító tevékenység állt. 1922-ben az egylet országos alelnöke, Lukács Sarolta megszervezte a Szociális Osztályt, amely 1923-tól kezdve a fővárosi kerületi előljárásságok közjótékonyági ügyosztályaival együttműködve végezte szegénygondozási, nyomorenyhítő, családsegítő munkáját.⁶

A „férfi egyesületek”

Az előzőekben megismert szervezetek mellett a településen megalakult egyesületek nagyobb része alapvetően a helyi férfilekosságot célozta meg tevékenységével. A tagsággal kapcsolatban szólni kell arról a kérdéstről, hogy a korszakban a balmazújvárosi egyesületi kultúrában a tagság a nagykorú állampolgárokat jelentette, és lényeges kiemelni, hogy a körüli tagság nem volt nyitott a nők számára. A nők családjuk révén kapcsolódhattak be a szervezetek életébe. Mint házas társ, mint eladósorba került leány természetesen részesülhettek az egyesületi infrastruktúra vívmányaiban. A színjátszás, a párválasztás és a bálók és a lakodalom a paraszti társadalom nőtagjai számára jelentős események (Pásztor 2015, p. 92.).

Jótékonyág⁷

A balmazújvárosi társadalom a 20. század elején már jó néhány egyesületet működtetett. A legtöbb egyesület nem foglalkozott karitatív tevékenységgel. Míg a jótékonyági, segélyező egyesületek működésének kizárólagos célja volt a segélyezés ügye, addig a társaskörök, szervezetek egy-egy alkalommal vállalták fel az ilyen jellegű tevékenységet. A segélyezés ügyének szolgálatára, jótékonyásra gyakran táncalkalmak szervezésével igyekeztek megteremteni az anyagi alapot.⁸

⁶<https://lnyr.eleveltar.hu/mnlquery/detail.aspx?ID=3896>

⁷ A polgárosuló társadalomban a jótékonyág egyesületet létrehozó funkció is lehetett. Igen gyakran valamilyen felekezet által működtetett ilyen szervezetet, illetve női szervezetek is felvállalhattak ilyen szerepet.

⁸ „A széthúzás még soha ilyen mértékben nem tűnt elő mint az elmúlt évben. Ez nem végzettszerű jelenség ugyan, de szóvá kell tennie – hogy a jövőre nézve tanulságot vonhassunk le belőle. Egyesek izgatásának az eredménye, hogy az utóbbi időben rosszul sikerültek a táncmulatságok és nem sikerült a szegény gyermekek felruházására rendezett karácsonyi előadás sem.” Katolikus Otthon Jegyzőkönyve 1941 évi január hó 6. BUM 2009. 15. 1. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

Ft. Nagy Antal esp. Plébános elnök az ülést az Úr Jézus nevében megnyitja. Előadja hogy az összejövetel tárgya az árvízkárosultak javára rendezett bál lefolyása és jövedelméről szóló beszámolás, valamint az új gyűjtés mikénti lefolytatásáról határozathozatal lesz. Ennek értelmében Radócz István pénztáros jelenti hogy az árvízkárosultak javára rendezett bál nem a legjobb sikerrel zárult s annak tiszta jövedelme csupán 29 pengőt tesz ki: a 29 pengő tiszta jövedelmet már el is juttatta községi előljáróssághoz továbbítás végett.⁹

A Katolikus Otthon 1940 farsangján különösen nagy gondot fordított a három napos farsangi ünneplésre. A farsangi bevételek közül kiemelhető a „tyúkvacso” jövedelme, amelyből komoly fejlesztést tudtak megvalósítani. Az otthont ellátták evőeszközökkel és tányérokkel, borosüvegekkel.

A kat. otthon választmánya megállapítja, hogy a farsang hétfőjén rendezett társas vacsora erkölcsi és anyagi sikere a tervezés és kitűnő rendezés mellett azon asszonyoknak is köszönhető, akik munkát és fáradságot nem kímélve a vacsorát elkészítették vagy a készítésnél közreműködtek. Ezért jegyzőkönyvi köszönetét fejezi ki: Ferenczi Istvánné, Csepregi Istvánné Holczer Bálintné, Gráfel Jánosné Radócz Istvánné, R. Nagy Józsefné, Pocsai Jánosné, Kőszoga Béláné, Soróczki Józsefné, özv. Bagi Jánosné és Varga Imréné asszonyoknak, de egyben mindazoknak is, akik bármilyen adományukkal vagy közreműködésükkel a vacsora sikere érdekében közreműködtek. Elismerését és köszönetét választmány jegyzőkönyvi kivonatban kívánja felsoroltak tudomására hozni.¹⁰

Amatőr színjátszás

A falusi amatőr színjátszás a 19. század utolsó harmadában bontakozott ki. Országosan elterjedt jelenség volt, az 1920-as évektől kezdve, átszötte a nyilvános szférát (Ambrus 2011, p. 159–170.). Az előadásokat többnyire a helyi értelmiség valamelyik képviselőjének (a papnak vagy a tanítónak) az irányításával hozták létre. Ezeknek az előadásoknak a színhelyei gyakran azok az egyesületi székházak lettek, amelyeknek a mérete (nagy táncterem), esetleg színpada (dobogó, függöny) lehetővé tette a műfaj meghonosodását. Ezek a székházzal bíró egyesületek biztosították szerveződési keretet a színjátszó csoportok számára. Az egyesületekben amatőr színjátszók és persze a nagyobbak színpadain színtársulatok is előadhattak különféle alkalmakkor színdarabokat, szerkesztett műsorokat. A parasztság szervezeteiben inkább a téli, farsang környéki előadásoknak volt hagyománya, hisz a legfontosabb mezőgazdasági munkák ideje még nem jött el, így alkalom adódott az önfeledt szórakozásra.

