

SOMOGYI GYULA

„A nő rejtélye”

Olvasás és ismétlés Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* című regényében

Olvasás-effektusok

Furcsa játékot űz a kritika Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) című regényével (illetve regényében). Barta János a szövegről írott tanulmányában egyrészt a beszélyfűzér befogadásának valós nehézségeiről beszél,¹ másrészt azzal, hogy „kirakójátéknak”, illetve „labirintusfélének” nevezi a regényt, mégis beleesik a regény általa fel nem ismert narratív dinamikájának sajátos csapdájába. Így ír a regényről Barta:

ez az epikus mű Kemény legbizarrabb alkotása; a benne ábrázolt világ, eseményeivel, szereplőivel olyan labirintusfélébe van bonyolítva. [...] Mintha Kemény afféle kirakójátékot akarna kombinálni.² A kutató irodalmárnak éppen ezért meg kell próbálnia, hogy igazságot tegyen, s feltárja mindazt a rejtett mondánivalót, amely ebben a különös történetben involválódik.³

Előfeltevései alapján a kritikus mintha meg akarná oldani a szöveget mint rejtélyt, mintha hinne nemcsak abban, hogy ez lehetséges, hanem abban is, hogy uralma alatt tudja tartani azt a bonyolult rendezetlenséget (bizarr kirakójátékot, labirintust), amely maga az irodalmi szöveg. A kritikus feltételez egy olyan rejtett struktúrát, amelyet csak ő hozhat felszínre: az irodalomkritika az ehhez szükséges tudomány, az irodalmi szöveg ennek a tudománynak alárendelt terület. A „kutató irodalmár” metanarratív, történeten kívüli pozíciója lehetővé teszi, hogy az elvárásokhoz képest töredékes szöveg *igazságát* – mivel az, töredékes lévén, nem képes rá – kimondja, „igazságot tegyen”.

A *Ködképek a kedély láthatárán* ellenáll a szöveget totalizálni, megoldani akaró olvasásmódoknak. Nem a „realista” történetmondás koherens, lineáris-kauszális szövegszervező eljárásait mozgósítja. Több, egymást olvasó, egymásra reflektáló történet kapcsolódik össze a regény keretein belül. A regény nemcsak a történeteket „mondja el”, hanem a keret révén ezek lehetséges olvasását is színre viszi. A szöveget megolda-

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály is beszél a regény bonyolult időrendjéről (*Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 178.), és egy korábbi tanulmányához utalja az olvasót (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Idő és tér Kemény Zsigmond regényeiben*, Szemiotikai tanulmányok, 1981/62, 163–186.). A befogadás nehézségeivel kapcsolatban lásd még NEUMER Katalin, *Kemény Zsigmond három regényének értelmezése* (A szív örvényei, Ködképek a kedély láthatárán, A rajongók), ItK, 1986/1–2, 147–161, főképp 150.

² BARTA János, *A pálya végén*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 164.

³ *Uo.*, 169.

ni kívánó kritikus akaratlanul megismétel egy regényben létrejövő helyzetet: pozíciója megkettőzni látszik a regénybe beleírt lehetséges olvasói pozíciók egyikét. Ha a „kutató irodalmár” rejtélynek nevezi a szöveget, akkor Várhelyi (a regény elsődleges narrátora) Cecilt rejtélyként olvasni akaró pozícióját ismétli meg a befogadó és a rejtélyes, töredékes szöveg (kirakójáték, labirintus) viszonyában. Emiatt úgy tűnik, hogy a kritikus olvasata sem rendelkezhet a szöveg jelentésével, hiszen annak mindössze olvasás-efektusa. Az olvasás ugyanis Shoshana Felman szerint „a szöveg *retorikájának* (és nem jelentésének) vak *megisméltése*, performatív színrevitele”, amely emiatt nincs teljesen tudatában sem azoknak az előfeltevéseknek, amelyek mentén olvas, sem a szöveget uráló retorikai mechanizmusoknak, amelyek kikényszerítik az olvasat szükségszerű, ám szisztematikus eltévelyedését.⁴

A regényben Várhelyi a saját történetére vonatkozó reflexiói egyikében hangot ad az elbeszéléssel és annak recepciójával kapcsolatos szorongásainak: „hiúságom feláldozása nélkül nem kezdhetnék elbeszélésemhez, melynek lankadt színezete önt könnyen emlékeztetné egypár tájképre, melyet a műkiállításon volt szerencsénk látni.”⁵ A tájkép és ezáltal a metaforikusan festészetként értelmezett történetmondás nem minősül „valódi” művészetnek. És mivel a mű minősége visszautal a festőre, ezért a művész is elég „lankadt színezetben” tűnhet fel a befogadó előtt. Várhelyihez hasonlóan Cecil is aggodalmait fejezi ki a regény egy későbbi részletében: a nő kedélyvilága töredékességként, töredékes költeményként jelenik meg előttünk, s e töredékesség Cecil metaforikus reflexiója révén a költemény olvasásának nehézségében mutatkozik meg. „A nő kedélyvilága hasonlít egy lángeszű költő fantasztikus művéhez, ki ösztönileg érzi a rendetlenül szétszórt képek szellemi összefüggését, s haragszik, hogy a közönség nem bírja csodás észropteit követni; [...]” (271.) A női kedély mint „rendetlenül szétszórt képek”, összekapcsolatlan metaforák halmaza, kevésbé a művészet, mint valamiféle beteg, szimptomatikus szöveg benyomását keltheti. A „szétszórt képek” elrendezésével, a kirakó minden darabjának megfelelő helyre igazításával lehet képes ezek szerint a befogadó „megoldani” a narratívát. S mivel a költemény metaforikusan a nő kedélye, megfejteni a rejtélyként definiált nőt.

Barta pedig a következőképpen ír a *Ködképekről* és Kemény 1851 és 1854 közötti korszakában született elbeszéléseiről:

Nem lehet persze egy [...] kérdés elől kitérni. Nem mondható-e el Kemény egyik-másik elbeszéléseről a maga egészében, hogy a mi számunkra már nem lépi át az esztétikai küszöböt? Pedig Keménynek 1850 és 1853 között ez volt az uralkodó műfaja [...]. Egyáltalán nem akarom tagadni, hogy akár ebben a műben,

⁴ Shoshana FELMAN, *Writing and Madness: Literature – Philosophy – Psychoanalysis*, Ithaca – New York, Cornell UP, 1985, 31.

⁵ KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő – Ködképek a kedély láthatárán*, Bp., Unikornis, 1996, 229. – A további regényidézetek oldalszámait – a külön jelzett utalásokon kívül – a főszövegben, zárójelben közlöm. (S. Gy.)

akár a *Két boldog*-ban, *A szív örvényei*-ben vannak esztétikailag értékes, valóban meggyőző alkatelemek – de a művek a maguk egészében nincsenek a művészet szubsztanciájával átítatva. Egyébként nem Kemény az egyetlen nagyepikus az európai irodalomban, akinél a nagy alkotások árnyékában ma már olvashatatlan, igénytelenné szürkült művek húzódnak meg.⁶

A regény és a kritika párhuzamos olvasása ismét rávilágít arra a sajátos tényre, hogy Barta szavai akár magából a „nagy alkotások árnyékába” kényszerült regényből is származhatnának. Barta a nagyregényekhez képest töredékes, szimptomatikus, „igénytelenné szürkült” szövegeknek tartja, nem pedig „valódi” művészetnek. Véleménye szerint ez az oka annak, hogy a regények olvashatatlanok. Ennek ellenére úgy látszik, hogy ezt a kauzális kapcsolatot metaleptikusan kellene értenünk: e regények olvashatatlanok (immár a Paul de Man-i⁷ értelemben véve), ellenállnak a szöveget totalizálni akaró olvasásnak, s talán ezért érzi őket Barta kevésbé értékesnek.

A dolgozatom további részében két olyan összefonódó kérdésre próbálok rámutatni, amely mindeddig elkerülte az értelmezők figyelmét. Interpretálok a regényben kialakuló és összefonódó értelmezői és nemi viszonyokat, és e fogalmak két ellentétes pólusának közel sem magától értetődő pozícióját, valamint e problémakör implikációit, következményeit. Úgy gondolom, hogy ezen alapvetően genderszemponitú elemzés segítségével vizsgálhatóak mind a regény, mind a kritika nemkonstrukciókkal kapcsolatos előfeltevései. Úgy tűnik ugyanis, hogy sem a regény, sem a kritika nem mentes a fallogocentrikus diskurzus sajátos gesztusától, amely a nőt esszenciálisan a rejtéllyel azonosítja.

