

filológiai
közlöny
2010/IV.
LVI. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



A szerkesztőség címe:
c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/I.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/I.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Utazás, otthon, nőiség

- SÉLLEI NÓRA
Az otthon, az útra kelés és az utazás
mint a női szubjektum narratív trópusai 325
- P. BALOGH ANDREA
„Otthon, édes otthon”
Eavan Boland és a száműzetés trópusa a nemzet,
osztály és társadalmi nem keresztmetszetében 343
- ANNUS IRÉN
Utazás és illendőség
A vénkisasszony viktoriánus identitáskonstrukciója
Doris Lessing *The Trinket Box*
(Kincsesdoboz) című művében 356
- KÉRCHY ANNA
A feminista pszichogeográfia
és Jeanette Winterson szenvedélyei 367
- BÉNYEI TAMÁS
Az utazás trópusai Jeanette Winterson
Sexing the Cherry (Cseresznyeoltás) című regényében 382

Recenzió

А. Молнар: Поэтика романов И. А. Гончарова
[Molnár Angelika: Goncsarov regényroétikája],
Москва, Компания Спутник +, 2004.
(S. Horváth Géza)

400

Számunk szerzői

407

E lapszámunk tematikus írásait Séllei Nóra szerkesztette

SÉLLEI NÓRA

Az otthon, az útra kelés és az utazás mint a női szubjektum narratív trópusai¹

Le moral, c'est le travelling.
(Jean-Luc Godard)

A nő elmegy otthonról – ez az ártatlannak és egyszerűnek tűnő mondat kultúránk egyik leginkább transzgresszív mozzanatát foglalja magában. A fizikai mozgás mindig mentális utazást is jelent – ismeretlen területek felfedezését –, és egyúttal az emlékek elmesélését és feldolgozását is. Ebből következően ha olyan irodalmi vagy egyéb kulturális szöveget elemzünk, amelyben a nők elmennek otthonról (elhagyják otthonukat), akkor feltárulhatnak ezen egyszerű mondat elemeinek különféle alap- és mellékjelentései: miben is áll az az otthon, ahonnan elmennek, hová mennek, miképpen, milyen úton indulnak el, és mi a célja ezeknek az utaknak – legyenek bár térbeli, képzelt vagy spirituális utak, már ha ezek egyáltalán elválaszthatók egymástól. Még azok is, akik nincsenek tudatában a személyes és a nyilvános szféra nemi markerek által is létrehozott kétosztatúságának (ami mostanra jóformán közhely a genderkutatásban és feminista kultúrákritikában), ismerik az „új nő” transzgresszív ősjelenetét, amikor Ibsen Nórája elhagyja otthonát, és becsapja maga mögött a babaház ajtaját.

Ez az 1879-ből származó ikonikus jelenet éles ellentétben áll azokkal a kulturális beírottságokkal, amelyek feltehetően az egész európai kulturális kontextusban uralkodóak voltak, és amelyeket oly emlékezetesen fejez ki a viktoriánus kultúra ikonikus nőalakja: a házi angyal, amely sokáig – talán még ma is – ott kísértett a gendermodellekben. Ennek a modellnek egyik legtömörebb megfogalmazása a Henry Arthur Jones egyik – a saját korában igen népszerű – vígjátékában (*The Case of Rebellious Susan*, 1894) elhangzó mondat: „A természetnek kedves asszony az otthon ülő asszony, aki csak jó feleség és jó anya akar lenni, és nem törődik sem-

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1-08/1-2008-003 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális és Európai Szociális Fejlesztési Alap társfinanszírozásával valósult meg.

mi mással” (Jones 1982, 154).² Ez a szentenciózus kijelentés pontosan megfogalmazza azt a lekezelő attitűdöt, mely egyszerre azonosítja a nőt a természettel és az otthonnal (és a kettőt egymással), e függő (pusztán a családi kapcsolatok referenciarendszerében létező) lényt pedig a privát szféra zárt világába utalja. Ennek a kulturális ikonnak ez a szinte humorosan erőszakos megerősítése azonban a 19. század végén éppen egy ezzel ellenkező előjelű folyamatra adott válaszként értelmezhető: a nők ugyanis akkoriban valóban elkezdték elhagyni otthonukat, ráadásul ők maguk kezdték el megírni távozásuk történetét, amely az ő narratívájukban akár más felhangokat is kaphatott (egyféle szabadulásnarratívaként), mint ha a történetet patriarchális szempontból mesélték volna el (az otthont és a családot természetellenes módon elhagyó, csalárd asszony figurájával a középpontban). Innen nézve viszont a kérdés nem az, hogy a nők elhagyják-e otthonukat, hanem az, hogy mi az implikált jelentése ennek az útra kelésnek, és hogy ez az útra kelés milyen – nemi mellékjelentésektől sem mentes – narratívákba (avagy cselekményekbe – cselekvésekbe?) helyezi a nőket.

„A természetnek kedves asszonyhoz”, „az otthon ülő asszonyhoz” való ragaszkodás értelemszerűen magában foglalja azt, hogy a nők otthonról való elmenetele transzgresszív és illetlen lépés – afféle félrelépés. A 19. századi angol irodalomból számtalan példát lehet hozni ennek alátámasztására: Jane Austen Elizabeth Bennetje a *Büszkeség és balítélet*ben meglehetősen meggondolatlanul, gyalog és sietve megy át Bingley-ékhez, minek következtében felhevülve, kipirult arccal és sáros ruhában érkezik meg a nemes társaságba, amire még az sem mentség, hogy csak nővére egészségi állapota miatti aggodalmában „vetemedik” ilyen lépésre. Nem kevésbé beszédes az sem, hogy Jane mibe betegszik bele: manipulatív anyja gyalog küldi át Bingley-ékhez, hogy ne tudjon még aznap hazamenni, azaz Bingley-ék kénytelenek legyenek ott marasztalni őt éjszakára. Jane útközben elázik, súlyosan megbetegszik, azaz anyja szinte a lánya életét teszi kockára manipulációjával, miközben tudatosan kihasználja azokat a társadalmi kódokat, amelyek pontosan meghatározzák, hogy a nők mikor és milyen körülmények között mehetnek el otthonról legitim módon.

De felidézhetjük Charlotte Brontë leghíresebb hősnőit is, Jane Eyre-t és Lucy Snowe-t (utóbbit a *Villette*-ből), akik szintén elmennek, de nem otthonról, mert ilyenjük igazából nincs, de mégis otthagyják az otthonként szolgáló ismert helyet és az ott betöltött szimbolikus pozíciót. De lehet, hogy az eredeti otthontalanságukban vetítik előre a 20. századi nőket, akkor viszont a „ha nem is otthonról” szerkezet nem stimmel, mert mást készít elő. Ily módon elmenetelük előrevetíti mindazokat a helyüket vesztett, gyökértelen (az angol kritikában közkedvelt kifejezéssel: *displaced, dislocated*) 20. századi női főszereplőket, akiknek egyik legékezzsúlyosabb képviselője egy valós író, Jean Rhys, aki

² A mű magyarul nem jelent meg; szövegrészleteit saját fordításomban közlöm. (S. N.).

nem a bohém, hanem a gyökerét vesztett ember egyik korai példájává vált, és az is maradt egész életében. [...] Gyökérvesztett emberként neki az volt az álláspontja, hogy nincs pont, ahol meg lehetne állni. Ez az, amire felfigyelt az utána következő nemzedék, akik meglátták mondanivalója lényegét. A gyökértelesség lett a norma. (Pritchettet idézi HARRISON 1988, 54).

Rhys azonban egy még alapvetőbb, akár egzisztenciálisnak is nevezhető szorongásnak is hangot ad, amikor az eredetpontként felfogható tér és hely hiányára kérdez rá: „Emigráltam? Honnan?” (idézi EMERY 1990, 13 és HOWELLS 1991, 20). Habár sem Jane Eyre, sem pedig Lucy Snowe nem ilyen nyilvánvalóan teszi fel a kérdést, az „otthon” elhagyása (ami esetükben kizárólag idézőjelben értelmezhető) mindkettejük történetében önmaguk narratívájának és saját hangjának keresésével és megtalálásával függ össze, amit a *Villette* egyes szám első személyű narrátora nem is meglepő módon „eretnek narratívaként”³ definiál. Ebben az értelemben az otthon elhagyása (vagy, amikor nincs igazi értelemben vett otthon: az útra kelés) a női főszereplők esetében azzal a próbálkozással függ össze, hogy megteremtsek saját szubjektumukat a narráció révén, hogy alanyként szerepeljenek saját történetükben azáltal, hogy ők maguk alkossák meg és mesélik el utazásuk történetét. Az utazás ekként munka: fájdalmas erőfeszítés, vajúdás, hogy valamilyen *úton* módon létrehozzák önmagukat.

Ebben az értelemben az útleírás műfaja, mely az úton levés témája és trópusa köré rendeződik, szintén összefüggésbe hozható az (ön)életírás műfajával – azon belül pedig a női (ön)életírással –, amennyiben az (ön)életírás igen széles körben alkalmazza az útra kelésnek, az úton levésnek és az út megtételének (az előrehaladásnak, a fejlődésnek) és a megérkezésnek, a cél elérésének a trópusát. Ez a teológiai munkál számtalan *Bildungsroman* és önéletírás háttérében (és ne feledjük: utóbbi szinte minden esetben egyúttal *Bildungsroman*nak is tekinthető), köztük női főszereplők narratíváiban is, bár az ő esetükben ezek a cselekmények sokáig transzgresszívnek számítottak éppen azért, mert a nőiség fogalma kulturálisan az otthon és a személyes szféra fogalmaival szövődik egybe, s ekként a nőiség a személyes szférának az otthon által megjelenített és körülhatárolt, s egyúttal stabilitást és statikusságot, egy helyben levést sugalló terébe íródik bele. Az utazás-narratívák ezzel szemben hagyományosan maszkulin cselekménybe ágyazódnak bele, aminek egyik legfontosabb európai ősképe a trójai háború. Az otthonát elhagyó nő *per definitionem* transzgresszív tettet hajt végre, míg abban az esetben, ha egy férfi hagyja el otthonát, hogy háborúba menjen, a férfi hadinarratívája sokszor éppen egy olyan transzgresszió a korrigálásával – és ekként a rend visszaállításával – függ össze, amelyet a nő (például Heléna) okozott azáltal, hogy kilépett a domináns rendből. Az utazás, az úton levés trópusát számtalan műfaj használja: a keresés-megváltástörténetek (*quest*), a pikareszk (melyek közül Defoe *Moll*

³ Az eredetiben: „heretic narrative” (BRONTË 1990, 201); a magyar fordításban: „eretnek beszámoló” (BRONTË 1974, I, 181).

*Flanders*ének kivételével mindegyik kanonizált történet maszkulin narratíva⁴), a kalandregény, az eposz, a felfedezéstörténetek, a western, a „road movie” – melyek mindegyikének lényegét talán Kerouac regényének címe foglalja össze legpontosabban: *Úton*.

Transzgresszív mivolta ellenére azonban azt a mozzanatot, amikor a nő elhagyja otthonát és útnak indul, néha – meglepő (avagy talán nem is meglepő) módon – a mainstream média és reklámpiar is kihasználja, mégpedig éppen annak az ikonikus pillanatnak az intertextuális felidézésével, amikor Nóra elhagyja otthonát, amely a 19. században a személyesként és sérthetetlenként tételeződő (de egyúttal a nyilvános szféra genderpolitikumát is leképező) polgári házasság színtere. Elhagyása – s az útra kelés aktusa – tehát egyúttal ennek a rejtett politikumnak a felszínre hozása és problematizálása is. Annak illusztrálására, hogy a személyes és a politikum, az otthon és az útra kelés mennyire nem választható el egymástól, felidézek egy *személyes* történetet, mely egyúttal Ibsen Nórájának szimbolikus lépését is idézi. Kaptam egyszer egy képeslapot (és vajon mi mást tekinthetnénk az utazás ikonikus jelének), amelyet egy volt tanítványom küldött, aki az egyik legradikálisabb módon hagyta el otthonát: elköltözött Angliába, ahol férjhez ment (otthonra talált?), és egyszer, úton egy állásinterjúra (ami újabb módja az otthon elhagyásának), ahogy a képeslapon írja, volt egy kis ideje, és elment a Lever testvérek falujába, Port Sunlightba, ami kitérő volt az eredetileg tervezett állásinterjúhoz képest (tehát inkább az úton levést jeleníti meg, mint a cél elérését). Itt látta meg ezt a bizonyos képeslapot, amelyet, mivel számára azonnal Ibsen Nóráját idézte fel – és egy újabb asszociációval engem –, elküldött nekem. Ez az 1890-es kép⁵ egy fiatal cselédet ábrázol, aki kacéran pillant vissza a nézőre, és alsószoknyáját kivillantva végleg távozik otthonról, pontosabban alkalmazói otthonából, miközben így szól: „Igen, eljöttem, mert muszáj, hogy legyen Sunlight szappanom!” A reklám (a képeslap) ezáltal azt sugallja, hogy a Sunlight szappan olyan fontos, hogy akár még a biztos helyet – megélhetést – biztosító állást is érdemes otthagyni miatta.⁶

Annak a cégnek a hirdetése ez, amelynek utódját ma Unileverként ismerjük, és három, a 19. században alapított cég egyesülésének eredményeképp jött létre, amelyek közül az egyik az 1855-ben alapított Lever Brothers volt,⁷ akik „elsőként

⁴ A *Moll Flanders* pedig nyilvánvalóan transzgresszív nőiességgel operál, hiszen Moll Flanders azt az egyetlen dolgot használja – többé-kevésbé, de inkább kevésbé – elfogadott, legitim keretek között, amije van: a testét, a női testet.

⁵ Megtalálható online: http://www.prints-online.com/pictures_589855/sunlight-soap-advert.html (letöltés dátuma: 2010. 08. 29.).

⁶ Ezen a ponton érdemes elgondolkodni a magyar kifejezések metaforikus jelentéséről: *állás*, munkahely, és ami az ezek által létrehozott stabilitással összefügg: *megélhetés*.

⁷ William Hesketh Lever (a későbbi Leverhulme vicomte) és testvére, James Darcy Lever alapították ezt a hihetetlenül sikeres céget. Két évvel a cégalapítás után több Sunlight szappan fogyott Nagy-Britanniában, mint az összes többi márkából együttvéve, aminek több oka is

árusítottak egyesével becsomagolt, faggyúból, gyapotmag- és egyéb növényi olajból szappanokat, de ami ennél is fontosabb: igen határozott reklámkampányokat vezettek be, amelyeknek szlogenek és ajándékok is a részét képezték” (*Encyclopaedia Britannica*, 2002). A kép(eslap) ennek a modern, energikus reklámnak⁸ az egyik példája, amely látszólag a szubverzív ibseni Nóra-ikont idézi meg, valójában azonban sokkal inkább a nőalakot (nőiességet) író domináns rendet (amelybe ezáltal vissza is írja a nőalakot), szinte a freudi értelemben vett „kísérteties” (unheimlich) módon.

Anélkül, hogy a reklám megnevezné a helyet, ahonnan a fiatal cseléd eljön, a kép burkolt módon a Nóra-ikonra utal, annak ellenére is, hogy a két nőalak között nyilvánvaló az osztálykülönbség, és hogy a cseléd elsősorban a munkáltatóját hagyja ott (az általa otthagyott hely ekként csak ideiglenes otthona volt). Ezeknek a fogalmaknak és határoknak az összemosásáért a reklám vizuális szerkezete felelős. A felirat két részre van osztva: míg első fele a távozás ellentmondást nem tűrő kijelentésén, az elhatározáson és akaraton alapul, addig a második fele egyszerre nevezi meg a Sunlight szappant a távozás okaként és céljaként (a márka-név pedig – a legmodernebb reklámpszichológia belátásainak megfelelően – a kép alján megismétlődik, mintegy „bevésésként”, megerősítésként, ráadásul nagybetűvel). A felirat két tagmondatának együttes hatása ambivalens reakciókat kelt. Egyrészt elismerni látszik, hogy a nőknek joguk van vágyaikhoz, ahhoz, hogy vágyuk valóra váltásának kedvéért elhagyják otthonukat (akármennyire irracionálisnak tűnik is a lépés); másrészt viszont a második tagmondat újradefiniálja az első tagmondat radikális jelentését, amelyet a Nóra-ikon felidézésével megteremtett, mégpedig éppen az ok és a cél (a Sunlight szappan) megnevezésével, ami a Nóra-narratíva radikális jelentéslehetőségét is átírja azáltal, hogy a szappan mint ok és cél megnevezésével részben elveszi az „otthon” elhagyásának politikai komolyságát, ugyanakkor viszont a cég termékének a jelentőségét ugyanarra a szintre emeli, mint amilyen okok miatt Nóra elhagyja otthonát.

Mindeközben a kép még az osztályhatárok lebontásával is operál, a szappant olyan tárgyként – avagy luxuscikként – tüntetve fel, amelyhez társadalmi helyzet-től függetlenül minden nőnek joga van. Ekképp a reklám egyszerre idézi meg a Nóra-történetet és veszi el annak genderpolitikai élet és komolyságát, azt sugallva: ha megadjuk a nőknek azt, amire vágnak (a Sunlight szappant), akkor ott fognak maradni, ahová tartoznak: otthon és az állásukban, ami – legyen szó közép-osztálybeli házi angyalról vagy cselédéről – a nők esetében valójában megkülön-

volt: „Ami a kínálati oldalt illeti, többnyire a nyersanyagok árát és az országos elosztóhálózat kiépítését szokták említeni kulcsfontosságú elemként; a kereslet növekedését pedig épp a Sunlight szappan innovatív elemeinek szokták tulajdonítani, a demográfiai változásoknak, a reklámfogyásoknak és a márka-image felépítésének.” (GOLDFARB 2001, 2.)

⁸ Abban is elsők voltak a Lever fivérek, hogy a filmet használták reklámcélokra (1896), ami kellően jelzi újító marketingtechnikáikat (a reklámfilm megtalálható online: <http://www.youtube.com/watch?v=UxkJbC2-EuY>, letöltés dátuma: 2010. 11. 26.).

böztethetetlenül egybeesik: a középosztálybeli nőnek az a dolga, hogy otthon legyen, míg a cselédnek a dolga az otthon – másvalaki otthona. A keresés-megváltás narratíva travesztijának a célja – a szappan mint az otthonosság vágyát megjelenítő, szinte fétisként funkcionáló tárgy – ekképp a nőnek a szimbolikus rendbe való visszaírását szolgálja, minek következtében az otthonát szappanért elhagyó cseléd a maszkulin keresésnarratívát a domesztikus szféra kereteibe zárva valósítja meg – vagyis valójában nem is valósítja meg, illetve a női narratíva a férfinarratíva kicsinyített, bagatellizált, szinte travesztiaszerű ismétlésévé válik.

A Sunlight szappan mint árucikk azonban az értelmezés további rétegeinek is megnyílik. A szappan darabonkénti csomagolása megjelenésekor annyira újszerű volt, hogy a luxuscikk piaci értékét sugallta és azzal kecsegtetett, hogy aki ilyen szappant használ, annak része lesz a luxus csillogásában is. Ezáltal elérhető közelségbe hozta a kényeztető luxust és eleganciát – még akkor is, ha (a jelentésrendszer újabb csavarjaként) a szappan alapvetően az egyik legnehezebb házimunkának, a mosásnak az eszközeként szolgált (a hivatkozott reklámfilm azonban éppen ezt a nehézséget foszlatja semmivé). Ekként a reklám a szó althusseri, ideológiai értelmében nemcsak mint nőt szólítja meg a szubjektumot (ALTHUSSER 2001, 1504), hanem osztályszempontból is, és azt is sugallja, hogy a házi munka végzésének is megvan – a társadami osztályok különbségének megfelelő – rétegződése, hiszen mosni is sokféleképp lehet: a mosás luxuskategóriája az, ha valaki Sunlight szappant használ. Így az otthonát/munkahelyét elhagyó cselédet a reklám kettős, még-hozzá egymásnak ellentmondó modellbe helyezi: Ibsen Nóráját idéző nőietlen otthonelhagyása ellenére (ami, ne feledjük, egyúttal igen hatásos elem volt a 19. század végi „új nők” megszólításához), a második tagmondat révén a cseléd visszahelyeződik a nőiesség domesztikus szférájába, amit alátámaszt a vizuális megjelenítés is. Ez utóbbinak legfeltűnőbb eleme a kivillanó fehér alsószoknya és a nőiesség ikonikus – bár rejtett – jele, a kalap(doboz), amelyet a cselédlány sietős távozása ellenére sem hagy ott a régi helyén. Ugyanakkor a nőiesség eme jeleivel felfegyverkezve is szembeszáll a nehézségekkel (az időjárás viszontagságaival: esik az eső, fúj a szél), s ezáltal ismét újabb szubjektumpozíciót teremt a néző számára, amely közelebb áll az eredeti Nóra-képhez, hiszen az alaknak még a testtartása is azt jelzi, hogy hátat fordít mindannak, amit maga mögött hagy. S ezzel még nincs vége a szemantikai csavaroknak (mintha csak a kép azt mondaná: egyik szubjektumpozíciót sem értelmezhetjük véglegesként és kizárólagosként): a kép nézőjére vetett tekintet a legnőiesebb eszközt, a csábító – és a nézővel összekacsintó – mosolyt veti be a cél (a reklám célja) elérésének az érdekében. Mindezen kettősségek és ambivalenciák együttese révén a reklám többszörös szubjektumpozíciót teremt és ajánl fel azonosulásra a néző (értelmező) – és egyúttal a reklámképen a felirat felső és alsó része között elhelyezkedő női alak – számára: az ikonikus új nőét, a kissé lekezelő visszaírást, visszahelyez(ke)dést a hagyományos nőiességbe és egy ellentmondásos osztálytartalmat, amelynek része a neveltetés és a műveltség is (a reklám „olvasója” érti a Nóra-allúziót).

Ennek a látszólag ártatlan és ártalmatlan kis reklámképnek az alapján fel lehet – vagy kell – tenni a kérdést, vajon miért is kelnek útra a nők – de talán még in-

kább azt a kérdést, hogy miképpen jelenítik meg az útra kelésüket, milyen diszkurzusba illeszkedik (vagy nem illeszkedik) bele? Milyen okból és milyen céllal indulnak el? Illetve: a megjelenítések mikéntjéből milyen következtetések vonhatók le: milyen okból és milyen céllal indulnak el a nők otthonról? A Sunlight szappanért? Vagy a Sunlight szappan csak valami alapvető igénynek, vágynak a metaforikus megjelenítője, amelynek a (be)teljesülése annyira hiányzik a nők életéből, és akkora ereje van, hogy az otthon elhagyásának bátor – avagy transzgresszív – aktusára készíti őket? A „Sunlight szappan” egyfajta jelölője az állandóan változó és elcsúszó jelöltnek, a vágy elérhetetlen tárgyának? Vajon rögzíthető ez a jelölt, vagy minduntalan ellillan előlünk? Van a nők fizikai – és főleg mentális – útjainak, utazásainak világos, előre leírható, kiszámítható útvonala vagy teleológiája (és ilyen értelemben vett fejlődésvonala)? És vajon elvezetnek ezek az utak bizonyos következtetésekhez, például az utazások révén létrejövő avagy megtalált énhez? Vagy inkább az úton levés, az utazásban való feloldódás a lényeg, és inkább lezár(hat)atlan, fragmentált uta(zás)k ezek, melyeknek narratívái heterogén szubjektumpozíciókat hoznak létre, amelyek akár egymásnak is ellentmondó elemekből tevődnek össze?

Anélkül, hogy ezekre a reklámkép- vagy képeslap-értelmezés nyomán felmerülő kérdésekre bármiféle kimerítő – avagy totalizáló – választ akarnék adni, a továbbiakban egy másik otthonelhagyás-utazás-szöveget fogok értelmezni, mely legalább annyi kérdőjelet hagy maga után, mint a Lever fivérek Sunlight szappanának reklámja: Janice Galloway kortárs skót író 1994-es, *Foreign Parts* című regényét. A szöveg két, nyaralni induló nőnek a története, amelynek hol valamelyikük, hol pedig egy harmadik személyű elbeszélő a narrátora; hol az egyik főszereplő, hol másikkuk, hol pedig az általános alany értelmében használt „te” a fokalizálója, miközben a narratívát át- meg átszövik egy másik útnak az emlékei, melyet egyikük egy férfi társaságában tett meg, s melyet fényképekről beszélve idéznek fel. A szöveg elbeszéléstechnikai összetettsége lehetőséget teremt annak a vizsgálatára, hogy az „idegen terek/részek” miképp értelmezhetők egyúttal nemi markerekkel is bíró tereként is, illetve módot ad bizonyos, utazást felidéző narratív modellek feltárására is, amelyekben a terek – a cím „idegen részei” – a szubjektum alkotórészeivé válnak, és ekképp hozzájárulnak valamiféle alanyiség megteremtéséhez.

Míg a Lever fivérek hirdetése azt a pillanatot állítja középpontba, amikor a szubjektum elhagyja otthonát (avagy állását), addig a *Foreign Parts* az úton levésről szól; az „otthon” csak futó megjegyzésekben jelenik meg a szövegben, és akkor is inkább csak a munkahely, az iroda képében, ami *kísérteties* hasonlóságot teremt az elemzett reklám és a regény szövege-szöveve között. Az egyetlen rész, amelyben megjelenik az otthon – a normatív előfeltevések szerint a gyermekkori otthonosság helye –, a szöveg margójára van száműzve: akárcsak más szövegeiben,⁹

⁹ Például igen funkcionálisan használja a „tipografikus műzsát” korábbi regényében, a *The Trick is to Keep Breathing* (1989) címűben, melyben a tipográfiai megoldások egy anorexiás nő szétesését jelzik.

Janice Galloway itt is él a „tipografikus múzsa” (fejezetcím: CRAIG 1999, 167–199) adta lehetőségekkel, például „nullának”, „nemlétezőnek” („none”) nevezi első fejezetét, és az oldalakat is így számozza: 000, 00, 00, 0, ebben az „emelkedő” (avagy csökkenő) sorrendben, ekképp közelítve a „valódi” szövegkezdethez, azaz az 1. oldalhoz.

Ebben a megnevezetlen, megnevezhetetlen részben található a gyermekkor narratívája és annak középponti traumája, amikor a gyerek tudomást szerez apja haláláról, akihez egyébként nem is állt közel: „akit vasárnaponként meglátogatsz, az az apád. Az az ember. Arra az emberre gondol?” (GALLOWAY 1995, 0). Mind ezt egy olyan anya mondja a kislánynak, akinek

arca akár a hold, úgy száll le a válladra, púderporcsillámok húznak csíkot és hullanak le csillagként, keze pedig olyan erővel nyom lefelé, hogy belevásik a vállad, és nem lehet továbbmenni. [...] Csuklója körül bilincs: az anyja keze. Olyan erősen szorít, hogy nyomot hagy. (00–0.)

Ebben a jelenetben az anya – azon túl, hogy el akarja mondani lányának apja halálát – azért is visszatartja a kislányt, mert az *haza* akar menni, mi több, *szaladni*. Ezt a jelenetet akár annak tüneteként is lehet értelmezni, hogy mi az, ami lehetetlen a szöveg egészében: a hazatérés, az igazi otthon léte vagy megtalálása; ez vetül előre ebben a szimbolikus aktusban, hiszen éppen az egyébként kulturálisan az otthonnal és otthonteremtéssel azonosított anya az, aki ebben az esetben távol tartja lányát az otthontól, s ezzel jelzi az otthon és az otthonosság, bármiféle végző eredetpont lehetetlenségét.

Ily módon a szöveg marginalizált, kibillentett megnyitásban a hagyományos gyermekkor-narratíva és az otthon nem kapcsolódik össze. Épp ellenkezőleg: radikálisan elválnak egymástól, amit a narratív kezdet textuális kibillentettsége is jelez, s ami abban a zárómetaforában csúcsosodik, ahogy a hullámok „a szilárd vasat atomjaira mossa szét” (0),¹⁰ amint a tenger a híd fémköteleit nyaldossa. A nyitó (nem)fejezet ekképp a legkevésbé sem épít a gyermekkor mint kiindulópont és szilárd alap narratív hagyományára (hacsak nem éppen annak hangsúlyozott hiányával), mint ahogy azt sem sugallja a szöveg, hogy lenne egy már mindig is meglévő én, amelyet csak meg kell találni vagy ki kell teljesíteni. Éppen ellenkezőleg: ha van a szövegnek előre megírt teleológiája, akkor az nem az otthon *megtalálása* vagy *újboldi* rátalálás, hanem az egyik narrátor által elképzelt halál autóbalesetben – de nem önmaga, hanem az általános jelentésű „te” számára. Ez valóban lehet bárki számára az „úton levés” teleológiája, hiszen az utazásnarratíva úgy is értelmezhető, mint állandó oscillálás a megérkezés és a megérkezés véletlen ellehe-

¹⁰ A képet intertextuális utalásként is értelmezhetjük: Virginia Woolf *A hullámok* című regénye – egy lehetséges értelmezésben – az identitás (avagy a szubjektum) egységének megteremtéséről, annak lehetetlenségéről és széthullásáról, de a széthullásba való bele nem nyugvásról: a teljesség megteremtésének szüntelen vágyáról szól.

tetlenülése (baleset), avagy a cél épségben (mi több, kiteljesedésben) való elérése és annak radikális lehetetlensége (a véletlen halál) között.

A (úti) cél elérése azonban – bármi legyen is az ebben a szövegben – a világos teleológia hiánya miatt mindenféle akadályba ütközik. Először is, annak ellenére, hogy a szöveg utazásnarratíva, közel sem lineáris a szerkezete, és ez a szöveg számos szintjén következményekkel jár. A linearitás hiánya magának az utazásnarratívának a szintjén is megjelenik (nincs előre elképzelt útvonal), de ennél sokkal feltűnőbb a narráció módjának állandó váltakozása, és az, hogy az utazásnarratívát minduntalan különféle heteroglossziás elemek szakítják meg: például az útikönyv szövegrészletei vagy a fényképekről való beszélgetés másokkal. És bár a szöveg két nő turistaútját beszéli el, a szöveg mindvégig hangsúlyosan jelzi, hogy útjukat semmiféle utazási iroda sem tervezte meg előre, mi több, a Franciaországban utazgató két nő a saját maguk által megtervezett útirányt sem tudja követni – nem mintha lettek volna hosszú távú terveik. Ekként a szöveg mintha inkább az úton levés narratíváját jelenítené meg, annak konkrét és elvont értelmében egyaránt.

Utazásuk mikéntje leginkább úgy írható le, hogy esetlegesen kötnek ki különféle helyeken, minduntalan újrajátszva az útra kelés transzgresszív lépését, melynek fiktív tere ugyanaz, mint a „road movie”-é. E tekintetben különös hasonlóságot mutat a szöveg a műfaji elnevezését tekintve szinte oximoronszerű – és kultuszfilmmé vált – *női road movie*-val,¹¹ a *Thelma és Louise*-szal. A két női főszereplő, Rona és Cassie még emlékeztet is Ridley Scott hősnőire, akik közül Rona (az ő neve, betűfelcseréléssel, talán újabb utalás Nórára) sokkal magabiztosabb és tapasztaltabb az úton, a kávézókban és általában a nyilvános tereken, mint Cassie; Rona az, aki vezeti az autót, sokkal gyakorlatiasabb, van térérzéke, és az a fajta túlélési készség is megvan benne, amely gondoskodásra való hajlammal párosulva alkalmassá teszi arra, hogy felelősséget vállaljon magáért és Cassie-ért idegenben is. Ugyanakkor az olvasó sosem lát bele az ő gondolkodásába: inkább Cassie perspektívájából látjuk, esetleg a harmadik személyű, de nem mindentudó narrátor szemszögéből, aki Cassie-hez hasonlóan szintén nem tud magyarázatot adni Rona tetteinek indítékaira (hasonlóan ahhoz, ahogy a filmnek is csak a végén tudjuk meg, hogy miért akarja Louise mindenképpen elkerülni Texast – megerősztolásának traumatikus helyszínét – a *Thelma és Louise*-ban).

Ezzel ellentétben Cassie sokkal többször áll az elbeszélés fókuszában akár első személyű elbeszélőként, akár úgy, hogy a harmadik személyű elbeszélő az ő történetét meséli. Cassie-hez sokkal analitikusabb módon közelít a szöveg: míg Rona narratíváját akár *nouveau román*ként is meg lehet határozni, Cassie-é vagy vallomásos hangnemben íródik, vagy pedig órála beszélve a harmadik személyű narrátor szinte mindentudó pozíciót vesz fel, így az ő motivációiba bele is lát. Ennek meg-

¹¹ A „road movie” – részben a vadnyugathoz kapcsolódó maskulin terek hangsúlyos jelenléte, részben a vad ismeretlen és a távolságok legyőzésének a trópusa, részben pedig a legitim és az illegitim határának szinte törvényszerű átlépése miatt (és mindezekre a *Thelma és Louise* is rájátszik) – egyértelműen maskulin műfaj; női változata tehát önellentmondás, oximoron.

felelően Cassie sokkal érzékenyebb alakként jelenik meg (aminek testi kifejeződése, hogy ő az, aki mindegyik közös útjukon elkap valami betegséget), neki nincs semmiféle térérzéke, nem tud vezetni, és teljesen el van veszve – az ő olvasatában a férfiak uralta – fenyegető nyilvános terekben. Térbeli kibillentettségérzete és -képzelete abban a tapasztalatban jelenítődik meg, hogy „idegen részekbe” lépett be, ahol neki nőként, turistaként, skót nőként nincsen tere, és ki van téve a férfitekinteteknek (akárcsak a filmbeli Thelma):

Az autópálya és a helynevek rég eltűntek. Valószínű volt, hogy Rona hamarosan meg akar állni egy kávézóban vagy valami hasonló helyen. Ez azt jelenti, hogy majd be kell menniük és rendelniük kell. [...] Két asztal kivételével már mindegyiknek a tetejére voltak téve a székek, a szőnyeg fel volt hajtva, csak a gumis része látszott. Azon túl pedig négy férfi álldogált a pult előtt, de nem beszéltek. Megfordultak és ránéztek a két nőre, akik épp akkor léptek be. Cassie megpróbált nem hátranézni, de nem sikerült neki. A hasak rábugyogtak a derékövekre, a pólókon foltok. A foltok megremegtek, ahogy a férfiak lélegzetet vettek. A férfiak csak bámultak, kitartóan. [...] Mindig kapóra jön, ha van az embernél egy regény vagy egy jegyzetfüzet, ha úgy akar valaki kinézni, mintha belemerült volna valamibe, mintha nem olyan nő lenne, akivel játszódni lehet. [...] Egyetlen pillantás, és máris tudják, miként kategorizálják. Turista. Női turista. És *angol*: mindig azt gondolják: *angol*. De mindegy is, legalább békén hagyják. Az rendben lenne. Mindig rendben is volt, épp csak ez a kis rész volt nehéz, a kezdeti emlékeztető, hogy milyen mélységben nem a te tered ez. És nem is az. Nem a te nyelved, nem a te valutád, a te gondosan összeválogatott túlélésitechnika-gyűjteményed vagy bármi más istenverte dolog. (16, 23, kiemelés tőlem – S. N.)

Kibillentettsége ironikus módon még arra is kiterjed, hogy miként olvassák őt mások ezeken az „idegen részeken”: bár ő maga skót, mindig archetipikus angol nőként értelmezik – így aztán még a mások által hozzárendelt „otthon” sem azonos az övével.

