

Erdői Nóra

## Erdős Renée újrafelfedezése

Erdős Renée a századforduló írógenerációjának méltatlanul elfeledett személyisége, olyan asszony, akinek életútja benne lüktet minden regényében és verseskötetében. Nem véletlenül tartották a maga korában „a legerotikusabb magyar írónőnek”, hiszen ő volt az első, aki szavakba öntötte a nőnek a férfi iránt táplált érzelmi-érzéki vágyát. Költőként – vélhetően – olyan pályatársakra volt hatással, mint Ady Endre vagy Bródy Sándor. Regényei – „A nagy sikoly” vagy a „Santerra bíboros” – mégis óriási vihart kavartak, hiszen nemiségük, finom erotikájuk a női identitástudat és alkotás kérdéseivel párosulva új hangot teremtett.

Erdős egyik legsikeresebb és talán leg hírhedtebb regénye a „Santerra bíboros”, amelynek fő vezérfonala az egyházi cölibátus megkérdőjelezéseként is fölfogható, hiszen egy egyházi személy és egy fiatal szobrásznő bonyolult kapcsolatát boncolgatja, olyan addig ki nem mondott utakon, amelyek alapjaiban rengették meg a megkövesedett férfi-női viszonyrendszert, az egyházi/vallási struktúrákat a magánszférában és az alkotás hagyományos perspektíváit. E regény folytatása és tulajdonképpeni kiteljesítése a „Lavinia Tarsin házassága”, amelyben a fent már említett szobrásznő életútját követhetjük nyomon: a házasság, az anyaság, az önfeláldozás és az alkotás aspektusain át. Éppen ezért a regény egy művész, egy nő-asszony és egy anya Künstlerromanjaként, azaz alkotásregényeként olvasható, amelyben e státusok összeolvadnak, szétválhatnak, küzdenek egymással.

A regény központi nőalakja, Lavinia Tarsin szobrásznő, aki hét éve – Santerra bíboros halála óta – remeteként él a Nemi-i kastély-

ban, s folyamatosan dolgozik a bíboros síremlékén, a külvilágtól gyakorlatilag teljesen elzárva. Mellette jelenik meg a központi férfinak, Friedrich von Dhiessenburg, aki pedig teljes hévvel éli a költők túlburjánzó és önkényes életét. A regény már az első oldalon felkínálja Lavinia addigi életének kulcsát: „s ott állt a zuhogó vízsugarakban, minden szobra közt legszebb asszonyi szobra önmagának” (5. o.). Laviniát azzal, hogy a szöveg őt az asszonyi szobrok legszebbikének predestinálja, egyben be is zárja, tehát éles kontúrt rajzol neki, ám ezzel mozgásterét is korlátozza, hiszen szobornak, műalkotásnak tekinti. Statikussá, változatlaná és alkotótá, nem pedig alkotóvá teszi. Ugyanakkor a szobrászkodás folyamatának leírása híven tükrözi a hihetetlen küzdelem, akaratot és a harcot az anyaggal: „Lavinia arca munka közben kemény lett, mint a márvány, melynek vízióját maga előtt látta [...] Ajkait pedig összeszorította, s ezek az összeszorított ajkak mintha valami fájdalmat lepleztek volna, valami titkos gyötrődést [...] ura bír-e lenni az anyagnak, mely kérlelhetetlen ridegségében elrejtí a lelket, és azt előbb ki kell küzdeni belőle” (87. o.). Csakhogy a nő a művészetben számtalanszor felteszi a kérdést: „Semmi, semmi sem fog történni vele azután már, az aszszonnyal? Örökre ott fog állni emlékművével ő maga is, élő emlék egy sírdomb fölött?” (45-46. o.). Itt nyilvánvalóan érezhető az alkotó és a nő konfliktusa, amelyet Lavinia képtelen összeegyeztetni, vagy egy árnyalatnyival finomabban fogalmazva: nem lát átfedést a benne élő két entitás között, s valamelyik minden esetben elnyomja a másikat. Ez a szinkronitás probléma talán azon alapszik, hogy a szobrásznő érzelmei egy régen halott