⁹ Katolikus Otthon Jegyzőkönyve Balmazújvároson 1940 évi május hó 2. BUM 2009. 15. 1. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

¹⁰ Katolikus Otthon Jegyzőkönyve Balmazújvároson 1940 évi február 13. BUM 2009. 15. 1. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.



III. Színjátósok az Ipartestület színpadán.¹¹

A színjátós csoportok leginkább a körök tagságából, illetve vonzásából alakultak. Az egyesületeken belül gyakran létrejött egy olyan csoport, amely kulturálisan aktívabb volt. Színjátós bárki (nő és férfi is) lehetett, aki vállalkozott rá. Ha jól érezte magát a társaságban, tetszett a közönségnek, legközelebb már hívták. A színjátósok inkább a fiatal korosztály fiú és lánytagjai közül verbuválódtak. Hosszabb-rövidebb ideig Balmazújvároson több szervezetnek (kör, kaszinó, ipartestület) volt színjátós csoportja. A csoportok előadásain csoportkép készült (Pásztor 2015).

A két világháború közötti időszakban a falusi színpadok legkedveltebb előadásai a népszínművek és az operettek voltak (Ambrus 2001, p. 167.). A színművek országos elterjedését az is magyarázza, hogy a szaksajtó színdarabokat ajánlott a színjátós körök számára, olcsó, többnyire népszínműveket tartalmazó kiadványokat juttattak el a falvakba. A körökben bemutatott népszínművek a műfaj komplex eszköztárával formálták a közönség látásmódját. A bemutatott darabok dramaturgiája, konfliktusai, a szereplők személyiségjegyei, újfajta magatartásműveket közvetítettek a nézők elé (Kerényi 1991, p. 39–42.).



IV. „A falu rossza” c. színmű szereplői az Ipartestület székházában (kb. 1920), rendező: Bereczki Lajos asztalosmester¹²

¹¹ A kép forrása: BUM 87.18.1. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

¹² A kép forrása: BUM 87.123.1. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

Az egyesületi élet néprajzi szempontból érdekes oldala a párválasztás egyesületi hagyománya. Vajda Mária néprajzkutató írja, hogy a balmazújvárosi körök által rendezett bálókban a fiatalok ismerkedési és párválasztási alkalmai között kiemelkedő helye volt (Vajda 1979, p. 350.). Az egyes szervezetek által szervezett bálók idején átjárhatóbbá váltak az egyesületi határvonalak. Már nem csak a felnőtt férfiak, hanem a fiatalság, legények és eladósorban lévő lányok jártak bálba. A lányok a tánciskolák, utóbb a bálók alkalmával, valamint a népi színjátékok idején léphették át az egyesületek székházainak küszöbét.¹³ A tánciskolák a polgári ízlésnek megfelelő táncművelés hagyományának elterjedését jelentették. A tánciskola egyre inkább a polgári életbe beavató szertartás lett, amely a felnőttek társadalmába vezetett (Kaposi 1970, p. 169.). A tánciskolába a bérmálás, illetve konfirmálás után iratkoztak be a fiatal fiúk és lányok. A nagyobb teremmel rendelkező egyesületekben a tánctanárok őszi és tavaszi tánckurzust hirdettek. A tánciskola zárása, a próbabál igazi társadalmi esemény volt. A tanulókat a növendékek a szülők, rokonok és ismerősök előtt ünnepélyes keretek között mutatták be.

Az egyesületek által szervezett bálók belső világát a közösség számos módon kontrollálta. A gardamama intézmény az újvárosi bálókban az 1960-as évekig jelentette a folyamatos közösségi felügyeletet. E szerint a lányok nem mehettek bálba csak kísérővel, aki vagy a lány édesanyja, közeli nőrokona vagy a családdal bizalmas viszonyban lévő nő volt. A gardamamák a táncterem szélén ültek a padokon, előttük álltak a lányok. A bálai tisztségviselők mellett ezek az asszonyok képviselték a falu erkölcsi rendjét, a fiatalok így a közösség ellenőrzése alatt szórakozhattak. Esküvő után a fiatalok már nem jártak bálba (Pásztor 2015).

Az egyesületi kultúra leglátványosabb elemei a szüreti bálók és felvonulások voltak. A felvonulásokon és multságokon, az előkészületek során az évek alatt bizonyos hagyományos rend alakult ki, bizonyos cselekvések országosan megegyeztek, sablonos formák alakultak ki, országsszerte egységes és egységesített miniszteri rendelettel szabályozott, és azóta is többször felújított szokások jelentek meg.¹⁴ Ma már nehéz rekonstruálni, hogy mikortól lett Balmazújvároson¹⁵ a szüreti bál és felvonulás megrendezése a különböző egyesületek feladata. Az első biztos adat egy fénykép 1923-ból, amelyen Ipartestületi szüreti felvonulók láthatók.¹⁶ Az 1930-40-es évektől a többi újvárosi szervezet is megszervezte a maga szüreti bálját. A szüreti bál a köri élet részévé vált, nem múlhatott el egyesületi év szüreti bál nélkül, számon tartott esemény volt (Pásztor 2015, p. 158–159.).

¹³ Saját gyűjtés.

¹⁴ A felújított szokások elsősorban a 18-19. századi szőlőmunkások szokásainak mozzanatait vették alapul (Kecskés-Ujváry 1982, p. 129–134.).