A dolgozat második része ugyancsak egy látszólag „marginális” problémával foglalkozik, ugyanis Barta szerint „Florestán és Ameline története az, amely a Kemény-kutató vagy olvasó számára a legkevesebb problémát veti fel, amelyben nincsenek olyan eszmei elemek, amelyek megoldásra várnának”,⁸ s emiatt Jenő Eduárd népboldogító törekvéseinek vizsgálatához képest a Cecil által elmondott történet háttérbe is szorul, hiszen alapvetően problémamentes. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy Ameline és Florestán története mégis nagyon fontos részét képezi a történetnek, s ennek megfelelően a dolgozat második része ezt a Cecil által elmondott, Ameline-ről szóló narratívát kívánja újraolvasni a női gótikus regényre jellemző konvenciók és szövegszervezési eljárások vizsgálatával, valamint ennek az előbbi kérdéskörre gyakorolt hatásával, tanulságaival. Hipotézisem szerint Várhelyi olvasatában a nő mint rejtély, a nő mint szöveg és a szöveg mint rejtély ebben az esetben egy és ugyanaz: a gótikus történet másságát, olvashatatlanságát Várhelyi a nő mint feladvány maga számára sokkal megnyugtatóbb patriarchális fantáziaképével helyettesíti, amelynek

⁶ BARTA, *i. m.*, 219.

⁷ Erről lásd Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus, 1999.

⁸ BARTA, *i. m.*, 165.

„sikeres megfejtése” elfedi nemcsak a nő és a gótikus történet kimondhatatlanságát, hanem végső soron saját pozíciójának meghasonlottságát is.

A barátság-narratíva

Mondják, hogy egy nőveli barátságunk akkor is, ha nincs a világ félrevezetésére ürügyül használva, vagy szerelmünk előnesze vagy pedig utóhangja. Mondják, hogy érzéseink és szenvedélyeink regényének ez csak bevezetése vagy zárszava, melyen egészen kívül esik a figyelmet ingerlő szöveg, s így mentől művészebb alakú, mentől tisztább és kedélyesebb modorú, annál több kíváncsiságot ébreszt annak, mi még el sem kezdődött, vagy már befejezve van, megtudására. De én merőben más véleményen vagyok. (225.)

A *Ködképek a kedély láthatárán* bevezető mondatai a férfi és nő között megképződő barátságot metaforikusan narratívaként értelmezik. Ám ez a történet a Várhelyi által elvetett közfelfogás szerint mindössze marginális narratíva lehet; marginális mind az írásképet, mind az értékét tekintve, hiszen csak bevezetés vagy zárszó. Elfedi a hagyományosan elgondolható egyetlen lehetséges kapcsolatrendszerrel férfi és nő között – a szerelmet. A barátság csak látszat, féligazság, félrevezetés. Nem önmagára hívja fel a figyelmet, hanem egy elrejtett, éppen ezért sokkal kíváncsibbá tevő tartalomra utal. Nem létezik önmagában, ha megjelenik, mindig valami mást fed el, mást kell, hogy elfedjen. Ettől az értelmezéstől kíván Várhelyi elhatárolódni, ugyanis nem fogadja el ezeket a barátságkonstrukciókat. A barátságot férfi és nő között elgondolhatónak tartja, és úgy véli, létezhet anélkül is, hogy álcának kellene lennie.

A címben szereplő kedély szó is a barátság (a kedélyes viszony – 226.) intimitásában kialakuló viszonyra utal.⁹ A kedély az érzelmekkel kapcsolatos fogalom: az lehet

⁹ A *kedély* szó etimológiája a nyelvújítás korába nyúlik vissza: a *kedv* főnévből alakították ki a korban divatos *-ály/-ély* képzővel, és a német *das Gemüt* szó fordítására használták (*A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, főszerk. BENKŐ Loránd, Bp., Akadémiai, 1970, II, 421), amelynek a német nyelvben több jelentése van: a) kedély b) lelkiület, természet c) lélek d) érzelem, szív, lélek (HALÁSZ Előd, *Német-magyar szótár*, Bp., Akadémiai, 1980, I, 813.). A *kedély* szóról egy közel korabeli (1865-ben kiadott), és egy későbbi (1914-es) szótár a következőket írja: a „kedély jelenti az embernek mind érzéki ösvés vágyó tehetségét vagyis inkább állapotát, indulatját, melyben az akarat a vágyakkal jó küzdésbe, azaz a kül- vagy belérezésekre ható benyomások az embert akaratlanul is magokkal ragadják”. *Kedélyes* az, „1. Mi a kedélylyel önhangzatban van, rokonságban van, mi a kedélyre hat. 2. Ki a külső benyomások, különösen a szívre vonatkozó felfogására hajlandó, pl. ki az örvendőkkel örülni, a szomorgókkal szomorgni, ki mások ügyeiben részt venni stb. szeret. Ellentéte a *tompult, közömbös, részvétlen természetű*.” (CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Pest, Emich Gusztáv, 1865, III, 460–461.) A „kedély most rendszeren érzelmeink módját jelenti; az értelem gondolkodik, az akarat cselekszik, a kedély érez; rokon a szívvel, de mint csinált [...], halványabb. Szűkebb jelentésben, ugyancsak német mintára, a társas élet kellemeiségei iránt való fogékonyságot jelenti (kedélyes, kedélyesség). A magyar nyelvnek társas »kedélyesség« jelzésére külön szava nincsen. Jókedvű lehet az ember, ha maga van is, kedélyes csak társaságban.” (*Révai nagy lexikona: Az ismeretek enciklopédiája*, Bp., Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1914, XI, 395.)

kedélyes, aki megnyitja magát a külvilág felé, hogy felfogja az érzelmekkel kapcsolatos benyomásokat, amelyek az akarat ellenében, egyfajta ellenállhatatlan, magával ragadó erőként jelentkeznek. A kedélyes viszony másokkal kapcsolatban bontakozhat ki, a mások érzései, hangulata iránti fogékonyságot jelenti, amely a regényben csak a barátságban, leginkább pedig Cecil és Várhelyi barátságában teljesül igazán.

Ezen állítások olvastán akár azt is hihetné az olvasó, hogy egy új, szubverzív beszédmód bontakozik ki ezekben a mondatokban, hasonlóan ahhoz, amit Carla Kaplan a „beszéd erotikájának” hív.¹⁰ A „hang politikumával” szembeállítva – amely a fallogocentrikus rendben megkonstruált nemek közti hierarchiát megjelenítő beszédmódnak fogható fel – a „beszéd erotikája” olyan diskurzus, amely eltörölni látszik a nemek közötti tradicionális egyenlőtlenséget. A férfi kizárólagos monológiát – amely a másikat (a nőt) elnémitja – a maszkulin és a feminin közti kölcsönös dialógussal helyettesíti, egy olyan pozíciót alkotva meg, amely megengedi, hogy a másik megszólalhasson a maga másságában.

A probléma a fent levezetett értelmezéssel az, hogy Várhelyi állítása éppolyan álcája saját hatalmi, megszólalási pozíciójának, mint amilyen álca a barátság a szerelem elfedésére. Várhelyi narratívájának a lényege ugyanis ellentmond állításának. Ekképp az állítás csak látszólagos, mindössze egy gesztus. Ennek következtében a beszéd erotikájaként értelmezett beszédmód – sajnos – működésképtelen, aminek oka az, hogy Várhelyi explicit szándéka ellenére képtelen megszabadulni a fallogocentrikus rend retorikájától, amely a nőt hagyományosan a rejtéllyel azonosítja. Cecil és Várhelyi barátsága egyfajta szubverzív viszony, abban a tekintetben, hogy a férfi engedi megszólalni a nőt. Ám „Várhelyi Cecilről szóló történetében” (amely nem egyezik meg „Cecil történetével”) a nőiesség rejtélyként, a nő által elmondott narratíva töredékként jelenik meg a férfi számára, amelyet meg kell oldania, ki kell egészítenie. Ebből a szempontból Várhelyi annak ellenére, hogy el akart határolódni attól, mégis megismételni látszik a patriarchális diskurzus nőiességkonstrukciójának hibáit.

