

# Irodalmi apaság<sup>1</sup>

„Az a nő, ki tollat a kezébe vesz  
Férfiúi jogok bitorlója lesz  
Öntelt pimaszsága olyan vad merény,  
Melyet nem oldoz fel semmilyen erény”  
*Anne Finch, Winchilsea grófnője*<sup>2</sup>

„Mindabból a hülyeségből, amit Henry és Larry összebeszélt, az „Isten vagyok”, hogy alkotassak (úgy hiszem, ezalatt az értendő, hogy „Isten vagyok, azaz nem nő)... ez az „Isten vagyok”, amely az alkotást a magány és a büszkeség aktusává teszi, ez az eget, a földet, a tengert egyes egyedül megalkotó isten-imázs, ez az imázs az, amely összezavarta a nőket.”

*Anais Nin*<sup>3</sup>

Metaforikus pénisz-e a penna? Úgy tűnik, Gerard Manley Hopkins így gondolta. Egy R. W. Dixonnek írt 1886-os levelében elárulja barátjának költészetelmélete egyik sarkalatos téziséét. A művész „legalapvetőbb jellemzője” — állítja — a „mesteri kivitelezés, amely egyfajta férfiúi adottság, a legfontosabb megkülönböztető jegy a férfi és a nő között; hogy gondolatokat képes nemzeni, papírra vetni, versbe vagy bármi másba önteni.” Hozzáteszi továbbá, hogy „ha jobban meggondolom, rá kell döbbenjek, hogy ez a mesteri képesség, amelyről beszélek, nem annyira az elme sajátja, mint inkább e jellemző életének a pubertáskora. A meghatározó férfiúi jellemző nem más, mint az alkotás adottsága...”<sup>4</sup> Más szóval a férfi-szexualitás nemhogy párhuzamban áll az irodalmi erővel, de egyenesen az utóbbi lényegét adja. A költő tolla bizonyos értelemben (és nem is csak figuratív) nem más, mint a pénisze.

<sup>1</sup> Sandra M. Gilbert: „Literary Paternity” In *Critical Theory Since 1965*. Eds. Hazard Adams and Leroy Searle, Tallahassee: Florida State University Press, 1990. 486–498.

<sup>2</sup> „The Introduction” in *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, ed. Myra Reynolds (Chicago: University of Chicago Press, 1903), 4–5.

<sup>3</sup> *The Diary of Anais Nin, Vol. Two, 1934–1939*, ed. Günther Stuhlmann (New York: The Swallow Press and Harcourt Brace, 1967), 233.

<sup>4</sup> *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, ed. C. C. Abbott (London: Oxford University Press, 1935), 133.

Bármilyen különös és nehezen érthető figura volt is máskülönben, Hopkins ezúttal egy olyan elképzelésnek ad hangot, amely háttározottan középponti szerepet játszott abban a viktoriánus kultúrában, amelynek Hopkins ebből a szempontból jellegzetes férfipolgára volt. Persze az a patriarchális gondolat, miszerint az író éppúgy az „atya” szerepét játssza a szöveg létrehozásában, ahogyan Isten a világ teremtésében, a nyugati irodalmi civilizáció egészét áthatja mind a mai napig, olyannyira, hogy mint Edward Said kimutatta, a metafora magába az *au(k)tor* [author] szóba is beleépül, miután az egyszerre azonosítja az írókat egy istenséggel és egy *pater familiasszal*. Miután Saidnak az „au(k)toritás” szóval kapcsolatos eszmefuttatása kitűnően összefoglalja mindazt, ami itt fontos lehet, talán érdemes hosszabban is idézni belőle:

Az *au(k)toritás* számomra egy sor összefüggő jelentésből álló alakzatot idéz: nem pusztán annyit, amennyit a szótár elárul, miszerint az „engedelmességre kényszerítő hatalom”, vagy „ráruházott vagy örökölt hatalom”, vagy „tetteket befolyásolni képes hatalom”, vagy „hiedelmeket sugalmazó hatalom”, vagy „olyan személy, akinek mértékadó a véleménye”; nem pusztán ennyit, hanem azt is, ami mindent összekapcsolja az *au(k)torral* — amely egy olyan személyt jelöl, akitől valami ered, aki létrehoz valamit; vagyis nemző, kezdet, apa vagy ős, de egyszerismind olyan személy is lehet, akitől írott állítások erednek. Van ugyanakkor egy további jelentéscsoport is: az *au(k)tor* az *augere* ige múlt idejű melléknévi igenevéből, az *auctus*ból ered; következésképp az *auctor*, Eric Partridge elemzése szerint, a szó szoros értelmében gyarapító s ekképp alapító. Az *auctoritas* létrehozás, kitalálás, ok, amely a birtokjogot is magában foglalja. Végül pedig folytatódást vagy folytatást is jelent. Mindezeket a jelentéseket egymás mellé helyezve kiderül, hogy mindegyik ugyanazokra a képzetekre épül, nevezetesen, hogy (1) olyan egyénről van szó, akinek hatalmában áll valamit bevezetni, megalapítani — röviden, elkezdni; (2) ez a hatalom és műve több, mint ami eladdig létezett; (3) az az egyén, aki ezt a hatalmat gyakorolja, uralja mind ezt, mind pedig azt, ami ebből kö-

vetkezik; (4) az au(k)toritás fenntartja önnön folyamatosságát.<sup>5</sup>

Zárásképp Said, aki mindeközben „A regény mint szándékbejelentés” tételét taglalja, megjegyzi, hogy az utóbbi négy absztrakció közül mindegyik alkalmas rá, hogy leírja azt a módot, ahogyan a narratív fikció pszichológiailag és esztétikailag a regényíró technikai erőfeszítéseinek eredményeként mutatkozik meg. „Emellett persze arra is alkalmasak, hogy leírják az irodalmi szöveg auktorát és autoritását, vagyis azt, amit Hopkins szexuál-esztétikai elmélete is ki szándékozott fejteni. És valóban, Said később maga észrevételezi, hogy a legtöbb irodalmi szöveg egy olyan konvenciónak felel meg, mely szerint „a szöveg egységét és egységességét egy sor genealogikus kapocs biztosítja, mint például szerző-szöveg, kezdet-középvég, szövegjelentés, olvasó-értelmezés stb., amelyek mögött minden esetben ugyanaz az örökítés-, apaság- és hierarchiaképzet bújik meg.”<sup>6</sup>

Bizonyos értelemben az apaság eszméje maga is csak egy „jogi koholmány” [„legal fiction”], mint Stephen Dedalus fogalmaz az *Ulyssesben*, azaz olyan történet, amely képzeletet, ha nem egyenesen hitet kíván. Végül is egy férfi ésszel és érvekkel nem bizonyosodhat meg apaságáról; hogy a gyermek az övé, ebben az értelemben olyan történet, amelyet a gyermek létét magyarázandó mesél magának. Nyilvánvaló, hogy a szorongás, amely e mögött a történetmondás mögött megbújik, nem pusztán a patriarchális nőgyűlölet által sugallt férfi-felsőbbrendűség megerősítésére szorul rá, de az Ige azon kompenzáló jellegű fikcióira is, mint amilyenek a Said által leírt genealogikus képzetkörben öltének testet. Ily módon nem lehetetlen, hogy ha Hopkins és Said mellett más irodalmár-teoretikusok munkáit is szemügyre vesszük, annak a kompenzációs, néha nyíltan kimondott, néha mögöttes képzetkörnek a története is feltárul, amely Dedalus szavaival élve az apaság „titokzatos örökség”-e [„mystical estate”] körül kialakult.

<sup>5</sup> Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), 83.

<sup>6</sup> I.m., 162. Az apaság képvilágának hasonló használatához lásd Gayatri Spivak Jacques Derrida *Of Grammatology*-jához írt „Translator's Preface”-ét [A fordító előszava] (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976), xi: „... Derrida egyik strukturális metaforájával élve, [az előszó] fiú vagy mag... melyet az apa (szöveg vagy jelentés) nemzett vagy vetett el...”

