

118. L. erről Lethen, 115.

119. Benn, „Dór világ”, 147–149.

120. Vö. Rosenberg, 34–54. L. erről Schröder, i. m., 131–134.

121. Benn, i. m., 151–152.

122. A szövegrész Flaubert-re vonatkozik: „És emlékezzünk az egyik görögök utáni, idegen nép nagy költőjére, aki hitt a szépség normáiban: isteni parancsolatoknak tekintette őket, amelyek az örökéletet foglalják bele az alkotásba. Azt mondta: az Akropolisz oszlopainak látványa sejtette meg vele, micsoda halhatatlan szépséget lehetne létrehozni a mondatok, a szavak, a hangok elrendezésével. Valójában ugyanis nem hitt abban, hogy létezhet a művészetben bármi külsődleges.” (uo., 154. Vö. H. Mann, „Gustave Flaubert und George Sand”, in Uő, *Geist und Tat*, Berlin/Weimar 1980, 81–82.).

123. Benn, uo.

MAGYARI ANDREA

Az aposztrofikus beszédmód hatásai

SYLVIA PLATH *DADDY* ÉS *LADY LAZARUS* CÍMŰ VERSEI

Az alábbiakban Sylvia Plath két olyan versében vizsgálom az aposztrofikus beszédmód hatását, amelyek talán a leghíresebbek és legtöbbet elemzettek az életműben: a *Daddy*-ben és a *Lady Lazarus*-ban. Mindkét versnek hatalmas szakirodalma van, kevés adalékot találunk azonban a fent említett megközelítéshez.

D. Rác István könyvében kimerítően tárgyalja a drámai monológ műfaját, Ralph W. Raderre hivatkozva pedig szól a drámai monológ és a maszkklíra közötti különbségről: „Az előbbiben sem a beszélő, sem a környezete nem szimbolikusak: minden tényszerű, imitált, mint a hagyományos színházban, de semmi sem valóságos. Az olvasó fokozatosan érti meg a beszélő célját, s a vers végén mindig más színben látja a szereplőt, mint az elején. [...] A vers hőse sohasem közvetlenül az olvasóhoz szól, hanem egy fiktív másik személyhez. [...] A műfaj úgy is értelmezhető, mint egy párbeszéd egyik fele.” A maszkklírában „az előzővel ellentétben semmi sem tényszerű, valóságot imitáló, hanem minden szimbolikussá válik. [...] Nemcsak maga a beszélő, hanem a környezet is szimbolikus” (*Költők és maszkok*, 17–18.). A narratológiában használatos fogalmakhoz viszonyítva a drámai monológ a belső monológgal, míg a maszkklíra a tudatfolyammal mutat rokonságot. A drámai monológ „tisztán artikulált gondolatokat közvetít”, míg a maszkvers „a gondolatokat gyakran ugyanúgy születésük pillanatában ragadja meg, mint a tudatfolyam. Ez a verstípus nem egy eleve megalkotott karaktert tesz egyre megismerhetőbbé az olvasó számára, hanem a szemünk láttára alakítja a jellemet, vagyis magát a maszkot” (*Költők és maszkok*, 18–19.).

A maszkklíra és drámai monológ ilyen módon való megkülönböztetése Plathnál meglehetősen nehéz feladat, elsősorban azért, mert a „valódi” és a „szimbolikus” világ a versekben nem választható szét, a versvilág nem bontható ilyen szempontból elemeire; a „valódinak” vélhető tulajdonképpen úgy kapcsolódik ahhoz, amit „szimbolikusnak” nevezhetnénk, hogy a kapcsolódás pontjai, pillanatai aligha tetten érhetők. Mindez egyrészt a Plath-versekben megjelenő freudi értelemben vett

„kísérteties” fogalmával függ össze; másrészt, többek között az aposztrophé trópusának sokrétű alkalmazásával Plath, akárcsak Freud szerint E.T.A. Hoffman, „nem hagyja, hogy kitaláljuk, vajon egy reális vagy egy fantasztikus világba vezet-e bennünket” (Freud, 69.).

Az, hogy Plathnál maszkliúra és drámai monológ elemei szorosan összefonódnak, egyértelműen a versek performatív jellegére mutat. Plath korai költészetétől fokozatosan közelít egy olyan poétika felé, ahol, ahogy Broe fogalmaz „a vers nem csupán nyelvként funkcionál, amely összhangba kerül magával, de dramatizált, verbalizált kimondásként is, amely mind a kifejezés aktusát, mind a műtárgyat magában foglalja, ahol a költő egyszerre kimondó és gyártó” (165.). Plath maga 1962-ben a következőképpen nyilatkozott abban az időben írt verseiről és a fent említett folyamatról: „El kell szavalnom őket, elmondom őket magamnak, és azt hiszem, ez meglehetősen nagy előrelépés az írásban, újdonság, és az érthetőség, ami jellemző rájuk, az abból fakad, hogy hangosan szavalom őket” (www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/orr-interview.htm). Ugyanakkor a drámai monológot idézi az, hogy Plath maszkliúráiban az olvasó, mintha csak egy telefonbeszélgetés egyik résztvevője mellett állna, egy dialógus egyik felének kihallgatója lesz. A maszkliúra Plath egyes darabjaiban olyannyira komplex, hogy a többszörösen tükrözött, egymással vagy egy nem látható jelenlévővel beszélő egy vagy több szubjektum, Eliot versvilágát idézi (*Eavesdropper, The secret, The Elm*). „Vannak azonban olyan versek – írja Rosenthal –, amelyek morbid titokzatosságán nehéz áthatolni, vagy amelyek varázsigerű fekete mágiát idéznek meg, meghatározhatatlan személyek és helyzetek ellen” (88.). Valóban, gyakran éri Plath-t az a vád, hogy egyes versei túlságosan kriptikusak; az aposztrofikus beszédmód vizsgálata, úgy vélem, ezekhez a versekhez is közelebb engedhet.

Ha tehát, mint láttuk, Plath drámai monológjaiban, maszkliúrájában a beszélő egy fiktív személyhez, és nem az olvasóhoz beszél, valamint ha Plath mint „tapasztalati én” (vö. D. Rácz, 19.) tudatosan is egyre inkább törekszik a dramatizált forma felé, akkor nemcsak azt kell megvizsgálnunk, ki az, kik azok, akikhez a versben beszélők szólnak, hanem azt is, hogy megszólításuk módja hogyan építi a versvilágot.

A *Daddyt*, mint ahogy arról már szó esett, Bókay Antal József Attila *Kései sira-tójával* veti össze. Ennek kapcsán írja, hogy „az aposztrofikus jelleg valószínűleg fontos jellemzője a vallomásos költészetnek, és különösen az ödipális viszonyra épülő vallomásnak” (*A vallomás*, 86.). Britzolakis szintén kitér a főleg a kései versekben fellelhető aposztrofikusságra: „A kései versek gyakran egy megnevezett vagy meg nem nevezett résztvevőt szólítanak meg, egy »Te«-hez szólnak, akinek jelenléte formálja a vers narratíváját [...] és akinek az »Én«-hez való viszonyát az antagonizmus, visszautasítás vagy megtagadás egyes módzatai határozzák meg. Ez a követelményregiszter a beszélő szubjektumot szerkezetileg nem-egészként, vagy pedig »féltekenyként« írja a szövegbe, s az így a szeretett/gyűlölt másikkal való viszonyának függvényévé válik; a másik a szerető, apa, anya, vagy az olvasó” (149.). (A fenti kijelentés egy része annyiban vitatható, hogy az olvasó besorolása a többi megszólított közé, véleményem szerint, eleve problematikus: nincs olyan verse Plathnak melyben közvetlenül az olvasót szólítaná meg.¹ Így viszont azzal a

kérdéssel találjuk szembe magunkat, létezik-e a vers olvasó nélkül. Ennek a kérdésnek a tárgyalása azonban elvezetne a mostani témától.)