¹⁵ Balmazújváros a település földrajzi fekvéséből adódóan nem tartozik a Kárpát-medence egyik hagyományos bortermelő régiójához sem. A források szerint a 19. század első harmadában a helyi földbirtokosok által telepített szőlőkben indult meg a termelés. A szüreti multságok eleinte a település határában zajlottak (Pozsonyi 1988, p. 8–9., 29.).

¹⁶ BUM 87. 176.1. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

A gazdálkodástól függetlenedő szokás lehetővé tette a fiatalok társas szórakozását, ismerkedését, s a kisközösségen belüli kohézió látványos kinyilvánítására is lehetőséget adott (Illés 2005, p. 54–62.). A felvonulás és a bál nagy előkészületet és szervezést kívánt. A felvonuláson a csőzspárok, a zenészek és a maskurák hagyományos rendben jelentek meg, egyedi viseletet hordtak, jelmezt viseltek. A csőzök ruhája fő vonásaiban az országosan elterjedt magyaros viselet (Györffy 1993, p. 37–38.): a lányokon fehér blúz, szoknya nemzeti-színű csíkokkal, piros színű zsinóros mellény, párta; a fiúkon bőujjú fehér ing, bőgatya, zsinóros mellény, derekukon kendő, fejükön kalap árvalányhajjal a kézben bot nemzeti színű szalaggal díszítve.



V. Koroknai Róza és Csobán Sándor mint csőzspár az 1950-es évek második felében¹⁷

A vonulás során a bejárták a környéket, és elmentek a település központjába is. A szüreti menet élén a kisbíró vonult, majd a csikós- és a csőzspárok következtek, végül pedig a maskurák (a tollas, a drótos, a bugyifogat és a cigányasszony; lásd Pásztor 2015, p. 160–161.).

Lakodalom

A lakodalom a hagyományos paraszti társadalom egyik legnagyobb ünnepének számított. A parasztság körében is nagy hagyománya volt a nagy létszámú esküvőknek, amelyeknek kitűnő helyszínt biztosítottak a székházzal bíró szervezetek. Az 1905. végén megalakult Kossuth Kör 1908-ban úgy határozott, hogy termét „lakodalmak alkalmával pedig 20 koronáért kívánja bérbeadni. Asztalt, lóczát egyáltalán nem kölcsönöz. A vasszékát 15 vagy 30 koronáért bocsájtja a bérlő rendelkezésére, a szerint, a mint a bérlő körtag-e, vagy sem”.¹⁸ A 48-as körben a „kisebb olvasó terem lakodalmak alkalmával is a tagság

¹⁷ A kép forrása: saját gyűjtés.

¹⁸ Balmazújvárosi Kossuth Kör Jegyzőkönyve 1908. BUM 75. 59. 2. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

rendelkezésre állt. Később a nagy lakodalmak idején az egész kör igénybe lett véve.”¹⁹ A lakodalmak előtti csigacsinálást is gyakran a körökben tartották. A Kossuth Kör ezt úgy intézte, hogy ha a körben tartották, akkor nem kellett bérelni az edényeket.²⁰ Nemcsak a székház méretei, hanem a felszereltsége is hozzájárult egy-egy jól sikerült lakodalomhoz. Az egyesületek igyekeztek az infrastruktúrát ennek megfelelően alakítani.



VI. Zsupos József és Pikó Eszter lakodalmának résztvevői a „Kaszinó” (Polgári Olvasókör) udvarán 1938²¹

Körök a 20. század második felében

A balmazújvárosi egyesületi kultúra közel évszázados fejlődésének az 1949-es szabályozás vetett véget. A politikai életben bekövetkezett változások hatására 1954-ben az olvasókörök működésére ismét lehetőség nyílt. Az 1950-es években Balmazújvároson a 48-as Kör, az Olvasó Népkör, a Polgári Olvasókör és a Kossuth Kör működése is újraindult. A szervezeteket a Hazafias Népfront hatáskörébe vonták. Működésük sok tekintetben hasonlított a század első felében kialakult szokásokhoz (Pásztor 2009, p. 536–555.).

Az 1980-90-es évek fordulóján a jogi szabályozás ismét lehetővé tette az egyesületek szabadabb szerveződését (Burucs 1993). A kibontakozó egyesületi reneszánsz jelentős csoportját alkotják azok az egyesületek, amelyek működése évszázados hagyománnyal bír. A két újra/újjaalakuló kör a Rákóczi Olvasó Népkör és a 48-as Kör működésében a korábban kialakult egyesületi hagyomány köszön vissza, természetesen folyamatos megújulással (Pásztor 2015; Pozsonyi 1988). A két szervezet kinyilvánítja, hogy

¹⁹ Pál István visszaemlékezése a 48-as Körre. Kézirat. Saját gyűjtés.

²⁰ Balmazújvárosi Kossuth Kör Jegyzőkönyve 1936. BUM 75. 59. 2. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros.

²¹ A kép forrása: Pásztor Ágota 2015, p. 108.

a város hagyományainak, a kultúrának hű ápolói lesznek (Pásztor 2015). Ez valójában leginkább a „köri hagyományok” felelevenítését jelentette.



VII. Készül az étel a Rákóczi Olvasó Népkör konyhájában²²

A 48-as Olvasó Népkör 30-40 fős népdalköre 1990-ben alakult meg. Eleinte csak asszonyokból állt, később férfiak is csatlakoztak hozzájuk. A csoport vezetésére az egyik helyi általános iskola ének szakos igazgatóhelyettesét kérték fel. A vegyes kórus évente vett részt versenyeken, míg a harmadikon megkapta az arany minősítést. Az olvasókör másik művészeti csoportja a néptáncscsoport, ennek magja 1991-ben állt össze. A Rákóczi Népkör Délibáb Dalköre 2000-ben alakult meg.

