

# A törött nyakú szarvas

Sylvia Plath életműve, élettörténete és betegsége

Tematikus szám

Szerkesztette: Gerevich József

Janka Zoltán hetvenedik születésnapjára

*Artificem commendat opus (Horatius)*

# Maszk és Én – és a betegség

## A lélek sérülései Sylvia Plath költészetében

Bollobás Enikő

87

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Amerikanisztika Tanszék, Budapest

**Összefoglalás:** Bollobás Enikő tanulmánya Plath költészetének két jellemzőjét tárgyalja, amelyek közvetlen kapcsolatba hozhatók betegségével: az éntöbbszörözésre törekvő maszk lírát, valamint a női Bildungot. Bár még a vallomásos költő esetében sem állítható fel egyértelmű összefüggés a költő személyes élete és a költői módszer között, a maszk líra – a látásmódok megtöbbszörözése révén – a többszörös személyiségzavar melletti érvnek tűnik, míg a női Bildung – a költői Ént megszólaltató egységes szelf fejlődése krónikájaként – a hasadt személyiség cáfolatának. Bollobás a maszkok és az identitások pluralizmusában éri tetten költői látásmódok széttartó sokféleségét, rámutatva, hogy Plathnál – a késő modernizmus szellemében – nincsen olyan önértelmező keret, amely összefogná a széttartó identitásokat. A női Bildung elsősorban a narratív versciklusokban bontakozik ki, amelyek a patriarchális helyzetek csapdájából kitörni igyekvő asszony kísérleteit mutatják be, a többnyire kudarccal végződőket éppúgy, mint azokat, amelyek a költő kreatív önmegvalósításának allegóriáját rajzolják meg.

**Kulcsszavak:** maszkköltészet; éntöbbszörözés; női Bildung; többes identitás; elhagyatottság-poétika; gyűlöletköltészet; női autonómia; költői felülírás

**Summary:** The study focuses on two features of Sylvia Plath's poetry that may be directly linked to her illness, her mask poetry and her female Bildung, where the former is informed by her sense of plural selfhood, while the latter gives account of the failures of her creative self-constructions. Although no direct connection can be set up between life and work even in the case of a confessional poet, it is probably safe to claim that multiple personality may manifest in a plural poetic self, while the Self developing in Bildung narratives contradicts the idea of a split personality. Enikő Bollobás explores the heteroclit diversity of artistic vision through discussing the pluralism of poetic masks and identities, insisting that, in the spirit of late modernism, no self-interpretive frame exists for Plath, one that would hold together the diverse identities. The long poems and poem cycles give narratives of female Bildung, portraying the woman's diverse attempts to break out of the traps of patriarchy; some of these are failed attempts, yet others offer allegories of the poet's creative self-constructions.

**Keywords:** mask poetry; plural selfhood; female Bildung; poetics of abandonment; hate poetry; female autonomy; poetic overwriting

Sylvia Plathot húsz éves korában diagnosztizálták depresszióval, miután anyja vágásokat fedezett fel rajta, amelyeket a család orvosa öndesztuktív viselkedés nyomaiként értelmezett, ezért pszichiáterhez utalta a fiatal nőt. Ekkorra már egyéb szimptomák is megjelentek, többek között hosszan tartó depresszív hangulatok, álmatlanság, koncentrációképtelenség, érdeklődéshiány, örömmegvonás, bűntudat, érzéketlenség, közöny, levertség, valamint az öngyilkosság pozitív megoldásként történő elképzelése. Vagyis magán viselte a súlyos depresszív zavar számos jegyét. 1953-ban történt első öngyilkossági kísérlete, amelynek terápiájaként elektro-

sok kezelést alkalmaztak, mégpedig az akkori (amerikai) szokásoknak megfelelően az éber beteg, nyugtató vagy akár csak izomlazító nélkül. Így elviselhetetlen fájdalmat élt meg, és örökre elvesztette bizalmát a radikális pszichiátriai kezelésekből. A későbbi diagnózisok a depresszióon kívül több egyéb betegséget is felsorolnak, köztük a bipolaritást és az abból eredő impulzív viselkedési rohamokat, a dührohamokban megnyilvánuló személyiségzavart, az örökletes kémiai egyensúlyhiányt, a borderline személyiségzavart, valamint a kezdeti szkizofréniát (ld. Silverman 32–33).

Depressziója és öngyilkossági kísérlete kiváltó okai közt apja, *Otto Plath* 1940-ben bekövetkezett halálát szokás elsőként említeni, melyet Sylvia egész életében képtelen volt feldolgozni, mindvégig ingadozva a korai veszteség által előidézett benuhátság és a német származású apa elképzelt náci volta feletti düh végletes érzelmi pólusai között.<sup>1</sup> Az okok között szerepel még ellentétekkel terhelt kapcsolata anyjával. Mint naplójában írja, leginkább azért haragudott rá, mert az asszony hazug, képmutató házasságra biztatta, amelyben a nő csöndben irányíthatja férjét:

„Szeress egy kis kedves, kis biztonságos, kis édes bájos férfitáncot, aki majd gyereket ad neked, kenyeret és biztos födelet a fejed fölé, zöld pázsitot és pénzt, pénzt, minden hónapban pénzt. Köss kompromisszumot. Egy okos lány nem kaphat meg mindent, amit akar. Érd be a második legjobbal. Vedd el magadnak, ha kedves, ha úgy gondolsz, menni fog, ha kedvesen irányíthatod. (...) Bizonyosodj meg róla, hogy kedves kedves kedves. ... hogyan fejezzem ki az anyám iránti gyűlöletemet? Legmélyebb érzéseim szerint ellenség: »megölte« az apámat, első hímnemű szövetségeseimet ezen a világon. A férfitánc gyilkosa. Annyira nyomaszt, hogy szó nélkül el tudnék mellette menni az utcán.” (1958. december 12; *Naplók* 417, 419)

A depresszió stresszorai közé kell sorolnunk továbbá nagy csalódását, amiért nem vették fel a Harvard Egyetem nagy presztízsű írókurzusára és általában a túlteljesítési kényszerrel élők, vagyis az *overachieverek* kudarctól való rettegetését, továbbá a hangulatzavarokat és a védelmező környezet hiányát (ld. *Silverman* 34, 35).

