

„Újra olvasva”

A női szubjektum alakzatai Erdős Renée elbeszélő művészetében

Bevezető

Erdős Renée (1879-1956) már a maga korában, a századelőtől kezdve feltűnést és sikert keltett merész hangú verseivel, majd elbeszélő műveivel: *Ősök és ivadékok*, *Új sarj*, *Az élet királynője*, *Santerra bíboros*, *Lavinia Tarsin házassága*, *A nagy sikoly*, *Antinous*, *Hajnali hegedűszó*, *Brüsszeli csipke*, *Csendes kikötő*. A műveiben női szemszögből megjelenített erotikus vágytematika tette őt elsősorban szélesebb körben olvasottá, miközben zaklatott magánélete kapcsolatait, házasságát tekintve kielégíthette az egykorú sajtó botrányrovatának olvasóit is. Befogadástörténetének része, hogy a harmincas évek végétől fél évszázadig semmit nem adtak ki tőle, „köszönhetően” a zsidótörvényeknek, majd a kommunizmus aszexuális nőképzeteinek. A közben eltelt egy évszázad a női beszéd, a női narratíva lehetőségének vonatkozásában mindenképpen szükségessé teszi elbeszélő műveinek „újra olvasását”. A *günokritikai*¹ megközelítésre az újabb magyar recepcióban, az 1990-es évek második felében,² mint a művek és a szerző életrajza, kulturális környezete közötti kapcsolódások vizsgálatára már történt kísérlet, én a továbbiakban az úgynevezett *gүнэзис-jellegű*³ vagy szövegközpontú megközelítésmódot igyekszem követni.

Az irodalmi kánon folyamatosan alakul, aminek döntő eseménye volt az 1970-es évektől a női szerzők irodalomtörténeti kontextusban való tárgyalása. Ennek nyomán egyrészt átalakult a hagyományos (maszkulin dominanciájú)

1 Eredetileg Elaine Showalter 1981-ben írt, magyarul *A feminista irodalomtudomány a vadonban* címmel megjelent tanulmányában günokritikán a nőíró-központú kritikát értette. „A szerző meghatározása szerint a feminista irodalomkritika ezen tendenciájának elsődleges tárgya a nők által írottak története, stílusa, témái, műfajai és szerkezete; a női kreativitás pszichodinamikája; az egyéni vagy kollektív női karrier pályája; valamint a női irodalmi hagyomány fejlődése és törvényszerűségei, – azaz, tömören összefoglalva: „a nők által írottak *különbözősége*.” Idézi: Séllei Nóra: *Mért félünk a farkastól?* KEENK, Debrecen, 2007, 62.

2 Kádár Judit: „A legerotikusabb magyar írónő”. Erdős Renée. In: Nagy Beáta és S. Sárdi Margit (szerk.): *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Csokonai, Debrecen, 1997, 117-124.

3 Alice Jardine vezeti be a günézés fogalmát a günokritika ellentétéként, amely szerint a günézés a nő diskurzusba kerülése, amely azonosítható egyfajta horizonttal, és az olvasás eredménye a *gүнэма*: a nő-mint-effektus, amely soha nincs rögzítve és nincs identitása. idézi: Séllei, i.m. 82.

kánon, hiszen egymást követő kísérletekben próbálták megírni a női irodalom elhallgatott történetét.⁴ Másrészt legalább ilyen fontos és érdekes jelenség, hogy a hangsúly igen hamar áttevődött a kánonképződés mozgatóira, ennek belső, sokszor rejtett uralmi struktúráira. Irodalomtörténeti szempontból rövid idő, alig egy évtized múlva „nem az volt a kérdés, hogy miképpen lehet beléptetni bizonyos szövegeket az adottnak és értékimplikációit tekintve statikusnak és magától értetődőnek vett kánonba, hanem magának a kánon- (azaz jelentés-) képzési folyamatnak az alapjai is vizsgálat tárgyává váltak.” Ennek eredményeként „létrejött az a megközelítés, melyre a hagyományos kánonképző esztétika és értékrendszer megkérdőjelezése és kritikai vizsgálata jellemző.”⁵

Amennyiben a megértés hermeneutikai szándékával közelítünk a szövegekhez, annál valószínűbb, hogy Erdős Renée is a modern magyar irodalom történetének hatást gyakorló részesévé válik. Ebben az újraértelmezett kontextusban nem csupán erotikus tematikával leírható lektúr-író, hanem a női irodalom olyan 20. századi szerzője, aki internalizálta, és cselekvő alanyként megírta az emancipáció problémáját, női hangként artikulálta a maga korában tabunak számító női szexualitásról szóló beszédet.

A teória kontextusa

Erdős Renée műveinek vizsgálatakor a ma is domináns maszkulin beszédmódokkal szemben napjaink kritikai feminista diskurzusára támaszkodhatunk, amely önmagában heteronóm, sőt a pluralitás elkerülhetetlenségének posztmodern belátásai nyomán heterodox jellegűnek tekinthető. Ez az attitűd nem a férfi-női közti választás, illetve kizárás elvére, hanem a hatalmi-uralmi rendszerek és a tőlük külön nem választhatóan artikulálódó beszédmódok kritikájára épít. Ez esetben tehát akár el is tekinthetünk az illető (biológiai) nemi hovatartozásától, amennyiben – akár férfiként – a fennálló patriarchális rend kritikáját nyújtja.

Az alapvető összefüggés, melynek mentén vizsgálódom, *szubjektum és narratíva* viszonya. Ezen belül vetődnek fel a *női* szubjektum és a *női* narratíva problémái, olyan összefüggésben, ahol annak a hangnak a forrását keresem, aki a *szexualitás terén*⁶ belül szólal meg. Kérdéseim: melyek ebben a tér-

4 Ellen Moers: *Literary Women*. Oxford University Press, New York, 1976., Elaine Showalter: *A Literature of Their Own from Charlotte Borntë to Dorris Lessing*. Princeton University Press, 1977., Margaret Homans: *Bearing the World*. University of Chicago Press, 1989.

5 Séllei Nóra: A női hang, in: *Mért félünk a farkastól?* KEENK, Debrecen, 2007. 71. Tegyük hozzá, ez a jelenség az ezredvég posztstrukturalista irodalomtudományának egészét áthatotta, és némi késéssel, de az ezredfordulón Magyarországon is megjelent az erre vonatkozó kritikai diskurzus, a külföldi szövegek fordítása, kiadása és a vonatkozó vita megindulása formájában.

6 A szexualitás – Foucault nyomán is – magában foglalja a hatalmi viszonyokat, az ezen belül szerveződő diskurzusokat nemiségről, nemi szerepekről, nemi betegségről, nemi felvilágosításról, homoszexualitásról, erotikáról, tehát mind a kulturális, mind a biológiai értelemben vett nemiségről van szó, ha a kettő egyáltalán szétválasztható.

ben a női elbeszélés sajátos jegyei, illetve, hogy tárgyalhatók-e önállóan, vagy csak a férfibeszédhez képest, annak függvényében jelenhetnek meg, akár úgy is, mint a sokat emlegetett hiány, csönd, hallgatás alakzata.

A szövegben megszólaló *elbeszélői* én és az *elbeszél*t női szubjektum olyan konstrukciók, amelyek nemcsak egymástól különböznek, hanem elválnak a *szerzői* éntől, attól az empirikus szubjektumtól, aki – bár szintén kulturális képződmény – már az egyes szövegek világán kívül létezik, és akinek a hétköznapi felfogásban a szövegeket tulajdonítjuk. Ennek „következtében retorikailag – s ekként a szövegben képződő szubjektum szempontjából – is igen összetett nyelvi konstrukció jön létre.”⁷ Ez Erdős Renée esetében írói személyét is érinti, olyan módon, hogy az írói álnévhasználatot, mint régtől bevett gyakorlatot női íróként – másokhoz hasonlóan – védekezéséül alkalmazta. Ebben az írói névben kétértelműség rejlik, hiszen a franciában van férfi és női alakja, de ez csak a leírt formában jelenik meg, tehát hasonlóan tekinthető viselője eljárása, mint amikor női szerzők férfinéven írtak. Megemlíthető még a név kapcsán annak androgün konnotációja is.⁸

Arról sem lehet elfeledkezni, hogy nemcsak a női szubjektum megjelenése vet föl számos kérdést, de problémás ennek viszonya az elbeszéléshez, a narratívához is. A narratívakutatások paradigmatis megalkotása, kifejezőkészségének kialakítása az 1960-as évek strukturalizmusából ered, és a feminista gyakorlatnak az ehhez való viszonya máig sem tekinthető ellentmondásokról mentesnek. Ha kontinentális képviselőit vesszük sorra, a mai feminizmust posztstrukturalista eredetűnek, illetve, ha amerikai alakítóira gondolunk, akkor társadalomkritikus-politikus jellegűnek tekintjük, így mindkettő más-más módon, de szemben áll a strukturalizmussal.⁹

Úgy vélem, hogy ezek a problémák a megértés során csak részben oldhatók fel, tekintettel arra, hogy akár *az*, *amire* figyelmünk irányul, akár *mi magunk* megfigyelőként többszörös kulturális-társadalmi beágyazottságban képződünk ki, amitől nem függetleníthetjük magunkat. Nincs a maszkulintól elvonatkozatható női mivolt (hiszen ezzel visszaesnénk az esszencializmus feltételezésének hibájába), hanem a maszkulin-feminin mindig pozíciók, többnyire oppozíciók rendjében artikulálódnak. Bár a férfielvet az uralom, a hatalom elveként értjük, de ez ugyanúgy kulturális konstrukció, mint a marginalizált női jelleg. Ebben a többszörös kulturális beágyazottságban, illetve a világ szövegszerűségébe való többszörös beleírtságban igyekszem megérteni Erdős Renée beszédjét.

7 Séllei Nóra: A nő mint szubjektum, a női szubjektum. Bevezetés, in: Séllei Nóra (szerk.): *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*. DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója, Debrecen, 2007. 13.

8 Ennek további (nő)irodalmi vonatkozásai a kortárs Virginia Woolf regényeiben (*Orlando, A világitótorny*), illetve esszéiben (*Saját szoba*) találhatóak. Maga az androgün toposza Coleridge-on át egészen Platónig visszavezethető. Eredeti forrásában Platón *A lakoma* című dialógusában a szépségről folyó vitát lezárva Szókratész azonban egy asszonyt, a bölcs Diotimát idézi, akinek szépségértelmezése felülmúlja a férfiakét.

9 vö. Susan S. Lanser: Egy feminista narratológia felé. In: Bókay Antal és mtsai (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 2002, 520-521.

A női szubjektum Erdős Renée regényeiben

Erdős Renée műveit kommersz alkotásként, lektúrként értelmezték a két háború közötti időben. Ez köszönt vissza akkor is, amikor az 1980-as évek végén lektúrnek kijáró külsővel, rikító papírkötésben, bárgyú grafikával a címlapon adták ki ezeket ismét. A róla kialakított képben a megítélés társadalmi vonatkozásai mellett – egy nő, aki írónak a két háború között meg tud élni műveiből, csak valami kommersz dolgot művelhet – az Erdős Renée által előszeretettel alkalmazott narratív struktúra is szerepet játszhat. Vlagyimir Propp morfológiai elmélete alapján Erdős Renée regényei megfelelnek a varázsmese szerkezetének, ahol a történet a kezdeti károkozástól vagy hiánytól különféle közbeeső funkciókon keresztül házassághoz vagy más megoldás értékű funkcióhoz jut el. A szinte minden regényében megjelenő „megmentett nő” archetípusa az európai kultúrában az egyik legerőteljesebb populáris mítosz alapformája. A Northrop Frye által kidolgozott archetipikus szervezőelvek szerinti értelemben ezeknek a regényeknek a struktúrája a románc mintáját követi, ahol a záró elem a happy end.¹⁰

Napjainkban a kánonképződés kritikájának nyomán is felül kellene vizsgálni a lektúr közhelyes ítéletét. De tulajdonképpen lényegtelenné válik a kérdés, amikor az értékképződés ideológiai mögöttéseinek, érdekeinek kimutatása nyomán „elmosódnak a határvonalak az irodalom és a nem irodalom között, illetve nem tartható fenn az elitkultúra és a populáris kultúra közötti éles (és nyilvánvalóan az esztétikaiérték-fogalom episztemológiai előfeltevéseiből adódó) megkülönböztetés, mint ahogy nem tartható fenn érintetlenül az irodalmi kánon évszázadok során kialakult fogalma és korpusza sem.”¹¹

Ha Elaine Showalter nyomán követjük végig a női irodalmi hagyomány lét-rejöttét és alakulását – figyelembe véve azt, hogy a magyar irodalom történeti folyamatai épp az elmúlt másfél évszázadban mutattak egyre nagyobb különbséget¹² a világirodalom, különösen az angolszász irodalom belső alakulástörténetétől – akkor úgy tűnik, Erdős Renée két háború között írt regényei alapvetően két típusba sorolhatók. Az egyikbe azok a szövegek tartoznak,

10 Vö. a korabeli filmek szűzséjével – a regények közül pl. a *Drága Rosamunda* jellemzően ilyen (állítólag – a szerző előszava szerint – filmforgatókönyvnek készült volna).

11 Séllei Nóra: A női hang és az írónő – a liberális humanizmus nyomában. In: uő: *Mért félünk a farkastól?* DEENK, Debrecen, 2007. 73.

12 Ennek a tárgyalása messze meghaladná munkám kereteit. Csak jelezni kívánom: épp a feminizmus által is tárgyalt legfontosabb vonatkozásokban mutat a magyar irodalom fokozatos lemaradást: viszonylag későn történt meg a modern – tehát már nem a premodern közösségek rendje által külsőleg tételezett – szubjektum irodalmi testet öltése, éppúgy, mint bizonyos epikus formák, például a folyamatos prózában beszélő regény megjelenése. Mint ahogyan szintén későn, vagy csak felemás módon zajlott le a magyar irodalomban a modern (saját identitásában biztos, lényegiségek centrumaként értett) szubjektum kétségessé tétele, leépítése is a huszadik század második felében. Ennek fényében a női beszéd megjelenése ilyen irodalmi közegben már eleve rendhagyó teljesítménynek tűnik, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a magyar irodalmi élet a mai napig maszkulin dominanciájú.

melyek a férfi irodalmi kánon beszédmódjaihoz alkalmazkodtak, internalizálva az uralkodó társadalmi, nemi szerepekre vonatkozó felfogásmódokat. Ilyen regénye például *A brüsszeli csipke*, a *Hajnali hegedűszó*, *A szép Rosamunda*. A másik korpuszt azok a művek alkotják, amelyek a női önfelfedezés és azonoságkeresés jegyeit viselik magukon, például a *Santerra bíboros*, a *Lavinia Tarsin házassága* vagy az *Antinous*. Persze ez a megfeleltetés csak viszonylagos és fenntartásokkal kezelhető: olyan mértékben, amilyen mértékben eltértek a két háború közötti női emancipáció lehetőségei, vagy az akkor létező irodalmi beszédmódok, értékrendek Magyarországon és Nyugat-Európában. Ehhez képest másodlagos jelentőségű a vágyképződés alakzatainak, az erotikus vonatkozásoknak a megléte, mint tematikus hasonlóság a művekben, vagy az, hogy a regények ágensei ugyanabban a társadalmi mezőben helyezkednek el. Hiszen az önmegvalósítás lehetősége még problémaként is csak a felső középosztály körében jelenhet meg ekkoriban.¹³ Döntő különbség abban van a művek között, hogy a nő a férfi vágyainak tárgyaként jelenik-e meg a férfikánon szerint írott szövegekben, amikor léte is csak annak függvényeként értelmezhető, és így lényegét is kizárólag külső megjelenése adja, vagy a nő alanyként szólal meg, illetve tesz erre kísérletet, olyan diskurzusok közegében, ahol nincs előkép, minta, hiszen a nyilvános szólás kizárólagos joga a férfiaké volt. Az alanyként való megszólalás összefügg a modernitás személyiségképzetével, amely mintegy elősegítette azt, ahogy Bollobás Enikő fogalmaz: „Csak a tizenkilencedik század végén és még inkább a huszadik század elején jelenik meg az alanyi pozícióba helyezett nőalak, aki lát, beszél és cselekszik, bizonyítva a modernitással lehetővé váló női szubjektumkonstrukció lehetőségét.”¹⁴

A Brüsszeli csipke boldogtalan úriasszony főhősét unalmas életéből kiragadja a szenvedély, átéli a vágybeteljesülést, de mindez a férfi vágyának tárgyaként megy végbe, amire a kapcsolat végén maga is rádöbben. Mivel ő maga soha nem kezdeményez, a dolgok csak úgy megtörténnek vele. A regény címe olyan tárgyat jelent, amely lefejtett és újravarrt ruha-kiegészítőként Adrienn családjában nőágon öröklődik, egyben szimbóluma mindenkori viselője asszonyi becsületének. Nemzedéki váltáskor az anya ilyen szavakkal adja át lányának: „Ezeket a csipkéket még sohasem viselte asszony, aki ne lett volna a legjobb anya és a legtisztább feleség!”¹⁵

Úgy vélem, bár ez a regény a férfikánonnak való megfelelés példájaként azonosítódik, de lehetséges egy olyan nőíróközpontú olvasata is, amely a *Brüsszeli csipkét* a narratív szerkezet révén kétrétegű jelentésszinttel ruházza fel. Az egyik olvasatban a női főszereplő, Adrienn lényé a vágyak kielégülése révén kiteljesedik. Úgy tűnik, a megmentő férfi által új, teljesebb identitáshoz

13 *A Nyugatban* megjelent egyik korabeli kritika, amely egyébként elismerően nyilatkozik Erdős Renée regényeiről, megemlíti, hogy „feltárta e téma egész gazdagságát. Feltárta azzal a brutális nyíltsággal, amelyért gyűlölik a finom polgárasszonyok.” (Görög Imre: Erdős Renée: Alkotók. *Nyugat*, 1922/2.)

14 Bollobás Enikő: Performansz és performativitás – A női, a meleg és a nem fehér szubjektumok nagy előadásai az irodalomban. In: Séllei Nóra (szerk.): *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007. 17.

15 Erdős Renée: *Brüsszeli csipke*. Garabonciás, Bp. é.n. 174.

jut. Ennek a vágy mentén képződő új identitásnak az alapja a testi öröm: a korábbi szerepein (feleség, anya) felül szeretője révén megtalálja magában a nőt, és a testi szerelem az én részévé válik.

A regény másik jelentésszintjén viszont már problémaként jelenik meg, hogy a felvázolt konstellációban csak pusztán érzéki viszony jöhet létre, de teljes párkapcsolat nem. Szeretője, aki a nő testét hangszerként használó ügyes muzsikus metaforájával íródik le, az asszony szemére veti, hogy Adriennek életkora miatt már nem lehet gyereke. A férfi érvelése szerint így nem adhat neki családot, nem válhat apává, ugyanakkor Adrienn korábban már átélhette az anyaszerepet. Itt az ürügy a szakításra. Értelmezésemben a főszereplő nő zsákutcája, hogy az öregedés határán átélheti új identitását, amely viszont mégsem az övé, hiszen a férfi akaratának a függvénye, illetve a nőt az uralkodó kulturális minták, képzetek is csapdába ejtik. A szövegben ennek a szólamnak a férfi szereplők a képviselői (a férj, az orvos, a szerető), akik minduntalan a természet rendjére, a vér szavára hivatkoznak. Ennek nyomán a nő „már maga is elhitte, hogy ez a természet rendje, mely az asszonyt tökéletlenül alkotta meg az öröm befogadására, és ha elvégeztette vele kötelességét a fajta iránt, akkor egyszerűen félreállítja, mint egy elhasznált eszközt.”¹⁶ Az 'örök nőire' való hivatkozás része a nemekről alkotott determinisztikus, esszencialista gondolkodásnak, ami a nők és férfiak közti lényegi különbségeket biológiai eredetűeknek feltételezi. Az öngyilkossági kísérlet is a kulturális minta követése a párkapcsolat kudarcá után. A jelentésszintek közötti mozgást a szöveg azzal is alátámasztja, amikor az egyik szereplő, a férj által egy pillanatra ténylegesen a szerzői hang jelenik meg egy másik művére való hivatkozással. „Hát ez már így van! Ez a természet rendje! A legtöbb asszony ilyen. Hiszen maga olvasta a Nagy sikolyt!”¹⁷ Az intertextualitás Erdős Renée más műveiben is megjelenik, például az *Antinousban*, amibe saját verseit építi be, vagy *A szép Rosamunda* című regényben, amely a bolond várúrnő történetével Mikszáth: *Beszterce ostromának* női parafrázisa.

A regény zárlata felvillantja azt a lehetőséget, hogy egy emancipáltabb, öntudatosabb nő – Adrienn lánya – majd felülírhatja a csábító férfi számításait (továbbtanul, és nem akar gyermeket). „Engem nem lehet meghódítani vagy elcsábítani. Én magam vagyok, aki hódít, és én magam veszem el magamnak a férfit, akit én akarok, aki nekem tetszik.”¹⁸

Koncepcióm szerint Erdős Renée regényeinek másik csoportját azok a művek alkotják, ahol „a női narratív pozícióból konstruált nőalak már nem a domináns diskurzus terméke (tárgya), hanem saját női diskurzusában termelődik újra, ahol szerzője olyan szubjektumként mutatja be, aki önkonstitúcióra és önreprezentációra képes – azaz ágenciával bír.”¹⁹ Ilyen narratív technikára építő regények szerintem a *Santerra bíboros* és a *Lavinia Tarsin házassága*. A két mű szoros kapcsolatban áll egymással a főhősnő azonossága és a szűzisé, a cselekmény és a téridő-szerkezet folytatólagos jellege miatt is.

16 Erdős Renée: i.m. 83.

17 Uo. 82.

18 Uo. 231.

19 Bollobás Enikő: i.m. i. h. 19.

A főszereplő, Lavinia Tarsin orosz apa és olasz anya gyermeke, akiben – előkelő származása ellenére – valamifajta természeti vadság van. Mindkét regény fontos motívuma, hogy Lavinia alkotó, emancipált nő, és szobrászként az anyaggal kell megküzdenie nőként, így a teremtő művész eredendően maszkulin szerepébe helyeződik. „De a legszebb mégis a szobor! A szobor, amit az ember a saját kezével alkot, és mint Isten az első emberbe: lelket lehel belé!”²⁰ „Ne beszélj nekem Istenről, olyan Istenről, aki emberáldozatot követel.”²¹ A történet kezdetén a fiatal Lavinia szinte eposzi jellemzője a természetesség, őserő, zabolátlanság, a formalitások elvetése, meghatározó karaktervonása egyfajta pogány jelleg. Emancipált barátnői csak úgy nevezik, a „nagy paraszt,” amely antik toposzként akár Vergiliust is idézheti. A pogány szépségkultuszt, amely a huszadik század elejének kordivatja is, az *Antinous* című regény női főhőse már életprogramként próbálja megvalósítani olyan módon, hogy a nő az általa csodált Szépséget megkettőzve, egy fiú ikerpár alakjában próbálja birtokba venni.

A *Brüsszeli csipke* feminista olvasatában, amit a főszereplőnő lánya célként megnevez, azt Lavinia Tarsin is megvalósítja férfiakkal való viszonyában. A szobrász La Raudelle-re férfiként és mesterként csak addig van szüksége, amíg megszilárdítja identitását. „Ah, a férfiak mind egyformák és könnyedén el lehet bánni velük, ha az ember keresztüllát rajtuk, és tudja, hogy csak mulatságra valók.”²² Ezt a kivívott önállóságot, illetve a biztosnak vélt önazonosságot a bíborossal való találkozása borítja föl. Itt a férfi-nő kapcsolatnak az a sajátossága, hogy a nő, aki a vágyakkal ostromol, és a férfi, aki mindennek ellenáll. Lavinia Santerra bíboros spirituális csapdájába kerül, amelyben a férfi feláldozza őt saját feldolgozatlan múltjának, lelkiismeret-furdalásának oltárán. A nő vágyainak teréből áldozati teret formál, amelyhez a nyilvános húsvéti megtérítést használja eszközül. Lavinia ebben a kapcsolatban tönkremegy: a férfi állandó közelében kínozza a testi vágy, aminek kielégítése társadalmilag tilalmas, és Santerra mégsem engedi el magától. Ez az a szerelem, amitől addigi életében menekülni próbált, hiszen vágya, hogy akiért ő feláldozza és kifosztatja magát, az a férfi az övé legyen. „De nem egy fantom, nem egy magas trónon ülő valaki, akinek én csak a vazallusa vagyok, nem egy távoli bálvány, aki előtt kiömlök az életem, mint egy pohár víz, és ő ezt az ő szent magasságából közömbösen vagy kegyesen nézi, mint a legtermészetesebb dolgot.”²³

Amikor Lavinia húsvétkor extatikusan megtér, az akarattal azonosított erotikus vágy misztikus térbe transzponálódik, és elveszíti egyéni jellegét. A női főszereplő már nem teremtő művész többé, hanem metaforája a Hortus Conclusus, olyan zárt kert, aki tele van rejtett örömmel, de nem élheti ezt meg. Önértelmezése szerint „ezek a kertek kellene! Ez a látszólagos meddség kell, ez a céltalan virulás és elvirulás! Bizonyára nagy és mély oka van ennek, csak én nem látom még az okot. Mi volna, ha megkeresném!”²⁴ Kristeva nyo-

20 Erdős Renée: *Santerra bíboros*. Garabonciás, Bp. 1989. 25.

21 Uo. 158.

22 Uo. 110.

23 Uo. 159.

24 Uo. 313.

mán Lavinia Tarsin a „próbára tett, folyamatban lévő szubjektum” fogalmával írható le a szüntelen újrjelölés folyamatában.

A *Brüsszeli csipké*hez képest ebben a regényben a női szereplők személyiségjegyei jóval differenciáltabbak, ami azzal magyarázható, hogy az alkotó és teoretikus nők (Galambóczy Eszter, magyar történész, Dolly Hardingson, angol költő) mellett még más nőalakok (pl. Lucia, Santerra cselédje, aki megöli őt) is cselekvő ágensek. Velük szemben a férfialakok pusztán társadalmi szerepeikbe rögzült zsánerfigurákként jelennek meg (a bíboros, a gyóntató, a kiugrott pap, a jellemhibás fivér). Galambóczy Eszter alakja a szövegből külön is kiemelendő mint a szerzői én kitüntetett pozíciója. Ő az, aki előrejelzéseivel, konklúzióival visszatérően reflektál a történésekre nőtársaival folytatott dialógusok keretében. Ezek a rendszeresen feltűnő értelmezések szinte meg/fel-szólítják az olvasót saját szubjektuma revidálására.

Véleményem szerint a regényt integráns egységbe a *vágyak tere* szervezi, ami lehet erotika, spiritualizmus, becsvágy, játékszenvedély, vagy más egyéb. A tematizáltság, a kódhasználat, az artikuláció ennek megfelelően a szövegbe írtan nem választhatók szét.²⁵

A *Lavinia Tarsin házassága* című regény a szüzsét hét év kihagyásával folytatja. A címszereplő nőalak a világtól elzártan, magányosan él Santerra bíboros halála után Csipkerózsika-szerű álomban. A proppi morfológia alapján a szerkezet megköveteli a külső (férfi) szabadító beléptetését a cselekménytérbe. „A varázsló jött, s felébresztette őt abból az álomból, amelybe emlékei ringatták, s amelyek már-már fásulttá tették lelkét a jelen iránt.”²⁶ A főhősnő is készen áll a vágy fogadására, melyet a regény felütésében – a *Brüsszeli csipké*vel azonos módon – egy erotikus álom képvisel. A *quest*, a keresés alapvető motívuma a műnek minden formájában: ön- és társkeresés, boldogságkeresés, hivatás- és társadalmiszerep-keresés, jövőképkeresés. Vágy és narratíva összefüggésében a jövőre vonatkozó folytonosságot a főhős számára éppen elvárásainak, a mozgásszabadságnak a beteljesületlensége teszi lehetővé. Mivel ez a jelenben ellenállásba ütközik, így vágybeteljesülése folytonosan elhalasztódik. És éppen ez képezi jövőre vonatkozó identitásának alapját, ahogy Michael Riffaterre is írja, „ha nem így lenne, elkövetkezne a beteljesülés, és a vágy megszűnne létezni. (...) Innen származik a rokonság a vágy és a narratíva között; (...) minden akadály, mely a főhős keresését lassítja, egyben táplálja a vágyat és meghosszabbítja a narratívát.”²⁷

A regényindító szituációban – Bollobás Enikő kifejezésével – a nő még tárgyi helyzetben konstruálódik, hiszen a férfi főszereplő, a költő Dhiessenburg egy közeli házban telepszik meg, innen figyeli őt – távcsővel. A főhősnő célja viszont, hogy ismét cselekvő alannyá, ágennsé váljon, így szinte az egész

25 Nem értek egyet azzal a kritikával, amely a regényt a „magas” irodalom kívánalmának megfelelőnek tartja, viszont sikerületlennek ítéli a témaválasztása miatt. Vö. Kádár Judit: A legerotikusabb magyar írónő. Erdős Renée, in: Nagy Beáta és S. Sárdi Margit (szerk.): *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Csokonai, Debrecen, 1997. 120.

26 Erdős Renée: *Lavinia Tarsin házassága*. Garabonciás, Bp. 1990. 151.

27 Michael Riffaterre: A fikció tudattalanja. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat, Bp. 1998. 86-87.

regényen végigvonul kettejük dominanciaharca. Amikor viszont a nő tekintetével látjuk tárgyként a férfit, aki – irodalmi ritkaságként – a megjelenésére helyezi a hangsúlyt, akkor feminizálódik és egyben nevetségessé is válik. „S a nagy, aranyos ágy előtt a baldachin egyik oszlopához dőlve ott állt az ura, és várta. Sötétlila, bő selyemruha volt rajta, egészen a földig omló, tűzpiros rózsákkal telehímézve. A két karja meztelen volt, és rajta a karperecek. A nyakán két sor lapis lazuli gyöngy, az ujjain gyűrűk. Lábai meztelenek a piros selyemsarukban. Derekán a drágaköves övbe eleven piros rózsák voltak tűzve. Lavinia egy percig döbbenetben állt előtte, s aztán fejébe futott a vér, amit a nevetési inger okoz.”²⁸ Az *Antinous* című regényben viszont a női önszemlélet hasonló külső leírással a Szépséggel való találkozás elégedettségerzetét váltja ki belőle. „Hajam olyan szépen csillog, rajtam a rózsaszín palást, és a csuklómon egy pár ékszer, s meztelen nyakamon egy sor gyöngy.”²⁹

A történet téjé a párkapcsolat életképessége, de a két öntörvényű alkotó ember folyamatos küzdelme ennek lehetőségét kétségessé teszi. A vágy iránya különböző előjelű: a nő részéről cél az anyaság, a férfi részéről ugyanakkor kizárólagosan a nő birtoklása. A küzdelem beteg gyermekük haláláig tart, aki Santerra bíboros egyfajta reinkarnációjaként a múlt jelenlétét képviseli. Ez a mű is morfológiailag populáris mítoszvariánsnak tekinthető, ahol a kötelező happy end szükségessé teszi egy újabb mesei menet beépítését a felébredés, a megmentés és egy már egészséges gyermek megszületése motívumával. Regénykezdet és vég így alakul olyan spirálvonallá, ami Riffaterre-rel szólva elhozhatja a beteljesülést, és ezzel a vágyképződés és a narratíva lezárását.

Konklúziók helyett

105

Erdős Renée hivatkozott regényeinek szövegközpontú kritikai feminista vizsgálata megerősített abban, hogy a szubjektum képződése összefügg a tárgyi vagy alanyi pozícióval, illetve a kettő közti választás lehetőségével/ kényszerével.³⁰

Erdős Renée műveinek sajátosságát az adja a magyar irodalomban, hogy bár a 18. század végéig létezett magyar női elbeszélői gyakorlat,³¹ ez a hagyomány azonban a 19. század során megszakadt. Paradox módon éppen akkor, amikor a magyar irodalomban a modernség jegyeit magán viselő szerzők színre léptek. Ugy tűnik, hogy a *női elbeszélő* hangja innentől fogva jó ideig nem kaphatott olyan teret a magyar irodalomban, ahol olvassák is őket, és ami lehetővé teszi az olvasói hozzáférést. Ez majd csak a modernség egy későbbi/kései szakaszában, a 20. század elejétől jelent meg ismét.

Erdős Renée regényeinek tematikus vonulata az értelmezői térben olyan összefüggések mentén rajzolódhat újra, mint a késői modernitás jellegzetes

28 Erdős Renée: *Lavinia Tarsin házassága*. Garabonciás, Bp. 1990. 213-214.

29 Erdős Renée: *Antinous. Egy szerelmes nyár története*. Garabonciás, Bp. é.n. 95.

30 Vö: Bollobás Enikő: i.m. 53.

31 Fábry Anna: Közíró vagy szépiró? Írói szerepkör és társadalmi-kulturális indíttatás összefüggései a 19. századi magyar írónők munkásságában. In: Nagy Beáta és S. Sárdi Margit (szerk.): *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Csokonai, Debrecen, 1997. 61-73.

antinómiái, de női nézőpontból kifejezve. De szemben például az angolszász irodalommal, ahol épp a 19. század elejétől – Mary Shelley, a Brontë-nővérek, Jane Austen munkásságától kezdve – folyamatos a női elbeszélői jelenlét, addig a 20. századi magyar irodalomban megszakítottsága, töredékessége miatt is behatárolt a női beszédmód tere, a női önprezentáció lehetősége, és ebből a kényszerű korlátozásból sok minden napjainkig is fennmaradt.

Vannak olyan művek, amelyek nem sorolhatók be a hagyományos elit-populáris dichotómiába, köztes helyzetük miatt *midcult*nak is nevezik őket. Ez nem csupán esztétikai (internális) pozicionáltság, hanem összefügg a társadalmi termelés Raymond Williams által is elemzett átalakuló gyakorlatával, amelynek összefüggésében létrejön ennek a köztes művészetnek a társadalmi bázisa is. Talán Erdős Renée regényei is itt találhatnak helyet az ezredforduló után.