

Bollobás Enikő

MASZK ÉS ÉN – ÉS A BETEGSÉG

A lélek sérülései Sylvia Plath költészetében

Sylvia Platht húszéves korában diagnosztizáltak depresszióval, miután anyja vágásokat fedezett fel rajta, amelyeket a család orvosa öndesztuktív viselkedés nyomaiként értelmezett, ezért pszichiáterhez utalta a fiatal nőt. Ekkorra már egyéb szimptómák is megjelentek, többek között hosszan tartó depresszív hangulatok, álmatlanság, koncentrációképtelenség, érdeklődéshiány, örömmegvonás, bűntudat, érzéketlenség, közöny, levertség, valamint az öngyilkosság pozitív megoldásként történő elképzelése. Vagyis Plath magán viselte a súlyos depresszív zavar számos jegyét. 1953-ban történt első öngyilkossági kísérlete terápiájaként elektrosokk-kezelést alkalmaztak, mégpedig az akkori (amerikai) szokásoknak megfelelően az éber betegen, nyugtató vagy akár csak izomlazító nélkül. Így elviselhetetlen fájdalmat élt meg, és örökre elvesztette bizalmát a radikális pszichiátriai kezeléseiben. A későbbi diagnózisok a depresszió mellett 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 (lásd 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 benuátság és a német származású

apa elképzelt náci volta feletti düh végletes érzelmi pólusai között.¹ 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 íranyíthatja férjét:

Szerezz egy kis kedves, kis biztonságos, kis édes bájos férfikutánzatot, 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 gondolod, 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 férfilét 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 túteljesítési kényszerrel élők, vagyis az *overachieverek* kudarcától való rettegését, továbbá a hangulatzavarokat és a védelő környezet hiányát (lásd Silverman 34, 35).

¹ 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” szólal 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 félzsídó volt (idézi Bundtzen 38). Később az apa iránt érzett haragot vitte át férjére, akit ugyanitt apja másaként ír le: „Megcsináltam modelledet / Mein-kampf-képű feketeruhást” (Ford. Tandori Dezső).

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 készítet, hogy kiemelkedjek az élet kifejezésének és lefordításának egy területén. Nem elégíthet ki a pusztá 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 számára, 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 összeegyeztetetlennek 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 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). Végletes 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 annak 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 maszkklírát 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 bizonyosan 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” (*hétéroclite*) 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 a „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 a *Revising Life*-ban rámutat, a költő ön-reprezentációi azt sugallják, hogy életét szövegnek tekintette, amelyet megalkotott, majd rendre újraírt. A kettős Én nyomasztó élménye kínozza a jól ismert „Gipszben” („In Plaster”)² 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.*³

² Tanulmányomban a verscímek jelölésében megkülönböztetem a lefordított és nem lefordított költeményeket: kötetben megjelent versfordítások esetében az idézőjelbe tett magyar cím után zárójelben következik az idézőjelbe tett 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).

³ Ford. Tandori Dezső

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 az „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 maszklíra több elemét ötvözve alakítja ki azt az empatikus-animista identitásszemléletet, amely a megjelenített fiktív beszélőt maszknak tekintve ölti fel annak személyiségét. Azt mondhatnánk, hogy Plath 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, H.D. [Hilda Doolittle], Plath) szerint a metaforikus „ruha” – vagyis elsősorban a nők társadalmi megkonstruáltságának 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 kívánná sejtetni, hogy Plath személyes és művészi problémái „valódi Énje” meggyengüléséből fakadtak. A naplók elé írt lírai esszéjében Hughes a „mesterséges Ének elhalt bőrretegeinek levedlését” üdvözli Plath művészi 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 előítéllettől, minden egyéni árnyalattól megszabadulva Myra bizalmas közlések tökéletes befogadója lett. (*Johnny Panic* 137)

Az empátikus 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 az 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 ködébe.
Nem kegyetlen vagyok, csak igaz –*

...

*Most tó vagyok. Asszony hajol fölém,
Mélyemben fürkészi, ki is valóban ő.*⁴

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 tárgyával 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 azáleaösvényen], „Egy apátlan fiúnak” [„For a Fatherless Son”], „Apu” [„Daddy”]), boszorkány („Vanity Fair” [Hiúságok vására]), szemünk előtt faunná váló férfi („Faun” [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]), hizlalt liba („Rhyme” [Rím]), földből kibújó mormota („Incommunicado” [Értetlenség]), bagoly („Owl” [Bagoly]), kígyó- vagy vakondtetem („Medalion” [„Medallion”], „Blue Moles” [Kék vakondok]). Ám előfordul holt anyag iránti empátia is, így például a „Child’s Park Stones” (A Gyermekek Park kövei) című versben, ahol

