

KISS NOÉMI

Görbe tükör – csábító önéletrajz
Kortárs „női” elbeszélők:
Szabó Magda, Polcz Alaine, Lángh Júlia és Hillary Clinton

„Évtizedekig úgy gondoltam, hogy ez a vers kizárólag Nagyklárának szól; újabban azt látom belőle, hogy Erzsikének is üzen valamennyire. Úgy látszik mindkettőjüknek ragaszkodtam a hűségéhez.”

Szabó Lőrinc kommentárja
a *Semmiért egészen* című verséhez¹

Kissé morbid, de úgy gondolom, a *Semmiért egészen* kommentárja jó példája az olyan öngyilkosságnak, melyet egy szerző saját maga ellen követ el. Amikor Szabó Lőrinc azt kutatta, mik voltak egykoron *Semmiért egészen* című versében a „rettenetes igazságok” kimondásának valós okai és a verséhez életrajzi magyarázatokat fűzött, valójában nem tett mást, mint a kontextust kereste utólag a textushoz, tehát tényeket a metaforákhoz. Így tulajdonképpen a megírás „tényét” függetlenítette saját magától és a saját előző életétől, ráadásul nem emlékezett pontosan az okokra. Mivel a kommentár szerzője érzelmeit próbálja rekonstruálni, ezért „Szabó Lőrinc” törekvése nyilvánvaló: saját, utólag képződő autobiográfiájának próbálja meg alárendelni az egész életművét. Ez az aktus elméletileg rendben is volna, hiszen a kommentár beszélője bevallja, hogy az „igazság” értelme (a versben és a kommentárban is) most egyedül tőle mint önkényes értelmezőtől függ, amit általánosságban úgy is érthetünk, hogy egy szöveg értelme mindig az aktuális olvasási folyamattól függ. Csakhogy közben van a nyelv olvasást kényszerítő ereje – amivel láthatólag nem számol e tekintélyes költő –, s amely egy tükörszerkezetbe szorítja az egykori, s az azóta már halott önéletrajzi megszólalót; méghozzá egy olyan szerkezetbe, amelyben a mindenkori életrajz olvasójának (és nem a kinyilatkoztatónak) nagy szerepe lesz. Mindebből pedig az következik, hogy mi, a mai olvasók a kommentárírónak éppúgy nem hihetünk, mint a szerelmi vallomás egykori „szerzőjének”, Szabó Lőrincnek.

Ám mégis azt gondolom, a „szerző halálának” tézise önmagában nem tudja minden autobiografikus műnek feltett kérdésünket megnyugtatóan megválaszolni. E tanulmány következő fejezeteiben olyan kortárs, női szerzők által írt művek állnak a centrumban, melyeknek elsődleges törekvése, hogy autobiografikus szövegekként olvassuk őket.²

Az a kérdésünk tehát: Mi az önéletrajz? A válasz megfogalmazásához érdekes megfigyelnünk, mi történik a tulajdonnevekkel. A nevek, például a *Semmiért egészen* esetében, üressé válnak (Erzsike, Nagyklára, Szabó Lőrinc stb.), hiszen az előbbi fejtegetés alapján tetszés szerint felcserélhetők. E nevek tehát bizonyítékai annak, hogyan szakad meg egy tulajdonnévnek mint jelölőnek a referenciális vonatkozása, hogy teszi lehetetlenné az utólagos életrajzi kommentár bármiféle „valóságra” vonatkoztathatóságát egy versnek. Valami egészen mást beszélnek el nekünk az autobiografikusnak szánt szövegek és/vagy az önkommentárok. Az ilyen típusú szövegek láthatólag nem egykori cselekvők kópiái, sem nem megfigyelhető, érzékelhető, referencializálható emberek tükörképei, hiszen elbeszélési módjuk nem mimetikus, vagyis nem érintkeznek közvetlenül a valósággal, vagy a múlt valós eseményeivel, csakis áttételesen hívják elő azt. Nem az élet hozza tehát létre az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, hanem „az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”.³ De ennél még tovább menve: maga „a fikció a *mindenkori* Én életrajzaként önéletrajz”.⁴

E felismerés felidézi azt a lassan harmincéves múltra visszatekintő kérdését irodalomtudományunknak, mely a szöveg és a szerző viszonyát vizsgálta. A képlet természetesen annál bonyolultabbá válik, minél több területet vonunk be vizsgálódásainkba. Ezúttal az írás és a populáris kultúra értelmezése jelentőséget nyer, mert olyan önéletrajzi szövegeket vizsgálunk a továbbiakban, amelyek nem feltétlenül az irodalom szűkebben vett értelmét veszik figyelembe, hanem általában minden olyan írást önéletrajznak tekintenek, ahol valakinek az élete, emlékezései, történetei egy írásmű formájában vannak elbeszélve. Elsősorban – szűkítve a kört – *én, önéletrajz, nő és fikció* viszonyát mai kortárs, „női” szerzők „önéletrajzi” műveiben szeretném megvizsgálni. Utánajárok az autoritás kérdésének, vajon mennyiben megbízhatók az életrajzok elbeszélői és mennyiben veszik figyelembe az életrajz fikcionális jellegét? Vajon hol erősebb az autoritás, a laikus önéletrajzokban vagy az irodalmi művekben? És még valami: az önéletrajzok írói csakúgy, mint az önéletrajzokról írók (itt: én), de Man szerint ellenállhatatlan szükségét érzik annak, hogy a megismeréstől az elhatározásig és a tettig jussanak, s hogy spekulatív politikai vagy jogi autoritássá váljanak. Mivel női szerzőkről van szó, hozzáfűzném, ahhoz, hogy a magyar irodalom történetében női önéletrajzokról írassunk, szükséges feltétel, hogy ezek a nők ismert „szerzővé” és „életté” váljanak.

Önarckép

Az irodalmi alkotások – amennyiben önéletrajzot igyekeznek írni – szelektív módon emlékeznek a múlt eseményeire, de vélhetően nem ez a legfőbb

erényük, hanem hogy az olvasójuknak mindezt úgy tálalják, ahogyan egy retusált fénykép az eredeti arcokat: némileg átalakítva az arc formáit a kor szépségideáljának megfelelően, így a kép (melynek eredetijének pusztá létezése is kétségbe vonódik) hamissá válik. Ide kapcsolódik, hogy épp az idő tájt, amikor vezető írásmóddá válik az önéletrajzírás a női irodalomban, nagyjából 1900 körül, kiderül a fényképezésről mint fény-írásról (a *photographéin* fényírást, a *bio-graphéin* életírást jelent), hogy közel sem áll olyan erős referenciális viszonyban tárgyával, mint azt a realisták hitték.⁵ A retusálás tropikus funkcióval bír, mert hozzáidomítja valamilyen ideálhoz a képet, ráadásul helyettesítő mozzanatként is felfogható és narratív identitást képes előállítani. Olyan lesz általa egy portré, mint egy kifestett női arc. A festett női arc meg olyan, mint a női önéletrajz: a metonimikusság metaforája, tehát utólagosan korrektúrázott, konstruált, érzékletessé tett fényképe valakinek önmagáról.