Házasságkötése nem enyhítette, inkább elmélyítette betegségét. Mélységes csalódást érzett, mert úgy látta, hogy angol költő férje, *Ted*

*Hughes* mellett sem női, sem szakmai feladatait nem tudja az önmaga által elvárt szinten ellátni – márpedig Sylvia mindenben a tökéletességre törekedett. Erről így ír naplójában: „*elbeszélést, verset és regényt akarok írni, Ted felesége akarok lenni és anyja gyermekeimnek. Azt akarom, hogy Ted úgy írjon, ahogy akar, ott éljen, ahol akar, a férjem legyen és apja a gyermekeimnek*” (1958. december 12; *Naplók* 422). Megpróbált feleségként, anyaként és háziasszonyként egyaránt helytállni, ugyanakkor vágyott a szakmai sikerre és elismerésre: „*Írni akarok, mert valaki arra készlet, hogy kiemelkedjek az élet kifejezésének és lefordításának egy területén. Nem elégíthet ki a pusztán életben maradás óriási munkája*” (1953. május 14; *Naplók* 172). Vagyis költői pályáját is igyekezett építeni, ellenállva a domináns férj szellemi ráhatásának és védve saját szellemi autonómiáját. „*AZ ÉN ÍRÁSAIM AZ ÉN ÍRÁSAIM AZ ÉN ÍRÁSAIM*”, írja naplójában (1958. december 27; *Naplók* 435). Olykor gyermekei is terhet jelentettek, mert a szellemi kibontakozást gátló erőket látta bennük: „*Ez az, amire 30 évemben szükségem van – hogy lefejtsem a csecsemők ragacos, ragaszkodó ujjait, magammal is törődjek (...) Meg kell tisztulnom, kilépnem a savanyú tej, a pisis pelenkák, a gézdarabok, az anyaság szerető slamposágának világából*” (1962; *Naplók* 610). Ám végül összeegyeztethetetlennek bizonyult a női és költői feladatok együttes ellátása, és a hétköznapi próbálkozásai következtében fellépő fizikai és szellemi kimerülés megint csak végeláthatatlan depressziókba sodorta.

A szakemberek között nincs egyetértés abban a tekintetben, hogy pontosan milyen betegséggel küzdött *Plath*. Írásai alapján nehéz is egyértelműen felállítani a diagnózist, mert azok egyszerre árulkodnak a bipolaritásban megnyilvánuló krónikus depresszióról és a többszörös személyiségzavarról. Naplója tanúsága szerint

<sup>1</sup> Az apa iránti ambivalens érzései jelennek meg egyik leghíresebb versében, az „*Apu*” („*Daddy*”) címűben, amelyben – mint egy 1962-es BBC-interjúban elmondta – egy „*Elektra-komplexusban szenvedő lány*” szöveggel meg, aki akkor veszítette el apját, amikor még azt hitte róla, hogy a férfi Isten, amit azért is nehéz feldolgoznia, mert az apa náci, az anya pedig félzsidó volt (ld. *Bundtzen* 38). Később az apa iránt érzett haragot vitte át férjére, akit ugyanígy apja másaként ír le: „*Megcsináltam modelledet/Meinkampf-képző feketeruhást.*”

a bipolaritás szinte összeér a hasadt személyiséggel: „*A depresszióval küszködtem és küszködök. Mintha egész életemet két elektromos hullám irányítaná varázslatosan: egy örömteli pozitív és egy elkésztető negatív – bármelyik van soron, az határozza meg, tölti be az életemet*” (1958. június 20. *Naplók* 381). Végtelen hangulatok és fájdalmas hangulatingadozások gyötrik, gyakran hadakozik jó Énje sötét másával. „*Nem tagadhatom (...) gyilkos éneket*”, írja a naplóban, „*démonja*” és „*jó énje*” harcával kapcsolatban. „*Van egy jó énem, amelyik szereti a sízést, a hegyeket, az eszméket, a finom ételt, a ragyogó színeket. A démonom elpusztítaná ezt az ént, követelné, hogy eszményképpé váljon, vagy fusson el, ha egy mákszemnyivel is kevesebb*” (1957. október 1; *Naplók* 596-597). Ám a verseiben megjelenő többes én nem hozható fel a belső hasadás igazolására, hiszen a költészetben – különösen a Plath által képviselt modernista/késő modernista hagyományában – a személyiségváltással való játék és a maszkokkal történő éntöbbszörözés a lírai eszköztár alapvető elemeiként szolgálnak.

Tanulmányomban Plath költészetének ezt a két alapvető – és egymással ellentétes – jellemzőjét tárgyalom, amelyek közvetlen kapcsolatba hozhatók betegségével: egyrészt az éntöbbszörözésre törekvő maszklírát és a látásmódok sokféleségét, másrészt az egyre mélyebb depresszióba zuhanó, negatív női *Bildung*-ot. Előbbi a többszörös személyiségzavar melletti érvnek tűnik, utóbbi a költői Ént kiváltó, megszólaltató egységes szelf „fejlődése” krónikájaként a hasadt személyiség cáfolatának. Ám nyilvánvalóan még a vallomásos költő esetében sem állítható fel egyértelmű összefüggés a költői módszer és a költő személyes élete között. Bizonyos, hogy az Én és a látásmódok megtöbbszörözésével kísérletező költők nem mind mondhatók hasadt személyiségeknek, illetve a *Bildung* folyamatát verseiben nyomon követő művész sem bizo-

nyosan rendelkezik egységes Énnel. Irodalomtörténészként természetesen elsősorban a költői világról próbálok képet adni, a betegséget csak annyiban tárgyalom, amennyiben a szövegekben megjelenik és jelentőséget kap.

### Éntöbbszörözés, többes identitás, látásmódok széttartó sokfélesége

Sylvia Plath a többes identitás költője. Michel Foucault terminusát alkalmazva azt mondhatjuk, hogy önazonossága „széttartó sokféleségben” (*hétéroclité*) jelenik meg, és akár a jelenség alátámasztására idézett Borges-tanmese állatai a hivatkozott kínai enciklopédiában, „*a dolgok itt olyan mértékben különböző szinteken és síkokban »fekszenek«, hogy lehetetlen számukra közös teret találni*” (*A szavak és a dolgok* 11). Valóban, Plath énváltozatai is ellenállnak bármiféle totalizáló osztályozásnak: ő is lerombolta a „találkozások közös terét” (10). Költészetéből nemcsak „valódi” vagy „esszenciális” jegyekből épülő egységes Én hiányzik (ezt már a korai modernista gondolkodás is tagadta), de nincsen olyan önértelmező keret sem, amely összefogná a széttartó identitásokat. Az (ál)arcokat és (jel)mezeket nem egy mélyszerkezeti Én ölti magára, hanem ezek maguk lesznek az Ének.

Költészetét a maszkok és az identitások pluralizmusa jellemzi. Mint Susan Van Dyne rámutat, a költő ön-reprezentációi azt sugallják, hogy életét szövegnek tekintette, amelyet megalkotott, majd rendre újraírt (1). A kettős Én nyomasztó élménye kínozza a jól ismert „Gipszben” („In Plaster”)<sup>2</sup> című vers beszélőjét:

*Hát ez már mindig rajtam lesz!*

*Két személy vagyok:*

*Ez a vadonatúj-fehér és a régi sárga,*

*És a fehér bizonytalán a felsőbbrendű.*

(Tandori Dezső ford.)