⁴ „Tükör” („Mirror”), Ford. Kodolányi Gyula.

a beszélő a kövek „hallgatag szívét” kívánja megismerni. Művészi fejlődése szempontjából ez utóbbi költemények – mint azt Perloff kiemeli – átvezető jellegűek a korai objektivizáló, 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. Míg 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, 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 objektivizáló grammatikai formának. Így például a beleérezést ellenséges indulatok határozzák meg a „Tulipánok” („Tulips”) című versben, hiszen a beszélő asszony éppen az oxigénjét elrabló virágokkal való összezártságban érzi feltolulni magában azt a lebegő-fuldokló félelmet, melyet Perloff *Angstként*, azaz szorongásként értelmez, s az egész késői korszak jellemző életerzésének tart. Ide sorolhatók az olyan nagy versek, mint a George Steiner által a „modern költészet Guernicájának” nevezett (idézi Rose: *The Haunting of Sylvia Plath*, 214) „Apu” („Daddy”), az „A kolosszus” („The Colossus”), a „Halva születettek” („Stillborn”), a „Reggeli

dal” („Morning Song”), a „Pipacsok júliusban” („Poppies in July”), a „Szedrezés” („Blackberrying”), illetve a már említett „Tulipánok” („Tulips”). Ezekben a költeményekben elidegenítő kívülállás váltja föl az empatikus azonosulást, s Plath a „legbensőbb” érzelmektől 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 – viláértelmezések, 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 objektivistá, illetve a művészi és a tudományos, a transzcendens és az immanens, a látvány- és látomásalapú, a katartikus és az ekstatisz írásmódra, hogy csak néhány kínálkozó kategóriát említek, amelyek foucault-i értelemben *heteroclit*ek, és ellenállnak bármiféle totalizáló osztályozásnak. Az alábbiakban éppen ezért a totalizáció kényszere nélkül szólok a Plath-életműben széttartó sokféleséggént 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 Staëltől származó, ún. „elhagyatottság poétikája”, valamint az elsőnek Nancy K. Miller által megfogalmazott „hősnőszöveg”. 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 Szapphó, 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 vetélés („Terhes nők” [„Heavy Women”], „Parliament Hill” [„Parliament Hill Fields”]) és az öregedés („Arcifjítás” [„Face Lift”]); a kelepceként megélt házasság („Eset” [„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 invalidizmuskultusz terjesztette romanticizált nőképnak, 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, melyet ízlelek, meleg és sós, mint a tenger,
S ahonnét jön, messze, mint az egészség.⁵*

⁵ Ford. Tandori Dezső.

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” („Metaphors”) 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 maszkulinizált 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 egygé válik az öt megtöltő objektummal.

*Többnyire a szemközti falat bámulom.
Rózsaszín és foltos. Oly régóta nézem már,
hogy lelkem részének hiszem...⁶*

⁶ Ford. Kodolányi Gyula.

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, hókuszpókuszokat 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 látványlira 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 valorizációjából 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 Plath a látvány látomássá lényegülése izgatja: az alkotói folyamatnak az a pillanata, amikor a figyelem intenzitása előtt megnyílnak a dolgok, feltárulkoznak a létezés rejtelmek. Legnagyobb 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.⁷*

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.

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

*mikor ragyoghat fel oldalamon
szeszélyes angyal. Csak azt tudom,
hogy fénylik fel néha a tollát rendezgető
varjú; akkor a fény érzékeim
megragadja, 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*

⁷ Ford. Kodolányi Gyula.

*Valami békét. Csodák vannak,
ha a fény hirtelen játékeit
annak akarod hívni. Kezdődik
újból a les, a hosszú les az angyalra,
a ritka, véletlen eljövételre.*⁸

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. méhciklus („A méhgyűlés” [„The Bee Meeting”], „A méhes láda megérkezik” [„The Arrival of the Bee Box”], „Fullánkok” [„Stings”], „The Swarm” [A rajzás], „Teelés” [„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, T. S. Eliot, Louis Zukofsky, Charles Olson, Robert Duncan és Charles Bernstein mellett többek között Gertrude Stein, Mina Loy és H.D. 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

⁸ Ford. Kodolányi Gyula.

forma „női” változatának megteremtéséhez. Mint Susan Stanford Friedman a női modernista generációval kapcsolatban rámutat, a forma feminizációja több módon folyt, melyek közül a leglényegesebb 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 személyesség 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.⁹ (idézi 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,

⁹ „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; 1(11))

a hátul, a lent és a kint kérdéseit taglaló darabokban a vers az Énből kifelé tart, hogy az Én újjáteremthesse önmagát (49). A „Három nő” („Three Women”) a személyes életet heroikus, történelmi küzdelemként állítja be, míg a méhciklus 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 életigenléséig.

Természetesen nem lehet tagadni a versek személyes vonatkozásait. Ezek között kiemelkednek a Hughes-zal 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 kivetnivalót nem talált, miközben a hagyományos férfiszerepeket saját maga nem vállalta. Megismerkedésük után nem sokkal Plath már „könyörtelen erőként” ír a férfiről, aki „embereket és dolgokat tesz tönkre” (idézi Wagner-Martin 133, 135). Feltételezhető, hogy Hughes-ban voltak szadista hajlamok, s kettőjük kapcsolata mindenképpen kölcsönösen erős agresszivitást mutat: első, vad csókolózásukat afféle héjanászként élte meg a nő, első együtt töltött éjszakájukat pedig „holokausztéjszakaként” 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 témalistákkal behatárolt fogalmazási feladatokkal és hipnotikus gyakorlatokkal infantilizálta az asszonyt. Ted munkája mindvégig előnyt élvezett a Sylviaéval 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 ennyire erős patriarchális hierarchiát mutat: mindvégig a feleség kezelte a férfi levelezését, ő volt gépírónöje is, míg például a szexuális védekezés az asszony kizárólagos feladata maradt (Wagner-Martin 177; Van Dyne 33; Wagner-Martin 145).

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 válnak publikussá, melyek zárolttá, sőt egyeseket meg is semmisített, így az utolsó hónapok naplóját és a Devonban töltött másfél esztendő alatt született személyes írásokat mind eltüntette. A 2000-ben kiadott naplók elvben az összes naplóbejegyzést tartalmazzák, 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 halálversekkel zárul, melyek Plath szándéka szerint harmadik kötetének darabjai lettek volna. Mint Perloff rámutat, ezek a versek azt sugallják, mintha a közeli halál elkerülhetetlen lett volna Plath számára: nem a személyes, családi problémákkal, vagyis férje hűt-

lenségével és távozásával, hanem saját érzelmi labilitásával magyarázható; 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” („The Rabbit Catcher”), „A Secret” (Titok), a „The Jailer” (A börtönőr), „A másik” („The Other”), a „Purdah” (Pardaa) címűeket –, amelyek hűtlenségről és börtönként megélt házasságokról szólnak, s ezek helyett a közeli halál sorsszerűségét sugalló költeményeket tette meg a kötet konklúziójának.

A Plath tervezte kötet – sokatmondó, hogy az első szava a *love*, az utolsó a *spring* – 41 verse egy asszony fejlődéstörténetét mondja el az első gyermek születésekor érzett elemi boldogságtól a krízisek fölött diadalmaskodó 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 házas kapcsolatokban érzett kiszolgáltatottságról, a düh és a bosszú érzéséről, majd az egyedül maradt asszony önmagával való megbékéléséről. Az élet igenlése talán a nagyszerű méhciklusban fogalmazódik meg a legegértelműbben: nem a halál ezeknek a témájára, hanem a küzdelem, a bosszú és a valamikor szeretett embertől való egészséges elszakadás.

A Plath tervezte *Ariel* olyan asszony fejlődésének krónikája, aki egyszerű 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 ítélt. Plath „gyűlöletköltészete”, 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 „ladyt”, hogy a feminista kritika által leírt protojelenségekre utaljak (Gilbert – Gubar, Showalter). Valóban a patriarchális rend felrobbantására íródtak ezek a dühödt versek, melyekben – Kent szavaival a *Lear királyból* – „a harag kiváltságos” (II, II, 70). Így íródott a „Burning the Letters” (A leveleket égetve), melyben a férj totemállatát, a rókát – melyet Hughes minden bizonnyal D. H. Lawrence-től vett át – 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 azonos 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, hóhérral, 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 a „Tükör” („Mirror”), „Arcifítás” („Face Lift”), „Gipszben” („In Plaster”), valamint a méhciklusban, amelyben az autoerotikus hermafrodita királynő az önmagát létrehozó, nemzősülő ideál ikonjává lényegül. A testét győzedelmesen birtokba vevő nő végül a Godiva-legendát újraíró „Ariel” hősnőjeként

jelenik meg: a társadalom kötelékeitől megszabadult asszonyban a ló és a lovas eggyé válva száguld, miután magáévá tette – afféle női Prométheuszként ellopta – a fallikus férfit.

A dühös versek érdekessége, hogy Plath többet közülük Hughes kéziratának hátoldalára írt, melyeket a férj gépírónöjeként tisztázott korábban. Mint arra Van Dyne rámutat, Plath önteremtő stratégiájának fontos része volt a férj kéziratok szövegeinek felülírása (34). A reinskripció példái közül a legfontosabb a „Burning the Letters” (A leveleket égetve), amelyet Hughes „The Thought-Fox” („A gondolat-róka”) című versének kézirata túloldalára írt. A Hughes-totemként (melyet, mint említettem, bizonyosan D. H. Lawrence-től vett át) ismert rókát a palimpszeszt módra felülírt Plath-versben kutyák tépik szét. Plath tehát a felülírás materiális változatát is – melyet Michael Davidson más kontextusban *palimtext*nek 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 énekelje 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 ezüstitükörrel ajándékozza meg a költőt, s esztendőre újabb hőskölteményt rendel. E második mű már majdnem remekmű, melyért egy arany álarc a 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 megismerésének – egy tiltott varázslatnak – a részese lett. Harmadik, utolsó ajándéka egy tőr, mellyel a költő a palotából kilépve megöli magát. A király pedig koldusként él mindhalálig.

Mintha Sylvia Plathra is ez a sors lett volna mérve: előbb a tükrök, aztán a maszkok, végül a tőr. A férj, Ted Hughes pedig maga lett a koldussá vált király.

Összefoglalás

Bollobás Enikő tanulmánya Plath költészetének két jellemzőjét tárgyalja, amelyek közvetlen kapcsolatba hozhatók betegségével: az éntöbbszörözésre törekvő maszk lírát, valamint a női *Bildung*ot. 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 mellett 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 végződőeket éppúgy, mint azokat, amelyek a költő kreatív önmegvalósításának allegóriáját rajzolják meg.

Kulcsszavak: maszkköltészet, éntöbbszörözés, női *Bildung*, többes identitás, elhagyatottságpoétika, gyűlöletköltészet, női autonómia, költői felülírás

Mask and Self – and the Illness: Injuries of the Soul in Sylvia Plath’s Poetry

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

Irodalom

- BUNDTZEN, Lynda K.: Plath and Psychoanalysis: Uncertain truths. In: Gill Jo (ed.): *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge UP, 2006. 36–51.
- DAVIDSON, Michael: Palimpsests. Postmodern Poetry and the Material Text. In: Perloff, Marjorie (ed.): *Postmodern Genres*. U of Oklahoma Press, 1988. 75–95.
- DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford UP, 1986.
- DONOVAN, Josephine: Toward a Women's Poetics. In: Benstock, Shari (ed.): *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Indiana UP, 1987. 98–109.
- FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000.
- FOUCAULT, Michel: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest: Atlantisz, 2001.
- FRIEDMAN, Susan Stanford: When a „Long” Poem is a „Big” Poem. Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century „Long Poems”. In: Prins, Yopie – Shreiber, Maera (eds.): *Dwelling in Possibility. Women Poets and Critics on Poetry*. Cornell UP, 1997. 14–37.
- GILBERT, Sandra M.: Costumes of the Mind. Transvestism as Metaphor in Modern Literature. In: Abel, Elizabeth (ed.): *Writing and Sexual Difference*. U of Chicago P, 1982. 193–219.
- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. Yale UP, 1984.
- HUGHES, Ted: Foreword. In: Hughes, Ted – McCullough, Frances (eds.): *The Journals of Sylvia Plath*. New York: The Dial Press, 1982.
- MOERS, Ellen: *Literary Women. The Great Writers*. London: Howard & Wyndham, 1977.
- PERLOFF, Marjorie: Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath. *Journal of Modern Literature* 1970; 1: 57–74.
- PERLOFF, Marjorie: *Poetic License*. Northwestern UP, 1990. 175–197.

- PLATH, Aurelia: *Letters Home by Sylvia Plath. Correspondence 1950–1963*. New York: The Dial Press, 1975.
- PLATH, Sylvia: *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. New York: Harper, 2000.
- PLATH, Sylvia: *Naplók 1950–1962*. Ford. Lázár Júlia. Budapest: Cartaphilus 2004.
- ROSE, Jacqueline: *The Haunting of Sylvia Plath*. Harvard UP, 1991.
- SASLOW, James M.: „Disagreeably Hidden”. Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rose Bonheur’s *Horse Fair*. In: Broude, Norma – Garrard, Mary D. (eds.): *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1992. 187–205.
- SCHWARTZ, Murray M., BOLLAS, Christopher: The Absence at the Center. Sylvia Plath and Suicide. *Criticism* 1976; 18: 147–172.
- SHOWALTER, Elaine: *Sister’s Choice. Tradition and Change in American Women’s Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- SILVERMAN, Ligia Batista: Double Entendre. Sylvia Plath and Psychiatric Diagnosis. *Plath Profiles* 2015; 8: 31–35.
- VAN DYNE, Susan R.: *Revising Life. Sylvia Plath’s Ariel Poems*. U of North Carolina P, 1993.
- WAGNER-MARTIN, Linda: *Sylvia Plath. A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1987.