De maga az út vagy az út mentén fekvő „biztos kikötők” sem az övéi. Az út melletti kávézó sokban emlékeztet a *Thelma és Louise*-ban megjelenő út menti bárra, azzal a különbséggel, hogy Cassie-t nem erőszakolják meg (míg Thelmát igen), és Cassie nem követi el az archetipikus női transzgressziót, a házasságtörést – avagy vágya egyszeri megélését – sem (míg Thelma igen). Cassie ezt a ki-(avagy át-)hágást csak a Madame Bovaryval való képzeletbeli azonosulás révén követi el, akinek történetét az egész út során olvassa. Mindezen vonások az 1991-es *Thelma és Louise* hasonló szerkezetére is utalhatnak: Rona többé-kevésbé Louise megfelelője, míg Cassie Thelmáé, és bár először mindkét nőpár túlságosan is egyértelmű ellentétpárt alkot mindkét szövegben, a nyilvánvaló kétszartatúság a szöveg végére mindkét esetben összeomlik, a szerepek részbeni felcserélődésével. Ahogy a film azt sugallja: az út által teremtett térben sokkal otthonosabban mozgó

Louise-t is megerőszkolták egyszer, és van egy pont, amikor Louise-tól Thelma veszi át a vezetést, az irányítást, úgy a regényben Rona sem pusztán a gyakorlatias oldalát mutatja: egyszer olyan elemzést vezet elő a *Madame Bovary*ről, amelyen Cassie teljesen megdöbben, mivel az értelmezés felfedi „Ronát és titkait” (255–256): Cassie láthatóan mindaddig rosszul értelmezte Ronát. Ugyanakkor mégis mindkettőn a rájuk jellemző és a bináris logikából fakadó szerepeket játszzák: egymástól való függésükben alig vannak elmozdulások, így aztán egymást kiegészítő szerepük a pillanatnyi átfordulás ellenére alapvetően mindvégig fennmarad.

Ennek a nyilvánvaló kétosztatú struktúrának az ellenére a két nőnek nincs rögzített identitása, aminek okát abban lehet keresni, *ahogy* a terek funkcionálnak szubjektivitásuk megalkotásában. Valódi utazók ők abban az értelemben, ahogy Kerényi Károly értelmezi az utazó fogalmát: a mítoszok szintjén az utazó identitása „csaknem feloldódik az úton levésben” (KERÉNYI 1988, 69). Hasonlóképp utazik Rona és Cassie is: sokkal inkább lebegnek, ahogy azt Kerényi is leírja (69), mint hogy mennének valahová, valamilyen irányba; egyetlen otthonuk – ha mégoly ellenséges is – az út, az úton levés állapota (még akkor is, ha látszólag mindig mennek *valahová*), ez a tér pedig (szubjektivitásuk egyik kulcsfontosságú eleme) állandóan változik, s ekként szubjektivitásuk is.

Létük – úton levésük – tere különféle módokon konstruálódik. A szöveg ebben az értelemben számtalan utazás-, pontosabban turizmusdiszkurzusra támaszkodik: többek között útikönyvekre, térképekre, szuvenírekre, képeslapokra, fényképek készítésére és nézegetésére, és így tovább. Dean MacCannell a szabadidővel rendelkező felsőbb osztályokról szóló elméletében, melynek egyik kulcsfogalma a turista, felhívja a figyelmet a turizmus ambivalens, de akár paradoxnak is tekinthető jeleire (jelelőire): mint írja, „a turisztikai látványosságok jelek, [és] az első szerződés, amelyet a városnéző köt a látnivalóval, nem magával a látnivalóval történik, hanem annak valamiféle megjelenítésével” (MACCANNELL 1976, 109–110). Ezt ő markernek nevezi: „információ egy bizonyos látnivalóról [...] a látnivaló nevével, vagy annak képével, helyrajzával vagy térképével” (110). MacCannell megkülönbözteti a helyszíni és nem helyszíni markereket is, és azt állítja, hogy a turista sokkal jobban és többféleképpen lép kapcsolatba a markerrel – ezt ő markerbe feledkezésnek (*marker involvement*) hívja –, mint magával a látnivalóval: „a városnézés-szituációban, amikor nincsenek markerek [...], a városnézőnek egyszerűen nem áll rendelkezésére a releváns információ”; ezzel szemben azonban a marker „jelentéstelien megtapasztalttá” teszi a látnivalót – ezért van az, hogy a turista inkább a markertől villanyozódik fel, nem pedig magától a látnivalótól (112–115).

Ezen a ponton azonban MacCannell elemzése továbbvezet Jean Baudrillard enél is radikálisabb (és általánosabb) fogalmához, a szimulákrumhoz, amely odáig megy, hogy tagadja annak a kettősségnek a létét is, amelyet MacCannell állít fel a „markereknek” és „magának a látnivalónak” az ellentétével. Hasonló szemiotikai gondolatmenetet követve Baudrillard szerint „a reálisnak a reális jeleivel való fel-

váltásáról van szó, azaz elnyomásának minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által [...]. A valóság soha többé nem jöhet létre” (BAUDRILLARD 1996, 162). Ami létrejön, az „a hiperreális, immár a képzeletbelitől és a valóságos és a kézeletbeli közti megkülönböztetéstől védetten, csupán a modellek globális körforgásának s a különbségek szimulált generálásának ad helyet” (162), és tegyük hozzá, anélkül, hogy eredete visszanyúlna bármiféle valóságosba (a turizmus esetében a látnivalóba). A szimulákrum ekképpen „maga a valóság sivataga” (161), amelynek legfőbb jellemzője „a szimulákrum elsőbbsége” (161). Továbbvive ezt a logikát, Baudrillard azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy „a diszkurzív »kör« szó szerinti értelmet nyer: ami nem egyik pontból a másikba tart, hanem ami leírja a körpályát, ami egyaránt magába foglalja feladó és befogadó pozícióit, melyek mint olyanok immár visszahozhatatlanná váltak” (192). Ami pedig ennek következtében létrejön – még mindig Baudrillard szavaival –, az „a giccs, az ismétlés és a pornó gyászos hatását kelti egyszerre, [...] és már csak az újrajátszáshoz, az *elvesztett referenciák szellemképes, parodisztikus újrajátszásához van jogunk*” (190, kiemelés tőlem – S. N.).

De miképp nyerhet mindez értelmet Galloway *Foreign Parts* című szövegében? Cassie és Rona, Rona és Cassie: a két név sorrendje állandóan változik, mintha a harmadik személyű elbeszélő tudatosan kerülné a sorrend rögzítését, amely valamiféle hierarchikus rendet vetítene a két nő egymáshoz való viszonyára, így viszont valamiféle körforgás, cirkulálás jön létre köztük. S mintha csak MacCannell és Baudrillard elméletét akarná a szöveg bizonyítani, a két nő nemcsak hogy fel van szerelve a külföldi autós utazás minden eszközével, de az útikönyvek, a feliratok, azaz a látnivalók markerei – amelyek nyilvánvalóan megelőzik magát a látnivalót, és gyakran uralkodnak is felette – is mindvégig jelen vannak a szövegben. Az általuk használt útikönyvnek még címe és alcíme is van: *Dunszta tett Franciaország: Ábécésorrendbe szedett útmutató azoknak az utazóknak, akiknek vékony a pénztárcájuk* (GALLOWAY 1995, 17), s ekként jele (markere) a két utazó anyagi helyzetének is.

Ebben az értelemben útikönyvük a Baedeker leszármazottja, amely – mint egy kritikus rámutatott – „az egyéni polgári fogyasztóra fókuszál, aki meg akar szabadulni a magának a turistáiparnak a képviselőivel való számtalan, időt rabló és valószínűleg költséges interakció kényszerétől” (KOSHAR 1998, 330). Az útikönyvhasználat eredménye azonban ambivalens: egyrészt megteremti a független, önmagára támaszkodó és önmagában bízó individuumot, aki képes megtalálni a helyét és útját még „idegen részekben” is (még akkor is, ha nagyon vékony a pénztárcája); másrészt viszont, ironikus módon, ezek az útikönyvek éppen annak az eszközei, hogy az utazók elkerülhessék azon „idegen részekkel” való kommunikációt, melyeknek felkeresésére maguk a könyvek csábítják használóikat. Ekképp az útikönyvekre való nagy mértékű támaszkodás éppen az utazást akadályozza meg, legalábbis abban az értelemben, hogy az hozzájárulhat (na) a szubjektum kialakulásához, változásához.

A *Dunszta tett Franciaország* „idézett” részeinek azonban többféle szerepe van a szövegben. A tömör, informatív, érdeklődést felkeltő szövegrészek, melyekben

a mondatok mindegyike egyértelműen ráirányítja a figyelmet valamire, heteroglossziás módon szakítják meg az utazás több szálon futó és egyébként is egyszerűre töredékes és el-elkalandozó narratíváját. Az útikönyvrészletek tipográfiaileg kiemelt keretben vannak, ezáltal is jelezve idegenszöveg-mivoltukat, ugyanakkor a maccannelli értelemben vett markerként, s egyúttal baudrillard-i szimulákrumként is funkcionálnak: megelőzik (avagy megteremtik) mindazt, amit majd Rona és Cassie „látni” fog. A két nő egy ideig többé-kevésbé engedelmesen követi a leavagy előírt útvonalat: megállnak a jelzett helyeken, és betartják az utasításokat, hogy hogyan érdemes megnézni a katedrális – még akkor is, ha amit ők látnak, nem feltétlenül esik egybe azzal, amit az útikönyv ír: a korábban olvasott fogalmak és létrehozott képzetek soha nem ismétlődnek meg a helyszínen.

A térképek, melyek MacCannel fogalmaival szintén markereknek tekinthetők, még zavarba ejtőbbek már a szöveg elejétől kezdve. Rona és Cassie (avagy Cassie és Rona) annak ellenére, hogy Ronának jó az irány- és térérzéke, minduntalan mezőkön, legelőkön, azonosíthatatlan, felismerhetetlen területeken kötnek ki. Egy alkalommal pedig, amikor térkép nélkül indulnak el, majdnem zsákutcába futnak: egy falusi ünnepségbe, ahol egyenesen a kívülálló paradigmatiszós figurájává válnak, és ki vannak téve a (férfi)közösség fenyegetésének. A térképek a földrajzi tér ikonikus megjelenítői, melyek nem mentesek a „feltérképezés” gyarmati-birodalmi gesztusától sem, azonban részben a két nőnek a hierarchikus diszkurzus-rendekhez való távolságtartó viszonyulása következtében a térképek ebben a történetben el is veszítik érvényességüket, amit az útikönyv funkcionális szétválasztása is követ: az egymást követő részekben az útikönyvrészleteknek fokozatosan tűnik el az értelmük. Először az utazók egyszerűen nem találják meg azt, amit az útikönyv instrukciói szerint meg kellene találniuk, utána pedig már nem is foglalkoznak azzal, hogy az útikönyv előre megírt útvonalát kövessék: vagy átsiklanak bizonyos látnivalókon, vagy az útikönyv részletein siklanak át, majd maga az útikönyv olvad fel az ő diszkurzusukban. Azzal párhuzamosan, ahogy megváltozik a két nő útikönyv-olvasási stratégiája, Cassie elkezd lázadni a városnéző útvonalak és minden felkeresett múzeum ellen is:

Mindig ezt csináljuk, és én tudni akarom, hogy miért, Rona. Tudni akarom, hogy mi a közös tervünk, vagy hogy egyszerűen csak nincs átgondolva és csak TOTÁLIS IDŐPOCSÉKOLÁS ez az egész. Az én időm és a te időd. Hogy ez olyasmi-e, amit valóban mi választottunk, s hogy mindig is ezt fogjuk-e csinálni, vagy csak – és egyre nagyobb lett a gombóc a torkában – megpróbáljuk elütni az időt. Egyszerűen csak ezt akarom tisztázni. Szeretném tudni, hogy mit választottunk, hogyan töltjük el az időnket. Hogy át van-e gondolva. Hogy van-e választásunk. (GALLOWAY 1995, 185.)

Cassie így reagál az eleve létező és előre megírt forgatókönyvre, „a” turistát, azaz a *par excellence* modern utazót létrehozó diszkurzusra, akinek létformája az úton levés – az (új?) szubjektumkonstrukció létrehozása. Az önteremtés e folyamatában azonban az a legnagyobb akadály, ami definíció szerint épp a segítséget jelen-

tené: az útikönyv, „a” könyv, amely végigvezet az úton.¹² S az is sokatmondó, hogy lázadásának (s ekként szubjektuma újratemtésének) első lépcsőjeként Cassie a múzeumokat – a múlt tárgyi emlékeinek a letéteményeseit – utasítja el.

De nemcsak az idődimenzióval (avagy a múlttal) kapcsolatban érzi Cassie úgy, hogy fojtogatja, hanem a térrel kapcsolatban is, mégpedig a látnivalók markerei révén: „Holnap ki kell jelölnünk útvonalakat, amelyektől ideges leszek és kétségbe fogok esni, mert meg fognak béklyózni, és kényszerűen arra fogok gondolni, amit magam mögött kellene hagyni. Szembesülés a korlátokkal” (194). A térkép és az útikönyv által javasolt útvonalak zsákutcát jelentenek, fenyegetést Cassie számára, és nemcsak szó szerint, mint a zsákfaluban: az az eset pusztán csak a metaforikus kikristályosodása az előre megírt, feltehetően „mindenki számára megfelelő” – s ekként senki számára sem járható – útvonalak általi fenyegetettségének.

A fényképek *ebben* az idő-tér mátrixban jelennek meg: Rona mániákus fényképező, aki állításával ellentétben embereket is fényképez; Cassie pedig, Rona részleges ellenpontjaként, állandóan emlékeket idéz fel a fényképekkel kapcsolatban, de ezt ő is szinte kényszeresen teszi. Ekképpen mindketten egyfajta társadalmi rítust hajtanak végre, de mindkettő a modern (turista)út ikonikus megjelenítési módjához kapcsolódik. Rona minduntalan beiktatja a fényképezőgépet önmaga és a tapasztalat közé, ez pedig, legalábbis Susan Sontagnak a fényképezésre vonatkozó érvelése szerint, eltávolít, hiszen

[a] fényképezés, miközben tanúskodik az élményekről, egyszersmind el is utasítja őket, hiszen leszűkíti körüket a lencsevégre kívánczókra, s képpé, emléktárggyá alakítja valamennyit. [...] A turisták java részét valamiféle kényszer hajtja, hogy odavonja a fényképezőgépet önmaga és az útjába akadó minden nevezetesség közé. Aki nem tudja eldönteni, hogyan is reagáljon, jobb híján elkattintja a gépet. Ezzel formát is ad az élménynek: megáll, fényképez, továbblép. (SONTAG 1981, 16.)

S hadd tegyem hozzá: a videokamera korában mindez még feltűnőbb: mindenki látott már olyan turistát, aki szinte el sem veszi a szeme elől a kamerát, azaz mindvégig a felvevő által adott keretekbe és képsorokba zárja az élményt, ahelyett, hogy akár egyetlen pillanatra is körülnézne, hiszen amikor épp nem használja a videokamerát, akkor is nemegyszer olyan tekintettel nézi az élményt, hogy miképp lehetne legsikeresebben keretbe zárni, képsorokba rendezni, filmmé konstruálni. Rona tehát ugyan elvileg hosszú távú emlékké örökíti az élményt, de ezt azon az áron teszi, hogy megfosztja magát az élménybe való közvetlen és személyes belefeledkezéstől, amit úgy is lehet értelmezni, mint egyfajta kényszere-

¹² Az angol kifejezés: „guidebook” szó szerinti jelentése talán ennél is sokatmondóbb, hiszen a „guide” alapjelentése a vezető, de annál több is van benne, a célhoz elvezető, a tanácsadó is, amiben viszont benne rejlik a tudás birtokosának a pozíciója, s ekképp egyfajta atyáskodó, leereszkedő, lekezelő gesztus is.

sen ismételt aktust, melynek során interpretációs kereteket alkot önmaga (az emlékei) számára, ami viszont megkérdőjelezi egyébként magabiztosnak és a mindennapi (közvetlen tapasztalati) létben eligazodni képesnek tűnő személyiségét, mint ahogy azt is megkérdőjelezi, hogy mennyire éli meg és át az utazást mint egyfajta metafizikai tapasztalatot – azaz az is kérdés, valójában mennyire is van „úton”.

Vele szemben Cassie másfajta társadalmi rítust hajt végre a fényképekkel: ugyanúgy eleveníti fel emlékeit, ahogyan Susan Sontag is értelmezi ezt a cselekvést: a fényképek igazi szerepe akkor kezdődik, miután megvan a maguk elnevezése (felirata) és története, „így kísérjük meg, hogy érintkezésbe lépünk egy másik valósággal, s egyúttal jogot is formálunk rá” (SONTAG 1981, 24). Ebben az értelemben a fényképek éppen úgy működnek, mint ahogy MacCannell a turistalátványosságokat leírja: szemiotikai értelemben csak azután lehet őket értelmezni, miután megvannak a markereik. Ez pedig kétszeres eltávolítást jelent az eredetitől: már maga a fénykép is – Sontag kifejezésével – „áljelenlét, s egyszersmind a távollét záloga” (23), amelynek viszont szüksége van értelmezésre, további információra, további markerekre, s ekként kétszeresen is el van távolítva attól, amit közvetlen tapasztalatnak lehet nevezni. Ennek jellegzetes tipográfiai megoldása a szövegben, hogy Cassie emlékidéző szövegrészei szintén elválnak az út történéseit leíró szövegtesttől. Mi több, bizonyos értelemben ezek a részek törik meg leginkább a szöveget, mivel az olvasó sosem tudja meg, hogy Cassie kinek, mikor, hol és miért mutatja meg ezeket a képeket, és kinek, mikor, hol és miért beszél róluk, így ezek a szövegrészek teljesen széttörik a szöveg – s ezáltal az olvasó – legalapvetőbbnek tartott gondolati-tapasztalati kereteit, az idő-, tér- és okozati viszonyokat.

De hová vezet mindez? Hová megy akkor ez a két nő? És hogyan mennek? Megérkeznek egyáltalán valahová? És úton vannak egyáltalán? Annak ellenére, hogy hagyományos értelemben minden ellene szól (többek között a helyes útvonalterv és a térkép hiánya is), igen, megérkeznek, legalábbis a cselekmény szintjén, mégpedig a tengerpartra, „és végighajtanak a partvonalon, biztonságban” (GALLOWAY 1995, 257).

Rona odamutat, és fürdőházak jelennek meg sorjában a tenger védőgátja mellett, akárcsak Lyme-ban. Lyme-ban, ahol a Cobb van, melyen magam is végig sétáltam, mintha Meryl Streep lennék *A francia hadnagy szeretőjében*, és azon gondolkoztam, vajon hogyan őrizte meg az egyensúlyát. Rona le is fényképezett közben, ahogy összehúztam magam egy düftinkabátban, és kikukucskáltam a kapucni alól, az orrom meg csepegett. [...]

NÉZD! – kiáltja. – Éppen olyan, mint Lyme.

Tudom, Rona, tudom. [...]

És akkor megáll a víz szélén.

Megvilágosodva felnézek, és ott van: Rona, egyik karját az ég felé emeli. Ki választja a pillanatot. Én nézem, ahogy a küszöbön álló feladatra koncentrálni, és két dolgot mindenképpen tudok. Tudom, hogy el fogunk boldogulni. Én és Rona. Teljesen rendben leszünk. És azt is tudom, hogy el fogom még hívni. Ezúttal józan fejjel. (257, 262.)

Elérnek tehát egy célt, de mielőtt szentimentális módon bárki hazatérésként, otthonra találásként, megérkezésként értelmezné azt, hogy a két nő ezen a francia tengerpartszakaszon kötött ki, melyet a dél-angliai Lyme Regisszel azonosítanak, fel kell idézni azt a szöveget, mely ennek a passzusnak a központi allúziója, s ekként trópusa: John Fowles *A francia hadnagy szeretője* című regényét és annak filmváltozatát. Meglátásom szerint ugyanis a *Foreign Parts* befejezésének – s ekként az utazásnak mint szubjektumkonstruáló elemnek – az értelmezéséhez látni kell, milyen újabb jelentésrétegeket hoz játékba Galloway szövege ezzel az allúzióval. Fowles regénye viktoriánus pastiche és posztmodern regény egyszerre, amelynek több befejezése is van, ami kibillenti helyükből a rögzültnek tűnő lezárásokat (retorikailag a megérkezést, a cél elérését), és a filmváltozat további – szimulákrumszerűnek is tekinthető – intertextust alkot. Ironikus módon, az egyetlen dolog, amivel a két nő láthatóan azonosulni tud, és az egyetlen élmény, amelynek megélésében valóban osztoznak, az ehhez a meglehetősen (el)csúszó(s) (olykor sikamlós) szöveghez és szinte mitikussá vált védőgáthoz – és a mindehhez tartozó jelentésrétegekhez – kapcsolódik: a francia tengerpartot Lyme-mal azonosítják, Lyme-ot Fowles szövegével, Fowles szövegét a filmmel, a filmben a francia hadnagy szeretőjét játszó (s ekként „jelölő”) Meryl Streepet Cassie-vel, és így tovább, ezáltal „teljesítve be” útjuk értelmét és célját – mintha csak parodisztikusan akarnák bemutatni az állandóan elcsúszó jelölő és a jelölt viszonyának lehetetlen lezárását, nyugvópontját, és mindeközben úgy tesznek, mintha mégiscsak rátaláltak volna „a” fix pontra, identitásuk szilárd alapjára.

A látszólagos stabilitást és a (konkrét és elvont) cél elérésének érzetét azonban nemcsak az intertextuális utalás ássa alá, hanem a víz képei, a hely bizonytalansága és az irányérzet hiánya is. A zárósorokban, míg Rona „nagy komolyan kacszázik” a vízen, Cassie elgondolkodik a kacszázásban rejlő kétértelműsége:

Minduntalan meglepődik rajta, hogy a víz felszíne ilyen ellenálló. Odafordulok, hogy lássam, és nem tudok neki ellenállni. Még éljenek is. Még egy kispattan, arra tartva, ahol Dunkirk lehet, vagy az otthonunk. Isten tudja. Nekem egy csepp irányérzésem sincs. Halvány gőzöm sincs. Rona és én. Egymástól távol állunk, és a vizet nézzük, ami csak víz. Rona, nevetve, új célt talál magának. Dacolva a gravitációval. (262.)

Ebben a kontextusban, amelyet ilyen mértékben ural a *víz*, amely a szöveg elején még a vashidat is elmosza, atomjaira hullatja, túlzás lenne azt állítani, hogy a két nő hazaért, otthonra talált, stabilitásra és rögzült identitásra tett szert, ami megfelelő (ne) az út mint trópus teleológiájának. Ugyanakkor ez az első alkalom, amikor Cassie-nek mint első személyű narrátornak, aki nem fogadta el az utazási iroda segédeszközeit és a látnivalók markereit, a víz és a tovakacsázó kavicsok alkotta állandó mozgásban (melyben, paradox módon, a víz adja a szilárdságot, a stabilitást) van bátorsága azt mondani: Rona és én, én és Rona. Mi több, úgy alkot magának teret, hogy elkülönül Ronától – s ekképp jogot formál saját identitására (akárcsak Rona), még ha ez soha nem lesz is rögzült identitás, hanem vízszerűen

elfolyó (avagy vízszerűen szilárd), állandóan mozgó, úton lévő identitás, mely legfeljebb ideiglenesen nyerhet valamiféle stabilitást (akárcsak a víz a kavicssal való találkozás pillanatában), és így soha nem fogja megtudni, hol az „otthon” kifejezte archetipikus stabilitás, végső eredetpont és egyúttal cél. Megérkezése a Lyme Regisszel (Fowles szövegével és Meryl Streepel) azonosított francia tengerpartra a legkevésbé sem hazaérkezés (ahogy Rona számára sem az), nemcsak azért, mert a francia tengerpart mégiscsak „idegen rész”, nemcsak azért, mert a Csatorna fizikailag elválasztja őket az otthonosként felismerhető s ekként ismerős – „hazai” – tértől, Lyme Registől, hanem azért is, mert a Lyme-ban felismert otthon – a rávetülő diszkurzív jelölők révén – pusztán csak az önmagukra ismerés illúzióját tudja adni: a szimulákrum elsőbbségét a valós ráismerés (vagy a ráismerés valósága) helyett.

Ez pedig visszavezet az ibseni, ikonikus Nóra-jelenethez és a Nóra-jelenetre rájátszó Sunlight szappan reklámhoz is: a maga módján mind Ibsen drámája, mind a reklám, mind pedig Janice Galloway szövege azt a kérdést teszi fel, miért is hagyják a nők maguk mögött az otthont (illetve hogy van-e a szó archetipikus jelentésében értett otthon), miért kelnek útra, mit jelent az úton levés és mi a célja az útnak. És míg Ibsennél a babaház ajtajának becsapásával Nóra megkérdőjelezi ugyan az otthon működésének lényegi mikéntjét (a polgári házasság hierarchikus mivoltát), az úton levés és a cél definiálatlan ürességével meghagyja annak a liberális humanista lehetőségnek az illúzióját is, hogy az útra keléssel el lehet valahová érni. Az otthon elhagyását szintén a vággyal asszociáló – látszólag igen egyszerű – szappanreklám ugyanakkor a vágyat és a nőiességet (avagy a női vágyat) sokszorosán meghatározó diszkurzusrendszerbe helyezi, ezzel felülírva az úton levés terét. Galloway szövege pedig már az otthon mint kiindulópont fogalmát is zárójelbe teszi (s ezáltal, retorikailag, a hazatérést is lehetetlenné teszi), és egyúttal mindvégig az út, az úton levés, az útirány és a cél trópusaival játszik és kísérletezik, de csak azért, hogy rádöbbsentse nemcsak két főszereplőjét, hanem az olvasót is: az utazásnarratívák – akár megírt útvonalat követnek, akár nem, akár transzgresszívnek tűnnek, akár nem – szükségszerűen mindig is újrajátszások (baudrillard-i „retro”, avagy vajon miképp őrizte meg Meryl Streep az egyensúlyát), és ezért soha nem is vezethetnek „haza”.

Bibliográfia

- Louis ALTHUSSER (2001), *From Ideology and Ideological State Apparatuses*, trans. Ben BREWSTER, in Vincent B. LEITCH (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, Norton, 1483–1509.
- Jean BAUDRILLARD (1996), *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor, in KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor S. K.–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, I, Szege, Ictus és Jate, 161–193.
- Charlotte BRONTË (1974), *Villette. Henry Hastings kapitány*, ford. RÓNA Ilona, Budapest, Európa (A Világirodalom Remekei).

- Charlotte BRONTË (1990 [1853]), *Villette*, Oxford, Oxford University Press (World's Classics).
- Cairns CRAIG (1999), *The Modern Scottish Novel. Narrative and the National Imagination*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Mary Lou EMERY (1990), *Jean Rhys at 'World's End'. Novels of Colonial and Sexual Exile*, Austin, University of Texas Press.
- Encyclopaedia Britannica* (2002), CD-ROM, Bristol, Encyclopaedia Britannica Ltd.
- John FOWLES (1983), *A francia hadnagy szeretője*, ford. Gy. HORVÁTH László, Budapest, Árkádia.
- Janice GALLOWAY (1989), *The Trick is to Keep Breathing*, Edinburgh, Polygon.
- Janice GALLOWAY (1995), *Foreign Parts*, London, Vintage.
- Avi GOLDFARB (2001), *Let There Be Sunlight! The Rise of Lever Brothers and Sunlight Soap*, online: <http://www.rotman.utoronto.ca/~agoldfarb/lever.pdf> (letöltés dátuma: 2010. 06. 06.).
- Nancy R. HARRISON (1988), *Jean Rhys and the Novel as Women's Text*, Chapel Hill–London, The University of North Carolina Press.
- Coral Ann HOWELLS (1991), *Jean Rhys*, London, Harvester Wheatsheaf (Key Women Writers).
- Henry Arthur JONES (1982), *The Case of Rebellious Susan*, in Russell JACKSON (ed., intr.), *Plays by Henry Arthur Jones. The Silver King, The Case of Rebellious Susan, The Liars. British and American Playwrights, 1750–1920*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KERÉNYI Károly (1988), *Mi a mitológia?*, Budapest, Szépirodalmi.
- Rudy J. KOSHAR (1998), „What Ought to Be Seen”. Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe, *Journal of Contemporary History*, (1998)33/3, 323–340.
- Dean MACCANNELL (1976), *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.
- Karel REISZ (rend.) (1981), *A francia hadnagy szeretője*, film, Nagy-Britannia, Juniper Films.
- Ridley SCOTT (rend.) (1991), *Thelma és Louise*, film, USA, Pathe Entertainment, Inc.
- Susan SONTAG (1981), *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa (Modern Könyvtár).

P. BALOGH ANDREA

„Otthon, édes otthon”

Eavan Boland és a száműzetés trópusa a nemzet, osztály és társadalmi nem keresztmetszetében

Bizonyos értelemben kényszerű hallgatóság voltam. A gyerekkoromat Londonban töltöttem. Így száműzetésem töredékeiből alkottam meg képeimet: elkaptott beszélgetésekből, emlékezésekből és látogatókból. Figyeltem és magamba szívtam. Számomra, mint ahogy sok más száműzött számára, Írország jóval korábban volt a nemzetem, mint hogy újra az országom is lett volna. [...] A dalok felerősítették a képeket, a képek pedig megerősítették a dalokat. Nekem az elveszített hely hangjai voltak: az elfedett kincsek. (BOLAND 1994, 77.)¹

Mit jelent az, hogy otthon lenni? És az, hogy elhagyni az otthonunkat, vagy az otthonunktól távol élni? *Strange Encounters* című könyvében Sara Ahmed a migráció és az elidegenedés élménye felől gondolja újra ezeket a kérdéseket (Ahmed 2000, 77–94). Ahmed megközelítési módja rávilágít az otthonnak mint helynek és mint fogalomnak a jelentésbeli összetettségére: otthonfelfogásunk, vagyis a valahova tartozás tudata és az el- vagy visszavágyódásunk számos regiszteren keresztül válik identitás- és személyiségformáló elemmé. Ekképpen egyszerre érezhetjük otthonunknak a családot, a helyi közösséget, a nemzetet, vagy akár globális közösségeket. A migráció fókuszba állítása – beleértve az emigrálást és a száműzetést mint megélt, testiségünkben megtapasztalt élményt – segítséget nyújt ahhoz, hogy átértékeljük az otthonlétnek a nyugati liberális feminista megközelítésben megszokott negatív jelentését, valamint az otthon elhagyásának minden nő számára egyetemesen kívánatos kimozdulásként történő beállítását. Ahogy arra Ahmed rámutat, Rosi Braidotti például a nomádságot olyan életfelfogásként és látásmódként értelmezi, amely kritikai tudatossághoz és a konvenciók felforgatásához vezet, és így az otthontalanságot önkéntesen választott állapotként definiálja (BRAIDOTTI 1994, idézve in AHMED 2000, 83). Ez a meghatározás a nyugati liberális narratívákban feltételezett autonóm egyént veszi alapul, vagyis olyan személyt,

¹ A szöveg csak angolul meglévő forrásainak fordítása minden esetben saját fordítás (P. B. A.).

aki szabadon választhatja azt, hogy ne legyen állandó otthona, vagy éppen előnyös helyzetéből fakadóan akár a világ bármely részén lehet az otthona.

Az elmúlt húsz évben a migrációról, emigrációról és száműzetésről szóló szépirodalom és szakirodalom is jelentősen gyarapodott. Ezek meghatározó része összekapcsolja az otthon elhagyásának és a hazatérésnek a kérdéskörét a nemi szerepek vizsgálatával, mivel az otthonhoz és a társadalmi nemhez való viszonyunk külön-külön is, de a kettő egymással összefüggésben is kihat az identitás kialakítására és az egyéniség kialakulására (ACHEBE 2000; CHAMBERLAIN 1997; SHARPE 2001; THAPAN 2005).² Edward Said meglátása szerint az idevágó tanulmányok növekedő száma részben annak köszönhető, hogy a globalizáció korában az életkörülmények kedvező megváltozásával a migráció egyfajta életstílussá vált, részben pedig annak, hogy a migrációról, emigrációról és száműzetésről szóló narratívák a posztmodern nyugati kultúrákban igen népszerűek (SAID 2000, 173–176). A világhírű író költő, Eavan Boland életrajzi ihletésű kritikai esszéje, az *A Kind of Scar. The Woman Poet in a National Tradition* (1994), valamint az *Object Lessons. The Life of the Woman and the Poet in Our Time* (1996) című irodalmi önéletrajza azok közé a narratívák közé tartozik, amelyekben az otthonelhagyás és a hazatérés a nemzethez tartozás viszonyában fogalmazódik meg. A száműzetés pedig a szerzőség és a társadalmi nem összefüggéseiben jelenik meg.³ Boland narratívái az otthontól való távollétnek és az elidegenedésnek az egyéniség kialakulására és a szerzői identitásra gyakorolt összetett hatását tárják elénk.

Boland narratíváinak vizsgálatához Ahmednek az otthon fogalmát újragondoló kultúrakritikáját használom kiindulópontnak. Mivel Ahmed nézőpontja határozottan különbözik Bolandétól, ez a nézetbeli különbség lehetővé teszi, hogy felvázoljak egy olyan megközelítést, amely reflektálni tud Boland összetett, a nemzetet otthonként meghatározó fogalmára. Boland az otthon elhagyása és a hazatérés közötti viszonyt olyan nemzeti perspektívából gondolja el, amely nem tesz különbséget a migrációnak a társadalmi hovatartozás és társadalmi rétegződés által meghatározott különböző formái között. Írország elhagyása és a gyerekként megélt távollét meghatározó életélmény Boland számára, aki ekképpen feltétlenül osztozik az elidegenedés, a sehova sem tartozás és a hontalanság érzésében, azaz azok-

² Amíg az angol nyelvű migrációs szakirodalomban a társadalmi nem az egyik kiemelt szempont, meglepő módon a magyar nyelvű szociológiai migrációs kutatások nem igazán vizsgálják a migráció és a társadalmi nem összefüggéseit. Például a Hárs Ágnes és Tóth Judit szerkesztésében megjelent *Változó migráció – változó környezet* című kötetben egyetlen szerző sem foglalkozik a migráció társadalmi nemi vetületeivel (HÁRS-TÓTH 2010).

³ Eavan Boland neve a magyar nagyközönség számára viszonylag ismeretlen, magyar fordításban csak néhány verse jelent meg elszórtan irodalmi és kulturális folyóiratokban, pedig Seamus Heaney mellett az egyik legismertebb kortárs író költő. Míg a Boland költészetének szentelt angol nyelvű szakirodalom meglehetősen szerteágazó és sokrétű, Bolandnak nincs magyar nyelvű kritikai recepciója. Végh Veronika a kortárs író költészetet áttekintő tanulmányában egy rövid bekezdésben tér ki Bolandra a *Korunk* írói irodalommal foglalkozó számában (VÉGH 2007, o. n.). Ez a szám, bár kevésbé ismert író költők verseit is tartalmazza magyar fordításban, Bolandtól meglepő módon egyet sem közöl.

ban a mentális folyamatokban, amelyekről rendszeresen beszámol a száműzetésről szóló irodalom is. Értelmezésem szerint Boland költői identitásának a száműzetés élménye felőli megformálása inkább a száműzetésről szóló történetek retorikájában és esztétikájában gyökerezik, mintsem száműzött költőként megtapasztalt személyes élményeiben, illetve a száműzetés szigorúan politikai értelemben vett jelentésében. Másképpen fogalmazva, Boland önéletrajzi narratívájában a száműzetés hatásos trópus, amely valójában azoknak a politikai és társadalmi előnyöknek az *elfedésére* szolgál, amelyeket Boland élvezett a száműzöttekhez, a menekültekhez és a gazdasági emigránsokhoz képest, és akikkel egyébként egyenlőnek mutatja a szülőföldtől való saját távollétének élményét.

Bolandnak az Angliában töltött gyerekkori élményeiről beszámoló narratívái továbbá olyan sajátos európai esetet tárnak elénk, amelyben egy európai nemzeti identitás kizárólag az Angliához való viszonyon keresztül kap értelmet, ekképpen Boland kihagyja a tágabb európai közeget mint az ír szerzői identitás lehetséges alkotóelemét. Ahogy arra Edna Longley rámutat, ez a fajta ír identitásformálás abból a posztkoloniális mitikus modellből táplálkozik, amely az ír életélményt az Európán kívüli posztkoloniállissal azonosnak mutatja azáltal, hogy Írország európai elhelyezkedését jelöletlenül hagyja (LONGLEY 2000, 75–80). Ezzel a felfogással az a probléma, hogy ez a posztkoloniális konstrukció teljes mértékben elhallgatja Írország jelenlegi privilegizált helyzetét, vagyis azt a tényt, hogy a nyugati vagy a gazdaságilag fejlett első világ tagja (BALOGH 2010, 246–248). Ezért fontos kiemelni, hogy Boland az ír haza elhagyásáról szóló narratíváiban szó nélkül hagyja Írország földrajzi elhelyezkedését és saját társadalmi kiváltságait egyaránt. Ennek következtében a nemzetközileg aktív ír diplomatacsalád előnyös helyzetben lévő gyermekének élményei helyett a posztkoloniális emigráció tragikus történetét és történelmét hozza létre saját élettörténetének narratívájában.