Várhelyi Cecilnek előadott története egy férfi-nő viszonyt mond el, amely a fent leírt szempontrendszer szerint a „hang politikumának” működésképtelenségét viszi színre Jenő Eduárd és Villemont Stefánia kapcsolatában (házasságában). Viszonyuk magán viseli a patriarchális nemkonstrukciók jeleit, amelyekről Várhelyi már az első mondataiban el kívánt határolódni: Jenő Eduárd, a férfi hatalmi diskurzusa meghatározó a kapcsolatukban, így a nő (Stefánia) néma kell, hogy maradjon. A viszonyban a férfi abszolút narratív dominanciáját leginkább az a jelenet példázza a legjobban, amelyben Jenő Eduárd megkéri – apjától – Stefánia kezét. A gróf, annak ellenére, hogy még nem is beszélt Stefániával (csak az ablakon keresztül látta), elmondja, azaz inkább megírja az élettörténetét (249–251.): felsorolja Stefánia iránta érzett szerelmének „összetéveszthetetlen” jeleit; feljogosítva ezzel magát, hogy a későbbiekben ő rendelkezzen a házasság keretein belül a nő(i narratíva) felett. Stefánia, aki a szobát kettéválasztó szövetfal mögött hallgatózik, folyamatosan reflektál önmaga Jenő Eduárd által megírt történetére:

¹⁰ Carla KAPLAN, *The Erotics of Talk: Women's Writing and Feminist Paradigms*, Oxford, Oxford UP, 1996, 15–16.

kiegészíti, hiszen abból kimaradnak részek (éppen a férfi–nő kapcsolatra vonatkozóan); kifakad a gróf arcátlanságán, hogy az ő megkérdése nélkül meri felsorolni szerelmének jeleit. (253–254.) Kétségtelen, hogy e jelenet szerepeltetése Várhelyi narratívájában fontos szerepet tölt be. Ám ebben az esetben nem azért, mert „túllépi elbeszélői kompetenciáját”, hanem azért, mert arra mutat rá, hogy Jenő gróf történetét saját érdekeltségének megfelelően írja át „képzeltetésével”. Az általa konstruált példázatban nem az a legfontosabb, hogy híven kövesse a valós eseményeket, sokkal inkább, hogy megmutassa, milyen nyomorúságos helyzetet képes kialakítani a „hang politikumán” alapuló férfi–nő viszony. Várhelyi példázata nyilvánvalóvá teszi, hogy a fenti típusú kapcsolatrendszert már lehetetlen érvényesnek tekinteni. A „beszéd erotikáját” érzi a boldogság letéteményesének, amely közte és Cecil között kialakuló, a szerelem helyett létező barátság intimitásában jöhet létre. Várhelyi be is vallja, hogy „e meleg, e kedélyes viszony talán máris több örömben részesített, mint összesen minden szerelmi kalandaim”. (226.)

Példázat vagy ismétlés?

Ha példázatként olvassuk Várhelyi elbeszélését, akkor ez azt feltételezi, hogy a példázatot elmondó személy elhatárolja magát azoktól a hibáktól, amelyek narratívájában megjelennek. Lekerekített, lezárt történetnek kell lennie, amelyet az elbeszélő tökéletesen ural, főként annak befogadóra gyakorolt hatását, hiszen így vihető keresztül az elbeszélő intenciója. Ha ez mégsem valósul meg, akkor nem példázatként működik az elbeszélés. Várhelyi azzal, hogy a nőt és annak szövegét – amely egy és ugyanaz a regényben, hiszen a nő textualizálódik, a töredékes szöveg nőies jelleget kap (a fallogocentrikus rendben megkonstruált bináris oppozíciók „leosztását” követve) – megfejteni, uralni akarja, megismétli azt a hibát, amelytől a példázat elmondásával el akart határolódnival. Mindez egyúttal azt is jelenti, hogy az általa megkonstruált barátságnarratíva elkezdheti magát szétbomlasztani.

A következő idézet is Várhelyitől származik, közvetlenül a fent idézett hosszabb, barátságról szóló részletet követi.

Mert egy nőt barátságunk által oly térre visszük át, hogy ha keblében irántunk vágyak gerjednének is, már ezer apró gène tartóztatná szerepének megváltoztatásától vissza, igen rosszul fogtuk fel a hódítás mesterségét, mihamint hisszük, hogy versenytársaink, kik az ő jellemét egy kedélyes, de költőietlen helyzet látpontjáról vizsgálni szükségtelennek tartják, nincsenek nálunknál szerencsésebb úton a siker felé. És az nem azért történik, mintha a nők Ossian szellemeiként csak ködbe burkolva kívánnának megjelenni, és kedélyöket a tettetés sűrű leplével minden halandó szemé elől betakarni akarnák. Óh, nem. Egy nő szívében legalább akkora erővel bír a titkolódzás, mint a közlekedés vágya. Megértetni és megfoghatatlannak lenni egyaránt óhaj. (225.)

A barátság Várhelyi szerint áthelyezi a nőt, egy költőietlen dimenzióba, ám ez a költői-etlenség biztosítja a férfi számára azt, hogy a nő jelleme valóban megismerhető legyen. A barátság ezekben a sorokban mégis mintha visszaíródna abba a rendszerbe, amelytől el kívánt szakadni, ugyanis még mindig a „hódítás mesterségének” van alárendelve. Már ezen a ponton megcáfolná néhány sorral korábbi gondolatait, amelyek azt sugallják, hogy el akar határolódni a nő és férfi közötti barátság hagyományos, közfelfogás szerinti, annak mindössze a szerelmet elfedő funkcióját (mint az egyetlen valós funkciót) hangsúlyozó állásponttól? Ez azt eredményezheti ugyanis, hogy a barátság mégis csak bevezetése (vagy zárszava) lesz a szerelemnek. Egy dolog mindenképpen bizonyos: akár csábítás, akár nem, a „hódítás mesterségének” elsajátítása elkerülhetetlenné teszi a női vágy mibenlétének megismerését. Az idézett sorokban a nő vágyát, a nő igazságát fogalmazza meg Várhelyi (a férfi), vagy azt hiszi, hogy ezt teszi: könnyen lehet, hogy ezek saját, nőre kivetített vágyai, a nő igazsága voltaképpen a férfi nőről szóló igazsága, amelyet a fallogocentrikus nemkonstrukciók támasztanak alá.

Mivel a nőiesség, a női vágy Várhelyi koncepciójában rejtélyként metaforizálódik, ezért az értelmező célja, hogy a „kődbe burkolt”, a „tettetés sűrű leplével” betakart nőt leleplezze, megfejtse.¹¹ A Kemény-szakirodalom több esetben is felhívja a figyelmet a nőiesség mint rejtély motívum tematizálódásáról az 1851–1854 között született Kemény-művek esetében.¹² Séllei Nóra pedig a következőket írja a lepel, a fátyol jelentőségéről a nőiesség és rejtély kapcsolatában:

a fátyol jellegénél fogva a láthatóságnak és láthatatlanságnak, azaz a megjelenítés lehetőségének és lehetetlenségének határán áll; ugyanakkor a fátyol a nőről alkotott férfifantázia jelképe is: a nő férfi általi birtoklásának emblémája. [...] A fátyol tehát a nőiességhez – nem a biológiai nőiséghez, hanem patriarchális normák szerint konstruált, társadalmi nőiesség-fogalomhoz – kapcsolódó szimbólum.¹³

A „nőiesség mint rejtély”-motívum a pszichoanalízis alapvető írásaiban is szerepet kap, ugyanis Sigmund Freud is hasonló módon – feladványként, találós kérdésként – ír a

¹¹ Kalmár György utal arra, hogy a filozófiai diskurzusokban az igazságot gyakorta lefátyolozott vagy meztelen női alakként ábrázolták, ezzel a megismerő szubjektum pozícióját a férfinak osztva ki. (KALMÁR György, *A női test igazsága: A női test mint az igazság metaforája a patriarchális diskurzusban*, Vulgo, 2000/1–2, 178–194, főképp 179.)

¹² Szegedy-Maszák Mihály *A szív örvényei* (1851) kapcsán ír erről: „Agatha jelleme rejtély; megfejtésével Anselm hasztalan próbálkozik.” (SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 137.) Bényei Péter meglátása szerint „a kibogozatlan szenvedélyek elrendező-viszonyító középpontja a mű főhőse, Agatha alakja, aki a beteljesítetlen szerelmi vágyódások titokzatos tárgya. [...] Anselm számára Agatha olyan *titok, rejtély*, melyet meg kell fejteni.” (BÉNYEI Péter, *A szerelem élete: A Kemény-elbeszélések világgépe és poétikája* = KEMÉNY Zsigmond, *Kisregények és elbeszélések*, s. a. r. BÉNYEI Péter, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 263–264. – Kiemelés tőlem.)

¹³ SÉLLEI Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999, 21–22.

nőiiségről az azonos című munkájában.¹⁴ Ezzel a párhuzammal persze nem azt akarom sugallani, hogy Kemény Freud előfutára volt a tudattalan felfedezésében, hanem elsősorban azt, hogy egyaránt részesei a patriarchális diskurzus előfeltevés-rendszerének, amely a nőiességet a rejtéllyel azonosítja, kizárva ezzel nőt a megismerő szubjektum pozíciójából.¹⁵

Csakugyan a férfi lenne az egyetlen, aki megoldhatja a nőiesség rejtélyét? Ezt lát-szik illusztrálni egy intertextuális párhuzam, amely Várhelyi Cecillel kialakított barátságának lehetséges értelmezői kerete is egyben: „társalgásait hasonlítani merném Sába királyné csevegéseihez, melyek, ha nem csalatkozom, gyakran a bölcs Salamon eszét is megakasztották.” (227.) A bibliai történetben,¹⁶ a regényhez hasonlóan, a nő egy megoldandó kérdés, rejtély, titok a férfi számára, amelynek megfejtése bölcsességének, ezzel (királyi) pozíciójának próbája: Salamon Sába királynéjának minden kérdésére választ tud adni, semmi nem marad előtte elrejtve.