<sup>2</sup> Tanulmányomban a verscímek jelölésében megkülönböztetem a lefordított és a le nem fordított költeményeket: kötetben megjelent versfordítások esetében az idézőjelbe tett magyar cím után zárójelben következik az idézőjelbe tett az angol – pl. „Gipszben” („In Plaster”) –, míg a le nem fordított versek esetében előbb az angol címet adom meg idézőjelben, majd zárójelben a cím magyar fordítását, idézőjel nélkül – pl. „The Surgeon at 2 a.m.” (Sebész hajnali kettőkor).

E vers képlete meglehetősen egyértelműnek tűnik: a konstruált publikus Én a patriarchátus terméke, míg a másik Én rejtőzködni kényszerül, mert nem felel meg a patriarchátus elvárásainak. Nem a biológiai, hanem a kötelezően konstruált vagy konstruálandó Én okozza a nő tragédiáját, mely elől nem térhet ki. Ebben a versben a férfiuralmú társadalom a felelős a nő hasadt identitásáért, míg a „A másik” („The Other”) címűben a patriarchátus női ügynöke, a házasságtörésben cinkos másik asszony áll a feleség két Énje közé.

Plath költészete a drámai monológ és a maszkíra több elemét ötvözve alakítja ki azt az empatikus-animista identitás-szemléletet, amely a megjelenített fiktív beszélőt maszknak tekintve ölti fel annak személyiségét. Azt mondhatnánk, hogy Plathot is sokáig foglalkoztatja a „valódi Én” és a felvett maszk, illetve jelmez („kosztüm”) problémája. Mint erre *Sandra Gilbert* rámutat („Costumes”), ez az angol-amerikai modernizmus egyik nagy dilemmája, melyet férfiak és nők másként oldottak meg. Míg ugyanis a férfi modernisták (*Joyce, Lawrence, Yeats, Eliot*) jellemzően inkább a felvett jelmez vagy maszk alatt keresik a „valódi Ént”, a női szerzők (*Woolf, Djuna Barnes, HD, Plath*) szerint a metaforikus „ruha” – vagyis elsősorban a nők a társadalmi megkonstruáltsága eszköztára – maga alkotja a társadalmi nemi identitást. A női felfogásban tehát minden maszk szelf, s egyben minden szelf maszk, a valódi Én pedig nemtől független. A „ruha” alatt ugyanis nem a „valódi nő” vagy a „valódi férfi” lakozik, hanem éppen ennek a nemi karakterekkel ellátott szelfnek a hiánya: a nemtől független, androgün szelf.

Számos korábbi Plath-kommentár, köztük *Murray M. Schwartzé* és *Christopher Bollasé* azért tűnik mai olvasatban elhibázottnak, mert éppen ezt a szelfközpontot hiányolja Plath írásaiból, s öngyilkosságát is e hiánnyal magyarázza. Előszavaiban, kommentárjaiban férje is mintha azt kívánna sejtetni, hogy Plath személyes és művészi problémái „valódi Énje” meggyengüléséből fakadtak. A naplók elé írt lírai esszéjében *Hughes* a „mesterséges Ének elhalt bőrreégeinek levedlését” üdvözli Plath művé-

szi fejlődésében (Foreword XIII), miközben maga Plath inkább egyik önéletrajzi ihletésű elbeszélése hősnőjéhez hasonlítja önmagát:

„Myra privát szövetséget kötött önmagával, hogy „kiugrassa az embereket”. Először áttetsző vázaként képzelte el önmagát, mely tisztább a kristálynál – sőt, szinte láthatatlan. (Olvasta valahol, hogy egy bizonyos iskolához tartozó színészek üres pohárnak képzelik, amikor új szerepet tanulnak.) Így, minden előítélettel, minden egyéni árnyalattól megszabadulva Myra bizalmas közlések tökéletes befogadója lett.” (Jonny Panic, 137)

Az empatikus befogadás pillanata előtt az ürességet, a kiürülést gyakorló költő pillanatnyi egységet teremt pillanatnyi Énje és a pillanatnyilag Másiknak felfogott személy, állat vagy tárgy között, mindenkor tudván, hogy sem saját, sem a másik személyiségének nincsen semmiféle „belső magja”, így nem is ragadható meg. „Néha másvalaki helyzetébe képzelem magam, s megijedek, amikor azon kapom magam, hogy mennyire sikerül!” – írja anyjának (*Letters Home*, 40). Saját identitását más identitások átélésében érzi kiteljesedni, s egyúttal önmagát a mások észlelte képként azonosítja: „én az vagyok, akinek mások látnak, és semmi volnék, ha nem volna rajtam kívül ember” (*Naplók* 157). A lírai Én a végtelen regresszió folyamatában azzal a tükörrel azonosul, amely mint szubjektum üres, nem létezik, de felveszi bárki alakját.

*Ezüst a színem, pontos vagyok s tárgyilagos.  
Amit látok, magamba fogadom, amint van,  
Nem burkolom szeretet vagy utálat kódébe.  
Nem kegyetlen vagyok, csak igaz –*

...

*Most tó vagyok. Asszony hajol fölém,  
Mélyemben fűrkézi, ki is valóban ő.  
(„Tükör” [„Mirror”], Kodolányi Gyula ford.)*

A költő lírai Énje az azonosulás és az elidegenülés mestere; az azonosulást kiürülés, az elidegenülést azonosulás előzi meg. Korai leíró és narratív költeményeiben a versek harmadik személyben, távolságtartással megragadott tárgya-