Ahogy azt irodalmi önéletrajzából (1996) megtudjuk, 1950-ben az ötéves Boland szüleivel és testvéreivel együtt Írországból Londonba költözik, ahol hat évig él. Ezt követően a Boland család New Yorkba megy, ahol három évet töltenek. Boland tizennégy éves korában, majdnem tíz év távollét után tér vissza Írországba. A költő tehát gyermekkorát Írországtól távol töltötte, és két nyugati metropoliszban nőtt fel. Ennek a vándorló életmódnak külföldön felnövő gyerekként történő megtapasztalása kétségtelenül meghatározó szerepet játszott Boland Írországhoz mint valós, földrajzilag és fizikailag létező helyhez való érzelmi viszonyának kialakulásában. Számára Írország olyan hely volt, amelyet hazájának tekintett, de amely számára földrajzi és fizikai valóságként elérhetetlen volt egészen addig, amíg kamaszként vissza nem tért oda. A gyerekkorából ismerős Írország főként az ő saját mentális (re)konstrukciójának terméke volt, amely olyan képekből, történetekből és emlékek felelevenítéséből épült fel, amelyekkel a szülei által hazájának mondott tényleges helytől való távollétében találkozott. A gyerekként Írországtól távol töltött idő meghatározó szerepet játszik Bolandnak ír költőnként kialakított identitásában. Anne Mulhallnak (MULHALL 2007) a *Cyphers* című irodalmi újságról megjelent, a száműzetés költői kezelését feltáró elemzése azt sugallja, hogy Boland szerzői identitásának megformálása a száműzetés olyan fo-

galmában is gyökerezhet, amely a modern ír költészet egyik meghatározó létfeltétele és esztétikai konvenciójának szerves része a kortárs Írország kulturális közegeiben.

E tanulmány mottója azt tanúsítja, hogy Írország elhagyásának gyerekkori élményét Boland olyan elbeszélésbe fordítja át, amely az ő személyes történetét átlagos élettörténetként szerepelteti, mintha ő csak egy lenne a sok száműzetésben élő ír közül: „Számomra, mint ahogy sok más száműzött számára, Írország jóval korábban volt a nemzetem, mint hogy újra az országom is lett volna” (BOLAND 1994, 77). Irodalmi önéletrajzának az *A Fragment of Exile* című fejezetét pedig a következő állítással indítja: „Nem volt választásom” (BOLAND 1996, 35). Ezzel a kijelentéssel Boland mintha azt sugallná az olvasóközönségnek, hogy az ő gyerekkori élményét Írország kikényszerített elhagyásaként, ráerőszakolt kitelepülésként és az elidegenedés tragikus történeteként olvassa, amely társítható az általában vett ír migrációs élettapasztalattal. Mi több, azáltal, hogy Boland saját gyerekkori élményének vonatkozásában úgy határozza meg a száműzetést, mint az otthontól való távollét legnegatívabb körülményét, londoni életét a hontalanság és a reménytelenség fájdalmas történeteként tárja elénk (VILLAR-ARGAIZ 2007a, 327, 388). Ahogy Boland fogalmaz: „A disszidens és a száműzött nem feltétlenül azonos egymással. Az első létállapot esetében legalább a választás illúziója megvan, bár előbb vagy utóbb a disszidens is osztozni fog a száműzött magányosságában” (BOLAND 1996, 40). Ez a meghatározás bizonyos mértékben összecseng Said száműzetésfogalmával, amely szerint a száműzött jellemző létállapota az, hogy „megakadályozzák, hogy hazatérjen”, és ennek következtében „nyomorult életet” kénytelen élni (SAID 2000, 181). Said szerint a száműzetés alapján véve annak megtapasztalása, hogy a száműzött a kitiltás és a kívülállóság stigmáját viseli (181–182). Kinga Olszewska rámutat arra, hogy a „hiány és a veszteség fizikai állapota” mellett a száműzetés „magával vonja az identitás elvesztésének és az elszigetelődésnek, sőt még a saját kultúrából, közösségből, hagyományból és történelemből való kitiltottságnak az érzetét is” (OLSZEWSKA 2005, 86). Olszewska definíciójával összhangban Boland azt hangsúlyozza, hogy „egy másik országban” való élés, vagy pontosabban, az Angliában tartózkodás nála egyfajta identitásválsághoz és az elszigetelődés érzéséhez vezetett: „[a]ligha történt velem gyerekként fontosabb, mint az, hogy elhagytam egy országot és egy másikba jöttem. Hogy egy hétköznapi helyváltoztatás cseppet sem hétköznapi távolságot teremtett a *hely* és az *enyém* szó jelentése között” (BOLAND 1996, 36 – kiemelés az eredetiben).

Felidézve a gyerekként Írországból Angliába való költözés emlékét, Boland az otthon nem a család viszonylatában határozza meg, hanem a nemzet mint haza összefüggésében, ahol az otthon konkrét földrajzi hely és egyúttal politikai határokkal kijelölt tér, a nemzet lakóhelye. Boland számára az otthon a határokkal egyértelműen kijelölhető szülőföldet jelenti, amely egyben felosztja a világot az én földemre és a haza határain túl található kül-földre, ami nem az enyém. Ez az otthonfelfogás inkább a felnőtt narrátoré, mint a családjával Angliába költöző ötéves gyereké. Ekképpen gyerekkorára emlékezve Boland az Írország iránt felnőttként érzett hazafias érzéseit vetíti rá az írországi otthon elhagyásának gyerekkori élményére.

A politikailag behatárolt nemzetállam területét az otthonnal azonosító hazafogalom részben a nemzethez tartozás romantikus felfogásában gyökerezik. Ebben a hazaszemélyben a nemzet egy körbeábrázolt földrajzi területen él, amely homogén, tiszta tér, az őshonos lakosok otthona. Az ír történelem kontextusában ez a nemzetfelfogás meghatározó szerepet játszott a 19. század végi és 20. század eleji ír nemzeti mozgalmakban, amelyek Írország gyarmati felszabadítását és függetlenségének kivívását tűzték ki célul. Ahogy arra Said W. B. Yeats gyarmati felszabadító nemzeti projektje kapcsán rámutat, a nemzetnek az őshonosságot központba állító szemlélete magába foglal egy britellenes szemléletet is (SAID 1990, 80–83). Boland Írországból Angliába költözését úgy meséli el, hogy ezt a britellenes szemléletet érvényesíti, amikor megfogalmazza az Angliában öt éves gyerekként való idegenség és hontalanság érzését.

Boland angliai gyerekkori emlékeinek rekonstrukciójában a gyökértelenség érzése válik az elbeszélést strukturáló központi érzéssé. A különbség képei és annak a beszédmódnak a jellegzetes szemlélete, amelyet Ahmed az idegenvesztély diskurzusának nevez, elárastják Boland angliai életéről szóló beszámolóját (AHMED 2000, 32–37). Itt Boland sajátos módon az idegenvesztély diskurzusának fordulatait arra használja, hogy ír gyerekként Angliában tapasztalt korai élményeiből koherens narratívát konstruáljon. Boland saját magát és az őt körülvevő természetes és kulturális közeget is az idegenségen keresztül határozza meg. Ekképpen az idegen elleni ellenszenv által nyer értelmet Boland „írsége” az angol közegben. Ír „másságát” azon keresztül hangsúlyozza, hogy környezetét „angolsága” miatt idegennek minősíti. Angliát olyan helyként jeleníti meg, amelynek „angolsága” potenciálisan fenyegető és ellenséges számára. Az *A Fragment of Exile* című fejezetben még a természeti környezet és az időjárás is az írtól való különbségében jelenik meg. Boland emlékezésében az ír gyermeknek még az angol tavasz is olyan idegen, hogy érzelmileg feldolgozandó feladat számára, hogy megszokja és sajátként elfogadja:

Eltelt az első tél. A száműzetés hagyományos értelmezésében, mivel még gyerek voltam, az otthonomnak és a hazámnak is hiányoznia kellett volna. Az emigráns balladák megkönnyebbülését és bánkódását kellett volna éreznem, és emlékezmem mondjuk a dublini dombokra, arra, hogy milyenek eső előtt: hangával vannak benőve és túl közeli. Ehelyett csak bámultam kifelé az észak-londoni zárdaiskola ablakán, ahova jártam. Március volt, az első márciusom Angliában. [...] Ott és akkor kisajátítottam saját magam számára az angliai tavaszt. (BOLAND 1996, 38–39.)

Az angol és az ír természeti környezet közötti különbség hangsúlyozása szokatlan – és éppen ezért szembetűnő – egy közép-kelet-európai számára, aki a kontinentális éghajlat tavaszát tartja „természetesnek”. Számomra például az „ír tavasz” és az „angol tavasz” közel egyforma, s hasonlóságukban határozottan különbözőek az én esetemben az összehasonlítás alapjául szolgáló „magyar tavasztól”. Boland leírásának hangnemét ugyanakkor vehetjük ironikusnak is („kellett volna”). Ebben

az értelmezésben Boland a leírásával a klisévé alakult nacionalista indíttatású angliai ír emigráns érzéseket kérdőjelezi meg. Bár itt hangsúlyozhatja az angol környezet érzékelésének ideologikus jellegét, elbeszélése mégis megtartja az ide nem tartozás és a hátrahagyott otthon utáni vágyódás érzését. Az angol környezetet „ki lehet sajátítani,” de az mégsem tud „természetes” otthonként működni. Ekképpen a negatív érzések paradox módon Írország közvetlen földrajzi szomszédját úgy láttatják, mintha az egy Írországtól távol eső, radikálisan más világ lenne.

A „nemzeti” természeti környezet ellentétező bolandi megközelítése az ír nemzeti identitás azon megformálásában gyökerezik, amelyet Breda Gray a gyarmati felszabadítás folyamataival társít, és amelyet a gyarmatosításellenes nacionalizmus és az „autentikus posztkoloniális nemzeti identitásért folytatott küzdelem” alkotóelemének tart (GRAY 1999, 194). Az ír és az angol természeti környezet megkülönböztetése a helyhez kötődésen keresztül strukturálódik, miáltal kirajzolódik a tájhoz fűződő vizuális és érzelmi viszony, mely utóbbi viszont a nemzeti tájkép és nemzeti identitás között egyfajta „organikus egység” létrehozását célozza. Boland leírásában olyan idealizált érzékeléssel találkozunk, amely mindent, ami Írországhoz és az „írséghez” tartozik, pozitív értéknek tart, míg az Angliával és az „angolsággal” összefüggésben lévő negatívnak. Gray szerint az ír táj efféle romantikus idealizálása az angoléhoz képest újrahasznosítja a korai függetlenség utáni évek nacionalista diskurzusait, amelyekben Írország nyugati része úgy jelent meg, mint az „angolság” természeti környezetének ellenpontja (GRAY 1999, 201). Írország nyugati vidéke az „autentikus írséget” és az ír kulturális tisztaságot képviselte. Boland azonban az ír vidék és paraszti élet helyett az ír városi létet és a városi környezet természetközelségét jeleníti meg romantikus idealizálással. Mindenesetre abban, ahogy az angliai életet száműzetésként éli meg, inkább meghatározó az angliai tartózkodás ténye, mintsem az Írországtól való távollété. Itt az angliai éveket büntetésként beállító értékelés az angol környezethez való britellenes hozzáállásban fejeződik ki.

Boland britellenes otthon-/hazafogalma nemcsak a migrációhoz való negatív hozzáállása miatt mutatkozik problémásnak, hanem a társadalmi nem felől nézve a hovatarozással kapcsolatos megkülönböztető nemi ideológiák tekintetében is. A Boland történetmondásából kirajzolódó modell alapján az „őshonos” lakos sehol máshol, csakis hazájában tudja otthon érezni magát, azaz külföldön mindig is csak idegen maradhat, különösen, ha ez a külföld történetesen Anglia, az „ősi ellenség” földje (BOLAND 1996, 46). Logikailag ebből az következik, hogy a mások hazájába/otthonába történő belépés veszélyekkel teli és kellemetlen aktus, mert együtt jár a „természetes” hazai föld határain történő átkeléssel. Más szóval, az Írország (belföld) és Anglia (külföld) közötti különbség ellentétes értékek mentén történő elképzelése nem tartja lehetségesnek, hogy a belföld határain túl is otthon érezze magát az, aki Írországban „őshonos”, hogy biztonságosan mozogjon más földön, mások hazájában. Az otthonról való kimozdulás ekképpen negatív élményként értékelődik. A haza mint otthon és a külföld mint otthontalanság ellentéte azon a feltételezésen alapul, hogy az otthon egy adott és jól (ki)ismert hely, amely emiatt azok számára, akik odaszülettek, egyben magától értetődően biztonságos és oltal-

mat nyújt. A hazai földtől való távollét a hátrahagyott otthon utáni vágyakozás és sóvárgás negatív érzéseit kelti életre. Következésképpen az otthonmaradást, az otthon el nem hagyását tételezi fel vágyott ideálként.

A hazától való távollét iránti nemzeti érzelmű negatív hozzáállás a társadalmi nem felől nézve az otthont úgy határozza meg, mint a nő „őshonos” helyét, az otthontól való távollét tényét pedig mint potenciálisan veszélyes, és így a nő számára nem kívánatos állapotot. Ha egy nő átlépi otthona határait, akkor idegennek fogja magát érezni, mivel olyan helyen tartózkodik, ahova nem „természeténél fogva” tartozik. Ha idegen területre lép, magától értetődően hiányzik majd az a hely, ahol „őshonos”, és ahol éppen az ismerősség biztosítja számára a biztonságot és a védettséget. Más szóval, a nemzeti érzelmű hozzáállás elbátortalanítja a nőt attól, hogy ismeretlen területekre „tévedjen”, s vágyja felfedezni az ismerősön kívüli „idegen” világot. Azt sugallja, hogy ismeretlensége miatt a „kinti világ” potenciálisan ellenséges, s éppen ezért „felfedezése” csak kellemetlen élmény lehet.

A feminista irányultságú Boland-szakirodalom általában olyan esztétikai projektként olvassa Boland költészetét, mint amely elkötelezte magát bizonyos feminista célok mellett (HABERSTROH, 1996; RODRÍGUEZ, 2006; VILLAR-ARGÁIZ 2007a; VILLAR-ARGÁIZ 2007b). Feminizmusa a nőiesség patriarchális konstrukcióinak átértékelésére irányuló kritikai tevékenységéből bontakozik ki. Boland britellenes nemzeti érzelmű szemlélete az otthontól való távollétet illetően a női egyéniséget és identitást azonban a nőiesség patriarchális fogalmának megfelelően körvonalazza, amikor a női költészet képviselőjeként irodalmi életrajzában kizárólag Írország jelenik meg valódi otthonként, ír otthonának elhagyását pedig úgy meséli el, mint a „normális” állapot felborulását, s emiatt olyan, tragikus gyerekkorban átélt élménynek mutatja be, amely meghatározó mozzanat az ír költőnévé válásának történetében.

A korábbiakban már utaltam rá, hogy Boland mindkét önéletrajzi narratívájában (*A Kind of Scar* és *A Fragment of Exile*) a sok Angliában élő ír emigráns egyikéként jeleníti meg önmagát. Ugyanakkor saját angliai emigráns létét abban a tekintetben a többiekétől különbözőnek mutatja, hogy Angliába való költözését az általa legborzalmasabbnak ítélt esetek egyikével azonosítja: a kényszerű kitelepedéssel, a gyerekkorában rákényszerített száműzetéssel. Ezzel az élettörténetmondással költői identitását egyfelől az ír diaszpóra nemzeti „mi” közösségének megfelelően szerkeszti meg, s azt sugallja, hogy osztozik a hazától való távollét általánosan megélt ír élményében. Távozásának körülményeit másfelől viszont az átlagtól negatív irányban eltérőnek mutatja. Boland itt azt sugallja, hogy ellentétben más ír emigránsokkal, neki nem volt választási lehetősége azt illetően, hogy elhagyja-e Írországot, vagy esetleg otthon maradjon. Narratívájában gondosan kiemeli az Angliába költözés évét (1950) és mindennapjainak helyszínét (Észak-London). Ezeknek az életrajzi elemeknek az előtérbe állításával Boland azt a benyomást kelti, hogy családja egyike az Észak-Londonban élő, a munkásosztályhoz tartozó, szegény ír bevándorló családoknak. Ahogy arra egy másik jelentős ír költő, Eiléan Ní Chuilleanáin visszaemlékezik, „az 1950-es években, amikor nemcsak a kivándorlások száma volt magas, de ezen belül főként a szakképzetle-

nek távoztak az országból, szembesül[nie] kellett a magányosság és a szegénység kontinens nagyságú felhőjével, amely London és Birmingham ír körzeteiben lebegett” (WILLIAMS 1997, 33). Az időpont és a helyszín megadásával élettörténetében Boland közvetett módon olyan képet teremt magáról, amely azt a benyomást kelti, hogy már gyerekként is olyan szenvedést élt át, amely közel azonos, vagy talán még keményebb is, mint a gazdasági vagy munkavállalási okokból a háború után Angliába kivándorló íreké. Ekképpen narrációja bizonyos értelemben becsapós, hiszen elhallgatja saját privilegizált helyzetét.

A Boland önéletrajzából kibontakozó „átlagos ír” identitás így pontosításra szorul, méghozzá több szempontból is: egyrészt saját társadalmi hovatartozásának, másrészt a saját és az Angliában letelepedő szakképzetlen gazdasági és munkavállalói bevándorlók életkörülményei közti különbségeknek a szempontjából, harmadrészt pedig azért, mert meg kell vizsgálni az okokat, hogy ki miért hagyta el Írországot. Az utóbbit Boland történelmi paradoxonként értelmezi: „Egy különös, összetett ironia következtében ugyanazon események sorozata, amelyek egy köztársaság állampolgárává tettek, egyben meghatározták a belőle történő száműzetésemet is” (BOLAND 1996, 45). Ez az állítás azt sugallja, hogy abban a jelentős történelmi pillanatban, amikor Írország kilépett a Brit Nemzetközösségből, hivatalosan köztársasággá nyilvánították, és megvalósult a régóta vágyott teljesen önálló nemzetállam, aminek következtében Bolandot mint diplomatagyereket arra „kényszerítették”, hogy elhagyja újonnan megalakult hazáját. Mintha Írország köztársasággá nyilvánításának aktusa egyben őt olyan nem kívánatos személlyé tette volna, akit azonnal ki kell tiltani onnan. A helyzet ironiája itt az, hogy Boland beszámolója azokról a tényekről, amelyek családját Angliába „kényszerítik”, s amelyeket saját élettörténetének történelmi paradoxonaként mutat be, a száműzetést az önéletrajzi narratívában olyan retorikai alakzattá értékelik át, amely elég hatásos ahhoz, hogy szemléltesse angliai életével kapcsolatos személyes érzéseit, de amelynek használatát tanácsos kritikusan szemlélni a száműzetés tényleges megélésének lehetősége miatt.

Bár irodalmi önéletrajzában Boland nem igazán részletezi édesapja munkáját és beosztását, azért azt megemlíti, hogy a diplomáciában dolgozott, s részt vett az 1949-es Nemzetközösségi Konferencián folytatott tárgyalásokon (BOLAND 1996, 44). 1946 és 1950 között Frederick Boland, Boland édesapja külügyi államtitkár volt. 1949-ben az ő vezetése alatt zajlottak azok a tárgyalások, amelyek Írország státusát a brit nemzetközösségi tagságból önálló köztársasággá változtatták. 1950-ben Írország első angliai nagykövetének nevezték ki; hat éven keresztül töltötte be ezt a posztot. 1956-ban a Boland család azért költözött tovább New Yorkba, mert Frederick Boland lett az Egyesült Nemzetek írországi nagykövete.⁴ Össze-

⁴ United Nations General Assembly 61st Session President (n.d.) *Frederick Henry Boland (Ireland)* United Nations General Assembly 61st Session President. online: <http://www.un.org/ga/president/61/presskit/bio15.shtml> (letöltés dátuma: 2010. 02. 13.).

foglalva, Boland édesapja az ír politikai elithez tartozott, és Bolandnak azért „kellett” gyerekkorában Angliába költöznie, mert édesapja abban a megtisztelő feladatban részesült, hogy az Ír Köztársaság legelső angolai nagykövete lehetett. Eképpen az ír állam angolai képviselőjeként Frederick Bolandnak kiemelt politikai és társadalmi pozíciója volt.

Ahogy arra már rámutattam, Boland a száműzetés és a kitiltottság fogalmi révén meséli el az Angliába költözés élményét. Az életrajzi tények fényében azonban a száműzetés az ő esetében hatásos metafora, amely Boland ír szerzőként való önmeghatározását a történelmi szenvedés közismert képein keresztül építi fel, miközben elfedi annak a helyzetnek a valós életkörülményeit, hogy gyerekkorában az első angolai ír nagykövet lányaként élt Írországtól távol. Esetében a választási lehetőség hiánya egyszerűen az életkorából fakadt, hiszen csupán ötéves volt, amikor a család átköltözött Angliába. A kiskorú gyerektől megtagadott választási lehetőség viszont természetesen nem azonos a politikai száműzöttek esetében fennálló helyzettel vagy a gazdasági emigránsok és menekültek korlátozott választási lehetőségeivel. A Boland családnak valójában mindig is megvolt a választási lehetősége, bármikor visszaköltözhettek Írországba, továbbá bármikor, bármilyen időtartamig, bármilyen gyakorisággal térhettek vissza és tartózkodhattak Írország területén. Nemcsak politikai szabadsággal bírtak ahhoz, hogy Írország és Anglia között ingázzanak – ahogy Boland apjának munkája ezt meg is követelte –, hanem megfelelő anyagi körülményekkel is rendelkeztek ahhoz, hogy a két ország között kedvük szerint közlekedjenek.

Reflections on Exile című esszéjében Said különbséget tesz a száműzetés mint „borzasztó élmény” és a száműzetés mint esztétikai és intellektuális gondolat között; a nyugati közönség utóbbiak olvasása vagy megtekintése révén ismerhette meg a kitelepítést és az elidegenedést, mégpedig azáltal, hogy a száműzöttek, emigránsok és menekültek művészi formába öntötték és nyelvi formában tárgyiasították megélt tapasztalataikat (SAID 2000, 173). A száműzetésről szóló irodalmi alkotások a nyugati közönség körében igen jelentős népszerűségnek örvendenek, ugyanakkor a száműzött költő szerencsétlen életét megismerni aligha olyan kellemes élmény, mint a kitelepítés és az elidegenedés művészi megjelenítéseivel történő esztétikai vagy intellektuális találkozások. Önéletrajzi narratíváiban Boland pontosan a száműzetés esztétikája iránti nyugati rajongást aknázza ki, amikor személyes történetét – amely az előnyös társadalmi helyzetű nyugati személy nemzetközi mozgása – a száműzetési irodalom esztétikai és elbeszélési konvenciói szerint írja le. Sajat énjének kitelepítettként, társadalmi kívülállóként történő narratív megszerkesztése Bolandot ír költőnként még piacképesebbé teszi. A kép, amelyet kialakít magáról, egyfelől megfelel az angol elnyomás, szegénység, szenvedés és tömeges kivándorlás történelmi jeleneteiből táplálkozó sztereotip ír életélménynek; másfelől viszont rájátszik a száműzetésben, elszigetelten élő és alkotó, modern kozmopolita ír szerző sztereotip képére is, aki az otthontalanság, kitaszítottság és sehova sem tartozás érzéséről ír. Ahogy arra Ahmed felhívja a figyelmet, bajos a száműzetést olyan fogalomértékű metaforaként használni, amely nem tesz különbséget a migráció, az elidegenedés és az otthon elhagyásának különböző

formái között (AHMED 2000, 80–86). Ha a száműzetés jelentését kiterjesztjük az otthontól való távollét mindenféle módjának leírására, nem veszünk tudomást a száműzött helyzetének tragikus voltáról. A száműzött kényszer alatt hagyja el hazáját, és a hazatérés lehetősége sem áll nyitva számára.

Bár a sehova sem tartozás, a nem megfelelő helyen levés és az elidegenedés érzésében Boland is osztozhatott, tekintettel a család kitüntetett helyzetére, angliai élete a kiváltságos gyerek sorsa volt. Másképpen fogalmazva, Boland a diplomáciai testületek családjának globális közösségébe tartozott, amelyet a Global Nomads International szervezete „nemzetközi szinten mozgó családokként” definiál (AHMED 2000, 84). Ahogy arra Ahmed rámutat, az elidegenedés élménye, a „nem érzem otthon magam” és az „idegen országban vagyok” érzete nemcsak a száműzöttek narratíváit strukturálja, hanem gyakorta azokét a nemzetközi szinten utazó személyekét is, akik többévi távollét után hazatérnek. Az idegenség érzete és az Írországtól való elidegenedés érzése a meghatározó abban is, ahogy Boland feleleveníti tizennégy éves korában történt hazatérését:

Ismeretlen helyeket láttam. [...] Hozzászórtam az utcanevekhez és a buszmenetrendekhez. [...] Azért tértem vissza, hogy megtudjam, hiányoznak az idetartozás szavai a szókészletemből. Az utcanevek, a találkozóhelyek – nemcsak arról volt szó, hogy nem ismertem őket. Sokkal többről. Sohasem ismertem őket. Nemcsak a helyeket vesztettem el, hanem a velük járó múltat is, és ezzel együtt a nyomokat, hogy kialakítsam belőlük jelenlegi önmagam. Az érzékelésre vonatkozó új kifejezéseket kellett megtanulnom. A szájban lévő köd például különbözött a londonitól. [...] Az utcákon ápolatlan zöldellés. [...] Másféle fák. Másféle madarak. (BOLAND 1996, 55–56.)

Boland itt azt sugallja, hogy az Írországba való visszatérés egyben az a pillanat is, amikor szembe kellett néznie azzal, hogy nincsenek emlékei a hazájának tartott helyről. A róla alkotott emlékkép különbözött a térben és időben létezőétől, amely visszatérésekor teljesen ismeretlen volt számára, s ahol éppen ezért idegennek érezte magát. Boland hangsúlyozza, hogy írországi emlékei homályosak voltak, sőt leginkább nem is léteztek, mivel angliai tartózkodása alatt egyetlen konkrét képet sem tudott felidézni hazájáról. Írország fogalmát a gyerekkorában hallott hazafias érzelmű ír emigráns dalokból és balladákból alakította ki. Az ő Írországa, ahogy arra többször is reflektál, egyszerűsített és idealizált fantáziavilág volt (BOLAND 1994, 76–77; BOLAND 1996, 37–40, 49–51). A Boland által (meg)ismert hely Ahmednek a száműzöttek közös élményét leíró kifejezését alkalmazva így nem más, mint „a vágy mitikus helyszíne a diaszpóra képzetében” (AHMED 2000, 89).

A migráció a személyiség és az identitás kialakítása szempontjából is fontos, mert az – Ahmed meglátása szerint – „nemcsak térbeli áthelyeződést von magával, hanem időbelit is”, mert „a múlt az otthonnal asszociálódik”, méghozzá az otthonnak a jelenben lévő lehetetlenségében, hiányként való megéléséért (AHMED 2000, 91). Az otthon olyan helyé válik, amely az utána való vágyódás és emlékezés révén létezik. Ekképpen az otthonlét és az otthon elhagyása mindig az emléke-

zés függvénye, a múlt és a jelen közötti különbség. Boland élettörténete ezt a hely és idő közötti kapcsolatot radikális formában jeleníti meg, mivel olyan fiatalon hagyta el Írországot, hogy a hátrahagyott, hazájának tartott helyről nem rendelkezik felidézhető emlékképekkel.

A *The Woman, the Place, the Poet* című fejezetben Boland egyértelművé teszi, hogy saját nőközpontú költői projektje Írország felfedezésének folyamatában bontakozik ki, méghozzá központi helyre állítva a hely és az idő közötti viszony összetettségét, az emlékezés és a felejtés összefüggéseit. Írországi kirándulásai azt célozzák, hogy kialakítsa érzelmi kötődését ehhez a fizikai és történelmi valójában felidézhető földrajzi helyhez. Nőként és költőként a maga számára kitűzött cél az, hogy otthonosan érezze magát a (férfiközpontú) nemzeti költői hagyományban, egyszerre találja meg a helyét nőként és költőként Írországban. Ír nőként történő hazatérésének meghatározását Boland abban a történetben végzi el, amelyben elmeséli autóútját dublini otthonából a Tipperaryben található vidéki városkába, Clonmelbe, ahol ükapja az 1870-es években a dologház vezetője volt:

[Ükapám] helyett egy nőt képzeltem el. Egy nőt, aki olyan, mint én, két kisgyerekekkel, akinek erre a helyre kellett jönnie, ahogy nekem a kertvárosba. Bizonyára a húszas vagy a harmincas éveiben kötött itt ki. De amíg az én megérkezésem a kertvárosba a hazatérésemet jelentette, az övé a dologházba egy végső és majdnem biztos végzetes otthontalanság kezdetét. Abban az életkorban, amikor én a hely gyógyító erejét vizsgáltam, ő bizonyára a hely személyiségromboló hatásának szakértője volt. (BOLAND 1996, 163.)

Ez a történet az ír középosztályhoz tartozó költőnő utazását jeleníti meg tér és idő viszonylatában. A dublini kertvárosból a vidékre vezető út egyben visszavisz bennünket egy képzelt múltba. Boland nem hajlandó ükapjának, „azon mérhetetlenül félelmetes ír intézmény igazgatójának” alakját felidézni (162). Helyette egy olyan képpel áll elő, amelyen keresztül összehasonlítja saját helyzetét egy múltbeli, a társadalom peremén élő képzelt nőével, aki valóban otthontalanságba – a dologházba – kényszerül. A kontraszt retorikai megformálása a szegénységet és a hajléktalanságot egyfelől a múlthoz tartozó, a jelenben azonban már nem létező társadalmi problémaként szerepelteti. Másfelől viszont a kertvárosba való megérkezését a hazatéréssel azonosító Boland, abban a pillanatban, amikor azt ünnepli, hogy megtalálta helyét hazájában, egyben visszatér a hagyományos, a középosztályt előnyben részesítő nyugati patriarchális nemzetideálhoz is, amely a középosztálybeli nő „természetes” helyének a kertvárosi otthont tekinti, és amely egyben a nő élethivatásaként a feleség, anya és háziasszony szerepkörének betöltését is kijelöli. A helyzet ironiája az, hogy Boland költői projektje pontosan ezt a nemzetideált igyekszik megkérdőjelezni, mely a hazatérés e speciális fogalmából bontakozik ki, s mely egyben a nemi megkülönböztetésen is alapul. A kertvárosi otthontalanságban kiterjedő női „sors” azonban egyfajta nosztalgikus idill marad Boland saját életében. Az átlagos kertvárosi háziasszonyi életforma nem vált hivatásává vagy állandó életvitelévé. Bolandnak – az ír költőnek, amerikai egyetemi tanárnak

és tanszékvezetőnek – az életére a kontinensek és országok közötti állandó utazás a jellemző. Egyszerre van lakhelye az Egyesült Államokban és Írországban, hol egyik, hol másik otthonában él. Világhírű költőként és nyugati értelmiségiként – ahogy már gyermekkorában is – felnőttként is a gazdasági és társadalmi előnyöket élvező világljárók körébe tartozik.

Bibliográfia

- Chinua ACHEBE (2000), *Home and Exile*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Sara AHMED (2000), *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, New York, London, Routledge.
- Andrea P. BALOGH (2010), *Postcolonial Sub-versions of Europe. Brian Friel's Fathers and Sons*, in Ciaran ROSS (ed.), *Sub-Versions. Trans-national Readings of Modern Irish Literature*, Amsterdam–New York, Rodopi, 243–264.
- Eavan BOLAND (1994), *A Kind of Scar. The Woman Poet in a National Tradition*, in Eavan BOLAND (ed.), *A Dozen Lips*, Dublin, Attic Press, 72–92.
- Eavan BOLAND (1996), *Object Lessons. The Life of the Woman and the Poet in Our Time*, London, Vintage.
- Rosi BRAIDOTTI (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- Mary CHAMBERLAIN (1997), *Narratives of Exile and Return*, New York, St. Martin's Press.
- Breda GRAY (1999), Longings and Belongings. Gendered Spatialities of Irishness, *Irish Studies Review*, (1999)7/2, 193–210.
- Patricia Boyle HABERSTROH (1996), *Women Creating Women. Contemporary Irish Women Poets*, Syracuse, NY, Syracuse University Press.
- HÁRS Ágnes–TÓTH Judit (szerk.) (2010), *Változó migráció – változó környezet*, Budapest, MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézete.
- Edna LONGLEY (2000), Postcolonial versus European (and Post-ukianian) Frameworks for Irish Literature, *Irish Review*, 25(Winter/Spring 1999–2000), 75–94.
- Anne MULHALL (2007), Forms of Exile. Reading *Cyphers*, *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*, (2007)37/1, 206–229.
- Kinga OLSZEWSKA (2005), *Preliminary Notes on the Issue of Exile. Poland & Ireland*, in Ondřej PILNÝ–Clare WALLACE (eds.), *Global Ireland*, Prague, Litteraria Pragensia, 86–97.
- Laura Ma Lojo RODRÍGEZ (2006), Female Iconography and Subjectivity in Eavan Boland's *In Her Own Image*, *Atlantis*, (2006)28/1, 89–100.
- Edward W. SAID (1990), *Yeats and Decolonization*, in Seamus DEAN (ed.) *Nationalism, Colonialism and Literature*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 69–95.
- Edward W. SAID (2000), *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

- Pamela SHARPE (ed.) (2001), *Women, Gender and Labour Migration. Historical and Global Perspectives*, New York, London, Routledge.
- Meenaksi THAPAN (ed.) (2005), *Transnational Migration and the Politics of Identity*, New Delhi, Sage Publications India Pvt Ltd.
- United Nations General Assembly 61st Session President (n.d.) *Frederick Henry Boland (Ireland)*, United Nations General Assembly 61st Session President. online: <http://www.un.org/ga/president/61/presskit/bio15.shtml> (letöltés dátuma: 2010. 02. 13.).
- VÉGH Veronika (2007), „Gondosan kikevert fény”. A kortárs ír költészetről, *Korunk*, 2007. november, online: <http://www.korunk.org/?q=node/8&zev=2007&honap=11> (letöltés dátuma: 2010. 11. 24.).
- Pilar VILLAR-ARGAIZ (2007a), *Eavan Boland's Evolution as an Irish Woman Poet. An Outsider within an Outsider's Culture*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.
- Pilar VILLAR-ARGAIZ (2007b), Recording the Unpoetic. Eavan Boland's Silences, *Irish University Review*, (2007)37/2, 472–491.
- Leslie WILLIAMS (1997), *The Stone Recalls Its Quarry. An Interview with Eiléan Ní Chuilleáin*, in Susan Shaw SAILER (ed.), *Representing Ireland: Gender, Class, Nationality*, Gainesville, University Press Florida, 29–44.

ANNUS IRÉN

Utazás és illendőség

A vénkisasszony viktoriánus identitáskonstrukciója Doris Lessing
The Trinket Box (Kincsesdoboz) című művében

A *Kincsesdoboz* című novellát Doris Lessing először 1964-ben, az *African Stories* (Afrikai történetek) címet viselő kötetében publikálta.¹ A két idősik mentén szerveződő történet egy halálán lévő vénkisasszony, Maud néni (Aunt Maud) alakja köré strukturálódik, aki megadó türelemmel várja sorsát rokonai körében. A kerettörténet a jelenben játszódik, valahol Afrikában, az angol gyarmatbirodalom területén, a Maud néni halálát megelőző és követő néhány órában. Lessing fokozatosan építi fel a jelen megértéséhez szükséges kontextust, bemutatva Maud néni személyét, felidézve múltjának bizonyos pillanatait. Ezek az életképek bepillantást engednek az angol társadalom és gyarmatbirodalom mindennapjaiba is, mindezt elég szokatlan módon: egy általában marginalizált irodalmi nőalak, az életét társalkodónőként leélő vénkisasszony, Maud néni figuráján keresztül.