A *Daddy* és a *Lady Lazarus* kapcsolódási, kapcsolhatósági pontjai közül elsőként a megszólítás alakzatait és a megszólított figurákat vizsgálom meg. A közös kiindulási pontot az jelentheti, hogy mindkét vers beszélője férfiakat szólít meg a versben, ezek a megszólítottak pedig olyan férfialakok, akik egyben egy ellenséges erőt is jelentenek. A *Daddy*-ben ez a megszólítás sokkal direkter, hiszen a beszélő többször tényleg a „daddy” szóval fordul ahhoz, akihez beszél. A vers során a következő szavak jelölik még a megszólítás aktusát: „Ach, du”, „panzerman”, „O You”, majd még négyszer a „daddy”, a legutolsó pedig „you bastard”. A *Lady Lazarus*-ban mindez így jelenik meg: „O my enemy”, „Gentlemen, ladies”, „Herr Doktor”, „Herr Enemy”, „Herr God”, „Herr Lucifer”. A *Lady Lazarus* megszólítottjai közt ugyan szerepel a „ladies” is, az első „enemy” pedig tulajdonképpen nemtelen, de a bevett „ladies and gentlemen” helyett a fülzavaró „gentlemen and ladies” variáció alkalmazása, valamint az, hogy később az „enemy” a német névelő használatával nemet nyer, csak még inkább megerősíti azt, hogy a versben beszélő performanszművésznek elsősorban a közönség férfitagjait szólítja meg, mintha keresne köztük valakit. Az utolsó megszólítás mindkét esetben valami sötét erőhöz szól: a *Daddy* beszélője szitokszóval illeti apját, a káromkodást teszi meg tehát az ördögűzés legfőbb eszközének (nem kell különösebben bizonygatnunk a freudi analízis jelenlétét), a *Lady Lazarus* viszont erre éppen magának az ördögnek megszólítását, nevesítését, férfinévvel való ellátását tartja megfelelőnek.

A két versben kimutatható folyamat tehát gyakorlatilag egymás tükörképének tekinthető. A *Daddy* beszélője intim megszólítással kezd, olyannal, amely csak apa és lánya között használható (pontosabban férj és feleség között is előfordulhat, amire a vers épít is), és addig jut, hogy apját „bastard”-nak szólítja. A szitokszót eredetileg „fattyú” értelemben használták, s így nézve a lány, akit apja elhagyott, mert meghalt, bosszút áll, hiszen ő maga, aki apátlan, apátlannak nevezi halott apját, ezzel pedig mintha saját sorsát apja vállára dobná vissza. (További fejtegetésre kínál alkalmat a „posztumusz” szó etimológiája; a versesemény az apa halála után történik, tehát posztumusz; Plath verse posztumusz jelent meg, a szó eredeti jelentése pedig „apa nélküli”.) A *Lady Lazarus* beszélője viszont az „o my enemy” megszólítástól a „Herr Lucifer”-ig jut el; ő az ördögűzésnek azt a módját választja, hogy nevet keres ellenségének, hiszen akit nevesítünk, ahhoz már közelítünk, saját világunk részévé tesszük. A versben végig megfigyelhető ez a fokozás: a beszélő fel akarja ismerni ellenségét, akit legelőször szólított meg, és a közönségmasszáztól („gentlemen and ladies”) eljut az ott ülő egyes figurákig („doctor, „enemy”), majd istenig („herr god”), végül az ördögig, akit viszont nem a „devil” vagy „evil” nevekkel ír le, hanem a Luciferrel, aki eredetileg nem volt rossz, de rosszá változott. Lucifer nevének jelentése – „fényhozó” – pedig morbid módon felel a vers elején megjelenő, emberi bőrből készült lámpaernyőre. A versben feltűnő megszólítottakat általában úgy jellemezzük, mint „egy elnyomó maskulin hatalom allegorikus emblémáit” (Britzolakis, 153.). A fentiekből azonban, véleményem szerint, inkább kiolvasható egyetlen figura, ezt támasztja alá a fókuszálás folyamata is,

mely tetten érhető a versben, s melynek során a beszélő mintegy rátalál, ráismer arra a figurára, akinek performanszát eljátszhatja, s akit különböző nevekkal illet.

Az aposztrophé vizsgálata tehát azt mutatta, hogy mindkét versben egy felismerés, ráismerés folyamatának fokozatait látjuk, s bár a két folyamat ellentétes irányú (hiszen a *Daddy*-ben a folyamat induktív, a *Lady Lazarus*-ban viszont deduktív), abszolút értékük ugyanaz, és ilyen értelemben a két vers úgy is párba állítható, mint amelyek egymást is erősítik, hiszen egyazon eredmény két úton való megközelítéséről, két irányból történő bizonyítással van dolgunk.

Az olvasás első szintjén túl, ahol az aposztrofikus beszédmód csupán érzelmi többletnek tűnhet, láttuk, kialakul egy én-te viszony, ahol a „te” szubjektum, így az „én”-t is formáló, sőt megformáló szubjektum lesz. Mindkét vers beszélő szubjektumára jellemző, hogy a szövegek első felében egyértelműen mint áldozatok konstruálódnak. A vers a személyesből a nyilvános, a politikai felé megy, és ez, mint ahogy fentebb láttuk, jól látszik a megszólítások formáján is. Az áldozatszerep mindkét versben erősen összekapcsolódik a testiséggel és *Az üvegburából* már ismerős kínzás-motívumokkal. Itt érdemes megvizsgálnunk a két versben megjelenő, felépülő testképet; ezeket összevetve, itt ugyanúgy kimutatható a két, nem ellentétesként, inkább egymást kiegészítőként értelmezendő folyamat, mint amelyet a ráismerés folyamatában már megfigyelhettünk. A szövegekben lezajló folyamatot a *testinstalláció* szóval fogom jelölni, jelezvén ezzel a versekben erősen meglévő önreflexív performanciajelleget, melyre Broe utal, s amelyet Britzolakis megfigyelései is alátámasztanak éppen a *Lady Lazarus* kapcsán; ő azt írja, hogy a versben nem igazán én-revelációról, mint inkább „színházi *tour de force*-ről, varieté-számról” van szó (151.).

A *Daddy* beszélője a kollázskészítés technikáját felhasználva alkotja meg az apai alakot.² Az apa testéről beszélve a következő testrészek jelennek meg: lábujj, fej, láb, bajusz, szem, szív, áll. A beszélő saját magára vonatkoztatva ugyanakkor csak három testrész nevét írja le: nyelv, állkapocs és szív. A vers végén az apa alakjánk szívét karóval döfik át (ez az egyetlen mód, ahogy a vámpirokat meg lehet ölni). A vers beszélőjének valódi áldozatisága abban állt, hogy elnémított volt; a „breathe” és „achoo” kifejezések, amik mutatják, hogy lélegezni és tüszenteni sem mert elnémítottágában. Arra, hogy korábban is tudott beszélni, két sor utal: „I used to pray to recover you”, valamint az „And I said I do, I do”. Az ima azonban némán is elhangozhat – hiszen a külvilág általában nem hallja az imádkozót. Amit a világ a lánytól hallott. A világ pedig a lánytól eddig csupán olyan szavakat hallott, melyekkel épp az engedelmességét fejezte ki; a lány igeként csak ezt tudta kimondani. Az angol „do” mint ige és segédige, valamint a német „du”, a személyes névmás egybehangzására épülő szójátékok közül ez az egyik leglényegesebb: az „I do” hangzásilag ugyanaz, mint az „I du”. Az angol anyanyelvű lány „én”-je így azonos lesz a német anyanyelvű apa „te”-jével. A hangsorban, mint egy olvasztótégelyben keveredik össze az eskü, az engedelmesség, az akarat és az akarattól való megfosztás jelentése. Az „I do” szerkezet ugyanis utalhat az erős akarásra ugyanúgy, mint a puszta bábulétből eredő korlátozott nyelvhasználatra, ahol a beszélő már csak a segédigét tudja ismételtetni, azaz pusztán igen-nem relációban képes válaszolni. A do-du közti hangzásbeli majdnem-azonosságot játssza ki az

„Ach, du” megszólítás is, amit „Ah, do”-ként is érthetünk, ez pedig mind a beleegyezést, az alávetettség elfogadását, mind pedig a versben megjelenő szexuális konnotációt tartalmazza.