A költészet mint a természetnek tartott tükör elméletével az Arisztotelésszel kezdődő majd Sidney-n, Shakespeare-en és Jonson-on át továbbörökített mimetikus esztétika azt sugallja, hogy a költő, akár egy alsóbbrendű Isten, olyan alternatív tükör-univerzumot alkot vagy teremt, amelybe bezárja, foglyul ejti a valóság árnyait. Hasonlóképp, Coleridge romantikus elképzelése szerint az emberi „képzelet vagy esemplasztikus erő” egy olyan férfias teremtőerő, amely „a véges ÉN VAGYOK-ban a végtelen teremtőaktus”-t visszhangozva „felold, szétbont, feloszlat, hogy újra teremthessen”<sup>8</sup>. Akár az egyik fajta esztétikát vesszük, akár a másikat, a költő az Atyaistenhez hasonlóan az általa teremtett fiktív világ atyai uralkodója. Shelley „törvényhozó”-nak nevezte. Keats szerint az antik írók „hatalmas Birodalmak Császárai voltak”, míg „a modernek” pusztán „Hannoveri Választófejedelmek”<sup>9</sup>.

A középkori filozófiában a szexuális, irodalmi és teleológiai metaforák közötti kapcsolatok hálózata ugyanilyen bonyolult. Isten egyrészt a kozmosz nemzőatyja, másrészt — mint Ernst Robert Curtius megjegyzi — a Természet Könyvének írója: mindkét trópus egyszeri teremtőaktusra utal.<sup>10</sup> Ráadásul, a Mennyei Szerző végső eszkatologikus ereje a hagyományos halotti mise *Liber Scripturae* szerint akkor nyilvánul meg, amikor megírja az Ítélet Könyvét. Későbbi férfi művészek, például Rochester grófja a XVII. században vagy August Renoir a XIX.-ben nyíltan úgy határozták meg esztétikájukat, mint ami a férfi szexuális élvezetére alapul. „Csak farkam kedvéért zengtem én rímeket”, jelenti ki Rochester elmés Timonja, míg a festő Bridget Riley szerint Renoir „azt mondta, hogy a szerszámával festette a képeit.”<sup>11</sup> Azaz a két szóban forgó művész szemmel láthatóan megegyezett Norman O. Brownnal abban, hogy a „test fe-

<sup>7</sup> In James Joyce, *Ulysses* (New York: The Modern Library, 1934), 205. Magyarra fordította Szentkuthy Miklós (Európa, Bp., 1986), 267–268.

<sup>8</sup> Coleridge, *Biografia Literaria*, Ch. XIII.

<sup>9</sup> Shelley, „A Defense of Poetry”, Keats, Letter to John Hamilton Reynolds, Feb. 3, 1818.

<sup>10</sup> Lásd E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York: Harper Torchbooks, 1963), 305, 306. A Curtius-féle „A Könyv Szimbolizmusá”-t és a „Természet Könyve” metaforáját illetőleg lásd még Derrida, i.m., 15–17.

<sup>11</sup> „Timon, A Satyr”, in *Poems by John Wilmot Earl of Rochester*, ed. Vivian de Sola Pinto (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1953), 99. Bridget Riley, „The Hermaphrodite”, *Art and Sexual Politics*, ed. Thomas B. Hass and Elizabeth C. Baker (London: Collier Books, 1973), 82.

je a pénisz”; és valószínűleg (bizonyos mértékig mindenképp) John Irwin azon elképzelését is jóváhagynák, miszerint az a viszony, amely „a maszkulin én és a feminin-maszkulin mű között fennáll, egyfajta autoerotikus aktus is egyszersmind... egyfajta kreatív onanizálás, melynek során az én a fallikus toll vagy a véső révén a szűz papír tiszta úrébe vagy a szűz márványba ömlik és veszik el egy folyamatos, progresszív ön-megsemmisítési aktusban.”<sup>12</sup> Nem kétséges, hogy mindezek az érvek abban is fontos szerepet játszanak, hogy a költők egymás közötti viszonyaik érzékeltetésére hagyományosan a patriarchális „családrománc” szótárából merítenek. Mint Harold Bloom kimutatta, „Homérosz fiától Ben Jonsonéig a költői hatás filiális viszonyként, *apa-fiú* kapcsolatként ábrázolódik...” Az a harcias küzdelem, amely az irodalomtörténetet mozgatja, Bloom szerint „egyenlő erejűek, hatalmas ellenségként szembenálló apák és fiúk csatája, amilyen Laiusé és Oedipusé a keresztútnál...”<sup>13</sup>

És bár ezek az írók különböző módon és különböző szándékkal használják az irodalmi apaság metaforáját, abban mindannyian határozottan egyetértenek, hogy az irodalmi szöveg nem pusztán a szó szoros értelmében testet öltő beszéd, de olyan erő, amely valamiféle misztikus módon nyilvánul meg, válik testté. Azaz a patriarchális nyugati kultúrában a szöveg szerzője atya, nemző, teremtő; esztétikai pátriárka, akinek a pennája péniszéhez hasonlóan a nemzőerő eszköze. Mi több, pennája ereje, péniszé erejéhez hasonlóan, nem csak abban áll, hogy képes teremteni, hanem abban is, hogy utódokat hoz létre, utókort hagy maga után, amely fölött uralomra tart igényt — mint „gyarapító s ekképp alapító”, ahogyan Said Patridge-ot követve fogalmaz. Ebből a szempontból a penna még nagyobb hatalommal, s a patriarchális kultúrában még sokkal több szexuális konnotációval bír, mint fallikus megfelelője, a kard. Az író nemcsak hogy esztétikai energiája kiáramlásával válaszol műzsája közel-szexuális izgatására, amit Hopkins (egy hasonló című versében) „a gondolat nemzésének csodás élvé”-nek nevez — az „élv” lévén a gondolatnak a toll általi papírra vetése — de mint egy örökkelvő szöveg szerzője, pontosan ugyanúgy tart igényt a jövő fi-

<sup>12</sup> Norman O. Brown, *Love's Body* (New York: Vintage Books, 1968), 134.; John T. Irwin, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge* (Baltimore: John Hopkins UP., 1977), 163: Irwin a „kreatív képzelőerő fallikus teremtőerejé”-ről is beszél.

<sup>13</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford University Press, 1973), 26.

gyelmére, ahogyan egy királynak (vagy atyának) is „kijár” a jelenkor tisztelete. Egy kardforgató tábornok sem uralkodik ilyen soká vagy ural ilyen hatalmas birodalmat.

Végül, annak a ténynek, hogy a „járandóságnak” vagy birtoklásnak ez az eszméje szintén beleágyazódik az apaság metaforájába, még egy következménye van erre a komplex metaforára nézve. Mert ha a szerző/anya mind szövegét, mind olvasója figyelmét bírja, egyszersmind szövege tárgyainak: azoknak a figuráknak, színhelyeknek és eseményeknek — elmeszüleményeknek — is birtokosa kell legyen, amelyek fekete-fehérbe öltöztetve valamint bőrbe és pergamenbe pólyálva öltenek általa testet. Azaz, miután *au(k)tor*, a „betűvető” ember isteni megfelelőjéhez hasonlóan egyszerre atya, mester, uralkodó és birtokos: szellemi pátriárka, legalábbis abban az értelemben, ahogyan e kifejezést a nyugati társadalmak használják.

