

*Trauma és elhallgatás Török Sophie műveiben*

Traumatizált szubjektum, traumatizált női szerepek

A 20. század elejének Európájában a rend széthullásának tapasztalata alaposan átírja s átrendezi az addig megszokott, biztonságot jelentő világ (hagyomány, kultúra) alapvető formációit. A már a 19. század második felében meginduló, a politikai kereteket széttziláló folyamat a Világháborúban csúcsosodik ki, ám a háború lezárása sem oldja meg és fel a korábbi problémákat: a háború elsöpört valamit, ami eddig a stabil keretet jelentette, az egyén pedig e széthullott világban nem találja helyét, lehetőségeit, mintáit, így a politikai-társadalmi válság egyben metafizikai válságot is eredményez.

Az előző századelő irodalmi életében mind az önmagát kereső szubjektum, mind a trauma mint tapasztalat, mind a válság és a feldolgozására igény megjelenik retorikai alakzatként vagy témaként, így a kollektív traumatikus tapasztalat egyéni traumává transzformálódik, az egyéni hang pedig a kollektív válaszokban igyekszik megtalálni önmagát.

E kívülről is kevés kapaszkodóval biztató világban próbálunk olyan beszédmódokat találni, melyek reprezentatív képviselői lehetnek a trauma nyelvének. Dolgozatom elsődleges célja, hogy példákat mutathasson e korszak (vagy sokkal inkább az e korszakban formálódó kánon) egyéni és traumatizált női szerepeire, megszólalásmódjaira, s választ kapjunk arra, hogyan válik jellé a beszélő női mivolta, szerepei, lehetőségei, kifejezésmódja.

A huszadik század első felének irodalmi életét kétség kívül a Nyugat folyóirat köré épülő kanonikus rend uralja, annak szubjektumelméleti, nyelvi elvárásaival, sztárszerzőivel és –szerkesztőivel együtt. Sőt, tulajdonképpen az irodalmi élet egyet jelentett a Nyugattal, a Nyugatba és holdudvarába való bekerülés így magának az irodalomnak az elefáncsonttornyába való belépést is jelenthette. Bár a Nyugatban publikáltak női szerzők,<sup>1</sup> százalékos arányuk elenyésző volt a férfiakéhoz képest, a lapszámonkénti 10-15 szerzőből 1, 2 vagy éppen egy sem képviseli a női nemet és a női beszédmódot. Az 1919-es (XII.) évfolyamban például csupán a 11. számban olvashatunk először női alkotótól, Lányi Saroltától négy írást, s ebben az évben más nő nem is kap hangot és publikálási lehetőséget.

---

<sup>1</sup> Az I. évfolyam 3., 5., 7., 8., 12-13., 15., 23. számában publikált Fröhlichné Kaffka Margit, az 5., 18., 22. számban Lesznai Anna, a 10., 15. számban Reichard Piroska. Rajtuk kívül csak férfi szerzőkkel találkozunk. Forrás: Nyugat, 1908-1941, <http://epa.oszk.hu/00000/00022>

1920-ban Lányi Sarolta és Gyulai Márta mellett Kovács Mária, Lantos Helén, Kosáryné Réz Lola, 1921-ben Debreczeny Lili, Páll Rózsa, Lantos Helén, B. Tanner Ilonka<sup>2</sup> és Angelotti Mária csatlakozik a női szerzők nem igazán hosszú listájához.

Tanner Ilona ekkor még „köztes” néven publikál: immár házas, az irodalmi körökben jelentős hatalommal bíró Babits Mihály felesége, akinek nevéből a B betűt kölcsönzi, míg saját lánykori nevét becézett formában tartja meg szerzői névként, mintegy ezzel is jelezve azt a létállapotot, ami két világ közé szorítottságából fakad. Bár publikáló szerző, sosem lehet abban biztos, hogy a szerkesztő valóban a tehetségét jutalmazza megjelenési lehetőséggel, vagy ez inkább férjének szól. Nevének későbbi megváltoztatását pedig így értelmezi s magyarázza: „- Tanítvány voltam, Mihály tanítványa. Illyésék generációjából. A köztünk lévő viszony is az volt: Mester és tanítványa.

- A feleség...

Belevág.

- Igen, persze, de örökké élt bennem a lázadó: én, Török Sophie, aki még a neve viselésével sem akartam hivatkozni arra a fényességre, amit ő jelentett. Nem, nem Babits Mihályné, hanem Török Sophie.
- A költő lázadása ez, vagy a nőé, aki nemiségétől függetleníteni akarja magát?
- Mind a kettő! És ebben a harcban sokszor kedvem lett volna eltépni olvasatlan leveleket, melyek borítékján az uram nevére neveztek, és csak a kis »-né« jelezte, hogy nekem szól. Ő persze olimpuszi magasságából mosolygott ilyenkor.”<sup>3</sup>

Sophie tehát új nevét érzi sajátjának, az egyetlennek, ami identitást kínál számára, aki nem Tanner Ilona, B. Tanner Ilonka vagy Babits Mihályné, hanem egy új név viselője – amely egy új szubjektumot képes konstituálni. „Én Török Sophie vagyok”<sup>4</sup> – jelenti ki határozottan még 1942-ben. Mindez talán működtethető is lenne, ha nem állna elő a névazonosság és névadományozás problémája: e néven nem ő az első, irodalomban is ismert alak, hiszen Kazinczy Ferenc felesége viselte e nevet sajátjaként, melyet ő, Ilona férje tanácsára fog használni. Egy későbbi beszélgetésben ugyanis ezt olvashatjuk: „-Török Sophie, az író nő bizonyára dolgozik valamin...