Várhelyi megállapítása szerint a „költőietlen” barátság az egyetlen férfi-nő kapcsolat, amely a nő megismerését, olvasását lehetővé teszi, hiszen, folytatva a fenti idézetet a regényből,

midőn eltagadott vagy színlett érzéseivel férjét tévútra vezet i; midőn imádóit a legkülönbözőbb szeszélyek s a legcsodálatosabb ellentétek varázsával ívezi át, hogy e bűvös körben a képzelt boldogság és alaptalan kételkedés miatt a valón kívül minden egyebet láthassanak; midőn finom kacérságai miatt már saját maga előtt talányossá kezd lenni, még akkor is a nő rendszerint epedve vágyik egy jó barát után, ki felvilágosítsa őt életének rejtélyei felől, s ki tisztán értse éppen azon indulatokat, éppen azon ellentmondásokat, melyek leghomályosabbnak tűnnek

¹⁴ „A nőiség rejtélyén minden időben sokat töprengtek az emberek [...] Bizonyára Önök is részesei e töprengésnek, már amennyiben férfiak. Az Önök közt levő nőktől természetesen nem várjuk ezt, hiszen éppen ők maguk jelentik a talányt.” (Sigmund FREUD, *A nőiség* = S. F., *Újabb előadások a lélekelemzésről*, ford. LENGYEL József, Bp., Filum, 1999, 127–128.) Freud előadásának angol címe egyébként *Femininity*. Az angolban több kifejezés van a nemek megkülönböztetésére, a *femininity* és a *gender* a társadalmi kialakított nemkonstrukciókra, a *femaleness* és a *sex* a biológiai nemre vonatkozik. Annak ellenére, hogy az előadás címe kifejezetten a társadalmi nemre utalna (ebben az értelemben lehet talány a nőiesség), a két kifejezést Freud nem különbözteti meg egymástól, a nőiességet esszenciálisan a nőiséggel azonosítja; ahogyan Várhelyi is a regényben. Köszönet Séllei Nórának ezért a lényeges észrevételért, akinek *Lánnyá válik, s írni kezd* című könyve szintén nagy figyelmet fordít e megkülönböztetés hangsúlyozására (SÉLLEI, *i. m.*, 21–22.).

¹⁵ Luce Irigaray felfogása szerint a pszichoanalízis forradalmi volta ellenére a nőiség és a női szexualitás konceptualizálása során mégis egyfajta szexuális indifferenciára, a nemek közötti különbségek fallogocentrikus rendjére támaszkodik. Erről lásd Luce IRIGARAY, *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége*, ford. MIKLÓS Barbara = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 483–490.

¹⁶ Lásd *Királyok I. Könyve* 10, 1–13. „A Séba királynéasszonya pedig hallván Salamonnak hírét és az Úr nevét, eljőve, hogy megkísértgesse őt nehéz kérdésekkel. [...] És Salamon megfelelt néki mindenre, semmi sem volt a király előtt elrejtve, a mire ne tudott volna néki felelni.” (1, 3.) Lásd még *Krónika II. Könyve*, 9, 1–12. Sába királynője „Salamonhoz méne, és beszélt vele mindenekről, a melyek szívéen voltak.” (1.)

föl titokszerűségök vagy tartalmatlanságuk miatt. Szóval: a néembernek a templom-
min kívül, melyre itt nem célzok, szüksége van néha más gyóntatószékre is, hogy
menekedhessék kebeltitkainak feleslegétől. (225–226.)

Várhelyi értelmezésében a férj és az imádó képtelen hozzáférni a nőiesség titkához „valódi” lényegében. A férj tévúton van, hiszen a nő színlel és tagad érzéseket, amelyeket a férj valóságnak érzékel, tehát valósággá válnak számára. Nem kell megismernie a nőt, hiszen már ismeri: a regényben szereplő férfiek (Jenő Eduárd, Villemont Florestán és a névtelen hivatalnok, Cecil jelenlegi férje) egyike sem képes a megértésre. Bizonyos dolgokkal kapcsolatban eleve van egy nőre vonatkozó olvasatuk, anélkül, hogy a nő bármit is tenne; illetve bármit is tesz, az olvasatuk ugyanaz marad.

Az imádó (a regényben Várhelyi történetében megjelenő Márton Adolf példázza ezt a nézőpontot) olvasni próbálja a nőt: „óh, ha szívének titok-éjébe láthatnék, bár egy villámfény mellett, mely lesújt, vagy örökre megvakít!” (336.) Ám nőről szóló narratívája – az imádó imágó¹⁷ – kívül helyezi a nőt mint a vágy fenséges objektumát a megismerhetőség körén, valami elérhetetlen lényként megalkotva, aki nem is azonos léttérben van az imádóval.¹⁸ Számára a nőt egy bűvös kör veszi körül, ahol egyetlen biztos pont sincs. Az imádó látását a nő szeszélyeivel eltorzítja, hogy ne a valót, hanem azt lássa, amit a nő akar (tehát, hogy ne lásson semmi biztosat). A nő finom kacérságaival teljesen bizonytalanná teszi imádóját, akinek, mivel imádó, bele kell mennie a bizonytalanság játékába, amely megvakítja.¹⁹ Az imádó látása valójában vakság: azt látja, amit a nő szeszélyei éppen láttatni akarnak vele. Ez persze nem a valóság, hiszen ebben a játékban éppen a kacérság miatt a valós és a valótlán nem választható el egyértelműen egymástól.²⁰

A férj és az imádó nem érthet tisztán, ellentmondásokba, homályba, titkokba ütközik, amikor a nőhöz akar eljutni. A férj azt hiszi, eljutott hozzá, és nem keresi tovább. Az imádó mindenképpen vak: a női kacérság megvakítja, ahogyan megvakítaná a kacérság álcáján való átlátás is. A barát (vagy allegorikusan az analitikus, vagy a gyóntató) olyasvalaki, aki valóban lát, valóban az igazságot látja a nőben. A női történetmondás a barát-

¹⁷ Az *imágó* Jungtól származó kifejezés, egyfajta „tudattalan személyiségmodell, amely szelektív módon meghatározza, hogyan fog fel a szubjektum másokat [...] Az imágót gyakran »tudattalan képzetként« határozzák meg, pedig az imágóban nem is annyira képet, mint inkább szerzett, képzeletbeli sémát kell látni: olyan statikus klisé, amelyen keresztül a szubjektum a másik személyt megragadja. Az imágó ezért éppúgy objektívizálódhat érzelmekben és magatartásokban, mint képekben” Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára*, ford. ALBERT Sándor et al., Bp., Akadémiai, 1994, 224.

¹⁸ Vö. „Mínő istennő! Ki merné feléje emelni szemét?” (331.); Márton Adolf „oly kívül tette a földiségen szívének bálványát, hogy már megsérteni hitte azt egy érzéki, egy meleg tekintet által” (349).

¹⁹ A nő imádó általi megismerhetetlenségét alátámasztja Várhelyi személyes tapasztalata is: az imádó pozíciójából egy rövid kapcsolatában még a szeretett lény nevét sem volt képes megtudni. (226.)

²⁰ Vö. Georg SIMMEL, *A kacérság lélektana*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Atlantisz, 1990, 18–19. – Simmel szerint amiatt, hogy a kacérságot, mint női magatartást „a »talán« írja körül” (*Uo.*, 17.), bármilyen, ezt az igen-nem pólus közti eldöntetlenséget – a „talán(y)”-t – megszüntető *végérvényes* döntés által a kacérság, mint olyan, eltűnik. (*Uo.*, 13–14.)

ti viszony Várhelyi által konstruált felfogásában egyfajta gyónás, katartikus terápia,²¹ a nő titkainak feltárulása. A nő homályos, ellentmondásokkal teli történet; a barát olyasvalaki, aki az ellentmondásokat összeegyezteti, a homályt eloszlatja, a titkokat megfejti. A nő emiatt hozzá fordulhat, elmondhatja neki titkait, „menekedhet kebeltitkainak feleslegétől”, ha már saját maga számára nehéz elválasztani a valóságot a színjátéktól. A „finom kacérság” a nőnek fontos eszköze, de ez, Várhelyi szerint, egyfajta fenyegetés is: a férjjel és az imádóval folytatott kapcsolatában, amely a tettetések, színlelések, „talán”-ok sorozata, a nő arra van „kárhoztatva”, hogy saját maga előtt is talányossá váljon. Nemcsak a férj és az imádó tekintetét tévesztheti meg sikeresen, hanem sajátját is.