Vajon egy ilyen látens módon vagy kifejezetten is patriarchális irodalomelméletben az író nők milyen helyet kaphatnak? Ha a penna metaforikus pénisz, vajon miféle szerv segítségével hozhatnak létre szövegeket a nők? A kérdés frivolnak tűnhet, de mint az Anaís Nintől származó mottó is jelzi, a patriarchális etológia, amely egy egyedüli Atyaistent tesz meg minden dolgok teremtetőjének, az irodalmi alkotás erre alapuló férfi-metaforáival egyetemben tényleg összezavarta a nőket, olvasókat és írókat egyaránt. Hisz hát mihez kezdhet egy nő, ha az egyedüli legitim modell, amely egy földi író előtt állhat, egy efféle tüntetően maszkulin, kozmikus Szerző? Vagy ami még rosszabb, mihez kezdhet, ha a férfi nemzeterő nem egyszerűen az egyedüli legitim, de egyszersmind az egyedüli létező alkotóerő? Az, hogy az irodalom teoretikusai Arisztotelésztől Hopkinsig feltehetőleg így vélték, minden bizonnyal sok nőt meggátolt abban, hogy, mint Anne Finch fogalmazott, tollat vegyen a kezébe, és generációkon át komoly szorongást okozott azokban a nőkben, akik elég „öntelt pimaszsággal” rendelkeztek ahhoz, hogy megpróbálkozzanak ezzel. Jane Austin Anne Elliotja meglehetősen elbagatellizálja a problémát, amikor a *Persuasion* vége felé illedelmesen megjegyzi, hogy „a férfiak minden szempontból előnyben vannak velünk szemben a történeteik elmondásakor. A magasabb szintű képzés az ő kezükben van, ahogyan a toll is.”<sup>14</sup> Hiszen, mint Anne Finch panaszából következik, a toll mindezidáig nem pusztán

<sup>14</sup> Jane Austen, *Persuasion*, Chapter Twenty-Three.

véletlenszerűen, de lényegét tekintve is férfi „szerszám”-ként határozódik meg, ami következőképp nem hogy nem illik a nőkhöz, de egyenesen idegen tőlük. Austen finom iróniájától nem enyhítve Finch egészen odáig megy a szenvedélyes tiltakozásban, hogy már-már az irodalmi apaság azon alaptételét pedzegeti, amelyről Hopkins Dixonhoz írt levelében beszél. A „nő, ki tollat a kezébe vesz” nemcsak hogy tolakodó „öntelt pimasz”, de teljességgel megválthatatlan is egyben: nincs erény, mely ellensúlyozná önteltsége „merényét”, mellyel groteszk módon átlépte a Természet által dik-tált határokat:

„Azt mondják, eltévesztjük utunk és nemünk;  
Hisz illem, divat, tánc s játék való nekünk  
Hogy ezt fejlessze, erre kell, hogy vágyjon egy leány;  
Az írás, olvasás, a gondolkodás vagy a tudomány  
Csak felhőzné szépségünk, s pocskolná időnk,  
mely arra való, hogy hódítsunk apáknak vőt;  
Felejtetné a házvezetést s a szolgálk parancsnoklatát  
Mely inkább tenne női művészetünkre koronát”<sup>15</sup>

Mint az idézet jelzi, az írás, olvasás és gondolkodás per definitionem férfitevékenység, azaz nemhogy idegen a nő természetétől, de veszélyes is arra nézve. Száz évvel később, egy Charlotte Brontë-hoz írt híres levelében Robert Southey ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg: „Az irodalom nem a nő feladata, és nem is lehet az.”<sup>16</sup> Nem lehet az, sugallja az irodalmi apaság metaforája, hisz mind fiziológiailag, mind szociológiailag lehetetlen. Ha a férfi-szexualitás szervesen az irodalmi erő öntudatos jelenlétéhez kötődik, a női szexualitás szükségképp ennek az erőnek a hiányával, azzal a meglátással asszociálódik, hogy — mint a XIX. századi gondolkodó Otto Weininger kifejezte — „a nő nem részesül az ontológiai realitásból”: Mint látni fogjuk, az apaság/kreativitás metaforája még egy további implikációval is bír (amely rejtve mind Weininger mind Southey levelét áthatja), nevezetesen azzal, hogy a nő csakis azért létezik, hogy a férfi-tevékenység tárgya legyen, úgy irodalmilag, mint szexuálisan. Anne Finch egy másik versében ki is fejté ezt az oly sok irodalomelméletet átható feltevést. Három férfi-költőt szólít meg, amikor így kiált:

<sup>15</sup> Anne Finch, *Poems*, 4–5.

<sup>16</sup> Southey, levél Charlotte Brontë-hoz, 1837. március. Idézi Winifred Gerin, *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 110.

„Ti boldog három! Ó, férfiak, ti boldogok!  
 A tollnak sügni, segíteni a ti dolgokat.  
 Nektek ez szabad, sőt, köteles örömforrás  
 Míg mi úgy állunk, mint néma titkosírás,  
 Számotok s számlátok növelni, mellettek  
 S egyetlen erényünk az, ha töltjük kedvetek.  
 Mindebből egy szomorú tanulság vonható le  
 Hogy mióta Édenünk veszett — mi nemünk bűne,  
 Vétünk nagyobb — úgy nagyobb a fizetése.”<sup>17</sup>

Mivel Éva lányai nagyobbat buktak, mint Ádám fiai — mondja a passzus — *minden* nő „néma titkosírás” [ypher] azaz nulla, hiány, s csak azért létezik, hogy a férfiak testének vagy szellemének — péniszének vagy pennájának — kedvét töltve növelje a férfiak (verseinek vagy személyeinek) „számát”.

Ha így van, akkor az író nők — akik Richard Chase kifejezésével élve mentesek „a férfias *élan*”-tól, a női szolgálat vigaszát pedig hallgatólagosan visszautasítják — kétszeresen is „nullák”, hiszen tulajdonképp „eunuchok”, hogy Germaine Green megfogalmazásával éljünk, aki ezt a furcsa képet használta a patriarchális társadalom nőtagjainak általános leírására. Hasonlóképp, Anthony Burgess nemrégiben azt nyilatkozta, hogy Jane Austen regényei azért sikertelenek, mert írásából „hiányzik az erős férfias löket”, míg William Gass azon sajnálkozott, hogy az író nők közül „hiányzik az a vérbő genitális hajtóerő, amely a kiemelkedő stílust jellemzi”.<sup>18</sup> Mindazonáltal az ezek mögött az állítások mögött meghúzódó feltevéseket egy XIX. századi kiadó-kritikus, Rufus Griswold már egy évszázaddal ezelőtt megfogalmazta: az *Amerika női költői* című an-

<sup>17</sup> Finch, *Poems*, 100. Otto Weininger, *Sex and Character* (London: Heinemann, 1906), 286. Ez a mondat egy elképesztő passzus része, melyben Weininger leszögezi, hogy „a nőknek nincs sem létük, sem lényegük, a nők nem vannak, semmik.” Ez pedig azért van, mert a „nőnek nincs kapcsolata az eszmével... a nő sem nem morális, sem nem anti-morális”, márpedig „minden lét morális és logikus lét”.

<sup>18</sup> Richard Chase beszél folyvást „a maskulin *élan*”-ról a *Forms of Modern Fiction* „The Brontës, or Myth Domesticated” című fejezetében (Ed. William V. O'Connor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1948), 102–13. A „női eunuch”-ot illetően lásd Germaine Greer, *The Female Eunuch*. Lásd még Anthony Burgess, „The Book Is Not For Reading” *New York Times Book Review*, 4 December 1966, 1, 74, és William Gass, Review of Norman Mailer's „Genius and Lust”, *New York Times Book Review*, 24 October 1976, 2. Ebben az összefüggésben érdekes (és leverő), hogy Virginia Woolf „eunuch”-ként határozta meg *saját magát* (lásd Noel Annan, „Virginia Woolf Fever”, *New York Book Review of Books*, April 20, 1978, 22).



tológia bevezetésében az irodalmi nemi identitás egy olyan elméletét vázolja fel, amely kiterjeszti és tisztázza is az irodalmi apaság metaforájának homályos implikációit:

A nők irodalmi tehetségéről nehezebb meggyőződni, mint a férfiakéről. A nők morális természetére, ha gazdag és kifinomult, eleve jellemzőek a zseni egyes vonásai; legalábbis határozott hasonlóságot mutat azzal, ami férfiak esetében a legmagasabb fokú szellemi inspiráció jellemzője vagy következménye. Fennáll tehát a veszély, hogy a kreatív intelligencia kirobbanó energiáját összetévevesszük a kihasználatlan személyes érzelmek felszínre törésével. ... Lehetséges, hogy a szellem csodálatos fogékonysága és a körülmények vagy a környező szellemek által kiváltott hatások rendkívüli változatosságban való visszatükrözésének képessége mögött *nincs teremtőerő*, még a *reprodukcio erejéig sem*. [kiemelés: S. G.].<sup>19</sup>

Hogy Griswold mégiscsak megszerkesztett és kiadott egy női versgyűjteményt, arra utal, hogy azért mégsem hiszi, hogy minden nőből és mindenkor hiányozna a reprodukció vagy teremtés képessége. Nemi meghatározásai mindazonáltal azt sugallják, hogy amikor ez a kreatív energia egy nőben nyilvánul meg, az nem jellemző, furcsa, hiszen olyan „férfi” jellemzőről van szó, amely lényegileg „nőietlen”.

A „nőiesség” ezen kimondott és mögöttes meghatározásainak a fordítottja azokra is igaz lehet, akik az apaság „titokzatos örökségére” alapozva állították fel a maguk irodalomelméleteit: ha a nőből hiányzik az irodalmi nemzőerő, akkor az a férfi, aki elveszíti, vagy elpocsékolja ezt az erőt, nőiessé válik. Jellemző, hogy amikor Hopkins el akarta magyarázni R. W. Dixonnak, hogy miben áll a férfi mesteri tudásának *hiánya*, úgy fogalmazott, hogy a műbe nem „áramlik át az élet és... az alkotás olyanná válik, mint az a tyúktojás, amely ehető ugyan és pontosan olyan, mint az élő, de nem kel ki soha.”<sup>20</sup> És amikor élete alkonyán megpróbálta körülírni saját terméketlenség-érzetét, növekvő írásképtelenségét, úgy írta le magát, mint eunuchot és *nőt*, olyan nőt, aki férfierő nélkül maradt: mint „az elveszett ihlet özvegyé”-t, aki egy szürkülő „téli világban” él to-

<sup>19</sup> Rufus Griswold, Preface to *The Female Poets of America* (Philadelphia: Carey & Hart, 1849), 8.

<sup>20</sup> Hopkins, *Correspondence*, 133.

vább, melyből teljességgel hiányzik az a „sodrás, feszítés, ujjongás, alkotás”, amely a férfi teremtmőre sajátja, s amelynek „erős/Ösztökéje” fallikusan „él és szúr, mint a pipa lángja.”<sup>21</sup> Anne Finch férfi-hegemónia elleni tiltakozásának némely sora megint csak igazolni látszik Hopkinsnak az erőtlén és terméketlen női művésztől alkotott képét. Amikor *Versei*hez írott bevezetőjében Finch megjegyzi, hogy a nők „Terv s elvárás szerint/unalmasak”, nem utasítja vissza ezeket az elvárásokat, hanem ellenkezőleg, keserű iróniával dorgálja magát, amiért *tényleg* unalmas:

„Vigyázz Múzsám, csak húzódj te hátra;  
Ne nevettesd magad, csodálatra vágyva;  
Húzd be szárnyadat, s énekelj magadnak,  
Pár barát kedvére vagy kikacagnak;  
Ne kívánj hajadba dicső babérleveleket;  
Ámyékban a helyed, légy ott elégedett.”<sup>22</sup>

Nemzőerő híján, egy sötét és téli világban, Finch, úgy tűnik, nem pusztán néma nullaként, de egyszerismind „az elveszett ihlet özvegye”-ként határozza meg magát.

Az a kétségbeesés (ha nem irónia), amellyel Finch elfogadja a férfi-terveket és elvárásokat, nem pusztán a kulturális korlátok kényszerítő erejét világítja meg, de az irodalmi szövegeket is, amelyek megtestesítik ezeket a korlátokat. Mert nemcsak az „élet”, de talán még inkább az irodalom az, amely arra tanítja az írástudó nőt, hogy „Terv és elvárás szerint/unalmasak” legyenek. Mint Leo Bersani mondja, az írott „nyelv nem (pusztán) ábrázolja, hanem inkább létrehozza a morális identitást, sőt, talán a fizikait is... be kell látnunk, hogy a határok összemosódnak, vagy legalábbis rugalmasabbaknak kell lennünk annak elfogadásában, hogy az irodalom befolyásol bennünket.”<sup>23</sup> Egy fél századdal korábban Jane Austen a *Persuasion*ban szorosán idekapcsolódó szavakat adott Anne Elliot és Harville kapitány szájába. Miközben Anne szenvedélyes tiltakozása ellenében érveket sorakoztat fel a női állhatatlanság mellett, Harville hozzáteszi: „Ön ellen szól az irodalom egésze — minden egyes történet, próza és vers... ha kell, egy pillanat alatt ötven idézetet tudnék felsorakoztatni az érveim mellett, és nem hiszem, hogy valaha is a kezembe került volna olyan könyv, amelynek ne lett

<sup>21</sup> Lásd Hopkins, „The fine defight that fathers thought ”

<sup>22</sup> Finch, *Poems*, 5.

<sup>23</sup> Leo Bersani, *A Future for Astyanax* (Boston: Little Brown, 1976), 194.

volna valami mondanivalója a nők állhatatlanságáról. Legyen az dal vagy közmondás, mind arról szól, hogy a nő ingatag.<sup>24</sup> Anne erre, mint már volt róla szó, azzal válaszol, hogy a toll mindig is a férfiak kezében volt. Harville mondókájának kontextusában ugyanakkor ez azt jelenti: a nők nemcsak hogy ki vannak zárva az auktorok táborából, de ráadásul (tárgyként is) alá vannak rendelve a férfi- (k)toritásnak. Ennélfogva Anne, Chaucer agyafűrt Bathi Asszony-ságának szavaival akár azt is kérdezhetné: „Az oroszlánt ki festé, szóljatok!” És az Asszonyság-hoz hasonlóan azt a kulturális zavart hozhatná fel válaszul saját költői kérdésére, amelyet az irodalmi auktoritás és a patriarchális autoritás összemosása eredményezett:

„Ha nő írt volna sok történetet,  
mi tudós cellák mélyén született,  
Ádámék több csínyéről szólana,  
amennyit elkövettek valaha.”<sup>25</sup>

Más szóval, Bersani, Austen és Chaucer sorai mind ugyanarra mutatnak, nevezetesen arra, hogy épp, mert az író szövege atyja, irodalmi alkotásai (mint már korábban láttuk) is az ő tulajdonai, vagyontárgyai. Azzal, hogy nyelven határozza meg, azaz létrehozza szövege tárgyait, a nyomtatott papír börtönébe zárva birtokolja és uralja/irányítja is őket. Amikor Jean-Paul Sartre *A szavak*ban leírja, mikor érezte meg először írói elhivatottságát, felidézi egy gyermek-kori hiedelmét: „írni olyan volt nekem, mint új lényeket vésni [az Ige végtelen Tábláira] vagy élőlényeket a kifejezések csapdájába ejteni...”<sup>26</sup> Bármilyen naívnak is látszik ez a gondolat, mégsem „teljességgel illúzió, hiszen az ő [Sartre] számára ez az igazság”, mint egy kommentátor megjegyzi<sup>27</sup> — és valóban, olyan igazság ez, amelyben minden író hisz; olyan igazság, amely hagyományosan ahhoz vezetett, hogy a férfi-írók patriarchális tulajdonjogra tartottak igényt azok fölött a női „figurák” felett, amelyeket „az Ige végtelen Tábláira” véstek.

<sup>24</sup> *Persuasion*, uo.

<sup>25</sup> Geoffrey Chaucer: *Canterbury mesék*. Európa, Bp., 1987, 195–196. (III. Mesecsoport. *A Bathi Asszonyság előbeszéde*. Ford.: Kormos István)

<sup>26</sup> Jean-Paul Sartre, *The Words*, trans. Bernard Frechtman (New York: Braziller Inc., 1964), 114.

<sup>27</sup> Marjorie Greene, *Sartre* (New York: New Viewpoints, 1973), 9.

A férfi-írók persze férfi-figurákat is létrehoztak, amelyek fölött látszólag ugyanolyan tulajdonjogokra tartottak igényt. Az irodalmi apaság metaforája azonban hallgatólagosan azt az elképzelést is magában foglalja, hogy amint egy férfi eléri azt, amit Hopkins a kreatív adottság „pubertáskorának” nevezett, képessé, sőt talán egyenesen kötelessé válik saját, alternatív fikciók létrehozásával visszafeleselni a többi férfinek. A nők azonban, lévén hogy nincs pennájuk/péniszük, amely képessé tenné őket, hogy hasonlóképp fikcióval cáfolják meg a fikciót, a patriarchális társadalom történetében mindig is a férfi-szövegek börtönébe zárt *puszta* (vagyon)tárgyak, figurák és képek maradtak, amelyeket, mint Anne Elliot és Anne Finch észrevételezi, kizárólag férfi-tervek és -elvárások mozgathatnak.

Akár maga az irodalmi apaság metaforája, az a belőle következő elképzelés, miszerint a férfi legfőbb teremtménye a nő, hosszú és bonyolult múltra tekinthet vissza. Évától, Minervától, Sophiától és Galateától kezdve a patriarchális mitológia végeredményben folyamatosan úgy határozza meg a nőt, mint aki a férfiak teremtménye férfiak számára, akár egy férfi bordájából jön létre, akár az agyából pattan ki. Blake számára az örök nő legtökéletesebb variánsa az, amikor a férfi teremtetőszmjének Emanációja. Selley számára a nő epi-psziché, a költő lelkéből eredő lélek, melynek fogánása Éva és Minerva meglehetősen konkrét fogadásának szellemibb megfelelője. Mi több, a nyugati kultúra történetében jól megfigyelhető, hogy azok az egymástól látszatra teljesen elütő, férfiak által teremtett nőfigurák, mint például Milton Bűne, Swift Chloéja és Yeats Crazy Jane-e, nem pusztán a férfiak női szexualitással szembeni ambivalens érzelmeit, de azok (férfi)fizikumát is megtestesítik. Ezzel párhuzamosan a férfi-szövegek, miközben folyamatosan tovább finomítják az irodalmi apaság metaforáját, annak is folyamatosan hangot adtak, hogy — Balzac kétértelmű megfogalmazásával élve — „a férfiak legnagyobb találmánya nem más, mint a nők erénye”. Norman O. Brown egy jellegzetesen tömör és kinyilatkoztatás-jellegű megjegyzése kiválóan összegzi mindazokat a feltevéseket, amelyek ezek mögött a szövegek mögött meghúzódnak:

„A költészet maga a teremtetőaktus, az élet aktusa, az archetipikus szexuális aktus. A szexualitás költészet. A nő a mi teremtményünk, avagy Pygmalion szobra. A nő vers; Laura valójában költészet...”

Ez a metafora- és etiológia-komplexum kétségtelenül nem csupán a nyugati társadalom harciasan patriarchális struktúrájára, de arra a mögöttes nőgyűlöletre is fényt vet, amelyre ez a szigorú patriarchalitás épül. Az „au(k)toritás” gyökerei arra hívják fel a figyelmet, hogy ha a nő a férfi tulajdona, akkor szükségképp a férfi szerezte/írta, ha viszont a nőt a férfi szerezte/írta, akkor a nő az ő tulajdona/szerzeménye kell, hogy legyen. Mint a férfi tollbamondása („penned”), a nő így fogollyá vált, beskatulyázódott („penned up, penned in”). Mint a férfi mondata („sentence”), elítéltté („sentenced”) vált: sorsa eldőlt, bebörtönözött, hisz a férfi fogalmazványként („indited”) egyszersmind vád alá került („indicted”). Mint a férfi formát kapott gondolata („framed”), egyszerre vált a férfi szövegének, véseteinek, grafikáinak rabjává („framed”) és kozmológiáinak bűnbakjává („framed up”). Hiszen, mint az *Alice Tükkörországban* Dingidungi-ja mondja Alice-nek, a szavak, megnyilvánulások, kifejezések, és más irodalmi eszközök „mestere/ura irányítja az egészet!”<sup>28</sup> Úgy tűnik tehát, hogy a maskulin au(k)toritás etimológiája és etiológiája majdhogynem szükségszerűen egybeesik. Mindazonáltal azoknak a nőknek a számára, akik minden lehetséges értelemben többnek érezték magukat annál, mintsem hogy irodalmi szövegek tárgyai, irodalmi szerzemények legyenek, az a probléma, amelyet egy effajta au(k)toritás felállít, sem nem metafizikus, sem nem filológiai, hanem (mint azt Anne Finch és Anne Elliot fájdalomja mutatja) sokkal inkább pszichológiai kérdés. Mivel mind a patriarchális rendszer, mind annak szövege alárendeli és bebörtönzi a nőt, a nőknek, még mielőtt megpróbálkozhatnának a tőlük szigorúan eltiltott toll forgatásával, előbb ki kell szabadulniuk azoknak a férfi-szövegeknek a fogságából, amelyek „titkosírásként” határozzák meg őket, s megtagadják tőlük azt a lehetőséget, hogy egyáltalán alternatívát állítsanak amellé az autoritás mellé, amely bebörtönözte és eltiltotta őket a tollforgatástól.

Ez az ördögi körhöz hasonló probléma azt a furcsa passzivitást is segít megérteni, amellyel Finch a férfi-tervekre és -elvárásokra (talan csak színleg) válaszolt, de segít megérteni a Finchez hasonló tehetséggel rendelkező nők sokaságának századokig tartó hallgatását is. Az irodalmi apaság metaforájának végső paradoxona nem más, mint hogy a szerző, fiktív teremtményeinek létrehozásával és bebörtönzésével párhuzamosan el is hallgattatja ezeket a figurákat, hisz

<sup>28</sup> Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, Chapter VI, „Humpty Dumpty”.

hiába ad nekik életet, megfosztja őket az önrendelkezéstől (a független beszéd képességétől). Elhallgattatja őket, vagyis mint Keats *Görög vázához* írt ódája sugallja, hallhatatlanná teszi, azaz — művészetének márványába foglalva — meghalasztja, megöli őket. Mint Albert Gelpi oly pontosan megfogalmazta, „a művész művészetbe öli a élményt, hisz az időhöz kötött élmény csak úgy menekülhet meg a haláltól, ha a művészi forma »halhatatlanságába« hal át. Az »élet« állandósága a művészetben, illetve az »élet« folyamatszerűsége a természetben összeegyeztethetetlen egymással.”<sup>29</sup> A toll következőképp nemcsak hatalmasabb, mint a kard, de egyszerismind *hasonlít* is hozzá, amennyiben ölni tud — és ölnie kell. S ezt a jellemzőjét tekintve a toll megint csak a metaforikus férfiasággal asszociálódik. Mint Simone de Beauvoir megjegyezte, a férfi „transzcendenciáját”, képességét a természet meghaladására a vadászat és az ölés szimbolizálja, míg a nő természettel való azonosítását, az immanencia szimbólumaként való szerepét az fejezi ki, mennyire középponti szerepet játszik a fajfenntartás életadó, ugyanakkor akaratlan szül(et)ési folyamatában. Ekképp felsőbbrendűséggel — vagy autoritással — „az emberiség nem azt a nemet ruházta fel, amely életet ad, hanem azt, amely elveszi azt”<sup>30</sup>. D. H. Lawrence szavaival élve „az Élet Urai a Halál Mesterei”<sup>31</sup> — és, amint ez a patriarchális poétikából is következik, ők a művészet mesterei is.