- Török Sophie... - legyintés, gyorsan letörölt könnyek. – Hisz még ez sem én magam vagyok. Ezt is tőle kaptam. Ezt a nevet, Kazinczy Ferenc hitvesének a nevét.

<sup>2</sup> B. Tanner Ilonka első megjelenése a Nyugatban: Nyugat, 1921.(XIV. évf.) 10. szám, (május 16.) 6 verssel: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00293/>

<sup>3</sup> TÖRÖK Sophie, *Egy szót se irodalomról!* (Török Sophieval beszélget BELLA Andor) = TÉGLÁS János szerk., „most én vagyok hang helyetted...” *Török Sophie Babits Mihályról*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2000, 159. A beszélgetés 1942-ben jelent meg a Film, Színház, Irodalom nov.27- dec. 3-i számában.

<sup>4</sup> Uo.

Egy könyvet dedikált így nekem. Az elsőt, amit tőle kaptam. »Török Sophienak – Franci«.”<sup>5</sup>

E névadás viszont nem pusztán egyirányú. Míg Babits névvel ruházza fel Ilonát, addig önmagát is elhelyezi ebben az új-régi kontextusban, kijelölve mindkettejük számára egy vágyott vagy kényszerített szerepet: Ilona a száz évvel korábban élt Sophie alakját ölti, aki fiatal lányként ment hozzá a nála jóval idősebb Kazinczyhoz, míg Babits saját maga számára a legendás irodalmi vezér szerepét revideálja. S míg Ilona a reális világában is Sophivá válik, hiszen ezen a néven kezd el publikálni, addig Babits számára Franci, azaz Kazinczy Ferenc neve pusztán az imaginárius világ lehetséges szerepe marad, s csak úgy tud Francivá válni, hogyha feleségét, Ilonát Sophi-vá teszi. Így nem kell elveszítenie saját nevét (talán ekkor már nem is tudná), az áldozatot nem neki kell meghoznia, hanem feleségének. Ilona-Sophie neve így összekapcsolódik vélt és valós szerepeivel, amelyek egyben a megszólalás lehetőségét is felkínálják számára: kapott nevével, Sophie-ként az írást választja hivatásául, mely meghozhatja számára a kitárulkozás s az öröklétbe való beíródás lehetőségét, de ez a hang könnyen el is tud némulni: „... ma mégis úgy áll a dolog, hogy szépen fejlődő tehetségemet apró és ostoba dolgok megállították. Ezen az úton tehát nem menthetem magam az elmúlástól – s még csak gyereket sem tudok szülni! – pedig oly mély ösztön bennem a vágy, hogy nem múljak el nyom nélkül. – Milyen örökkévalóság várhat énreám? Túlvilágban nem hiszek, s vajon feljegyezi-e nevemet az irodalomtörténet, mert jó ebédeket főzök az uramnak, s ha fáj a torka, borogatást teszek a nyakára?”<sup>6</sup> Sophie története így éppen a maga ellentmondásaiban bontakozik ki: a vágyott házasságban nem talált boldogságot, a konvencionális szerepek inkább tehetetlenségre s tétlenségre kárhoztatják, hiszen nem tud azonosulni a szereppel, ami elől inkább már menekül.

Az örökkévalóságot célzó törekvés nála is az írásban, az irodalmi értékek létrehozásában csúcsosodik ki. Nőként hoz létre irodalmi alkotásokat, érezhetően más, finomabb, cizelláltabb nyelven, mint ahogyan azt a férfidomináns irodalomban megszokhatta. Új forma- és versnyelvet kedvel, nem Babitsot vagy a nagy nyugatos elődöket igyekszik imitálni, sokkal inkább ahhoz a néma hagyományhoz kapcsolódik, mely egy, a férfiakétól eltérő versnyelvet teremt meg. Sophie esetében elsősorban arra a szabadversformára gondolhatunk, mely költészete jelentős hányadát alkotja, s mely szinte példanélküli a 20-as években. Előzményként megemlíthetjük a századforduló egyik izgalmas lírikusának, Czóbel

---

<sup>5</sup> Beszélgetés Babits Mihálynéval négy évvel az után, hogy Babits Mihály meghalt s az után a négy év után, amely annyi mindet elpusztított (Török Sophieval beszélget FEDOR Ágnes) = TÉGLÁS szerk., i.m., 181.

<sup>6</sup> TÖRÖK Sophie Naplója = Uo., 10.