„Készséggel sietek minden rejtélyt, minden titokszerűséget lehüvelyezni” (260.), mondja Várhelyi, a rejtélyt és a titkot olyan dimenzióként értelmezve, amelyet le kell bontani a történetmondás előrehaladó mozgása során. A női történet, a nő mint történet olvasása segít megoldani a nőt mint rejtélyt, segít eloszlatni a homályt. A történetmondás a történetről lebbenti fel a fátylat, hogy jelentése érthetően, teljes valójában megmutatkozhasson: a „rendetlenül szétszórt képek”, a metaforák között valamiféle összeköttetés létesüljön. Ekképpen az olvasás mint értelmezésallegória nagyon fontos szerepet kap a regényben. A barát „költőietlen” helyzetből olvassa a nőt, a női kedély töredékes képeit, a nő szívét mint könyvet. Az egyetlen lehetséges olvasói pozíció, az egyetlen, nőt valóban olvasni képes helyzet Várhelyi szerint a barát pozíciója, amely pozíció mindig költőietlen, mivel a költőiség, az eldöntetlenség, a kacérság, a titok felszámolásával egyenlő az olvasás. Ám hogy lehet egy költeményt, a nő kedélyét „költőietlen” helyzetből olvasni? Várhelyinek a következő idézetben felállított oppozíciója talán választ adhat erre:

a költő képzelődése egy lepke, melyet azon virágról, hova leszállni akart, kénye szerint űz el a legkisebb szellő! – A lélekbúvár képzelődése pedig egy véreb,²² mely a füvekkel és falevelekkel betakart vércsepp szagán is fölleli a titkos rejteket, melynek homályába a megsebzett vonult, hogy a vizsgáló szemeket kikerülhesse. (293.)

E sorokban egy nagyon érzékletes megfogalmazását láthatjuk a költőiség és a költőietlenség közötti különbségnek. A költő képzelődése (mint könnyű lepke) ellentétben áll a lélekbúvár (mint véreb) „módszereivel”: a véreb – a lélekbúvár, az olvasó, a barát – az

²¹ Vö. Sigmund FREUD, *Pszichoanalízis: Öt előadás 1909-ben a worcesteri Clark Universityn*, ford. FERENCZI Sándor, Bp., Kossuth, 1997, 77. – A gyónás szót egyébként Freud is többször használja írásaiban.

²² Egy apró, ám annál fontosabb filológiai megjegyzés. Feltehetőleg szövegromlás miatt a *véreb* szó az általam használt kiadásban sajnos *veréb*-ként [sic] szerepel (KEMÉNY, *Ködképek...*, i. m., 293), csakúgy, mint az 1968-as kiadásban (KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő – Ködképek a kedély láthatárán – Szerelem és hiúság*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 391). Az 1897-es kiadásban még *véreb* szerepel (*Báró Kemény Zsigmond összes művei; Beszélyek és regénytöredékek I; A szív örvényei – Ködképek a kedély láthatárán*, közreboocsátja GYULAI Pál, Buda-Pest, Franklin-Társulat, 1897, 218.), ahogyan az 1853-as kiadásban is (*Ködképek a kedély láthatárán: Beszélyfüzér*, Pest, Emich Gusztáv Bizománya, 1853, 168.).

általá hagyott vércseppek alapján mindenképpen megtalálja a megsebzett vadat, mind-egy, hol rejtőzik. S a történetmondás, úgy tűnik, képes arra, hogy felszakítsa ezeket a sebeket. Várhelyi narratív előrehaladása, a titkok feltárása, a lepel lerántása története idő-síkjának egyik legkorábbi, a francia forradalomig visszanyúló eseményét ismétli meg szimbolikusan. A Jenő Eduárdnak szánt kéziratban szereplő eseménysor azt mondja el, hogy Villemont Randon, főnemes létére hogyan segített egy erőszakos behatolást a Bastille-ba. Villemont Randon nevének említése nem várt hatást vált ki ezen a ponton: Várhelyi narratíváját Cecil szubverzív sikolya szakítja félbe. Várhelyi bevallja, hogy „e véletlen kifejlődés miatt emlékezetem oly hűtlenné lőn, hogy ha a szegény Villemont gróf annyira zavartan írta volna le élményeit, amiként én eléadám, úgy semmi csoda nem lenne, hogy azok Jenőre legkevesebb hatást sem gyakorolták”. (265–266.) A nem várt hatás megzavarja, tönkreteszi a történetet. Zavarttá teszi az elbeszélőt, így nem érheti el a megfelelő hatást, hiszen a tiszta szerkezetet teszi lehetővé a hatás, az elbeszélői intenció elérését.

Várhelyi így folytatja: „[i]jedten szakítottam félbe elbeszélésemet. Nem kellett kérdenem, mert egyszerre világossá lőn, hogy a *Villemont* név [Cecil] keblében oly sebeket tört ismét fel, melyeket az idő behegesztett, de máig sem gyógyíthata meg.” (265.) A történet nem várt hatása egy olyan sebet tép fel tehát Cecilben, aminek a jelenlétét Várhelyi eddig nem gyanította. Cecil egy szempillantás alatt újra talányossá válik számára, s Várhelyi tapasztalt lélekbúvárként mindent elkövet, hogy megfejtse a rejtélyt, aminek jelenlétéről az imént szerzett tudomást.

A „talány” megszólal

André Chastel szerint több értelemben olvasható maga a talány szó is: „lehet találós kérdés, amely megfejtésre, kulcsra vár, vagy titkos értelmű szöveg, mely dacol az értelemmel.”²³ Várhelyi olvasásmódját fokozatosan felforgatja a regényben megjelenő másikja, amely mindig már ott van benne, amikor a módszer (előfeltevései alapján) elkezd működni. A progresszív, teleologikus előrehaladás, a fokozatos feltárulkozás mindig már megképzzi az őt felforgatni képes – ezért elfojtandó – szupplementumát, a végnélküliséget.

A nő a szövegben textuális metaforákon kerül megjelenítésre: költemény, könyv, titkosírás. A nő „megfejtése” tehát itt az írás megértéséhez kapcsolódik, a nő és a narratíva megismerése áthelyeződik egymásba. Ám a nő (mint textualitás, pszichés szöveg) olvasása végtelenítődik, ugyanis a női kedély olyan, mint egy könyv, amely újabb oldalakat képez meg olvasása során:

²³ André CHASTEL, *Fabulák, formák, figurák: Válogatott tanulmányok*, ford. GÖRÖG Livia, Bp., Gondolat, 1984, 23. – A pszichoanalitikus elmélet olvasáskonceptiójában is egy ehhez hasonló kettősséggel találkozunk. Lásd Sigmund FREUD, *A befejezett és vég nélküli analízis*, ford. GÁBOR Ida = *Pszichoterápia*, szerk. BUDA Béla, Bp., Gondolat, 1981, 84–98.

egy szellemhang, egy sejtő érzés, egy szeszélyes ötlet vagy bizarr ihletettség szünetlen lelkembe súgta: ezen asszony nem az, ki tegnap volt, kit tíz év óta ismersz, kinek kedélyébe sokszor tekintettél, kinek jellemét régóta tanulmányoztad, kinek szívében, mint a gyakran átolvasott könyvnél, rögtön azon helyre nyithatsz, melyet keresel, s kinek idegeit sem emlékek, sem ábrándok többé mély és szilaj izgásba nem hozzák. (267.)

A „gyakran átolvasott könyv” új oldalakat, minden olvasás során újabb oldalakat látszik tartalmazni: a megismerés soha sem zárható le. Egy újabb költői kép csatlakozik a „lángeszű költő” költeményéhez (a női kedélyhez), amelyek átláthatatlanná teszik az olvasott szöveget, lehetetlenné téve a tökéletes megismerést. Ezek az új oldalak, új képek teljesen felborítják az addig olvasott narratívát, a véglegesnek hitt, kialakult olvasatot. Az uraltnak hitt narratíva mégis új jelentéskörrel bővül, amely az egész, már ismertnek látszó jelentést módosítja; amely kimozdíthatóság rávilágít a „teljes, egységes jelentés” fantázia voltára és megképzésének (az olvasásnak) erőszakos, redukáló jellegére. Cecil egy olyan könyv, amelyet képtelenség „kiolvasni”, olyan költemény, amely mindig bizonytalan, mindig máshol van. Ezért szövegének olvasása mindig csak erőszakos, performatív (létesítő) lehet.

Várhelyi (és Freud) szerint a „szétszórt képek”, a nő elrendezése, az olvasás a férfi feladata, ugyanis a nő a patriarchális ideológiák szerint maga előtt is talányos. A regény egyik legfontosabb motívumában (a nő mint rejtély) a nő szükségképpen néma kell maradjon: a talány „néma” (éppen azért nem „szólhat meg”, mert talány) csak az azt megfejteni képes szubjektum, a férfi „beszélhet” róla.²⁴ Várhelyi szerint (ahogy Freud szerint is) a talány definíciószerűen nem adhat választ önmagára, hiszen az a férfi feladata; ám ennek ellenére Cecil Ameline történetének elmondása közben mégis reflektál a nőies-ségre vonatkozó kérdésre. Megszólalása, mivel úgy tűnik, mintha Cecil a patriarchális kultúra által kialakított nőiességekben gondolkodna saját magáról, így Epimenidész-paradoxont²⁵ eredményez:

a nők szívét gerjedelmeik és indulataik öszvegevel kettős talánnyá tette a természet, s ha abból az egyik rejtélyt legalább az, kit szeretünk, sejdíteni kezdi is, fennmarad a másik, melyet magunk sem tudunk érteni. Mi, szegény teremtmények, örökké azon panaszkodunk, hogy nincs férfi, ki egészen felfogjon; de volt-e eset, melyben büszkék lehetnénk az önismeretre? (271.)