Valójában oda szeretnék eljutni, hogy egy ilyen általánosító kifejezés ne is létezzék ma már, hogy „női önéletrajz”. Merthogy minden női önéletrajz szubjektuma különböző. A női önéletrajz, akárcsak az emberi arcok, festékek, ékszerek és az öltözködés kiapadhatatlan variációs lehetősége, tehát az állandóan változó divat, mutatja nekünk, ahogy egy nő írásban úgy megalakítja önmagát, hogy sohasem lesz ugyanaz a nő. Az olyan átalakító gesztusok, mint az ornátus, a retus vagy maga az írás, deformálják az életet, felülírják és megváltoztatják a szubjektum múltához fűződő viszonyát. Azonban miközben hamisítanak, valami sokkal fontosabb történik velük: átírják a hivatalos történelem eseményeit, de legalábbis módosítják és kiegészítik egy korszakról alkotott képünket. Olyan dolgokat tárnak elénk e munkák, amelyekről hallgattak a bevallottan „nem fikciós” történelmi dokumentumok vagy a férfiak által írt autobiográfiák. Ennyiben tehát a női önéletrajzok, bár maguk is hamisítanak, ám bizonyos szubverzív igazságokra is fényt derítenek. Erényeik közé tartozik még, hogy sohasem törekszenek elhíttetni magukról, hogy valóban diszkurzusformáló művek (szemben a férfiak által írt önéletrajzokkal), s épp ezáltal lesznek azok.

A fényképezés metaforája, mely itt egy elméleti hasonlat is, még egy szituáció szemléltetése miatt fontos. Az elbeszélő, aki az önéletrajzban végig önmagáról beszél, és az olvasó, aki megismerni igyekszik az elbeszélőt, a fényképezés technikájához hasonlító tükör-jelenetben állnak: amit látunk, úgy tűnik, ott van a tükörképben, tehát létezik; ugyanakkor, ami ott van, vagy egykor volt a tükör (kamera) mögött, csak a tér hamis tágulása, megfoghatatlan, fogalmi, a szemlélés pillanatában már nem létező tárgy, csak hasonlít egy egykori létezőre; tehát inkább metafora, mint metonímia, nem érzékelhető vagy tapintható, ugyanakkor az utánzásra alapuló kép. A női önéletrajzokban különös jelentőséget nyer nemcsak a tükör,⁶ de a fénykép is. Majd mindjárt kiderül, miért mondom ezt.

Női önéletírás – a nő referenciavesztése

Az önéletrajzi művek a könyvek piacán ma mindenképpen olyan irodalmi jelenségnek számítanak, melyek nagyszámú olvasóközönségre tehetnek szert. Egyik korszakban sem jelent meg annyi biografikus mű, mint az utóbbi tíz év magyar könyvkiadásában. Az előzetes értékhierarchiáktól kellő távolságban berendezkedett korszakban (a posztmodern szereti így látni és definiálni magát), a „laikusok korszakában” pedig ismeretlen szerzők élete is egyik napról a másikra ismertté válhat. Ezek a női önéletrajzok nem híres emberek (*férfiak*) életéről szólnak, sőt néhányuk esetében épp a mű szolgál arra, hogy az írás által tegye híressé a személyt. A női autobiográfiák ma leginkább a regények írásmódját alkalmazzák, annak multiplikált narrációs formáit utánozzák. Érdekes megfigyelés, hogy a laikus művek ezzel szemben sokkal inkább hordozzák a hagyományos elbeszélői formákat, és sokszor egy konzervatív autoritást helyeznek a középpontba. Ezek a jelenségek azonban nem maradnak a „hivatalos” értelmezői közösségek horizontján kívül, és feltétlenül bizonyos műfaji kategóriák és fogalmak történeti korrekciójára készítetnek.

Először is abban konszenzus van az önéletrajzírás-történetben, hogy a nőknek szükségük van egy tükörrre a felnőtté váláshoz, éppúgy, mint az autobiográfiának a XIX. századi emancipációhoz. Ugyanis kimutatható, hogy nagyjából ugyanabban az időben, mint amikor az egyébként több korszakban népszerű önéletrajzírás kanonizált irodalmi műfajjává válik, nők által írt művek is kikerülnek/kikerülhetnek a laikus irodalomból. Ekkor egyre több ismert nő életrajza jelenik meg nyomtatásban, a XX. században pedig egyes vezető női írásmóddá válik az önéletrajzi publikáció. (Persze nem véletlen, hogy nálunk Magyarországon a nagyobb érdeklődésre számot tartó művek férfírók mellett vagy körülöttük élő memoárszerző[nők] munkái voltak: például Szendrey Júlia, Vajda Jánosné, Feszty Árpádné Jókai Róza, József Jolán stb.)

Ugyanakkor az is az önéletírás státusának megváltozásából fakad, hogy az önéletrajz mint a nő közvetlen megnyilatkozási lehetősége és irodalmi formája (a levéllel, a memoárral és a naplóval ellentétben) a női írás műfajai közül ma is a legnépszerűbb. Itt a „legnépszerűbb” szó azt is jelenti, hogy nem, vagy csak nehezen tehetünk különbséget a klasszikus és a laikus autobiográfiák között. Tehát – és ez a nézet igencsak domináns az angolszász *gender* szempontú irodalomtudományban – a női életrajzok publikálása nagyban hozzájárul(hatott) az önéletrajzok XX. századi térnyeréséhez. Az irodalomtudományban a női írás szisztematikus elemzése egyébként épp a már korábban tárgyalt, 1970-es években előtérbe kerülő ún. „önéletrajzi szerződés-elméletekkel”⁷ párhuzamosan indulhatott el. Feltételeznünk kell tehát, hogy az önéletrajz történeti emancipációja és a női írás térnyerése között szoros kapcsolat van. E kapcsolat erős kanonizációs érv le-

het a továbbiakban. S talán azért is figyelniünk kell e műfaj sorsára, mivel az önéletrajz továbbra is a laikus irodalom egyik kedvelt írásmódja marad. Egyszóval: ahol csak tud, mindenhol jelen van az önéletírás. (Az már más kérdés, hogy ezzel a jelenlétével azt is segíti, hogy elmosódjanak a határok a laikus és a klasszikus irodalom között.)

A női önéletrajznak nyilván akkor lehet esélye a klasszikussá váláshoz, ha olyan művet hoz létre, melyet nemcsak hogy olvasnak, hanem ami valami olyasmit is közöl velünk, ami nem a műfaj parafrázisa, tehát ismert jegyek, ideologikus, emancipatorikus autoritásának, pusztán női mivoltának kiemelésével történik, hanem a beszélő beszédhez való viszonyát is kifejezi, az irodalom (lehet női irodalom) klasszikus jegyeit tisztázza, és ami, be kell látni, a hagyományos, vagy más – itt kissé becsmélően szólva – „normatív” kortársi férfi-beszéd felől ered. Igaz, idővel elveszti az ilyen irányú eredetét és irodalmi forrásaitól függetlenedik, ám a női írás valószínűleg soha nem tudja majd teljesen függetleníteni magát az uralkodó írásformáktól, viszont befolyásolja és módosíthatja azokat. Eljutottunk tehát a fogalomhoz: a „klasszikus mű” egy folyamatosan változó, módosuló korpuszra utal, ráadásul sok-sok szállal kötődik a laikus irodalomhoz, már csak azért is, mert folyton annak ellenében határozza meg magát, tehát valamilyen módon tartalmaznia kell azt. Így a női írásnak, a női írás kritikájának is számolnia kell a klasszikus irodalommal, még akkor is, ha folyton azzal szemben próbálja definiálni magát. A hagyomány lényegéből fakad, hogy azt soha nem lehet előlről kezdeni, így van ez az önéletírás hagyományával is. Viszont az is igaz, hogy azt meg sohasem lehet előre megmondani, mi lesz klasszikus, mi marad laikus.

Fényképek mint erőtlen referenciák

A tanulmányban – visszalépve attól a dekonstrukciós meghatározástól, mely az önéletrajz alakzatát minden irodalmi műre kiterjeszti, de továbblépve Gadamer klasszikus-fogalmától – értékelni fogok. Olyan laikus olvasókat is megszólító, népszerű elbeszélői formákat vizsgálok mai művekben, amelyek olvasását a szerzői intenció erős önéletrajziséga határoz meg: olyan paratextusokra gondolok, mint a szerzői fénykép a könyvön, az aláírás, a tulajdonnév, vagy egy reklámszöveg. A könyvekben közös, hogy kivétel nélkül mind sikeresek voltak megjelenésüket követően. A szerző neve mindenhol egy női név.

Négy kortárs női önéletrajzi munkát vehetünk kézbe, ahol a fényképek elhelyezésének módja fontos előjele lesz az elbeszélői forma és a beszélő autoritása közötti kapcsolatnak: Hillary Clinton (a címlapon nagy kép); Szabó Magda (a hátlapon nagy kép); Lángh Júlia (a belső fülön, hátul kis kép); Polcz Alaine (a legkisebb kép, a szerző arca alig kivehető a hátsó címlapon) egy-egy könyvét.

Újabban megfigyelhető, hogy az önéletrajzi kiadások kognitív rendjéhez tartozik a szerzői fénykép mint valamiféle bizonyíték, amely azt mondja, aki a képen van, létezik, és aki a képen van, annak az élete van megírva a könyvben. Roland Barthes például úgy határozta meg a fotográfiát a nyelvvel szemben mint tényleges bizonyosságot: „A Fotográfia nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, *ami nincs többé*, hanem csak arról, ami egészen biztosan *volt*.⁸ Csakhogy Barthes maga is elbizonytalanodik. Vagy még inkább érzékenyül. Később ugyanebben a könyvében, amikor a múlt emanációjáról beszél egy fénykép kapcsán – ami az emlékező szubjektumban erős érzelmet kelt, tehát nem referenciális, hanem emocionális lényegű –, Barthes-ot tulajdonképp a közvetlen, személyes viszony érdekli a fényképek kapcsán, ami kevésbé dokumentáló tulajdonsága a képeknek, mint inkább inspiráció, tehát a kép fikciós tere és a képet szemlélő autobiografikus emlékezetének szoros kapcsolata. A múltbéli bizonyosság így hamar eloszlik, de legalábbis alul marad egy másik cél érdekében, méghozzá a képet szemlélő saját céljainak rendelődik alá.

Mintha maguk az ismertett könyvek, tehát a kiadás formái is ugyanígy eljátszanának a borítón látható fényképekkel: próbálják visszaállítani azt, amit épphogy nem lehet, s ami a szövegekben már rég elveszett, de legalábbis kétségessé vált: a személy valós létezését és megírhatóságát. Megfigyelhető, hogy minél inkább „laikus” vagy népszerű szövegről van szó, minél nagyobb a kép, a szövegben lévő arc annál feltűnőbben rászorul a „referenciális” bizonyításra, tehát annál inkább az autoritás, a mű mögötti valóságos életről való meggyőzés a kiadók törekvése. A kiadók tulajdonképpen a hagyományos női portré mintáját követik: meggyöző arc, szépség, csábítás és szexualitás, minél laikusabb a szerző, annál inkább igaz ez a felvetés (Hillary Clinton könyvének borítója lesz ebből a szempontból a legmeggyözőbb, hiszen képe a címlapon csábítja az olvasót). Látható, milyen konzervatív módon használják a könyvek a fényképezést. E törekvés erős intencionális jelenléte azonban önmagát számolja fel, ha nem hiszünk a kép valóságreferenciájában, máris alakzatokat szemlélünk. Még akkor is, ha a hatásosan festett női arc (például Szabó Magdáé) magához vonzza az olvasói tekintet egy könyvesbolt kirakatában, s ezért kellő példányszámban fogy majd el. A példányszám így lehet, egyenesen arányos lesz a fénykép méretével, mégis a klasszicizálás ellen fog hatni, mert az irodalomértelmezésben egy régésrég elvesztett autoritást idéz meg.

Laikus beszéd: az autoritás visszaszerzése

Mindezek azt mondják nekünk, hogy talán éppen az alapján lesznek ma definiálhatók a női önéletrajzok, mennyire használják narrációs formáikhoz a hagyományos női önéletrajz karaktereit, vagy hogy mennyiben módosíta-

nak rajta. Az ilyen írások általában a gyerekekkel kezdődnek; az otthon idillként állítják be; az anyához és az apához való viszonyt aszimmetrikusan ábrázolják; a nők a házasság álcája mögé bújnak, de van egy szubverzív „énjük”, aki kitör az álarcok mögül; a szövegbeli nő a karrierre vágyik, de sokszor a házasság kötelékében köt ki; (ezért) a hagyományos forma szerint nem halad életének elbeszélése valamilyen jelentős cél felé. Ez utóbbi, alapvetően nem-teleologikus írásjegy, feltétlenül elkülöníti a „nő önéletrajzát” a többi önéletrajzi alkotástól. A jellegzetes női narratívák ugyanis, a feminista kritika meghatározása szerint, diffúzak, az emlékező személy többnyire nem kronologikusan halad múltja tálalásában, hanem sok szálon fut élete, keveri az időt és a sorrendet, műve fragmentált, akárcsak az a szubjektum, akinek így görbe tükröt állít.⁹ Vagyis a női önéletrajzok esetében kérdéses marad, törekszenek-e, illetve törekedtek-e valaha is visszaszerezni az irodalomban már jó egy százada (de legalábbis Rilke, Proust vagy Benjamin autobiográfiái óta) elvesztett elbeszélői autoritást. Márpedig a feminista kritika szerint, ahhoz, hogy a nő beleírja magát az irodalomtörténetbe, szüksége van egy új, teremtett, erős autoritásra. A kortárs „női” önéletrajzok egy részében gyakran épp az figyelhető meg, hogy „laikus módon” bánnak saját autoritásukkal, és valóban valami olyannak a látszatát teremtik meg, ami sosem létezett nők által, és/vagy nőkről írt művekben, illetve amit a posztmodern irodalom felszámolt.

Szabó Magda önéletrajzi műveivel évtizedek óta a magyar olvasók egyik kedvenc szerzőjévé és női életévé tudott válni. Legutóbbi műve, a 2003-ban megjelent *Für Elise* mégis azzal indít, hogy a kilencedik évtizedébe érkezett író nő „most feltöri a hallgatás pecsétjét” és elmondja nekünk korábbi titkait, amelyekről eddig hallgatott.¹⁰ A *Für Elise* igazi játék a korábbi „szerző” életével, hiszen olyan dolgokat állít benne magáról a megjelenített fiatal lány, Magdolna, amikről eddig nemcsak hogy hallgatott mint szövegbeli én, de a szerző/elbeszélő korábbi vallomásaiból is kifelejtette. Így utólag módosítja, felülírja saját magát, de ennél még érdekesebb, hogy mindezt azért teszi, hogy erősebb autoritást tulajdonítson jelenlegi önmagának mint egy életművel rendelkező szerzőnek (tette hasonlít Szabó Lőrinc kommentárírójának cselekedetéhez). Szabó Magda mint autoritás azonban épp ezért (s a hátsó borítót takaró fénykép hatása ellenére) törik életdarabokra; a szerző így egy kitalált személylé, élete pedig regényes életrajzzá válik, még akkor is, ha ezt kijelentései szó szerint végig tagadják a művében.

Amennyiben az olvasó összeadná, hányszor szerepel a regényben az én személyes névmás, a magas számú végeredmény azonnal megmutatná, a *Für Elise* „ajánlás” a könyv címében jóindulatúan félrevezető. Cili, a regény egyik szereplője a nyolcadik fejezetben Magdolnát arra kéri, írjon szöveget Beethoven dallamához. Megszületik a szöveg az emlékezés, a halál jegyében: „Gondolj rám, ha egyszer nem leszek.” A mű vonalvezetése ennek megfelelően

lesz „szigorú”. Később többször elhangzik, ami már a borító fülszövegében is olvasható, hogy az elbeszélő (Szabó Magda, író) úgy írja meg életét, tárja fel titkát, múltját, emlékeit, szerelmeit, hogy csak látszatra beszél a saját életéről, valójában Cili az emlékezés első részének főszereplője. Az elbeszélő én, az író (mint szemtanúja, fültanúja saját életének) a műbéli rögzített szándékai szerint tehát örökbe fogadott testvéréről írja autobiografikus regényének első részét. Ami már önmagában ellentmondásokhoz vezet. Ha jobban szemügyre vesszük ugyanis a szereplők identitásával kapcsolatos kapott információkat, a testvér származása homályban marad. Egyrészt Ciliről korábbi hasonló indíttatású életrajzi műveiben, az *Ókútban* és a *Régimódi történetben* hallgatott, másrészt Cili származására az olvasó számára mindvégig lebegtetett formákban derül fény, a leánytestvér ugyanis árva, papírai pedig elvesztek. Létezése a mű mimetikus terében éppúgy lehet tehát a fikciónak (a nem referenciális életrajznak) a része, mint a dokumentatív valóságnak. Ezáltal (s persze részben a textuális játék kedvéért) a testvér egyenesen a „költészet”, az írói kitaláció eszköze lehet, melynek egyik mintegy véletlen, „szövegszerű” bizonyítéka, hogy Cili szereleme, Textor a nevében hordozza a (pusztán) textuális létezés lehetőségét. Valóban Cili figurája, tulajdonságai, megjelenítése az egyik legizgalmasabb része az autobiografikus játéknak, de van nála érdekesebb szereplője is a műnek: maga az elbeszélő én.

Felvetődik a kérdés: kinek az életrajzát olvassuk? Azt gondolom, ezt a könyvet minden ízében az az én írja, hatja át és költi, aki bár másvalakit állít a maga helyére a mű centrumába, mégsem képes önmagán túlmutatni. A *Für Elise*-ben, úgy látom, az önéletrajzi olvasás lehetőségét a fülszöveg szerzői intenciója kínálja, s mivel ez az életmű felől kétséges elemeket rejt, az olvasó már a mű elején olyan régimódi életrajzi szövegtérbe keveredik, ahol eleve nem a hitelesség után nyomoz, inkább fikcióként fogadja el a regényt. A mű egy szerelmi titkot és halált rejtő zeneművel érzékelteti a címben a romantikához való erős vonzalmát. Már gimnazista az elbeszélő, amikor apja megpróbál neki a homoszexualitásról beszélni, de nem tud, mert Magdolna még a „normális” szexualitást sem tudja vizuálisan elképzelni. Krisztusról és Pilátusról, Hamupipókeről és Aeneisről több képet látott életében, mint a szeretkezésről.

Az egyik fontos, zavarba hozó titka a regénynek, hogy az anya, Jablonczay Lenke nem kívánja férjét, vagyis az elbeszélő szerint Magdolna anyja frigid. Ez többször is előkerül a mű során, még hozzá elég fontos helyeken. A regény első oldalán, majd még néhányszor (például 7–8.; 52.; 340.), ám egy ízben sem lesz részletezve az ok, kifejtve az anya viszonya a testéhez és általában a férfitesthez. Az elbeszélő egy freudista sommázattal intézi el az ügyet, összefüggésbe hozva az anya jellemével, aki a családi konfliktusoknál inkább a hallgatást, az elvonulást választja, a rezonőr szerepében bujkál, s az apa és a férfiak jelentőségéhez képest, különösképpen a regény második felében, már

alig jut neki valamicske szerep. A cselekvésre való vágya, ahogy a szerelemre való vágytalansága, frigiditása is elhallgatódik, éppúgy az apa félrelépései is csak nagyon finoman vannak érzékeltetve a regényben:

Anyám, aki segíthetett volna, hogy eligazítson a zavarban, frigid volt, apám egy pap tiszta lelkével és egy orvos felvilágosító munkájával elmagyarázta, mi megy, illetve nem megy végbe anyám biológiai érzékelésében, ha férfi közelít felé. (340.)

E közlés semmiképpen nem vágy nélküli kitérő, s méltán hihetjük, a *Für Elise* a boldogtalan anyáról, s valamiképpen Magdolna jövőjéről szól. Biedermeieres világot utánoz a kamaszlánykor felelevenítése is, s szintén ezt imitálja a regény narratív struktúrája: a művet éppúgy lehet fejlődésregényként olvasni, ahogy Vallasek Júlia tette;¹¹ vagy a regényes önéletrajz és az életregény kategóriákba sorolni – Tarján Tamás bár elfogadja az erre vonatkozó nyilatkozatokat a szerzőtől, mégis kétséggel kezeli a mű életrajzi háttérét, filológiai pontosságát, sőt rámutat az esetleges ellentmondásokra is.¹² E szempontból lényeges regénypoétikai elvre világít rá, ha – Bahtyin elvét alkalmazva – megnézzük a *Für Elise* kronotopikus szerkezetét. A beszélő (aki végig egyes szám első személyben, a jelenből visszatekintve, múlt időben szólaltatja meg az elbeszélte *ént*) mindent önmagához mér, az időben is oda-vissza ug-rál, folyton megszakítja az emlékezést: előreutal, bár látszólag időrendben egymás mellé rendezi az életfejezeteket (akárcsak a hagyományos Bildungsroman vagy a kalandregény tenné). Például *A trianoni árva* című fejezetben, mikor Cili származását taglalná, hirtelen drasztikus váltással áttér az Ágyai Szabó név fontosságára, apja vágyaira, vagy saját írói munkáit sorolja fel, s megemlíti egy jóval későbbi chicagói utazást. Evvel megszakítja az elbeszélés linearitását, átrendezi a *kerek egész* élet darabkáit, s asszociatívvá teszi a látszólag mimetikus időábrázolást. Az olvasónak ezért az az érzése támadhat, hogy sok minden a szabad képzelet terméke, s az említett elbeszélői én nem igazán képes elrugaszkodni önmaga konstruktív, inkább retorikailag, de nem a narráció számára rendezett emlékmunkájától.

Nagyjából Szabó Magda elbeszélte énjének konstrukciójához hasonlóan (ahol a nő életében bekövetkező fordulatok megegyeznek a háború fordulataival) írja meg emlékeit Lángh Júlia *Egy budai úrilány* című könyvében¹³ és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című alkotása.¹⁴ Lángh Juliánál a nő és a későbbi feleség is a történelem, előbb az úri világ, majd a szocializmus, a kényszerű vallásosság, majd a férfiak autoritásának áldozatának tekinti magát, a mű végén – időskorára – a maga számára a kiábrándult magányt választja (253.).¹⁵ Testiség, szerelem és házasság a központi témái Lángh Júlia önéletrajzának, azonban egyik történet elbeszélése sem lesz igazán felkavaró vagy megrázó, inkább kedves és szerethető a könyv beszélője. Ahogy az *Asszony a fronton*, ez a regény is minden önértelmezői alakzattól mentes, tehát épp el-

lenkezőleg gondolkodik a saját élet megírásáról, mint Virginia Woolf *Vázlata*. Nem gondolja, hogy az írás kudarc volna, mégis Lángh Júlia asszonyának sorsa egy valódi, modern emancipációtörténetté válik Szabó Magda Cilijének életével szemben.

Polcz Alaine és Lángh Júlia könyvében közös, hogy mindketten a második világháborúval indítanak. Ez a tény eleve alárendeli a nőt egy magasabb hatalmi, politikai diskurzusnak. Míg Lángh Júliánál a kislány szemszögéből látjuk a háborút, tehát utólagos konstrukció, a képzelet műve marad a történelem és így nem is lehet hiteles az elbeszélésnek ez a része; addig Polcz Alaine szövege épp a hitelesség, és a pontos megfigyelések írói gesztusát ismétli; úgy képes beszélni a múltról, a háborúról, hogy folyton visszahelyezi narrátorát. 1944-ben a 19 éves beszélő tudatállapotával indul a regény. Polcz Alaine gyakran redukálja közléseit látszólagos naivitássá, így mindenképpen fenntart egy feszültséget a személyes vallomás és a hivatalos történelem között. A beszélő csak ritkán reflektálja az eseményeket akkor, amikor azok történnek; bár a rekonstrukciós önéletírói technika természeténél fogva Polcz Alaine elbeszélője folyton ugrál az időben, mégis a közlés szintjén rendkívül takarékos, puritán, úgy tesz legalábbis, mintha folyton valamiféle távolságtartásra, értékmentességre törekedne, s így próbálja „visszaállítani”, felidézni egykori nézőpontját. Ami nem azt jelenti, hogy ne lennének a könyvben jelei az elbeszélés és az írás időbeli távolságának. Főként az olyan jelenetekben puritán a nyelvi közlés tartalma, dramatizált az elbeszélés és feltűnően rövidre zárt a közlés, ahol a szegény és a testiség lesz az elbeszélés (vagyis a kimondás) tárgya és tétje.¹⁶ Polcz Alaine narrátora épp a primer közléssel, az én háttérbe vonulásával, a megfigyelések nem mindig csupán az énrre vonatkoztatott értékelő hangjával fog tudni a megrázó emlékezetnek nyelvet találni, s egyúttal megújítani a magyar női önéletírást.

Az *Asszony a fronton* utólagos memoár, amely 1944 márciusától indítja az eseményeket, de az emlékezés ideje 1988. A könyv elbeszélője, miközben magáról beszél, események megfigyelőjévé válik. Így szövege egyszerre lesz dokumentum, memoár és önéletrajz. A beszéd eszközei nem egy regényesített nyelvet részesítenek előnyben, kerülnek a fikcionalitás látszatát és a játék minden nyelvi eszközét, habár a megfigyelések sokszor közlik a megfigyelő bizonytalanságait, kétségeit. Talán mondható, hogy mikrotörténeteket mond el a mű, mégis a történelem diszkurzív vá válása megy végbe benne, tehát igencsak komplex képet kapunk a háborús hétköznapok gyakran elhallgatott eseményeiről. Fontos és lényeges, ennek megfelelően tematizált viszony a regényben, hogy egy nő szemszögéből láttatja az eseményeket, s hogy ez a nő nőként egy nagy és brutális történelmi diskurzus parányi része lesz, hangja eltörpül, elnémul. Az elbeszélő sosem áll az események centrumában, ezért a történelem sodrásában alakul saját sorsa; tehát nem egy emancipált vagy független női elbeszélőről van szó, aki a modern női önélet-

írás szerint maga alakítja sorsát, és nem is igen tud beleszólni az eseményekbe. Ugyanezt el lehet mondani Lángi Júlia emlékezéséről, melyben szintén egy hatalmi diskurzus szabályozza a nő életét, az 1945 utáni politikai események sodorják a főhóst, magánélete kiszolgáltatott, s bármilyen szabad választás alárendelődik egy, a nőtől független hatalmi történetnek.

A tragédiát Polcz Alaine művében nemcsak a háború okozza, hanem az elbeszélés minden egyes mozaikdarabkája: egy egyoldalú házasság; János, a férj kíméletlensége; a beteljesületlen szerelem; majd a menekülés Kolozsvarórról; a csákvári bujkálás és a miniatűr emberi konfliktusok, valamint az elbeszélés kitüntetetten megrázó része, a nemi erőszak leírása. Az *Asszony a fronton* retorikája végig egyes szám első személyű, a narráció egésze mégsem törekszik valamiféle cél felé, mint általában az a memoráókban megszokott. A hagyományos önéletírások vagy emlékiratok formája rendszerint a fejlődésregények narrációját követi, itt viszont az elbeszélő inkább jeleneteket alkot, legalábbis jeleneteket rak egymás mellé, amin keresztül a háború néhány hónapja mint egy film pereg le előttünk. A befejezés sem zárja le az utat, nincs tehát kiút, ezért nincs is tulajdonképpen vége a könyvnek. Az elbeszélő a jövőt sem tekinti valamiféle végpontnak, kifutásnak. A személy itt kevésbé törekszik önmagát, jellemét és tudatalattiját egységes egészként felfogni, s még kevésbé akarja azt így megírni, tisztában van annak lehetetlenségével. Ehelyett, és talán épp ezért, sikerül neki a saját szemszögén keresztül a kollektív emlékezetet kiegészítenie, vagyis a hivatalos történelemelbeszélést módosítani életének megírásával.

Az autoritás lehetséges beszédformái az *Asszony a frontonban* épp az elbeszélő puritán, visszahúzó nyelv magatartása miatt nem jelennek meg, az elbeszélő egész személyiségével nincs, vagy csak alig-alig van jelen. Az „én” mindvégig kiszolgáltatott a történelem sodrásának, mások elbeszélésének és cselekvéseinek (a férj, a katonák), a nő nem alakítja az eseményeket, hanem kullog azok után. Jó példa erre, hogy az egyik jelenetben hogyan értékeli a katonákat: elmennek a német katonák, majd megérkeznek az oroszok, akik hamar távoznak és megint a németek visznek el valakit. Az elbeszélő értékrendje képtelen hierarchiát felállítani az őt minden esetben negatívan érintő események között. Nem lesz értékkövető, inkább bemutató, leíró jellegűek megfigyelései. Két példát említenék: amikor a német és az orosz katonákról ír, kiderül, bár az oroszok többszörösen brutálisan megerőszakolják a nőket, nem különbek, mint a németek, akik viszont állandó félelemben tartották az embereket és kegyetlenül kivégezték őket (97.).¹⁷ A másik példám egy olyan esemény, amely kivételes értelmet nyer a könyvben, és ez a személyes szégyenhez kapcsolódik. Itt nem is annyira a szégyen értékelése, sokkal inkább megírása lesz a tét. A könyv olvasója számára a legmegindítóbb és automatikus részvétet kiváltó részokról van szó, melyek a nemi erőszakról szóló leírásokhoz kapcsolhatók. Amikor az elbeszélő a saját és általában a nők ki-

szolgáltatottságáról ír, nagyjából, nem véletlenül egyébként, a mű geometriai közepén, a tragédia legmélyebb pontján állunk. Az elbeszélő háromféleképpen ítéli meg az erőszakot: a nők megerőszkolása az áldozatok gerincének eltörésével jár, az orosz katonák brutális tettet hajtanak végre, ez pedig első olvasatban bűn; Alaine, a megerőszkolt és később önmagát önként odaadó nő „kurvává” válik, mert önszántából, tudatosan, a teste által szerez matracot és tejet (102.).¹⁸ Szégyen éri, de tettét a háborúban, ahol megszabadul az én (tettes és áldozat is) a morális felügyelet alól, nem érzékeli egyértelműen. A jelenetet értelmezve nem egyértelmű, hogy a háború megváltozott morális ítéleteit szabja-e ki magára, vagy az általános vélekedés elítélő hangján ír: a kurvaság szégyen, míg egy nő megerőszkolása létszükséglet a háborúban a katonák számára. Később derül ki, hogy parancsnokuktól „a nemi életre” külön engedélyt és időt kapnak a katonák, bizonyos időszakban tehát felfüggesztődik az etikai dimenzió, ahogy háborúban ez általában történik; a harmadik szégyen, a nemi betegség, a gonorrhoea, amit még inkább mélyít, hogy nem a háborúban kapja el az elbeszélő, hanem később tudja meg, hogy férje, János már a nászút alkalmával megcsalta őt, s tőle kapta el a betegséget. Tehát nem csupán a háborúban megváltozott etikai dimenzió az elbeszélő szégyenének oka. A szégyen független lesz a kollektív sorstól és sokkal inkább egy személyhez kötődik. A büntudat, mely inkább egyéni dimenzió, és a szégyen, amely a közösségi mérő, a mű elején összemosódnak az elbeszélő tudatában, egyúttal viszont poétikailag épp a későbbi fordulat, az etikai elbizonytalanodás és a büntudat gyengülése vezet ahhoz, hogy az „én” önértékelését, autoritását felfüggeszjük, és mi, olvasók mentsük fel őt.

Tulajdonképpen a szó szoros értelmében az voltam. Kurva az, aki lefekszik pénzért vagy valamilyen juttatásért. Kurva, aki tudatosan a testével szerez meg valamit. Tejet vagy matracot.

Pető Andrea érdekes megfigyelése, hogy a nők – főként vidéken – például a testi kiszolgáltatást természetesnek vették, hiszen társadalmi helyük is erre kényszerítette őket, ezért nem tartották elbeszéléseikben kitüntetett eseménynek például a nemi erőszakot.¹⁹ Az erőszak hozzátartozott a mindennapi élethez. A történetek elbeszélése az *Asszony a frontonban* hasonlóan jellemezhető; érzelemmentes, sőt olykor meglepően részletező, akárcsak egy egzakt csataleírás vagy orvosi lelet. A múltat olyan traumaként állítja be, amely tulajdonképpen bizonyos hivatalos beszédek elhagyásával, leíratlanságával teremti a hiátusokat, azzal, hogy nem túloz. Bár nem íródik meg a teljes személy (hiszen gyakran kihagyja őt az elbeszélő a történetből), mégis az olvasó számára mindvégig fenn tudja tartani a regény a személy iránti részvétet, s így inkább – az önéletírói paktum értelmében – az olvasóval történnek az események, mintsem egy távoli beszélővel.

Polcz Alaine az elmondottak által saját életének és a történelemnek olyan megfigyelőjévé tud válni könyvében, aki együtt halad az eseményekkel, amelyek nem az én által keletkeznek, de az „én” értelmezése szerint formálódnak szöveggé, s ez az „én”, egy teljes személyiség éppúgy alakítja őket, mint amennyire kiszolgáltattott nekik. Talán érthető módon az itt tárgyalt könyvek közül az ő írása az önéletírás műfajának tekintetében a leginkább előremutató.

Még egy terepet érdemes szemügyre vennünk a regény értelmezése kapcsán. Az *Asszony a fronton* a háborúban egy pince életéről tudósít – a pince a tudatalatti metaforája, vagyis a „háború alulnézetből”, ráadásul egy nő szemszögéből –, minden emlékmozsaik közlése személyes jellegű, s ezzel a gesztusával az elbeszélő a történelem kollektív diskurzusát, az utólagosan elbeszélte hivatalos történelmet ignorálja. A pince eseményei az elbeszélés közvetlen, bensőséges részei közé tartoznak. Polcz Alaine műve nemcsak jeleneteiben, közvetített élményeiben tud megrendítő lenni, hanem épp a közvetítéshez választott médiuma, a nyelv által. Puritán, látszólag dokumentumszerű, „természetes” nyelvet alkot, de az események, amelyeket leír vele, minden elemükben e nyelv ellen szólnak.²⁰ A történetek így folyton mintha a fikció ellen dolgoznának, mert az elbeszélő úgy közli velünk a pillanatait, mint egy fotósorozat vagy album. Tehát úgy, indexként társítva az eseményeket a női szubjektumhoz, mint egy fénykép a tárgyát. A könyv emlékezeti és esztétikai dimenziója olyasmint tud így nyújtani, hogy az események úgy kerülnek elénk, mintha előttünk történnének, úgy, ahogy annak idején *voltak*. Mégis regényt olvas az olvasó, vagyis egy elbeszélő fikció íródik. Az *Asszony a fronton* azon kevés háborús regények egyike, mely így folyton kicsúszik az utólagos ideologizálódó gesztusok elől, és az autoritást is minden szinten felfüggeszti.

A történelem és a női önéletírás közötti kapcsolat egy sokkal inkább retorikai evidenciákkal operáló művéről szeretnék befejezésül szólni. Polcz Alaine regényével szemben a laikus autorizáció, és a természetéből adódóan egy politikai autoritás elemi formáit idézi Hillary Clinton, a volt demokrata amerikai elnök feleségének nemrég magyarul is megjelent könyve.²¹ Hillary Clinton életének története egy emancipáció története akar lenni, mely nagyjából meg egyezik a könyv retorikája mögött megbújó világos céllal: First Ladyből önálló, független és a nyilvánosságban helytálló szubjektummá akar válni a szerző, egyszerűen szenátor szeretne lenni. Ebből egyenesen következik a laikus írásmód. Mégpedig az, hogy az emlékezés idejének itt teljesen alárendelődik az emlékezet ideje: minthogy már a mű címe – valójában egy hibás paradox alakzat – megtéveszti az olvasót: *Élő történelem*. Hillary Clinton elbeszélője látszólag mindent elkövet, minden tudásnak a birtokában van, amit amúgy a női önéletírás hagyományos beszédformái diktálnak neki. Csakhogy szemben is áll vele, mert olyan kitűzött célja van, mely majd aláássa az önálló személyiséget. A könyv hagyományosan a gyermekkorral kezdődik, a múlt viszonylag

problémamentesen történik a szövegbeli énnel, aki egy ún. jóléti, demokratikus állam igencsak piszi retorikáját visszhangozza, ahol minden lehetséges, még az is, hogy a nő idővel esélyes vezető politikussá válik a társadalomban. Ezek szerint Hillary Clinton életében nincsenek traumák.

Csakhogya a könyv mindent ellene tesz annak, amit állít.

Korszerűtlen, hagyományos életutat ábrázol, amelyben a férjhezmenetel az esély az érvényesüléshez, a biztonsághoz, a sikerhez és a nyugodt élethez. Bill, a férj karrierje legalább annyi (reflektálatlan) figyelmet kap, mint az elbeszélte én életútja a szenátusi tagságig. (Talán azért is, mert 2004-ben a világon mindenhol szinte egy időben megjelenik Bill Clinton önéletírása.²²) Épp a már említett, a médiában nap mint nap megjelenő amerikai „történelemből” tudjuk, hogy mennyi minden kimarad ebből az önéletírásból. Ott, ahol a magánélet ennyire kiszolgáltatott a politikának, nyilván nagy hallgatás övezi a hivatalos beszédeket. Így Hillary könyve sem tekinthető vallomásnak, s nem is önéletírás, leginkább olyan írásmű, amellyel konkrét, referenciális, méghozzá reklámcéljai vannak az elbeszélőnek, ezért nem is a magánéleti beszéd, hanem egy célracionális cselekvés nyelve, a nyilvános beszéd aktusai szervezik a fejezeteket.

A szerzői név már a címlapon a történelem részének, a történelem hivatalos írójának tekinti magát. S ez a gesztus, mely jelent és múltat összemossa a jövőt veszi célba, épphogya ellentétes a női önéletírás emancipációtörténetével, itt nem az a tét ugyanis, be tudja-e írni magát a nő a történelemben, hanem az, igazolni tudja-e a közösség véleménye, egy nála nagyobb „demokratikus” autoritás számára életrevalóságát és karrierjét. Akkor pedig felmerül a kérdés: ki beszél a műben? Ahogya haladunk az olvasásban, teljesen eltűnik a magánélet és a hivatalos események (vacsora, utazás, beszédek, fogadások) leírása, a politikai beszéd veszi át a magánbeszéd helyét, az „én” helyett jegyzőkönyvek, dokumentumok, előadásszövegek, reformtervek és a politikai érvek beszélnek, nem pedig egy „nő”. A memoárból politikai kampány lesz, az önéletrajzból a közösségi népelet rajza.

A könyv legkényesebb része látszik a legizgalmasabb kérdésnek a női írás szempontjából. Befejezésképpen érdemes visszatérni a női önéletírás kezdetének fontos önértelmező alakzatához, a tükör-metáforához. A műfaj történetének visszafordulásának tanúi vagyunk. A szégyen története, amely Hillary Clinton könyvben is központi helyet foglal el, nemhogya megíródna, hanem elmosódik, elhallgatódik, sőt alárendelődik a tudatos céloknak. Az utolsó fejezetekben kerül szóba az ún. Lewinsky-sztori, ahogya az elbeszélő nevezi. Pontosan négy fejezeten át íródik (*Szolgálj tovább, Képzeld el a jövőt, 1998. augusztus, Felelősségre vonás*), úgy hogya közben folyton utazások, vacsorák, fogadások leírásai és Hillary induló karrierjének állomásai szakítják meg az ügy eseményeinek lefolyását. Látható, hogya az írás nem a trauma és a szégyen megírását szolgálja. Mindez csak akkor lesz felettébb kínos, ami-

kor a retorikai terelő műveletek Hillary számára valódi vádként fogalmazódnak meg, hogy végül felmentse férjét. Lewinsky és Clinton kapcsolatáról semmi nem hangzik el a könyvben, nincs leírva az, hogy „orális kielégítés”, az a szó sem, amely a médiában nyíltan kimondódott, hogy *szopás*. Egy-két diszkrét jel utal a történetekre, de valójában semmi sem derül ki, a nem kortárs olvasó számára meg majd el is felejtődik ez az akadály. Az olvasónak tehát elég jól értesültnek kell lennie az újságokból (ami persze szintén nem tény, vagy igazságot jelöl itt), és abból a nyilvánosságból kell kikerülnie, aki a szégyent annak idején Hillary számára okozta, így most inkább ő szégyellheti magát. Hillary és a demokrata párt ellenérvei következnek: az a nézet domináns a könyvben, mely mindvégig politikai, jobboldali „összesküvésről” beszélt, Kennet Starr ügyész egykori tudatos munkájáról, amivel lehetlenné akarta tenni Clinton elnöklését. Végül, mikor a férj egy vasárnap reggel bevallja tettét (521.), bár itt sem íródnak le a történetek, végre nem a helyettesítő diskurzusok vallanak az üggyről: a vádlók, a politikai ellenfelek, a kegyetlen média, hanem maga az elkövető. Az írás egy esély lehetett volna, egy pillanatra kénytelen szembenézni a történetekkel. Ez azonban elmarad, Hillary nagyjából így summázza néhány oldal múlva a történeteket:

Legbensőbb érzelmeim és politikai meggyőződéseim összeütközésbe kerültek egymással. Mint feleség, legszívesebben kitekertem volna Bill nyakát. Ő azonban nemcsak férjem, hanem az elnököm is volt, és mindennek ellenére úgy gondoltam, hogy Bill úgy vezeti Amerikát és a világot, amit továbbra is látni akarok. Bármit tett is, eszembe sem jutott, hogy úgy bánjak vele, ahogyan megérdemelte volna... (527.)

A könyv struktúrájából egyenesen adódik ez a befejezés. Az idézetből jól kivehető, hogy mivel a beszélő mindvégig fölérendelte a személyes érzelmeknek a közösség vélekedését, a vallomásnak a politikai beszédet, s ezen alapult korábbi érveinek sora, itt sem tesz/tehet másként. A férj olyan autoritás marad, amelyet meg sem próbál eltörölni a női írás, sőt önként alárendeli magát neki, és ez már csak azért is felettébb aggasztó, hiszen a könyv egy olyan női politikai képességet igyekezett bizonygatni, mely alkalmas független döntéseket hozni egy demokratikus társadalomban, képviselni akarja a nők érdekeit, képes tehát helyet biztosítani a női politizálásnak. Csakhogy ez a nő végig kiszolgáltatott a hatalomnak: még vallomásait sem volt képes szabadon, a laikus csoportok jóindulatának kényszeres elnyerése nélkül elkészíteni. Hillary Clinton igazi laikus szerző.

A szerző halálának szempontjából tehát aligha tehetünk különbséget a laikus és a magas irodalom törekvései között, mindkettőben bőven akad példa arra, amikor az élet tényei a szöveg fölé akarnak emelkedni. Szabó Lőrinc tudatos, ám csak látszólagos őszintesége és Hillary Clinton őszintétlensége kiváló bizonyítékai e törekvésnek.

1 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Össze-
gyűjtött versek és versmagyarázatok*, szerk.
KABDEBŐ Lóránt, Bp., Magvető, 1990,
373–375.

2 A tanulmány a Dayka Gábor Társaság
„Laikus olvasás és populáris kultúra” című
konferenciáján elhangzott előadás alapján ké-
szült. A konferencia teljes anyaga 2005 tava-
szán jelenik meg a L’Harmattan Kiadó gon-
dozásában.

3 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcon-
gálás*, Pompeji, 1997/2–3, 94. Ford. FOGA-
RASI György.

4 HÁRS Endre, *Fikció = önéletrajz. Filozó-
fiai antropológiai vázlat = Uő, Én – túl a nyelven*,
Gondolat–Pompeji, 2004, 60–78., 76. Ameny-
nyiben a fikció a valóság deficitje, az életrajz-
nak mégiscsak közelebb kellene állnia a való-
sághoz, mint a fikciónak. Az önéletrajz a fik-
cióval szemben – Hárs Endre tanulmányában
legalábbis úgy definiálódik – mindig is fenntar-
tja a valóság iránti kiapadhatatlan vonzal-
mát. „Ennélfogva – írja Hárs – az önéletrajz
lehet fikció, de az önéletrajz kitaláltságának
gondolata mégsem az. Az önéletrajz (az igaz-
ság, a történelem, a kultúra, a természet rend-
je stb.) fikció, ám e tudományos szemlélet-
mód azt is implikálja, hogy viszont ez az igaz-
ság.” Uo., 63.