A tanulmány a főszereplő bemutatása révén tárgyalja a viktoriánus vénkisasszonylét és identitás bizonyos elemeit, amelyek a korabeli ideológiai konstrukciók mentén formálódtak. Ez az ideológia markánsan kijelölte a középosztálybeli nő társadalmi helyét és szerepét, amelyből az utazás nyújtott egyfajta szabadulási lehetőséget. A tanulmány ezt a problémát járja körül Maud néni figuráján keresztül, megvizsgálva az utazás társadalmi gyakorlatát és szerepét, különös figyelmet szentelve a nembéli hovatartozás alapján feltérképezhető különbségeknek.

Az utazást általában a férfi privilégiumának tekintették, ami Locy szerint a korabeli irodalomban világosan tetten érhető a Bildungsroman műfajában, ahol az utazás, mint például a Grand Tour, kizárólag a fiatal férfiak fejlődéstörténetének: neveltetésének és tapasztalatszerzésének volt alapvető része (LOCY 2002, 105), hiszen, Morettit idézve „az irodalmi szövegekben, ahogy a valóságban is, a férfiak utaztak, a nők otthon maradtak” (106). Ennek fényében a Viktória korabeli tér-felfogásban a férfiak mozogtak a különféle – tipikusan nők által jelzett – helyek között, amelyeket ezért „morfológiailag nőneműnek” tartottak (LAWRENCE 1994, 2).

A viktoriánus nők számára a territorialitástól való függetlenedés (deterritorialization) egyik alapvető eszköze az utazás lett (GEORGE 1993, 96–97), amely egy-

¹ Itt szeretnék köszönetet mondani Séllei Nórának a tanulmány megírása során nyújtott folyamatos támogatásáért és segítségéért.

fajta felszabadító élményt nyújtott számukra, megalkotva egyik elemét annak az autonóm női identitásnak, amely a modern női szubjektumot jellemzi majd (97). A középosztálybeli nő az utazásélmények eredményeként gyakran „az illendőség és személyes függetlenség között egyensúlyozott” (ANDERSON 2006, 14): míg az utazás az otthon kötöttségeiből ugyan időlegesen kiszabadította, viselkedését és cselekvési terét a viktoriánus ideológia továbbra is meghatározta. Ez, amint azt Maud néni alakja is példázza, különösen érzékelhető volt a vénkisasszonyok körében, akik általában az illendőség teljes betartása révén tudták biztosítani maguknak azt a társadalmi és anyagi támogatást, amely megakadályozta társadalmi státusuk teljes elvesztését, lehetővé téve számukra többek között azt, hogy útitársként részesülhessenek az utazás élményében is.

Maud néni hosszú éveken át rokonai támogatásából élt: általában otthonukban időzött, de gyakran szegődött útitársukul is. Rokonai támogatását nagyra értékelte, viszonzásul különféle módon igyekezett hasznossá tenni magát. Rokonai ugyanakkor nem sokra tartották őt, pusztán kötelességtudatból segítették. Amikor azonban hírt kapnak súlyos betegségéről, érthetetlen módon hirtelen különösen foltossá válik számukra: Maud néni, életében először, a társasági figyelem központjába kerül – ez a szituáció alkotja a szöveg egyik idősíkját. Eljön hozzá „számtalan unokaöccse, unokahúga és unokatestvére” (LESSING 1979, 36²), s vele maradnak utolsó óráiban. Egyikük maga a narrátor: az olvasó az ő szemszögéből értesül a Maud néni halálos ágya körüli történésekről.

A másik idősíkon Maud néni élettörténete idéződik fel a rokonok beszélgetésszövegein és a narrátor gondolatain keresztül. Kiderül, hogy gazdag családba született, valószínűleg az 1860-as években. Még ifjan megérintette őt a szerelem, ám nem ragadta magával: elutasította kérőjét csak azért, mert gondoskodni akart megözvegyült édesapjáról. Negyvenéves lehetett, amikor apja ismét megnősült, így Maud néni elhagyta a szülői házat, s tanítónőként kereste a kenyerét. Édesanyja után örökölt szerény vagyonát arra használta, hogy részben kifizesse féktelen életet élő fivérének felhalmozott adósságát. Így azonban, miután abbahagyta a tanítást, szerény életmódját sem tudta önállóan fenntartani.

Életének további szakaszában tehát távoli rokonai támogatására szorult: nem telepedett meg egy helyen, egyik családtól a másikhoz utazott, mindig máshol időzve. Rokonai azonban sohasem tekintették őt egyenrangúként, ráadásul gyakran vált nevetség tárgyává finomkodó stílusa és szokatlan nézetei miatt. Nemcsak zavarba hozták, de gyakran aggasztották is őket Maud néni feminista nézetei, szocialista gondolatai, vegetáriánusokkal való szimpátiája. Abban is különbözött tőlük, hogy szokatlanul mély tiszteletet érzett az emberi haladás mellett elkötelezett kiemelkedő tudósok, mint Madame Curie, vagy a bátor hírességek, mint Charles Lindbergh iránt. A felfedezés, a szabadságot is jelképező utazás iránti rajongás nyilvánvalóan Maud néni egyéniségének része volt, hiszen nő létére ő vásá-

² A novella magyarul nem jelent meg, ezért az idézeteket saját fordításomban közlöm (A. I.).

rolta meg az első Fordok egyikét, hogy bármikor szabadon közlekedhessen – akár a dél-afrikai bozótos síkságon keresztül is.

Maud néni élettörténete egy közös felidézési folyamat eredményeként konstruálódik, egy mentális utazás során, amelyben rokonai Maud néni életének különböző részeit kiemelve, diskurzusukon keresztül, mozaikszerűen illesztik össze múltját, ily módon alkotva meg identitását. Az így kialakuló identitás azonban nem Maud néni sajátja, sokkal inkább rokonaihoz tartozik, vagyis Maud néni lehetséges *külső* identitásainak egyike Jenkins identitásmodellje szerint, amely az egyéni identitás kialakulásának folyamatát az egyén mások által megfogalmazott, önmagához viszonyítva külső (external) és saját belső (internal) meghatározásainak metszéspontjába helyezi (JENKINS 1996).

Ennek a kreált identitásnak erősen spekulatív és kétséges természetét jelzi a rokonok azon igyekezete, hogy valamilyen módon legitimálják azt. Mindannyian feszülten várják, hogy végre megpillantsák Maud néni hagyatékát, amelyet egy apró, fekete kincsesdoboz rejt. A dobozka azonban nem tartalmaz régi leveleket, hosszú naplókat, amelyek igazolhatnák elképzeléseiket; a benne lévő kincsek felcímkézett „csipkék, szalagok, virágmintás szövetdarabkák, kítűzők, [és] olcsó üvegyöngyből fűzött nyakláncok” (LESSING 1979, 47). Maud néni tehát magával viszi a sírba saját múltját és identitását, halála után is megőrizve gondolatait, és megvédve magánéletét rokonai megkésett érdeklődésétől.

A halálával beállt mély csend nem az egyetlen a novellában, hiszen a csend a történet egyik strukturáló eleme. Lessing személyes tapasztalatát használja fel ezen a ponton, hiszen Rhodesia³ területén eltöltött gyermekkorának és kora fiatalságának meghatározó élménye volt a csend. Amint később írta, „Afrika legfőbb ajándéka az írónak [...] az a megfoghatatlan, méltóságteljes csend, amely finom könnyedséggel fedi be az emlékezet és gondolat világát” (HANFORD 2010). Ebben a novellában Lessing a csend révén alkotja meg azt a nyitott, üres diszkurzív teret, amelyet a narrátor tölt meg észleléseivel és értelmezési láncolatával. Ebben az értelemben a történet tükrözi azt a folyamatot, amely során jelentés konstruálódik és ruházódik át. A csend révén megteremtett kötetlen, demokratikus térben párhuzamosan, egymástól függetlenül léteznek jelölések és jelentések, aminek eredményeként a narrátor mellett az összes szereplő megalkotja saját értelmezését, és saját jelentéssel láthatja el tapasztalatait.

A halál csendje másik két csend metszéspontjában konstruálódik, amely végigvonul a novella egészén: az egyik a jelenhez, a narrátor személyéhez kapcsolódó csend, a másik a múlté, Maud nénié. A narrátor, hasonlóan a többi rokonhoz, a bűntudat csendjével küzd, amely annak felismeréséből fakad, hogy egészen addig „tudatában” sem volt annak, hogy Maud néni egyáltalán „élt” (LESSING 1979, 42). A rokonok mindenhol távoli családtagként tekintettek rá, akit kötelességtudatból muszáj volt elviselniük, valójában azonban senkit nem érdekelt a személye. Jelenlétét nyűgként élték meg, mindenkit „bosszantott”, és folyamatosan felkel-

³ Rhodesia 1965-ben nyerte el függetlenségét Nagy-Britanniától, ma Zimbabwe része.

tette a társaság „rosszindulatát” (41). Halálos betegsége kellett ahhoz, hogy végre valódi családtagként tekintsenek rá, s figyelmük középpontjába kerüljön.

Maud néni léte ugyanakkor bizonyos szempontból mégis fontos volt számukra, hiszen rajta keresztül tudták önmagukat jótékony adakozóként feltüntetni, megfelelve ezáltal az egyik – angol felsőbb osztálybeli helyzetükből fakadó – elemi társadalmi elvárásnak. Állapotának hírére azonban ráébrednek, hogy nem szívből jövő, őszinte törődés volt ez részükről, és ez az, amit megpróbálnak Maud néninek megadni utolsó napjaiban. Ennek eredményeként Maud néni korábbi marginalizált helyzete megszűnik, hiszen lelkiismereti kérdéssé válik: rokonai mély büntudattal döbbennek rá, hogy az évek során nénikéjükkel szemben tanúsított barátságatlan és ellenszenves magatartásuk voltaképpen „tűrhetetlen, tűrhetetlen” volt (41).

Büntudatuk csendjében benne rejlik a remény csendje is: szükségük van arra, hogy illetlen viselkedésükért bocsánatot nyerjenek, lelkiismeretük ezáltal megnyugvást találjon. Lelkük mélyén azonban leginkább azt remélik, hogy Maud néni sohasem látta át teljesen, mennyire illetlenül is bántak vele. Ezt a bizonyosságot keresik, amikor összegyűlnek Maud néni halálos ágyánál, csakhogy az ellenkezőjét kell tapasztalniuk: ekkor döbbennek rá, hogy Maud néni mindvégig tudatában volt ennek, egyszerűen csak úgy döntött, nem teszi szóvá, inkább csendben marad.

A másik csend tehát Maud néni alakjához, a vénkisasszony figurájához kapcsolódik. Habár ezt az alakot tipikusan „hasznos rokonként” (ROSENTHAL 2002, 2) jellemzik, valójában „mélyen lenézett, kirekesztett, negatív konnotációval [...] rendelkezik” (WEIGLE 2007, viii), ami nemcsak az angol irodalmi tradíció sajátja, hanem általában jellemző a nyugati irodalmi művekre is. Maud néni testesíti meg azt az úton levő nőalakot, akinek nincs otthona, s aki kultúrák között (in-between) él (BHABHA 1996, 53): sok helyet üdvözöl bensőséges ismerősként, ám igazán sehol nem érzi magát otthon. Maud néni életét a magány csendje jellemzi, a kötődés hiánya. Nem tartozik sem a Brit Birodalom gazdag, érdeklődő és önbizalommal teli utazói, telepesei és gyarmatosítói közé, de nem tartozik igazi szolgálóik közé sem, akik gyakran nemcsak másik osztályból, de tipikusan másik etnikai és faji csoportból is származnak. Vagy talán egy kicsit mindkét társadalmi réteghez tartozik: Maud néni fehér, tanult nő, köztiszteletben álló angol családba született, aki részesült abban a privilégiumban, hogy „kontinensről kontinensre, családtól családig” utazzon (LESSING 1979, 39). Ezt azonban rokonai pénzügyi támogatása tette lehetővé, amit oly módon próbált viszonzni, hogy „fizetetlen szolgálójukká vált” (41): vendéglátó rokonainál besegített a házimunkába, „rengeteget foltozott, finomakat főzött, betegeket ápolt éjszakákon át, [...] állandó készenlétben állt” (39).

Lessing számtalan jellemvonással ruházta fel Maud néni alakját, amely az angol irodalomban összefonódott a társalkodónő és útítárs szerepében megjelenő szegény vénkisasszony figurájával.⁴ A vénkisasszony alakja az angol viktoriánus korszak irodalmi műveiben tipikusan mint nevelőnő, gardedám, vagy társalkodónő

⁴ A vénkisasszony helyéről, szerepéről, angol irodalmi reprezentációjáról magyarul lásd SÉLLEI 1999, 313–364.

jelenik meg. Figurája tovább él az Edward korabeli irodalomban is, mi több, kisebb változásokkal egészen a második világháborúig (JOANNOU 1995, 77–78). Habár Lessing kortárs szerző, Maud néni alakja a viktoriánus kor ideológiai kötődései és elvárásai mentén értelmezhető. A viktoriánus irodalom és ideológia között szoros kapcsolatot tételez fel Langland, amennyiben a „Viktória korabeli [...] regények nemcsak egyszerűen tükrözik a korabeli ideológiát, hanem részleteiben feltárják azt, az ideológiával átítatott és azon keresztül értelmezett anyagi valóság jellemzése során” (LANGLAND 1992, 291); és hasonlóképp értelmezhető Lessing novellája is a szöveg látszólagos realista transzparenciája ellenére.

A 19. század során felemelkedő közép- és felsőbb osztályok számára modellként szolgált a viktoriánus ideológia, és meghatározó hatást fejtett ki a „nyugati civilizáció transzatlanti, angol nyelvű szubkultúráiban” (HOWE 1975, 508). A modern, kapitalista gazdasági rend struktúrájának megfelelően szigorú, nemi alapokon szerveződő társadalmi munkamegosztást vezetett be, amely külön területet és cselekvési lehetőséget jelölt ki a férfiak és a nők számára. A középosztálybeli nő életterét a privát szférához rendelte: birodalmuk az otthon lett, amely a lakóház és az azt körülvevő kert képében manifesztálódott (TOSH 1999, 50). Ezt támogató, a felvilágosodás racionalista és természettudomány-centrikus gondolkodásmódját tükröző esszencialista kategóriákat hívtak segítségül a társadalmi szerepek meghatározásához: eszerint a nőket testi felépítésük és biológiai adottságaik is arra „determinálták”, hogy alapvető terük is a család, az otthon legyen.

Ennek eredményeként a viktoriánus középosztálybeli nőkkel szemben támasztott társadalmi és kulturális elvárások az otthoni szerepek viszonylatában kerültek meghatározásra, amint azt Welter klasszikus tanulmányában bemutatja. Welter szerint az igazi viktoriánus asszonyiség (true Victorian womanhood) négy alapvető pillérének az „áhitatosságot, a tisztaságot, az engedelmisséget és a háziaságot” (WELTER 1966, 152) tartották. Vallási tisztasága és műveltsége alapján a viktoriánus asszony otthonának angyala, családjának erkölcsi védelmezője, gyermekeinek nevelője és tanítója, férjének gyöngéd és erélyes támasza volt, akinek minden tevékenységét áthatotta a szeretet. Alapvetően a nők váltak az új társadalmi rend kulturális és morális értékeinek legfontosabb letéteményeseivé és indoktrinátoraivá, hozzájárulva a saját nemükkel szemben támasztott elvárások és normák állandósulásához, saját társadalmi helyzetük bebetonozásához.

A viktoriánus asszonyiságot konstruáló ideológia alapvető elvárása a nőkkal szemben tehát az volt, hogy feleségek és anyák legyenek, ezáltal azonban marginalizálták azokat a nőket, akik hajadonok maradtak. Angliában a vénkisasszonyokra szinte bukott nőként tekintettek, hiszen ők nem tudtak hozzájárulni a viktoriánus társadalom ideológiailag meghatározott szükségleteinek kielégítéséhez. Rendszeresen jellemezték őket „deviáns és veszélyes [nőként], akik valami – például férj – hiányától szenvednek” (JOANNOU 1995, 82). Mivel a kor „finomkodó vénkisasszonyai” (KRANIDIS 1999, 19) semmibe vették azt az „alapvető elvárást”, hogy férjhez menjenek, nem tudtak hozzájárulni az angol nemzet fenntartásához sem. Ennek következtében „a 19. század közepére a szó szoros értelmében nem szívesen látott tagjai”-vá (LONGMUIR 2008) váltak a társadalomnak. Ezt jelzi például az

is, hogy ebben az időszakban „komoly vita tárgyát képezte az anglikán apácakolostorok visszaállítása, ahol *megfelelő szabályozás* mellett élhettek volna közösségben a soha férjhez nem menő nők” (SÉLLEI 1999, 317). Ezzel párhuzamosan a brit kormány terveket dolgozott ki arra, hogy elősegítse az egyedülálló, „felesleges” (LONGMUIR 2008) nők emigrációját a gyarmatbirodalom különböző részeire. Elképzelése szerint ezek a nők, távol igazi otthonuktól, a brit kulturális imperializmus potenciális ügynökeiként úgy szolgálhatták volna nemzetüket, hogy „reprodukálják külföldön az angolhoni családi tereket” (LONGMUIR 2008). Ebben a kontextusban a vénkisasszonyok emigrációja „nemcsak maguknak a nőknek volt hasznos, de nélkülözhetetlen volt a brit gyarmatok sikeréhez is” (LONGMUIR 2008). Azonban sok egyedülálló, középosztálybeli nő megtagadta az emigrációt, aminek következtében belekényszerült különféle marginalizált, sztereotipikus szerepekbe.

Az angol irodalomban ezek a nőalakok gyakran a nevelőnő vagy a társalkodónő szerepében jelennek meg. Ez utóbbi gyakran távoli rokon, általában idősebb, tiszteletre méltó családi háttérrel, ám kevés vagyonnal. Mindig udvarias és éreynes, igazi angol hölgyként jelenik meg, aki bármikor kész felajánlani társaságát és segítségét. A vénkisasszony tiszteletre méltó figurája igazi viktoriánus nő volt, az illendőség és jó modor képviselője és őrzője, ugyanakkor helyzetéből adódóan olyan jellem is, aki megengedhette magának, hogy figyelmen kívül hagyjon, vagy akár áthágjon bizonyos, az igazi viktoriánus asszonyiságot kijelölő elvárásokat.

Ahogy Austen Anne Elliotja a *Meggyőző érvek* (1818) című regényben, Maud néni is azért lett vénkisasszony, mert tudatosan elutasított egy házassági ajánlatot, nem pedig azért, mert senki nem akarta őt feleségül venni. Hasonlóan Jessie Brownhoz Gaskell *Cranford* (1853) című regényében, Maud néni döntését az az elképzelés motiválta, mely szerint megözvegyült apjának szüksége van lányára társaságára és figyelmére. Maud néni ily módon elsődlegesen azoknak a viktoriánus elvárásoknak kívánt megfelelni, amelyek a nő feladatát a szüleivel szemben kötelességgel tartozó leánygyermek relációjában jelölték ki (NELSON 2007, 81). Az önfeláldozásnak ez a formája, amint később a novellából is kiderül, teljesen hiábavaló volt, de amikor Maud néni ez tudatosult, már nem kapott házassági ajánlatot. A leánygyermeknek az apja iránti erős elkötelezettsége és alávetettsége – ami szintén a viktoriánus ideológiában gyökerezett – megakadályozta őt abban, hogy megfeleljen korának a nőkkel szemben támasztott – és ennek ellentmondó, de ugyanazon ideológia által megfogalmazott – elvárásainak: az igazi asszonyiságnak.

Cselekedeteinek kettőssége talán jobban szemléltethető, ha azokat másik irányból közelítjük meg. Hasonlóan sok korabeli egyedülálló nőhöz, azáltal, hogy nem ment férjhez, Maud néni szimbolikusan visszautasította a férfiakat – édesapját kivéve –, s annak a lehetőségét, hogy női szexualitása fölött hatalmat gyakorolhassanak. Ezzel áthágta a korabeli viktoriánus társadalom egyik legfontosabb sarokkövét: szexuális függetlenségével nemcsak a feleség női szerepét utasította vissza, hanem az anyaságot is. Maud néni egyetlen döntésével „aláasta kora elképzelését az igazi nő helyéről és teréről” (MARUTOLLO 2006), miközben megalkotta saját társadalmi helyét és szerepét mint vénkisasszony.

Az utazás élménye része ennek a folyamatnak: olyan hely hiányában, amelyet otthonának nevezhet, a hontalan nőre jellemző ellentétes pozíciók kötelékrendszerében találja magát. Egyrészt olyan nőként, aki rokonai jószándékú támogatásából él, nagyon kellett vigyáznia arra, hogy alkalmazkodjon a konvencionálisan előírt társadalmi és kulturális normákhoz, ezért megtartotta finomkodó stílusát, és kötelezően betartotta az illemet és a tisztességet. Ha áthágta volna ezeket a határokat, saját jó hírét kockáztatta volna, egyben rokonai jóindulatát is.

Másrészt élvezhette azt a függetlenséget, amelyet az utazás élménye kínált számára: az otthon által szimbolizált fizikai kötöttség nélkül élvezhette a látás, észlelés, gondolkodás és változás tapasztalatait. Az utazás azt a személyes szellemi, érzelmi és spirituális felszabadulást nyújtotta, amely ellensúlyozta a korabeli elnyomó szabályokat és normákat. Az utazást az egyik legmeghatározóbb és legszemélyesebb tapasztalatok egyikévé emeli Beard, amikor Austen *Emma* (1815) című regényében szereplő Miss Bates jellemzésekor az írja, hogy a „látszólagos állandó mozgás talán a szexuális aktivitás hiánya miatt keletkezett úrt töltötte ki” (BEARD 2006). Bármennyire problematikusnak is tűnhet ez a kijelentés, a 19. században a nők utazását gyakran szexuális kontextusban értelmezték: sokan érveltek például úgy is, hogy az utazó nő otthonának határait átlépve, a patriarchális ellenőrzés alól kikerülve, az utazás során potenciálisan áthághat bizonyos társadalmi normákat és elvárásokat, ezek közül a szexualitás területét tartva talán a legveszélyesebbnek (LAWRENCE 1994, 15–16).

A társalkodó és útítárs vénkisasszony irodalmi alakja gyakran lázadó nézeteiben, de nem cselekedeteiben. Önmagukat olyan nőként pozicionálják, akinek esélye sincs a változtatásra: Maud néni például „megvédte a vegetáriánusokat, ám maga sosem lett volna az, mert azzal túl sok munkát okozott volna másoknak a konyhában” (LESSING 1979, 45). Gyakran előfordult, hogy kifejtették, vagy inkább kiírták gondolataikat, ahogy a valóságban is: a viktoriánus korban ugyanis a vénkisasszonyok alkották „a legtermékenyebb írócsoportot, életük során átlagosan huszonnégy regényt publikálva” (SUTHERLAND 1988, 2). Cselekedeteiben azonban a vénkisasszony társalkodónő, aki megfelel társadalmi helyzetének, kora elvárásainak, amiktől csak az utazás felszabadító élményének hatására mozdulhat el, amint azt Charlotte Bartlett figurája is illusztrálja Forster *Szoba kilátással* (1908) című regényében.

Maud néni intellektuális szabadsága a lessingi művekben megjelenő „szabad nő” alakjának példája. Sukenick (1986) úgy vélekedik, e nőalak önfelszabadításának lehetőségét intelligenciája révén valósítja meg, hiszen az teszi lehetővé, hogy széles körű gondolkodó legyen, akár annak ellenére is, hogy nem részesült megfelelő oktatásban. Ugyanakkor hasonlóan fontos a másságban gyökerező és a hagyományos angol életmódot megkérdőjelező tapasztalatok összessége is, gyakran az utazások eredménye, ami arra ösztönzi az utazót, hogy használja természetes intelligenciáját – ahogy az Lessinggel is történt.

Az élmények ezen gazdagsága és – amint az Maud néni esetében is látható – az otthon által szimbolizált állandóságtól, kötöttségtől való szabadulás igénye volt az, aminek alapján Bauman (1996) úgy látja, hogy a modernből a posztmodern lét- és

identitásformába történő átmenet leginkább a sétáló (stroller), a csavargó (vagabond) és a turista (tourist) szimbolikus alakjain keresztül térképezhető fel. Ezek a figurák különféle mozgásokat jelölnek; számukra „csak az utcák bírnak jelentéssel, a házak nem” (BAUMAN 1996, 20). A ház és az otthon korlátokat szab, és akadályozza a kívánt úti cél elérését, az utazást, a „valamivé válás” folyamatát: azt, hogy valaki tudatára ébredjen az őt körülvevő világnak, benne saját helyének, aminek során saját identitásának megkonstruálása állandó, dinamikus folyamattá válik.

Az útitársul szegődött vénkisasszony otthon van az utcákon, akár Nyugaton, akár a „Maradék” (West or the Rest) területeken (HALL 1992, 316). Maud néni például ideiglenes otthonai közé sorolhatja „az Andokot, a Karácsony-szigeteket vagy más helyeket, amelyek oly távoliak és elképzelhetetlenek, mint az orosz–japán háború vagy a marokkói bevetés” (LESSING 1979, 39). Maud nénit, más vénkisasszonyokhoz hasonlóan, egyfajta kulturális köztesség (in-between) jellemzi, olyan ember ő, aki nem tartozik sem a Nyugathoz, sem a Maradékhoz, ugyanakkor mindkettőnek része. A viktoriánus társalkodónő figurája a privilegizált, felsőbb osztálybeli, fehér, férfi gyarmatosító alakjában szimbolizált Nyugat egyik lehetséges Másikját (other) testesíti meg, ugyanakkor a Maradék lehetséges Másikja is, hiszen a jól szituált, utazgató fehér angol nők a nyugati privilegizált fehér társadalom megtestesítői voltak a gyarmatosítottak szemében.

Maud néni ezek között a terek között mozgott, és végül mindig olyan pozícióba került, amelyben valaki Másikaként konstituálódott. Identitása lehetővé tette a szabadságot, hiszen mindig úton volt, nem kötötte őt röghöz egyetlen konkrét hely sem, amelyet otthonnak nevezett volna. Sarup úgy vélekedik, hogy az otthon, amely definíció szerint állandó fizikai hely, kulcsfontosságú a modern identitás szempontjából, hiszen egyrészt kötöttséget jelent, másrészt biztonságot nyújt, így állandó referenciaponttá válik világosan kijelölt határaival: az a hely, ahová az én mindig visszatérhet (SARUP 1996, 1–3).

Sarup azt is megjegyzi, hogy a helyek általában hatalomról szólnak (3). Ezt kiválóan szemlélteti a viktoriánus otthon messzemenőig szabályozott és hierarchikus jellege. Amint azt Frederick és Hyde megállapítja:

Ha, példának okáért, egy nőt örömmel tölt el az utazás szabadsága, a mögötte rejlő üzenet az, hogy otthonában nem élvez ilyen szabadságot. Valószínűleg nem véletlen, hogy a viktoriánus korban a női utazások számának hirtelen ugrása egybeesett nemcsak a kor hihetetlen gazdagságával, hanem a nők számára otthoni életük és asszonyi kötelességeik fojtogató jellegének erősödésével. A „klausztrófób” szó világosan szemlélteti a közép- és felsőbb osztálybeli viktoriánus otthon légkörét: a beltéri dekorációt, a nehéz ruhákat, a zárt ablakokat és bizonyos társadalmi normákat. (FREDERICK–HYDE 1993, xix.)

Az otthon szinte nyomasztó környezete a középosztálybeli nőket már-már elviselhetetlennek tűnő börtönként zárta körül, fizikailag, szellemileg és érzelmileg is „megnyomorítva” őket, amiből az utazás nyújtott egyfajta menekülési lehetőséget.

Maud néni karaktere érzékletesen tükrözi a viktoriánus vénkisasszony alakjának kettősségét. Egyrészt, otthon hiányában, az utazás természetes létformájává vált, amelynek révén lehetősége nyílt az önmegismerésre, a változásra, a hazatérés potenciális félelme nélkül. Ennek eredményeként, más útítársakhoz hasonlóan, nagyobb szabadságot élvezett, a társadalmi határokat kötetlenebbül átléphette, a normákat elutasíthatta, és azonosulhatott alternatív gondolatokkal és véleményekkel. „Feminista volt mindenekfölött. [...] Szocialista nézetekkel azonosult; és levelezett Keir Hardie-val”⁵ (LESSING 1979, 45). Rokonai visszaemlékezésében úgy elevenedik meg, mint „az az idős, törékeny hölgy, aki nehézkesen ugyan, de vidám hangulatban kapaszkodott fel az egyik kiszáradt afrikai folyó medréből” (38). Fialatos, energiával teli, független idős hölgy képében él tovább bennük, „senki sem úgy gondol rá, mint egy öreglányra vagy vénkisasszonyra, így azután nem is úgy, mint egy öreg hölgyre” (38).

Ugyanakkor a vénkisasszonyok a hagyományos családi értékek védőbástyáiként az előírt női viselkedésmódot is megtestesítették: kitűntek finom nyelvhasználatukkal, kifinomult stílusukkal, példás magatartásukkal, mély kötelességtudatukkal és a hagyományok tiszteletével. Maud néni azért kelt át a folyó medrén, mert vigyázott „egy sereg ember gyerekére valami pikniken” (38). Tisztára mosta a család nevét olyan áron is, ha ez szegénységbe sodorta, mondván: ezt „az embernek egyszerűen meg kell tennie” (39). Órákat töltött „hosszú, hosszú levelek” írásával (39), amelyekben háláját fejezte ki rokonainak mindazért, amit tőlük kapott. Csomagokkal is megköszönte kedvességüket, amelyek pontosan „egy héttel elutazása után érkeztek”, bennük a család tagjainak „legtitkosabb vágyainak tárgyival” (41). Utolsó perceiben is csendes: „úgy halt meg, ahogy a levél elszárad [...], a legkevesebb gondot okozva” (43) a körülötte levő embereknek.

A vénkisasszony alakja fennakadt a viktoriánus kor szövevényes kulturális rendjének hálójában, tovább élve a 20. század első harmadában. Ez a karakter szofisztikáltan egyensúlyozott különböző, látszólag ellentétes és összeférhetetlen pozíciók között. Akárcsak Maud néni: egyszerre volt szabad szellemű, független nő, akit érdeklődve szemléltek az emberek, ugyanakkor olyan nő volt, aki kora társadalmi elvárásai közül sokkal azonosult, szinte már-már vallási meggyőződéssel betartva azokat. Ebben a novellában Lessing főszereplővé emelte Maud néni alakját, ezzel csatlakozva a vénkisasszony figurájának gaskelli központi tematizálásához (SÉLLEI 1999, 315). Másrészt viszont Maud néni alakjában – éppen az utazás trópusának felhasználása révén – Lessing olyan figurát teremtett, akinek identitáskonstrukciójába szerkezetileg mélyen beletartozik a szabadságyágy, az öntörvényűség is, amely, ha mégoly – valójában soha fel nem táruló ládikába, *Kincsesdobozba* – rejtett módon is, de a viktoriánus ideológiák ellenében íródik.

⁵ Keir Hardie (1865–1915), munkásmozgalmi aktivista, a brit parlament első munkáspárti képviselője.

Bibliográfia

- Monica ANDERSON (2006), *Women and the Politics of Travel, 1870–1914*, Cranebury, NJ, Rosemont.
- Jane AUSTEN (1980), *Meggyőző érvek*, ford. RÓNA Ilona, Budapest, Európa.
- Jane AUSTEN (2004), *Emma*, ford. CSANAK Dóra, Szeged, Lazi.
- Zygmund BAUMAN (1996), *From Pilgrim to Tourist. Or a Short History of Identity*, in Stuart HALL–Paul Du GAY (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 18–36.
- Pauline BEARD (2006), Sex, Debility, and Lady Bertram. Lover or Loafer? *Persuasions On-Line*, (2006)27/1, online: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no1/beard.htm> (letöltés dátuma: 2010. 05. 30).
- Homi BHABHA (1996), *Culture's In-Between*, in Stuart HALL–Paul Du GAY (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 53–60.
- E. M. FORSTER (2007), *Szoba kilátással*, ford. KÁDÁR Melinda, Szeged, Lazi.
- Bonnie FREDERICK–Virginia HYDE (1993), *Introduction*, in Bonnie FREDERICK–Susan H. MCLEOD (eds.), *Women and the Journey*, Pullman, Washington State University Press, xvii–xxxii.
- Elizabeth GASKELL (2008), *Cranford*, ford. ANDRÁS T. László, Sopron, Artemis.
- Rosemary M. GEORGE (1993), Homes in the Empire, Empires in the Home, *Cultural Critique*, (1993)26, 95–127.
- Stuart HALL (1992), *The West and the Rest. Discourses and Power*, in Stuart HALL–Gram GIEBEN (eds.), *Formations of Modernity*, Cambridge, Polity, 275–332.
- Jan HANFORD (2010), *Doris Lessing Biography*, online: <http://dorislessing.org/biography.html> (letöltés dátuma: 2010. 05. 27).
- D. W. HOWE (1975), American Victorianism as a Culture, *American Quarterly*, (1975)27, 507–532.
- Richard JENKINS (1996), *Social Identity*, London, Routledge.
- Maroula JOANNOU (1995), 'Ladies, Please Don't Smash These Windows'. *Women's Writing, Feminist Consciousness and Social Change, 1918–38*, Oxford, Berg.
- Rita S. KRANIDIS (1999), *Spinsters and Colonial Emigration. Contested Subjects*, New York, Palgrave.
- Elizabeth LANGLAND (1992), Nobody's Angels. Domestic Identity and Middle-Class Women in the Victorian Novel, *PMLA*, (1992)107/2, 290–304.
- Karen LAWRENCE (1994), *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca, Cornell University Press.
- Doris LESSING (1979), *The Trinket Box*, in Doris LESSING, *The Black Madonna*, London, Granada, 36–49.
- Sharon LOCY (2002), Travel and Space in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*, *Pacific Coast Philology*, (2002)37, 105–121.
- Anne LONGMUIR (2008), Emigrant Spinsters and the Construction of Englishness in Charlotte Brontë's *Villette*, *Nineteenth-Century Gender Studies*, (2008)4/3, online: <http://www.ncgsjournal.com/issue43/longmuir.htm> (letöltés dátuma: 2010. 05. 30).

- Anna MARUTOLLO (2006), *A Long Way from Home. De-Constructing the Domestic and Re-Constructing Empire in Bronte's Vilette and Elliott's Mill on the Floss*, *Nineteenth-Century Gender Studies*, (2006)2/3, online: <http://ncgsjournal.com/issue23/issue23.htm> (letöltés dátuma: 2010. 11. 29).
- Claudia NELSON (2007), *Family Ties in Victorian England*, Westport, Praeger.
- Naomi Braun ROSENTHAL (2002), *Spinster Tales and Womanly Possibilities*, Albany, State University of New York Press.
- Madan SARUP (1996), *Identity, Culture and the Postmodern World*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- SÉLLEI Nóra (1999), *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- L. SUKENICK (1986), *Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction*, in Harold BLOOM (ed.), *Doris Lessing*, New York, Chelsea, 103–120.
- John SUTHERLAND (1988), *The Stanford Companion to Victorian Fiction*, Stanford, Stanford University Press.
- John TOSH (1999), *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, New Haven, Yale University Press.
- Marta WEIGLE (2007), *Spiders and Spinsters. Women and Mythology*, Santa Fe, Sunstone.
- Barbara WELTER (1966), *The Cult of True Womanhood, 1820–1860*, *American Quarterly*, (1966)18/1, 151–174.