A nő kettős talány. Méghozzá kettős talány természeténél fogva, a nőket esszenciálisan a talánnyal azonosítva. Egy nő mondja ezt, egy kettős talány. A talány kimondja igaz-

²⁴ Shoshana FELMAN, *Rereading Femininity*, Yale French Studies, 1981/62, 19–44, főképp 20–21. – Toril Moi, *Férfiuralom: szexualitás és episztemológia Freud Dóra-jában*, ford. BATTYÁN Katalin, Thalassa, 1996/1, 21–36.

²⁵ „Epimenidész Krétán élt, és volt egy halhatatlan mondata: »minden krétai hazudik.«” Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: Egybefont gondolatok birodalma: Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carrol szellemében*, ford. LIPOVSZKI Gábor, Bp., Typotex, 1998, 17.

ságát: nem fejthető meg teljes mértékben. A két rejtélyből a szeretett egyet megfejthet, a másik rejtély elérhetetlen, emiatt úgy tűnik, hogy egy – a nőies személyiség egységességét és megismerhetőségének képzetét felforgató – vakfolt van minden nőben, egy önmaga és mások számára is megismerhetetlen terület. Cecil szerint minden nőben van egy – talán nevezhetjük így – tudattalan, amely nem hozható felszínre eredeti valójában; amely felforgatja a megismerés véges teleologikusságát; az olvasás folyamatát végteleníti. A patriarchális konstrukciók egyértelműen a töredékesség, a titok birodalmába utalják a nőt, a férfit tüntetve ki az egységesség pozíciójával. Ám úgy tűnik, hogy Várhelyi alakja képtelen e fantáziakonstrukciónak megfelelni. Csak úgy képes teljesíteni az (imaginárius) egységesség pozícióját, hogy vak akar lenni saját vakfoltjára.

Annak ellenére, hogy a férfi problémamentesnek látszik, ugyanis hiányzik a regény tematikájából a férfi szubjektum rejtélyként, töredékességként való explicit problematizálása, mégis megjelennek a történetben a férfi egységességét megkérdőjelező szöveghelyek. Várhelyi beszél saját meghasonlottságáról az amerikai őserdő paraziták miatt kívülről ugyan viruló, mégis hervadásnak indult, belül szinte már halott fájáról elmondott allegóriájában,²⁶ lebontva ezzel saját egységességének képzetét. Az „egység” – „töredék”, analitikus–páciens oppozíció így dekonstruálja önmagát, a hierarchikus szerkezetű bináris oppozíció felbomlását, érvénytelenségét jelezve. Ha a férfi nem egységes, akkor nem lehet képes arra, hogy a nőt mint töredékességet egészé tegye. A férfi 'mindent tudni látszó szubjektum' pozíciója korántsem valós: mindössze látszat, amelyet Várhelyi meg akar őrizni. Ennek megtartása végett Cecillel való kapcsolatában nem akarja megjeleníteni saját problémáját, noha úgy tűnik, hogy Cecil tisztában van Várhelyi helyzetével. Ám azzal, hogy az „egységes analitikus” és a „töredékes páciens” (önmagát lebontó) bináris oppozíciójába írja bele önmagát és Cecilt – amely viszonyrendszeren belül a nő a férfi pozíciójának egységességét megalapozó töredékesség, annak ellenére, hogy nem tárja fel saját problémáját –, a barátságban betöltött „tökéletes olvasó” pozíciója mégis egyfajta (imaginárius) terápia Várhelyi számára. Az analitikus helyzetben a 'mindent tudni látszó szubjektum' pozíciója, amelyet saját maga számára kijelöl, az egységesség elérhetőségét látszik ígérni. A férfi meghasonlottságát, a hiányt az aktív, rejtélyt fokozatosan megfejtő szereppel el tudja leplezni. A nőiesség és a női történet (megfejthető) rejtélyként való (patriarchális kultúra által kódolt) értelmezése (a barátság keretein belül) ezt az alapvető hiányt, és a másik, a nő megismerhetőségének lehetetlenségét elfedő és (tökéletlenül) kitöltő, helyettesítő fantáziakonstrukció.

²⁶ KEMÉNY, *Ködképek...*, i. m., 227–228. – Egy ehhez nagyon hasonló szöveghely szerepel az *Alhikmet, a vén törpe* című Kemény-elbeszélésben is: „Repkény, vörös tölcserű felfolyók és szeszélyes alakú indák borították színes palástyaikkal a nagyobb fákat, s még mindig búbajos volt ugyan e lepel külseje, de a kölcsönzött ékesség miatt az erős bükk és tölgy is, minden ágain új sebekkel s régi forradásokkal vala terhelve; mert elődi vendégei a tőle elvont nedvből táplálták magokat, s elég kárpótlásnak tarták, ha a szerencsétlen törzset ott, hol legtöbbet szenved, legékesebb virágokkal takarják be. A hiuság külső csillámát ajándékozták neki az egészséges beléletért, és a költészet búbája alá rejték a rothadást is, melyet előidéztek...” (KEMÉNY, *Kisregények és elbeszélések*, i. m., 140.)

Ameline gótikus története

Várhelyi olvasatában nemcsak Cecil személye, hanem Ameline Cecil által elmondott gótikus stílusjegyeket magán viselő története is rejtély.²⁷ Cecil saját magát rejti Ameline, a gótikus hősnő alakja és neve mögé, narratíváját, és annak töredékességét rejtélyként, feladvánnyként „ajánlva fel” Várhelyinek. A rejtélyes történetet és a nőt mint talányt egymásba helyező logika mentén haladva úgy tűnhet, ugyanaz az út vezet mindkettőig: a történet „megoldása” egyben a nő „megoldása” is. Várhelyi e logika alapján kialakuló történetfelfogása így válhat sajátos olvasói magatartássá, az olvashatatlanság – a gótikus írásmód²⁸ – már a regényben létrejövő (redukáló) olvasásává.

²⁷ Úgy tűnik, hogy a Kemény-recepció Ameline történetének „rejtélyét” megoldottnak tekintette, mivel forráskritikai módszerek révén megállapítást nyert egyrészt a történet vándoranekdota jellege PAPP Ferenc nyomán (*Báró Kemény Zsigmond*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1923, 161.), illetve Barta utal rá, hogy az epizódot Kemény talán Jósika *A könnyelműek* című regényéből vette kölcsön (BARTA, *i. m.*, 165. – lásd még NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Bp., Gondolat, 1972, 109.). Másrészt az, hogy a rege hagyományával rokonságot tartó „vadromantika” konvenciórendszere alapján szerveződik.

²⁸ A gótikus regényről általánosságban lásd SÉLLEI, *i. m.*, 34–35. Annak ellenére, hogy sem a gótikus regény, sem a női gótikus nincs túlzottan előtérben magyar irodalommal foglalkozó kritikusok értelmezői nyelvben, sem mint elméleti, sem mint történeti kategória, úgy tűnik, hogy az írásmód műfaji konvenciói nagyon is jellemzőek Ameline történetére. Ám tekintve, hogy a műfaj kevésbé ismert, érdemes néhány releváns elméleti vonatkozásra kitérni. A fogalmat Ellen Moers alkotta meg, a következőképpen definiálva azt: „amit női gótikának [Female Gothic] nevezek, könnyen definiálható: a művek, amelyeket női írók írtak abban az irodalmi írásmódban, amelyet, a XVIII. századot követően, gótikusnak hívunk. De amit »gótikus«-nak hívok – vagy hívunk – az nem könnyen határozható meg; talán azzal, hogy valami köze van a félelemhez [...] és a félelemmel kapcsolatos fiziológiai reakciókhoz.” (Ellen MOERS, *Literary Women*, London, Women’s P, 1978, 90.) Moers definícióját szó szerint véve a fogalom nem látszik használhatónak, hiszen nem női íróval foglalkozik a dolgozat. Ám két másik jelenség viszont mégis indokolja használatát: egyrészt Ameline történetét Cecil mondja el, egy nő, aki – amint az kiderül – saját életét mondja el gótikus történetként; másrészt, ha a definíciót kiterjesztjük azokra a témákra, amelyeket Moers felvet, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy a gótikus írásmódon belül egy sajátos csoportot alkot a női gótika, amely kifejezetten női félelmeket jelenít meg: a házassággal, terhességgel, szüléssel kapcsolatos kimondhatatlan szorongásokat, amelyek mind fontos szerepet kapnak Ameline történetében. A női gótikus regénye e félelmek és aggodalmak megnyilvánulásának fantáziadimenziója, ahol ezek a félelmek kézzelfoghatóvá válnak. (Tania MODLESKI, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, New York, Routledge, 1990, 61.) A női gótika tulajdonképpen nem egy konkrét hagyomány, hanem egy olvasási lehetőség, a fent említett tematikai szempontok alapján történő értelmezés. A gótikus történeteket, ahogy arra Tania Modleski rámutat, elsősorban nők írták, leginkább nőknek, amely tény paradox viszonyban áll a meglátással, hogy ezek a regények a nőt áldozatként tüntetik fel. (Vö. Michelle A. MASSÉ, *In the Name of Love: Women Masochism and the Gothic*, Ithaca, New York, Cornell UP, 1992.) Egy apró kitekintés a gondolatmenetemből: ha a szöveg tágabb irodalomszociológiai kontextusát is figyelembe vesszük, akkor a nemi szerepekkel egybekapcsolt olvasói pozíciók szempontjából a fent említett paradox viszony a *Ködképek* esetében egy másikkal is párosul: Kemény 1851–1854 között írt műveiben azt is szem előtt tartotta, hogy ezeket az elbeszéléseket elsősorban nők olvassák. A regényen belül is találhatóak reflexiók a történetek ideális befogadójára, aki egy „kedélyes néember” (KEMÉNY, *Ködképek...*, *i. m.*, 292), míg a „rossz” olvasók a „kíváncsibb némberek”. (260.) Ha ebből a szempontból olvassuk újra a regény egyik legfontosabb motívumát, a nőiesség mint rejtély felfogást, akkor ez jelzi a tematizálás és az olvasóközönség ugyancsak paradox viszonyát: a férfi