val azonosul. Számos költeményében bizonyítja „a dolgokkal való gyönyörű összeolvadásra”, majd a „különválás érzetének átélésére” való képességét, melyről „Ocean 1212-W” (Óceán 1212-W) című elbeszélésében is ír. *Marjorie Perloff* animizmusként értelmezi *Plath* beleélési képességét, s azt elsősorban az állatok iránti empátiájában véli tetten érni („*Angst and Animism*”). Valóban, akár a neves XIX. századi francia *animalier Rosa Bonheur*, *Plath* is a nemi identitás megformálásának és kifejezésének eszközét találta meg az állatábrázolásokban (a festő állatábrázolásairól *James M. Saslow* ír részletesen). De *Plath* empatikus azonosulásának tárgya éppúgy lehet élő személy – gyermek („*Electra on Azalea Path*” [Elektra az azálea ösvényen]), „Egy apátlan fiúnak” [„*For a Fatherless Son*”], „*Apu*” [„*Daddy*”]), boszorkány („*Vanity Fair*” [Hiúságok vására]), szemünk előtt faunná váló férfi („*Faun*”), az Én kizárólagosságát életfilozófiává emelő szolipszista („*Soliloquy of the Solipsist*” [A szolipszista monológja]), jósnő („*Recantation*” [Lemondás]), szomorú vénlány („*Spinster*” [Vénlány]) –, mint halott ember („*Egy hullaház két nézete*” [„*Two Views of a Cadaver Room*”]), akár élő vagy döglött állat is – homokból kikapart rák („*Dream with Clam-Diggers*” [Álom rák-halászokkal]), hangyát fogó pók („*Spider*” [Pók]), hízlalt liba („*Rhyme*” [Rím]), földből kibújó mormota („*Incommunicado*” [Értetlenség]), bagoly („*Owl*” [Bagoly]) vagy kígyó- vagy vakondtetem („*Medalion*” [„*Medallion*”]), „*Blue Moles*” [Kék vakondok]). Ám előfordul holt anyag iránti empátia is, így például a „*Child’s Park Stones*” (A Gyermek Park kövei) című versben, ahol a beszélő a kövek „hallgatag szívét” kívánja megismerni. Művészi fejlődése szempontjából ez utóbbi költemények – mint azt *Perloff* kiemeli – átvezető jellegűek a korai objektívizáló, elbeszélő-leíró és a későbbi, első személyben íródott, szubjektív hangvételű lírai darabok között („*Angst and Animism*” 65). *Plath* egyre gyakrabban ölt magára idegen maszkot, és érdeklődéssel figyel, mivé teszi az álarc, milyen belső változásokat eredményez. A „*Blue Moles*” (Kék vakondok) című versben a vakond „puha bundájába bújó” beszélő nem veszíti el önazonosságát, addig a „*Flute Notes*

from a Reedy Pond” (Furulyahangok a nádas tóból) vagy a „*Gombák*” („*Mushrooms*”) című költeményben teljes az azonosulás a téli tófenékkal, illetve az avar alatt növekvő gombákkal, amint az az első személyű grammatikai formában is kifejeződik. *Plath* számos versében vesz magára férfiálarcot és szólal meg férfihangon: a korábbi darabokban („*Az Egg Rock-i öngyilkos*” [„*Suicide off Egg Rock*”]), „*Az álmatlan*” [„*Insomniac*”]) inkább harmadik személyben, a későbbi darabokban („*The Surgeon at 2 a.m.*” [Sebész hajnali kettőkor], „*Az akasztott ember*” [„*The Hanging Man*”]), „*Korai távozás*” [„*Leaving Early*”]), „*Paralízis*” [„*Paralytic*”]), „*Gigolo*” [Dzsigoló]), többnyire első személyben.

Az utolsó években, az 1959 és 1963 között született, művészileg érett költeményekről elmondható, hogy az első személy az empatikus animizmus „jelöletlen”, vagyis „naturalizált” hangja, s az ettől eltérő szerkesztésű versekben mindig mintha valami többletjelentése volna az azonosulást objektívizáló grammatikai formának. Így például a beleérzést ellenséges indulatok határozzák meg a „*Tulipánok*” („*Tulips*”) című versben, hiszen a beszélő asszony éppen az oxigénjét elrabló virágokkal való összezártágban érzi feltolulni magában azt a lebegő-fuldokló félelmet, melyet *Perloff* *Angst*ként, azaz szorongásként értelmez, s az egész késői korszak jellemző életérzésének tart. Ide sorolhatók az olyan nagy versek, mint a *George Steiner* által a „modern költészet Guernicájának” nevezett (id. *Rose: The Haunting of Plath*, 214) „*Apu*” („*Daddy*”), a „*A kolosszus*” („*Colossus*”), a „*Halva születettek*” („*Stillborn*”), a „*Reggeli dal*” („*Morning Song*”), a „*Pipacsok júliusban*” („*Poppies in July*”), a „*Szedrezés*” („*Black-berrying*”), illetve a már említett „*Tulipánok*” („*Tulips*”). Ezekben a költeményekben elidegenítő kívülállás váltja föl az empatikus azonosulást, s *Plath* a „legbensőbb” érzelmeiktől és a beszélőhöz legközelebb álló személyektől különíti el magát: a gyermekben csalódást okozó apától, a házasságtörő férjtől, a szerelmi aktus után idővel „automatikusan” megszülető, majd a szeretetet zsarnokian követelő gyermektől, a csak újabb és újabb mechanikus szülésnek tűnő alkotástól, saját szenvedésétől, illetve a túlzott

lelki rokonságot erőltető szederbokroktól. *Plath* felülírja a patriarchátus fenntartását szolgáló, ugyanakkor a nőket kiszolgáltatott áldozatokká tevő nagy mítoszokat, s lírai hangja révén elhatárolódik mindentől, ami nem saját, egyéni, szabad választása eredménye.

*Plath* sokféle, egymással gyakran ellentétes szubjektumhelyzet költője, mely szubjektumhelyzetek szintén sokféle, gyakran ellentétes látásmódok – világertelmezések, életolvasatok – produktumai és egyben előállítói. A *heteroclit* identitások, *heteroclit* világlátások folyamatában születnek. Költészetében egyaránt találunk példát a női, a metaforikus, az allegorikus, a misztikus, a metafizikai, az absztrakt, az objektívista, illetve a művészi és a tudományos, a transzcendens és az immanens, a látvány- és a látomás-alapú, a katartikus és az eksztatikus írásmódra, hogy csak néhány kínálkozó kategóriát említsek, amelyek foucault-i értelemben *heteroclit*ek, és ellenállnak bármiféle totalizáló osztályozásnak. Az alábbiakban éppen ezért a totalizáció kényszere nélkül szólok a *Plath*-életműben széttartó sokféleséggé megjelenő látásmódokról.

Elsőként említendő *Plath* női írásmódja. Kommentátorai több női hagyományhoz is kapcsolják, így a női gótikus irodalom groteszk vonulatához (*Moers*, 110) és a szentimentális hagyományhoz. Ez utóbbihoz több szálon is kötődik: költészetében felfedezhető az eredetileg *Mme de Staël*től származó, ún. „elhagyatottság poétikája”, valamint az elsőnek *Nancy K. Miller* által megfogalmazott „hősnő-szöveg”. Mindkettő az elcsábított és elhagyott ártatlan lány motívumát dolgozza föl (*Donovan*, 99). Ő maga a *Virginia Woolffal* (és egyébként *D.H. Lawrence*-szel is) érzett „misztikus” kapcsolat mellett a *Sappho*, *Elizabeth Barrett Browning*, *Christina Rossetti*, *Amy Lowell*, *Emily Dickinson*, *Edna St. Vincent Millay*, *Edith Sitwell* és *Marianne Moore* nevével fémjelzett női hagyományba sorolja magát (*Naplók*, 345). A költészetében megjelenő élménystruktúra egyértelműen a női szférából táplálkozott: legfontosabb témái között szerepel a domesztikus szféra a maga jellemző tárgyaival („Végszavak” [„Last Words”], „Tükör” [„Mirror”]); a női fiziológiai élmények, mint a terhesség és a