KÉRCHY ANNA

A feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei

Ahogy a mondás tartja, „mindenütt jó, de a legjobb otthon”, s mintha e transzkulturális, egyetemes közhelyben az otthon csupán szóbeli felidézése megnyugtató búvóhelyül szolgálna általános létbizonytalanságunk ellenében. Kollektív imagináriusunk az otthont a menedék, a megnyugvás, a kényelmes biztonság archetipikus toposzaként tartja számon. Az otthon olyan állandó lakóhely, mely a fedél mellett vigaszt is nyújt, hiszen egy tartósan adott mikroközösséghez, mikroklímához fűződő szoros kapcsolat erős érzelmi töltettel látja el az otthonosság tereit, *odatartozásunk* komoly pszichés energiabefektetés függvénye. A hagyományos elképzelések szerint az otthonhoz való kötődést anyáskodó, asszonyi alakok szervezik, a hidegfejűen könyörtelen hatalmi harcok színteréül szolgáló, rideg, férfias közszíntér ellenpontjaként. Az otthon gyakran idealizált, nosztalgikus vágytárgy, a közhiedelemben a feltétel nélküli szeretet tere, biztonságos öböl, ahova a tékozló fiú megtévedt hajója mindig bizton visszatérhet (mint az anyai kebel ölelésébe), ahol felejtés helyett megbocsátás a jussunk, ahol elrejtőzhetünk a külvilág közömbössége és kegyetlenségei elől, s a társadalmi játszmákon túl, tiszta szívvel felfedhetjük valódi érzéseinket, igazi arcunkat. Kezdet és vég ötvözeteként, az otthon, ahová születünk és meghalni vágyunk, a mitizált anyaöl – az immanens igazság és a mindenekfeletti mélység képzetével társított anyaméh – ikonikus jelölőjét idézi.

A markáns demisztifikáló céllal bíró kultúrkritika-elméleti metaszövegek ellenére meglepő szívóssággal tartja magát az otthont totális nyugalmi állapotként, mintegy a teljes körű (kognitív, pszichés, fizikai) biztonság elsődleges és kizárólagos helyszínéneként tételező, naivan illuzórikus, depolitizált felfogás. A foucault-i társadalomtörténeti elemzések (1980) meggyőzően érveltek amellett, hogy a szubjektum megtestesült létének legintimebb zónáiban sem szabadul a hatalom mindent látó, láthatatlan szemének panoptikus felügyelete alól. Hajszálerekként szerteágazó, produktív ideológiai technológiák sora ölti egyszerű társadalmi szokások, közösségi együttélési szükségszerűségek köntösét, hogy így észrevétlenül szabályozhassa magánszféránk legbensőségesebb eseményeit: szexualitásunk, szaporodásunk, vágyaink (például a hálószobák s fekhelyek ildomos és kívánatos térbeli elrendezésére vonatkozó lakberendezési javaslatok által). A feminista gondolkodók a maszkulin hegemonia pénzügyi-politikai érdekeit feltárva problematizálják az otthon mítoszát, rámutatva, hogy annak nőiesként, anyaiként való idealizálá-

sa valójában a nőknek a köz-téri érvényesülésből és szabadpiaci versenyből való kiszorítását és fizetetlen (ház körüli, gyermekgondozói) munkaerőként való kiszákmányolását szolgálja, s így tökéletesen és költséghatékonyan illeszkedik a hierarchikus patriarchális hatalmi viszonyok által szervezett gazdasági és társadalmi rendszerbe. A queer közösségben megélt és teoretizált meleg, lesbikus és transznemű identitásválságok pedig egyre láthatóbbá teszik a többségi társadalom számára is, hogy a legszeretőbb otthonban is mennyire fájdalmas és viszontagságos lehet a „gardrób” biztonságos rejtekéből való kilépés (coming out of the closet), a megélt, a heteroszexuális-reproduktív sémától eltérő nemi identitás nyilvános felöltése, vállalása.

Az otthont illetően hasonlóan kritikus vagy kiábrándult hangvétel jellemez számos, kisebbségi élményről, marginális nézőpontból/-ről, „másságmegtapasztalásról” számot adó szépirodalmi művet is. Ahogy azt Sandra Gilbert és Susan Gubar sokatmondó című, mára klasszikussá vált tanulmánykötete, az *Őrült nő a padlásán* szövegelemzése bemutatják, már a 19. századi „romantikus lányregény” hősnői sem dédelgettek negédes illúziókat az anyai, hitvesi otthonosság biztos fészekaljmelegét illetően. Otthonuk ironikus módon inkább a valóra vált rémálom, a bezártság, a klausztofóbia, a frusztráció és a szabadulási vágy (rossz kulturális közérzetük szimptomái) előidézte szimbolikus drámák színtereként artikulálódik (GILBERT–GUBAR 1979, 85).¹

Kulturális reprezentációinkban és a társadalmi gyakorlatban az otthonát elhagyó fiú a közösség támogatását és bizalmát élvezve a kaland, a hódítás és a tudásszerzés férfiasként felértékelt tapasztalatai nevében, s távolléte szükségesnek ítéltetik ahhoz, hogy majdan férfivá érve térjen vissza a közösséget gazdagítani. Merőben más jelentést hordoz a nő, aki otthonából távozva a társadalmi neme számára a patriarchális ideológia előírta passzív pozícionáltság „nehézkedési törvényeit” forgatja fel, s így határsértő, veszélyes s elveszett, perverzül súlytalan figuraként dekódolódik, illetve válik a hagyományos nemi szerepek diktálta posztokon túl lépve értelmezhetetlenné, „helytelenné”. A női hontalanság egyik sztereotipikus

¹ A padlás, ahol a tébolyult asszony az újdonsült ara elől bujkál férje szégyenteli titkaként, a foszló, sárga tapétájú babaszoba mint a szülés utáni depresszióval küzdő, hallgatásra ítélt anya tejszagú bőrtöne, Bovaryné beteljesületlenségükben fullasztó álmokkal teli burzsoá bu-doárja, akár a Fekete Mama (*Black Mama*) konyhája, ahol csak valaki más családja éhét csillapíthatja, mindig szeretetehes rabszolgaként, vagy épp Virginia Woolf a női alkotáshoz elengedhetetlen saját szobára való áhítozása mind az elégedetlenség, az elfojtás, a háborodottság, a megsemmisítő önfeladás tapasztalataival árnyalják a házas/otthonos (*domestic*) női létélmény jelentésmezejét. Még a gyermekirodalom is – mely egyébként műfaji szabályainál fogva az otthont hagyományosan az idealizált, örökkön visszavágyott gyerekkor kitüntetett színtereként, afféle letűnt tündérországgént ábrázolja – is meglehetősen bizonytalanságokat mutat a hősnők otthoni biztonságának állandóságát illetően, mintha a lányok „házi boldogsága” oly tűnékenységre lenne ítélve, mint az Elveszett Fiúk felett anyáskodó, s felnövéssel az álomvilágból száműzöttetésre kárhoztatott Wendy Darling sohaországbeli látogatása.

alakjának, a bukott nőnek a helye, a nyilvánosház, az otthon kísérteties tükörképeként funkcionál, olyan *heterotopikus*, „eltérő” *térként* (FOUCAULT 1967, 1990), mely alapjaiban kérdőjelezi meg a térről, a kint és bent elválaszthatóságáról alkotott elképzeléseinket, a társadalmi rend(szer) „konstitutív külsejét” képező, marginális peremzónaként átmeneti helyet adva a „helytelenként” megbélyegzett kirekesztettek számára, s eközben mint kivetett, külső, mobilis negatív ellenpont, értelemmel ruházza fel a rendszer otthonosként rögzített normatív belsejét, így végső soron a normális rendszeren „»belül« helyezkedik el, annak saját teremtő elutasításaként” (BUTLER 1993, 3; BUTLER 2005, 17). Mivel a tékozló lányokat nem szokás hazavárni, a hontalan nő sztereotípiája a róla szóló diszkurzusok másik pólusán szárnyra kap, Amelia Earhartként felülemelkedik az ideológia interpellációjának tömegvonzásán, forradalmi episztemológiai és ontológiai változásokat hoz a női szubjektum életébe, megkérdőjelezve a hatalmi–alávetettségi viszonyok rendezte bent–kint, otthon–idegen, magán–köz(szféra), helyes–helytelen ellentétpárokat, s azok eredendően férfias–nőies mivoltát. A tanulmányomban elemzett Jeanette Winterson-regények hősnői épp ezen a nyomvonalon haladnak poros paradigmákat feszegetve.

Az otthon elhagyása azért is különösen izgalmas kihívás a női utazó számára, mivel mind a mögötte tovatűnő otthon, mind az előtte álló ismeretlen tér szimbolikusan nőies tartományként kódolódik kulturális reprezentációinkban. A feminista narratológiai vizsgálódások remekül bemutatják, hogy bár az otthontól távol eső színterek – a csábító-rémisztő Senkiföldje kalandos vidékei, a *terra incognita* vad zónái, vagy a fekete lyuk idegen ürje – mind a férfi felfedezőik általi meghódításra, feltérképezésre, jelentésadásra váró, befogadó, így jelképesen nőies területek, e helyeken női utazónak még sincs maradásuk, a tér szimbolikus feminizálása ugyanis csupán alávetettségének garanciája. A Végzet Asszonyának vonzerejével bíró Idegen nem nőnek való vidék. Teresa de Lauretis szerint az erőszak és a vágy kettőse alkotja a patriarchális narratíva mélystrukturális, mitikus–mechanikus szervező erejét: míg a férfiú hős egyetemes szubjektumként a kultúra aktív, különbözőtevé, változást hozó vezérelvével azonosul, a nő változatlan, se nem élő, se nem holt, pusztá térré, toposszá, akadályvá, anyaggá (DE LAURETIS 1984, 119) merevített entitássá redukálódik. A nő az életadó magnak táptalajt kínáló Anyaföld, a szirénekkal teli tenger, ami elveszejt, az értelmes szöveggel megtöltendő üres lap, *tabula rasa*. Barbara Johnson értelmezésében pszicho-esztétikailag nőiesnek tekinthetjük a művészi kompozíció *bátterét*, mely (a laikus, felületes szemlélődő számára) afigurativitásában mellékes, elhanyagolható jelentőségű, vagy inkább jelentéktelenségű negatív térnek tűnik, míg az önmagában statikus, üres tér történettel való megtöltése a maszkulinizált, cselekvőkészséggel felruházott emberalak kiváltsága (lásd JOHNSON 1998).

A „térre olvadás”, illetve a térhódítás nemek közötti felosztása visszaköszön a Várost a *femme fatale*-t idéző akadályokkal, tévutakkal, rejtekgeszugokkal társító urbánus-romantikus felfogásban. A 19. századtól fogva a modern Város lélegzetelállító labirintusa a Charles Baudelaire (Baudelaire 1964) és Walter Benjamin írásaiból ismerős *flâneur* (BENJAMIN 2002), a ráérősen, céltalanul korzózó úriember

felségterülete, aki a cinikus voyeur, a burzsoá dilettáns és a stilizált dendi ötvözeteként egyszerre szemléli kósza sétái során a város körötte zajló életét s önmagát a kirakatüvegek tükrében. A bulvárok botanikusa szándékosan téved el a veszélyes nagyvárosi zsongás méhének legmélyebb bugyraiban, az utca számára a flört, a társalgás, a meditáció, az üzlet, a kereskedelem, később a fotográfia művészi memóriatechnikáinak színtere, s persze mindvégig a szemlélődő megfigyelése is.

A pszichogeográfia tudományterülete tulajdonképpen a benjamini árkádprojektből és *flâneur*-felfogásból eredeztethető, hiszen ezek az objektív földrajzi méréseken és feltérképezéseken túlmutatva térélményünk pszichés, érzelmi aspektusaira helyezték a hangsúlyt, és így alapjaiban kérdőjelezték meg a hagyományos térfelfogást. A pszichogeográfia azt vizsgálja, hogy egy bizonyos *hely* konkrét szituációbeli adottságainak összetett dinamikája s az ebből eredő megélt térélmény miképp befolyásolja a városlakó érzelmi viselkedését és az ottlét pszichés jelentőségéhez való viszonyulását. Az, hogy egy helyet milyen személyes értelemmel és érzelmekkel ruházunk fel, szerzteágazó tényezők függvénye: hathat ránk az építészeti elrendezés, az esetleges időjárás-változások, akárcsak az, hogy kivel vagyunk ott, vagy milyen a hangulatunk. Kölcsönhatásról lévén szó, természetesen nem csak hangulatunk befolyásolja a hely személyes jelentését, hanem a hely is formálja hangulatunkat. A pszichogeográfia egyedi metakritikai perspektívát ad, hiszen nemcsak azt tanulmányozza, hogy miképp érezzük magunkat valahol, hanem arra is figyelmet fordít, hogy a hangulatunkat mennyiben befolyásolja maga a hely, illetve, hogy hogyan viseltetünk a hellyel kapcsolatos érzelmeinket illetően.² Guy Debord 1955-ben megjelent, városföldrajz-kritikai bevezető munkájának (DEBORD 1981) meghatározása szerint a pszichogeográfia azt vizsgálja, hogy a földrajzi környezet milyen hatást fejt ki az egyén érzelmeire és viselkedésére, akár tudatos, akár tudattalan szinten (8).³ Joseph Hart újabb keletű megfogalmazásában a pszichogeográfia a városélményünket radikálisan felforgató „újajta járásmód,” kész kincsestára az urbánus tér (újra)felfedezésére törő, játékos stratégiáknak, amelyek mind arra buzdítják a gyalogost, hogy merjen letérni az előre kitaposott, kijelölt utakról (BUCHER–FINKA 2008, 37). Míg a letűnt és kortárs nagyvárosi férfiúk szemében a Város „meztelen valójának” felfedezése éppolyan izgalmakkal, kíváncsisággal, kalanddal, ihletettséggel és epekedéssel jár, mint egy szexuális hódítás, a városlakó nők egészen másféleképpen élik meg topofíliájukat avagy topofóbiájukat.

² Az alapító atya, Chtcheglov elsősorban azt kívánta feltárni, hogy az építészet miképp válhat képessé arra, hogy kifejezzon teret és időt, átformálja a valóságot, és álmokat ébresszen bennünk. (CHTCHEGLOV 1958, 15–20; KNABB 1981, 14).

³ Gaston Bachelard hasonlóan vélekedik a tér poétikáját tematizáló művében (BACHELARD 1994), ahol a képzelet építészetének fenomenológiai kidolgozására tesz kísérletet, miközben a megélt tapasztalati valóságot mindvégig az elvont ideálok fölé helyezi, és a mikroterek (pincék, padlások, fiókok, fészkek) keltette asszociációkra összpontosít (BACHELARD 1994, 3, 74, 90).

A pszichogeográfia feminista megközelítése tüzetesen szemügyre veszi a társadalmi nemi szerepkorlátok keretében a nő(ies)nek osztályrészlül jutó térélményeket: a nyilvános közszféra és intim magánszféra közti bizonytalan ingadozást, a háttér alakzatra áhítózását, a másként való megtestesülésből fakadó másféle, marginális ontológiai pozicionáltságot. (Például a tér egészen másfajta fizikai és pszichés megtapasztalásához vezethetnek akár olyan apró különbségek, elkülönböződések is, mint hogy a flâneur úriember sétapálcára támaszkodik, míg a kevésbé teoretizált flâneur hölgy napernyőt egyensúlyozva andalog.) Az 1990-es évektől datálhatjuk a pszichogeográfia legitim tudományágként való térnyerését az olyan fontos antológiák megjelenésével, mint a Jürgen Kleist és Bruce Butterfield, illetve a Steve Pile és Nigel Thrift szerkesztőpárosok jegyezte tanulmánykötetek (*Renaming the Landscape*, 1994; *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*, 1995). A feminista pszichogeográfia célja újraértelmezni a feminizált szubjektum és tér kulturális konstrukcióinak összefüggéseit. A vizsgálódások egyik fő tárgya a megtestesült szubjektum topográfiája, a társadalmilag jóváhagyott-szabályozott, s szocializációnk során identitásunk meghatározójaként interiorizált test(tér)képünk helyes avagy helytelen mivoltának relativitása. Szembesülünk azzal, hogy ideológiai ellenőrző mechanizmusok (mint a diszkurzív és tekintetkontroll) diktálják mind makroszintű tér-, idő-, társadalmi struktúrabeli elhelyeztetésünket, földrajzi, közösségi, hatalmi (disz)pozíciókat, mind a freudi normatív pszichoszexuális fejlődésmóddal körvonalazta erotogén zónáink és tabuterületeink mentén felosztott, individuális testünk mikrodinamikáját – ezáltal tulajdonképpen maga a szubjektivitás, az értelmes, értelmezhető és cselekvőképesnek tételezett emberi mivoltunk határait is. A köztes terek, határsértések, peremvidékek, felszínek alternatíváiból kiinduló másféle térbeli el-/újrendezések üdítő lehetőségei körvonalazzák „a test és az én, a hatalom és a jelentés új kartográfiáját”, mely végre képesnek tűnik kimozdítani a szubjektumot fosszilizált helyéből (PILE–THRIFT 1996, 50). Elizabeth Grosz pszichogeográfiai értelmezésében Tér és Idő egyaránt a tapasztalatok, tudások, valamint a szexualitásában és testiségében egyedi szubjektum egymással kölcsönhatásban álló korrelátumai. Az épített tér szolgáltatja és szervezi azt a közeget, melyben az építők fizikai valója társadalmi, szexuális és diszkurzív módon/értelemben megalkotódik, jelentést nyer (GROSZ 1995, 84). Ahogy Deborah L. Parsons írja, az egyén és a város identitásainak összjátéka újabb térképekkel gazdagítja az urbánus atlaszt, elsősorban a társadalmi interakciókéival, de ugyanakkor a mítosz, az emlékezet, a képzelet és a vágy térképeivel is (PARSONS 2000, 1).

A feminista pszichogeográfia az „új / kritikus kulturális földrajz” androcentrikus fősodrát nőközpontúbb mederbe terelve földrajzi, szociális, emberi környezetünknek a társadalmi nemek kérdésköre iránt fogékony értelmezésére vállalkozik. Tanulmányomban a feminista pszichogeográfia lehetséges fikcionális kifejeződéseit elemzem Jeanette Winterson regényeiben, melyek a posztmodern önreflexió, a fantasztikus irodalom, a leszbikus esztétika és a szépirodalomba ágyazott társadalomkritika változatos stratégiáit ötvözve mesélik el intellektuális, pszichés és fizikális utazások történetét.

Első regénye, az 1985-ös *Oranges Are Not the Only Fruit* önéletrajzi ihletésű, leszbikus fejlődéstörténet, amelynek központi témája az otthon elhagyása. A más-ságára ébredő hősnő a szigorú és szenttelen mostohaanyja irányította, konzervatív pünkösdistá gyülekezet homofób közegében vállalja fel tiltott nemi identitását, ezzel kiközösítve a vallásos megtérés és a társadalmi normativizáció konvencionálisan személyiségfejlesztőnek vélt menetét. Saját útját járja, az otthontól távol. A szerző honlapján (www.jeanettewinterson.com) fejti ki, hogy a számkivetett az írással teremthet magának teret, hisz az ismerőst az ismeretlenbe átfogalmazva, a visszataszító idegent szikrázó szó-ékkövekbe foglalva a kitaszított is hazatalálhat, önmaga alkotta szöveg(eken)-függő-világok otthonába. A wintersoni térfoglalások velejárói az otthon elhagyásának, a szexuális másság vállalásának és a szerzővé válásnak az összetett élménye. A változatos írói világban a színhely lehet a képzeletbeli történelmi múlt (az Erzsébet-kori, a 17. századi, a késő viktoriánus Anglia vagy a napóleoni háborúk dúlta Európa [*The Battle of the Sun, Sexing the Cherry, Lighthousekeeping, A szenvedély*]), lehetséges jövők világa (poszt-apokaliptikus Kék Bolygó és intergalaktikusan gyarmatosított világúr [*The Stone Gods*]), mitikus régió (bolygónk mint Atlasz vállán nyugvó teher [*Teher*]), párhuzamos valóságok, alternatív univerzumok soseholja (az időtornádók felforgatta London, csillagközi utazás [*Gubancrom*]), internetes chatszobák közti kibertérbeli kóborlás [*The PowerBook*]), a tudományos spekulációk tere (a Nagy Egyesítés Elmélet (GUT) szervezte kvantumfizikai proposíciók [*Gut Symmetries*]), vagy az érzelmi-érzéki töltéssel bíró test mikrokozmosza (a szerelmes anatomizálás tere [*Written on the Body*]).

Ezek a fikcionális szöveghelyek posztmodern narratív stratégiák alkalmazásával valósítják meg a feminista pszichogeográfia célkitűzéseit: az összegubancolódott cselekményszálak és kakofón elbeszélői hangok által létrehozott narratív tér-idő zavar olyan multifokális nézőpontot képez, mely sokszínűségével elhomályosítja háttér és alakzat, történelmi tartalom és stílus, utazás és megérkezés hierarchizált különbségeit. Bár Winterson meghúzza a hagyományos választóvonalat az otthon biztonsága és a vándorélet változékonysága közt, ezt nem a nemek vetületében teszi. Nála az utazó lehet nő s férfi is, nemi identitása kötetlen: „az utazó otthonát épp olyannak óhajtja viszontlátni, amilyen rég volt. Csak maga az utazó változik, *megszakállasodva vagy kisgyermekkel keblén* tér vissza, vagy egy csodás élet meséivel gazdagon” (WINTERSON 1998b, 31).⁴ A wintersoni pszichogeográfia feminista episztemológiai relevanciával is bír, hiszen célja a textuális/szexuális/földrajzi tér objektív feltérképezése helyett ráérezni a bizonytalan vágymozgások játékára, helyt adni az irányvesztés, az eltévedés, a végtelen útkeresés élményeinek, és biztosítani, hogy a kíváncsi felfedezésvágy mellett alkalomadtán a kétértelműség és

⁴ Winterson *The Passion* című regényéből származó idézeteket Lengyel Éva fordításában közlöm (*A szenvedély*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998), a többi szövegrészlet saját fordításom.

a nem tudás tapasztalatai is tért nyerhessenek a valóságról és igazságról alkotott elképzeléseinkben. A *The PowerBook* paradigmaticus metafrázisa szerint az útonlét, a mozgásban maradás segítségével sajátosan fedezhetünk fel dolgokat, s elkerülhetjük, hogy közben magunk is felfedezés tárgyává váljunk (WINTERSON 2001, 3). A wintersoni narratív-politika és poétika megidézi Rosi Braidotti posztmetafizikus szubjektumfelfogásának „nomádizmusát” is, akárcsak annak kulcsjelölőit, a „folyamatában heterogén nővé válás állapotát”, a „mintha gyakorlatát”, a „stratégikus újraelhelyeződések technikáját”, a „képlékeny határok, tér/időközök, átfedések, és hézagok igenlését” (BRAIDOTTI 1994, 6–7). A szövegöröm a kiszámíthatatlan narratív labirintusban kalandozó, „átalakulást és változást hozó nomád kritikai tudat” (BRAIDOTTI 1994, 7) termékeként egyben pszichogeográfiai élmény is.

A nőknek pozitív pozicionalitást kijelölni igyekvő, fokozott társadalmi nemi politikai tudatossága ellenére Winterson szövegeinek egyik vezérmotívuma az érzelmi viszonyok által meghatározott, s így szükségszerűen félreérthető és feltérképezhetetlen térélmény. *A szenvedély* Velence vízre épült, hullámozó városában, a *Written on the Body* a szerelmes, szenvedélytől izzó test mikrokozmoszán belül, a *The PowerBook* pedig az elektronikus levelezés maszkjátékra alkalmas kibertérben dramatizálja az otthon-odahagyás, a szerelembe esés, valamint a lesbikus s alkotói öntudatra ébredés toposzait. Az életmű az idő előrehaladtával elbeszélői stílusában, színtereiben s tematikájában egyre inkább a queer vágyak által motivált. A kezdeti, a bataille-i misztikus erotikafelfogás által ihletett (*A szenvedély*) biszexuális románc mágikus realista fantazmagóriája idővel a női anatómia és szerelem dicshimnuszává érik, ahogy a meghatározhatatlan nemű narrátor vágyódó tekintetében görbe tükröt tart a realista/szentimentális háromszögtörténet és a testet eltárgyasító orvosi diszkurzus üres kliséinek, majd végül az új évezred technikai vívmányait, a világháló korlátatlanságát kihasználva, a kibertérbeli közösségi élmény, az interaktív történetmondás, a virtuális valóságok alternatív (nemi) identitásai közt ingázó, szexus-fikcionalizáló játékban csúcsondik ki.

A szerelembe zuhanás magasröptű érzelme paradoxonra épül, hisz az esztét és énjét vesztett szerető pszichés, fizikai (földrajzi) és narratív helyzetváltozást előidéző identitásválsága során „a másik szenvedélyes keresése tulajdonképpen a kiteljesedett én megtalálására tör” (BENGTSON 1999, 20). Winterson Yeats válságversét, a *Második Eljövetelet*⁵ parafrázálva írja: „letörve önmagadból, most sodródsz elfelé, nem tart már a központ” (WINTERSON 1992, 101). A megzavarodott szerelmes szubjektum a Foucault által *krízis-heterotópiának* nevezett belső „önelbizonytalanító ellentérbe” vonul vissza, s egy olyan tér- és időfogalmainkat megbolygató *másholban* leledzik, mely úgy áll összefüggésben a kultúra minden egyéb hely(zet)ével, hogy közben szöges ellentétükként értelmetlenné is teszi azokat. Eközben egy újfajta pszicho-topográfiai kapcsolati hálót látszik körvonalazni azáltal, hogy autentikus helyét a (racionális) önmagán túli azonosulásban jelöli ki, valami

⁵ Yeats Nagy László fordításában: „A centrum gyöngje: minden szétröpül, a világ csupa zűr, kívül, belül.”

félig képzelt, félig valós énazonos-másságban, a különálló „te és én”-t mámorosan egybemosó „mi” eksztatikus kollektív identitásközösségében. Winterson árván vándorló hősei társadalmilag kijelölt otthon és biológiai család híján oda térnek haza, ahová a szívük húzza őket, ahol a szeretett másik vár rájuk. Kalandvagyó nomádizmusa ellenére a wintersoni pszichogeográfia melankolikus, nosztalgikus felhanggal bír, a feminista gondoskodásetika (GILLIGAN 1982) és a humanitárius empátia jegyében az érzelmek társas viszonyulásaival gazdagított terek közös(ségi), összetartó mivoltát élteti. A távozó nem bukik el nyakaszegetten, hanem – a visszatérő költői képpel élve – a gravitációt legyőzve *lebeg*, váltakozva vízen, vágyakon, vagy a weben, de mindenképp mások emlékezetében megtartva. Az útmutatások mellőzése, a hiány jelenvalóként történő újraértékelése, az „alkalmi turista” látásmód életfilozófiává való fordítása a lét teljeskörű megélésének elengedhetetlen feltétele. A wintersoni logika szerint „minek gyalogolj, ha suhanhatsz/lebeghetsz is?” „mi más helyünk lehet a világon, mint a szerelmesünk testén felfedezésre váró?” (WINTERSON 1992, 82).

A továbbiakban részletesen elemezni kívánt *A szenvedély* című regény már mottójában társítja az otthonról történő eltávozás, a nemi határsértés és a női lázadás képzetait, a hontalan bosszúálló, Médeia varázslónő nyughatatlan alakját idézve: „Háborgó lélekkel navigáltál messze otthoni vizektől, a tenger szikláit mind elkerülted, és most idegen föld a lakhelyed” (5). A feminista pszichogeográfia ideologikus irányzatának legfőbb politikai téje a nők idegen, többnyire ellenséges területeken alkalmazott túlélési, boldogulási stratégiáinak felderítése, illetve a magunktól elidegenített női terek otthonossá tétele, a „másfajta mások” élhető terek közé való beemelése.⁶

A szenvedély mágikus realista mesébe ülteti a nagyon is valós fizikai, földrajzi és diszkurzív térnyerésre irányuló feminista törekvéseket. A regény témája a felfellobbanó, különös szerelmi lángolás, a vízen járó velencei hajósdinasztia úszóhártás lábú – s rendhagyó módon női – leszármazottja, a varázslatosan sokarcú, férfiálruhás, szerencsejátékos, hadi prostituált Villanelle és az érzékeny, merengő alkatú, de földhözragadtabb, Napóleon katona-szakács-inasává lett szegény francia parasztfiú, Henri közt. Míg Villanelle folytonos kockázatot vállalva és határokat feszegetve lesz a férfiasként számon tartott nyilvános terek, harcmezők, kaszinók és a vízen álló labirintusváros legkétésebb hírű sikátorainak, legszennesebb csatornáinak szemérmetlenül szakavatott ismerője, Henri a családi tűzhelyt rejtő konyha, az anyja házikóját idéző, aprócska, falusi kápolna nőiesebb tereivel ápol meghitten bensőséges viszonyt. Henri odaadó törődése ellenére Villanelle képtelen a fiúnak biztonságot adó háttérre fakulni, menedéket adó otthonná válni, nem lehet „a legfőbb támasz, szívünknek legkedvesebb, a jól ismert” (38), hisz mintha

⁶ Nancy Duncan tanulmánya (DUNCAN 1996) a nem és a szexualitás nyilvános és magánszférabeli jelentéseit újratárgyalva veszi számba a közterek meghódítására vállalkozó nők nehézségeit, köztük a szavazati/kvótajogért folyó harc, az önkéntes felnőtt prostitúció, a családon belüli erőszak vagy a *Foglald Vissza az Éjszakát* kampány vitatott kérdéseit (129, 132, 144).

ő maga lenne az örökkön változó, hömpölygő-hullámzó Velence megtestesülése. A pikareszk műfaj hagyományait kifordítva, a kalandok lezárásaként a regény végén a hős a San Servelo szigeti fegyház magánzárkájában végzi, önnön örülete életfogytig egy helyben toporgó rabjaként, miközben a megállapodni képtelen hősnő nem hagy fel tünékeny vágyai s álmai kergetésével, két szerelme (Henri és a Pikk Dáma) közt cikázva, végül nyughatatlan szívével és gyermekével hajóra száll, hogy kivitorlázzon a szövegből, új mesék, utak, kezdetek felé, szabadon. A két főszereplő eltérő ízlése a számukra komfortérzetet biztosító tereket illetően különböző érzelmi viszonyulásaikhoz köthető. Henri rajongásának tárgya a hősie, történelemformáló jelentőségű Napóleon, aki azért hódít meg területeket, hogy uralma, majd ésszerű rendszabályozása alá hajtja azokat, adókkal, térképekkel, kiépített útrendszerrel, utcanévtáblákkal (112). Ezzel szemben a Villanelle-t magával ragadó és lehetetlenségük miatt egyre fokozódó vágyak kiváltója egy titokzatos úrhölgy, a kártyalap nevét viselő, s a forgandó szerencsét jelképező Pikk Dáma, akivel az olykor tétova, olykor túlfűtött, tiltott (hisz házasságtörő) szerelmi viszony hullámzása éppen a feltérképezhetetlen, kaleidoszkopikusan változó, karneváli víziváros útvesztőit látszik megmintázni. Villanelle szülőhelye Velence, „az elvarázsolt város, [ahol] úgy tűnik, minden lehetséges. Megáll az idő. A szívek dobognak. A valós világ törvényei érvényüket veszítik. Isten ott ül a tetőgerendán, és csúfolódik az Ördöggel, az Ördög pedig farkával böködi Urunkat” (94).

Winterson Velencéje „fantáziából emelt város” (109), érzelem és képzelet szüleménye és szülőhelye, így ígéretes táptalajt nyújt a pszichogeográfiai elemzés számára, hiszen a varázslatos a valóssal elegyítő vidék, olyan hely, ahol a hártás lábú csónakosok vízen járnak, ahol az elrabolt szíveket titkos kamrába zárják, s óvakodni kell, mert egy szerelmi bűbáj bárkit gobelinszöttesbe zárhat mindörökre. A regény visszatérő sorai szerint itt elveszve lelsz saját magadra, és hogy mit teszel kockára, fedi fel, mi értékes neked és mennyit érsz (111). A képzeletbeli város tündérmesét idéző, „valószínűtlenül valós” „más-világa” karneváli szélsőségeket vonultat fel, mintha csak a szórakozni vágyóknak lenne kitalálva minden éjszakája: van itt tűznyelő, táncoló medve, éneklő majom, „mindenféle nő, és nem is mindegyik nő” (74), szerencsejátékosok, akrobaták, megrészegültek. A bűvös lagúnaváros a társadalom kirekesztettjei, a száműzöttek, elárvultak és tévelygők, az elmeháborodottak, szörnyszülöttek és csodabogarak, az örömlányok, garázdák, szemfényvesztők, vándorcigányok és bolygó zsidók, az izgató-irritáló *mások* olvasztótégelye. Paradox módon a másféle város feltétel nélküli befogadótérként, mindenkit egyformán üdvözölve elbizonytalanítja a másság fogalmát, hisz nem tesz különbséget: bárki betérhet elveszni benne. Velence fantasztikussá újraálmódott városa megkérdőjelezi az ésszerű útirányok, egyenes utak és kiismerhető terek topográfiai jelentőségét. Itt a lehetetlen rések és sarkok látszólag ellenkező irányba visznek, a hátsó mellékutak elveszejtenek, még ha készek vagyunk is mindig másfelé fordulni, a délibábosan vibráló-villódzó épületek pedig mintha állandó mozgásban lennének (63, 132). „Ez a város leplekbe burkolja magát. Csatornák mögött újabb csatornák rejtőznek, sikátorok szelik át az utat, aztán cikkcakkban mennek tovább, úgyhogy bármit csinálsz is, életed végéig nem fogod tudni, hol jársz”

(137). Ez egy „élő város” (136), nem egyenes vonalak mentén épült, dagad, mint az élesztő (132), vagy lassan süllyedve egyre összemegy, utcák és templomok tűnnek benne el és fel, itt csókot lopnak, szívekkel kockáznak, a szenvedélyek forgandók, akár a szerencse, itt könnyű elrejteni a holttesteket s velük együtt saját titkainkat (97). Velence a legjobb rejtekhely, nem ismerhető ki sem térképpel, sem iránytűvel, a gondolák nem hagynak nyomot a vízen, hídjai pedig köztes tekként elválasztanak és összekötnek.⁷

Winterson Velencéje művészi mása az Elizabeth Grosz által teoretizált városi térnek, mely összetett, interaktív hálózatként a legkülönbélebb társadalmi tevékenységeket kapcsolja össze építészeti, földrajzi, polgári közigazgatási, gazdasági és politikai viszonyrendszerekkel, gyakran integrálatlan, ad hoc módon, nyilvános és intim terek szintjén egyaránt (GROSZ 1995, 105). A feminista földrajz elutasítja a testpolitika hagyományos, az állam modelljét alapul vevő felfogását, mely a racionálisan irányított, szervezett, összefüggő, egységes testet tételezi normatív ideáljaként, és fallogocentrikus ideológiai hatásra, önmagát igazolva természetesnek láttatja azt. Grosznál ehelyett a városok és testek együttműködő entitások, „olyan részekből álló összeállítások, gyűjtemények, melyek képesek az összetevők elválasztóvonalait átlépve kapcsolódásokat, szervezeteket, feltételes és gyakran átmeneti al- vagy mikrocsoportosulásokat létrehozni” (GROSZ 1995, 108). Összefüggésük lényege dinamikájukban rejlik: az „alapvetően heterogén rendszerek, különálló áramlatok, energiák, események, entitások sorozata többé-kevésbé ideiglenes szerveződések egybegyűjtését és szétválasztását eredményezi” (GROSZ 1995, 108).