Várhelyi azzal, hogy a gótikus történet tematikus excesszivitását a 'nő mint rejtély' önmaga számára sokkal inkább megnyugtató diskurzusába helyezi át, olvashatóvá teszi azt, de ugyanakkor „el is veszi”. „Cecil történetét” így saját „Cecilről szóló története” (a nő mint rejtély motívumnak alárendelt, egységesítő történet) helyettesíti be, amely a 'mindentudó' analitikus imaginárius teljességét kínálja Várhelyinek a nő töredékes pozíciójával szemben. Megfejtethőséget, olvashatóságot ígér a gótikus történet transzgresszív mássága, olvashatatlansága, megfejtethetlensége ellenében; ám a titok és „megoldása” között az olvasás erőszakossága miatt mindig törés van.

Véleményem szerint a Cecil által elmondott történetben szereplő két gyermek nagyon fontos szerepet tölt be: a nőiesség olvashatóságának allegóriái. A történetben kezdetben Florestáné a két gyermeket olvasó pozíció: az egyik gyermek torzszülött, megnevezhetetlen, beírhatatlan a patriarchális nyelvbe, a másik rejtélyként, a fátyol metaforájával „nevezhető” meg. A torzszülött mindig szubverzív, transzgresszív, felborítja a (patriarchális) rendet, szétkapcsol, értelmezhetetlen; az angyal problémamentesen besimul a rendszerbe, erősíti azt, értelmezhetőséget, egységet ígér. Az angyali kis Ameline tökéletesen internalizálta a patriarchális kultúra nőekkel szemben támasztott elvárásait: szépsége apja öröme néma dísz a háznak; a „megfelelő” nőiességet meghatározó patriarchális konstrukciók „tökéletes” megvalósulása. Belül szinte üres fantáziakép, ködkép, ezért formálható, szabadon alakítható. A személyiség nélküli gyönyörű angyal a figyelem középpontjában van, mint kincs, vagy virág, akinek az életét a tekintetek biztosítják. Cecilhez hasonlóan, a kis Ameline is narratívaként, egy költő verseként textualizálódik: „szellettebb, igézőbb és megnyerőbb vala, mint egy költő leggyöngédebb álma”. (277.) Ám ő is titokzatos költemény, rejtély: Ameline szerint az ilyen gyermekek „angyalok, kiknek mosolya körül is egy rejtélyes felleg lebeg [...] Életök meseszerű, természetök talány, kimúlásuk véletlen”. (277.) A kis Ameline-t csak látják (olvassák), de ő maga nem aktív, nem lát (olvas) semmit; passzívan „várja” az értelmező tekinteteket, ő maga nem értelmez.

A torzszülöttet a tekintet látja ugyan fizikai valójában, de nem képes felfogni, megnevezni. Nincsenek formulák másságának elbeszélésére, csak trópusok, visszatartó jelzők és a különbség. Transzgresszív teste még anyjában is viszolygást kelt: a magzat „gyenge, idomtalan” (272.), szája „idomtalan”, „szabálytalan és beteges”, alakja „visszatetsző” (275.), jelezve nemcsak a tökéletes anya és a tökéletes feleség patriarchális kultúra által kódolt szerepe közti kényszerű választás problematikusságát, hanem a gyermek iránti ambivalens érzéseit is: az „anyai öröm elragadtatásába egy

olvasó (és a *kritikus*) könnyen azonosulhat a regényben megjelenő aktív, keresőférfi-szereppel, aki a nő (a *szöveg*) megismerésére törekszik, viszont a női olvasó egyfajta önmagába bezárt, narcisztikus, passzív szerepet kap, mint a keresés, a megismerés tárgya. Emiatt kérdéses, hogy a szöveg a női olvasók számára „belakható” lesz-e egyáltalán. Ha helyt adunk azon belátásnak (amely gender-szempontról nagyon is megkérdőjelezhető), hogy a nők emocionálisabban viszonyulnak a történetekhez, intenzívebb *érzelmi* kötődést képesek azokkal kialakítani, akkor Stefánia és Ameline sorsának tragikussága felajánl ilyen kapcsolódási pontokat. Ám ez a pozíció újra visszautal az *áldozattal* való azonosulás kérdéskörére.

démoni iszony” (274.) vegyül, „keblébe egy iszony, egy borzadás [fészkel], melyet még a vérvonzalom hatalma sem tilthat ki”. (272.) Ameline „formátlan”, megfoghatatlan, „megnevezhetetlen” (280.) aggodalmai, félelmei mind a torz csecsemővel hozzhatóak kapcsolatba. Ahogy ezek a félelmek kimondhatatlanok, elbeszélhetetlenek, a következő idézetek – az elsőt Ameline, a többit Florestán mondja – azt mutatják, hogy a csecsemő, akire vonatkoznak, és annak eredete is leírhatatlan, elbeszélhetetlen. A kiseded metaforikus „napfogyatkozás”, „sötét fél óra” (285.), „keserű méreg”, „rémítő óra” (272.), „rémarc” (291.), „sötét tárgy” (289.), szörnyeteg, fantom. El kell távolítani, mivel megmérgezi a házasságot, eltakarja a fényt, akadályozza a látást: nem őt látják, hanem azt, hogy eltakar valamit. A csecsemő olvashatatlan, ellenáll a leírásnak: a tekintetek lesiklanak fizikai valójáról, hiszen nincsenek formulák másságnak elbeszélésére. A torzszülött gyermeket ezért el kell rejteni a fürkésző tekintetek elől. A tekintet képtelen fizikai leírását adni a gyermeknek, nem tud túljutni visszataszító fizikai másságán. A szöveg csak trópusokon keresztül képes reprezentálni.

A gyermek, amint az kiderül Várhelyinek a történethez kapcsolt anekdotájából, nem anatómiai értelemben torzszülött. Ám eltér mind a család, mind a közösség normájától: hiszen családjá szőke hajához, kék szeméhez, fehér bőréhez képest haja és szeme fekete, bőre sötét. Olyannyira más, hogy nem lehet besorolni az „ember” kategóriába. Abjekt,²⁹ amelyet ki kell vetnie magából a közösségnek, mivel nem tesz eleget az általuk normalitásként meghatározott feltételeknek: transzgresszív teste mindig hiányként vagy feleslegként jelenik meg, amelyet a diskurzus képtelen elbeszélni. Ám ha a gyermek valóban úgy fogantatott, ahogyan Várhelyi Jenő Eduárdtól hallott története elmeséli, akkor a gyermek visszataszítóssága kevésbé testi „torzulásainak” következménye, mint annak a diszkurzív rendszernek, ami a faji értelemben vett Má-sikat ehhez hasonló metaforákon keresztül képes megragadni.