Az állkapocsba akadt nyelven („The tongue stuck in my jaw”), ahol az „ich” névmást próbálja eldadogni, az engedelmesség szaván keresztül a lány végül eljut a megszólalásig, és képes arra, hogy apja sírja fölött furcsa temetési beszédet mondjon: „Daddy, you can lie back now”. A lány egykori hallgató-létét tovább erősíti a fekete telefon képe: „The black telephone’s off at the root, / The voices just can’t worm through.” A „worm” szó használata animalizálja a készüléken keresztülszűrődő hangokat, amelyek férgökként hatolnak a lány fülébe, és csak úgy pusztíthatók el, hogy gyökerestül tépi ki a készüléket a falból. (A kép Plath egy néhány hónappal korábban írott versében jelenik meg először, melynek címe *Words heard, by accident, over the phone*, és amelynek életrajzi háttere az volt, hogy Hughes szeretőjének telefonját egyszer véletlenül Plath vette fel – ezek után valóban kitépte a falból a telefont.) A készülék a *Daddy*-ben a holtak és élők világának összekötője is. Az elpusztított eszköz maga groteszk módon válik a civilizáció áldozati állatává – Hádésznek, aki a halottak birodalmának ura, általában fekete állatot áldoztak fel. Az apa alakjától való megszabadulás tehát szorosan összefonódik a megszólalás, a beszéd képességével. Érdemes azonban itt visszatérnünk az aposztrophé és a prozopopeia trópusaihoz. A halottnak való arcadás, amiről de Man beszél, furcsa módon jelenik itt meg: a lány azért szólítja meg halott apját, hogy el tudja temetni. Ugyanakkor kiderül, ahhoz, hogy el tudja temetni, előbb fel kell támasztani, majd újra megölni. De hasonló dolgokat mondhatunk el a *Lady Lazarus* beszélőjéről is, és idézhetjük magát Plath-t, aki a következő kommentárt fűzte a vershez: „A beszélő egy nő, aki azzal a nagyszerű, borzasztó képességgel bír, hogy képes újjászületni. Az egyetlen baj az, hogy ehhez először meg kell halnia” (Hughes: *Notes on Poems*, 294.). A *Daddy* megszólítottja és a *Lady Lazarus* megszólítója tehát ugyanazzal küzd: mindkettőnek fel kell támasztani, majd újra meghalnia. Ugyanakkor a *Daddy* megszólítója, a lány is beszél saját feltámasztásáról:

*At twenty I tried to die
And get back, back to you.
I thought even the bones would do.*

*But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.*

Az „I used to pray to recover you” sor is többletjelentést nyer: a lány azért imádkozik, hogy apja feltámadjon, de azért, hogy meg tudja ölni majd. A lány „egészként” kezd beszélni, a fent idézett sorokban viszont, miután úgy tűnik, hiába akar, nem tud beszélni, szétesik, s megtudjuk, darabokból ragasztották újra össze. Így már ő maga is kollázsként jelenik meg, „foltozott”, mint Esther Greenwood, de képes arra, hogy ő maga újabb kollázskészítésbe fogjon. A teremtménye viszont újra darabolni kezdi őt, ezt idézi a kínzókamra és hüvelykszorító képe – a „screw” szót talán egy groteszk szójátékkal, a „hüvelyszorító”-val kellene visszaadnunk, utalván

ezzel az angol szóban megjelenő szexuális konnotációra. Az ördögi körből, a végtelen tükörfolyamatból csak az apaalak megőlése jelenthet kiutat.

Itt kell bevezetnünk Freud *unheimlich* fogalmát, amit magyarul „kísérteties”-ként fordítottak. Mint arra később még kitérek, a fogalom több értelemben is alkalmazható Plath műveinek interpretálásakor. A tárgyalt két vers esetében a halottidézés, a halottal való kapcsolatfelvétel adja a kísérteties alapját, de ide tartozik a test feldarabolásának motívuma is. A darabolás itt nem a népmesékből ismert, szorongást nem keltő esemény, ahol tudjuk, hogy a végén a szétdarabolt ember életre kel, s szebb lesz, mint „új korában”. Ebben a szorongató világban az újra összerakott emberek éppen azért kísértetiesek, mert valahonnan ismerősek – az egykori ismerőség, a visszatérés-motívum pedig éppen az *unheimlich* alapja. „Egy kis régi, egy kis új”, ahogy Esther Greenwood mondja *Az úvegburában*. Freud azt is megemlíti, hogy egyesek a legszorongatóbb dolognak azt tartják, ha valakit tetszhalottként temetnek el. A *Daddy* apafigurájával és Lady Lazarusszal is ez történik; Freud szerint az ilyen fantáziakép „csupán egy másik, nevezetesen az anyaméhen belüli élet fantáziaképének átváltoztatása, mely eredetileg sokkal inkább erotikusan érzéki és nem kísérteties volt” (76.).

Ha a prozopopeia olyan nyelvi alakzat, amely „arcot kölcsönöz az élettelennek” (Menke, 33.), akkor a *Daddy*-ben több értelemben is különös folyamatról van szó. A lány megszólítja halott apját, akinek arcára valamelyest emlékezhet, hiszen mint megtudjuk, tíz éves, amikor apja meghal. A felnőtt nő mégis inkább a fényképarcra emlékszik, a fénykép arcát adja kölcsön feltámasztott apjának. Igaz, az sem biztos, hogy valódi fényképről van itt szó; a verssor így hangzik: „You stand at the blackboard, daddy, / In the picture I have of you.” A kép tehát lehet az a kép is, amelyet a lány előzőleg a fent már említett montázstechnikával összerakott. A „cleft” szó ugyanebben a sorban elindítja az apa alakjának kettéhasadását: nemcsak az áll és a pata hasított, de innentől kezdve derül ki az is, hogy az apa képére egy másik férfi képe is rámásolódott, kettős expozícióval van tehát dolgunk. (Itt idézhetjük fel a tényt, hogy Plath harmadik regényének, melyben házasságában való csalódásának történetét kívánta megírni, éppen ezt a címet – *Double Exposure* – tervezte adni.) A vers további részében fellelhető elemek – a már említett telefon, a szexuális utalás, a hétéves házasság megjelenése – mind erre mutatnak. Ugyanakkor a megszólítás iránya is megváltozik, egyfajta elhajlás történik. A 14. szakasz „So daddy, I’m finally through” sorában a lány elfordul, és a férjhez szól. Ez a parabázis trópusa, ami a retorikában „egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával”³ (De Man, *Esztétikai ideológia*, 195.). Így minden eddigi megszólítás átértelmeződik, megkérdőjeleződik. Az olvasó hirtelen nem is tudja, ki kicsoda, senki sem az, akinek látszik: az apa halott, mégis él, élő, majd kiderül, hogy megölték, szívébe karót szúrtak, tehát újra halott; a férj apa, vámpír, aki azt hazudta, ő az apa, ha viszont a vámpír szívét szúrták át, akkor ő halt meg, ő is meghalt; a lány állítólag többször is meghalt már, de mégis él, hiszen beszél, ő hívja életre a halottakat, s végül ő az egyetlen túlélő.

A testinstallációt tekintve ciklikusság mutatható ki a *Lady Lazarus*-ban is. Az ott fellelhető test a következőképpen installálódik: a bőr után a jobb láb jelenik meg, majd az arc, az 5. szakasztól pedig megkezdődik a furcsa sztriptíz. A halott nőt

kicsomagolják; először csak a csontvázat látjuk, aztán azt is, ahogy arra hús kerül: mintha fordítva és *visszafelé* vetítenének le előttünk egy lebomló testről készült filmet. A felépülés után újra a lebomlás képei következnek, hogy a végén csak hamu maradjon a testből, hamu, melyből feltámad újra a performansz-színész, de mintha minden feltámadás egyre veszélyesebb, gyilkosabb tetetöltésben valósulna meg. Az áldozatszerep és a szexualitás összekapcsolása parodisztikus módon már szinte a nekrofiliát idézi. A sztriptíz így két irányt vesz: egyrészt utal arra, hogy a beszélőről lehúzzák a halotti leplet, és ezzel egyidőben ő fokozatosan visszanyeri testét, másrészt már feltámadása pillanatában megkezdte a közönség előtt a vetkőzést, melynek végén előre láthatóan újra csak lebontja majd saját magát. A vers végén nem tudjuk már, hogy gyilkosság vagy öngyilkosság történik: a beszélő, mint a performansz előadója, maga veti alá magát a kínzásnak. Azonban akár csak a *Daddy*-ben, ebben a versben is máshol rejlik a valódi áldozat-lét:

*So, so Herr Doktor.
So, Herr Enemy.*

*I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby [...]*

A vers beszélője nem más, mint pusztá műalkotás, kínzóinak (kínzójának), elnyomóinak (elnyomójának) terméke, „arany baba”. (Érdekes párhuzam vonható ezen a ponton az aranyból készült baba és a *Daddy* fekete telefonja között: Hadész ugyanis a földalatti kincsek istene is egyben, a legenda szerint ő alkotta meg a föld érceit a halottat gyászolók fájdalomkönyveiből és sóhajaiból.) A beszélőről tehát, aki az előadást eljártassa, kiderül, hogy nem ő a művész, ő pusztán a műalkotás, aki ugyanúgy nem bír saját nyelvvel, mint a *Daddy* beszélője. A versben háromszor történik utalás arra, hogy a performanszművész hangokat ad ki: egyszer a szívet lehet meghallgatni, valóban dobog-e, amiért fizetni kell, ugyanígy azért is, hogy megszólaljon:

*For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart –
It really goes.*

*And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood [...]*

A harmadik hang, amely megjelenik, egy kiáltás. Az, hogy a vers beszélője ugyanúgy saját nyelvét keresi, mint a *Daddy*-ben megjelenő lány, akkor válik világossá, ha felfigyelünk arra, hogy a vers két utolsó szakasza Coleridge *Kubla Khan* című költeményének utolsó szakaszát idézi.⁵ A vers végén a „Beware/Beware” figyelmeztetés megidézi a Coleridge-vers művészt, aki Kubla khán palotáját akarja újra-

alkotni – a vers azonban töredék marad, sose tudjuk meg, sikerült-e felidéznie a dalt, amely alkotásra ösztönözné. Plath versének utolsó sorában a feltámadt nő mintha a Coleridge-i versvilág jégpalotáinak olvadásával, felolvasztásával fenyegetne; a tűz győzelme ez a jég felett.

A prozopopeia alakzatát elemezve itt is komplex formációra találunk: az aposztrophé ugyan élő alakokat idéz, a beszélő maga azonban halott, vagy *volt már* halott. Amennyiben tehát az olvasóhoz és a versben megszólítottakhoz beszél, annyiban magához is beszél. A vers hetedik és nyolcadik szakasza így hangzik:

*And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.*

*This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade. (kiemelés tőlem)*

A vers beszédének pillanata tehát az előadás, a *halál* pillanata. Maga a beszélő állítja ezt, ebben az értelemben viszont itt egy halott drámai monológját halljuk, vagy valakiét, aki volt már halott, most él, de addig él, amíg el nem hallgat, vagyis addig él, amíg beszélni tud, hiszen a versben való beszélésen keresztül idézi meg, sőt, támasztja fel önmagát, ezen keresztül „ad arcot”, testet magának. Mindez paradoxonnak tűnik, hiszen láttuk, hogy megszólalásában éppen hogy egy nyelvet keres, melyet nem birtokol, megszólalása csupán áru számára, melyért pénzt kap, ahogy ő maga is csak árucikk. Arról is szó lehet azonban, hogy a nyelv, melyet keres, a megszületés pillanatában van, éppen a megtalálásnak vagyunk tehát szemtanúi.

A fentiekből is kiviláglik, hogy mindkét versben megjelenik egy nő élettörténete, sőt, valószínűleg ugyanannak a nőnek az életéről olvasunk: kétségtelen, hogy egy narratíva számai látszanak kibomlani. Ez lesz a versek kapcsolhatóságának másik fontos pontja. Itt érdemes újra felidézni Culler gondolatait, aki a versbeli narratív erővel szembeállítja az aposztrofikus erőt; a vers ezen keresztül „invokálhat tárgyakat, embereket, formákkal és erőkkkel rendelkező időtlen teret, amelyeknek múltjuk és jövőjük van, de amelyek potenciális jelenként vannak megszólítva. Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben [...] hiszen magának a versnek kell történésé válnia” (383.).

Hogyan érthetjük itt Cullert? A két versben, mint fent utaltam rá, nagyon is történik valami, hiszen a mozaikokból kibontakozik egy élettörténet: egy korán apa nélkül maradt, majd valószínűleg más férfitársakban is csalódott fiatal nő története, aki többször is öngyilkosságot követett el. Nem sokra jutnánk azonban, ha pusztán e narratívát olvasnánk; az értelmezést az segítheti elő, ha felismerjük, a versek ereje éppen a narratíva és az aposztrophé ellentétének feszültségében rejlik.

Az aposztrophé internalizáló tulajdonságának kapcsán Culler azt írja, „ha az *én* impikál egy *te*-t [...], *te*-nek nevezni valamit, ami a maga empirikus állapotában nem lehet az [...], tulajdonképpen a *te* helyének a kiüresítése, ahová azt helyez-

zük, ami ezt a szerepet csupán »egy bennünk való láthatatlan újjászületés« által töltheti be. Az, hogy az objektum elfoglalja a megszólított helyét, csupán a költői beavatkozás eredménye” (381.; az idézőjelbe tett sor Rilke *Duinói elégiák*-jára utal). Paul de Man pedig Rilke versét értelmezve mondja, hogy „a megszólítás tárgya kizárólag azokon a cselekvéseken keresztül szólítódik meg, melyeket a megszólító szubjektum kivált: ha erdőként szólítjuk meg, akkor ez csakis a mi erdőhöz való viszonyunkra utal; a háló csakis a *mi* menekülésünk akadályja lehet, a dal pedig nyomban a *mi* dalunkkal (vagy hallgatásunkkal) azonosítódik. A metaforák tehát nem tárgyakat vagy érzéseket konnotálnak, s nem is tárgyak minőségeit [...] hanem a beszélő szubjektum tevékenységére utalnak. Az uralkodó középpont, a vers »du«-ja, csupán azért van jelen a versben, hogy a potenciális tevékenységét úgymond követségbe küldje a beszélő hanghoz” (*Az olvasás allegóriái*, 47.). A *Daddy* beszélője végig csak egyetlen „du”-t, az apát szólítja meg, őt azonban összesen tízszer, és ebből öt megszólítás az utolsó három versszakaszban hangzik el. A megszólítások közül három esetben a trópus bevezet valamit („Daddy, I have had to kill you.”; Daddy, you can lie back now.”; „Daddy, daddy, you bastard, I’m through.”), a többi pedig lezár (bár az utolsó sor mindkét módon interpretálható). A fentiek tükrében a megszólítások tehát nem dialógust hívnak elő apa és lánya között (annál is inkább, mert a megszólított úgyis csak „kölcsonhangon” beszélhetne, médium lehetne, aki legfeljebb a megszólított száján keresztül beszél), hanem a lány tudatában egymás mellé helyeződő, különböző apaképek egy térbe vonását, s ezáltal rendezését szolgálják. Ugyanez a szerepe a *Lady Lazarus*ban megjelenő megszólításoknak is. „Az a tény – idézhetjük itt Cullert –, hogy az aposztrophé inkább az »emberi értelem« módosulásainak a témáját vonja maga után, mint egy *én* és *te* közötti kapcsolatot, a legtisztábban a többszörös aposztrophét tartalmazó versekben mutatkozik meg”. A beszélő valójában itt sem a különféle alakban jelentkező különféle ellenségképekkel kezdeményez párbeszédet, hanem, a *Daddy*ben látotthoz hasonló módon egy térbe rendezi a figurákat. A két vers annyiban is egymás tükörképeként olvasható, hogy míg a *Daddy*ben az apa alakja a vers végére kettéhasad, s „kiderül”, hogy valójában két alakról volt szó, addig a *Lady Lazarus*ban a többféle figuráról derül ki, hogy valójában egy.

Mindezeket azért fontos látnunk, mert az ilyesfajta internalizáció „ellene dolgozik a narratívának” (Culler, 382.). A megszólítás által a versbe bekerült elemek ahelyett, hogy narratív struktúrába rendeződnének, „azonnal azzal asszociálódnak, amit időtlen jelennek nevezhetünk, de ami inkább érthető az írás temporalitásként” (Culler, 383.). Így kerülhetjük el, hogy a verset „félreértve” a *Daddy*ben a náci apától és zsidó anyától származó apagyilkos lány élettörténetét lássuk, vagy hogy a *Lady Lazarus*ban a fogolytáborban halálra kínozott nő életének történetét olvassuk. Van azonban egy ennél lényegesebb aspektus is, hiszen ennyit a vers olvasója valószínűleg „maga” is tud. Mindkét versben annak vagyunk tanúi, amit Culler „az aposztrofikus diadalra jutásának példajaként” említ, nevezetesen, hogy az elemzett költemények „a temporális oppozíciót egy fikcionális, nontemporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik. Az ilyen lírában temporális probléma vetődik fel, valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az idő-

beli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelen- és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből, és a diszkurzív időbe helyezi. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által A és B közti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát már nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja” (383–384.).

A *Daddy*t végig ez a „visszafordítható váltakozás” hatja át, melynek érvényességét az aposztrophé biztosítja; hiszen egyébként jogos lenne az olvasónak az a kérdése: „miért beszél az apához, ha egyszer az már halott? Hát nem gyerek volt még, amikor apja meghalt? Akkor miért mondja, hogy ő ölte meg? És kit ölt meg egyáltalán?” De ez a működés fedezhető fel a *Lady Lazarus*ban is; a diszkurzív idő az, amiben az aposztrophé trópusa egymás mellé rendeli az ellenség, a náci doktor, az isten és az elbukott angyal képét, és amiben végül is összeáll az egyetlen, társból lett ellenség képe.

Ez pedig már elvezet a két versben megjelenített veszteséghez. Az aposztrophék megmutatják, mi az, ami „veszve vagy eltűnőben” van: a *Daddy*ben az apa alakja, amely, mint láttuk, több, mint maga az „empirikus” apa: a társ árulása bontakozik ki a versből, a veszteség nem egy emberre, hanem egy férfi-nő viszonyra vonatkozik; a beszélő nem csak – és nem elsősorban – apjának, mint inkább társának elvesztését, árulását igyekszik feldolgozni úgy, hogy a megszólításon keresztül a férfit, a kettejük együttlétét az írás idejére jelenné, jelenlétté teszi – máshogy nem is lenne lehetősége feldolgozni a veszteséget, hiszen a hiányt, a hiátust nem lehet megszemélyesíteni, megszólítani, aposztrofálni, annak nem lehet arcot adni. A beszélő az aposztrophét a hiány helyére írja be, megidézve így azt, akit megszólít. Az idézésről azonban – mint ahogy azt a szó etimológiája is mutatja – tudnia kell, hogy az csak időleges, átmeneti lehet; akárcsak a halottakkal, szellemekkel való találkozáskor, amikor az élő tudja, hogy a hozzá beszélő hang nemsokára elhallgat, s a szellem visszatér a „halottak birodalmába”, neki pedig egyedül kell tovább élnie a kapott üzenettel. A beszélő azonban közel sincs a lezárás vagy megnyugvás állapotában. Árulkodó, hogy a vers első változatában az utolsó sor a következőképpen hangzott: „Daddy, you can lie easy now”. Plath a javítások során jutott el a jelenlegi, a megszólítottat egy káromkodással elbocsátó sorig. Botcsinálta pszichológusként is megállapíthatjuk, hogy a káromkodással lezárt vers, amely ráadásul az „I’m through” záró felsort vezet be, egyáltalán nem a megnyugvást idézi. Az utolsó versszak tartalmazza azonban a megölés körülményeit. A vallomástétel egy komplex módjával van itt dolgunk: a lány már a vers elején megvallja, hogy megölte apját, ezek után megindokolja tettét, majd bevallja, hogy megölt egy másik férfit is. Mindezt még értelmezhetnénk a pszichoanalízis diszkurzusán belül zajló beszédaktusként, az utolsó versszakban azonban a beszélő mintegy elfordul a pszichiátertől a bíró felé, hiszen a gyilkosság brutális körülményeinek megvallása – a szívenszúrás és utána a falusiakkal való ünneplés – már inkább a bíróságon tett vallomásra emlékeztet. Ugyanakkor észre kell vennünk, hogy az utolsó versszak jelen időben íródott, a beszélő tehát ebben a pillanatban is ott áll apja hullája felett, s kiderül, lényegében ennek a halottnak mondta el végig a beszédet, a halott apának, az áruló társnak, akit a hiány helyére beírt. A pillanat azonban még

mindig a megbékélés, a sírbatétel előtti pillanat, az „I'm through” zárlat így azonban nem igaz, vagy legalábbis nem szó szerint veendő. A vallomások sora tehát bizonyos értelemben egy hazugsággal zárul; nem ott keresendő az igazság, hogy Plath apja valóban náci volt-e, hanem ott, hogy a megszólítotthoz való beszédében a legfontosabbnak szánt mondata igaz-e, hiteles-e. A válasz pedig az lesz, hogy igen, hiteles; mintha Plath is ezt érezte volna meg, amikor a verset végül átírta, és a „dühös” változatot hagyta meg a kéziratban. A vers egy ideig egy nyugvópont felé tart – ha valami, ez lehetne a narratívája –, ez az ív azonban az első „I'm through” kijelentéssel megtörik. Innentől kezdve újra a beszélő elfojtott dühe uralja a szöveget; a már említett „worm” szó használata, az „if you want to know” sor, csakúgy mint a „can” segédige, arra szolgál, hogy érzelmi többletet adjon a sornak. A beszélő tehát bevallotta nem nyugodott meg; a „Daddy, you can lie back now” (ami eredetileg nemcsak az utolsó sora, hanem a címe is volt a versnek) sor még megfelelő sírbeszéd lenne, a megbékélés jegyében, hiszen a „nyugodj békében!” kifejezés sem más, mint egy prozopopeia, halotthoz való beszélés, s ennyiben a megszólító saját interiorizációja, nem lenne azonban hiteles, épp azért, mert az „if you want to know” sor előzi meg, a versnek így folytatódnia kell. A záró sor („Daddy, daddy, you bastard, I'm through.”) inkább egyfajta jövő időként olvasható, így a diszkurzív időben való oda-vissza mozgás játéktere még inkább kiszélesedik.

A „visszafordítható váltakozás” folyamata a *Lady Lazarus*ban, mint abba már bepillantást nyerhettünk, talán még komplexebb. A hiány helyére az aposztrophéval beírt arc, mint kiderül, itt is végső soron egyetlen férfi arca, amely fokozatosan válik ki a tömegből. A szövegnek többféle diszkurzív ideje van, a beszélő ugyanis, miközben színpadon áll, és bemutatja számát, felváltva beszél közönségéhez illetve valakihez, aki szintén látja az előadást, mégis más szerepet tölt be, mint a közönség többi tagja. A vers előrehaladását itt sem a fikciós élettörténet adja, hanem az, hogy a beszélő egyre inkább fókuszál a közönség kivételezett tagjára, neki vallja meg saját, sőt kettőjük történetét.

Ezen a ponton újra érdemes rátérnünk a versek vallomásosságának kérdésére. „Az aposztrofikus jelleg valószínűleg fontos jellemzője a vallomásos költészetnek és különösen az ödipális viszonyra épülő vallomásnak” – írja Bókay Antal (86.). Plath a *Daddy*hez fűzött kommentárban a beszélőről szólva ezt mondja: „Ez egy Elektra-komplexussal küzdő lányról szól. Apja meghalt, még akkor, amikor a lány azt gondolta, hogy ő az isten. A helyzetet az is bonyolítja, hogy az apa náci, az anya pedig valószínűleg félig zsidó. A lányban ez a két feszültség kapcsolódik össze és bénítja meg egymást – ki kell játszania magából ezt a rémséges kis allegóriát, mielőtt megszabadul ettől az egésztől” (*Collected*, 293.). Plath, mint korábban már láttuk, maga is jártas volt a pszichológiában, apaversei egy felvállalt ödipus-komplexus kontextusában íródtak, ez már a *The Colossus*-kötetnél is világosan látható. A vallomás tehát egyrészt egy komplexus felvállalása, ez az aktus pedig már a naplóból is ismerős az olvasó számára. Másrészt, a versben a beszélő valódi tabukhoz nyúl: rögtön a felütésben egy apagyilkosságot vall be. Tudjuk azonban, hogy tévedés lenne valódi bűntettet gyanítani a szöveg mögött. A retorika oldaláról közelítve a dolgot azt mondhatjuk, hogy a *Daddy* egy, a „mentegetőzések

működésmódjában tett vallomás”. Ezt a fogalmat de Man használja, szemben „a leplezett igazság működésmódjában tett vallomás”-sal, melynek referenciális bizonyítéka van, míg az előbbire kizárólag verbális bizonyítékunk lehet (*Az olvasás*, 326.). A verbális bizonyíték maga a vers, az elmondás, a meghallgatás aktusa, s természetesen nem fogunk „tárgyi bizonyítékokat” találni arra nézvést, hogy a vers beszélője (illetve Plath) valóban megölte apját. A bevallás aktusa, ahogy arra korábban is utaltam már, az áldozati lét felvállalásában keresendő, s ennyiben megint a pszichoanalízis megvallás-szituációjára kell gondolnunk, nem pedig a tízparancsolatban foglaltak tettekkel történő megsértésére. A beszélő azt beszéli ki, hogy vállalta az áldozatszerepet, hogy nem lázadt az elnyomás, az elhallgatás ellen – ki tudja, miért. Talán ő maga sem látja még, de azt igen, hogy a bűne ebben rejlik. A bevallás maga az „I said, I do, I do” sorban történik; amit bevall, az egy múltbeli verbális aktus, az, hogy *mondott*, és nem az, hogy tett valamit. Igaz, az előtte lévő szakaszban arról mesél, hogyan készítette el apja mását, aki aztán feléje nő, akinek aztán igent mond. Az „I do” sor így visszafelé is hatása alá vonja a szöveget, úgy tűnik, itt már automatikusan betanult hangsorral van dolgunk, melyet a lány ugyanúgy ismételt az apa alakjából megkreált társnak, mint annak idején az apának. A kifejezés persze a házassági eskü szövegére, az „igen”-re is utal; az eskütétel pedig szintén verbális aktus, hiszen hiába is „teszünk” bármit a ceremónián, ha nem mondjuk ki az igent. Ennek a mondásnak, a beleegyezés aktusának következménye lett, hogy áldozat vált belőle, és az is, hogy az áldozat-szerepből csak az ölében, valaminek (s nem szó szerint valakinek) a megölésén át tudott kikerülni. A versszöveg végig a mentegetőzésre épít, amely már az „I have had to kill you” sorral megkezdődik. A lány eleinte látszólag apjának mondja el, miért kellett elpusztítania őt, később a bíró apából vádlott lesz, a két szerep pedig összeecsúszik, amikor a lány a második gyilkosságot vallja be, ugyanakkor apját vádolja azért, amiért el kellett követnie azt.

A *Lady Lazarus* szövegében a fentebb már elemzett „I am your opus, / I am your valuable, / The pure gold baby” soraiban lelhető fel a vallomás. A beszélő, akárcsak a *Daddy*-ben, itt is azzal néz szembe, hogy beáldozta magát: „opus”, műalkotás, pusztán termék lett, neki magának pedig nincs artikulálható nyelve, s végül a testét is (sejthetően) saját maga pusztítja el újra és újra. Mindazonáltal a *Lady Lazarus* beszélője valamiképpen mégis megszabadította magát. Minthogy bűne az volt, hogy áruvá, eszközzé vált, azzal, hogy performanszt csinál ennek bevallásából, egyes trükkkel egyben ki is bújjik a hurokból, mint egy szabadulóművész; hiszen az előadás, az előadás *elő-adása* már alkotás, ha pedig alkot, akkor ő maga már alkotó, s nem tárgy, nem műtárgy többé. A *Daddy* beszélője talán nincs még a szabadulásnak ilyen fokán; bár mindkét vers zárata „dühösnek” nevezhető, a *Lady Lazarus* önpusztítóbbnak tűnő dühe – hiszen ne felejtsük el, az önpusztítás narratívája is az előadás része „csupán” – már közel sem zsigeri, kontroll nélkül feltörő, hanem megformált, megalkotott. A *Daddy* beszélője ennek a folyamatnak még az elején tart, de a két verset együtt olvasva abban is kidomborodik az önreflexív, performatív jelleg.