E kölcsönhatás eredményeképp a karneváli környezet alakítja ki az ott lévő decentralizált testi topográfiáját is. Mind test, mind város heterogénné válik, a kristevai értelemben folyamatba/perbe kerül (in procès) (KRISTEVA 1977, 55–106), jelenlét és hiány, központ és perem, belső és külső összjátékának eredményeképp alapjaiban bizonytalanodik el. Míg Winterson mozgalmas Velencéje a térképeken túlfolyva elmossa a rögzített helyi értékeket, a velencei szeretők a tudományosan kijelölt, társadalmilag megerősített libidinális zónák határaival huncutkodnak, a szexualitás csúcsaként számon tartott genitális kielégülés rögzített pontját igyekeznek tűnékenyebb, átmenetibb, esetlegesebb vágyrégiók irányába szétteríteni, elsősorban az oralitás sokfélesége felé. A Szent Márk tér táncoló karneváli forgataga felett szárnyaló akrobaták trapézukról lógva, leereszkedve olykor csókot lopnak az épp alattuk állóktól. Csókjaik „a száját teljesen kitöltik, de a testet szabadon hagyják [...] csak csókolni szabad. Nincs ide-oda vándorló kéz, repdeső szív. Az ajkak és csak az ajkak nyújtják a gyönyört. A szenvedély édesebb, ha szájról szárra bontják. Ha újra és újra osztják, mint a higanyt, és csak az utolsó pillanatban hagyják, hogy ismét egybegyűljön” (74–75). Villanelle és a Pikk Dáma viszonyát

⁷ Ugyanez a velencei tér gyakran merőben más, lényegesen kísértetiesebb formában köszön vissza, a labirintusba zártság traumatikus élményéhez kötődően tragikus jelentéssel felruházva, mint a *Halál Velencében*, az *Utazás holdvilágba*, a *Don't Look Now! (Ne nézz vissza!)*, vagy a *Comfort of Strangers (Idegen kényelem)* című irodalmi és filmes klasszikusokban.

is rögzíthetetlen vágyaik vezérlik. „Elemeire bontják a gyönyört”, testüket eltávolítják egymástól, s úgy szeretkeznek, hogy csak ajkuk érintkezik; „így csókolózni a legfurcsább örültség”, „édes, páratlan gyötrelem”. „A mohó test, mely kielégülésért kiált, egyetlen érzékszervre korlátozva kényszerül beteljesíteni a gyönyört. Ahogy a vak élesebben hall, s a süket érzi a fű növést, úgy válik a száj a szerelem fókuszává. Mindent ezen keresztül érzékelünk, minden más értelmet kap” (84). A wintersoni szenvedély feszült és nyughatatlan, a repülés és lebegés metaforáival, az akrobaták, szerencsejátékosok, csónakosok és vízen járók köztes tereivel, útonlétével társított.

Ez a kinetikus jelleg ugyanakkor olyan orális és auditív sajátosságokkal is bír, melyek magát a történetmondást ruházzák fel erotikus jelleggel, hiszen a vágy lényege éppúgy annak beteljesületlensége, mint ahogy Seherezádé soha véget nem érő meséinek vonzereje is abban rejlik, hogy befejezetlenségükben a kalandok folytatásával, mindig újabb mesékkel kecsegtetnek, mesélőt és hallgatóját kölcsönös és odaadó függőségbe vonva. A mesék szárnyán utazók földrajzi elmozdulásai pszichés és fizikai változásokat is hoznak: a megtestesült város fikcionális szövegterébe való zuhanás során újra magunkra lelhetünk, „csupán a véráramok útjait járjuk, s bensőnk egy-egy városára váratlan bukkanunk, nem tudunk felkészülni. Az élet hozzánk, kik addig folyékonyan beszéltük nyelvét, idegenen szól” (85).

A hullámokra épített város metatextuális jelentősége onnan eredeztethető, hogy a víz hagyományosan női princípiuma központi szerepet tölt be a női művészi önkifejezés metaforikájában is. Luce Irigaray mintha csak a feminista pszichogeográfusok előfutáraként dicsőítené a női fiziológia autoerotikus libidinális energiafolyamait által áramoltatott, visszhangoztatott erőterét (IRIGARAY 1977, 111). Hélène Cixous Medúza cseppfolyós kacajában látja az *écriture féminine*, a „végtelen testből való vég nélküli írás”, a fehér anyatejjel, vágyhullámokkal, ösztönfluxusokkal szerzett, lopott-reptetett szavak (*mots volés*), a kozmikus *jouissance* fékezhetetlen özöne által kiváltott női szövegörömet (CIXOUS 1991, 339, 343). Az „új francia feminista” elméletek ikonográfiáját idézve, a wintersoni Velence csatornáit az identitást felbolygató, „hullámozó női vágy” (PALMER 1998, 113) játékterei. Helen Bengtson olvasatában itt a víz felszíne az üvegfelületek pusztá optikai fényvisszaverődését, a tökéletes tükörképet meghaladva, igazi arcunkkal szembe-sít. Míg apja borotválkozótükrében a fiú csak ideológiailag interpellált egójának képmását látja, a velencei vizek megmutatják Villanelle minden lehetséges ábrázatának (de)formációit, azt is, hogy ki lehet és kivé válhatott volna (BENGTSON 1999, 20; WINTERSON 1998b, 36, 78). A város „inherens szerelemszemantikával” bír: a hullámokat az érzelmesség retorikájának kiüresedett kliséin túl az egyénileg megélt komplex szenvedélyélmény koreografálja (BENGTSON 1999, 19, 20). Az identitás elvesztésével és fellelésével játszani a látványosságra és látszatokra épülő, tükröződésekkel teli térben ugyanakkor cseppet sem veszélytelen foglalatosság, hiszen az örvénylő áramlások mindig magukkal ragadhatják a szemlélőt.

A regény az identitás végzetes elcseppfolyósodásával zárul, a víz abszolút heterotópiává válik, az én bensője kifordul önmagából, a határképző kint interiorizálódik (*outside turned within*), innen már nincs visszaút. Mint a velencei sze-

rencsejátékos, Henri terméketlenül pazarlón teszi kockára szívét (lásd BÉNYEI 1997), túllép a törvény, a test, az ész határain, és a szenvedély csillapíthatatlan fokára hágva, örökké lángoló ekstázisba fagy. Megöli Villanelle kegyetlen szakács férjét, kivágja a szívét, majd egy templom árnyékában magáévá teszi az imádott lányt, s így a bataille-i misztikus-erotikus-végzetes *kishalál* élmény (BATAILLE 1998) beteljesedésével végleg rabul ejti megbomlott elméjének belső városa. A San Servelo-i börtöntébolyda sziklakertjében tengeti végnapjait, a központ nélküli vízváros elhagyott sziget-szívében, folyékony falak foglyaként. A kert mikrokozmosza, amely parcelláiban a világ távoli tájainak növényeit gyűjti össze, akár a börtön és a tébolyda, mint a normaszegőket a társadalom peremén intézményesen elkülönítő deviancia-heterotópiák, vagy a szárazföldhöz csatlakozó, de víz övezte sziget mind a foucault-i (FOUCAULT 1967; FOUCAULT 1990) értelemben vett heterotopikus *másholok* sokféleségét illusztrálják. A szigetre épített örültekháza a vízen ring, akár a Bolondok Hajója, a közösség megtisztítását célzó, középkori kirekesztő gyakorlat mozgó színtere, mely kezdetben a háborodottsággal azonosított tenger „gondjaira” bízott tébolyultak elszállításának eszköze, s csak később válik transzcendentálisabb síkon a zavarodottan sodródó utaslét az egész emberi sors allegóriájává.

Henri épp olyanná válik, mint Grosz pszichotikus szubjektuma: képtelen azt a helyet elfoglalni, „ahol lennie kellene” (GROSZ 1995, 89), nem tudja szubjektivitását testhatárain belül rögzíteni. A körötte lévő tér felemészti énjét, összemósodik a mások által kijelölt helyekkel, háttérre lesz ő maga is, továtúnik a számára úrré váló térben. Roger Caillois értelmezésében „a térbe olvadás során történő személyiségvesztés” esetében a pszichotikus lemond az egyedi (néző)pont privilégiumáról, és inkább mások helyeire hagyatkozik; „saját (néző)pontjának elsődlegességét olyan másvalaki tekintetével helyettesíti, akinek a szubjektum csupán egy pont a térben, és nem maga az *a* fókuszpont, mely az egész teret értelmessé rendezi” (GROSZ 1995, 90). A pszichózisban fellépő „hely-telen” iránytévesztés előidézte, végzetes térbe olvadás tulajdonképpen a rovarvilágban tapasztalható mimikri emberi megfelelője.

Ugyanakkor, Grosz és Caillois olvasatában, a térbe olvadás a paradox módon „önmegsemmisítésre” törő túlélőösztön védekező mechanizmusán túl, tudatosan határsértő és decentralizáló, dinamikus identitáspolitika alapját is képezheti. Ilyen énfomáló stratégiát feltételez a patriarchális elkülönbözés, alárendelés és elszigeteltség helyett a szolidaritást, hasonlóságot és ugyanakkor a metamorfikus heterogenitást, a részleges perspektívát éltető feminista diszpozicionáltság empátiás, tér- és időbeli elmozduláskészsége is, mely Winterson regényében a szenvedélyes történetmondás áramlását emblematizáló kertészkedés és csónakázás térváltoztató tevékenységeiben ölt fikcionális formát.

Henri a bogáncsos, sós sziklás tébolydaudvar cudar körülményei közt, a víz feminin elemének ölelésében építi kertjét, múzsái dicséretére. Joséphine császárnőtől kapott magokat ültet, édesanyja emlékére gondolja őket, s minden kifeslett róza Villanelle vörös hajának erdejét idézi, melynek árnyékában egykor meglelte, merre van otthona (156). Henri újra és újra átgeréblyézi a talajt, ujjai közt morzsolja az anyaföldet, reményt talál a ridegségben, és meglepődik a mindennapin.

Lassan halad előre, apró örömeket ízlelgetve, a tűnékenységet kitarva. Titokzatos kertészkedése hűen tükrözi, hogy az *écriture féminine* költőiségével miképp kreál magának a fallogocentrikus reprezentáció börtönében szabad játékkeret, női virágba borítva a senkiföldjét; a korlátoltat a végtelennel, a szenttelent a szenvedéllyessel, a rögzítettet a mozgalmassal beoltva, a Valóságot szubjektív érzelmi viszonyulásaink, tapasztalataink formálta Változóvá érlelve.

Villanelle hajójával a végtelent jelképező, „önmagába visszakanyarodó nyolcast ír” le a csónakosok rejtélyesen kiismerhetetlen, ősi útján, mindig készen arra, hogy másfelé forduljon, „hogy valami tervbe nem vettet is csinál[jon], ha már úgyis arra jár” (137). Az eltévedt Henrinak térkép helyett csupán felvilágosítást nyújt Velence elkerülhetetlen kiismerhetetlenségéről. Villanelle neve az ismétlődés retorikai alakzatával játszó verset jelent, így önmagában is pszichoanalitikus töltetű metajelentést hordoz, hiszen a csónakos lány nemi szerephajlító (gender-bender) foglalkozásának velejárói, a ritmusos evezés vagy a ringatózó vízcsobogás a szimbolizációt megelőző és az anyai test(iség)től elhatárolatlan én hullámozó thalassális őselményét hívja életre, azt a transzverbális, szemiotikus vibrációt (KRISTEVA 1977), melyet a poétikus nőitest-írás elsődleges jellegzetességeként tartanak számon. A vízen járó, gondolás Villanelle olyan otthonosan mozog a hullámok nőies közegében, hogy még legvégletesebb velencei kalandozásai sem veszítik el, sőt mintha a megháborodott Henriban is ő tartaná a lelket azzal, hogy mindennap elhajózik kislányával a rab toronyszobájának ablaka alá, hisz Henri várja, zsebkendőjével kiinteget neki, vagy csak tükréből nézi a továbbhaladókat. E zárókép egyszerre forgatja fel a lovagrománc nemi kliséit és a nukleáris család, a biztonságot adó otthon mítoszát. Villanelle és Henri belső útjaik során egy helyben maradnak, mert ráébrednek arra, hogy az igazi szabadság abban rejlik, „ha úgy tudsz szeretni valakit, hogy ha csak egy pillanatra is, de meg tudsz feledkezni önmagadról”, s hogy magunk megismerése felér egy egész csodás világ felfedezésével (184). A szenvedély átmeneti tranzittere, valahol mocsár és hegyvidék, félelem és nemiség, Isten és Ördög között (85), a találkozások középpontja is, ahol a szeretők polifonikus elbeszélői hangjai egymásba fonódhatnak, ahol szívük megőrizheti egymás történetét, a megbízhatóság, célszerűség vagy megfelelés elvárásai nélkül. Ahogy a visszatérő sor: „Mesélek neked. Hidd el, így történt” (86) sugallja, otthonunk, ahová szívünk húz, olyan szövegtér, ahol „az ember játszik, nyer, játszik, veszít. Játsszik” (57, 82, 159), és ahol a szenvedély forrása a hit, hogy ha „nyelvbé foglaljuk világunkat, újra is alkothatjuk azt” (KUTZER 1994, 133).

Bibliográfia

- Gaston BACHELARD (1994), *The Poetics of Space*, trans. Maria JOLAS, Boston, Beacon Press.
- Georges BATAILLE (1998), *L'Expérience Intérieure*, Paris, Gallimard.
- Charles BAUDELAIRE (1964), *The Painter of Modern Life*, trans., ed. Jonathan MAYNE, New York, Da Capo Press.

- Helen BENGTON (1999), *The Vast, Unmappable Cities of the Interior: Place and Passion in The Passion*, in BENGTON et al. (eds.), *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*, Agedrup, Scholar's Press, 17–27.
- Walter BENJAMIN (2002), *The Arcades Project*, trans. Howard EILAND, Kevin MCLAUGHLIN, New York, Belknap Press.
- Tamás BÉNYEI (1997), Risking the Text: Stories of Love in Jeanette Winterson's *The Passion*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, (1997)3/2, 199–209.
- Rosi BRAIDOTTI (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- Ulrike BUCHER–Marós FINKA (2008), *The Electronic City*, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag.
- Judith BUTLER (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, Routledge.
- Judith BUTLER (2005), *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Budapest, Új Mandátum Kiadó.
- Ivan CHTCHEGLOV (1958), Formulaire pour un urbanisme nouveau, *Internationale Situationniste*, (1958)1/June, 15–20. *Formulary for a New Urbanism*, in Ken KNABB (ed.) (1981), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, online: <http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm> (letöltés dátuma: 2010. 02. 14.).
- Hélène CIXOUS (1991), *The Laugh of Medusa*, in Robin R. WARHOL–Diane Price HERNDL (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 334–350.
- Guy DEBORD (1981), *Introduction to a Critique of Urban Geography*, in Ken KNABB (ed., trans.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 5–8.
- Teresa DE LAURETIS (1984), *Desire in Narrative*, in Alice Doesn't. *Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 103–157.
- Nancy DUNCAN (1996), *Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces*, in Nancy DUNCAN (ed.), *BodySpace. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, New York, Routledge, 127–146.
- Michel FOUCAULT (1967), *Of Other Places, Heterotopias, Foucault.Info*, trans. Jay MISKOWIEC, online: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (letöltés dátuma: 2010. 02. 14.).
- Michel FOUCAULT (1980), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972–1977*, ed., trans. Colin GORDON, New York, Pantheon.
- Michel FOUCAULT (1990), *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor, in *Nyelv a Végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 147–155.
- Sandra GILBERT–Susan GUBAR (1979), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Carol GILLIGAN (1982), *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press.

- Elizabeth GROSZ (1995), *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York, Routledge.
- Luce IRIGARAY (1977), *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Minuit.
- Barbara JOHNSON (1998), *Is Female to Male as Ground is to Figure?*, in *The Feminist Difference*, Cambridge, Harvard University Press, 17–36.
- Jürgen KLEIST–Bruce BUTTERFIELD (eds.) (1994), *Re-naming the Landscape*, New York, Peter Lang.
- Ken KNABB (ed.) (1981), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, online: <http://www.bopsecrets.org/SI/> (letöltés dátuma: 2010. 02. 14.).
- Julia KRISTEVA (1974) *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Julia KRISTEVA (1977), *Le sujet en procès*, in Julia KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil.
- Daphne KUTZER (1994), *The Cartography of Passion: Cixous, Wittig and Winterson*, in KLEIST–BUTTERFIELD (eds.), *Re-naming the Landscape*, New York, Peter Lang, 133–145.
- Paulina PALMER (1998), *The Passion: Storytelling, Fantasy, Desire*, in GRICE–WOODS (eds.), *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Amsterdam, Rodopi, 103–117.
- Deborah L. PARSONS (2000), *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford University Press.
- Steve PILE–Nigel THRIFT (eds.) (1996), *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, New York, Routledge.
- Jeanette WINTERSON (1985), *Oranges are Not the Only Fruit*, London, Pandora Press.
- Jeanette WINTERSON (1987), *The Passion*, London, Penguin.
- Jeanette WINTERSON (1989), *Sexing the Cherry*, London, Vintage.
- Jeanette WINTERSON (1992), *Written on the Body*, London, Jonathan Cape.
- Jeanette WINTERSON (1997), *Gut Symmetries*, London, Granta.
- Jeanette WINTERSON (1998a), *The World and Other Places*, London, Jonathan Cape.
- Jeanette WINTERSON (1998b) *A szenvedély*, ford. LENGYEL Éva, Budapest, Európa (Európa Zsebkönyvek).
- Jeanette WINTERSON (2001), *The PowerBook*, London, Vintage.
- Jeanette WINTERSON (2004), *Lighthousekeeping*, London, Fourth Estate.
- Jeanette WINTERSON (2005), *Weight*, Edinburgh, Canongate.
- Jeanette WINTERSON (2007a), *The Stone Gods*, London, Penguin.
- Jeanette WINTERSON (2007b), *Tanglewreck*, London, Bloomsbury.
- Jeanette WINTERSON (2008a), *Teber*, Budapest, Palatinus.
- Jeanette WINTERSON (2008b), *Gubancrom*, Budapest, General Press.
- Jeanette WINTERSON (2009), *The Battle of the Sun*, London, Bloomsbury.
- Jeanette WINTERSON *Jeanette Winterson's Website*, online: www.jeanettewinterson.com (letöltés dátuma: 2010. 12. 14.).

BÉNYEI TAMÁS

Az utazás trópusai Jeanette Winterson *Sexing the Cherry* (Cseresznyeoltás) című regényében¹

Noha Jordan, a Winterson-regény négy elbeszélőjének egyike hivatásos utazó és felfedező, mégis ő figyelmeztet bennünket már a legelején, hogy szövege nem hagyományos értelemben vett úti beszámoló vagy útleírás: „Elmondhatnám maguknak az igazat úgy is, ahogyan azt a naplókban, a térképeken és a hajónaplókban találják. Akkurátusan leírhatnék mindent, amit láttam és hallottam, és átnyújthatnék önöknek egy útleírást. Ez esetben nyomon követhetnék a beszámolót, ujjukkal bejárva az utakat, piros zászlót tűzve azokra a helyekre, ahol megfordultam” (WINTERSON 1990, 10).² A szöveg – pontosabban annak Jordan által elbeszélte fele – ezen a ponton az útleírás ellentétéként határozza meg önmagát. A *Cseresznyeoltás* ennek ellenére kitűnő példája lehet Michel de Certeau megállapításának, miszerint „minden történet egy utazás története” (DE CERTEAU 1988, 115). Sőt, a regény talán épp azért képes az „utazás” szó felnyitására, gazdagon metaforikus motívummá és narratív eszközzé való változtatására, mert nem él az útleírásokra jellemző tematikus és stilisztikai fogásokkal. Ez a megnyílás adhat kulcsot ahhoz a módszerhez is, ahogyan a regény felforgatja az utazáshoz kapcsolódó nemi sztereotípiákat és trópusokat, s ebben a felforgatásban odáig jut, hogy végül még a Kutyanó dacosan statikus és röghöz kötött életformája is valamiféle utazásként, de legalábbis helyváltoztatásként jelenhet meg.

Winterson regénye (amelynek jelentős része a 17. században játszódik) szinte azonnal bebocsáttatást nyert és kitüntetett helyre került a Linda Hutcheon nyomán historiográfiai metafikciónak nevezett regénytípus kánonjában, s a *Cseresznyeoltás* valóban tudósít bizonyos történelmi eseményekről. Ennek fényében feltűnő, hogy szinte teljességgel hiányoznak belőle nemcsak a kora modern utazások és felfedezések motívumai és (narratív) trópusai, hanem a historiográfiai metafikció műfajalkotó tényezőjének is nevezhető vonás, vagyis e motívumok és trópusok posztmodern újragondolása is. Noha Jordan valóban utazó, akinek hajója rendre

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1-08/1-2008-003 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális és Európai Szociális Fejlesztési Alap társfinanszírozásával valósult meg.

² A zárójeles hivatkozások a Winterson-regénynek erre a kiadására vonatkoznak. A regény magyarul nem jelent meg; az idézeteket saját fordításomban közlöm (B. T.).

egzotikus gyümölcsökkel és egyéb ritkaságokkal megrakodva tér vissza Angliába, a regény szemmel láthatóan nem foglalkozik a felfedezőutak és a gyarmati talákozások politikumával (benszülöttekről és „vademberekről” gyakorlatilag említés sem történik, és Jordan útjainak szimbolikus tróféái sem ember alkotta tárgyak, kulturális jelentésű holmik, hanem gyümölcsök). Az utazás és felfedezés témája mintha kívül esne a szöveg egyébként tagadhatatlanul jelen lévő politikai érdeklődésén; mintha Winterson valamelyest dehistorizálná az utazást, hogy a „szellemi utazó” (mental traveller, ONEGA 2006, 87) trópusa révén ahistorikus és elsősorban metafizikai érdekű motívummá változtassa azt. Így aztán a regény – ahelyett, hogy bekapcsolódna a kora újkori utazások politikumának posztmodern újragondolásába – mintha visszatérne a romantika és a modernizmus utazásmítoszához, mely az utazást, az úton levést, a kiszakítottsgot és gyökértelenséget az autentikusság paradox helyeként határozza meg, valamint ahhoz a szintén a romantikus és modernista irodalomban meghonosodott metaforikához, amely gyakran használja fel az utazás trópusát a szerelemről és szenvedélyről való képes beszédben.

Az itt következő elemzésben mégis arra teszek kísérletet, hogy megmutassam: az utazás látszólagos dehistorizálása egyúttal rehistorizálás is. Noha Winterson valóban tartózkodik a kora modern felfedezések politikumával való közvetlen szembesüléstől, a felfedezések és hódítások gyökerét mégis a *történelmileg* felfogott európai pszichében találja meg. E tekintetben is rendkívül fontos mozzanat, hogy a regényben elbeszélte központi történelmi esemény I. Károly angol király pere és kivégzése, a premodern, feudális berendezkedés és a modern kor közötti átmenet emblemikus pillanatainak egyike: a király többé már nem a népesség többi részétől szimbolikus módon elszigetelt létező, hanem állampolgár, akire a közösség többi tagjához hasonlóan vonatkoznak a törvények és jogi szabályozások. Értelmezésem szerint Winterson regénye, amelynek történelmi magja a polgárháború és a királygyilkosság, olvasható két történelmi és episztemikus paradigma közötti átmenet vagy törés pillanatának színre viteleként, és ebben a színre vitelben fontos szerepet játszik az utazás motívuma; talán azt is mondhatjuk, hogy a *Cseresznyeoltás* épp az utazás motívumának átértelmezése révén válik a szó legmélyebb értelmében vett történelmi allegóriává. Ebben az allegóriában Jordan játssza a modern (férfi)szubjektum szerepét, akinek állandó nyugtalansága, helyváltoztatási vágya elsősorban a maga mögött hagyott korhoz, saját előzményéhez és eredetéhez fűződő ellentmondásokkal teli viszonytal magyarázható. A regényben a premodernnek ezt a nem teljes mértékben meghaladott „maradékát” két alak együttesen allegorizálja: a Kutyanó a múlt, Fortunata pedig a modernség keresésének illékony célja (miközben mindketten részesülnek valamiféle időtlenségből is). Ha a premodern és a modern európai szemléletmód közötti váltás regényeként olvassuk, a *Cseresznyeoltás* mintha egyszerre ünnepelné az utazás modernista mítosztát és ásná alá ugyanezt a mítoszt azáltal, hogy történelmileg meghatározott konstrukcióként viszi azt színre. A regény Jordan által elbeszélte részei az utazás és gyökérvesztettség 20. századi metaforáiból építkeznek, mintegy zárójelbe téve az utazás fizikai aktusát azáltal, hogy teljes mértékben metaforikus tevékenységként határozzák azt meg: az utazás itt többnyire valami más helyett

szerepel, alárendelt szerepet játszva a művészet és szenvedély romantikus és modernista mítoszainak újramondásában. A Kutyanő elbeszélése ugyanakkor egyszerre képez szó szerinti és figuratív ellensúlyt e légies mítoszokkal szemben. Ekként tehát – noha a szerelemnek és a művészetnek a regényben megjelenő ünneplése, a modernista művészetmítosz újramondása nagyrészt összhangban áll a Winterson esszéiben kifejtett nézetekkel – hiba volna úgy olvasni a szöveget, mint e mítoszok feltétel nélküli jóváhagyását. A *Cseresznyeoltás* az utazás modern metaforikáját és szimptomatológiáját annak a bonyodalmas viszonynak a jegyében olvassa újra, amely a modernitást önmaga meghaladni vágyott eredetéhez fűzi.

Winterson allegóriájának kiindulópontja az az elképzelés, mely szerint az utazás – mint Caren Kaplan írja – „nagyon is modern fogalom” (KAPLAN 1996, 3).³ Egy az utazás kultúrtörténetével foglalkozó tanulmánygyűjteményhez írott bevezetőjükben Jás Elsner és Joan-Pau Rubiés felvázolják az utazás modern és premodern felfogását, melyeket azonban nem állítanak élesen szembe egymással; ellentét helyett – írják – inkább két uralkodó paradigma két pólus közötti dialektikus mozgásáról beszélhetünk: „az egyiket a zarándoklat transzcendens víziója határozza meg, a modernitásra jellemző másikat pedig egy nyitott folyamat képe” (ELSNER–RUBIÉS 1999, 5). A keresztény kultúrában honos zarándoklatok antropológiai szempontú elemzésében Victor és Edith Turner is azt a nézetet erősíti meg, hogy a modern utazás és a zarándoklat közötti ellentét nem oly éles, mint azt vélnénk: „A kereszténységben az efféle utazások mögött a *via crucis* paradigmája rejlik, megtoldva a bűnbe esett emberre érvényes purgatoriális adalékkal. Míg a kolostori közösségekben élők naponta megtehették a saját üdvözítő célú (salvific) utazásukat, a kinti világ lakói kénytelenek voltak saját utazásaikat külső cselekvésként végrehajtani a zarándoklat gyakorinak nem mondható kalandja révén. A többség számára a zarándoklat volt a vallásos élet nagyszabású liminális tapasztalata. Ha a misztika belsővé tett zarándoklat, akkor a zarándoklat külsővé tett misztika” (TURNER–TURNER 1978, 6–7). Noha a két modell nem vetíthető rá egyértelműen a premodern (vallásos) és a modern korra, Jordan elbeszélése mégis azt sugallja, hogy létezik kapcsolat az első modell és a lényegileg vallásos világkép között. A Jordan szövegét mindvégig jellemző pátoszból ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Jordan utazásának (és az ő utazásfelfogásának) végső tétje lényegében szintén „üdvözítő célú” (salvific), utazása saját „akaratlagos liminalitásának” (TURNER–TURNER 1978, 9) kifejeződése. Felvethető tehát, hogy Jordan paradigmája

³ James Clifford olyan cselekvésként határozza meg az utazást, amely különbözik a helyváltoztatás másfajta módoszataitól: az utazás eszerint „olyan, többé-kevésbé akaratlagos gyakorlatok skáláját jelenti, amelyeknek során elhagyjuk »otthonunkat«, hogy egy »másik« helyre érkezzünk. A helyváltoztatás célja elsősorban valamiféle nyereség: anyagi, lelki vagy tudományos. Az utazáshoz hozzátartozik a tudás és az (izgalmas, személyiséggyarapító, kellemes, elidegenítő vagy a horizontunkat kitágító) tapasztalatok »szerzése.«” Clifford még hozzáteszi, hogy történetileg nézve az utazás meghatározóan európai, erőteljesen férfias jellegű és a felső középsztályra jellemző tevékenységforma (CLIFFORD 1997, 66).

nem más, mint a belsővé tett utazásként felfogott misztika vagy misztikusság szekularizált változata. Modernné egyrészt az teszi, hogy nem követ vagy másol mintákat, másrészt pedig az, hogy ő maga sem képes mintává válni, amennyiben alapvetően személyes érdekű és megismételhetetlen. A Jordan által bejárt útvonal senki számára nem szolgálhat térkép gyanánt: „Egyedül vagyunk ebben a keresésben (quest), és Fortunatának igaza van, hogy ezt nem rejti véka alá” (102).

A Jordan által elbeszéltek ritmusát (vagyis az ő főként imaginárius utazásainak leírását) két utazásmodell közötti dialektikus játék határozza meg: az egyik szerint az utazás célja és lényege a megérkezés és/vagy hazaérkezés pillanata (ezt a modellt képviseli a hagyományban mind Odüsszeusz története, mind Szent Ágoston felfogása a vallásos élményként értett utazásról), „a spirituális telítettség érzése, amelynek révén útjának végeztével az utazó egyfajta teljességérzet részesévé válhat” (ELSNER–RUBIÉS 1999, 5). Elsner és Rubiés a Szent Grál keresését hozza fel példának, és ebben az értelemben igaza lehet Jordannek, amikor arra utal, hogy még a saját mentora, a felfedező Tradescant⁴ is ezt a régebbi modellt képviseli (az utazások során szerzett trófeák ekként a Szent Grál világi helyettesítői): „Tradescant számára az utazások befejezhetőek. Kényelmesen elfoglalják helyüket az időben. Bizonyos fenntartásokkal megjósolhatóak” (102). A másik modell, amelyet Jordan többre értékel, olyannyira előtérbe helyezi az indulás pillanatát, valamint a tévelygés, az úton levés és elhalasztódás mozzanatát, hogy ezt a modellt akár az útra kelés pillanatainak végtelen ismétlődéseként is tekinthetjük. „Útra keltem, és rájöttem, hogy a lélek legegyszerűbb útja sem fejezhető be. Elindulok, és rögtön száz különféle útvonal kínálkozik előttem” (102). Jordan öndiagnózisa megerősíteni látszik Elsner és Rubiés vélekedését, mely szerint a modern tevékenységként felfogott utazástól elválaszthatatlan „a mindegyre elhalasztódó beteljesülés folyamata” (ELSNER–RUBIÉS 1999, 5). Susan Sontag megfogalmazása szerint a modernitásban „magától értetődőnek tekintjük, hogy az utazás befejezhetetlen, s hogy a végcél ennek megfelelően elérhetetlen. Az utazás nem más, mint a modern tudat, a modern világfelfogás létállapota és létfeltétele, a vágy és a rossz közérzet cselekvésként való kifejeződése” (ELSNER–RUBIÉS 1999, 5).⁵

⁴ John Tradescant történelmi alak: apja tisztségét megörökölve I. Károly főkertésze volt, aki észak-amerikai utazásairól ritka növényeket hozott Angliába. Híres gyűjteménye nagyrészt az oxfordi Ashmolean Múzeumba került.

⁵ Azt is modhatjuk persze, hogy Winterson posztmodern, fragmentált és a teljes szöveget tekintve ateleologikus szövege a premodern útleírások logikáját követi. Stephen Greenblatt írja, hogy a középkor és a reneszánsz európai úti beszámolóiban nem az utazást keretbe foglaló és a részleteken átívelő nagy teleologikus narratívák érdekeseek, hanem a lokális, anekdotikus részletek: ezek a narratívák, írja Greenblatt, „mintha bizonytalanok lennének saját tájékozdási pontjaikat illetően, szervezetlenek és fragmentáltak” (GREENBLATT 1992, 2). Greenblatt szerint e fragmentumok retorikai szerveződésének alapját az ámulat (wonder) sokkszerű élménye szolgáltatja (14, 22–23), amelynek lényege az, hogy a megértés kontextuális tényezői egy pillanatra szétszakadnak és felfüggesztődnek (19), valamiféle kognitív és erkölcsi kategóriák „előtti” tapasztalásnak (20) engedve teret. Winterson regényében ez a mozzanat Jordan úti

Ha elfogadjuk, hogy a második modell elsősorban a modernségre jellemző,⁶ Winterson regénye az utazás modern fogalmának (és metaforájának) vizsgálataként is olvasható: eszerint az utazás a hiány tapasztalatában és a vágyban gyökerezik, lényege az utazó személyének tapasztalataiban és átalakulásában keresendő, és alapvetően utópisztikus irányultságú tevékenységként írható le, amennyiben egy végtelenül elhalasztódó végcélnak, az autentikusságot biztosító hely keresésének jegyében zajlik. A *Cseresznyeoltás*ban az állandó elhalasztódás alapvetően két tényezőnek köszönhető. Egyfelől egyenes következménye a tudásakarás és hódítás modern vágyának, amely a transzcendens szféra hiányában végeérhetetlenül kiterjeszti a tudott és ismert dolgok körét, s amelyben épp a végeérhetetlenség mozzanata árulkodik arról, hogy az ismert világ kiterjesztésének szüntelen igénye végső soron nem más, mint az ismeretlen birodalmának végtelen kiterjesztésére tett kísérlet (ez a regénynek az úrutazásra vonatkozó utalásából is kitűnik, 120). Másfelől viszont – a kérdésnek ez az aspektusa jóval hangsúlyosabb Jordan esetében – az utazás céljának végtelen elhalasztottsága elválaszthatatlan e végcél természetétől, vagyis attól a ténytől, hogy a végcél, mint Jordan többször megjegyzi, elsősorban bennünk található. „Folyamatosan ellillantam önmagam elől, és úgy jártam-keltem a világban, mint egy árnyék. Minél tovább folytattam ezt az önmagammal játszott bújócskát, annál erősebb lett bennem a felfedezés rögeszméje” (10). A szövegnek az a fele, amelyben Jordan az elbeszélő, egy tekintetben mindenképpen jellegzetesen modern útleírás, hiszen az utazásnak mint elkerülhetetlenül csalódással végződő tevékenységnek a narratívája (ELSNER–RUBIÉS 1999, 10). A spirituáliszarándoklat-modell és a modern paradigma közötti váltás természetét firtatva Winterson mintha azt sugallná, hogy az utóbbi modellben törvényszerűen benne rejlő csalódás vagy kiábrándultság a keresés céljának modern kori megváltozásával magyarázható: a cél immár nem Isten, hanem mi magunk (10):

A buddhisták szerint 149 út vezet el Istenhez. Én nem Istent keresem, csak önmagam, és ez sokkal bonyolultabb feladat. Istenről már rengeteget írtak, míg rólam semmit. Isten nagyobb – akárcsak az anyám –, könnyebb megtalálni, még sötétben is. Én viszont bárhol lehetek, és mivel nem tudom leírni önmagam, segítségért sem folyamodhatok. Egyedül vagyunk ebben a keresésben. [...] Számtalan zarándokkal találkoztam már, akik úton voltak Isten felé. Kíváncsi vagyok, miért Istent keresték, ahelyett, hogy önmaguk után kutattak

beszámolóiból hiányzik ugyan, vágyának elindítója mégis az a gyermekkori ámulat, amelybe egy közszemlére tett banán láttán esik. Jordan úti beszámolóiban abban a tekintetben mindenképpen az ámulat retorikáját követik, hogy – mint Greenblatt írja – „az ámulat élménye folyamatosan a világról alkotott fogalmaink tökéletlenségére emlékeztet bennünket” (24).

⁶ Ábrahám története vagy Kierkegaard „ugrása” ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a két modell közötti határvonal nem feltétlenül helyezhető rá a vallásos és nem vallásos közötti elentétre.

volna. Lehet, hogy nem értem a lényegét – talán miközben valaki mást keresünk, váratlanul szembetalálkozhatunk önmagunkkal, valahol egy kertben vagy egy hegytetőn, miközben épp az esőt nézzük. De a zarándokokat mintha nem érdekelné, hogy ők maguk kicsodák. Volt köztük, aki elmondta nekem, hogy Isten keresésének lényege önmagunk elfelejtése; de vajon nem lehetséges, hogy csak az énről beszéltek, erről a belül üres, ordító porhüvelyről, amelyben nincs lélek? (102–103.)

Az idézet befejező mondataiban mintha két újabb utazásparadigma közötti különbségtétel rajzolódna ki. Az első modell szerint az utazás célja az én fellelése vagy kiteljesedése, míg a második paradigmához tartozó utazó azért kel útra, mert el akarja veszíteni (ön)magát (ez emlékeztet a hinduizmusban létező *szannyaszi* gyakorlatára, amelyben Isten megtalálása voltaképpen az én feladásának következménye vagy metaforája). Az autentikus én avagy hely megtalálását célul kitűző keresés mindazonáltal még mindig az Istenné, vágy nélküli létezővé váló válságként jelenítődik meg: „ha azt a másik életet, a titkos életet megtalálhatnánk és hazahozhatnánk, akkor lehetséges volna békeességben élni, úgy, hogy nincs szükségünk Istenre. Végző soron Istennek sincs ránk szüksége, hiszen ő önmagában teljes” (103). A másik élet, a titkos élet természeténél fogva hazahozhatatlan, hiszen az otthon levés szöges ellentéte: a másik élet épp az úton levésben töltött élet, illetve az az elérendő élet, amelyhez a soha véget nem érő utazás vezet. Jordan ekként az utazást allegorikusan kiterjeszti és a (modern) szubjektum alapvető létformájaként határozza meg: a szubjektumot épp az úton levés, a vágy metonimikus láncra hozza létre mint olyan entitást, amely örökké elégedetlen bármely elért úti céllal, s amely az elért úti célokat rendre az út újabb és újabb állomásaiáig változtatja.