Florestán tekintete egyenesen ellenséges vele szemben: „elfordítá szemét az ajtó mellett álló bábától. De egy bőszt kíváncsiság gyötörte, s hosszas küzdés után a csecsemő arcára tekintett, reménytelenül, csüggedten, fürkészőn, átszegzőn. A kisedd nyöszörgeni kezdett.” (270–271.) Férje tekintetének erőszakossága, nyílt ellenségesége miatt Ameline meg is próbálja elrejtetni a gyermeket, így teljesítve Florestán kíváncsiságát, aki láthatóan „iszonyba vegyült kíváncsisággal” (270.) tekint az újszülöttre. Annak ellenére, hogy ez az idézet nem ebben a kontextusban kerül elő, ez lehet a legbeszédesebb jellemzése a kis „szörnyszülöttet” olvasni akaró – de olvasni képtelen – attitűdnek. A torzszülött gyermek emiatt megkettőzni látszik azt a pozíciót, amelyet a gótikus történetek – köztük ez a női gótika stílusjegyeit magán viselő történet – foglalnak el, ugyanis ez az az attitűd, amellyel e történetekben megjelenő borzalmakra, betegségekre, halálra reagálnak az olvasók.³⁰ A gyermek és történet egybemosódik:

²⁹ Kiss Attila Atilla, *Miből lesz a szubjektum?* = HÓDOSY Annamária, Kis Attila Atilla, *Remix*, Szeged, Ictus, 1996, 9.

³⁰ MOERS, *i. m.*, 91.

a csecsemő olvashatósága *mise en abyme* jelleget kap – az egész történet olvashatóságának kicsinyítő tükréként értelmezhető.³¹ A gyermek olvashatatlansága, az egész történet olvashatatlanságának az allegóriája lesz.

A gyermek eredetére nem derül fény, csak trópusokon keresztül reprezentálható. Végül ő maga válik a metaforikus eredetté, minden rossznak forrásává Florestán szemében, aki a gyermeket „csodálatosan kötő össze minden balesettel, minden szerencsétlenséggel vagy veszéllyel”. (282.) Később a férj addig jut el, hogy „a szerencsétlen gyermek létezését is tökéletesen ignorálni” (282.) akarja, kiírni a világból, törölni a létezésének jeleit: az eredet következményének (a torz gyermeknek) eltüntetésétől az eredet eltűnését várja. Nem hajlandó olvasni a gyermeket, nem fogadja el létét, hogy fizikai valójában jelen van, hogy a családhoz tartozó lenne: „te a kis szörnyeteg anyja oly kevésbé valál, mint én apja”. (289.) A világból való eltörlés egy kihagyás aktusában valósul meg: teljesen kimarad a gyermek válságos állapota a levélből, amelyet Florestán Ameline-nek ír, amely talán – közvetetten – az akkor már beteg gyermek halálát okozza.

Az eredet következménye a gyermek halálával „eltűnik”, ám az eredet is hiányzik Cecil narratívájából. A történet borzalmakkal teli, nem lehet teljes egészében elmesélni. Az eredetszín, az ősjelenet, az *arché*, a gyermek fogantatása kimarad a történetből. A történet így töredékben marad, lehetőséget adva Várhelyinek, hogy a női gótikus történet olvashatatlanságát, „Cecil történetét” saját, sokkal megnyugtatóbb „Cecilről szóló történetével” helyettesítse, az alapvető olvashatatlanságról a töredékességre, a nőiesség esszenciális rejtélyességére helyezve át a hangsúlyt. A kis torzszülöttet így a kis Ameline-né változtatja át. Lefordítja a női történetmondás radikális másságát, a női gótika tematikus excesszivitását – amely a házassággal és a gyermekszüléssel kapcsolatos félelmek kézzelfoghatóvá válásában nyilvánul meg – ezzel téve olvashatóvá és befogadhatóvá azokat a borzalmakat (betegség, örület, gyermekhalál), amelyeket a történet megjelenít. A narratíva formai feldolgozhatatlanságát a nőiesség talányosságára való áthelyezésével ágyazza be egy saját maga számára megnyugtató diskurzusba. Megnyugtató, hiszen meggyőzi az önmagával meghasonlott Várhelyit saját maga számára konstruált ’mindent tudni látszó szubjektum’, az egységes analitikus pozíciójának valóságáról. Várhelyi önmaga hiányának olvasása helyett, mintegy annak elfedéseként a nőt olvassa; az olvasás révén akarja leleplezni a női kedély, a költemény, a szétszórt metaforák titokzatosságát, így leplezve el saját problémáját:

Derült valék. S hogyan ne lettem volna az? [...] Hiszen most barátnémat meglephetem oly történettel, mely lélektani kombinációim iránt őt csodálkozásra fogja ragadni. Mert mi szükség bevallanom, hogy Ameline titkát Jenő gróf ré-

³¹ A kicsinyítő tükör ugyanis „a reflexió szintjén úgy avatkozik be, mint egy metajelentés eleme, lehetővé téve az elbeszélte történetnek, hogy analogikusan önmagát tegye témájává”. Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, ford. BÖNUS Tibor, Helikon, 1996/1–2, 53.

vén tudom? Valamit meghallani nem mesterség; de kitalálni, de az érzések nyilatkozataiból levonni: ez művészet. (304.)

Várhelyi egységes pozícióját Cecil feladványként értelmezett töredékes történetével kapcsolatos lélektani kombinációk – a lélekbúvár, a véreb módszerei – támasztják alá. A töredékes történet, a „szétszórt képek” leírása úgy tűnik nem művészet, ám azok összekapcsolása már annál inkább. A „hiányzó részletet” (a vörös szobát, az eredet-szint) helyezi vissza a történetbe Várhelyi, saját bevallása szerint ezzel megoldva a női narratívát, a nőiesség rejtélyét: az Ágnes név alapján felbukkan elméjében egy történet, amelyet még Jenő Eduárd mesélt el neki. A történet egyike a saját bukását újra és újra megismétlő,³² Várhelyinek elmondott narratíváknak. E történetek valami helyett álltak, Jenő bukásának történetét helyettesítették. Hiányt voltak hivatottak betölteni, ám kudarcot vallottak. Cecil történetében is a hiány betöltése, a töredékesség kiegészítése a szerepe a gróf anekdotájának. A történetben a hézagot látszólag be is töltik, csakúgy, ahogy a sikeres megfejtés betölteni látszik Várhelyi saját személyiségében mindig már ott levő hiányt, amely hiányról a szöveg csak trópusokon keresztül képes beszélni. Várhelyi hasadtsága, a torz gyermek és eredete, Jenő Eduárd történetei mind csak hiányként írhatóak be a narratívába, ám e hiányok teszik lehetővé, hogy a történetek összekapcsolódjanak, egymásba fonódhassanak.

* * *

Az olvasás, a nőiesség olvasása, minden olvasás megképezi a maga torzszülöttjét, a megoldhatatlant, a megfejthetetlen, az olvashatatlant. A szörnyszülött minden olvasatban mindig már „ott van”, mint egy elfojtott szólam. Az olvasás hozza létre a szöveget totalizálni akaró értelmezés olyan szupplementumaként, amely képes a harmóniát, az „egységes megfejtést” széttroncsolni. Mindkét gyermek tulajdonképpen ugyanazon erőszakos, a szöveget (a nőt) megoldani, totalizálni akaró univokális olvasás effektusa. A torzszülött transzgresszív teste az a felesleg vagy hiány, az olvashatatlansága helye, az elfojtott, az elképzelhetetlen, a szörny, amely széttroncsolja, az „étert”, „testetlen” Ameline fantáziaképét. A torzszülött lehetetlenné teszi ennek az „egységes” képnek (ismételt) megtalálását: belülről fordítja ki, rombolja le az egységet, rámutatva annak fantázia voltára.

A torzszülött a kedély szóban meglevő apró hajszálrepedéseket teszi láthatóvá, s így a megértés és a másik hangulatára való fogékonyság meg nem értéssé, félreértéssé, a kedv és a kedély pedig köddé alakul.³³ A köd mindig már ott van a kedélyben, amikor

³² Az ismétlési kényszerről lásd Sigmund FREUD, *A halálöztön és az életöztönök*, ford. Kovács Vilma, Bp., Múzsák, 1991.

³³ A *kedv* és a *köd* feltehető etimológiai összefüggéséről lásd: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, i. m., II, 602–603.

az elhangzik, ahogyan a szörnyszülött is megszületik az olvasás során: a hagyományos, totalizálni akaró olvasás képezi meg, hozza mindig létre szupplementumaként a torzszülöttet, a szöveg dekonstruktív olvasatát.

GYULA SOMOGYI

„*The Enigma of the Woman*”

Reading and Repetition in Zsigmond Kemény's Ködképek a kedély láthatárán

The essay reads Zsigmond Kemény's *Ködképek a kedély láthatárán* through theoretical insights provided by psychoanalysis, gender studies and deconstruction. The first part of the text is devoted to an analysis of narrative roles from the perspective of political power; observing how the friendship of Várhelyi and Cecil - the protagonists of the story -, seems to escape such power structures; at the same time, it represents the woman as an enigma and metaphorizes her soul as a fragment. The second part of the essay rereads Cecil's tale of Ameline with the use of conventions and textual constructions found in (female) gothic genre concluding with some thoughts about how these two seemingly diverging sets of questions are intimately related to each other.