A női alávetettség kommentátorai Fruedtól Horney-n keresztül de Beauvoirig, Wolfgang Ledererig és, legutóbb, Dorothy Dinnersteinig természetesen a nemek viszonyának más olyan aspektusait is feltárták, amelyek arra indították a férfiakat, hogy metaforikusan meg akarják „ölni” a nőt. Annak a jelenségnek, amelyet Horney a férfi nőtől való „rettegés”-ének nevez, Lederer hosszú és tudományos pontossággal megírt könyvet szentelt.<sup>32</sup> Miközben továbbgon-

<sup>29</sup> Albert Gelpi, „Emily Dickinson and the Deerslayer”, in *Shakespeare's Sisters*, ed. Sandra Gilbert and Susan Gubar (Bloomington: Indiana University Press, 1979).

<sup>30</sup> Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Alfred Knopf 1953), 58.

<sup>31</sup> D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Chapter XXIII, „Huitzilopochtli's Night”.

<sup>32</sup> Lásd Wolfgang Lederer, M. D., *The Fear of Women* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1968); lásd még H. R. Hays, *The Dangerous Sex* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1964); Katharina Rogers, *The Troublesome Helpmate* (Seattle: University of Washington Press, 1966); és Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur* (New York: Harper & Row, 1976).

dolja de Beauvoir azon kijelentését, miszerint az élet anyjaként „a nő első hazugsága, első árulása (úgy tűnik) nem más, mint magát az életet érinti — az életet, mely, bármily vonzó formát öltön is, mindig is öregséggel és halállal fertőzött”, Lederer a nők azon hajlamát is szóvá teszi, hogy a férfiaknak tetszését kivívandó, lényegében *magukat* öljék át a művészetbe:

„Számos bizonyítékunk van arra nézvést, hogy a nők, a paleolitikumtól máig, a gondosan elkészített frizurán, ruhán és arcfestésen keresztül sokkal inkább az időtlen típust, mintsem a halandó ént igyekeztek hangsúlyozni. Az effajta arcfestés Afrikában vagy Japánban már-már az élettelen maszk elidegenítő hatását kelti bennünk — de tulajdonképpen pontosan ez is a célja: ahol semmi sem életszerű, ott a halálról sem árulkodik semmi.”<sup>33</sup>

És mindezekén túl van még valami, ami érthetővé teszi, miért nincs abban semmi csodálkoznivaló, hogy a nők a történelem során mind-egyedül haboztak tollat ragadni. Egy férfiisten és egy istenszerű férfi kreatúrájaként, és saját maga „tökéletes” imázsába öltve, a nőíró önmagáról való meditációjának a férfi által megírt irodalmi szövegbe vetett fürkésző pillantással kell kezdődnie, amely viszont először nyilván csak azokat az örök díszítményeket fedi fel, amelyek arra szolgálnak, hogy maszkként fedjék el azt a rettenetes és véres kapcsot, amely a nőt a természethez fűzi. De ha elég hosszán és elég mélyrehatóan néz, akkor — „a tükör másik oldalát” fürkésző Mary Elizabeth Coleridge-hez hasonlóan — egy felháborodott és lázadó foglyot fog látni: saját magát. Coleridge azon verse, amely ezt a víziót ecseteli, a női (és feminista) poétika lényegét fogalmazza meg:

„I sat before my glass one day,  
And conjured up a vision bare,  
Unlike the aspects glad and gay,  
That erst were found reflected there —  
The vision of a woman, wild  
With more than womanly despair.

Her hair stood back on either side  
A face bereft of loveliness.  
It had no envy now to hide  
What once no man on earth could guess.

<sup>33</sup> Lederer, i.m., 42.

It formed the thorny aureole  
Of hard unsanctified distress.

Her fips were open — not a sound  
Came through the parted lines of red.  
Whate'er it was, the hideous wound  
In silence and in secret bled.  
No sigh relieved her speechless woe,  
She had no voice to speak her dread.

And in her lurid eyes there shone  
The dying flame of life's desire,  
Made mad because its hope was gone,  
And kindled at the leaping revenge,  
And strenght that could not change nor tire.

Shade of a shadow in the glass,  
O set the crystal surface free!  
Pass — as the fairer visions pass —  
Nor ever more return, to be  
The ghost of a distracted hour,  
That heard me whisper, 'I am she!'"<sup>34</sup>

A vers azt sugallja, hogy bár a nőnek, aki a tükör/szöveg képének foglya, „nincs hangja elbeszélni rettegését”, „sóhaj” nem szakítja meg „szótlan bánatát”, ő azért leküzdhetetlenül tudatában van saját autonómiájának, saját belső világának; Chaucer bathi asszonyosságának szavait parafrázálva tudatában van saját tapasztalata autoritásának.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Mary Elizabeth Coleridge, „The Other Side of a Mirror” in *Poems by Mary E. Coleridge* (London: Elkin Matthews, 1908), 8–9. [*Egy tükör másik oldala*: „Egy nap tüköröm előtt ülve/ sivár látomás tűnt fel előttem/ Korántsem oly boldog és vidám/ mint amelyet hajdan mutatott a kép/ hanem egy vad nő/ nőtől szokatlan kétségbeeséssel arcán/ Haja mindkét oldalon hátrasimult/ Arcáról lefoszlott a szépség/ s most nem volt rajta az az irigység/ Mely hajdan nagyobb volt/ mint bárki (férfi) sejtette volna/ S feje körül konok és szentségtelen kín formált tövises fénykoszorút/ Ajka elnyílt — de hang nem jött ki a szétvált vörös csíkok közül/ Bármilyen is volt, e borzalmas seb/ Csendben és titokban vérzett./ Sóhaj nem könnyített szótlan bánatán,/ Nem volt hangja elbeszélni rettegését./ És égő szemében/ Az élet vágyának haló tüze ragyogott/ Örültem, mert elhagyta a remény/ De a felpislákoló tüzet/ féltékenység s harcos bosszú szította/ És állandó, fáradhatatlan erő/ Egy árnyék árnya a tükörben/ Oh, tedd szabaddá a kristályfelszint!/ Tűnj el — ahogyan a szebb látomások is eltűnnek —/ S ne térj vissza többé /Mint ama gyötrelmes óra kísértete,/ Mely tanúja volt, amint azt súgom: •Én vagyok ez a nő.”]

<sup>35</sup> Lásd *The Wife's Prologue*, lines 1–3: „*Experience*, though noon *auctoriteel* Were in this world, were right ynough to me/ To speke of wo that is in mariage...”



A metafora hatalma, mondja Mary Elizabeth Coleridge verse, csak eddig terjedhet. Végül is nincs emberi teremtmény, akit egy szöveg vagy egy kép teljes mértékben elhallgattathatna. Épp, ahogy a történetek is konokul le-letérnek az auktoraik által megszabott útról, úgy az Édenkert óta az emberi lények is konokul újra meg újra szembeállnak az au(k)toritással, legyen az isteni vagy irodalmi jellegű.<sup>36</sup>

A beszélgetés, amelyet Austen Anne Elliotja és Harville kapitánya folytat, ebből a szempontból is tanulságos, hiszen nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a két szereplő közötti vita a nők „állhatatlanság”-ának kérdése körül forog — azaz akörül, hogy a nő nem hagyja magát írója/tulajdonosa által rögzíteni vagy megölni, hanem makacsul megy a saját feje után. Hogy a férfírók még akkor is korholják emiatt, amikor saját maguk alkotnak olyan nőfigurákat, amelyek perverz módon iszonytató autonómiáról tesznek tanúbizonyságot, az az írás művészetének egyik ironikus vonása. Női szemszögből ez az „állhatatlanság” mindazonáltal éppen hogy bátorító, hiszen — miután kettősséget implikál — azt sugallja, hogy a nőknek maguknak is megvan a hatalmuk ahhoz, hogy megalkossák magukat, sőt, talán még ahhoz is, hogy elérjék és kiszabadítsák a tükör/szöveg másik oldalán csapdában vergődő énünket.