A hagyományápolás keretében a Rákóczi Olvasó Népkör 2000-től minden évben aratóversenyt szervezett. A szüreti felvonulással egybekötött szüreti bál hagyománya is újraéled a településen. Mindkét kör tagságát tekintve az egyik legnagyobb változás, hogy nők is tagok lehetnek. Az 1990-es évek második felében a körök tagságának egyharmada, közel fele női tag lett.²³ A női tagok természetesen a kör vezetésében is képviseltetik magukat. A rendezvényeket a tagság szűk csoportja 10-20 fő koordinálja: „egy 15 lelkes női és férfitagokból álló lelkes csapat szervezi, ők csinálják a tésztát, nyúzzák a birkát stb.”²⁴

²² A kép forrása: saját gyűjtés.

²³ A női tagok megjelenését több adatközlő is a nőnapok bevezetésével hozza kapcsolatba. Saját gyűjtés.

²⁴ Saját gyűjtés.



VIII. Nőnapi tánc a Rákóczi Olvasó Népkör nagytermében²⁵

Sajátos helyi kezdeményezés a Rákóczi Olvasó Népkörben a *Nő-nap* majd az *Ivó-nap* tartása. Az adott napon kis ünnepi műsor és finom fogások mellett a férfiak, illetve a nők köszöntik (többnyire humoros műsorral) a másik nem tagjait.

Nők a balmazújvárosi egyesületi életben

A 20. századi balmazújvárosi egyesületi életben a nők szerepe több területen is érvényesült. Annak ellenére, hogy az egyesületi kultúra alapvetően férfiközpontú volt, a szervezeteken belül számos olyan kulturális szokás élt, amelyeken belül elsősorban az egyesületi élethez kapcsolódó férfiak nőrokonai (asszonyok, lányok stb.) megtalálhatták helyüket. Végeredményben a „férfi egyesületek” természetesen és hagyományosan nyitottak voltak a női nem képviselői felé. Jól elkülöníthető az egyesületi kultúrának két korszaka. Az elsőben a női tagság még nem jellemző, majd a 20. század végén mind a tagság, mind a vezetőség körében találhatunk női tagokat.

Külön említést érdemel az egyesületi kultúra első korszakában, még a 19. század végén megalakuló egyetlen női egyesület, amely az országos tendenciához hasonlóan a felekezeti kapcsolódó női tagságot egy eszme és cél, a jótékonyág ügye érdekében szervezte meg.

²⁵ A kép forrása: saját gyűjtés.

Kiemelkedő a balmazújvárosi paraszt feministák országos, sőt globális jelentőségű mozgalma. Ez a szervezet nem volt bevett egyesület, nem szerepelt a jóváhagyott alapszabállyal működő egyesületeket összeíró Nyilvántartó Könyvben. A közel száz helyi asszonyt szervező, esetenként több száz szimpatizánst is megmozgató szerveződés vezetői azonban folyamatosan tartották a kapcsolatot (mind személyesen, mind levélben, mind az újságok hasábjain) az országos hatókörű Feministák Egyesületének vezetőivel, szimpatizánsaival.

Irodalom

- Acsády J. – Mészáros Zs. (2018). A Balmazújvárosi Szabad Nőszervezet és a Feministák Egyesülete közötti kapcsolat (1908-1929): A női szolidaritás megnyilvánulásai a hazai feminista mozgalomban. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris E folyóirat* 8(2), 80–97.
- Ambrus V. (2001). A falusi amatőr színjátszás megközelítési lehetőségei. In Ambrus V. – Péter K. – Raffai J. (szerk.), Folytatás: *Folklorisztikai tanulmányok, melyekkel tanítványai köszöntik a hatvanéves Voigt Vilmos professzort*. Budapest: ELTE BTK Folklór Tanszék. 159–170.
- Balogh I. (1965). A paraszti művelődés. In Szabó I. (szerk.), *A parasztság Magyarországon a kapitalizmus korában 1848-1914. II. kötet*. Budapest: Akadémiai. 487–564.
- Barátné Hajdú Á. (2012). Adalékok a két világháború közötti hódmezővásárhelyi társadalmi egyletek történetéhez. *Könyv és Nevelés* XIV(2), http://olvasas.opkm.hu/portal/felso_menusor/konyv_es_neveles/adalekok_a_ket_vilaghaboru_kozotti_hodmezovasarhelyi_tarsadalmi_egyletek_tortenetehez_
- Burucs K. (1993). Nők az egyesületekben. *História* XV(2), 15–18.
- Fodor P. (1981). A balmazújvárosi Földművelő Munkás Egylet megalakulásának néhány körülménye (1897-1902). In Gazdag I. (szerk.), *Hajdú Bihar megyei Levéltár Évkönyve VII*. Debrecen: A Hajdú-Bihar megyei Levéltár Igazgatója. 131–138.
- Györffy I. (1993). *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Debrecen: A Györffy István Néprajzi Egyesület.
- Illés P. (2005). A szüreti felvonulások és az egyesületi élet kapcsolatai a 2. világháborúig Vas megyében. *Vasi Honismereti Közlemények* 33(3), 51–65.
- Kaposi E. (1970). Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez. In Dienes G. – Maác L. (szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok 1969-1970*. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Kecskés P. – Ujváry Z. (1982). Szüret-címszó. In Ortutay Gy. (főszerk.), *Magyar Néprajzi Lexikon Sz-Zs*. 5. kötet. Budapest: Akadémiai. 129–134.