vetelés („Terhes nők” [„Heavy Women”], „Parliament Hill” [„Parlament Hill Fields”]); és az öregedés („Arcifjítás” [„Face Lift”]); a kelepceként megélt házasság („Esemény” [„Event”], „Balsejtelmek” [„Apprehensions”). *Plath* éppúgy ír az anyaság ambivalens érzéséről („Reggeli dal” [„Morning Song”]), mint a gyermekek adta teljes boldogságról („Child” [Gyermek], „Kedvesség” [„Kindness”], „Léggömbök” [„Balloons”). Az alkotói szubjektum feminizálása mellett kísérletet tesz arra is, hogy átírja az alkotói folyamatban hagyományosan tárgyként ábrázolt nőképet. Legutolsó korszakát leszámítva a verseiben megjelenő beteg nő ikonja megfelel a XIX. századi invalidizmus-kultusz terjesztette romanticizált nőképnek, mely szerint – mint azt *Bram Dijkstra* kifejti – az egészséges nő férfias, természetellenes, míg a betegség a nő természetes állapota (25–26). Ez a nőkép legmarkánsabban a „Tulipánok” („Tulips”) című versben jelenik meg, ahol a patriarchális házasságban elbetegített nő számára az egészség a dédelgetett fantáziavilág része.

*S felfigyelek szívemre: nyitja-csukja*

*Vörös virágkelyhét, merő szeretetből irántam.*

*A víz, amelyet ízlelek, meleg és sós, mint a tenger,*

*S ahonnét jön, messze, mint az egészség.*

(Tandori Dezső ford.)

A női és férfi érzékelés és episztemológia közti különbséget több versében is megpróbálta megfogalmazni, így a „Two Views of Withens” (Withens két nézőpontból) című versben, valamint az alkotói folyamat természetét feltáró két nagyszerű költeményében, az „On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad” (A nimfa megidézésének nehézségéről) és az „On the Plethora of Dryads” (A nimfák túltengéséről) címűekben.

*Plath heteroclit* látásmódja gyakran azokban a versekben is megjelenik, melyek látszólag a *gender* kategóriájával operálnak. Így például a „Two Sisters of Persephone” (Persephoné két nővére) a művészetek és a tudományok allegóriáját rajzolja meg feminizált formában, a „Fácán” („Pheasant”) a férfi és a női látásmód közötti különbséget szemléli az áldozat, a madár szempontjából, míg a „Metaforák” („Meta-

phors”) úgy jeleníti meg a metaforikus gondolkodást az állapotos nő alakjában, hogy egyúttal a várandósságot a metafora metaforájaként ábrázolja. A Wallace Stevens által korábban vágyott „közönséges renden túli harmóniát” a Lorelei-mítoszban feminizálja: az örült habok közt hajózó férfiak éppen a „nővérek” mennyei rendet idéző éneke csábításának engedve lesznek a tenger martalékai („Lorelei”). Plath szívesen szól szexuális terminusokban a költői reprezentációról, de a feminizált és a maskulinizált látásmódot nem a hagyományos kettősségek szerint írja le. A belepillantók sorától feminizált tükör például pontos és tárgyilagos, ráadásul képes a látvány teljes befogadására: a hiányban definiálódó szubjektum mindahányszor eggyé válik az őt megtöltő objektummal.

*Többnyire a szemközi falat bámulom.  
Rózsaszín és foltos. Oly régóta nézem már,  
hogylakem részének hiszem ...  
(Kodolányi Gyula ford.)*

A nemekkel asszociált látásmódnak egy másik változata jelenik meg az „On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad” (A nimfa megidézésének nehézségéről) című versben. A nimfák megidézésének nehézségeiről panaszkodó narrátor éppen azért van bajban, mert a látott kép nem enged a képzelet feminizációjának: a fa fa marad, a nimfák nem tűnnek elő. Az „On the Plethora of Dryads”-ban (A nimfák túltengéséről) azonban Plath már egy egészen más látványról ír: a narrátor igyekszik megszabadulni a metafizikai fa fantáziavilágában élő, hókuszpókusz fikciókat varázsló nimfáktól, s a fa valóságához hű látomáshoz próbál eljutni, amelyet a szexuális aktus metaforájával ragad meg. A „November Graveyard” (Novemberi temető) című költeményben is a nimfáktól és szellemektől nem kísértett makacs kép érdekli, a lényegi táj, melyben őszinte enyészet folyik. Ez a konkrét látványban és tényszerűségben gyökerező látomásos látványlára az amerikai költészet egyik legfontosabb hagyományához köti, s az imagistákkal és az objektivistákkal rokonítja. Plath poétikájában az imagista és az objektivista elemek a figyelem sajátosan amerikai valorizáció-

jából eredeztethetők. Az imagista Plath a látás művésze: a részletek pontos rögzítője, akit az absztrakciókkal szemben a konkrétumok érdekelnek; ez az „Évek” („Years”) témája. Az „Emse” („Sow”) mintha a steini diktum kibontója volna: „a rózsza: az rózsza: az rózsza”. Ekként a kocáról is elmondható, hogy nem legenda, kulturális ikon vagy ősvilági látomás; nem malacpersely vagy sült malac. Az emse: emse, s ez, a trágyában hasaló, nagyon is konkrét disznó is lehet lírai téma.

Az objektivista Plathot a látvány látomássá lényegülése izgatja: az alkotói folyamatnak az a pillanata, amikor a figyelem intenzitása előtt megnyílnak a dolgok, feltárulkoznak a létezés rejtelmek. Legnagyszerűbb verseiben – mint a „Fekete varjú esős időben” („Black Rook in Rainy Weather”) címűben – a szubjektum a „puszta” látás segítségével vesz részt a természet folyamataiban.

*Ott fenn a merev ágon  
nedves fekete varjú kuporog,  
rendezgeti tollát az esőben.  
Nem várok csodát  
vagy véletlent,*

*Hogy szememben felgyújtsa  
a látványt, nem is keresek már  
eltervezést a szeszélyes időben,  
hulljon csak, ahogy hull a levél,  
ceremónia s jelentés nélkül.  
(Kodolányi Gyula ford.)*

A költő – talán nevezhetjük ez esetben így a vers narrátorát – az érzékelés intenzitásában várja azt az eseményt, melyet jobb híján az angyal eljövételének nevez: a látásban gyökerező epifániát, az objektumban elvesző szubjektum eksztázisát.