férfihoz kötődnek, s alkotói megszállottsága egy bizonyos idő múltán már csak „hideg és hierarchikus [...] mint mindazok a dolgok, amiknek kultusza kiélte magát, és a zseni s az akarat, a makacs elhatározás helyettesíti bennük a lelket”(155. o.). A nő és az alkotó kettőssége tehát egyértelmű, s a szöveg az első másfél száz oldalon már majdnem elhitteti az olvasóval, hogy a nemtelenné válás, a teljes feloldódás az alkotásban már-már kötelező érvényű, ám a hamvaiból feltámadó főnixmadárhoz hasonlóan Lavinia is újraalkotja önmagát.

Bár a történetben a bíboros síremléke központi helyet foglal el, az olvasónak igen hamar feltűnik, hogy az alkotás folyamatának rendszere mégis egy nő, név szerint Melissa köré épül, hiszen ő áll modellt a befejezésre váró monumentális szobor utolsó darabjához, a Koszorús Szűzhöz. Ez nyilvánvaló feszültséget teremt, hiszen egy eredetileg áhítatot implikáló szobor egyetlen, még képlékeny darabja – s a későbbiek szerint a leglenyűgözőbb is – egy fiatal lány üde, friss puha testének profán mása. Később azonban az is kiderül, hogy a szobrász nő a síremléken kívül még egy személynek a portréját mintázta meg: Ryll Theanét, a számára alig ismert, ám annál inkább csodált, gyönyörű színész-énekesnőjét. A szövegnek tehát bújtatott homoerotikus olvasata is lehetséges, amelyben az alkotás egyfajta újra formába öntése – és egyben vég nélküli újrafelfedezése – a nőnek, s ezáltal önmagának is: „[a]mint ujjai a leány rugalmas, hűvös testéhez értek, érezte, hogy összeressen. Főlnézett rá alulról, és annak nagy, nyitott szemeit látta rászzegeződni, valami leírhatatlan kifejezéssel. Melissa Doninak a leggyönyörűbb fekete szemei voltak [...] És tudod kire gondoltam én, mikor ezt a dalt hallottam a hálószobám nyitott ablakán keresztül? Reád, ki Melissa! No, ne mozdulj! Így nagyon szép vagy” (11-13. o.).

Míg a Künstlerromant általában úgy definiálják, hogy az alkotó egyéni, önálló kiteljesedését eredményezi, amelynek során kiválik

a társadalomból, azaz létrehozza a saját alkotói terét, addig Lavinia esetében ez bizonyos szemszögből fordítva történik. Éppen a társadalmi státusba való belépés segít neki kialakítani későbbi önartikulációs közegét, hiszen a történet végén férjével – s már ismét várandósan – újrakezdik kapcsolatukat, új alapokon. A regény az elszeparálódott alkotóművészt mutatja, aki az új érzés, szerelem hatására kilép a világba, s munkáinak, alkotásainak gyökere ezekbe az új tapasztalatokba kapaszkodik és lüktet. A kezdetben magányos, remeteként élő szobrász nő végső és egyben totális önkifejezése szervesen kapcsolódik a világhoz, közösségi életéhez, hiszen ennek révén látja önmagát és másokat is.

A történet, mint hagyományosan vett románcnarratíva, merőben új szinten funkcionál. Stephen Benson szerint a románcok alapvetően két jellegzetes irányvonalat követnek: vagy a 'Szépség és a Szörnyeteg', vagy a 'Kékszakáll' motívum határozza meg őket. Történetünk esetében azonban mindkét aspektus leképeződik, hiszen a regény első fele egyértelműen az előbbi irányvonal mentén konstruálódik, csak éppen szubverzíven, míg a másik felében a túl sokat tudni akaró, eltaszított asszony képe jelenik meg. A szöveg első felében Lavinia, a megkeményedett remete testesíti meg a szörnyeteget, akít Friedrich, a feminin és finom férfi változtat 'emberré'. Az átalakulás folyamata tisztán kivehető, Lavinia levágtatja tűzvörös, hosszú haját – s ez a tett, úgy vélem értelmezhető a sámsoni erővesztés szimbólumaként –, új ruhát vesz fel, és lebontatja a szöveg nyitó-jelenetében is szereplő selyemsátort, „mely bizony már kissé vesztett friss színéből, helyenként fakó volt, itt-ott foszladozni kezdett” (5. o.). Laviniát tehát a férfi hozzá hasonlóvá akarja alakítani, s a házasság, mint ennek a narratív formának a beteljesedése, itt is megjelenik. A történet közepén azonban új ciklus indul, amely ott kezdődik, ahol a boldog véget érő románcok befejeződnek, tehát a házasságnál és a gyermeknél. A 'Kéksza-