Ha Jordan a paradigmatis modern utazó tipikus esete, akkor a modern utazás természetéből adódóan elsősorban belső utazás, a külső utazások pedig e befejezhetetlen belső út kivetítődéseiként tekinthetők. A modernségben, mint Nicholas Thomas megjegyzi, az utazás elsősorban „önlétrehozó művelet (self-fashioning exercise), amely részre bontja, és újra felépíti az utazót” (THOMAS 1994, 5). Az utazás ekként alapvetően hermeneutikai tevékenység, melynek révén „úgy érthetjük meg önmagunkat, hogy sajátunkká tesszük a másik idegenségét” (GIKANDI 1996, 90), illetve, tehetjük hozzá, úgy ismerhetjük fel önmagunk idegenségét, hogy felfedezzük a másikban rejlő ismerősséget. Ha az utazás „sajátosan modern tevékenység, amely a »hagyományos« kötelékektől való komoly elmozdulást foglal magába, s amely emellett [...] az e hagyományokhoz való viszonyulás kiterjesztése vagy áthelyeződése” (THOMAS 1994, 5), akkor az utazás modern pszichopatológiája ellentmondásos nosztalgiával van átítva: olyasmira irányított vágyakozással, ami soha nem volt a miénk. „Ugyan mit veszíthettem volna el, ha egyszer soha nem is volt semmim?” – kérdezi Jordan (101). Amit Jordan elveszít, az valóban soha nem volt az övé: egy látomást veszít el, amely szubjektivitásának illékony középpontjaként szolgál. Szubjektivitása nem más, mint ennek az alapító vízióknak a keresése. A regény egyik kulcsjelenetében, amely a *Száz év magány*

nyitósínét is eszünkbe idézheti, a Kutyanő elviszi a még gyermek Jordant, hogy együtt megnézzék a közszemlére tett csodálatos egzotikus gyümölcsöt, a banánt. Jordan a gyümölcsre függeszti a tekintetét, és látomást lát:

Sárga volt, barnás pettyekkel, és miközben néztem, láttam a fát, a tengerparti homokot és a fehér hullámokat, odafönt pedig széles szárnyú madarakat. Aztán teljesen megfeledkeztem az egészről. De amikor hajókkal vagy növényekkel játszottam, ehhez az emlékhöz próbáltam visszatérni, hogy szabadjára engedjem azt, amit elindított bennem, akármi legyen is az. Amikor *Tradescant* felkért, hogy kísérem el felfedezőútjaira, azt hittem, végül mégis hős válhat belőlem, visszahozhatok valami olyasmit, ami számít, és eközben még valami olyasmit is megtalálhatok, amit elvesztettem. (100.)

A modern utazásvágy ökonómiáját a mélységesen kétértelmű „visszahoz” (bring back) kifejezés határozza meg: a távoli tájakról származó tárgyak „visszahozása” mindig valami olyasmit helyettesít, amit az időben veszítettünk el. Aminek visszanyerésével Jordan hasztalanul próbálkozik, az annak a „másik” helynek a víziója, amely az összes utazását megelőzte, s amely Jordan szubjektivitását mint vágyat (az utazás vágyát) alapította meg; egy olyan vízió, amelyhez képest a valóság – mint Proustnál – szükségképpen csalódást kelt.

A modern utazó ekként nem egyszerűen „egy eltűnt valóság maradványait hajszolja” (LÉVI-STRAUSS 1994, 43), hanem saját vágyának tárgyáról alkotott legelső, eredendő vízióját is. Jordan, a modern szubjektum valóban elveszített valamit, noha eleve nem volt semmije. Ez a logika áll az utazás allegorizálása mögött Winterson regényében: ha a modernitásnak szüksége volt rá, hogy olyan önazonosságot képzeljen el, amely nem függ korábbi mintáktól, amely nem szorul rá a létező gondolkodásformák autoritására és legitimációjára, amely tehát nem a korábbi identitásokhoz való hasonlóság jegyében jön létre, akkor a modernitásnak egyúttal az „eredet” radikálisan új fogalmára is szüksége volt. Azt is mondhatnánk, hogy Winterson regénye Jordan alakján és viszontagságain keresztül azt a folyamatot viszi színre, amelynek során a modernség „megálmodja” önmaga eredetét.⁷ Jago

⁷ Ez a felvetés lehetővé tesz egy olyan értelmezést, amely szerint a *Cseresznyeoltás* szövege önmaga textuális eredeténél vagy álmából bontakozik ki, abból az álomszövegből, amelyet Jordan mond el a regény első négy bekezdésében. A regény egésze eszerint értelmezhető úgy is, mint az alapító álom interpretációja (vagy másfelől mint annak a pszichés szövegnek a kibontása, amely ezt az álmot látta). Az alapító (álom)jelenet a bibliai teremtésszín megfordítását viszi színre: tiszta különbségtételekkel kezdődik, amelyek az örvénylő ködben egyre jobban elmosódnak. Ha a freudi álomfejtés logikája alapján olvassuk, a nyitószekvencia olyan rébuszként működő elemek felsorakoztatásának tekinthető, amelyek a szöveg későbbi részében áthelyeződött, eltolódott ismétléseket hoznak létre (avagy a szöveg elemeinek eltolódott ismétlései). Ebből az alapfeltevésekből kiindulva a nyitójelenet a Kutyanő rejtjelezett portréjaként is olvasható (a hold, a köd és a palackba zárt dzsinn később egyaránt a Kutyanővel kerül asszociatív kapcsolatba).

Morrison szerint Jordan az oltás révén létrejövő cseresznyefához válik hasonlatossá, vagyis olyan lény, akinek eredete különbözik az eredet minden addig ismert változatától. Ahogyan a földműves fogalmaz abban a Marvell-versben, amely minden bizonnyal a regény címét is szolgáltatta: „Nem volt növény, amely tudta, milyen töről fakadt” („No plant knew the stock from which it came”).⁸

Ugyancsak az eredethez fűződő ellentmondásos viszony felelős Jordan (modern) utazásainak ismétlésszerű *fort-da* logikájáért, amely nemcsak Jordannek a nevelőanyjához való állandó kényszeres visszatérésében, de a tizenkét táncoló királykisasszony éjszakai kiruccanásaiban is megfigyelhető. A királykisasszonyoknak a Föld és a repülő város közötti függőleges pályájú ingázását szó szerint is az a két metaforikus pólus irányítja, amelyek köré a regény szövegének jelentős része szerveződik: a súly (gravitáció) és a könnyűség. A szöveg alapvető lüktetését és ritmusát e két pólus kettős vonzása határozza meg: a gravitáció centripetális ereje (a középpont, vagyis a regényben sokszor „otthonnak” nevezett hely súlya) egyfelől, illetve másfelől egy centrifugális ellenerő, amely olyan, mint a repülő város által kifejtett szívó hatás (98) és az ehhez társuló, „a világ súlyától való elmenekülésre” (17) irányuló vágy. Az utazás fő hajtóereje az ellengravitációs erő, amely a regényben mint a végső kockázatvállalás forrása jelenik meg: aki ennek az erőnek engedelmeskedik, az az ismeretlen és végső soron elérhetetlen autentikusság kedvéért hajlandó maga mögött hagyni mindazt, ami ismerős. Míg Fortunata az a szereplő, aki legyőzte a gravitációt, és elszakadt mindattól, ami ismerős (és ennél fogva ólomsúlyú) volt, a regényvilág gravitációs középpontja a Kutyanő, aki általánosságban a centrifugális energiák hatékonysága miatt, konkrétan pedig nevelt fia, Jordan tévelygése miatt aggódik: attól fél, hogy Jordan „egyszer majd biztosan egészen a világ végéig követi az álmait, aztán lezuhan a semmibe” (40). Fortunata egyszemélyes utópiája, amely természetéből adódóan nem osztható meg másokkal, épp azért lehet működőképes, mert egyszerre hely és mozgás, mert Fortunata súlytalansága a gravitációnak nem ellentéte, hanem átlényegülése. Úgy tűnik, Fortunatának sikerült felülemelkednie a Jordan pályáját jellemző alapvető sodródó passzivitáson; mintha észben tartotta volna Paul Valéry figyelmeztetését: „Úgy kell könnyűnek lennünk, mint egy madár, nem pedig úgy, mint egy madártoll” (CALVINO 1988, 12).

E logika vertikalizálása kiterjedt platonikus motívumrendszer jelenlétére utal Winterson regényében: amikor Jordan a mindannyiunkban ott rejlő fényről, elfelejtett szárnyainkról beszél (100), vagy arról, hogy odafentről alábukott lények vagyunk, akik elfelejtették a repülés tudományát (72), nem véletlenül jut eszünkbe Platón szubjektumfelfogása és az élet mint anamnézis metaforája. Ugyancsak platóni logika áll az „otthon” ellentmondásos regénybeli elhelyezkedése mögött:

⁸ A vers címe *The Mower, Against Gardens* (A földműves a kertek ellen zúgolódik). Jago Morrison szerint „a horgonyzóhely vagy leszármazás nélküli szubjektum vándorrá válik, aki képes arra, hogy a »normalitás« és az ismert világ keretein kívülre kerüljön” (MORRISON 2003, 108).

az otthon egyrészt a Kutyanő a maga hihetetlen testsúlyával, röghöz kötött életmódjával és kertészkedésével (135), másrészt viszont az európai szubjektum számára (s ebben a vallásos és a modern felfogás alig különbözik egymástól) az otthon mindig valahol *másutt* van. Az utazás mint sajátosan modern létforma talán annak köszönhető, hogy míg a premodernségben ez a máshol egy metafizikai határ túlsó oldalán található transzcendens szférában található, addig a modernitásban átkerült a fizikai térbe: a *par excellence* modern tevékenységként felfogott utazás ezt a másholt rendre valamely fizikailag fellelhető hellyel azonosítja, hogy aztán a szükségszerű csalódást követően megint csak másutt vélje felfedezni. Jordan számára az egzotikus szigetek és képzeletbeli városok nyilvánvalóan efféle helyettesítők gyanánt szolgálnak, de Fortunata (és az ő szigete) is hasonlóképpen csak tünemény lehet az utazó számára, nem pedig az ő igazi *másholja*: mivel minden keresés alapvetően különbözik minden más kereséstől (nem pusztán végcélját tekintve, de narratív szerveződésében, szintaxisában is), minden kereső vágyalma, másholja törvényszerűen, megoszthatatlanul személyes marad.

A szenvedély romantikus mítosza és a művészet modernista mítosza egyaránt úgy tekint erre a „valódi” másholra, mint az autentikusság helyére, vagy inkább mint olyan folyamatra, amelynek révén az autentikus *máshol* fokozatosan magával az úton levéssel, a tévelygéssel, a megérkezés elhalasztódásával, bármiféle „otthon” vagy otthonosság elutasításával válik azonossá. Jordan például így „írja le” a hagyományos szerelmi narratívában a vágy tárgyának számító Fortunatát: „arca tengeri utazás, amelyet nem volt bátorságom megtenni” (21). Vagyis a vágy vélt tárgya, amint elérhető közelségbe kerül, metaforikusan visszaváltozik utazássá, úton levéssé, az autentikusság paradox helyévé. A szerelem ekként nem biztos rév vagy kikötő, hanem tengeri utazás, kiszakadtság, nomádság és száműzöttség (a modernizmus és az egzisztencializmus autentikusságdiszkurzusának kulcsmetaforái, amelyek a 20. századi esztétikába többek közt az elkülönítés kategóriája révén nyertek bebocsáttatást⁹). E logika szerint maga az utazás válik az autentikusság helyévé, megerősítve Baudelaire híres sorának üzenetét: „De igaz utazók azok csupán, kik mennek, / hogy menjenek” (Baudelaire 1964, 179; „Mais les vrais voyageurs sont ceux-là qui partent / Pour partir”, 1967, 168). A romantikus utazó „tudatosan magát az utazást teszi meg végcélá” (PORTER 1991, 11): bármely fizikai végcél inautentikussá válik, hiszen maga a megérkezés vagy hazaérkezés az, amit az utazás valamely eredeti nomádság visszanyerése érdekében tagad, mint Jordan Winterson regényében: „Valaha mind nomádok voltunk. [...] Mióta letele-

⁹ Amikor *Reflexions on Exile* című írásában Edward Said úgy fogalmaz, hogy a nyugati kultúra „nagyrészt száműzöttek, emigránsok, menekültek műve” (SAID 2001, 173), voltaképpen csak megismétli azt, amit mások mellett George Steiner is leírt a modern művész illetőségéről és hollétéről *Extraterritorial* című könyvében. Az utazás metaforájának a posztmodern elméleti diszkurzusokban játszott szerepét Caren Kaplan könyve elemzi részletesen, amely az utazásmetafora és a művész mint száműzött, gyökértelen szubjektum közötti összefüggéseket is vizsgálja (KAPLAN 1996, 34–39).

pedtünk és gyökeret eresztettünk, mint a fák, [...] csak fertőzetben és elégedetlenségben volt részünk” (43). Autentikus utazó az lehet, aki az ismerős világot idegenként képes látni, mint Jordan, amikor először ölt magára női álruhát: „Alsószoknyáimban idegen országban kóborló utazó lettem” (31).¹⁰

Winterson regénye a művészt mint metaforikus utazót viszi színre, eközben látszólag visszájára fordítva az utazás nemi kódoltságából fakadó metaforákat, hiszen Fortunata, a regény művészfigurája nő. Fortunata döntését, amelynek következtében életét művészetének szenteli, a regény egyértelműen autentikusnak láttatja: „azért tette ezt, mert bármilyen másfajta élet hazugság lett volna” (60). Jordan vélekedése több ponton visszhangozza a Winterson esszéketében (*Art Objects*) megfogalmazott nézeteket: Winterson esszéi tele vannak a művészetre vagy művészlétre mint önmagunkra mért száműzetésre, otthontalanságra, nem létező utópisztikus térre tekintő modernista klisékkel: „A művészet, minden nagy művészet, nemcsak a festészet, idegen város, és csak becsapjuk önmagunkat, amikor ismerősnek hisszük” (WINTERSON 1996, 4); „a modernisták kísérletet tettek arra, hogy visszatérjenek a művészet mint tudatos hely (conscious place), mint retorikától és kliséktől egyaránt mentes hely eszméjéhez” (WINTERSON 1996, 37; vö. még 14, 26, 37, 110, 136–137, 147–148, 165, 168–169).¹¹

¹⁰ A regény (pontosabban annak Jordan által elbeszélte fele) az autentikus szerelmet is metaforikus otthontalansággént képzelel el. Az egyik táncoló királykisasszony férje tiltakozik, amikor neje a szerelmet összekapcsolja az otthontalansággal: „Nem fogom otthontalanná tenni magam azért, mert szerelmes vagyok” (58). Ezzel gyakorlatilag azt mondja ki, hogy nem érez igazi szerelmet, az idegenség és otthontalanság szorongató élményét (74, 38). A *Cseresznyeoltás*hoz hasonlóan Winterson *A szenvedély* (*The Passion*) című regénye is az utazás és helyvesztés metaforikája révén beszél a szerelemről. Mindkét regény tétovázik az autentikusság mint gyökérteletenség modernista-egzisztencialista gondolata és az autentikusság mint a mindenütt való otthon levés képessége között (ez utóbbi nagyjából a Kutyanő életfelfogásának felel meg).

¹¹ Winterson beszél még a művészetről mint az úton levés metaforájáról (66), a művészetről mint metaforáról, hozzátéve, hogy „ezeket a dolgokat már elmondtam a *Cseresznyeoltás*ban is” (169). Az esszéketet egyes eszmefuttatásai valóban szerepelhetnének a regényben is – pontosabban (és ez a módosítás fontos) a regény Jordan által elmesélt részeiben. Álljon itt három példa a regényből: „Az új területeknek nincs határuk. A kapu nyitva áll. Csak rajtunk áll, hogy átmegyünk-e vagy sem; ha viszont gúnyolódva álldogálunk a küszöbön, azt ismételve, hogy odaát nincs semmi, az nem különbözik sokban attól az elmélettől, mely szerint a föld lapos” (157). A nagy könyvek „tökéletes teret rejtenek; ez a tér teszi lehetővé, hogy az olvasó megmeneküljön a gravitáció okozta gondoktól” (157). Az igazi művészet rendelkezik azzal a képességgel, hogy „elvigyen bennünket oda, ahol a művész járt, erre a másik, másféle helyre, ahol megszabadulunk a gravitáció okozta gondoktól” (91). A Winterson művészfelfogásában megjelenő modernista toposzokat Lyn Pykett vizsgálta részletesen (PYKETT 1998, 56–57). Angela Marie Smith joggal hívja fel a figyelmet a potenciálisan összeegyeztethetetlen (romantikus, modernista és posztmodern) esztétikai és poétikai nézetek együttes jelenlétére Winterson regényeiben (SMITH 2005, 22).

Fortunata tánca ebben az összefüggésben nem más, mint az utazás és úton levés autentikus állapotának művészetté való transzformálása. A táncos, mint Helen Thomas írja, „soha nem rögzítődik le a tér vagy az idő egyetlen pontjához sem: a táncos mindig abban a folyamatban létezik, amelynek során ő maga válik a művé” (THOMAS 1995, 26). Jordannek a táncról adott leírása sok tekintetben összhangban van a táncot az autentikus művészet metaforájaként tekintő modernista felfogással, amelyet többek között Paul Valéry fejtett ki, s amelynek kitűnő elemzését Frank Kermode végezte el *The Romantic Image* című könyvében. Winterson regényében a művészet utópisztikus helye a repülő város, ahol a tánc a helyváltoztatás megszokott formája (96), és a szöveg magát a táncot is mindvégig a mozgás és mozdulatlanság kettősségének kontextusában jeleníti meg, megfogalmazásában is felidézve a tánc modernista eszményítését: az eszményi modern (költői) kép – írja Kermode – „csupa mozgás, és mégis van benne valami mozdulatlanság” (KERMODE 1964, 84). Fortunata tanítványainak leírása – olyan gyorsan pörögnek, hogy mozdulatlannak tűnnek – kétségkívül ennek a *coincidentia oppositorum*nak a színre viteleként is olvasható: „most a pörgés mintha megállna, a táncosok vad forgása pedig már nem mozgás, hanem végtelenség” (72). Winterson regénye a művészi és másfajta utópiákat mindvégig a súly és könnyűség kétosztatúságához sok szállal kapcsolódó mozgás–mozdulatlanság ellentét jegyében képzelel el – pontosabban ennek az ellentétnek a tánc utópisztikus mozgásformájában történő feloldódásaként. Az igazi művészet eszerint egyszerre folyamat és végtermék, súly és könnyűség, mozgás és mozdulatlanság, *energeia* és *ergon*. A regény a művészetnek ezt az utópisztikus természetét többször is az utazás és mozgás metaforikája révén gondolja újra: hasonlóan Fortunatához, akinek nem kell elhagynia a szigetet ahhoz, hogy lássa a világot (100), a mozgó házak városában élőknek „sikerült összeegyeztetniük két ellentétes vágyat: az egy helyben maradás vágyát és azt a vágyat, hogy helyünket örökre magunk mögött hagyjuk” (43).

Fortunata ekként nemcsak művész, de maga a művészet is: a szöveg többek közt csendélethez is hasonlítja őt, a tökéletes műalkotáshoz, amelyet Jordan így jellemez: „táncoló élet. A fény táncoló élete” (92). Jordan ekkor jut el saját utazásának határpontjára (ahol mintha egyensúlyban lennének a centripetális és a centrifugális erők), megpillantva egy első látásra másokkal is megoszthatónak tűnő utópiát (végtére is Fortunata tánciskolát vezet olyanoknak, akiket az övéihez hasonló vágyak vezérelnek), ebben a határpillanatban azonban váratlan dolog történik: a leírás legfontosabb kifejezése („a fény táncoló élete”) megnyílik, megidézve a regény távoli pontjait. Megidézi többek közt a regény egyik jelenkori elbeszélőjét, az ökológusnőt, aki a saját vágyfantáziája leírásához, az úrruha nélküli lebegés elképzeléséhez szintén a tánc metaforáját veszi igénybe (120), szembeállítva annak irány nélküli és belsővé tett mozdulatait a felfedezés és haladás, a behatolás és hódítás férfias mozgásmintáival. Ennél azonban most sokkal fontosabb, hogy a szöveg pontosan ezen a határpontra, a fény táncának megidézésekor csempézi be a Fortunata lényegét kifejező képbe a Fortunatától minden tekintetben különböző Kutyanő alakját. A művészet fortunatai csodája, az a pillanat, amikor a regény figuratív és motivikus szövetét alkotó ellentétek egybeolvadni látszanak,

váratlanul megidézi azt a premodern, vallásos természetű „csodát”, amelynek a Kutyanő a polgárháború idején szemtanúja volt. Amikor észreveszi, hogy a templom kivert üvegablakainak helyén tátongó lyukakon keresztül beáradó fény még mindig színes fényben fürdeti a templom belsejét, a Kutyanő pontosan ugyanezzel a metaforával él: „A templom táncolt a fényben” (64).¹²

A táncoló fény metaforája révén megindul Fortunata és a Kutyanő alakjának összeolvadása, és ezen a ponton szükségesé válik, hogy újragondoljuk a Kutyanő tömörszerű statikusságának, mozdulatlanságának, otthonosságának és roppant súlyának szerepét egy olyan regényben, amely máshol az utazás és úton levés metaforikáját veszi igénybe a művészet mint autentikus otthonalanság modernista mítoszának újramondásához.

A Kutyanő és Fortunata soha nem találkozik a cselekmény során: összeolvadásuk a regény szövetét felépítő motívumok szintjén megy végbe, amely szint mindvégig felülírja a narratív egymásutánosság logikáját. A kettőjüket összekapcsoló motívumok közül a legfontosabb talán az a gyakran visszatérő kép, amelyben valaki egyedül vagy másodmagával a vízparton ül, de ezeknek a motívumoknak a sorába tartozik a csillogó vagy fénylő vízfelszín, a csillag (a Kutyanő szövegrészeit bevezető rajzolt ikon, a félig meghámozott banán annak az ötágú csillagnak a körvonalait adja ki, amelyről Fortunata beszél) vagy a palackba zárt dzsinn (mely utóbbi a test és lélek kettősségének regénybeli megjelenítése). Ez a motívumháló nemcsak egymással kapcsolja össze a két nőalakot, de más szereplőkkel is (a 20. századi ökológusnővel, Artemisszel, sőt, még Jordannel is): a palackba zárt dzsinn motívuma például asszociatív sorba rendezi a Kutyanőt (79), Fortunatát (72) és a sűrűsödő, a tiszta különbségeket és identitásokat összemosó ködöt (9), de a metaforikus lánc még a művészetet, közelebbről a festészetet is magába olvasztja: „Egy festmény nem más, mint foglyul esett fény, amelyet a kép úgy őriz, mint palack a dzsintt. Az örökre csapdába esett és összesűrűsödött energia többé nem képes újra szétszóródnia” (91). A kép a Kutyanő látomásában megjelenő üvegablakokat is megidézi, a transzcendentális és az esztétikai szférák közötti határvonalra helyezve azt a csodát, miközben egyúttal a műalkotást mint a *par excellence* centripetális teret határozza meg, mint afféle fekete lyukat, amelyben az energia örök időkre fogságba esett.

¹² A Kutyanő „a kora újkor csodakultúrájának” (DASTON–PARK 1998, 265) lakója, és eltökélt királyhűsége is ennek köszönhető: a Kutyanő számára az uralkodó elsősorban szimbolikus létező, akinek imaginárius szerepe a meghatározó (Winterson ezt az imaginárius szerepet esszé-kötetében a művészet szerepével rokonítja – WINTERSON 1996, 14). A Kutyanő orpheuszi éneke Fortunata táncához hasonlóan ellentétek csodás egybeesése: láthatatlanná, súlytalaná válva mesebeli helyeket énekel létezésbe, akárcsak Mignon a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*, vagy Angela Carter’s *Nights at the Circus* (*Cirkuszi esték*) című regényében: „ugyan mit számít, ha egy helyet nem lehet megtalálni a térképen, ha egyszer le tudom írni?” (WINTERSON 1990, 15).

A Kutyanő és Fortunata közötti összeolvadás nemcsak a regényszöveg motívikus és figuratív ökonómiájára nézve jár fontos következményekkel, hanem az utazással és otthon maradással, mozgással és mozdulatlansággal társított nemi kódok tekintetében is. Winterson regénye radikálisan átírja az utazás közkeletű nemi kódoltságát, amelynek legfőbb jellemzője az, hogy – mint Lynne Pearce bahunyi kategóriákat kölcsönvéve írja – „az utazás mint kronotoposz férfisként tételeződik” (PEARCE 1994, 180). Roland Barthes másféle terminológiájával ugyanez: „Történelmileg a távollétről (*absence*) mindig a Nő beszél (*le discours de l'absence est tenu par la Femme*, vagyis »a távollét diszkurzusát a Nő tartja fenn«): a Nő otthonülő, a Férfi vadászik, utazgat; a Nő hűséges (vár), a Férfit hajtja a vére (hajózik, flörtöl). A távollétnek a Nő ad formát, ő dolgozza ki a fikcióját, mivel neki van rá ideje; szöveget és énekel” (BARTHES 1997, 29–30; 1977, 20). A nemi kategóriákkal társított kétosztatúság voltaképpen nem más, mint a lélek férfiként és a test nőiként való metaforizálásának esete: a felemelkedni, szárnyalni vágyó lélek nyughatatlan, soha nem tartozik teljes egészében az itt és most pillanatához, soha nem uralja őt teljes egészében az itt és most gravitációs ereje; a test ezzel szemben mindig az, ami teljes egészében itt van és látható, a világba vetettség vagy fakticitás forrása és szimbóluma, amely visszahúzza a nyughatatlan lelket a dolgok világába.

A regény Artemisz és Orion történetének újraírásában jelzi legvilágosabban a nemi kétosztatúság újragondolására vonatkozó szándékát (a történet Jordan alakján keresztül létesít kapcsolatot Fortunata és a Kutyanő között, hiszen Jordan, aki Fortunatától hallja a történetet, elmondja azt nevelőanyjának is). Artemisz „megirigyelte a férfiak hosszú lábú szabadságát: ők kedvükre járhatják a világot, hogy aztán dicsőségbe burkolva térjenek vissza feleségeikhez, akik egyre csak várakoznak. Artemisz jól tudta, hogy vannak hősök és otthoneremtők, ismerte a széles választóvonalat, amely lehetővé teszi az életet” (131). Fortunata bizonyos értelemben megismétli Artemisz próbálkozását, hogy túltegyen a férfi utazókon és hősökön, s ezáltal bezár egyfajta körköröséget: Artemisz önmaga tünékeny, „elkülönült vagy szétszórt énjait” (*separate selves*, 132) keresi, ezzel mitologikus – vagyis autoritással bíró – pretextust, mintát szolgáltatva Jordan keresése számára. Jordan ekéént azt a Fortunatát követi és utánozza, aki Artemisz *quest*-történetét tekinti mintának önmaga számára, Artemisz viszont férfi hősök utánzásával kezdte, és ugyanabba az én utáni keresésbe van belebonyolódva, amely Jordan vándorlásainak kiindulópontja is.

Ez a körköröség olyan kérdést vet fel, amely az utazás modern metaforikáját összekapcsolja az utazás nemi kódoltságával. Az a tény, hogy Fortunata és Artemisz férfiak előjogait bitorolja, önmagában még nem kezdi ki az utazással kapcsolatos nemi kétosztatúságokat: „anélkül hogy megtagadta volna a másik oldalt, [Artemisz] egyszerűen abban reménykedett, hogy birtokolhatja a másik oldal számára fenntartott szabadságot. De vajon mi történik, ha Artemisz hősként utazza be a világot és a világ hét tengerét? Vajon ő valami mást találna, vagy a régi dolgokat új köntösben?” (131). A regény ebben a tekintetben mintha inkább továbbírná a hagyományos nemi kódokat: Fortunatát csak kívülről látjuk mint Jordan keresésének tünékeny célját, s a keresés aktív végrehajtója továbbra is Jordan,

ő az, akinek az a sorsa, hogy örökké úton legyen és soha ne érkezzon meg (Fortunata táncában egybeesik az utazás és a megérkezés). Jordan, a modern (utazó) szubjektum allegóriája, ott marad örökös felfüggesztettségében a test (a Kutyanő) és a lélek (Fortunata) között. A regényben Jordan ingaszerű mozgása mindvégig a két nőalakhoz képest, a két nőalak között méretek ki: „Evezni kezdek – írja egy helyütt –, és a parton ülő testet (her body) használom jelzőbójaként” (103). Noha ebben a jelenetben Fortunata testéről van szó, voltaképpen a Kutyanőről is beszélhetne, aki alapvetően otthon van a világban, s akinek jelmondata így szól: „Ne feledd el a sziklát, amelyből kihásítottak, a gödröt, amelyből kiástak” (10).

A regényben a Kutyanő kétségtelenül a test. Miközben a Kutyanő elbeszélésében fontos szerepet játszó puritánok hevesen megtagadják saját testiségüket, Fortunata pedig egyszerre súlyos és lebegő művészetté lényegíti át a testet, a Kutyanő az a szereplő, akinek egyetlen pillanatra sem adatik meg, hogy megfelelkezzen saját testéről, testiségéről. A regény groteszk és karnevalisztikus jelenetek sokaságában viszi színre a Kutyanő testének otrombaságát, mesébe illő méretét és súlyát, és a Kutyanő metafizikus magánya is testi adottságaival magyarázható. A Kutyanő ugyanakkor mégis otthon van a testében s a világában, s ezt az is jelzi, hogy nemcsak a már említett motívumokon osztozik Fortunatával, hanem a teljesség vagy beteljesültség motívumain is, amelyek a kereső Jordan elől minduntalan elillannak. A regényszöveg két olyan képet hoz létre, amelyek a test és a lélek együttes teljességét jelenítik meg: Fortunata táncát és a Kutyanő éjszakai éneklését. Az a tény, hogy Jordan lényegében mindkét élményből kizárattatik (Fortunata táncának passzív nézője csupán), tovább erősíti a két nőalak közötti kapcsolatot. Van azonban egy fontos tényező, amely megkülönbözteti a Kutyanőt és Fortunatát, miközben az utóbbit összekapcsolja Jordannel. Fogalmazhatunk úgy, hogy a Jordannek osztályrészül jutó felismerés-színek a rossz látási viszonyok ellenére narcisztikus természetűek (ujjai saját arcvonásait tapogatják ki a ködben), s ebben a tekintetben Fortunatára emlékeztet, akinek táncutópiája másokkal nem megosztható élmény. A Kutyanő hasonló nagyságrendű élményei ezzel szemben nem az én önmagába zártságának élményei: az általa végrehajtott „csoda” tulajdonképpen nem is az ő „műve”, amennyiben olyan erőknek köszönhető, amelyeket ő maga sem ért; a Kutyanő éneke Fortunata táncával és forgásával ellentétben tiszta örömet ad azoknak, akik tanúi lesznek.

Ezért van az, hogy noha a metaforák és motívumok szintjén bizonyos mértékig összeolvadnak, a Kutyanőt és Fortunatát elválasztja egymástól meghatározó élményük természete és a világgal szembeni alapvető beállítottságuk. Ebben az értelemben Artemisz valódi mitológiai archetípusként működik, hiszen mindkettőjüket tartalmazza: nemcsak vadász-istennő, de olyasvalaki is, aki – akárcsak a Kutyanő – szeret otthon lenni, „lakozni” valahol. „Mesélt arról a vidékről, amelyet szeretett, és arról, ahogy az a vidék napról napra változott. Ott akart lenni mindaddig, amíg nem áll készen az indulásra. Az utazás önmagában nem elég.” (132.) Artemisz ekként egyszerre utazó és otthonteremtő (ez utóbbi a szónak abban az értelmében is, hogy – mint a Kutyanő – puszta jelenlétével megvilágít egy helyet, sajátjává, otthonává téve azt).

A Kutyanő és Fortunata közötti részleges összeolvadás ekként önmagában nem kérdőjelezi meg a (modern) utazás nemi kódoltságát. Ahhoz, hogy a regény efféle felforgató munkát végezzen (mert végez), a motívikus összeolvadásba a többi regényszereplőnek is be kell vonódnia, beleértve a két 20. századi elbeszélőt is. Azáltal, hogy az utazás és helyváltoztatás metaforáit sok szereplőre (köztük a röghöz kötött Kutyanőre is) szétteríti, a *Cseresznyeoltás* egyrészt széttördeli és kikezdi a nemi kétosztatúságokat, másrészt elmossa a határokat az utazás és másfajta tevékenységek vagy folyamatok között.

A Kutyanő és Jordan által elbeszélte szövegrészeket bevezető grafikus ikonok (a banán és az ananász) például olyan kapcsolatokat hoznak létre a szereplők között, amelyek kapcsolatban állnak az utazás motívumával is, s amelyek elmosják a „hősök” és „otthoneremtők” közötti különbségeket. A két jel mind az utazást, mind az otthon maradást a hiány jegyének fennhatósága alá helyezi: a banán (a Kutyanő jele) Jordan elvesztésére utal, míg az ananász annak az elképzelt tróféának vagy kincsnek a szálnalmas helyettesítője, amelyet a hőssé válni vágyó Jordan eredetileg haza akart hozni utazásairól. Az ananász retorikailag az emléktárgy vagy szuvenír funkcióját tölti be, legalábbis ahogyan azt Susan Stewart látja. Stewart szerint csak olyan eseményekhez kapcsolódó emléktárgyakra vágyunk, amelyeket „a maguk materialitásában valamiképpen elszalasztottunk” (STEWART 1993, 135). Ebben az értelemben a szuvenír fogalma segíthet Jordan (a modernség) létállapotának megértésében: Jordan olyasminek az elvesztését gyászolja, ami soha nem volt az övé. A szuvenír olyan élményt helyettesít, amely a szuvenír létrejöttének pillanatában azonnal elillan: „Nem készítőjének megélt tapasztalatát jeleníti meg vagy fejezi ki, hanem tulajdonosának vagy birtokosának másodkézből való tapasztalatát, [...] amely módszeresen átváltoztatja a tárgyat önmaga lehetetlenségévé” (STEWART 1993, 135). Mivel a szuvenír születésének oka „nem a szükség vagy a használati érték”, a vágyakozás regiszterében utal az eredet kontextusára, s egyszerre testesíti meg a jelölés hiányát és annak feleslegét (surplus).¹³ Mivel a fétistárgyhoz hasonlóan szükségképpen részleges és alkalmatlan, szupplementáris narratívát indukál (136, 147), amely nem egyszerűen a tárgy birtokba vételéről számol be, hanem arról is, hogy a tárgy miképpen vált szuvenírré – vagyis arról, hogy az általa helyettesített tapasztalat hogyan illant el.

Winterson regénye az utazás metaforáit és motívumait az összes szereplő között osztja szét, tekintet nélkül azok biológiai vagy társadalmi nemére. Az ökológusnő

¹³ Ez a szemiotikai felesleg vagy túlság kulcsfontosságú a gyümölcsszimbólumok értelmezésében. Mindkét kis ikon nyilvánvalóan, szinte magakelletően *szimbólumként*, értelmezésre való felszólításként jelenik meg. A nap és a holdsarló alakját formázó ikonok afféle meta-kétosztatúságot vagy álkétosztatúságot hoznak létre, amely megismétli vagy szimulálja a regényszöveget szervezni tűnő, de a jelentésszóródás során erodálódó többi bináris oppozíció működését. A banán és az ananász elsősorban egy „üres,” jelentéssel nem bíró kétosztatúság pólusai, amelyek a kétosztatúság mint értelmezési és jelentésképző logika működését indítják be és gúnyolják ki egyszerre, többek közt a nemi kétosztatúság automatizált beindulását is.

például akkor részesül a látomásban, amelyben önmaga „óriás” hasonmása jelenik meg, amikor úgy dönt, hogy – ellentétben az őt körülvevő tömeg többi tagjával – „nem akar hazamenni” (128). Vagyis az otthon megtestesüléseként is értelmezhető Kutyanó kísérteties (de nem fenyegető) 20. századi megjelenését az otthontalanság és elidegenedettségek érzése előzi meg és kíséri.