Számos más nőíró munkáiból idézhetnénk, hogy rámutassunk egy jellemző és jelentős módjára annak, ahogyan a nőíró napvilágra hozza ezt a titkos ént: a penna/pénisz tradicionális generatív au(k)toritásával az irodalmár nők saját női szexualitásuk fogalmi energiáját állítják szembe. Bár patriarchális kultúránk hajlamos szentimentalizálni és következésképp trivializálni a matriarchális hatalmat, amely a XIX. századi német gondolkodó, J. J. Bachofen meglátása szerint valaha a legtöbb emberi társadalomban domináns volt, az irodalmár nők meglepően nagy száma látszik tudatosan

[kiemelés a fordítótól]. Magyarul: A Bathi Asszonyság előbeszéde, 1–3. sor: „Ha nem hirdetné annyi bölcs beszéd,/ a tapasztalat sulykolná beléd,/ hogy a házasság milyen gyötirelem...” (Ford.: Kormos István) Lásd még Arlyn Diamond & Lee Edwards, ed., *The Authority of Experience* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1977), egy feminista kritikaantológiát, amely címét az Asszonyság beszédeből merítette.

<sup>36</sup> Miután hasonló meglátásra jut, Said az „au(k)toritás” meghatározását a „moleztálás” ezzel szoros és szerves összefüggésben álló fogalmának meghatározásával folytatja, amin, mint mondja, azt érti, „hogy nem volt még regényíró, aki ne lett volna tudatában, hogy au(k)toritása, legyen bármilyen tökéletes és teljes is, avagy narrátora au(k)toritása csak látszat” (Said, *Beginnings*, 84.).

vagy tudattalanul egy effajta hatalom újraszületéséről fantáziálni.<sup>37</sup> Christina Rossettitől kezdve, aki egy utópikus „Anyország”-ról álmodott, Adrienne Rich-ig, akinek *Nőtől született* című könyve (többek között) egy efféle föld felvázolásának metaforikus kísérlete, a nőirók majdhogynem ösztönösen igyekeztek életadó szexuális energiákat összefüggésbe hozni a művészetükkel, szemben a kardszerű penna/pénisz halálhozó erejével.<sup>38</sup>

Charlotte Brontë *A professzor* című régényében például a fiatal költő/varrónő Frances Henri azzal ünnepli a fájdalmak és a kudarcok hosszú korszaka után visszatérő szerelmet és szabadságot, hogy elszavalja „Milton fohászát azon mennyei műzsához, aki „Oreb vagy Sinai titkos csúcán» megtanította a héber pásztort, miképp fogant és fejlődött ki a világ a káosz méhében”. És bár, mint Virginia Woolf célzott rá, *az Elveszett Paradicsom* írója, figyelembe véve Éva iránti nőgyűlölő megvetését, „az első maszkulinistának” nevezhető, Brontë drasztikusan újraképzeli Milton képeit: a hangsúlyt a patriarchális Au(k)tor teremtőerejéről a matriarchális múzsa méhének erejére helyezi át.<sup>39</sup> A *Shirley*ben még ennél is direktebb módon mondhatja ki eponym hősnőjével, hogy Milton sosem „látta” Évát: „a szakácsnője volt az, akit látott”. Tulajdonképpen, jelenti ki, az első nő sosem volt olyan, mint Milton Évája, vagyis egy „félíg játékbaba, félíg angyal”-szerű potenciális veszélyforrás. Inkább egy hatalmas Titánnő volt, kinek prométheuszi kreatív energiája életet adott „a mersznek, amely az Ominpotenciával dacolt: az erőnek, mely több ezer évig bírta viselni láncait... a kifáradhatatlan életnek és a romolhatatlan kiválóságnak, a halhatatlanság nővéreinek, amelyek képesek voltak... Messiást foganni és világra hozni.”<sup>40</sup> Világos, hogy egy efféle női Au(k)tor olyan maternális erővel bír, amely bármely férfi Titán paternális energiájával felér.

<sup>37</sup> J. J. Bachofen, *Myth, Religion, and Mother Right*, trans. Ralph Manheim (Princeton: Bollingen Series, 1967).

<sup>38</sup> Rossetti, „Mother Country”, in *The Poems of Christina G. Rossetti: Goblin Market and Other Poems* (Boston: Little Brown, 1909), 116. Adrienne Rich, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York: W. W. Norton, 1976).

<sup>39</sup> Lásd Charlotte Brontë, *The Professor* (New York: Dutton, 1969), 155. (Ch. XIX).

<sup>40</sup> Charlotte Brontë, *Shirley* (New York and London: The Haworth Edition, 1900), 328.

Mary Shelley-nek a *The Last Man*-hez [Az utolsó ember/férfi] írt fikcionalizált *A szerző előszava* a női szexuális energia egy hasonlóképpen revizionális mítoszára, egy olyan, lopva feminista, Barlang-parabolára alapul, mely látens módon Platónt, Miltont és az irodalmi apaság metaforáját cáfolja. 1818-ban, kezdi Shelley, ő és „egy barát” ellátogattak oda, amit „a cumaeai szibilla ködös barlangja”-nak szokás mondani. A titokzatos, majdhogynem megközelíthetetlen kamrába lépve „falevélmokot, kéregdarabokat” találtak, „valamint egy olyan selymes anyagot, amely az éretlen indiai kukorica magjait védő zöld héj belső részére emlékeztetett”. Először, vallja be Shelley, e felfedezés csalódást keltett mind benne, mind férfitársában (Percy Shelley), azonban „egy idő után barátom... így kiáltott: *•Ez tényleg a szibilla barlangja; ezek jóslevelek!*”. Mary beszámolója a következőképp folytatódik:

„Miután megvizsgáltuk őket, rájöttünk, hogy az összes falevél, kéreg, és a többi anyag is telis-tele volt írva. De még ennél is elképesztőbb volt számomra, hogy ezek az írások a legkülönbözőbb nyelven szóltak: néhány társam számára ismeretlen... néhány... modern dialektusban ... A félhomályban csak keveset bírtunk kiselabizálni, de úgy tűnt, próféciákat, rég elmúlt események részletes menetét tartalmazták; nevek... s gyakorta az izgalom vagy a fájdalom felkiáltásai voltak vékony és hiányos oldalakra vetve... Gyorsan kiválasztottunk néhány olyan falevelet, amelynek írását legalább egyikünk értette, majd... búcsút mondtunk a homályos, nyitott tetejű barlangnak.... Ettől kezdve ... egyfolytában ezeknek a szent emlékeknek a megfejtésével foglalkozom.... Ezúton bocsájtom a nagyközönség elé a vékony jóslapokat illető legújabb felfedezéseimet. Miután szétszórtak és összefüggéstelenek voltak, fáradozásaim arra irányultak, hogy.... következetes formába öntsem a munkát. De a lényeg azokon az isteni sugallatokon alapul, amelyet a cumaeai szűz az égből kapott.”<sup>41</sup>

E barlangutazás minden egyes jellemzője jelentős, főleg annak a női kritikusknak (vagy írónak) a számára, aki az irodalmi apaság „maszkulinista” metaforájának alternatívája után kutat.

<sup>41</sup> Mary Shelley, *The Last Man* (1826; reprint, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1965), 3–4.

Hogy a legnyilvánvalóbban fontos dologgal kezdjük, a barlang női tér, és — ami még ennél is fontosabb — olyan tér, amelyet nem megbéklyózott foglyok laknak (mint Platón *Államának* híres barlangját), hanem egy női misztériumvezető, az eltűnt Szibilla, egy jósnő, aki „isteni sugallat”-ait puha falevelekre és finom kéregdarabokra jegyezte le. Mary Shelley számára következőképp mindez szorosan kötődik mind saját művészi au(k)toritásához, mind saját önteremtő erejéhez. Lehet, hogy egy férfiköltőnek vagy tanítónak kell őt ehhez a helyhez vezetnie — amint fikcionális narratívájában Percy Shelley teszi — de, mint hamarosan saját maga is ráébred, csak és kizárólag ő képes rekonstruálni a Szibilla leveleinek szétszóró igazságát. Mary Shelley, mint egy, a szó szoros értelmében halott és megbecstelenített anya — a harcoss feminista Mary Wollstonecraft — lánya, e parabolában képletesen úgy ábrázolja magát, mint az eltűnt Szibilla, egy születése előtti jósnő lányát, aki egyszermind az összes női művész mitikus szülőanyja is.