káll' vonulat igen jól rekonstruálható, hiszen az első otthon töltött szerelmes éjszakájuk alatt (amikor egyébként gyermekük megfog) a férfi volt szeretője öngyilkos lesz a hálószobájuk ajtaja előtt, ekképpen ő jelentheti 'Kékszakáll' halott feleségeit. Lavinia pedig akkor kerül az ördögi körbe, amikor megpróbál belépni férje érzéseibe, gondolataiba, múltjába, aki viszont elutasítja a személyes titkaihoz való hozzáférést, megkövetelve magának az autoritatív pozíciót. Lavinia a 'tiltott határátlépésért' eltaszítatik, Kékszakáll várából mennie kell.

A Lavinia-Friedrich szerelmi kapcsolat alapvetően három szerkezeti egységre osztható. Ezeket egyfajta ájulás, önkívületi állapot választja el egymástól: az első esetben a gyermekszülés komplikációi miatti altatás, a második esetben a gyermek halála okozta sokk miatti ájulás. Ezeket akár Csipkerózsika-álmoknak is felfoghatjuk, amelynek során Lavinia újraalkotja, újraálmódja önmagát, erőt gyűjt az elkerülhetetlen változáshoz, és testileg-lelkileg új emberként ébred fel mindkét esetben.

Az első szerkezeti egységben Lavinia és Friedrich kialakuló kapcsolatába nyer bepillantást az olvasó, melynek során a tradicionális nemi erőviszonyok megdőlni látszanak. A két művész találkozásánál különös játék alakul ki. Kapcsolatuk eleve furcsán indul, hiszen mind a kettő metaforikus távolságokból figyelni a másikat. Míg Lavinia Melissán át ismeri meg fokozatosan a férfit, az egy „örült nagy messzelátóval” (13. o.) figyelni a szobrásznőt. A kettejük közötti reláció érdekessége azonban abban rejlik, hogy az aktív és passzív szerepek nemi hierarchiáját destabilizálják, hiszen Lavinia a kemény agyaggal dolgozó kemény entitás, Friedrichet a finomság és a harsány pompa lengi körül. A szöveg expressis verbis kinyilvánítja karaktereihez való ambivalens viszonyát, s a fent említett tradicionális nemi síkokat áthágva teremt meg Laviniát egy olyan „asszonynak, akinek nem imponálnak a versek, az márvánnyal dolgozik. Az férfi!” (82. o.) De hasonló mó-

don reprezentálja Friedrichet is, akit „puha és feminin pompaszeretete” (100. o.) elidegenít a sztereotipikus férfiképtől. Szerelmük kibontakozása során Lavinia vállalja az aktív szerepet, felkeresi a férfit, kifejezi érzéseit, míg a férfi a látszólagos passzivitás pozíciójába vonul vissza, s mindent partnerétől vár. Így a nő megy el hozzá, hogy megvallja mit érez, s ő nyit be a férfihoz nászéjszakájukon.