- Kerényi F. (1991). Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben. In Hofer T. (szerk.), *Népi kultúra és Nemzettudat: Tanulmánygyűjtemény*. Budapest: Magyarságkutató Intézet. 36-50.
- Kereszty O. (2012). A női szerepek tematizálása A Nő és a Társadalom című folyóiratban (1907-1913). *Új Pedagógiai Szemle* (62)9–10, 187–197, PDFfolyóiratok.ofi/sites/default/article_attachments/upsz_2012_9_10_18.pdf
- Kocsis P. (2015). „Esőben, sárban való gyalogjárás cipőjüket elkoptatta...” Száz éves a magyar védőnői szolgálat. http://mnl.gov.hu/mnl/ol/hirek/esoben_sarban_valo_gyalogjaras_cipojuket_elkoptatta
- Kósa L. (1998). *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1890-1920)*. Budapest: Planétás.
- Kovács G. (2016). Rokon Tóth Sára és a balmazújvárosi paraszt feminista mozgalom. *Nőkért.hu*, http://mnl.gov.hu/mnl/hbml/hirek/rokon_toth_sara_es_a_balmazujvarosi_paraszt_feminista_mozgalom
- Ónosi L. (1972). Egy nagyközség a történelem sodrában: Adalékok Balmazújváros századforduló környéki történetéhez. In Dankó I. (szerk.), *A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1971*. Debrecen: Déri Múzeum. 181-213.
- Pásztor Á. (2015). *Egyesületi kultúra és változása a 20. században egy alföldi nagyhatárú településen*. Balmazújváros: Semsey Andor Múzeum.
- Pásztor Á. (2010). A társadalmi csere színterei: Egyesületi székházak Balmazújvároson a 20. század első felében. In *Ház és Ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve XXII*. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.
- Pásztor Á. (2010). Báli kultúra a balmazújvárosi egyesületi életben. *Táncstudományi Közlemények* 2(1), 72–83.
- Pásztor Á. (2009). Olvasókörök az 1950-es években Balmazújvároson. In Bartha E. – Keményfi R. – Marinka M. (szerk.), *1956 a néphagyományban*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék. 536–555.
- Pozsonyi J. (1988; szerk.). *A jobbágyvilág és a szabadságbarc emléke Balmazújvároson*. Balmazújváros: Balmazújvárosi Múzeum.
- Pozsonyi J. (2002). *A semsey Semsey család története*. Debrecen: Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Igazgatósága
- Vajda M. (1979). Az ismerkedés és párválasztás szokásai Balmazújvároson. In Dankó I. (szerk.), *A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1977*. Debrecen: Déri Múzeum. 347–365.
- Varga A. (1958). *Balmazújváros története 1945-ig*. Debrecen: Debrecen város Művelődésügyi osztálya és a Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat megyei szervezete.

DUPress

DE EXHIBITIONIBUS

DUPress

Moklovsky Réka*

MICSODA NŐK!

Arcok, formák, idomok – Nők a 20. századi magyar képzőművészetben c. kiállítás a Semsey Kastélyban 2018. június 22. és augusztus 5. között

Molnár C. Pál és az ismert debreceni műgyűjtő házaspár, Kiss József és Kissné Nagy Ilona gazdag gyűjteménye a kiállítás fő egységeként a 20. század magyar festőművészeinek – köztük az egyik közreműködő, Molnár C. Pál – alkotásait sorakoztatja fel, melyek bár műfajaikban, stílusirányzataikban, anyag- és eszközhasználatukban szerteágazóan sokszínűek, témájuk miatt mégis határozott keretek között maradnak. A célkitűzés egyértelmű: a választott műalkotásokon keresztül bemutatni, hogy ebben a korszakban Magyarországon milyen volt a Nő férfiszemmel, mi mindent jelentett, testesített meg akár szimbólumként a férfi alkotók számára.

Ahány művész, még pontosabban, ahány műalkotás, annyiféle lány, nő, asszony alakja elevenedik meg a képeken, hiszen sokszor ugyanaz az alkotó is egészen máshogy közelíti meg a témát. Játszadó gyereklány, szépsége teljében tündöklő fiatal nő, érett asszony, öreg anyóka – az ihletett művész nem tesz különbséget, nem válogat; minden életszakasz egyformán gazdag és értékes a számára. A kiállítást megtekintő előtt felvonul majd' az összes szerep, amit egy nő betölthet egy férfi életében: gyermek, hűg, nővér, vágyálom, múzsa, szerető, partner, feleség, édesanya, nagymama. Ezeknek a szerepköröknek az érvényessége voltaképpen a mai napig változatlan, így nem nehéz azonosulni a képen szereplő nők élethelyzeteivel. Láthatjuk őket a játék, az olvasás, a pihenés, a flört, a szórakozás és a munka pillanataiban; a dolgos parasztasszonytól eljuthatunk a kifinomult, intelligens hölgyig, a vidéki élet egyszerűségétől a városi élet izgalmáig. Múlt és jelen, hagyományos és modern egymást kiegészítve keveredik össze: a klasszikus bibliai témákat feldolgozó festményektől a modern nő ábrázolásáig vezet az út, aki immár független, kalandvágyó és nem utolsó sorban divatos is. A modell lehet szinte angyali teremtmény vagy kíméletlen csábító – az életet követve, imitálva ezek az ellentétek adják a művészet, s így a kiállítás összetettségét is. Háttérül szolgálhat a természet, az évszakok körforgása, de egy városi kávézó vagy egy színházi jelenet is. Ami még közös a képekben, hogy a férfiakat száműzték róluk; a közösségek, amiket megfigyelhetünk, hangsúlyosan női közösségek, a női sorsról számolnak be, de ez korántsem jelenti azt, hogy a férfi nézők számára ne tartogatnának érdekes felfedezéseket.