Hogy a Szibilla levelei mára szétszóródtak, töredékesek és alig érthetőek, nem más, mint az a középponti probléma, amellyel Shelley saját művészetében szembesül. Az előszó egy korábbi részében megjegyzi, hogy már a barlang megtalálása is problémát jelentett. A helyi kalauzok félrevezették és megtévesztették őt és társát, mondja; míg a kalauzok új lámpákért mentek, s magukra hagyták őket az egyik kamrában, ők „eltévedtek” a sötétben; a „rossz” irányban lefelé haladva véletlenül bukkantak rá az igazi barlangra. De ennek az előzetes felfedezésnek a nehézségei, mint Shelley rámutat, csak halvány előképei a rekonstrukció alapvető feladatával járó nehézségeknek. Ugyanis ahogyan a Szibilla barlangjához vezető ösvény a feledés homályába merült, úgy leveleinek összefüggő igazsága is elhomályosult és szétszóródott, művészete meddővé, és Anne Finchéhez hasonlóan egyfajta „titkosírássá”, erőtlenné és enigmatikussá vált. De míg a barlanghoz vezető út „véletlenül” még újra felfedezhető, a Szibilla levelei jelentőségésének még az emléke is csak fájdalmas küszködések árán: fordítással, átírással és összeöltögetéssel, revízióval és újratehermentés révén idézhető fel.

E szibillikus dokumentumok specifikusan szexuális textúrája, e szétszóró falevelek még további jelentőséggel bírnak a nők számára. Falevelekre, kéregre és „egy selymes fehér anyag”-ra írva a Szibilla szó szerint a Természet Könyvére, Könyve *főlé* írt. Más szóval az anyai teremtés Istennői erejével, egy olyan szexuális/művészi erővel

bírt, amely az irodalmi apaság férfi-lehetőségének női megfelelője. „Homályos, nyitott tetejű barlang”-jában — egy homályos tengeri barlangban, amely sosem volt *nyitott* az ég felé, „az ívelt dómszerű mennyezet”-nek a „a menny fényét beengedő nyílás”-án keresztül kapta „isteni sugallat”-ait. „Magas, s méreteiben egy görög kocsihoz hasonló kótrónusán” *fogant* művészete, melyet a külső, zöld világból való falevelekre és kéregre jegyzett fel. És sorai oly harciasak, „költői rapszódiai” oly igazak, hogy miközben meg próbálja fejteni őket, Shelley felkiált: úgy érzi, „kiragadják... egy olyan világból, amely elfordította tőlem valaha kegyes arcát, amely most képzelettől és erőtlő ragyogó.” Hiszen a Szibilla szétszórt szexuális/művészi energiáját felfedezve és rekonstruálva Shelley rádöbben, hogy saját kreatív erejét fedezi fel és alkotja újra — fejti meg a szó szoros értelmében. „Néha felmerült bennem”, vallja be szerényen, „hogy bármily homályosak és kaotikusak is [a Szibilla leveleinek fordításai], mégis nekem köszönhetik a jelenlegi formájukat, nekem, a megfejtőjüknek. Akárha egy másik művésznak adnánk azokat a festett töredékeket, amelyek Rafaello *Átlényegülésének* mozaikmásolatát formázzák a Szent Péter Katedrálisban; ő pedig fogná és olyan formába rendezné őket, amely már a saját elképzelését és tehetségét tükrözi.”<sup>42</sup>

A kreatív energiának az a keresése, amelyet az általam idézett passzusokban Charlotte Brontë és Mary Shelley kezdeményezett, (nyilvánvaló okokból) más nőírók számára is életbevágó fontossággal bírt. Emily Dickinson például egész életében azt kutatta, amit Christina Rossetti „Anyország”-nak nevezett, és ezt az országot mindig mint a primordiális hatalom földjét képzelte el. Annak ellenére, hogy Dickinson híres „Életem — töltött fegyver — állt” kezdetű verse<sup>43</sup> a szexuális/kreatív energiát látszólag egy destruktív, fallikus mechanizmus fogalmai szerint határozza meg, nem árt arról is megemlékezni, hogy ez a majdhogynem teátrálisan visszahúzódó íróaszszony a látszólagos „férfi” fegyvereket mindig is mélyen „női” vulkánokkal és hegyekkel hozta összefüggésbe.<sup>44</sup> Ekképp költői beszédének fallikus leírását az „Életem”-ben a („női”) vulkán azon

<sup>42</sup> Uo.

<sup>43</sup> Ford.: Károlyi Amy. In *Emily Dickinson versei*. Európa, Bp., 1989. 96. (No. 754.)

<sup>44</sup> A „My Life Had stood — a Loaded Gun” [„Életem — töltött fegyver — állt”] kezdetű versről lásd Albert Gelpi, „Emily Dickinson’s Deerslayer” in Sandra Gilbert Susan Gubar, ed., *Shakespeare’s Sisters: Women Poets, Feminist Critics* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).

jellemzése ellensúlyozza, miszerint „Az Ünnepélyes — Perzselő — Szimbólum —/ Ajkak, mely nem hazudnak sosem”. Egy, az 1860-as években keletkezett, kevésbé ismert költeményében a nőies kreativitás egy olyan matriarchális crédóját fogalmazza meg, amely kétségkívül erőt adhatott neki ahhoz, hogy visszavonultan töltött élete minden kételye és nehézsége ellenére kitartson művésze mellett:

Sweet mountains — Ye tell me no lie —  
 Never deny Me — Never fly —  
 Those same unvarying Eyes  
 Zurn on Me — When I fail — or feign,  
 Or take the Royal names in vain —  
 Their far — slow — Violet Gaze —  
 My Strong Madonnas — Cherish still —  
 The Wayward Nun — beneath the Hill —  
 Whose service — is to You —  
 Her latest Worship — When the  
 Day Fades from the Firmament away —  
 To lift Her Brows on You —<sup>45</sup>

Dickinson egyik legfogékonyabb csodálója, a feminista költő Adrienne Rich újabban a matriarchális erő ugyanezen képvilágához fordult, amikor Dickinsonhoz hasonlóan az irodalmi apaság azon metaforáját igyekezett meghazudtolni, amely, mint Anaïs Nin írta, oly sok nőt „megzavart” társadalmunkban. „Anyád halott s te meg se születtél”, írja „A tükör, amelyben kettő egynek látszik” című versében a nőíró helyzetét ecsetelve: „két kezed fejed [markolja]”,

víz alá nyomva, az élet pengéjétől el  
 idegeid rokonok a bába idegeivel  
 ki szakmáját tanulja<sup>46</sup>

Sandra M. Gilbert

Szeged

Fordította: Hódosy Annamária

<sup>45</sup> Édes hegyek — Ti nem hazudtok Nekem —/ Nem tagadtok meg soha —  
 Nem szöktök meg soha /Ugyanazok a változatlan Szemek /Néznek Rám — ha  
 hibázok — vagy színlelek,/Vagy hiába veszem számra a Királyi neveket —/ Messzi  
 — lassú — Ibolya Pillantásuk —/Erős Madonnáim — tovább dédelgetik —/ Az  
 Önfejú Apácát — a Hegy alatt —/Kinek szolgálata — a Tiéd — /Imádata legutóbbi  
 tárgya — Amikor a nap/lesápad a Mennyboltról —/ Hogy Rád emelje  
 Szemöldökét — (*The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson  
 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), No. 722.)

<sup>46</sup> Adrienne Rich, *Poems Selected and New*, 1950–1994 (New York: W. W. Norton, 1974), 195.