Az áthágott nemi hagyományokra a szöveg számtalan példát kínál, emeljük ki kettőt ezek közül. Az első igen szimbolikus aktus: amikor Lavinia elmegy a férfihoz, az felkéri a nőt, hogy töltsön ő a csészékbe, s csak később árulja el, hogy ez próba volt, mert a csészék rendkívül finom porcelánból készültek, s még egyetlen asszonynak sem sikerült úgy töltenie, hogy ne pattanjanak el. Ez nyilvánvalóan a népmesei hagyományokat is őrző románcok alapmotívumaihoz vezethető vissza, ahol a hősnék próbákat kell kiállnia, hogy elnyerhesse szíve választottjának kezét. Csakhogy itt a hősnő feladata, hogy kiállja a próbát. A másik példa a nászéjszakájuk, amelynek során, mint már említettem, Lavinia nyit be a férfi hálószobájába, aki „ott ült bíborszegélyes, fehér kínai selyemruhában, mely karcsú és finom alakját szinte asszonyos redőkkel foltya körül. Ott ült, mint egy antik fejedelem, a nyakán hosszú aranylánccal, mely az övéig lecsüngött, derekán egy övvel, melyben drágakövek csillogtak, s az ujjai tele voltak gyűrűkkel, amiknek kövei szikráztak sápadt keze fölött [...] Nézz engem!” (162. o.). Ez a közeg nyilvánvalóan feminin perspektívából mutatja Friedrichet, aki teljes pompájában várja kedvesét. Ezt a pozíciót erősíti, hogy a nézés tárgyává kíván lenni. A néző státusa alapvetően megköveteli a hierarchikus rendbe való beilleszkedést, hiszen a látás fenomenológiája alapvetően férfiközpontú, tehát létrejön a kötelező heteroszexuális olvasat. Csakhogy itt Lavinia biszexuális látásmódot képvisel, képes mind domináns, mind pedig alávetett szemmel nézni. Lavinia szobrász, tehát van nézői kultúrája, amely alapján, ha kell, művészi

alkotásként olvassa az embereket. Ebben a szituációban a néző és a nézett hierarchikus viszonya fordított nemi közegben érvényesül, ráadásul disszonánsan, mert bár a nő lenne a domináns tekintet hordozója, szemét lesüti, nem néz a férfira. A szöveg tehát amellett, hogy felborítja a néző pozíciójának sztereotípiáit, valahol újrakonstruálja azt a két ember egymáshoz való viszonyában.

Az alkotás folyamata a történet során mindig új és új tartalommal bővül, s a művészi önmegvalósítás akkor éri el a csúcspontját, amikor Lavinia tönkrement házassága és gyakorlatilag életképtelen gyermeke iránti keserűségében megmintázza „Hágár szobrát, aki gyermekével száműzetett a pusztaságba, és belegyúrn minden életet, fájdalmat, vereséget, gyászt, ami érte! A térdelő asszony, aki halállal vívódó gyermekét nézte maga előtt – igen, ez ő, megint ő! [...] Ez a térdein megsemmisülten guggoló asszony ő volt, az arcába csapódó, széltől zilált hajjal, lágyéka körül a pár ruhadarabbal, a gyermekre meredő tekintettel, mely harcot és ellenállást üzen az igazságtalan balsorsnak, mely őket, kettőjüket kivette a magányba, a száműzetésbe, távol az emberi könnyörülettől, martalékul az éhségnek és szomjúságnak. De az anya nyitott szemmel várta az angyal érkezését, várta a segítséget, melyet az irtalmas Isten küld...” (283. o.).

Hágár az Ószövetségben Mózes I. könyvében jelenik meg, mint Ábrahám ágyasa és Sára szolgálója, akit, miután fiút szült Ábrahámnak, Sára parancsára elküldenek a közösségből, némi vízzel és étellel. A magára hagyott asszony, miután minden ételük és vizük elfogyott, letette fiát egy bokor tövébe, és ő maga leült egy másikhoz, mert nem tudta végignézni fia lassú és keserves halálát. Isten azonban nem hagyja magára Hágárt, hiszen ő is Ábrahám vérének anyja, így forrást fakaszt a kisdéd reménytelen sírására (1Móz 21, 19.). Hágár története metaforája a Laviniával törtéteknek, hiszen a szobrásznőt is elhagyta férje, s kénytelen kíméletlen harcot folytatni beteg fia életéért. Ebben

az elementáris alkotásban egyetlen metafizikai pillanatba sűrűsödik minden Lavinia által átélt és túlélt momentum, ugyanakkor a remény és a folyamatos küzdés sokkoló hatású megnyilvánulása is. Lavinia „minden óra után, melyet a szoborral töltött, egyre jobban érezte a maga teremtő erejének diadalát az anyag fölött. Mintha minden kifejezés számára megért volna immár! Mintha nem lennének előtte többé megközelíthetetlen határai a művészetnek. S ha a munkát befejezte, fáradt, de lángoló agya elé új formák, új témák, új meglátások tolnak [...] Érezte, hogy egyre magasabbra és magasabbra fog jutni azon az úton, amelyen megindult” (283. o.). Lavinia Tarsin nem szobor többé, nem küzd az anyaggal, hanem ő maga vált alkotóvá, ő maga lett az anyag.

A gyermek Lavinia számára nyilvánvalóan az újfajta beteljesülés, önkifejezés lehetőségét hordozza magában, hiszen számtalanszor gondolt már arra, milyen lenne „alkotni egy vérből és húsból való embert, és belelehelni a lelkét, a szomjúhozót” (152. o.). Érthető módon óriási átalakuláson megy keresztül. Házassága legszomorúbb éjszakáján fogant gyermeke azonban nemcsak néma, de életképtelen is. Szenvedéseit tovább fokozza, hogy férje elhagyta és viszonyt kezdett egy másik nővel. A beteg gyermek születése a rossz alapokon nyugvó, sikertelen házasság és önismeret eredményeként is értelmezhető, benne rejlik a nő zárkózottsága, a férfi disszonanciája és a kettejük közötti horizontkülönbség: ami Friedrichnek nagyformátumú hódítás, az Laviniának utolsó esély a gyermekszülésre: „Te az én vágyam gyermeke vagy” (201. o.). E mondatban rejlik annak megvallása, hogy az ő vágya gyarló, elégtelen és tökéletlen, ugyanakkor a néma gyerek allegorikus ábrázolása a nő nem kifejezhető vágyainak és akaratának, amely bármilyen formában reprezentálódik is, minden esetben degenerált, hiányos vagy életképtelen lesz. A beteg gyermek halála tehát predesztinált, így a nő vágyának halála is kötelező érvényűnek tűnik.

Csakhogy Lavinia ismét új korszakba lép, hiszen gyermeke halála után hosszú és fájdalmas felépülés következik, amelyben ő és férje ráeszmélnek, hogy „mind a ketten magunkat kerestük, ahelyett, hogy egymást kerestük volna. Mert nem térdeltünk le alázatosan vágyaink elé, hanem önzőn követeltük, hogy szolgáljanak minket! Mert készen akartunk mindent, amiért pedig küzdeni kell, hogy igazán megérdemeljük” (340. o.). A kínzó felismerés párhuzamosan alakul ki a törekvéssel, hogy ismét egymásra találjanak, s beteljesíthessék egymást. Friedrich többé nem fél az áldozatvállalástól és Lavinia többé nem akar szenvedni. Kettejük kialakuló harmóniájának látható jelei vannak: Friedrich eteti, segíti Laviniát, míg ő visszanyes-

ti vörös haját. Lavinia újra járni tanul, s ez szimbolikusan is értelmezhető, ez is egyfajta újjászületés, rekreáció, amelynek során újratemti önmagát, s a maga mögött hagyott tapasztalatok birtokában sokkal erősebben, s immár újra várandósan, egy őt elfogadó és szerető férjjel.

Kérdés persze, hogy Lavinia Tarsin a sok hányattatás, küszködés és önfeláldozás után vajon megtalálta alkotói, asszonyi és anyai 'vég-szignifikanciáját'? Van-e egy nőnek önbeteljesítési határa, egyáltalán van-e lehetősége az önartikulációra? Erdős Renée rávilágít arra, hogy ha a küzdelem önmagunkért végtelen is, mindig vannak állomások, lehetőségek, új és friss hullámok, amelyek megerősítik, vagy éppen eltántorítják az egyént.

(Erdős Renée: *Lavinia Tarsin házassága*, Garabonciás Kiadó, 1990)



Sáropatak, A Művelődési Ház, 1983.