Minkának a szabadverseit, illetve a 10-es évektől kibontakozó avantgárd törekvések formai jegyeit. Julia Kristeva a nő és az irodalom viszonyát elsősorban a nő nyelvhez, azaz egy társadalmi – szimbolikus rendhez való kapcsolatára építi: „[a nők] úgy érzik, hogy vissza vannak utasítva, ki vannak hagyva a társadalmi – szimbolikus szerződésből, a nyelvből mint alapvető társadalmi kötelékből.”<sup>7</sup> A nők e kirekesztettséghez különböző helyzetekben különböző módon viszonyulnak: „megfigyelhetünk egy kezdetben még világosabb, önelemzőbb magatartást, amely anélkül, hogy e társadalmi – szimbolikus rendet visszautasítaná vagy kibújna alóla, abból áll, hogy megpróbálja felderíteni ennek a rendnek a működését [...] személyes érzelmekből kiindulva, melyet mint szubjektum és nő érez ez iránt”<sup>8</sup>. Az így szerzett tapasztalatok viszont olyan próbálkozásokhoz vezetnek, „melyek a törvény megszegését, a nyelv széttörését”<sup>9</sup> eredményezik. Lényeges, hogy nem csupán a témaválasztás, illetve a művek pragmatikai szintje térhet el a „férfiirodalomban” megszokottól, hanem a nyelvhasználat is. Így – legalábbis többé-kevésbé – „az új megszabadul a régitől, a feminin a maszkulintól.”<sup>10</sup> Cixous úgy gondolja, hogy a női írásnak két jelentős törekvése, arculata bukkanhat fel: „egyfelől lerombolni, megsemmisíteni; másfelől előre látni az előre nem láthatót, tervezni”<sup>11</sup>. Török Sophie műveiben is érezhetők, előre láthatók bizonyos törekvések, melyekre szinte a laikus biztonsággal érzett rá. A női alkotások nagy részéről így ír Julia Kristeva: „egy többé-kevésbé euforikus vagy depressziós roham megismétlése, és mindig az önimádó jutalmazás híján lévő én felrobbanása”<sup>12</sup>. E depressziós roham lehet az, amit az én traumatikus tapasztalataként is értelmezhetünk, a kifejezetten nőként megélhető, állandó függőségi viszonyban jelentkező válságként. Így nőként, női íróként nagyobb esélye volt arra, hogy hamarabb megtapasztalja az egységes szubjektum tarthatatlanságát, mely tapasztalat megjelenik *Mulandóság* című versében is:

Hányan meghaltak már  
akik szerettek engem!  
és szívükben őriztek engem.  
Hány énemet ismerték, mit én  
már elfeledtem, hány arcomat, ki  
sokféle voltam, de sok formában

<sup>7</sup> Julia KRISTEVA, *A nők ideje = Testes könyv II.*, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 341.

<sup>8</sup> *Uo.*, 342.

<sup>9</sup> *Uo.*

<sup>10</sup> Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése = Testes könyv II.*, 357.

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> Julia KRISTEVA, 342.

hiánytalanul egy. Sorra elmennek,  
s mindenik belőlem is elvisz valamit.  
S mire én is meghalok  
már csak töredék leszek  
megfejtethetlen. Sorsom értelme  
elfoszlik holtak porladó ajkain.

A beszélő szubjektuma egyszerre a múltba szóródik és a jövő lehetőségeként is megjelenik, ám az egység, a „hiánytalanul egy” állapota így csak illúzióként bukkan fel: a versbéli én arca eleve rongálódik, hiszen mindenki (aki másikként értelmezhető) más-más arcát ismerte, ismeri, így az én destabilizálódik: mások tükrében látja önmagát, ám ebből a tükörből rengeteg van, s mindegyik máshogy tükrözi vissza az arcot, az ént. Ám a beszélő ezeket az éneket nem képes külön-külön is érvényesként értelmezni, hiszen vágya az, hogy ezek a szétszóródott énfoszlányok egységként, hiánytalanul jelenjenek meg – ami a reális térben semmiképp sem értelmezhető, pusztán az imaginárius térben, a szöveg retorikai értelmeként. A vers továbbhaladtával viszont láthatóvá válik, hogy az egység széthullása töredékes létállapotot eredményez, ami az illuzórikus én (egészének) megfejtethetlenségéhez vezet. E szubjektumkép a maga disszeminációjával viszont már messzire visz minket a Nyugat szubjektum- és nyelvfelfogásától, egyrészt az avantgárd modernség jegyeit viseli magán, másrészt posztmodern jegyek is megfigyelhetők benne, versnyelve pedig szintén e két nagy formációhoz közelít. (Újra megemlítendő a Török Sophie költészetét a Czóbel Minka lírájához kapcsoló sok-sok hasonlóság, mind poétikai, mind retorikai szempontból. A *Mulandóságban* felbukkanó szubjektumkép pedig Czóbel *Kik erre jártak* című művével mutat rokonságot.)

E tapasztalat ugyanakkor szorosan kapcsolódik a női olvasás problematikájához, melyről Jonathan Culler hosszasan elmélkedik *Dekonstrukció* című könyvében: „a nők, miként sok feminista kritikus állítja, másképp értékelik a műveket, mint a férfiak, akik talán nem tartják különösebben érdekesnek azokat a problémákat, melyek a nők számára éppen női mivoltuk miatt merülnek fel.”<sup>13</sup> A női olvasó fogalmát azonban nem könnyű meghatározni, lépten-nyomon ellentmondásokba és körkörös magyarázatokba botlunk. A nő nőként olvas, mert nőnek született, társadalmi és családi téren szerzett tapasztalatai szorosan kapcsolódnak olvasási tapasztalataihoz. Ám nem szabad arról elfeledkeznünk, hogy ez az olvasás is már egy eleve létező hagyományba ágyazódik, mely a nyugati kultúrában mind a mai napig

---

<sup>13</sup> Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Osiris Kiadó, 1997, 60.

férfiközpontú, vagy – ha jobban tetszik – fallocentrikus. A feminista irodalom egyik első képviselője, Virginia Woolf is felveti az irodalmi hagyomány férfidominanciájának problémáját *Saját szoba* című művében: „bármilyen hatással volt is írásaikra [ti. a XIX. század női íróiéra] az elkedvetlenítés és a kritika – azt hiszem, nagyon nagy hatással volt –, ez még mind semmi ahhoz a másik nehézséghez képest, mellyel akkor kellett szembenézniük (még mindig a kora tizenkilencedik századi regényírókról beszélek), amikor végre nekiálltak volna leírni a gondolataikat – ez pedig abban rejlett, hogy nem volt hagyomány a hátuk mögött, illetve oly rövid és részleges volt csak, hogy sok segítséget nem nyújthatott. Mert ha nők vagyunk, az anyáink révén emlékezünk. [...] Annyira különbözik a férfi gondolatainak súlya, irama, üteme az övétől, hogy nem csenhet el tőle sikeresen semmit, ami lényegbevágó.”<sup>14</sup> S mennyire jelentős a női hang megléte az irodalomban? Woolf – talán meglepő, ám – mindenképp korszakalkotó kijelentést tesz ezzel kapcsolatban: „Így a tizennyolcadik század végére olyan változás állt elő, melyet, ha újraírnám a történelmet, sokkal részletesebben írnék le, és sokkal jelentősebbnek tartanék, mint a keresztes hadjáratokat vagy a rózsák háborúját. A középosztálybeli nő írni kezdett.”<sup>15</sup>

Séllei Nóra a női hang megjelenését kutatva olvassa Woolf esszéjét, s részben rá támaszkodva állapítja meg: „a Woolf által a homogén, patriarchális diszkurzrendszer felbomlásának eredetpontjaként kezelt időszak nem jelenti azt, hogy ekkortól az önmagukban is sokféle női szemléletmódra és tapasztalatokra épülő történetek az irodalom részévé váltak volna. Emellett az is kétségtelen, hogy a középosztálybeli, fehér nő hangja nem tarthat igényt arra, hogy a női hangot képviselje.”<sup>16</sup> Ám mégis a középosztálybeli, fehér nő teszi meg – legalábbis a nyugati kultúrkörben – az első lépéseket az önálló hang és írás, a saját befogadás irányába, létrehozva egy olyan világot, melybe mindenkor érvényes belépőjük lesz: „Woolf az irodalomban látja annak a beszédhelyzetnek a lehetőségét, amelyből számtalan történet mesélhető, s amelyből megszólalhat egy másfajta szubjektum is, a női hang, a női narratíva.”<sup>17</sup>

Így a nők olvasói szerepe még összetettebbé válhat: saját kérdéseiket, problémáikat kell feltenni és megfogalmazni egy – többnyire – olyan nyelv keretein belül, mely nem

---

<sup>14</sup> Virginia WOOLF, *Saját szoba*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 107.

<sup>15</sup> Uo., 92. A dőlt betűs részek Séllei Nóra fordításai, melyeket *Lánnyá válik, s írni kezd* (Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999, 13.) című könyvében tett közé. Szükségesnek tartottam eltérni Bécsy Ágnes fordításától, ugyanis úgy gondolom, Séllei fordítása közelebb áll az angol eredetihez s így a szövegrész lényegi közléséhez. Az itt dőlt betűvel szedett részek Bécsy fordításában így hangzanak: „ha történész lennék, [...] kellene leírnom, [...] kellene tartanom” (WOOLF, *i.m.*, 92.)

<sup>16</sup> SÉLLEI Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol nőírók*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999, 14.

<sup>17</sup> Uo., 15-16.

számukra készült, s a nyelv e rendkívül erős hatása miatt sokszor nem is lehet különbséget tenni női és férfi olvasásmód között. (Ahogy Culler is utal rá: „nőként olvasni nem szükségképpen azt jelenti, ami akkor megy végbe, amikor egy nő olvas: olvashatnak és olvastak is a nők úgy, mint a férfiak. [...] Arra kérni egy nőt, hogy nőként olvasson, voltaképpen kettős vagy megosztott kérés. Úgy utal a női lét állapotára, mintha az adott volna, ugyanakkor eme állapot megteremtésére vagy elérésére szólít fel.”<sup>18</sup> A másiktól való különbözőség megteremtése válik így céllá, a saját létrehozása, felkutatása és (újra)teremtése, egy olyan női megszólalás (mert az olvasás – különösen a líraolvasás – egyben az én állandó és vágyott megszólalása is), mely talán valaha létezett. Nem célozom a női beszédmódok több évszázadra visszanyúló történeti megközelítése, immár magyarul több kísérlet és megközelítésmód is hozzáférhető, s talán az első jelentősebb vállalkozás a Helikon című folyóirat 1994-es feminizmus-száma volt (*Feminista nézőpont az irodalomtudományban*). A szám bevezető tanulmányában Kádár Judit igen körültekintően felvázolja a nemzetközi irodalomtudomány alapjait és akkori állását. Kezdő soraihoz hozzáfűzhetjük, hogy az azóta eltelt 22 évben sem sokat változott a helyzet: „[h]álátlan feladat ma Magyarországon a feminizmussal foglalkozni – e témának említését is ellenérzéssel fogadja a férfiak többsége, s ha lehet, még náluk is jobban idegenkednek tőle a nők.”<sup>19</sup> A hazai női emancipáció igencsak felemás, szocializmus alatt megvalósult változata (egyenlőség a munkában – azaz kétszer annyi munka a nőknek...) hozzájárulhatott ahhoz, hogy maga a feminista megközelítésmód idegenné váljon, álszemérem áldozata legyen. Ám az előtte illetve utána lévő időperiódusról is érdemes gondolkodnunk, hiszen számunkra fontos lehet, hogyan alakult ki az *irodalmi*, s nem csupán a társadalmi feminista beszédmód hagyománya. Annyit valószínűleg feltételezhetünk, hogy ha létezett is az európai hagyományban (s itt elsősorban a keresztény kultúrkörre gondolok) női irodalmi hang és hagyomány, azt nem feltétlenül a magas irodalom, sokkal inkább a populáris réteg szövegein belül kell keresnünk.<sup>20</sup>

A nők maguk többnyire azonosulnak a férfiak által felkínált szerepekkel és olvasásmódokkal, s ha nem ezt teszik, azaz nem teljesítik a „bájos hangú dalköltőnő” ideált, értetlenség és ellenségesség fogadja őket, mint láthattuk a Török Sophie- vagy a Czóbel-recepció esetében is. Ez az az eset, amit Culler a „nőként olvasni” korántsem könnyen önállósítható terminológiával kísérel megmagyarázni: „nőként olvasni annyi, mint elkerülni a

---

<sup>18</sup> CULLER, Uo., 66.

<sup>19</sup> KÁDÁR Judit, *Feminista nézőpont az irodalomtudományban*, Helikon, 1994/4, 407.

<sup>20</sup> Érdemes elgondolkodni Pírnát Antal felvetésein, aki – Balassi Bálint költészetét vizsgálva – rávilágít arra, mily nagy hatással lehetett a populáris irodalom rendkívül gazdag hagyománya (többek között a virágénekek) a költő alkotásaira. Lásd: PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 1996.

férfiként olvasást, azonosítani a férfiolasatok sajátos védekezéseit és torzításait, s korrekciókat javasolni.”<sup>21</sup>, ám fejezete zárlatában ő is egy szerep követésében látja megvalósulni ezen elkülönöződést: „[a]z, hogy egy nő nőként olvas, nem olyan azonosság vagy tapasztalat ismételését jelenti, mely adott, hanem azt, hogy olyan szerepet játszik, melyet egy konstrukcióval, női identitásával összefüggésben konstruál, a sorozat tehát ekképp folytatható: nőként olvasó nőként olvasó nő. Az egybe nem esés intervallumot nyit, megosztja a női vagy bármely olvasói szubjektumot és a szubjektum »tapasztalatát«”.<sup>22</sup>

„Valamit még kellene tenni az életemmel”

Ha Török Sophie lírai világát igyekszünk megérteni, érdemes megfigyelni az *Asszony karosszékből* című verset. A női írás és olvasás kitűnő példája lehet, hiszen egy női alkotó nő(i)ségről szóló versét olvashatjuk, bár az nehezen dönthető el, hogy a mű célzott befogadója férfi vagy nő volt-e. Azt ugyan könnyű kideríteni (s a fentiekben láthattuk is), hogy a Nyugat szerzői között többnyire férfiak szerepeltek, ám az olvasóközönség már ennél heterogénebb volt: az olvasótáborban ugyanúgy üdvözölhetünk nőket, mint férfiakat.

Már a cím mint paratextus felfedi előttünk a beszélő pozícióját: önmagát asszonyként (azaz valakinek a feleségeként) definiálja, ugyanakkor ez az asszony passzív cselekedet közben ábrázolódik: a karosszékből ülve nem a tipikus asszonyi teendők és princípiumok kapcsolódnak hozzá.

Valamit még kellene tenni az életemmel, még  
nem volna szabad megnyugodni, s ülni  
tétlenül a napban - mint elkészült  
kancsó az ötvös asztalán: végérvényesen és  
menthetetlenül befejezett! Ó, Istenem, még  
van bennem nyugalanság, mely fulladozva  
keres utat - és vágy, mely nem ült még soha  
a Teljesedés asztalánál!  
Még szűz dolgok rejteznek ezen a  
sejtelmes erjedt délutánon: a vibráló sűrű  
fényben, terhes búzaföldek s remegve

---

<sup>21</sup> CULLER, *Dekonstrukció*, 74.

<sup>22</sup> *Uo.*, 88.

érő szőlők között; - kik íme mind kéjes  
alázatba teljesítnek valami titkos  
égi parancsot. Ó, asszony a karosszékben!  
Itt ülök tétlenül, kimaradva az Élet  
gyönyörű izgalmas játékaiból. De nyugodt  
bőröm alatt indulatok remegnek, sistergő  
indulatok! s helyüket keresik tolakodva, mint  
tétlen figura keresi kirendelt helyét a kockás  
sakktáblán. - Hiszen mindennek meg kell  
érni! minden vágy teljesülésért eseng! Céltalan  
semmi se lesz és Isten! túrhatsz-e éretlen magvat  
a Sarló alatt? És én még  
anya se voltam! Érte lett minden:  
nagy dolgok kicsiny életemben - tavasz!  
szépség! szerelem! oh Isten! Istenem!  
mit vétettem én? hogy minden  
nyüzsgő életek között e néma  
bölcs mennybolt alatt a borzas  
kotlót irígylem! Betelt  
élete kéjes nyugalmát: amint  
meleg szárnyai alá  
rejtí tengernyi csibéjét.<sup>23</sup>

A versbéli pozícióból arra következtethetünk, hogy lezáró, esetleg létösszegző verssel állunk szemben, mely a lét eddigi kisebb-nagyobb tetteit kívánja értelmezni, elmerengve a megtett és meg nem tett dolgok egyensúlyán. Ám ha pontosabban figyelünk a beszélő attitűdjeire, láthatóvá válik, hogy nem találunk egységes pozíciót, még akkor sem, ha a mű közepén hangsúlyosan megjelenik az „Ó, asszony a karosszékben!” felkiáltás, hiszen önmagát más, az asszonylétől eltávolodó entitásokként is értelmezi: egyik verskezdő hasonlatában úgy jelenik meg, „mint elkészült / kancsó az ötvös asztalán: végérvényesen és / menthetetlenül befejezett!”

---

<sup>23</sup> TÖRÖK Sophie, *Asszony karosszékben*, Nyugat, 1926/4., <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00389/12015.htm> Az 1929-ben, a Nyugat kiadásában megjelenő verseskötete címe *Asszony a karosszékben*, ám az 1926-os, Nyugatban megjelent vers címében nincs névelő.

E kész pozíció különös szerepet kínál fel a beszélőnek: önmagát tárgyként, élettelenként értelmezi, s ez az eljárás Török Sophie későbbi verseiben sem példa nélküli. A tétlenség, befejezettség érzése ebben az esetben azonos a jövő nélküliséggel, a lét jövőbeli értelmezhetetlenségével, hiszen már nincs esély a változtatásra, amire – tárgyként – ő maga nem is képes, ő csupán más ember alkotása, mesterműve. E képben is felismerhetjük a szubjektumnak állandó függésben való értelmezését: az én csak a Másik teremtménye, passzív elszenvedője mindenféle identitásformáló erőnek. Maga az „asszony a karosszékben” kép is e tehetetlenség és befejezettség metaforájává válik: a tétlenségre kárhozott asszony nem képes felállni s cselekedni, mintha mindig csak várna valamire s mintha csupán külső szemlélője lenne saját életének is: „Itt ülök tétlenül, kimaradva az Élet / gyönyörű izgalmas játékaiból. De nyugodt / bőröm alatt indulatok remegnek, sistergő / indulatok! s helyüket keresik tolakodva, mint / tétlen figura keresi kirendelt helyét a kockás / sakktáblán.” A cselekvés, mely megmozdíthatná a tétlen személyt, ugyancsak nehézségeket vet fel: mintha a tett maga is csak is csak kirendelt, meghatározott pályán mozoghatna, vagy legalábbis a lehetőségek, lépések száma korlátozott.

Némaságát, tehetetlenségét csak felerősítik a korábbi élettelen, tárgyias képeket ellenpontoszó naturális képek, mely éppen az élet, a szaporodás lehetőségét mutathatnák, ha nem éppen önnön negációjukban jelennének meg: éretlen magként értelmezi önmagát, felkiáltásban hangsúlyozza, hogy még anya sem volt, illetve az anyaság vágya az irigyelt kotlós képében jelenik meg, aki tengernyi csibéjét szárnya alá bújtathatja. Így válnak a tárgyiasult és naturális képek a trauma kivételéisévé, s így hozzák létre azt az arcot és hangot, melyet ezek után már csak a traumán keresztül vagyunk képesek értelmezni.

A beszélő önmagára mint egy harmadik személyre (asszony a karosszékben) is reflektál, ez a külső nézőpont váltakozik az egyes szám első személyű megszólalással, így téve grammatikailag is instabillá a megképződő szubjektumot. A szuverén szubjektumra jellemző önállóság feloldódni és megsemmisülni látszik a tétlenségben, szubsztansziából akcidenziává válik, s saját traumatikus élményeit már csak hibaként és bűnként tudja látni, melyek éppen az identitás stabilitásától fogják megfosztani. Központ tapasztalatává válik az a tudat, hogy soha nem lehet a maga ura, önmagát csak függőségben tudja elképzelni.

E függőségi viszonyhoz rengeteg szállal kapcsolódik a beszélő és a beszélőn keresztül megképződő én hatalomhoz való viszonya. A hatalom eleve a beszélő (vers)nyelvét is meghatározza, fogalmait kontrollálja, műveit lektorálja – a hatalom, ha Babitsnak hívják. Ám nem elsősorban az életrajzi adatokra gondolhatunk, ám a házasságon belüli hierarchikus viszony és a megképződő szubjektumok viszonya valóban több szállal is kapcsolódhat

egymáshoz. Verseiben megtaláljuk a mester-tanítvány státusz több aspektusát, ám e kapcsolat lépten-nyomon felülírja önmagát. Ahogy Borgos Anna is megjegyzi, „a tanítvány-státuszban azonban benne van a fejlődés, a változás, a dinamika; nem egy változatlan állapotot jelöl.”<sup>24</sup> Török Sophie verseiből a metaforák (és a retorika) szintjén viszont azt láthatjuk, hogy a beszélő szubjektumhoz kapcsolódva éppen a tehetetlenség, a változatlan, a statikusság dominál, ahogyan ezt az *Asszony karosszékekben* című versben is láthatjuk. Míg igen nyilvánvaló, hogy hatalmi játszmák határozzák meg a biografikus Török Sophie / Tanner Ilona életétakkor, amikor főnökétől teherbe esik, s valószínűleg az ezt követő abortusz következtében nem lehet többé gyereke, s e gyermektelenség csak fokozza önmaga alábecsülését, belső tragédiáját, addig a hatalom az irodalmi szövegek olvasása közben is manipulatív erővel bír: Török Sophie-t többnyire Babitsot keresztül, rajta átszűrve, hozzá kapcsolva olvassuk, szinte mindig relációban jelenik meg a versek beszélője, a műelemző pedig azt keresi, hol érheti tetten kettejük kapcsolatának lenyomatát; ha – szinte szükségszerűen – így olvassuk Török Sophie szövegeit, mi, olvasók is megfosztjuk önállóságától alkotót és az alkotásban konstituálódó szubjektumot is.

E statikusságban traumatizált állapot két irányba vezethet minket: egyrészt az ábrázolt testkép torzulásához, elbizonytalanodásához, majd a sérelmek traumatizálásához, másrészt e test- és szubjektumkép tárgyiasuláson keresztüli feloldódásához.

A testkép torzulásának következtében a beszélő identitása válságba kerül, önmagát nem tudja nőként, asszonyként, de még jóként sem elképzelni (pl. „És én még / anya se voltam!”; „összedőlt / egyéniséged romjai közt legalább valld be: / csak gonosz emlékeid melegítenek!” – *Jónak lenni könnyebb*). A test és így rajta keresztül az én hiányként jelenik meg önmaga számára, nem tudja elfogadni (szégyelli gyermektelenségét, azaz nem rendeltetésszerűen működő testét, megveti önmagát a tétlen életért, s talán azért is, mert feláldozza ifjúságát annak érdekében, hogy „beházasodhasson” az irodalomba). E hiány pedig újabb két utat nyit: vagy némává válik, hangja elmosódik, majd talán végleg el is tűnik, vagy átlényegül szubjektuma valami mássá, például valamilyen élettelen dologgá. E tárgygyá, élettelen entitássá válás példáját olvashatjuk a *Sötétben élek* című versben is: „Bánya vagyok, s gyötörlek, / hogy kinzó terhemtől megszabadíts. / Sötétben élek, s csak az lett enyém magamból, / mit lényed édes fénye átvilágít.” Még e bánya-lét is feltételekhez kötött: saját énjét vagy legalább énje jelentős részét elveszíti, eltávolodik tőle, hiszen csak a Másik fényének világa teheti az ént saját maga számára elérhetővé.

---

<sup>24</sup> BORGOS Anna, *Portrék a másiktól. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*, Budapest, Noran, 2007, 154.

Hasonló példát találunk *A magányhoz* című versben is: „Éber tükör, ki nem fáradtál bölcs szemeidben / tükrözni engem, s erős mágnesként tartottad / lázadva ingadozó életemet.” Ez esetben a Másik (a szeretett hitves) visszatükrözi s egyszersmind megteremti a szubjektumot, mely így eleve egy tárgy teremtménye, egy tárgyon átszűrt visszkép lesz. E reláció viszont annak veszélyét rejti magában, hogy a tükör elmúltával, megsemmisülésével a kép is megszűnik, elmúlik. Így e direkt függőség egyrészt az én elmagányosodásához vezet, másrészt a Másik (a tükör) megszűnésével eleve céltalanná válik léte: „Én, a céltalan élő, lassan hülök és / ízenként halok el. S minden küzködő / atom bennem cseppenként issza / öldöklő italodat / Magány...”

E magányba záródó képekhez kapcsolódik a tárgyak s a tárgyasult környezet jelenléte is a *Csillag-üzenet* című versben:

„Még eligazítom gyűrt párnák közé zsibbadt  
testemet, s félretéve könyvet és papírt  
éjbenvirrasztó lámpámat eloltom.  
S szobám, mint durván meglékel hajtó  
elmerül egy pillanat alatt, egyetlen  
mozdulat letörli a némán álldogáló  
bútorokat. De mint gyors varázslat:  
az elmerült világ helyébe derengő  
ablakot vetít láthatatlan falamra  
a másik pillanat. [...]”

Hibátlanul sorjáznak egymás után a tárgyi világ képei, a párnák között átlényegülő test újabb és újabb kifejezőeszközei. Míg fentebb azt mondtuk, hogy formai szempontból Török versei rokonságot mutatnak Czóbel Minka verseivel, addig e tárgyakra építő metaforikus versnyelv pedig Nemes Nagy Ágnes lírájához közelíti alkotásait.

A traumatizált (akár tárgyasult) én feloldásának egyik lehetősége viszont éppen maga az írás, a kifejezés, a hanghoz juttatás. Török Sophie hangjának azonban éppen az ad traumatikus színezetet, hogy – a versek beszélője úgy véli – képtelen saját hangon megszólalni akkor, amikor mellette / helyette más is beszél. A feloldás ezért csupán egy hosszú folyamat eredményeként, s nem is egyszerre érkezik el. Míg valamelyest sikerül önmagán kívül helyeznie az erőszakos apa képét („De most már rég nem harcolok veled! / Elszabadultam fojtó gyökereidtől s szemeim békés / könnyel nézik elfoszló arcodat.”<sup>25</sup>) és

<sup>25</sup> TÖRÖK Sophie, *Apám*, Nyugat, 1932/4. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00531/16567.htm>

epikává tömörítene az örökbefogadás ambivalenciáját a *Nem vagy igazi!* című kisregényben, addig saját (női, asszonyi) szerepének nehézségeit hosszasan hordozza maga után, s saját hangját csak a szimbolikus „tett”, Babits halála után véli megtalálni a művek retorikai szintjén is. „Most én vagyok hang helyetted” – mondja akkor, amikor Babits már elhallgat, megfordítva ezzel az eddigi relációt, s e játékot folytatva a *Fantáziámban élsz* című versben is: „Fantáziámban élsz, anyagtalan / semmiből teremtettelek magamnak! / Most már csak annyi realitást adj, / csak egy körömnyi szilárd pontot, /amin egy lepke megkapaszkodhatik / hogy láthatatlan finom szálain / a magasba tornázhassa magát –”

„Török Sophiet félelme úgy veszi körül, mint a láng, nem tud áthatolni rajta, elválasztja mindentől. Ez az elkülönítő félelem jellegzetes a polgári világ magánzárkáiban vergődő asszonyok sorsára, akiknek rendeltetése a család és akik számára a család nem összekötő kapocs a társadalommal, de elzárt kagyló, melybe minden beható porszem betegséget, kínt jelent. A költői tehetség egyetemes ereje azonban túlemeli Török Sophiet a társadalmi adottságok szűkös határain. Fájdalmas magánya - melyet még az anyaság utáni vágy is súlyosít - oly intenzív, oly mélyre fúrja be magát lelkébe, hogy áttör az egyén korlátain.”<sup>26</sup> – Lesznai Anna ír így pályatársáról, a félelem költőjéről, melyben megtalálhatók mindazok a sztereotípiák, melyek magát a traumatikus létállapotot s a magányt előhívhatják, ugyanakkor ő is felhívja a figyelmünket a magányból táplálkozó hatalmas erőre és önkifejezési vágyra. E vágy kínálja fel azt az utat, melyet mi is végigjártunk, amikor áttekintettük a szubjektum megképződésének lehetőségeit Török Sophie néhány versében. Sophie sokáig keresi a hangját, a megszólalás módusát, s talán éppen ez a keresés teremti meg számára a legmegfelelőbb terepet: míg testben nem, nyelvben el tud távolodni mesterétől, ezért gyűlölt testét hátra is hagyja<sup>27</sup>, s versei nyelvben és képeiben próbál egyedít létrehozni, mely az immár kibontakozó s egyre inkább erőre kapó huszadik századi tárgyias lírában talál folytatókra.

---

<sup>26</sup> LESZNAI Anna, *Török Sophie, a félelem költője*, Nyugat, 1934/22.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00586/18325.htm>

<sup>27</sup> Török Sophie a korabeli fotókon igencsak fiús / férfias külsővel látható, testének külső képe is egyre inkább eltávolodik egy archetipikus, konszenzuális nőképtől. Babits halála után pedig érzékeny szerelmes verseinek címzettje feltételezhetően nőnemű volt.