Az utazáshoz kapcsolódó modern metaforák kikezdésének és átkódolásának valódi tétje, mint már említettem, annak a kapcsolatnak a (felül)vizsgálata, amely a modernitás és az általa meghaladott vagy meghaladni vélt eredet között létezik. A regény ezt az ellentmondásokkal teli viszonyt (Jordan, a talált gyereket, aki Mózesként sodródik a Temzén, a rabelais-i Kutyanó halássza ki és neveli fel) tudatosan szembeállítja a patrilineális leszármazás logikájával, amely a társadalmi és nemzedéki időbeliségnek mind a premodern, mind a modern felfogását meghatározza: a Jordan és a Kutyanó közötti különös kapcsolat épp a premodern és modern „ugyanaz” közötti törést allegorizálja.

Ha Jordannek a regényt indító álomszekvenciája az ótestamentumi teremtés-szín ismétléseként is olvasható, Jordan megtalálásának a Kutyanó által elbeszélte verziója nemcsak a teremtésszint idézi meg, de az ember teremtésének jelenetét és több más bibliai epizódot is. Jordant leendő nevelőanyja a folyóból halássza ki (megismételve a parti iszapban guberálók munkáját, akik „a legkisebb dologért is hajlandók lebukni a mocsokba” [15]). Ha a víz formátlanság, amely tárolóedény híján képtelen formát ölteni, akkor Jordan kihalászása a teremtést mint formaadást jeleníti meg – ez az aktus megismétlődik akkor, amikor a Kutyanó lekaparja Jordan testéről a vastag sárréteget. Jordan nemének megállapítása (ez a címben is szereplő „sexing”) úgy idézi meg Ádám teremtésének színét, hogy közben át is írja azt: a csecsemőt olyan vastag sárpáncél borítja, hogy le kell mosni, „mielőtt meg lehetne állapítani a nemét” (14). A gyermek neme ekként nem rögtön nyilvánvaló: a nem az, ami megmarad, amikor lemostuk a csecsemőről a sarat, a földburkot. A jelenetet sajátos keresztelőköveti: a Kutyanó a Jordan nevet adja a folyóban talált gyermeknek, s a név magának a névadás rítusának állít emléket: a Jordan (Jordán) név olyan, mint egy önreflexív elnevezés, amely a névadás rítusára utal: mintha a fiú neve „Név” volna.

Az aktus a névadónak az elnevezett teremtmény fölötti hatalmát jelképezi, ám maga a név, mint a Kutyanó maga is megjegyzi, a hatalom elvesztésének beismérlését is jelzi: Jordan folyónevet kap, ami előre meghatározza – vagy elfogadja – nyughatatlanságát és mozgékonyosságát, miközben a modern utazás és vágy (utazás-vágy) természetére is utal: Jordan, aki folyami létező, soha nem érkezhethet célba, csak egy körforgás része lesz (a lényege pedig folyton változó), megjósolhatatlan módokon és formákban térve vissza saját forrásához.

A meghaladott eredet ekként egyszerre található a modernség mögött és előtt, ahogy a tévelygő és világvándor fiára engedelmesen várakozó Kutyanó egyben Fortunata is, Jordan keresésének és vágyának helyettesítő tárgya. A Fortunatát, a Kutyanót és más szereplőket összekapcsoló titkos motívumháló azonban nem egyszerűen arra utal, hogy a modern szubjektum talán épp afelé tart, amit megtagadott, hogy szabad és mobilis, önlegitimáló cselekvő személyként útra kelhes-

sen, hanem arra is, hogy az utazás uralkodó kulturális modellje aligha az egyetlen alternatívát jelenti a nyughatatlan (poszt)modernitás számára. Az a tény, hogy a regényben megjelenő utazásmodellek mindegyikét valamilyen tárgy megtalálásának vágya vezérli (legyen ez a tárgy Isten, önmagunk vagy egzotikus kincs), azt jelzi, hogy ezek a látszólag oly különböző minták valójában talán nem is különböznek egymástól annyira. A regényben azonban felsejlik a mozgásnak vagy helyváltogatásnak egy olyan formája is, amely – kissé a *szannyaszira* emlékeztető módon – nem irányul valaminek a megtalálására.

A regényben a mozgás, helyváltogatás és helyvesztés újragondolásának legradikálisabb vetülete az a mód, ahogyan a *Cseresznyeoltás* az időbeli és térbeli helyváltogatásnak másféle, nem utazásszerű alternatíváit veti fel. Ezek a mozgásformák, akár csak a közlekedőedényként vagy higanyként metaforizált szubjektivitás,¹⁴ nemi kódoltság nélkül jelennek meg a regényben, de valamivel hangsúlyosabban kötődnek a női szereplőkhöz. A Kutyanő és az ökológusnő közös fantáziája a test szétterjedését vizionálja, amelynek során a test végül mintegy bekebelezi mindazt, ami korábban őt fenyegette elnyeléssel vagy más módon (124). Szintén ők ketten fantáziálnak a test végletes összezsugorodásáról: „olyan kicsire zsugorodni, hogy eltűnök a padló repedései közt, vagy lassan semmivé fakulok odakint az utcán” (125). A regényben ugyanez a folyamat mintha az időben is működne. A 17. századi és a 20. századi szereplőket ekként nem a lélekvándorlás misztikus folyamata köti össze, hanem az időbeli szétterjedés folyamata, amelyben egyetlen konkrét pillanat sem nevezhető privilegizált középpontnak vagy kiindulópontnak. A fenti elemzés fényében talán nem tűnik elhamarkodottnak a feltételezés, miszerint a *Cseresznyeoltás* (poétikai, gondolati és politikai szempontból) valóban radikális vonásai nem az utazás és otthontalanság mint autentikusság modernista poétikájának jóváhagyó újrafogalmazásában rejlenek, hanem sokkal inkább a motívumok és képek szétszóródásában, illetve az utazásnak mint helyváltogatásnak abban a nemi kódoltság nélküli, de eredetileg női alternatívájában, amely az én félig passzív szétterjedése vagy kiáramlása időben és térben.

Bibliográfia

- Roland BARTHES (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
 Roland BARTHES (1997), *Beszédtöredékek a szerelemről*, ford. Albert Sándor, Budapest, Atlantisz.
 Charles BAUDELAIRE (1964), *Az utazás*, ford. TÓTH Árpád, in *Baudelaire válogatott művei*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 178–183.
 Charles BAUDELAIRE (1967), *Le voyage*, in *The Penguin Book of French Verse Vol. 3.*, ed. Anthony HARTLEY, Harmondsworth, Penguin, 167–175.

¹⁴ A közlekedőedényként metaforizált szubjektivitás J. Hillis Miller felfogását idézi fel és radikalizálja; Miller az interszubjektív kapcsolatok összefüggésében tekintett ént anasztomózisként, közlekedőedényként határozza meg (HILLIS MILLER 1992, 144).

- Italo CALVINO (1988), *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- James CLIFFORD (1997), *Routes. Travel and Translation in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Lorraine DASTON–Katharine PARK (1998), *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York, Zone Books.
- Michel DE CERTEAU (1988), *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven RENDALL, Berkeley, University of California Press.
- Jás ELSNER–Joan-Pau RUBIÉS (ed.) (1999), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*, London, Reaktion Books.
- Simon GIKANDI (1996), *Maps of Englishness. Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York, Columbia University Press.
- Stephen GREENBLATT (1992), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press.
- J. HILLIS MILLER (1992), *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven, Yale University Press.
- Caren KAPLAN (1996), *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press.
- Frank KERMODE (1964), *The Romantic Image*, New York, Vintage.
- Claude LÉVI-STRAUSS (1994), *Szomorú trópusok*, ford. ÖRVÖS Lajos, Budapest, Európa.
- Jago MORRISON (2003), *Contemporary Fiction*, London, Routledge.
- Susana ONEGA (2006), *Jeanette Winterson*, Manchester, Manchester University Press.
- Lynne PEARCE (1994), *Dialogism and Gender (Gendering the Chronotope. Readings of Jeanette Winterson's Sexing the Cherry and Toni Morrison's Beloved)*, in Lynne PEARCE, *Reading Dialogics*, London, Edward Arnold, 173–186.
- Dennis PORTER (1991), *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, Princeton University Press.
- Lyn PYKETT (1998), *A New Way with Words? Jeanette Winterson's Post-Modernism*, in Helena GRICE–Tim WOODS (eds.), *I'm telling you stories'. Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Amsterdam, Rodopi, 53–60.
- Edward SAID (2001), *Reflections on Exile*, Cambridge, Granta Books.
- Angela Marie SMITH (2005), *Fiery Constellations. Winterson's Sexing the Cherry and Benjamin's Materialist Historiography*, *College Literature*, (2005)32/3, 21–50.
- George STEINER (1973), *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber and Faber.
- Susan STEWART (1993), *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press.
- Helen THOMAS (1995), *Dance, Modernity, and Culture*, London, Routledge.
- Nicholas THOMAS (1994), *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*, Cambridge, Polity Press.
- Victor TURNER–Edith TURNER (1978), *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, New York, Columbia University Press.
- Jeanette WINTERSON (1990), *Sexing the Cherry*, London, Vintage.
- Jeanette WINTERSON (1996), *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, London, Vintage.

Recenzió

A. Молнар: *Поэтика романов И. А. Гончарова*
[Molnár Angelika: Goncsarov regénypoétikája],
Москва, Компания Спутник +, 2004, 157 oldal.

A 2004-ben megjelent orosz nyelvű kötet, mely Molnár Angelika PhD-disszertációjának könyvvé formált változata, mind ez ideig a legteljesebb Goncsarov-monográfia magyar szerző tollából. Hiánypótló munka, sikerét jelzi, hogy Oroszországban már a második kiadása került nyomdába. A monográfia a Kovács Árpád nevével fémjelezhető hazai szlavisztikai és irodalomtudományi kutatóműhely szellemi közegében született, mely immár nem első bizonyítékát adja annak, hogy képes a nemzetközi tudományosság érdeklődésére számot tartó, önálló kutatási eredményeket felmutatni.

A szerző az író három nagyregényének (*Hétköznapi történet*, 1847; *Oblomov*, 1859; *Szakadék*, 1869) értelmezésére alapozza a goncsarovi regény egyedi műfajképző sajátosságainak feltárását. Goncsarov, mint ismeretes, az „oroszlét” három, egymást követő periódusának képét látta e három regényben, s a kritikai irodalom is elfogadta az író önértelmezését. Molnár Angelika megközelítésében a három regény egységének mibenléte átértelmeződik és *nyelvi-poétikai alapokra* helyeződik. Interpretációjában a műveket elsősorban az alakok, a tematikus és kompozíciós elemek mitopoétikai vonásai kötik össze (a mitopoétikai archeszüzsé és a körkörös szerkezet), továbbá a „pétervári szövegnek” nevezett poétikai-kulturológiai alakzat, a puszkini–gogoli epikai hagyomány, valamint a goncsarovi szövegvilágra jellemző motívumkincs, szimbolika és szövegszervező sajátosságok (bizonyos szöveggépző paradigmák, mint amilyen például a mindhárom regény címében megjelenő *ob* hang- és írásképi alakzat: *Obyknovennaja istorija*, *Oblomov*, *Obryv*). A három regény központi problematikájaként Molnár a főszereplők – *Adujev*, *Oblomov* és *Rajszkij* – önértelmezésének kérdéskörét jelöli meg, ami már önmagában is jelentős elmozdulást jelent a goncsarovi – s általában az orosz – regényhősre gyakran alkalmazott sablonos tipizálástól, miszerint a hős az úgynevezett felesleges ember típusát testesítené meg. A mindennapi élet pragmatizmusában kudarcra ítélt alakok nem tudják sorsukban realizálni sem a karrierregény, sem a fejlődési-nevelődési regény által megszabott történetesémát. Passzivitásuk épp e szerep betölthetlenségéből fakad. Önazonosságuk keresésének folyamatában azonban nagyon is aktívan vesznek részt, mi több, az önmagukról szóló szövegek alanyivá válva a goncsarovi szöveg megszületésében is kitüntetett szerepet játszanak. A karrier történetét ezekben a regényekben a személyiség önmegismerésének és

alkotó szubjektummá válásának története váltja fel. Az önmegértés története ezért poétikailag motiváltan kapcsolódik az alkotás és a művészet témájához.

Molnár Angelika a narratív eljárások átalakulása és gazdagodása szempontjából egyúttal evolúciós sorban helyezi el a három regényt, és a goncsarovi regénytípus keletkezéstörténetében betöltött szerepük felől tárgyalja azokat. Ez a fejlődési ív a nyugat-európai nevelődési regény műfajképző elveinek lebontásától a *művészregény megalkotásáig* vezet. A szerző megállapítja, hogy a *Hétköznapi történetben* a pragmatikus éleltek és az irodalmi fikció által vezérelt beszéd- és cselekvésmódok egyidejű lelepleződése, valamint a központi szereplők kialakulásának narratív részletezése áll a középpontban, mely azonban nem jut a szereplői öntudat szintjére, hanem részben a narrátori szóban reflektálódik, részben a szövegsubjektum személyes önmegértési gyakorlatában tematizálódik. Az *Oblomovban* a szövegsubjektum megszületésének története a hős belső beszédének és álomlásának nyelvi reflexiója, azaz önleíró szöveggé alakítása nyomán bontakozik ki. A *Szakadékban* pedig – Molnár Angelika megfogalmazása szerint – Goncsarov felbontja az *Oblomovban* megtalált regényformát, egyúttal megelőlegezve a regényműfaj későbbi, 19. század végi, 20. század eleji alakváltozatait. Utóbbi műben a központi figura, Rajszkij a regényét író művész alakját ölti fel, aki a részletekből nem képes lezárt, befejezett formát alkotni, csak töredékest. Ez motiválja szemantikailag az *obryv* 'szakadék, szakadás, törés' szó jelentésének metaforizációját és többszintű szövegszóvá történő kibontását. A goncsarovi regénynyelv egyre teljesebb kibontakozását a három regényben Molnár a regényforma perszonalizációjának folyamataként látatja.

Az értelmezések középpontjában ily módon a goncsarovi diszkurzíva – a költői nyelvteremtés és jelképzés nyelvi-poétikai eseménye – áll, valamint a szubjektivitás új formáinak megalkotása, mely a szövegek diszkurzív konstrukcióiban érhető tetten. A szerző három fő problémakör mentén bontja ki ezt a témát. Az *egyik* a kiürült irodalmias és pragmatikus nyelvi sablonokkal és beszédklisékkal folytatott küzdelem (romantika, naturalizmus). A hős egzisztenciális és intellektuális síkján ez a folyamat az inadekvát cselekvési és gondolkodási sémák eltávolítását szolgálja, s a saját szó megtalálásához vezető utat bontja ki történetként, míg a szerzői síkon az irodalmi beszédmód megújítását, a goncsarovi prózanyelv keletkezésének eseményét prezentálja. A *másik* a regények narratív szerkezetében megjelenő egyedi elbeszélő egység, a *személyes elbeszélés*, amely a fiktív cselekményvilágban a (levél)írás aktusának színrevitelében ölt testet. A főhős „az írás nyomán eljut az életére vonatkozó legfőbb felismerésig, és önleíró szöveg – a személyes elbeszélés – megalkotójává válik”.¹ Ezzel párhuzamosan a diszkurzív szövegben az írás metaforáinak szemantikai innovációit konstatálhatjuk. A *harmadik* a gon-

¹ A kötet főbb megállapításaiból magyar nyelvű összefoglalót is olvashatunk, az idézet ebből származik: MOLNÁR Angelika, *A nevelődési regénytől a művészregényig. Ivan Goncsarov: Hétköznapi történet, Oblomov, Szakadék*, in *Bevezetés az orosz irodalom történetébe*, I–II, alkotó szerkesztő KROÓ Katalin, Budapest, 2006, I, 283–317.

csarovi diszkurzíva intertextuális értelemképző gyakorlata, melyet az első és a harmadik regény esetében a puszkini szövegvilággal való interparalelizmus intraparalelizmussá alakításának szempontjából tár fel (*Anyegin, Kővendég*), az Oblomov esetében pedig a kulturális szövegtér – mitikus és folklórszövegek – aktivizálódása felől közelít meg Molnár Angelika.

A könyv legnagyobb érdeme alighanem a benne szereplő elemzések gazdagsága és invenciózussága. Molnár Angelika felkészült, érzékeny elemző, aki a szoros olvasás gyakorlatát tartja szem előtt: az értelmezések mindenütt a motívumok szüzsés és nyelvi-szimbolikus realizációjának elemzése mentén bontakoznak ki: a téma és annak nyelvi és kulturális reprezentációjának, azaz fonetikai, szemantikai, etimológiai, mitológiai, valamint folklorisztikus protoformákat mozgósító aktualizációjának vizsgálata során. A könyv tehát a szerző magas fokú nyelvi kompetenciájáról, elmélyült irodalomtörténeti tudásáról, valamint alapos módszertani és irodalomelméleti tájékozottságáról tesz tanúbizonyságot. A könyvben képviselt megközelítés a diszkurzív poétika szöveginterpretációs gyakorlatát valósítja meg, melynek legteljesebb kifejtését Kovács Árpád munkáiban olvashatjuk.² A szemléleti beállítódás azonban nem nehezedik elméleti-módszertani premisszaként a műre: Molnár Angelika önálló elemzői gyakorlata olyan többszintű, differenciált olvasási stratégiaként működik, ahol az egyes szintek (motívumok, szüzsé, narráció, műfaj, diszkurzív szöveg, intertextualitás) nem egymásnak ellentmondó vagy kizáró, hanem egymást kontrolláló, kritikailag próbára tevő síkjai a regényi egésznek. A munka további erőssége a nemzetközi kritikai irodalomban való jártassága: Molnár Angelika e tekintetben különös alaposágról tesz tanúságot, amikor a monográfiáktól kezdve egészen az irodalmi folyóiratokban és konferenciákon zajló viták és értelmezések szintjéig követi a recepciótörténet legfrissebb fejleményeit.

Az első, kritikátörténeti fejezetben a szerző saját megközelítését szituálja a recepciótörténet tükrében, és a diszkurzív poétika szempontjából újraértelmezi a goncsarovi poétikával kapcsolatban leggyakrabban használt narratológiai-szüzsé-elméleti fogalmakat (mint például objektív elbeszélés, epikai részletezés, típus, tipizáció, általánosítás, „flamandizmus”, mitológiai realizmus). Miközben megőrzi a problémátörténeti tárgyalás logikáját, szemléletes módon helyezi át a hangsúlyokat az objektivitás helyett az *objektívációra*, a képszerűség helyett a *nyelvi képre* (A. Potebnya), az objektív (vagy ironikus-humorisztikus) elbeszélői közlés-mód helyett az idioszemantikus (s ennyiben „szubjektív”) *narratív szövegképzésre*, az epikus részlet helyett a részlet szüzsés, motivikus és szemantikai (nyelvi-szimbolikus) manifesztációjára, a típus helyett az archetípusra (O. Frejdenberg, V. Toporov), az irodalmi formák különössé tétele (formalizmus), paródiája, kritikája (M. Bahtyin) vagy stilizációja (J. Etkind) helyett a cselekményvilágban betöltött értelemképző szerepükre, a mindennapiság poétizációja helyett a prózaszöveg „poetizálódására” (W. Schmid), a szüzsés archetípusok és mitopoétikai szöveg-

² KOVÁCS ÁRPÁD, *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004 (Res poetica, 3).

képző elvek kimutatásáról a nyelvi és műfaji formák reszemantizációjára, a szemantikai rekonstrukcióról a metaforizáció folyamatára.

A továbbiakban a dolgozat nem tematizálja saját megközelítésének elméleti hátterét, hanem inkább elrejtí az egyes elemzések elméleti diszkurzusaiban és saját fogalomhasználatában. Ez nagyon produktív és megvilágító ott, ahol a teoretikus kérdésfelvetés a mű belső problematikájával összhangban kerül tárgyalásra, néhány ponton azonban fogalomhasználata elméleti szempontból lehetne reflektáltabb. Az egyes fogalmak definiálására különösen ott lenne szükség, ahol azok egymást kizárni látszó elméleti rendszereket takarnak. Például a szignál, a kódolás, a desifrározás, a dekódolás, idioszemantikus tér – a kései strukturális szemiotika terminusai – nehezen egyeztethetők össze az önértelmező szubjektum megszületésével, a szó szemantikai emlékezetével, a nyelv energia-természetének és értelemképző potenciájának aktivizálásával, a reszemantizációval, a metaforizációval, a diszkurzív elemzéssel és a szemantikai innovációval. Hozzáteszem: a színvonalas értelmezői gyakorlat még azokon a pontokon is hozzásegíti a szerzőt mondanója adekvát megfogalmazásához, ahol az elemzést nem követi fogalmi tisztázás.

A *Hétköznapi történetben* az emlékezet problémája három szinten kerül tárgyalásra: egyfelől az interparalelizmus szintjén, mely síkon a szüzsé alapján kikapintható legerőteljesebb irodalmi hagyomány, a „nevelődési regény” cselekményének objektiválása, eltávolítása és „műfaji emlékezetté” alakítása zajlik; másfelől a történetképzés szintjén, ahol az emlékezés eseménye a kreatív emlékezőt (a regényalakot) az önértelmező szöveg szubjektumává alakítja (a levélírás aktusa); s végül a szövegbelső szemantikai ismétlődés szintjén, amely a szöveg és a cselekményvilág kibomlásának folyamatát egyfajta chiazmatikus alakzattá transzformálja. A kiinduló situáció, a *hétköznapiság* köznapi jelentése a *rendkívüliség* felől átértékelődik, majd – egy immáron más szemantikával – megismétlődik. Ennek megfelelően éppen a hétköznapiság lesz az, ami „gyökérmetaforává” (Ricoeur) és egyedi szemantikát létesítő szöveggé válik, míg a hozzá kapcsolódó, a nevelődési regényt megidéző cselekménysor (a szüzsé) fiktív státusba kerül. Módszertani szempontból igen jelentős felismerés az *alak*, a poétikai *motívum* vagy a történetalkotó *situáció* nyelvi alapokra helyezése, és a szemantikai innovációval, valamint a metaforizáció folyamatával való együttes értelmezése, amelyen a diszkurzív megközelítés alapul. Molnár Angelika meggyőzően mutatja ki a fonetikai alakzatok szemantizálódása, vagyis a hangalak mentén zajló metaforizáció révén a szüzsés situációnak az írásaktus szimbolikus jelölésévé történő átalakulását (*otličat'sja* [‘különbözni’]: *slučaj* [‘esemény, eset’]: *lučit'* [‘éjszaka fénnel halászik, vadászik’]: *luč* [‘fény’]), vagyis a szüzsés szintagma nyelvi-szimbolikus egységgé, a nyelvi szintagma szüzsés egységgé alakulását (például a sárga *virág* és a sárga *papír* metaforikus azonosítása révén). Ugyanígy mutatja ki a *roman* [‘regény’]: *obman* [‘csalás, becsapás’]: *tuman* [‘köd, homály’]: *mutit'* [‘elhomályosít, zavar, felkavar’]: *omut* [‘örvény, forgatag’]: *most* [‘híd’] szövegtképző paradigmában a „rendkívüliségnek” az írásaktus jelölésével összefüggésben kialakuló átszemantizálódását.

Az intertextuális szüzsé- és motívumelemzés során a dolgozat feltárja a felszíni utalások (a hősök és a narrátor beszédében megjelenő sablonos allúziók, remi-

niszccenciák) mögötti párhuzamokat (levél, álom, az irodalmi sztereotípiák megjelenése a hősök cselekedeteiben, a hétköznapi sors, az alkotás problémája stb.) Eme motivikus és szüzsés párhuzamokon túl Molnár Angelika rámutat a puskinsi diszkurzíva szövegképző elemeinek felidézésére és innovatív továbbírására Goncsarov regényében, vagyis egészen a *diszkurzív jelképzés szintjéig képes követni az intertextuális jelentésképződés folyamatát* (ilyen például a szemantikai innováción alapuló motívumsor, például a *vek* [ˈkorː]: *čelovek* [ˈemberː]: *večno* [ˈörökkéː]: *privyčka* [ˈszokás, mindennapiság]). Ezt a folyamatot a szerző a puskinsi szöveg „kreatív reinterpretációjának” nevezi Goncsarov költői szövegének idioszematikus terében (szemben a hősök nem kreatív felidézési gyakorlatával). Az intertextuális értelemképző folyamatnak ezt az újszerű és igen meggyőző beállítást érdemes lenne teoretikusan is szituálni az intertextualitás-elméletek gazdag palettáján (efféle reflexió irányába történik elmozdulás a *Kövendeg* esetében).

Az *Obломov* elemzésében az eddigi témák új szinten, új problémákkal gazdagodva kerülnek kifejtésre. Az értelmezés újszerűségét az adja, hogy a szerelmi történet fabulájával szemben, mely a főhős életideáljának elbukását hivatott bemutatni, a történetképzés eseménysorát a főhős önmegismerési aktusainak ismétlődéseiben látja: az álom, az álomból való ébredés, illetve az álomnélküliség szituációinak ismétlődésében, valamint az Olgához írott levélben. Eddig is ismeretes volt az álom központi szerepe és mitopoétikai szerveződése a regényben. Ami az elemzés novumát adja, az egyfelől maga az álom szó (*son*) jelentésképző szerepének feltárása (például hangformájának megismétlődése a *jasnyj* [ˈfényes, ragyogó] szóban, szimbolikus ekvivalense a halálban stb.); másfelől a *főhős nevének* az álom szimbolikus szövegterében történő reinterpretációja (például *Obломov: lomka* [ˈtörés, töredék, lerombolás, tönkretetés]: *kolybel* [ˈbölcsoː]: *oblo* [ˈöblös, kerek]: *obomleli* [ˈmegdermedés, elerőtlenedés]: *oblilos* [ˈ(könnyekkel) telítődés]); továbbá az álom szövege és a regényszöveg közötti nyelvi-motivikus párhuzamok feltárása; végül a személyesen látott álom szimbólumainak a főhős általi megfejtése (az Olgának írott levélben) és a személyes értelemképzésbe történő bevonása. Az álom ilyen módon nem annyira a töredékességet és romosságot, hanem a teljességet, magát az eredetet hordozza, és az oblomovi „gyöngéd”, illetve „ösi” szó belső formájaként azonosítódik, mint annak képszerű megjelenési formája (ellentétben a *Stolz*, s részben *Olga* interpretációja nyomán fogalommal transzformálódott és ideologikus töltetet kapott „oblomovcsinával”). Az elemzés talán legizgalmasabb része az írás metaforizációjának bemutatása a szövegben, vagyis az, hogy a tárgyi és eseményvilág egyes elemei hogyan válnak az írás (regényírás) metaforáivá a szövegképzés során (például a köpeny, a por, a pókháló, a fekvés, az álom, az emlékezés, a toll, a papír metaforikus megfeleltetése; különösen szellemes a *sör: kvász: tinta* metaforikus azonosítás). A művészi szövegnek ezt az értelemkezdeményező műveletét Molnár Angelika – igen produktívan – egészen a hangalaki manifesztáció szintjéig végigköveti (például *son* [ˈálom]: *sˈnilos* [ˈálmot lát]: *napisannoje* [ˈa leírtak]: *pisˈmo* [ˈlevél]: *spali* [ˈaludtak]: *pisali* [ˈírtak]: *sljozy* [ˈkönnyek]: *slova* [ˈszavak]), miáltal szemléletesen bizonyítja, hogy a meta-

forizáció és a jelképzés művelete nem választható el egymástól, hanem együtt zajlik a műben.

Az *Oblomov* interpretációja kapcsán kerül felszínre az egyik legösszetettebb probléma: a központi alakok személyes elbeszélése és a regényi narráció kapcsolatának mibenléte, vagy másképpen: a „Ki beszél?” kérdése (Barthes). Ezen a ponton – éppen a fölvetés újszerűsége miatt – a továbbgondolás igénye is megfogalmazódik az olvasóban. Míg a *Hétköznapi történet*ben oppozícióban kell felfognunk az objektív narrátori és a személyes alaki szót, ami az elbeszélés és az írásaktus szembeállításában érhető tetten, az *Oblomov*ban jóval bonyolultabb a narratív forma, éppen a sok elbeszélő miatt. Talán érdemes lenne külön nagyobb hangsúlyt fektetni e rejtélyes „literátor” (vagyis az elbeszélő) megértéstörténetére (például az ironikus hangvétel visszaszorulásának folyamatára), akinek szemantikai jegyeiben Molnár Angelika kitűnő érzékkel mutatja ki a főhős jelölésalakzatát (lásd például álmos szemek, telt test, apatikus arc stb.). Vajon itt nem ismét a szöveg szubjektumának autotematizációjáról van szó? Ugyancsak idekívánczik egy másik kérdésfelvetés: vajon a szereplő önmegértésének folyamatát követve a szövegben meddig nevezhetjük az alanyt hősnak, illetve *Oblomovnak* (vagy *Adujevnek*), akinek „teremtő aktusa” vagy „szemantikai autoidentifikációja” létrehozza a szöveget? Arra gondolok, hogy bár a regény kulcsa valóban a hős önmegértése, mely kivételesen produktív játékkeret nyit mindenféle énalakzat imaginációja (például az olvasó önidentifikációja) számára, mégis az interpretációnak már nem a hős kérdését kell megoldania (például Oblomovét: *Ki vagyok én? Miért vagyok ilyen?*), hanem a goncsarovi költői szemantika keletkezésének eseményére kell reflektálnia. Nem arról van-e szó, hogy ezen a diszkurzív szinten az 'oblomov' már nem alak, nem figura, hanem a „szavak neve” (vagy a „titok” neve): egyfelől trópus, másfelől szimbolikus entitás, a szöveggépző alanyiség megnevezése? A szövegsubjektum fogalmát ezért utóbb nem lehet referencializálni és visszavonatkoztatni a figurára, az alakra, mely nem a nyelv világában, hanem az eseményvilágban cselekszik. Más kérdés, ha azt mondjuk, hogy a nyelvi-szimbolikus alakzat megszületése a regény kibontakozásának folyamán újra a cselekvés világában transzfigurálódik, miáltal a hős a szimbolikus (azaz a költői értelemképzés által megelőzött, személyes költői szemantikát kinyilvánító) cselekvés alanyává válik (például Oblomov Psenyicinával való kapcsolata, illetve maga a halál, amely a szövegben az álom metaforikus ekvivalense). A szöveg ugyanakkor a hős „referenciális” halála után is folytatódik: talán épp ebben áll az *elbeszélő* szerepe, hogy újra a nyelv világába transzformálja, s ilyen módon újraértelmezze az eseményvilágot létrehozó szemantikai komplexumot (például a regény végén a halál, a sír leírásának nyelvi metaforizációjával). Ezzel a nyelvi reflexió ismét egzisztenciális vetületben, immár az elbeszélő önmegértésének közegében bontakozik ki, címzettje pedig a regény olvasója lesz. A „Ki beszél?” kérdését valószínűleg a „*Hogyan alakul ki és szegmentálódik az időben és a nyelvben az elbeszélő alanyiság?*” kérdésre kell változtatnunk, vagyis a hangsúlyt át kell helyeznünk a létesülés folyamatára.

Végül érzésem szerint nyitva maradt annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy a személyes elbeszélés kiterjed-e a goncsarovi regény egészére, vagy a személyes

elbeszélést a regényi elbeszélésen belül megszülető elbeszélői alakzatként kell vizsgálnunk. Talán érdemes lenne elhelyezni és szituálni a goncsarovi személyes elbeszélést más regénypoétikák és költői írásmódokhoz képest, például a puskini, a lermontovi, a gogoli vagy a dosztojevskiji diszkurzíva személyes elbeszéléseinek tükrében (különös tekintettel például arra a polémiára, melyet Dosztojevskij folytat Goncsarovval a típus és a tipizáció fogalmáról).

A *Szakadék* című regény értelmezéséről szólva mindenképpen szeretném kiemelni a *Kővendéggel* való intertextuális kapcsolat feltárását, mely nem csupán a Goncsarov-szakirodalmat, de a Puskin-szakirodalmat is gazdagítja, s ez nem kis teljesítmény egy olyanyra „kimerítettnek” látszó mű esetében, mint Puskin kistragédiája. Molnár Angelika itt a donjuanizmus átértelmezését a szobor és a szoborszerűség, valamint ennek a művészettel és a megkísértéssel való összefüggése nyomán elindulva tárja fel a 'jel-jelentés-tudás-megismerés-látás' szöveggépző paradigmát. Igen meggyőzően bizonyítja, hogy a paradigma a szó mindhárom elemének (külső forma, belső forma, jelentés) szöveggé történő kibontása nyomán jött létre, és kimutatja, hogy e paradigma mentén szerveződik a kistragédia szüzséje: egyfelől a szobor megelevenedésének története, másfelől Don Juan önmegértésének története. A szobor megelevenedése voltaképpen a „szó megelevenedésének”, „felébredésének” eseményét jelöli ki mind a kistragédiában, mind Goncsarov regényében. Utóbbi pedig láthatóan nem jelent mást, mint a szóban rejlő szemantika megújításának a személyes szöveg- és értelemképzés közegevé avatását.

Molnár Angelika könyve mind a hazai, mind a nemzetközi russisztika mércéjével mérve jelentős munka. A szerző által kialakított értelmezési stratégia a goncsarovi szövegek olyan elemeit és rétegeit szólaltatja meg, melyeket eddig nem vizsgáltak, miáltal valóban képes új megvilágításba helyezni Goncsarov regénypoétikáját. Igen fontos lenne az egész könyv magyar nyelvű változatának elkészítése, melyet mind az oktatók, mind a hallgatók nagy haszonnal forgathatnának az egyetemek elbeszéléseleméleti és irodalomtörténeti kurzusain.

S. Horváth Géza

Számunk szerzői

ANNUS Irén kultúrtörténész, a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszékének docense. Kutatási területei: az azonosságtudat: az identitás kialakulásának, formáinak, társadalmi beágyazódottságának és szerepének tanulmányozása, különös figyelemmel a vallási és társadalmi nemi azonosság és reprezentáció kérdéskörére.

P. BALOGH Andrea egyetemi tanársegéd a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetében, a Társadalmi Nemek Tudománya Kutatócsoport tagja. Doktori kutatási témája Harold Pinter szerzőségfogalmának kultúrakritikai vizsgálata. *A Dilemmas of Visibility: Queer Sexualities in Post-Socialist Cultures* (Intellect, megjelenés előtt) című kötet társszerzője.

BÉNYEI Tamás (1966) irodalomtörténész, kritikus, műfordító. A Debreceni Egyetem Angol Irodalmi Tanszékén tanít; kutatási területei: a 20. századi angol regény, latin-amerikai és magyar irodalom, irodalomelmélet.

S. HORVÁTH Géza (1971) a Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének docense. Kutatási területei: irodalomelmélet, a 18–19. századi európai regény. Jelenleg egy Mihail Bahtyinról szóló monográfián dolgozik.

KÉRCHY Anna (1976) a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa. *A Body-Texts in Angela Carter. Reading from a Corporeographic Perspective* (Edwin Mellen, 2008) című könyv szerzője és a megjelenés alatt álló *Postmodern Repurposings of Fantasies and Fairy Tales* című tanulmánykötet szerkesztője.

SÉLLEI Nóra (1961) a Debreceni Egyetem Angol Irodalmi Tanszékének és a Katolicka Univerzita, Ružomberok (Szlovákia) habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: 19. és 20. századi angol írók; genderszemléletű kultúrakutatás. Megjelenés előtt áll June Waudbyval együtt szerkesztett kötete (*She's Leaving Home: Women's Writing in a European Context*, Peter Lang, 2011).

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla