

Női identitás, poétikai identitás: francia író nők a 19–20. század fordulóján

A francia feminista irodalomkritikusok (Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray) fő feladatuknak tartják, hogy a női különbözőséget a nyelvben felfedezzék. Választ keresnek arra is, mennyiben alakul ki a nőírók hatására egy új irodalmi kánon, s szükséges-e ennek tükrében irodalmi örökségünk forradalma. Véleményünk szerint a női beszéd sajátosságainak felderítéséhez ama kényes kérdést kell felvetnünk, hogy mit is értünk valójában női(es) íráson, mennyiben határozza meg a nőiség (női identitás) a férfiakétól eltérő női írásmódot (poétikai identitást).

A francia Belle Époque 1914-ig húzódó, egyaránt naivan ujjongó és mélységesen dekadens világában a női identitás súlyos válságon ment keresztül: a nő nem más akkor, mint identitásától megfosztott lény, akit személyes szabadságában korlátoznak, s akit csupán úgy tekintenek, mint a „férfi tartozékát”. A nők – és következésképpen az író nők – konfliktusokkal terhes helyzetének oka tehát elsősorban a kor társadalmi-kulturális viszonyaiban keresendő. A tanulmány során arra vagyunk kíváncsiak, miképpen íródik be ez az identitásválság magukba a női szövegekbe: a kérdésre Rachilde és Colette egy-egy elbeszélése, az 1884-ben megjelent *Monsieur Vénus* és az 1910-ben napvilágot látott *Kóborélet* elemzésével kívánunk választ adni.

A nők alsóbbrendű helyzetének megértéséhez vissza kell kanyarodnunk – röviden – az 1789-es nagy francia forradalomig, amelynek ambivalens volta szembeszökő: bár pacifista és felszabadító szándékok vezérik, a forradalom mégis arra törekszik, hogy a nőket távol tartsa a politikától, s ezáltal a társadalmi rendben a leigáztottak szerepét rója rájuk. A századvégi „ideológusok” a női lélek ingatag voltát hangsúlyozzák, s a nőket labilis, szeszélyes lényeknek tartják. Cabanis és Roussel¹ úgy találják, hogy a nők ingatagsága velük született tulajdonság; Chamfort (1795)² sem vélekedik másként, amikor azt hangoztatja, hogy a nőknek „eggyel kevesebb agytekervénye és eggyel több szívrostja” van.

A kezdetekor lelkesítő forradalom egyébként igen hamar rossz közérzetet teremtett: 1791 táján az emberek általános lélekállapotát az ingatagságtól, a labilis dolgoktól való félelem s a jövő iránt érzett szorongás jellemezte. A pejoratív felhangú ingatagság, amelyet a női nem inherens vonásaként értelmeztek, később a forradalom egyik „rög-eszméjévé” vált; a labilitás ideája így nagymértékben hozzájárult a nőkről alkotott becsmérlő imázs kialakulásához, amelynek következtében a nőket tárgynak, állati lénynek tekintették.

A felvilágosodás ideológusai – Antoine Destutt de Tracyval az élen – Helvétius özvegyének Párizs környéki irodalmi szalonjában találkoztak, s hamarosan megalakították az „Auteuil-i Kör”-nek elnevezett társaságot, amely fennen hangoztatta a nők labilis

természetéből eredő veszélyeket. A fiatal Bonaparte tábornok is ebbe a körbe járt, s minden bizonnyal innen merítette materialista és antifeminista nézeteit, amelyeknek azután polgári törvénykönyvében adott hangot. E dokumentum szentesíti a nők – helyesebben a férjes asszonyok – alávetett szerepét; a felvilágosodás tehát nem felszabadítja a nőket, hanem leigázza, s ugyanezt a politikát folytatja a Restauráció (1814–1830) egyéb fejlődésre oly fogékonyan reagáló kora is.

A 19. század legjelesebb szerzői hol perbe szállnak a nők jogaiért, hol még inkább megtépázzák azokat. A tisztánlátásáról híres Balzac (1950, 719–720. o. – saját fordítás) szerint „a nő szerződés útján megvásárolható tulajdon, holmi ingóság [...]; csupán a férfi tartozéka”. Stendhal a következő frappáns mondatban fejezi ki véleményét: „Az emberiség számára minden nőnek született génusz eleve elveszett lény”... A társadalmilag szabad, jogait gyakorló nőt Zola – híven a pozitivistá eszmerendszer nőellenes felfogásához – csak hajadonként, szüziesként, antinőként képes elképzelni, s úgy véli, a nőknek – feleségként és anyaként – csak a családon belül van létjogosultságuk. E korszak asszonyai paradox módon ragaszkodnak béklyóikhoz, s úgy vélik, ha dolgoznának, elveszítenék a hitvesként kivívott társadalmi rangot és tiszteletet. A századelő női, akiről az irodalom oly áradozva beszél, a férfi kizárólagos tulajdonát alkotják tehát.

Ilyen körülmények között nem csoda, hogy a feminista mozgalom – amelynek két áramlatát kell megkülönböztetnünk – a század elején erőre kap, s egyes területeken sikert is arat. A feminizmus első vonulata, amely a 19. század végétől 1920–1930-ig húzódik, a jogegyenlőség kivívására törekszik, oly módon, hogy a nő másságát hangoztatja. A második hullám az 1960-as évek végén lát napvilágot: a patriarkális rendszerrel élesen szembeszegülő feministák ekkor nőiségüket hangsúlyozzák, és testi, szexuális szabadságukat óhajtják kivívni. Fontos szerepet játszik ez utóbbi mozgalomban Simone de Beauvoir 1949-ben publikált *A második nem (Le Deuxième Sexe)* című írása: Beauvoir az első francia író, aki – elméleti síkon – perbe száll a nők jogaiért. Ki ne ismerné a mű vezérgondolatát – „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik” –, amely rámutat arra, hogy a nők alsóbbrendűsége nem természetükben rejlik (ahogyan ezt a 18. század ideológusai gondolták), hanem az őket körülvevő társadalmi struktúrákban? A Freudot bíráló Beauvoir a női alsóbbrendűség társadalmi-lélektani okait kutatva a szociális értékrend radikális megváltoztatását követeli, annak érdekében, hogy a nők kiszabadulhassanak alárendelt tárgy-voltukból. A sokak által félreértelmezett esszé – amelyet Beauvoir egyáltalán nem szánt militáns manifesztumnak – megbotránkoztatta kora közvéleményét, a húsz évvel később megszülető feminista mozgalomra ezzel szemben döntő hatást gyakorolt.

A század hajnalán – csakúgy, mint az 1970-es években – Nyugat-Európának Amerika mutatott példát: harminchat államban jöttek ott létre szüfrazsett-egyesületek, amelyeknek hála a nők 1920-ban elnyerték a szavazójogot. Hasonló volt a helyzet Németországban és Angliában, ahol a szüfrazsettek szorosan összefogtak: a szocialista pártok ezekben az országokban programjukra is tüzték a nők politikai, gazdasági és személyes egyenlőségének kivívását. A franciák helyzete kevésbé volt szerencsés, hiszen a szocialista szándékoktól fűtött feminista mozgalom nem határolta el világosan a feminista követeléseket az emberi szabadságért folyó általános harc eszméitől.³ Franciaországban egyébként a nőmozgalmaknak szűkebb tér jutott, mint például a jóval liberálisabb angolszász országokban; Elisabeth Badinter (1986, 217. o.) francia szociológus szerint Franciaországban a köztársaság „a nők nélkül, sőt szinte azok kárára alakult meg”.

Ennek ellenére a nők társasági életben játszott szerepe korántsem volt elszomorító: a párizsi nő a századelő királynőjeként tűnt fel, s ennek hála, virágzásnak indult a női irodalom is. A társadalmi, kulturális és politikai fórumként működő számtalan irodalmi szalon jobbára nők nyitották – a leghíresebb Mme Arman de Caillavet-é volt.⁴ Politikusok – például Boulanger tábornok, Clemenceau és Poincaré –, művészek, írók gyűltek

itt össze; közülük tartozott Proust, akit az ifjú Colette a Caillavet-szalomban ismert meg, s akire az író később oly nagy hatást gyakorolt. Rachilde rue de Condé-i szalonja keddeiről híres, amelyekre a fiatal tehetségek voltak hivatalosak: Colette, Willy, Henri de Régnier és a Rachilde által felfedezett Alfred Jarry.

A legtöbb nőíró egyben feminista lapok szerkesztésében is közreműködött, amelyek közül a legjelentősebb a militáns Marguerite Durand által 1897-ben alapított *La Fronde*. A *La Vie heureuse* is figyelmet érdemel: tagjai 1904-ben egy nőkből álló bizottságot alkottak, amely évenként kiosztotta az ötezer frankos „Fémina-Vie Heureuse” irodalmi díjat. A zsűritagok között híres írónők szerepeltek, például Rachilde, Anna de Noailles, Séverine, Marcelle Tinayre és Yvonne Sarcey (ez utóbbi a bizottság elnöke). A szimbolisták irodalmi lapjaként számon tartott *Mercure de France* egyáltalán nem feminista fórum: csupán azért említjük itt meg nevét, mert „nagyasszonya” a minket érdeklő Rachilde, aki – a lap igazgatója, Alfred Vallette feleségeként – az irodalmi és szellemi élet egyik jelentős irányítója volt.

A nőírók közül Anna de Noailles *Az Ezerarcú szív* (*Le Cœur innombrable*) című verseskötetével (1901) egy csapásra híressé vált. E neoromantikus költemények a természet szeretetét és az érzelmek szabadságát éneklik; ugyanez a sajátosan női romantika fémjelzi Gérard d’Houville szerelmes verseit is. Marcelle Tinayre meggyőződéses feminista: ügyesen megszerkesztett regényeiben, például *A bűn házában* (*La Maison du péché*, 1902), a nők társadalmi és morális felszabadulásának témakörét tárja elénk. Gyp megszámlálhatatlan „mondén” regényében, amelyeket a dialógus ural, új szereplőtípust alkot: a fiatal lányét, akiben egy fiú veszett el; e figurát maga Colette fejleszti majd tovább Claudine-tól (1900) Gigiig (1944), vagyis egész életművében. A századvég írónői, Prousttal karöltve, elsőként mutatnak rá a racionalizmus művészetekben való hasztalanságára, s figyelmüket a lélek mélységei felé fordítják; nem véletlen, hogy Virginia Woolftól Nathalie Sarraute-ig a tudattalan szövevényeinek kutatása a nőírók kedvelt témájává válik.

A nőirodalom virágzása ellenére a női identitás válsága mit sem enyhült a következő évtizedben. A nő továbbra sem más, mint „identitásától megfosztott lény”, aki – amennyiben hírnévre óhajt szert tenni – kénytelen „nemet cserélni”, tehát férfivá válni (*Maugue*, 1991, 539–540. o.). Ennek magyarázata abban keresendő, hogy az egyedüli érték, az egyedül érvényes modell a korszakban a férfi-minta, így nem csoda, hogy a nőírók, ha részt is vesznek a nőmozgalomban, nem kevésbé fejezik ki iránta táplált ambivalens érzületüket, sőt – paradox módon – néha éppen a bimbózó feminizmus ellen szállnak harcba. Eközben természetesen tagadják „nőíró” voltukat, s élesen elhatárolják magukat a kékharisnyák táborától. A másságába bebörtönzött, egyéni kifejezőmódjától megfosztott írónő ilyen körülmények között csupán a férfi utánzására áhítozhat. A férfivé válás heves vágya ugyanakkor ellentmondásba kerül a nőiség kifejezésének egyre sürgetőbb igényével – innen ered a férfi mintával egyszerre azonosuló és szembeszálló nőíró társadalomban elfoglalt „szizofrén” pozíciója.

Ennek egyik megnyilvánulása a férfi írói álnevek használata – gondoljunk csak az öltönyt viselő és szivarozó George Sandra, akit egyesek a nőmozgalom „Napoleonjának” tekintenek (*Dauphiné*, 1991, 39. o.). Jól tudjuk, hogy az angol írónőket jóformán az egész 19. század folyamán végigkísérte nevük szerepeltetésének rögeszméje. Jane Austen kilétére csak halála után derült fény, regényei addig az „A Lady” rejtélyes aláírással jelentek meg. Mary Shelley *Frankensteinjét* először névtelenül adta ki, Marian Evans alias George Eliot pedig kiléte felfedése után is kényelmesebben érezte magát, mikor a férfi álnév mögé rejtözve publikált. A Brontë nővérek kezdetben szintén álnév alatt adták ki regényeiket – a Currer, Ellis és Acton Bell megjelölés saját nevük kezdőbetűit tartalmazza (Charlotte, Emily és Agnes Brontë). A koszorús poéta Robert Southey egy Charlotte Brontë-hez intézett levelében úgy véli, hogy „az irodalom nem lehet egy nő

életpályája, és ne is legyen az”. Siker és nőiség kizárta tehát egymást mind a viktoriánus korban, mind a francia századelőn.

Franciaországban a 20. század elején is divat maradt az álnév: Mme de Régnier Gérard d’Houville álnéven publikált, Marguerite Eymery (alias Rachilde) és Martel de Janville hercegnő (akit Gypként ismerünk) pedig egyenesen „nem nélküli” álneveket találtak ki maguknak.⁵ Gyp híres irodalmi szalonja egyébként a Dreyfus-ellenzéknek volt találkahe-lye, maga az író pedig az antiszemita *La Libre Parole* szerkesztésében működött közre. Gyp esetében a politikai elkötelezettség később politikai kötekedéssé vált; ez jól példázza az író leghőbb vágyát: férfivá lenni.⁶ Colette neve – amelynek látszólag semmi köze sincs a férfivá válás vágyához – is álnév: Sidonie-Gabrielle Colette 1893-ban hozzáment Henry Gauthier-Villars-hoz, a Willy álnéven ismert híres-hírhedt kritikushoz. Willy érdekessége számunkra abban rejlik, hogy a század elején valóságos „regénygyárat” működtetett: fiatal írókat (Jean de Tinan-t, Francis Carcot) – köztük feleségét – dolgoztatott „nagyüzemben”, majd a különféle írásokat összefűzte, átjavította, stilizálta és végül a saját neve alatt jelentette meg a Művet, amelynek nem volt az auktora. Colette első regényei, a *Claudine*-sorozat négy darabja is Willy aláírásával jelent meg (aki ráadásul a szerzői jogot is sokáig bitorolta). Az író – férjétől szabadulni kívánva – 1904-től Colette Willy álnéven publikált, egészen 1923-ig; a *Zsendülő vetés* megjelenésekor használta először e rövid, ám annál találhatóbb szerzői nevet: Colette.

Nem beszélhetünk hát irodalomról anélkül, hogy ne vetnénk fel a nemi identitás problémakörét; a női beszéd jellemzőinek felfedéséhez meg kell határoznunk a női identitás és a poétikai identitás közötti viszonyt. A történeti-társadalmi kontextus nőírókat érintő vetülete – tudjuk – óriási változásokon ment át a század folyamán: bár az identitás problematikája még ma is az írók érdeklődésének gyújtópontjában áll, az identitás-keresésnek nem ugyanolyan a súlya és a tétje, mint a század hajnalán volt, amikor is a nők alkotás-vágyára legtöbbször a társadalom negatív attitűdje felelt. A férfiak a nők alkotásait alsóbbrendűnek tartották, mint a sajátjukat, így nem csoda, hogy a nőírók vétkesnek érezték magukat: úgy vélték, az írásra szánt időt a férfitől (s ezen keresztül a társadalomtól) csenik el. A kifejezőmód szempontjából szövegeiket az elbeszélő formák és a nyelv kötetlenebb használata jellemzi, amelynek segítségével az írók kitágítják, olykor megszegik koruk irodalmi kánonjait. Egyesek úgy vélik, a nő az idő folyamatát másképpen éli meg, mint a férfi – ennek az a magyarázata, hogy a két nem saját testéhez és társadalmához való viszonya eltérő. A nő idő-fogalma a ciklikus egyhangúságot konnotálja, s a szakadozottság érzésének benyomását kelti: a nőregények így gyakran játszódnak üres, eseménytelen időben. A női szövegek elsősorban a lélek vívódásairól beszélnek, s ennek következtében gyakran válnak egyfajta „házas”, ám a fennálló társadalmi rendet és annak nyelvét éppen ezáltal elutasító írásmóddá.

A feminista irodalom – *A második nem* mellett – alapműveként tartja számon Virginia Woolf napjainkban is meglepő aktualitással bíró *Saját szobáját* (*A Room of One’s Own*, 1929), amelyben a szerző azt vallja, a nők alsóbbrendűsége a férfi-társadalomban elfoglalt helyzetükből fakad. A szabadságvágytól átítatott, életrajzi művekkel rokon esszé azonban nemcsak a női sors hihetetlen szellemességgel megfogalmazott elemzését nyújtja, hanem a nemek különbözőségének fel- és elismerését is sürgeti: „Ez a teremtőerő [a nők alkotóereje] nagyon különbözik a férfiak teremtőerejétől. És arra a következtetésre kell jutnunk, hogy mérhetetlen kár volna, ha gátakba ütközve elfecsérelődne, hiszen az évszázadok alatt a leghatékonyabb fegyelemre nevelődött, és nincs semmi, ami a helyébe léphessen. Mérhetetlen kár volna, ha a nők úgy írnának, mint a férfiak [...]. Nem az volna a nevelés dolga, hogy inkább a különbségeket emelje ki és erősítse, mintsem a hasonlóságokat?” (Woolf, 1986, 124. o.).

A *Saját szoba* végül a hermafrodita művész dicséretét zengi, s ezáltal a nemek békéjét és a nő önmagával való megbékélését hirdeti: „A legelső mondat, amit leírok [...] az

lesz, hogy végzetes bárkire, aki ír, ha a nemére gondol. Végzetes, ha csupán csak férfi, vagy csupán csak nő; az író nő-férfi vagy férfi-nő kell hogy legyen. [...] Létre kell jöjjön a szellemben valami együttműködés a nő és a férfi között ahhoz, hogy a teremtés műve teljes legyen. Az ellentéteknek valami nászi beteljesülésben kell megszűnniük.” (Woolf, 1986, 146–147. o.). Woolf szerint a művészet arra (is) hivatott, hogy szublimálja a nemek közötti harcot, s hogy az alkotás dicsőítésével támaszt nyújtson a „második nem” identitáskereső vívódásában.

A *Monsieur Vénus*, Rachilde (1860–1953) első jelentős regénye megjelenésekor óriási botrányt kavart, s az irodalmi közvélemény felbolydulását eredményezte. 1884-ben a belga ügyészség „erkölcstelenség” és „új bűn feltalálásának” vádjával kétévi börtönre és kétezer frank bírságra ítélte az írónőt. A második kiadás elé (1889) ellenben maga az akadémikus Maurice Barrès írt előszót, s elismerően vélekedett a regényről, amelyet „különlegesen perverz”, csodálatos remekműnek tartott.

A századvég dekadens életérzését idéző Rachilde, akit egyenesen a „Dekadensek királynőjeként” tartanak számon, sohasem sorolta magát a feministák közé, névjegykártyáján mégis a „Rachilde – férfiíró” elnevezés állt. Ha el is határolta magát a feminista mozgalomtól⁷, regényeiben a nők szabadságának, ezen belül a testi szabadságnak a témakörét veti fel, s teszi ezt a hagyományostól teljesen eltérő módon. Gyakran meghökkentő történetei szinte kivétel nélkül a szerelem bukásáról szólnak: Rachilde úgy hiszi, soha emberfia meg nem ismerheti a szerelem – az abszurdal játszó hatalom – igazi természetét. Elbeszélései megannyi variációk a szerelmi érzés furcsaságaira; szövegeiből könnyen készíthetnénk „egy perverzításról szóló tankönyvet” (Baronian, 1991, 46. o.). A *De Sade márkinő* a szadizmust, *A nőstény állat* a szodómiát, *A szerelem tornya* a nekrofilíát⁸, a *Monsieur Vénus* pedig – többek között – a fetisizmust helyezi előtérbe, hogy csak a legfőbb „bűnököt” említsük. Maga a szerelmi vágy egyébként nem egyedüli témája a történeteknek, helyesebben szólva a szerelem a szereplők különös, beteges válságának előidézője.

A *Monsieur Vénus* históriáját a szimbolista álomirodalom közkedvelt, mitikus androgün figurája ihleti, melynek segítségével az írónő összevegyíti a férfi és a női princípiumot: a regény a nemek közötti szerepcseré történetét beszéli el.

A címadó név a hősnőre, a dúsgazdag Raoule de Vénérande-ra utal, aki „feleségül veszi” Jacques Silvert-t, a szegény virágárust. Raoule az uralkodni vágyó férfi szerepét ölti magára, míg Jacques sorsa a leigázott asszonyé: „Különös életet kezdett Raoule de Vénérande, attól a pillanattól fogva, hogy Jacques Silvert, férfierejét feledve, Raoule birtokává, egyszerű tárggyá vált [...]. Hiszen Jacques Raoule-t valóságos asszonyi szívvel szerette. Azért szerette [...], mert Raoule uralkodott felette” (Rachilde, 1977, 107. o. – saját fordítás). Az elbeszélés felfedi a nemek szerepcseréjének lehetetlenségét; Raoule csak szeretne férfi lenni, ám valójában nem válhat azzá: „Raoule, hát mégsem vagy

Rachilde és Colette páratlan irodalmi jelenségként tűnnek fel; mindketten túllépnek az emberi lét és a női írásmód megszokott normáin, mivel tagadják, felborítják a nemi hierarchiában fennálló viszonyokat. Rachilde egyazon motívumot ismételtető elbeszélései – híven az írónő nem nélküli álnevéhez – a nemek tagadását teszik központi kérdéssé, a látszólag ugyan-csak ismétlődő tematikájú Colette-regények pedig – többek között – a nő társadalmi felszabadításának útjait fürkészik.

férfi? Hát nem tudsz férfivá lenni?” (198. o.) – kiáltja Jacques első szerelmes éjszakájuk tetőfokán. Jacques persze maga sem képes nővé változni, s e képtelenség halálát okozza majd a regény igen fordulatos végkifejletében. Jacques halála után a hősnő konfliktusa szinte az abszurdba csap át; egyszerre férfi és nő, helyesebben egyik sem. Raoule nemétől megfosztott lényvé válik, s imádata tárgya egy – a szerelmese testének mintájára készített – viaszszobor: „Éjszakánként hol egy gyászruhás nő, hol egy feketébe öltözött fiatalember nyitott be a szobába. Az alak letérdelt az ágy mellé, s miután hosszasan szemlélte a viaszfigura csodálatos testét, átölelte a bábút, s ajkon csókolta” (227–228. o.).

E szexuális szerepcsere a nemek lerombolásához vezet; a testi tökély, a nemi teljesség álma tehát a nembeliség tagadásába csap át, s felborítja a szereplők testi és lelki nyugalomát. A Rachilde-hősök teste nem nélküli, neutrális, negatív, félelmesen formátlan közeg; öröm helyett szenvedést visz a szereplők életébe. A „nem-vágy” kifejeződése ugyanakkor az elvágyódás óhaját rejtí magában, így a nembeliséget, a való világot, s ezáltal a fennálló társadalmi rendet tagadó *Monsieur Vénus* szabaduláregénynek olvasandó, amelyből kiviláglik a realista-naturalista törekvésekkel szembehelezkedő dekadens-női beszéd nyugtalanító ambivalenciája: „a másság beszéde ez, amelyben a játék győzedelmeskedik” (*Besnard-Coursodon*, 1984, 127. o.).

A témaválasztás merészsége s a beszédmód olykor hagyománynak ellentmondó technikája folytán Rachilde a modern szerzők sorába áll, bár e modernségnek nem az első regény a záloga: a *Monsieur Vénus* klasszikus felépítésű elbeszélés, bármennyire is meghökkenítő a cselekménye. Késői írásai ezzel szemben felborítják a megszokott narratív formákat, anélkül, hogy Rachilde gyökeresen át kívánta volna formálni a regény szerkezetét.⁹

Colette (1873–1954) Franciaországban sohasem tartozott a keveset emlegetett írók közé. Első négy regénye, a *Claudine*-sorozat, már megjelenésekor (1900) óriási sikert aratott¹⁰: a főhős, a szabadgondolkodású, szemérmesen perverz kamaszlány figurája a publikum számára valóságos fogalommmá vált; a század eleji kritika a regények szokatlan, őszinte hangvételét, újító szándékát dicsérte. Művei körül a harmincas évekig mégis egyfajta kritikai bizonytalanság uralkodott: többen a női lélek felszabadítóját, az emancipáció megtestesítőjét üdvözölték benne, mások felszínes, könnyű fajsúlyú írónak tartották.

A harmincas éveket követően a Colette-ről szóló irodalom fellendült, és a szerző halála után virágzásnak indult. Életének utolsó két évtizedében az író az irodalmi életben is eminens szerephez jutott: 1936-ban a Belga Királyi Akadémia tagjává választotta, 1945-ben a Goncourt Társaságban – amelynek később elnöke lett – Sacha Guitry helyébe lépett.¹¹ 1953-ban megkapta a Becsületrend főtiszti rangját, s halálakor, 1954-ben a nemzet halottjaként temették el.

Napjainkban a Colette-irodalom felfelé ívelése töretlennek látszik, e felduzzadt kritika tanulmányai között azonban kevés olyan akad, amely a szerzőt irodalmi irányzatokhoz próbálja kötni, s teszi ezt joggal: a regények „besorolási nehézsége” szembeűnő, s nem könnyű meghatározni az írások műfaját sem. E műfaji bizonytalanságot különösen jól mutatja a *Kóborélet* című elbeszélés, amelyet maga Colette „regényféleségnek” aposztrofál.

Az író szerepe a saját hangját és kifejezési eszközeit kereső 20. századi regény műfaji megújításában jelentős. Elbeszélései, amelyeket egyaránt jellemez az írásmód folytonossága és töredezettség, a tradíció és a modernitás küszöbén foglalnak helyet: bár megőrzi a hagyományos formákat, mégis megújítja azok mélystruktúráját, átváltoztatja materiájuk addig inherens jellemzőit.

Írásai két nagy, egymással összefüggő tematikus csoportba rendeződnek: a szorosabb értelemben vett „fikciók” – *Kóborélet*, *Mitsou*, *Zsendülő vetés*, *A macska*, *Gigi* – a szerelem problémakörét helyezik előtérbe, az önéletrajzi jellegű művek pedig – például a *Claudine háza* – a gyermekkor témáját dolgozzák fel.¹² A fikciók központi motívuma a szereplőpárok szerelmi kapcsolatának elkerülhetetlen bukása: a szerelem a colette-i

regényvilágban elválaszthatatlan a szenvedéstől, s legtöbb esetben veszélyezteti a hősök identitását. A szerelem bukásának szinte rögeszmeszerűen visszatérő motívuma a valóság egyes dimenzióinak kiiktatásához vezet: a társadalmi-történeti és ideológiai háttér csak jelzesszerű értéket nyer, s szerepe a hősök sorsának alakulásában jobbra másodlagos. Colette univerzumának szűkössége ugyanakkor roppant változatosságot rejt magában – innen ered elbeszéléseinek kettős aspektusa: látszólagos egyhangúsága és végtelen sokfélesége. A szerelem egyébként – csakúgy, mint Rachilde-nál – nem feltétlenül központi tétje az írásoknak: gyakran csak ürügy a szereplők egzisztenciális és lélektani dilemmáinak felvetéséhez – ez az eljárás jellemzi az első „igazi” regényt, a *Kóboréletet*.

A *Kóborélet* Renée Néré függetlensége kivívásának története, s e küzdelem szükségképpen a hősnő magányába torkollik. A regény három nagy részből áll: az első a pantomimszínész és táncosnő Renée lelki válságáról szól, aki – bár keményen szenved a magánytól – képtelen elvált férje, Adolphe Taillandy zaklató emlékeitől szabadulni. A második rész Maxime Dufferein-Chautel (egyik színdarabjának lelkes nézője) iránt érzett szerelme születésének történetét beszéli el; a harmadik (levélformában írott) rész felépítése az elsőéhez hasonló, a cselekmény ezúttal a férfi visszautasításához vezet.

A *Kóborélet* 1910-ben – huszonhat évvel a *Monsieur Vénus* után – jelent meg; az írónő éppen ekkor vált külön első férjétől, Willy-től. A *Kóborélet* – akárcsak a *Monsieur Vénus* – szabadulásregény, Renée önmagára eszmélésének könyve, amelyben számtalan önéletrajzi vonatkozást lelhetünk fel – a hősnő „mintája” kétségkívül maga Colette (Taillandyé pedig Willy). A mű egyik jellegzetessége számtalan tükör s – ebből fakadóan – ezeryi tükörkép szerepeltetése, amelyek lényeges funkciót kapnak a hősnő identitáskeresésében.¹³ Renée, mert szüntelen tükörképét szemléli, önmagára lel, majd képes lesz arra, hogy sorsát kézbe vegye. A hősnő ellenfele, s egyben tisztánlátó mása, a „kikent-kifent tanácsadó” már az első lapon felbukkan, s hamarosan a segítőtárs szerepét ölti fel: „Ha nem ütöm fel a sminkes asztalon levő könyvet [...], egyedül maradok saját magammal, azzal a kikent-kifent tanácsadóval, aki a tükör túloldaláról néz rám, és a szeme oly mély a zsíros lila festéktől tapadó szemhéj alatt. Arccsontja felett a bőr élénkpiros, mint a lángvirág a kertekben, sötétvörös rúzsos ajka csillog, mintha lakkozva lenne... Hosszasan néz rám, tudom, hogy beszélni fog...” (Colette, 1972, 7. o.).

A szöveg harmadik része néhány, narratív szempontból döntő fontosságú levelet tartalmaz; Renée metamorfózisa az episztoláris részben megy végbe, itt ébred rá csillapíthatatlan szabadságvágyára. E harmadik rész tizenkét levelet foglal magába, amelyek közül tizenegy Renée tollából származik; Max, akinek nézőpontja és hangja ritkán kerül előtérbe, csupán egy levéltöredék (és három fragmentum) szülője. A *Kóborélet* levélformája rendhagyó tehát: nem a szereplők közötti kommunikációt szolgálja, hanem a Maxszal szembeni távolságtartást. Renée, hogy identitását meglelje, kívülről szemléli saját magát s a világot – a tükörképek és a levelek e distanciateremtő szándék szolgálatában állnak. Max csak akkor tűnik fel a szövegben, amikor Renée tekintete felé irányul: az olvasó szemében sem lesz más, mint aminek a hősnő véli – akadály.

A levélírás a regény végén a szerető helyébe lép, mintegy helyettesíti a férfit: Renée azért képes elhagyni Maxot, mert cserébe az írás varázsos hatalmát kapja. A *Kóborélet* legszebb győzelmét így kétségkívül a szó újra megtalálása adja¹⁴: „Mennyi ideig tartott, hogy első ízben elfelejtettem Maxot?... Igen, elfelejtettem, mintha soha nem ismertem volna a tekintetét, sem a csókjait, mintha életemnek legparancsolóbb gondja az volna, hogy szavakat keressek, szavakat, kifejezni a nap sárga színét, a tenger kékjét és a kikrisztályosodott só fehér szilánkjai csillogását... [...] És pontosan ekkor suttogta fülembé egy ravaszul kérdező hang: »És ha valóban semmi más nem sürgős, csak ez? Ha ezen kívül minden csak por és hamu?...«” (Colette, 1972, 147. o.).

A szerelem bukását unos-untalan ismételtető Colette-regények mégsem pesszimista írások, hiszen a hősnők magányosan és szenvedve is megőrzik belső harmóniájukat.

A férfinők ezzel szemben vértelen, gyenge, cselekvésre képtelen figurák, akik válságukból gyakran csak a halálban találnak kiutat. Colette újító szándéka többek között a hagyományos látásmód felborításában rejlik: a pozitív jellemvonásokkal felruházott nő szereplő elutasítja az ellenséges maskulin világképet, s egy olyan univerzum alanyává válik, amelyben a férfi, hatalmától megfosztva, csak a passzív és alárendelt tárgy szerepét töltheti be.

Rachilde és Colette elbeszéléseibe nemcsak beleíródik a női identitás válsága, hanem az írónők – anélkül, hogy harcos feministák lettek volna – oldani kívánják a női lét gyötrő dilemmáit: mindketten megpróbálják áthágni a férfi beszéd szabályait, s ennek érdekében a test, a szexualitás és a fennálló rend értékeinek újraírására, újragondolására törekednek. E szándék megvalósításához az írónők eltérő tematikus utakat választanak: míg Rachilde-ot a nemek lerombolása foglalkoztatja, Colette sohasem vonja kérdőre a nemiség fogalmát. Rachilde írásaiban egymással perlekedő asszonyi és férfiúi szerepeit próbálja összebékíteni, elbeszéléseit így „ördögűző”, öngazoló szándék vezérli. Colette „bölcssége” – amelyet a szerzői név „útvonala” (is) tükröz – distanciaterepítő erejében rejlik, amely nemcsak narratív eljárás, hanem életszükséglet, létforma, az olvasóhoz intézett felhívás: annak óhaja, hogy a létet emberarcúvá varázsoljuk.

Rachilde és Colette regényei jól példázzák a nő társadalmi felszabadításának egyes útjait, ezzel párhuzamosan pedig felfedik egy sajátos női diskurzus viszonylag jól körvonalazható jellemzőit. A szerzők munkássága egyszerre fémjelzi tehát a feminizmus és a feminitás irodalmi megvalósulását.

Jegyzetek

¹ Mindkettő orvos és filozófus, akik az ún. „lélektani materializmus” akkor igen népszerű irányvonalát képviselték.

² Akit főként maximáiról és anekdotáiról ismerünk.

³ E felfogással szállt szembe néhány francia feminista, például Marguerite Durand, a nőmozgalom egyik vezére, Nelly Roussel és Madeleine Peletier.

⁴ Mme de Caillavet Anatole France hírhedt kedvese volt.

⁵ Mindez szoros összefüggésben áll a századvég androgün álmával. A Rachilde név egy 16. századi svéd nemesember neve, akivel az írónő egy spirítiszta széánsz alkalmával vélt kapcsolatba lépni.

⁶ Az ekkor írott ügyetlen „antiszemita” regények csorbát ejtenek a könnyed „mondén” regényeken.

⁷ Lásd a *Miért nem vagyok feminista* (*Pourquoi je ne suis pas féministe*) című írását (Rachilde, 1928), amelyben a második nem iránti fenntartásainak hangsúlyozása mellett mégiscsak perbe szállt a nők jogaiért.

⁸ *La Marquise de Sade* (Rachilde, 1887); *L'Animale* (Rachilde, 1893); *La Tour d'amour* (Rachilde, 1899).

⁹ Jó példák erre *Az Istenasszony* (*La Femme Dieu*) (Rachilde, 1934) és *Az ismeretlen lány* (*La Fille inconnue*) (Rachilde, 1938) című regények.

¹⁰ Lásd: *Claudine az iskolában* (*Claudine à l'école*) (Colette, 1900); *Claudine Párizsban* (*Claudine à Paris*) (Colette, 1901); *Claudine házasságban* (*Claudine en ménage*) (Colette, 1902); *Claudine elmegy* (*Claudine s'en va*) (Colette, 1903).

¹¹ Colette a Goncourt Társaság első női tagja.

¹² *La Vagabonde* (Colette, 1910); *Mitsou, ou comment l'esprit vient aux filles* (Colette, 1919); *Le Blé en herbe* (Colette, 1923); *La Chatte* (Colette, 1933); *Gigi* (Colette, 1944); *La maison de Claudine* (Colette, 1922).

¹³ Renée Néré vezeték- és keresztnéve – a betűk felcserélése folytán – egymás tükörképei.

¹⁴ A regény elején megtudjuk, Renée – házassága alatt – sikeres írónő volt, majd válása után felhagyott e mesterséggel.

Irodalomjegyzék

- Badinter, E. (1986): *L'un est l'autre*. Odile Jacob, Paris.
- Balzac, H. de (1950): La Physiologie du mariage. In: uő: *La Comédie humaine*. Gallimard, Paris.
- Baronian, J.-B. (1991): „Rachilde ou l'amour monstre”. *Magazine littéraire*, 288. sz. 42–46.
- Beauvoir, S. de (1949): *Le Deuxième Sexe*. Gallimard, Paris.
- Besnard-Coursodon, M. (1984): „Monsieur Vénus et Madame Adonis: sexe et discours”. *Littérature*, 54. sz. 121–127.
- Chamfort, N. de (1795): *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*. Les Éditions G. Grès & C^{ie}.
- Colette (1972): Kóborélet. In: uő: *Kóborélet és más kisregények*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Dauphiné, C. (1991): *Rachilde*. Mercure de France, Paris.
- Maugue, A. (1991): „L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise”. In: Duby, G. és Perrot, M.: *Histoire des femmes*, 4. *Le XIX^e siècle*. Plon, Paris. 527–543.
- Rachilde (1887): *La Marquise de Sade*. Monnier, Paris.
- Rachilde (1893): *L'Animale*. Simonis Empis, Paris.
- Rachilde (1899): *La Tour d'amour*. Mercure de France, Paris.
- Rachilde (1928): *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Éditions de France, Paris.
- Rachilde (1934): *La Femme Dieu*. Ferenczi, Paris.
- Rachilde (1938): *La Fille inconnue*. Éd. Baudinière, Paris.
- Rachilde (1977): *Monsieur Vénus*. Flammarion, Paris.
- Woolf, V. (1986): *Saját szoba*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Johannes Nider

A boszorkányok szemfényvesztései

202 oldal, 2890 Ft

ISBN 978 963 693 469 9

Johannes Nider (1380-1438) Domonkos-rendi szerzetes fő műve, az 1436 körül befejezett *Formicarius*, azaz Hangyász című teológiai munka volt, amely arra a kérdésre adott választ, hogy miként különböztethetjük meg a valóságot az illúziótól, a tényeket az ördög szemfényvesztéseitől. A Hangyász ötödik fejezetében a szerző Európában elsőként ír részletesen a boszorkányok tevékenységéről. Nider sugallja először a világirodalomban, hogy a boszorkányok egy titokzatos, szervezett, sátáni szekta tagjai, ám valószínűleg ő a felelős azért is, hogy a 16–17. századi boszorkányüldözések áldozataul sokkal nagyobb számban estek nők, mint férfiak. Nider munkáját a 15–17. század valamennyi fontos démonológusa idézi. E népszerűsége részben annak köszönhető, hogy az általa elmesélt rémisztő boszorkány-történetek gyakran mint novellák, irodalmi alkotások is megállják helyüket, akár az önmagát egérré változtató boszorkánymesterről, akár Szent Johannáról és német kollegináiról, akár a teknőjében boszorkányszombatra röpködő bolond öregasszonyról, akár pedig az első magyar ateistáról essék szó. Adatgazdagságán, érdekességén túl ezek a remek történetek teszik ma is szórakoztató olvasnivalóvá ezt a könyvet.