*... kételkedem  
és számító vagyok, nem tudni,*

*mikor ragyoghat fel oldalamon  
szeszélyes angyal. Csak azt tudom,  
hogylakem fénylik fel néha a tollát rendezgető  
varjú; akkor a fény érzékeim  
melegadja, felhúzza szemhéjam,*



s rövid haladékokat kapok, szűnik  
a félelem a teljes közönytől.  
Ha szerencsém van, s követem szívósan  
e nyomot a fásultság  
évadján át, összefoltozok majd

94

Valami békét. Csodák vannak,  
ha a fény hirtelen játéka  
annak akarod hívni. Kezdődik  
újból a les, a hosszú les az angyalra,  
a ritka, véletlen eljövételre.  
(Kodolányi Gyula ford.)

### A női Bildung

A Plath-versek között több olyan sorozatot találunk, mely összefüggő ciklusként olvasható. Nemcsak a magától értetődő darabokra gondolok, mint a „Poem for a Birthday” (Vers születésnapra), a „Három nő” (Three Women) vagy az ún. méh-ciklus („A méhgyűlés” [The Bee Meeting], „A méhes láda megérkezik” [The Arrival of the Bee Box], „Fullánkok” [Stings], „The Swarm” [A rajzás], „Telelés” [Wintering]), de az *Ariel* című kötetnek a költő által megtervezett változatára, sőt a teljes Plath-életműre is, mely ugyancsak felfogható egyetlen hosszúversként.

Az ún. hosszúvers hagyománya mélyen gyökerezik az amerikai irodalomban, s Whitman óta minden jelentős költő a feladatának tekinti, hogy megírja a maga modern költői eposznak felfogható versciklusát. A rendre nyitott formában megjelenő sorozatok darabjai csak nagyon laza szálakon kapcsolódnak egymáshoz, mégis valamilyen epikus léptékű történet bontakozik ki belőlük. A hagyomány legfontosabb képviselői közt elsősorban férfiakról szokás beszélni, ám Ezra Pound, Wallace Stevens, TS Eliot, Louis Zukofsky, Charles Olson, Robert Duncan és Charles Bernstein mellett többek között Gert-rude Stein, Mina Loy és H.D. (Hilda Doolittle) is írt ilyen radikálisan modern epikus költeményt. Plath költői életműve is ebbe a nagyszabású –

történelmi, metafizikai, vallási, esztétikai – kérdéseket érintő hagyományba illeszkedik, és elődeihez hasonlóan ő is hozzájárult e forma „női” változatának megteremtéséhez. Mint Susan Stanford Friedman a női modernista generációval kapcsolatban rámutat, a forma feminizációja több módon folyt, melyek közül a leglényegesebbek a nő cselekvő személyként való megjelenítése, a publikus tér visszakövetelése a nők számára, valamint a szatirikus Másik diszkurzusának megteremtése (17–18). Plath esetében különösen fontos ez a három elem, hiszen mindvégig az aktív és a passzív, a személyes és a politikai, a bent és a kint, a privát és a politikai, az Én és a Másik közötti határvonalak felszámolásán dolgozik. Mint láttuk, maszk-lírájára a külsővel való empatikus-animisztikus azonosulás és a belsőtől való ironikus-szatirikus elkülönülés a jellemző. Az ultrakonzervatív ötvenes években, jóval a „személyes = politikai” szlogen elterjedése előtt Plath a nőmozgalom előharcosaként hirdette a személyes politikumát. Mint „Context” című, 1962-ben írt esszéjében kifejti, számára a kor nagy kérdései nem mások, mint az egyes emberek legszemélyesebb problémái.

„Számomra korunk valódi kérdései azonosak minden kor nagy kérdéseivel – a szeretet fájdalma és csodája; az alkotás minden formája, gyerek, kenyér, festmény, épület; és a bárhol élő bármilyen ember életének megőrzése... Igen, a költészet nagy haszna bizonyosan az élvezet – nem a vallásos vagy politikai propagandaként elért hatás.”<sup>3</sup> (id. Perloff, „Angst and Animism” 73)

A ciklusként olvasott „Poem for a Birthday” (Vers születésnapra) például egy térszerűségében kibontakozó történetet mesél el, s meglehetősen egyértelmű irányt követ. Mint Jacqueline Rose kifejti, a bent, a hátul, a lent, a fent és a kint kérdéseit taglaló darabokban a vers az Énből kifelé tart, hogy az Én újjáteremthesse ön-

<sup>3</sup> „For me the real issues of our time are the issues of every time – the hurt and wonder of loving, the making in all its forms – children, loaves of bread, paintings, buildings, and the conservation of life of all people in all places” (*London Magazine*, “Context,” February 1962)

magát (49). A „Három nő” („Three Women”) a személyes életet heroikus, történelmi küzdelemként állítja be, míg a méh-ciklus a kreatív önmegvalósítás allegóriáját rajzolja meg.

Különösen izgalmas az *Ariel* kötet egységként, egyetlen hosszúversként való olvasása. Akár a versek kompozíciós sorrendjét tekintjük, akár a *Plath* által kidolgozott sorrendet, a „Reggeli dal” („Morning Song”) és a „Telelés” („Wintering”) közrefogta ciklus egy sajátos női fejlődéstörténetet mond el az első gyermek megszületésétől a férj hűtlensége miatt elszenvedett érzelmi válságon keresztül a magára maradt, de a rossz házasság csapdájából az elszakadás által kiutat találó asszony életigényléséig.

Természetesen nem lehet tagadni a versek személyes vonatkozásait. Ezek között kiemelkednek a *Hughes*-szal való házasság nehézségeire való utalások. Mintha a patriarchátus állatorvosi lova lett volna ez a házasság, mely annak minden betegségét magán hordta. *Hughes* a yorkshire-i tradicionális vidéki kultúra terméke volt, aki a nők hagyományos szerepeinek erőltetésében semmi kivetni valót nem talált, miközben a hagyományos férfi-szerepeket saját maga nem vállalta. Megismerkedésük után nem sokkal *Plath* már „könnyörtelen erőként” ír a férfiről, aki „embereket és dolgokat tesz tönkre” (id. *Wagner-Martin*, 133, 135). Feltételezhető, hogy *Hughes*-ban voltak szadista hajlamok, s kettőjük kapcsolata mindenképpen kölcsönösen erős agresszivitást mutat: első, vad csókolózásukat afféle héja-nászként élte meg a nő, első együtt töltött éjszakájukat pedig „holocaust-éjszaka-ként” jellemzi (*Rose*, 88–89), míg a házasságkötést követő hónapban már „szótlan idegenekként” látja magukat, akik számára a világ hirtelen „hamis és savanyú” lett (*Wagner-Martin*, 135). Professzionális kapcsolatukban is mindvégig a férfié volt a domináns szerep: *Hughes* téma-listákkal behatárolt fogalmazási feladatokkal és hipnotikus gyakorlatokkal infantilizálta az asszonyt. Ted munkája mindvégig előnyt élvezett a *Sylvia*éval szemben, és gyakran előfordult, hogy irodalmár vendégeinek a férfi meg sem említette, hogy felesége is költő. Mai szemmel különösen furcsának tűnik, hogy két szellemi ember kapcsolata erős patriarchális hierar-

chiát mutat: mindvégig a feleség kezelte a férfi levelezését, ő volt gépírónöje is, míg például a védekezés az asszony kizárólagos feladata maradt (*Wagner-Martin*, 145, 177; *Van Dyne*, 33).

Valóban elmondható, hogy *Plath* halála után *Hughes* kisajátította és cenzúrázta a *Plath*-életművet, csak a dokumentumok egy részét téve hozzáférhetővé. Mivel *Plath* végrendelet nélkül halt meg, ún. „szellemi örököse” is férje lett – annak ellenére, hogy a házaspár akkor már öt hónapja különváltan élt (*Wagner-Martin*, 13). Az elidegenült férj döntött a legfontosabb kérdésekről: tőle függött, mely kéziratok legyenek publikusak, melyek zároltak, sőt egyeseket meg is semmisített, így az utolsó hónapok naplóit és a Devonban töltött másfél esztendő alatt született személyes írásokat mind eltüntette. A 2000-ben kiadott naplók elvben az összes naplóbejegyzést tartalmazza, ám a Faber and Faber Kiadó jegyzete szerint a *Naplók* teljes kiadását *Hughes* készítette elő („a lezárt anyag fölött csak ő rendelkezhetett”; *Naplók* IX) – annak ellenére, hogy a szerzői jog már hosszú évek óta a gyermekeké volt. *Hughes* döntött a versek reprezentatív, kanonikus válogatásának összetételéről, s úgy tűnik, elsősorban, saját, személyes szempontjai vezérelték akkor is, amikor megismerkedésük időpontjánál húzta meg a határt a „korai zsengek” és az „érett versek” között (*Rose*, 72–73; *Van Dyne*, 4).

*Plath* kritikusai leginkább azt vetik *Hughes* szemére, hogy döntése nyomán olyan *Ariel* kötet jelent meg, amely nem tükrözi szerzője eredeti akaratát (*Perloff*, *Poetic License*; *Van Dyne*). A *Hughes*-szerkesztette változat a költő életének utolsó hat hetében született halál-versekkel zárul, melyek *Plath* szándéka szerint harmadik kötetének darabjai lettek volna. Mint *Perloff* rámutat, ezek a versek azt sugallják, mintha a közeleli halál elkerülhetetlen lett volna *Plath* számára: nem a személyes, családi problémákkal, vagyis férje hűtlenségével és távozásával, hanem saját érzelmi labilitásával magyarázhatók; mintha nem azért lett volna boldogtalan, mert elhagyták, hanem mert szubjektív módon elhagyatottnak érezte magát (*Poetic License* 182). Ráadásul *Hughes* kihagyta a legerőteljesebb, és általa „személyesen agresszívnek ítélt” verseket

– „A nyúlfogó” („Rabbit Catcher”), „A Secret” (Titok), „The Jailer” (A börtönőr), „A másik” („The Other”), „Purdah” (Pardaa) címűeket –, amelyek hűtlenségekről és börtönként megélt házasságokról szólnak, s ezek helyett a közeli halál sorsszerűségét sugalló költeményeket tette meg a kötet konklúziójának.

A Plath-tervezte kötet 41 verse – sokatmondóan az első (*love*) és utolsó (*spring*) szavak által közrefogva – egy asszony fejlődéstörténetét mondja el az első gyermek születésekor érzett elemi boldogságtól a krízisek fölött diadalmaszkodó életigenlésig. Annak ellenére, hogy a kötet a költő legmélyebb lelki válságának idején íródott, az elmondott történet végkicsengése pozitív: a házasságban megalázott asszony hosszú lelki gyötrődés után végül talpra áll, s független, autonóm Énben születik újjá. A témák közt számos hagyományos női témát találunk (házasság, gyermekszülés, anyaság), ugyanakkor Plath ezt a női élményvilágot a maga ellentmondásosságában tárja föl: szól az anyaság ambivalens érzéséről, a házaskapcsolatokban érzett kiszolgáltatottságról, a düh és a bosszú érzéséről, majd az egyedül maradt asszony önmagával való megbékéléséről. Az élet igenlése talán a nagyszerű méh-ciklusban fogalmazódik meg a legégyértelműbben: nem a halál ezeknek a témája, hanem a küzdelem, a bosszú és a valamikor szeretett embertől való egészséges elszakadás.

A Plath-tervezte *Ariel* olyan asszony fejlődésének krónikája, aki egyszerre művészi szubjektum és objektum: ő lesz saját művészi alkotó Énjének a tárgya, az önmagát megteremtő művészi objektum. Élete utolsó hét-nyolc hónapjában a passzív szenvedőként megjelent áldozat alakjától a bosszúálló Médeia figuráján át eljut a szexualitásában és kreativitásában kibontakozó, érzelmileg független asszony megjelenítéséig. Ehhez az átváltozáshoz éppen az olyan dühös, személyesen agressziót felvállaló versekre volt szükség, melyeket Hughes kihagyhatónak ítelt. Plath „gyűlölet-költészete”, mint arra már egyik legkorábbi kommentátora rámutatott, semmivel sem kevésbé fontos szerelmi költészeténél (Moers, XIII). A női *Bildung* szempontjából kulcsjelentőségű az a tény, hogy Plath ekkor már vállalta a dühöt és a gyűlölködő