A két tárgyalt vers abból a szempontból is összekapcsolható, hogy Plath verseinek azon csoportját képezik, amelyek a személyes és a politikait, konkrétan egy házassági krízist megélő nőt és a holokausztot emelik egy térbe. Plath-t gyakran

érte támadás ezért az egyes kritikusok által „aránytalanak” nevezett műveletért. „Van valami irtóztató, kifejezetten aránytalan abban, amikor valaki az apjához fűződő zavaros viszonyát az európai zsidók történelmi sorsával veti össze. A *Daddy* mint ellenpélda újra csak arra bizonyíték, milyen pontosan fejezte ki magát T.S. Eliot, amikor ezt mondta: »minél tökéletesebben művész valaki, annál tökéletesebben válik kétfelé benne az élményeket átélő ember és az agy, mely alkot»⁶ – írja Irwing Howe (233.). Seamus Heaney elhíresült sorai a *Daddy*ről az önsajnálát kérdésért helyezik fókuszba: „Egy olyan költemény, mint a *Daddy*, bármennyire briliáns *tour de force*ként ismerhetjük is el, és bármennyire megérthető és megbo csátható is a benne lévő erőszak és bosszúszomj a költő szülőhöz és házastársához való viszonyában, annyira belegabalyodik az életrajzi körülményekbe és olyan megengedően dühöng más emberek bánatának történetében, hogy egyszerűen nincs már joga az együttérzésünkre” (165.). Blessing véleménye szerint ha a költeményt vallomásos költeménynek olvassuk, akkor Plath náci-motívumát metaforának kell tartanunk. De „Otto Plath és Ted Hughes nem Himmler és Hitler; Plath élete nem egy koncentrációs tábor felé zötyögő vonat. Az ember az örület hangját hallja egy ilyen fajta vallomásban, ugyanazt az önsajnáló túlreagálást, amit a leveleiben is megtalálunk arról, milyen nehéz a kémia, vagy az öngyilkossági kísérletében, amit az idéz elő, hogy elutasítják a jelentkezését egy írói kurzusra” (67.). A metaforikus túlkapás ismerős vádja itt etikai dimenziót kap: egy ilyen jelentőségű történelmi eseménynek a szubjektív krízis kifejezésére alkalmazott metaforába való fordításával Plath állítólag erőszakosan kicsavarja, sőt eltorzítja a metaforikus hasonlóság alapját” – írja Britzolakis (187.). Mindezek a kritikák abban a szemléletben gyökereznek, mely szerint a holokauszt kulturálisan ábrázolhatatlan. Az ellenállást nem a reprezentációra irányuló kísérlet váltja ki, hanem az, hogy Plathnál a nácizmus úgy válik metaforává, hogy ő maga még csak nem is túlélő, meséje egyfajta hamisított, másoktól „elhallott” oral historynak tetszhet, amit saját szenvedésének ábrázolására használ ki. Amikor Plath a „panzermann” vagy a „Herr Doktor”, „Herr Enemy” megszólításokat használja, és versébe beemeli a náci népirítás kelléktárát, kétségtelenül megszeg egy fontos kulturális tabut, ami a maga idejében még talán erősebb volt, mint ma. (Valószínűleg ma is erős tabudöntésnek számítana például a szeptember 11-i események ehhez hasonló „felhasználása”. Érdekes módon épp Elisabeth Wurtzel tette ki magát néhányszor erős támadásnak ezzel kapcsolatban – igaz, nem írásaiban foglalkozott szeptember 11-el, hanem egy-két interjúban fogalmazott kritikusi szerint „meggondolatlanul”.⁷)

Érdemes felfigyelnünk viszont arra, hogy Plath más versei, melyben „névtelen” áldozatok szenvedtek meg nem nevezett helyen és időben, soha nem kerültek ilyen megmérettetés alá. Legjobb példa itt a *The Jailer* című vers, melyben a metafora trópusa arra épül, hogy a fogvatartott nőt fogvatartója brutálisan megkínozza; ezt a metaforát nem tartották eltúlzottnak, annak ellenére sem, hogy a vers konkrétan felidézi a kínvallatás motívumát, valamint hogy a „He has been burning me with cigarettes, / Pretending I am a megress with pink paws” sor esetleg ugyanúgy kiválthatná a kritikus rosszállását, mint a náci tematikájú versek. Mindez még jobban rávilágít arra, hogy a kritikákat valójában nem a személyes és politikai, hanem a személyes és egy bizonyos politikai összekapcsolása ihlette.

A „metaforikus túlkapás” viszont eszünkbe idézheti a katakrézis trópusát. Plathnak a náci tematikát feldolgozó versei ugyanis épp a katakrézis és metafora kapcsolatát érintik. Plath-t az a vád éri, hogy *kibasználja*, kicsavarja, rossz módon használja a metaforát, amikor saját szenvedéseit a zsidóság üldözésével azonosítja. De Man a katakrézist tárgyalva egy helyütt Locke-ot idézi: „Locke mélyen elítéli a katakrézist: »és akinek olyan szubsztanciái-ideái vannak, amelyek a dolgok valóságos létével nem egyeznek meg, annak ennyiben hiányzik értelméből az igazi tudás anyaga, és helyette *agyrémei* vannak... Aki azt képzei, hogy a *kentaur* név valami valóságos lényt jelent, az szavakat kényszerít magára, melyeket dolgoknak vél» (*Esztétikai ideológia*, 17.). „E kárhozzátással – teszi hozzá de Man – Locke érvelésével megbélyegeztetik minden nyelv, hiszen nincs a vizsgálódásnak olyan pontja, ahol az empirikus létező az átvitt értelmű kifejezések torzításától tökéletes védettséget élvezne” (17.). Plath „agyrémei” persze pont attól tűnhetnek agyrémnek, hogy azok, akik eltúlzottnak és aránytalanak érzik a nácizmus beemelését a versvilágba, katakrézisként, és nem metaforaként értik a trópusot. Másrészt, Parker épp azt mutatja ki a tanulmányában, hogy az a hagyomány, mely a katakrézist a műveletlennel, tudatlannal, gyermekivel társítja, míg a metaforát a művelttel, a tudatossal köti össze, nagyon is megingatható. Ennek a hagyománynak az értelmében a kritikusok viszont mégiscsak metaforaként értik a náci motívumot, hiszen különben nem vádolnák Plath-t hisztériussággal és túlzott személyeskedéssel, ez ugyanis azt feltételezi, hogy Plath-t nagyon is tudatos alkotóként ismerik fel. El-lentmondásba ütköztünk tehát, hiszen egyrészt azt láttuk, a „rossz metafora”, a „túl erős metafora” maga a katakrézis: Plath náci tematikájú versei felfoghatók úgy, mint olyanok, amelyek épp a katakrézis alkalmazása által jönnek létre, azaz a beszélő egy meg nem nevezhető, névvel még (vagy már) nem rendelkező fogalmat egy hozzá legközelebb álló fogalommal nevez meg. A katakrézist leggyakrabban alkalmazók éppen a gyerekek, akik nem ismernek még elég nyelvi elemet a világból ahhoz, hogy mindent meg tudjanak nevezni. A *Daddy* beszélője regresszív pozícióból beszél; felnőtt ugyan, az apához való relációban azonban gyerekként áll, így azt is mondhatnánk, úgy boldogul, ahogy tud, azokat a jeleket ragadja meg, amelyeket közelinek érez ahhoz, amit meg akar fogalmazni. Bizonyos szempontból Plath többi náci tematikájú versének beszélője ilyen helyzetben van, hiszen a krízist túlélni próbáló szubjektum keres itt nyelvet, s ezáltal, ebben a nyelv-építési folyamatban reméli felépíteni, megkonstruálni új világát. Másrészt, a katakrézis használata azt az asszociációt implikálja, hogy a beszélő „nem tudja, mit beszél”, „össze-vissza” beszél, „nem beszél jól a nyelvet”. A fő kérdés itt fogalmazódik meg: Parker tanulmánya éppen a „proper” szó jelentéseinek felhasználásával (kihasználásával?) mutatja meg a „helyes nyelv”, „helyes beszéd” fogalmának kérdésségét. A „proper” szó jelentésénél a szótárban rengeteg jelentést találunk, ezek közül talán a következők a leglényegesebbek itt: helyes, valódi, sajátos, a szó szoros értelmében vett, célravezető, alkalmas, valódi, ildomos, finomkodó. A kérdés tehát az, „proper” vagy „nem proper” Plath nyelvhasználata az említett versek esetében. Látjuk azonban, mennyi mindenre utalhat a kérdés: helyes vagy nem? Ildomos vagy nem? Célravezető, vagy nem? És itt tanúja lehetünk annak is, hogy dől meg a metafora-katakrézis oppozíció.⁸ Derrida szerint a katakrézis éppen

a nem figuratív-figuratív oppozíciót fenyegeti, amelyre maga a metafora épül (*Fehér mitológia*, 76.), s ide vehetjük azt is, hogy egy katakrézis, ha túl sokat használják, tulajdonképpen nem különböztethető már meg a metaforától. (Az „asztal lába” vagy a „hegygerinc” kifejezések például egykor katakrézisnek számítottak.) Mindez mintha azt rejtene magában, hogy a kifejezés ismerőssé válása az, ami feloldja rossz érzésünket, s a katakrézis katakrézis voltát mintha az *unheimlich*-ban kéne keresnünk.

Mindez persze nem biztos, hogy válaszul szolgálna a fent idézett kritikusoknak, akik a náci tematika ilyen jellegű behozatalát bírálták, s arra sem lenne jó jutni, hogy a nyelvet használó teljes mértékben felmenthető az általa megkonstruált nyelv hatásainak felelőssége alól. A nyelvi túlkapások, „rossz mondások” léte nem kérdéses, legfeljebb az, kinek hol húzódik a határ, kit, hogyan ér el egy nyelvi forma. (Fouquelin például figyelmeztet arra, hogy a katakrézisek sokszor sértik a hallgatók – különösen a hölgyek – fülét. – Szabó, 75.). Ennek megítélésében csak saját „szubjektumunkra”, hagyatkozhatunk, ugyanakkor érdemes azokat a lehetőségeket felismerni, amelyek alkalmat adnak gondolkodni azon, mennyi szabadsága van egyáltalán a költőnek (vagy nem költőnek) a nyelvben, amit használ, s ezzel persze elérkezünk a már untig ismert problémához, hogy a beszélő beszéli-e a nyelvet, vagy a nyelv beszéli őt, továbbá, hogy mennyire köthető egyáltalán egy nyelv egy beszélőhöz, s mennyiben válik le róla. A morális terhet nem kell lerázunk, de dolgozhatunk azon, hogy ne essünk át moralizálásba – hiszen akkor épp azt követjük el, ami ellen kiszálltunk, azaz túlkapással élünk.

A *Daddy*-ben megszólaló lány gyermekként, a *Lady Lazarus* művésznője viszont művészként keresi az új nyelvet, ami megalkothat számára egy új világot. A lány mondókákra alapuló, dadogást imitáló nyelvéhez képest a művésznő nyelve nagyon is kiművelt. Itt nem a vers „stílusára” kell persze gondolnunk, amit egyébként szintén több kritikus bírált (vö. Britzolakis, 152.). Sokkal inkább arról van szó, hogy a lány még szinte öntudatlanul, míg a művésznő nagyon is tudatosan követi el a katakrézist.

„A nő, aki az *Arielen* keresztül beszél, gyűlöl minden embert, csakúgy, mint saját magát” – írja Marjorie Perloff Plath kései verseiről (idézi Marinovich, 57.). Egyetérthetünk Marinovich-csal abban, hogy „a legtöbb olvasó nem értene egyet ezzel a kemény ítélettel, inkább azt a nőt akarja látni, aki az árulás miatt dűhtől fűtve Médea módjára beszél” (57.). A fent elemzett két verset a dühös versek közt a „legdühödtebb” darabok között tartják számon. Mindazonáltal, mint láttuk, a düh nem egyetlen és nem mindent uraló érzés a szövegekben, az áldozatszerep pedig épp nem marad meg a passzivitás állapotában. Másrészt, az aposztrofikus beszédmód vizsgálata olyan interpretációs lehetőségekhez nyithat utat, ahol végre feloldhatók azok a már említett dilemmák, melyek az elemzőt állandóan az etikus–nem etikus oppozíció hatókörébe lökik. A megszólítások vizsgálata még nyilvánvalóbban feltárja, hogy félrevív Plath verseinek vallomások jellegét a referencialitásban keresni – legyen ez akár a szerző életében megtörtént eseményekre, akár a társadalomban valóban megtörtént eseményekre való utalás, akár a költőnek egy „egyszerű” metaforában megszülető kapcsolata. Ugyanakkor nem lehet, és nem is kell hatástalanítanunk vagy kitörölnünk a szerzőt, hiszen a versek éppenhogy

emberi tapasztalatokat írnak le, minthogy mást nem is tehetnek. Az aposztrophé vizsgálata azt a bonyolult folyamatot segíthet feltárni, ahogyan ez megtörténik, ahogyan a tapasztalatból *több* lesz, mint elmondás, és ahogyan a vallomásos költészetből több lesz, mint vallomás. A vallomásosság aktusa éppen a felelősségvállalás nehézségével függ össze; ez az, amit a versben beszélőknek – s a vers írójának magának is – az olvasó, hallgató elé kell tárnia, ezért hagyja, sőt, akarja, hogy „kihallgassuk” a másokkal, másokhoz való beszédét.

JEGYZETEK

1. Baudelaire-nek, akinek költészete az aposztrophé tárgyalásánál nagyon fontos szerepet játszik, például van; ezt elemzi Culler tanulmánya, s érdekes módon Britzolakis maga is megemlíti (vö. Culler, Britzolakis, 149.). Másrészt, Britzolakis az *Eavesdropper* utolsó sorát úgy interpretálja, mint Baudelaire-parafrazist, ilyen értelemben jogos a felvetése (vö. Britzolakis, 149.).

2. Érdekes adalék, hogy Britzolakis említést tesz egy fotókollázsról, melyet Plath 1960-ban készített, és amely ma a Smith College könyvtárának Plath-gyűjteményében található. A kollázs többek között Nison, Eisenhower és egy fürdőköpenyes nő fotóját használja fel, és Britzolakis szerint egyfajta pastiche-nak tekinthető (124.).

3. A parabázis fogalma Schellingnél és de Mannál mint az irónia alapvető alkotóeleme kerül elő: Schelling az iróniát „permanens parabázis”-ként, de Man „a trópusok allegóriájának permanens parabázisaként” írja le (de Man, *Esztétikai ideológia*, 196.). A parabázis működtetése és ezzel összefüggésben a Plath költészetében megjelenő irónia szintén izgalmas, feltárára váró terület.

4. A performanszt előadó nő, csakúgy, mint a prostituált illetve a gépiesített „robotnő”, visszatérő képek Plath késői verseiben. (Lásd ehhez Britzolakis, 140–141.)

5. A damsel with a dulcimer / In a vision once I saw: / It was an Abyssinian maid, / And on her dulcimer she played, / Singing of Mount Abora. / Could I revive within me / Her symphony and song, / To such a deep delight 'twould win me / That with music loud and long / I would build that dome in air, / That sunny dome! those caves of ice! / And all who heard should see them there, / *And all should cry, Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair!* / Weave a circle round him thrice, / And close your eyes with holy dread, / For he on honey-dew hath fed / And drunk the milk of Paradise (kiemelés tőlem).

6. Szenkuthy Miklós fordítása.

7. A legnagyobb felháborodást kiváltó interjúban Wurtzel, aki egyébként maga is szinte testközelből élte át a tragédiát, a gépek becsapódásának esztétikájáról beszél egy kanadai lapban – külön hangsúlyozva, hogy otthon ezt nem mondhatná el.

8. Parker egyébként éppen Quintilianus katakrézisről szóló szövegében is kimutatja az ellentmondást: Quintilianus ugyanis, miután abúzióként definiálja a katakrézist, rámutat, hogy a költők akkor is visszaélnek szavakkal, ha létezik saját kifejezés.