* Moklovsky Réka a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola PhD-hallgatója.

A következő terem teljesen új területre kalauzol minket: a férfiak után női képzőművészek munkáit tárja elénk. A nők ezúttal nem a vászon előtt, múzsaként vagy modellként foglalnak helyet, hanem a vászon mögött, alkotóként. Az ebben az egységben bemutatott művek témája már nem maga a nő, hanem bármi, ami őt foglalkoztatja, a belső gondolat- és érzésvilág, hangulatok kifejezése, a természet, a város, a mozgás öröme. Elgondolkodtatóak a különbségek és az esetlegesen felfedezhető párhuzamok a férfiak által megfestett női világ, és aközött, hogy a konkrét nők mit kívánnak kifejezésre juttatni, amikor hallatják a hangjukat, kreativitásuknak, fantáziájuknak szabad folyást engednek. Az, hogy a nők hogyan tekintenek magukra és nőtársaikra, nőiségükre és nőieségükre, homályban marad – talán egy jövőbeli kiállítás során feltehetjük ezeket a kérdéseket, és válaszokat is kaphatunk rájuk; mindenesetre öröndetes, hogy a képzőművészetben hátrányból induló nőnemű művészek már itt lehetőséget kaptak a szereplésre.

Az előző két szakaszt kiegészíti, egyben gondoskodik a bájos lezárásról a Medgyessy Ferenc, illetve Borsos Miklós és Holló László alkotásaiból való válogatás a harmadik kiállítóteremben. A leheletfinom rajzok vázlatok, szobortervek és a női hétköznapiak illusztrációszerű bemutatásai, melyekben kiemelt szerepet kap például a sport. A szobrok a különböző női alakok szépségét illusztrálják érzékletesen.

Az *Arcok, formák, idomok – Nők a 20. századi magyar képzőművészetben* tisztelgés a kiállítás címében megidézettek előtt. A nők századokon átívelő sokszínűségét, gazdagságát, szépségét ünnepli. A magas színvonalú válogatásból mindenki kiválaszthatja a maga kedvencét; biztosra vehető, hogy akad legalább egy – de valószínűleg több – olyan alkotás, ami megszólítja a nézőt, aki így a távozás után magával viszi a kiállítás emlékét. Az, hogy ez a tárlat Balmazújvárosban került megrendezésre – a kívül-belül impozáns Semsey Kastélyban –, emlékeztet mindannyiunkat arra, hogy a nagy hírverésnek öröndő fővárosi kulturális programok mellett a vidéki múzeumok kínálatán is tartsuk rajta a szemünket, hiszen igazi gyöngyszemekre bukkanhatunk.

Cs. Tóth János*

„25 ÉV, 25 NAP, 25 ESEMÉNY!”

Balmazújváros a magyar képzőművészeti élet centrumában

A nemzeti önazonosság megőrzésének elsődleges lehetősége a kultúra. 1993 óta ennek jegyében működik a Nemzeti Kulturális Alap, amit egy időben Alapprogramnak is neveztek. Nem az elnevezés számít, a lényeg az, hogy negyedszázadra megteremtődött a komoly alkotómunka feltétele, és a nemzeti kultúra termékenyen gazdagodott. Ha végigtekintünk az évtizedeken, a Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti Kollégiumának neve és feladatköre is megváltozott. Volt idő, amikor szélesen értelmezett művészeti szemlélet jellemezte a meghirdetett pályázatokat, mert a képalkotó világ szinte teljes palettája lehetőséghez jutott. A táblaképfestők és szobrászok mellett fotósok, grafikusok, dokumentumfilmesek és iparművészek is elnyerhettek anyagi juttatást. Az utóbbi években már külön műfajonként zajlik a kandidálók elbírálása. Jelenleg tizenhét állandó kollégium van, amelyből hét az ismeretterjesztés, tíz pedig valamelyik művészeti ággal, benne a minőségi szórakoztatással is, foglalkozik.

A kiváló, nemzetközileg is jegyzett művészek, kiváló döntnökökké váltak a bírálati munka során. Az eltelt negyedszázadban a képzőművészeti társadalom közel 1500 – pontosan ezernégy-százharmincnyolc – alakja kapott anyagi hozzájárulást alkotómunkája kiteljesítéséhez. Minden kandidálónak vállalnia kell, hogy kilép a nyilvánosság elé és elfogadja a szakmai megmérettetést, végül beszámol kiállítással, katalógussal vagy valamilyen más formában az eredményéről. A huszonötödik évforduló képzőművészeti kiállítására megjelentetett, és a Veres Péter Kulturális Központ által gondozott kiadvány szemléletesen tükrözi, milyen rangos alkotók éltek a pályázati lehetőséggel. Arról is képet kaphatunk, hogy nem stílárius vagy tematikai elvek alapján, hanem a minőségi színvonal függvényében kerültek odaítélésre a támogatások.

Három kiállítás is lehetőséget kínált a huszonöt év anyagából válogatott 50 művész 99 alkotásának bemutatására. Már a tervezéskor csak fővároson kívüli helyszíneken gondolkodott a Képzőművészeti Kollégium, lévén Budapesten amúgy is számos rendezvény van, s is nem csupán a huszonötödik évforduló kapcsán. Az alföldi festészet fővárosa, Vásárhely és a festők városa névvel méltán illetett Szentendre így került a be a koncepcióba. Balmazújváros pedig az eddigi minőségi kiállítási koncepciójával (Munkácsy, Rembrandt, Picasso...) érdemelte ki a lehetőséget. Térben és

* Dr. Cs. Tóth János az NKA 25 képzőművészeti kiállítások kurátora.

időben tehát gazdag kínálatot kaphatott a magyar tárlatlátogató közönség az Nemzeti Kulturális Alap által támogatott művészek egy jelentős csoportjának munkásságából. Hódmezővásárhelyen a Tornyai János Múzeumban az elmúlt év augusztus 19-én nyílt meg a válogatás kétharmadát magába foglaló műegyüttes. Szentendrén a MANK Galériában, szeptemberben volt látható a kollekciónak a harmada. Az összes műalkotás Balmazújvároson a Semsey Kastélyban kapott teret október 11-től december elejéig. Ebben az időszakban tekinthették meg a látogatók ezt az egyedi válogatást.

Dr. Fabényi Júlia, az NKA Képzőművészeti Kollégiumának elnöke, a Ludwig Múzeum igazgatója nyitotta meg a tárlatot a Semsey Kastélyban. Az ő felkérésére lett a kiállítások kurátora e sorok írója, aki tagja a Képzőművészeti Kollégiumnak. Szentendrén tizennégy alkotó munkásságába nyerhetett bepillantást a publikum. Mivel a szentendrei művészek munkáit helyben többször meg lehet tekinteni, így azok Hódmezővásárhelyen kaptak teret. Magától értetődően a délkeleti végen ritkán látható alkotók ebben a válogatásban szerepeltek.

Az emberi alakot ábrázolta különös kontextusban, és így fejtette ki művészi üzenetét Csúrka Eszter, Gaál József, Sebestyén Zoltán, Verebes György. Más aspektusból közelített a valóság bonyolult, rétegzett oldalának analizálásához Aknay János, Bereznai Péter, Deli Ágnes, Dréher János, Konok Tamás, Kovács Péter Balázs, Matzon Ákos, Nádas Alexandra, akik a geometria ígésében alkották meg műveiket. Szirtes János a dinamikus mozgást eleven színekkel vetítette elé, míg Erdélyi Gábor épp ellenkezőleg a faktúra nyugalmával hatott ránk. Lonovics László és Gerhes Gábor a fotográfika eszközével hozott létre műveket, Pincehelyi Sándor pedig attraktív táblaképpel jelentkezett. Csontó Lajos, Fátyol Viola és Várnai Gyula fotókkal szerepelt a tárlaton, de jelezte a műfaji sokszínűséget Imre Mariann, Kányási Holb Margit, Lencsés Ida textil munkáinak sora is. A plasztika műfaját Drozsnik István, Lipcsey György expresszív, Várnagy Ildikó és Zsemlye Ildikó teátrális alkotásai képviselték. A sík-tér-idő összefüggésének viszonylatában hozott létre mértani alakzatokból kompozíciókat Joseph Kádár. Vizuális térplasztikát mutatott be a tárlaton Fátyol Zoltán, viszont megfestette a térben látható tájat László Dániel és Nagy Gábor. Fe Lugossy László, ef Zámbo István, Elekes Károly, Pika Nagy Árpád, Rácmolnár Sándor merész, szürreális képzettársítású műveket tárt a látogatók elé. A finom lelki rezdülések lenyomatát láthattuk Baksai József, Balla Attila, Bikácsi Daniella, Haász Ágnes, Halász András, Hermann Zsófia, Knyihár Amarilla és Kovács Péter alkotásain. Komoróczy Tamás videó munkával színesítette a tárlat anyagát, míg Kótai Tamás és Olajos György a maguk alkotta jelrendszerben fejtették ki mondandójukat. Varga Amár László művei erőteljes, dinamikus hangoltságukkal állították meg a nézőt, ezzel szemben Mayer Berta és Mayer Éva a meditációra helyezte a hangsúlyt képein. Mindegyik alkotás minőségi mű, méltán kapott alkotója támogatást a Nemzeti Kulturális Alaptól.

Sós Csaba*

MEGEMLÉKEZŐ BESZÉD,

mely elhangzott a Veres Péter születésének 122. évfordulójára rendezett koszorú-
zási ünnepségen

Holnap lesz 122 éve, hogy megszületett Veres Péter, számtalan elbeszélés, novella, vers, szociográ-
fiai láttelep szerzője, akinek műveit 17 nyelvre fordították le. Közismert, hogy termékeny írói mun-
kássága mellett honvédelmi miniszterként az 1940-es évek közéletének egyik legmeghatározóbb
személyisége volt. Mintha egyetlen emberben két különböző egzisztencia öltött volna testet, noha
írói és közéleti aktivitását végső soron egyazon törekvésnek rendelte alá: érvényt szerezni a paraszt-
ság, ezen értékhordozó zárványközösség kitüntetett helyzetének.

Első művét, *Az Alföld parasztságát* 1936-ban adták ki, jó pár évvel azután, hogy Európában
megjelentek a sokak által csak a művészet válságaként aposztrofált avantgárd irányzatok, azután
tehát, hogy a művészet formanyelvét szétbombázták a szürrealista látomások, a futurista ambíciók
vagy a dadaista kísérletek.

Korántsem meglepő, hogy a 20. századi esztétikai gondolkodás egyik alapkérdése az volt,
vajon a művész/író miként viszonyul saját korához, mennyiben és milyen módon része annak,
vajon egy tiszta művészet jegyében felülemelkedhet-e társadalmának problémáin, avagy szükség-
szerű-e, hogy művészetének lényege az aktualitásokra irányuló reflexióban összpontosuljon.

„[...] bennünket a mi korunk jövője kell hogy foglalkoztasson: egy, a jelentől alig külön-
böző, korlátozott jövő [...] Végeredményben az a szándékunk, hogy elősegítsük bizonyos változá-
sok bekövetkezését abban a Társadalomban, mely körülvesz bennünket” (Sartre 1969, p. 10–12.) –
írja Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?* című könyvében. Veres Pétert aligha illetheti az a vád, hogy ne
igazodott volna e küldetéshez; írásművészetétől távol áll a l’art pour l’art öncélúsága vagy a realisták
földre hajló pártatlansága (vö. Sartre 1969, p. 5–6.), ugyan az irodalom egzisztencialista célkitűzésével
ellentétben nem az általában vett emberi valóság, nem egy egész kor számára azonos világnézet
kifejeződésai foglalkoztatják őt, hanem a valóság egyre elszigetelődő, ám kitüntetett szegmense: az
ún. rideg parasztság valósága (vö. Veres 1986, p. 5–6).

Valamennyi művében e szakadatlanul fenyegetett valóság elemeit igyekeznek bemutatni, ki-
térve többek között a munkával, a vallással, a művészetekkel vagy a mindennapi élet egyéb

* Sós Csaba (PhD) a Veres Péter Kulturális Központ megbízott igazgatója.

megnyilvánulásaival összefüggő szokásokra, berögződésekre. Eközben – többnyire mellőzve az ideológiai-meghatározásbeli rugalmasságot – kénytelenül különbséget von igazi kultúra és ún. kultúrplyva között (Veres 1986, p. 6.). Utóbbi kategóriába sorolja mindazon tendenciákat, melyek legyalulják a természetes életkörülményeket: az idegen építőmesterek felbukkanását, a külső kereskedelmi befolyás romboló erejét, az iparosodást, a bankokat, az ezekből fakadó túltermelést és eladósodást, a polgári gondolkodás antiszociális individualizmusát, a halmozódó bürokráciát.

Ezzel szemben az igazi kultúra lényege számára az anyaföld determinisztikus jellegében ragadható meg, ami az élet minden területére kiterjed. A piederstálra emelt paraszt egy egyenes és bevallottan egyszerű embertípust testesít meg, ő a leghomogénebb ember, a heterogén magyarságon belül is a leghatározottabb népegység. Szó sem lehet tehát nacionalizmusról vagy származás szerinti megítélésről, melyet Veres Péter egyébként is „avas dogmatizmusnak” minősített (Veres 1986, p. 14.). Mindössze arról van szó, hogy a földhöz való közelség kisimítja a különbségeket, eltünteti a kitüremkedéseket, összhangban az Alföld jelképes vízszintesével, miközben az eltérésekből eredő sokféleség inkább gyanakvás tárgyát képezi.

A paraszt ennek megfelelően utasítja el a nevelés intézményesített formáit, a felesleges ornamentikát külső megjelenésében, az alapvető szükségletektől eltérő élvezeteket, a színészkedésre való hajlamot, a művészetet, az affektív nyelvhasználatot, a lustaságot, melyet megvetően „amerikázásnak” becéznek. Ehelyett nomád alapokra helyezett élete túlnyomórészt a munka köré összpontosul, csak azt fogyasztja el, ami helyben terem, művészetében csupán az őt körülvevő motívumokat őrizi meg, a nevelésben – egyfajta radikalizált rousseauizmus jegyében – a természet dolgainak megismerését helyezi előtérbe, míg nyelvében leginkább a cselekvést kifejező igékre szorítkozik.

A paraszt perspektívája lényegében negatív megvilágításba helyezi életünk számos megnyilvánulását, hiszen – minden dilemmát nélkülözve – egyértelmű kitüntetettséget élvez a hagyományos földművelés az iparral, az Alföld a Dunántúllal, a parasztság a polgársággal, a falu a várossal szemben.

Miközben Veres Péter a magyar jelleg továbbörökítését mindvégig a parasztság feladatának tekintette, terjedelmes életművében ugyanakkor akadnak olyan szöveghelyek is, ahol az ellentételező gondolkodás árnyaltabb megvilágítást kap, így például a *Parasztors – magyar sors* egy pontján, ahol az író a városi és falusi élet előnyeinek és hátrányainak higgadt számbavétele után az alábbi következtetésre jut: „Mindegyiknek igaza van a saját szempontjából, de két egyoldalú igazság csak együtt a teljes igazság” (Veres 2000, p. 329.).

De talán azoknak is lehet némi igazuk, akik úgy vélik, Veres Péter írói tehetsége mindenekelőtt a stílusában rejlik: versművészetének megrendítő közvetlenségében, a mondatok

atmoszférateremtő erejében, mely különösen novelláit jellemzi, vagy a könnyeden polemizáló, kristálytisza, mértéktartóan szarkasztikus nyelvhasználatban, mely jól tetten érhető egyebek mellett a *Gondviselő társadalom* erőteljes aforizmákként kibontakozó okfejtéseiben.

Ennek fényében talán azon sem lepődhetünk meg, hogy a polgárság szószólójaként elhíresült Márai Sándor nem szégyellte bevallani, hogy igazán *Az alföld parasztsága* című műből ismerte meg a magyar parasztot (Veres 1986, p. 15.).

Irodalom

- Sartre, J-P. (1969). *Mi az irodalom?*. Fordította Nagy Géza és Vigh Árpád. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Veres P. (1979). *Gondviselő társadalom*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Veres P. (1986). *Az Alföld parasztsága*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Veres P. (2000). Parasztsors – magyar sors. In Veres P, *Magyar megmaradás – A paraszti jövő – Az Alföld parasztsága – Parasztsors – magyar sors*. Budapest: Püski.