bosszúállást is. Nem a társadalmi elvárások gipszébe zárt, finom, finomkodó, tökéletesen „angyali” lény rajzolódik ki az *Ariel* kötetből: Plath itt valóban „megölte” mind a „házban lakó angyalt”, mind a „lady”-t, hogy a feminista kritika által leírt proto-jelenségekre utaljak (*Gilbert-Gubar, Showalter*). Valóban a patriarchális rend felrobbantására íródtak ezek a dühödt versek, melyekben – Kent szavaival a *Lear király*-ból – „a harag kiváltságos” (II, II, 70). Így a „Burning the Letters” (A leveleket égetve), melyben a férj totem-állatát, melyet Hughes minden bizonnyal *DH Lawrence*-tól vett át, a rókát is megöli az asszony, vagy a házasságot büntényként ábrázoló nagyszerű októberi versek („The Detective” [A detektív], „A bezárulás bátorsága” [„The Courage of Shutting-Up”], „The Jailer” [A börtönőr], „Apu” [Daddy], „The Applicant” [A jelentkező]). A „düh fenomenológiája” értelmében, ahogyan ezt *Adrienne Rich* hasonló című verse sugallja, a patriarchátust lerázó asszony átlényegülésének eszköze a düh, mely végül szétfoszlik; valóban, a „Lázárasszony” (Lady Lazarus) című versben már újjáéledt főnixként jelenik meg a nő, aki szembeszáll a férfi hatalom számos reprezentációjával (ellenséggel, tanárral, hóhérrel, vallatóval, orvossal, Luciferrel, Istennel), s feltámad, még ha tudja is, hogy talán e föltámadás sem más, mint színházi előadás. A szépség és az erő maszkjai tűnnek fel a test gyarlóságaival megbékélő olyan versekből, mint „Tükör” (Mirror), „Arcifjítás” (Face Lift), „Gipszben” (In Plaster), valamint a méh-ciklusban, amelyben az autoerotikus hermafrodita királynő az önmagát létrehozó, nemző-szülő ideál ikonjává lényegül. A testét győzedelmesen birtokba vevő nő végül a Godiva-legendát újráíró „Ariel” hősnőjeként jelenik meg: a társadalom kötelékeitől megszabadult asszonyban a ló és a lovas egyé válva száguld, miután magáévá tette – afféle női Prométheuszként ellopta – a fallikus férfierőt.

A dühös versek érdekessége, hogy Plath többet közülük Hughes kéziratának hátoldalára írt, melyeket a férj személyes leíró gépirónőjeként tisztázott korábban. Mint arra *Van Dyne* rámutat, Plath önteremtő stratégiájának fontos része volt a férj kézíratos szövegeinek felülírása (34).

A reinkripció példái közül a legfontosabb a „Burning the Letters” (A leveleket égetve), amelyet *Hughes* „The Thought-Fox” (A gondolat-róka) című versének kézírata túloldalára írt. A *Hughes*-totemként (melyet, mint említettem, bizonyosan *DH Lawrence*-tól vett át) ismert rókat a palimpszeszt módra felülírt *Plath*-versben kutyák tépik szét. *Plath* tehát a felülírás materiális változatát is – melyet *Michael Davidson* más kontextusban palimtextnek nevez (78) – felhasználta arra, hogy mintegy kiszorítsa életéből *Hughes*-t. A *palimtext* tehát *Plath* esetében meglehetősen agresszív gesztus terméke, mellyel *Hughes* hatásának kioltására törekedett, s e szándékát a két szöveg materiális összekapcsolásával jelenítette meg.

*Jorge Luis Borges* egyik lírai elbeszélése a nagy költővé válás tragikus folyamatának allegóriáját adja. A dánokkal szemben vívott clontarfi csata után a győzedelmes ír király (aki egyébként *Brian Boromhe*) megbízza a költőt, hogy éne-

kelje meg uralkodása dicsőségét. Az elkészült nagyszabású óda kiváló, de előadása alatt a király szerint „nem történik semmi” a jelenlévők lelkében. Elismerése jeléül ezért – és útmutatásként – a király egy ezüst tükörrel ajándékozta meg a költőt, s esztendőre újabb hőskölteményt rendel. E második mű már majdnem remekmű, melyért egy arany álarca fizetség – és egyben figyelmeztetés: harmadik, immár tökéletes művet vár a király. Egy évre rá megjelenik a poéta, akire alig lehet ráismerni. Rettegve, egyedül a király előtt meri csak előadni ódáját, mely egyetlen sorból áll. A király borzongva hallgatja, s úgy érzi, a Szépség megismerése tiltott varázslatának részese lett. Harmadik, utolsó ajándéka egy tőr, mellyel a költő a palotából kilépve megöli magát. A király pedig koldusként él mindhalálig.

Mintha *Sylvia Plath*ra is ez a sors lett volna mérve: előbb a tükrök, aztán a maszkok, végül a tőr. A férj, *Ted Hughes* pedig maga lett a koldus-sá vált király.

## Idézett művek

- BUNDTZEN LK:  
Plath and Psychoanalysis: Uncertain truths. In: Jo Gill (ed.): *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge UP, 2006; 36–51.
- DAVIDSON M:  
Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text. In: Perloff M (ed.): *Postmodern Genres*. U of Oklahoma Press, 1988; 75–95.
- DIJKSTRA B:  
Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. Oxford UP, 1986.
- DONOVAN J:  
Toward a Women's Poetics. In: Benstock S (ed.): *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Indiana UP, 1987; 98–109.
- FOUCAULT M:  
A szavak és a dolgok. (Ford. Romhányi Török Gábor). Budapest: Osiris, 2000.
- FOUCAULT M:  
A tudás archeológiája. (Ford. Perczel István). Budapest: Atlantisz, 2001.
- FRIEDMAN SS:  
When a „Long” Poem is a „Big” Poem: Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century „Long Poems”. In: Yopie Prins és Maera Shreiber (eds.): *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry*, Cornell UP, 1997; 14–37.
- GILBERT SM:  
Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature. In: Abel E (ed.): *Writing and Sexual Difference*. U of Chicago P, 1982; 193–219.
- GILBERT SM, GUBAR S:  
The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination. Yale UP, 1984.
- HUGHES T:  
Foreword. In: Frances McCullough (ed.): *The Journals of Sylvia Plath*. New York: The Dial Press, 1982.
- MOERS E:  
Literary Women: The Great Writers. London: Howard & Wyndham, 1977.
- PERLOFF M:  
Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath. *Journal of Modern Literature* 1. 1970; 57–74.
- PERLOFF M:  
Poetic License. Northwestern UP, 1990; 175–197.
- PLATH S:  
Naplók 1950–1962. Kukil KV (ed.) (Ford. Lázár Júlia). Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2003.
- PLATH A:  
Letters Home by Sylvia Plath, Correspondence 1950–1963. New York: The Dial Press, 1975.
- PLATH S:  
Jonny Panic and the Bible of Dreams. New York: Harper, 2000.
- ROSE J:  
The Haunting of Sylvia Plath. Harvard UP, 1991.
- SASLOW JM:  
„Disagreeably Hidden”: Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rose Bonheur's Horse Fair. In: Norma Broude N és Garrard MD (eds.): *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1992; 187–205.
- SCHWARTZ MM és BOLLAS C:  
The Absence at the Center: Sylvia Plath and Suicide. *Criticism* 18, 1976; 147–172.
- SHOWALTER E:  
Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- SILVERMAN LB:  
Double Entendre: Sylvia Plath and Psychiatric Diagnosis. *Plath Profiles* 8, 2015; 31–35.
- VAN DYNE SR:  
Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems. U of North Carolina P, 1993.
- WAGNER-MARTIN L:  
Sylvia Plath. A Biography. New York: Simon and Schuster, 1987.