5 Csak érdekesség, de de Man tévedése-
ként is felfogható, hogy ő épp az arcongálás-
sal szemben említi meg a fényképet, mely
szerinte annak jó példája, ha egy alkotás erő-
sen kötődik a témájához, tehát erős referen-
ciával rendelkezik, ennek ellenpéldája nála az
önéletrajzi mű. De MAN, uo., 94. De Man té-
zisének épp ellenkezőjét bizonyítják az auto-
biografikus fényképalbumok, ahol a kép és
szöveg kiegészítik, sőt átírják egymást. Ennek
kifejtésére Nadas Péter művei kapcsán vállal-
koztam: *Biográfia és fotográfia Nadas Péter* Vala-
mennyi fény című munkájában. *Egytucat, 12*
kortárs magyar író női szemmel, Bp., JAK-
Kijárat, 2003.

6 „Az önéletrajzra vonatkoztatott meta-
fora (a tükör) és a hozzá kapcsolódó funkció
(a lelki önvizsgálat).” [...] „A nő a tükörben
szépség és test.” Ezzel szemben „a kiváló férfi
a lelkét látja a tükörben”. SÉLLEI Nóra, *Tük-
röm, tükröm... = Uő, Tükröm, tükröm... Író nők*

önéletrajzai a 20 század elejéről, Debrecen, Kos-
suth Egyetemi Kiadó, 2001, 13–16.

7 SÉLLEI Nóra, i. m., 17. „Az önéletrajz
olyan műfaj, mely tálcán kínálja magát a femi-
nista kritikának, hiszen a feminista kritika az
első pillanattól kezdve arra törekszik, hogy le-
bontsa a kánont, másrészt a személyes és a
nyilvános szféra közti határvonalat, harmad-
részt pedig arra, hogy újraolvassa a kulturális-
diszkurzív értelemben »elveszett« szövege-
ket.” Uő, i. m., 27. Csakhogy, a feminista elmé-
letek nem fogadják el, hogy az én, tehát a szö-
vegek szubjektuma pusztán textuális létező, s
abban sem osztják a dekonstrukció törekvé-
seit, hogy az elbeszélőt meg kell fosztani auto-
ritásától, s egy kiüresített szubjektum beszé-
dének vélni az autobiográfiát. Ezek szerint
ugyanis elvesztené a nő az autoritását. Némi-
leg tehát ellentmondásos és – sajnos – gyakran
ideológiailag is terhelt a női irodalomkritika.
A magam részéről, mivel itt nincs mód a vitát
tárgyalni, úgy látom, a *gender* szempontot ép-
pen hogy alátámasztja Paul de Man kiüresített
szubjektumának megfeleltetése a mindenkori
távol lévő alannyal, mert a női némaságról,
anonimitásról szóló tézis épp szembetalálko-
zik a *prosopopeiával*. A nő azért szólal meg, ír,
beszél, hogy valaki, aki majd olvassa kézira-
tát, megszólaltassa őt (szerző), saját magát (ol-
vasó) és azt, aki performatívan konstituálódik
a szövegben (szövegbeli én). Az önéletrajzi
aktus végül is nem a szerző és a szövegbeli én
közötti paktum, hanem e kettő feszültségét át-
hidaló mindenkori olvasó és beszélő alany kö-
zötti medialisálható viszony. Olyan forma,
amely valójában a kanonizációt biztosítja a be-
széd és a szövegbeli hang számára, tehát a
hallgatás elleni megszólítást inkább biztosítja,
mint a szerzői funkció. Ez pedig egy állandó
(katakrézisen alapuló) produktivitást hoz lét-
re számára. (Ehhez vö.: Bettine MENKE, *Sír-
felirat-olvasás*, Helikon, 2002/3, 305–316., 309.
Ford. KATONA Gergő.)

8 Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyze-
tek a fotográfiáról*, Bp., Európa, 2000, 89. Ford.
FRECH Magda.

9 SÉLLEI Nóra, *A „nő” és a „női” önélet-
rajz = Uő, i. m., 32.*

10 SZABÓ Magda, *Für Elise*, Bp., Európa,
2003.

11 VALLASEK Júlia, *Bonviván és primadonna*, Holmi, 2003/6, 806.

12 TARJÁN Tamás, *A kutyás Szabó*, Holmi, 2003/6, 808–815.

13 LÁNGH Júlia, *Egy budai úrilány*, Bp., Magvető, 2003.

14 POLCZ Alaine, *Asszony a fronton. Egy fejezet életéből*, Pont Kiadó, 1998.

15 „Én, én, én, akárhányan is vagyunk bennem, az mind csak én vagyok, ez a zárt, fekete gömb, ide-oda cikázó fényekkel, és megint látam a démont, amint hosszú, vékony szellemkarja, mint egy mutatóujj, köröket ír le körülöttem a térben, ez vagy te, jelezte a láthatatlan gömböt, véd magad, amúgy is csak magad lehetsz, egyedül bolyongsz az űrben.”

16 Az elbeszélő ráadásul épp itt lép ki a regény szerint a testéből. A megerőszakolás-kor hang és test brutálisan kettéválik, nem tartoznak össze, a saját test elidegenedik és az elbeszélés tárgyává válik: „Az esperes nagy belső szobájában tértem magamhoz. Az üvegek kitörték, az ablakok bedeszkázva, az ágyban nem volt semmi, csak a csupaszesz deszkák, azon feküdtem. Az egyik orosz volt rajtam. Hallottam, ahogy a mennyezetről egy női hang csapott le: anyu, anyuka! – kiabálta. Aztán rájöttem, hogy az én hangom az, én kiabálok.” POLCZ Alaine, *i. m.*, 81. Továbbá a regény 82. oldala, a „gerinctörés leírása”, a 89. oldal, az „önkéntes odaadás”.

17 „Visszajöttek a németek, aztán megint az oroszok. Én a németektől mindig jobban féltém. Ha ők azt mondták, hogy kivégzés, akkor pontosan lehetett tudni, hogy kivégzik az embert.” „Az oroszoknál soha semmit nem lehetett kiszámítani, bámulatos, hogy ebből a szervezetlenségéből mégis kialakult valami.”

18 „Lefeküdtem, pedig nem vertek, nem ütöttek – látszott a szakácsnő pillantásán, mit gondol. Kurva vagyok.”

19 „A nők általában nem mondják rendkívülinek azt, ami velük történt. A szexualitáshoz más volt a nők akkori viszonya, mint a második hullám feministáié, akiknek szakki-fejezéseit ma használjuk. A vidéki közösségekben a házasságban a szerelem nem játszott olyan nagy szerepet, a női test a reprodukcióra szolgáló eszköznél számított. Ugyanez a saját testüktől való eltávolodási

technika tette lehetővé, hogy testük instrumentalizálását, eszközül használását, megerőszakolását elviseljék, ha feldolgozni nem tudták is.” „Egyénileg, a család szintjén kellett (volna) az élményt feldolgozni, de ami történt, az valójában elhallgatódott. A nőknek a férfiakhoz való teljes lojalitása megakadályozta, hogy feldolgozódjon az élmény. A megerőszakolásról nem beszéltek, hiszen a nő minősége romlik, ha a megerőszakolására fény derül. Akiket megerőszakoltak, félnek, hogy őket hibáztatják, amiért másokat nem erőszakoltak meg, »csak« őket. A nők, akik elmesélik, hogy mi történt velük, a személyes élmény szintjén teszik, elmondják a fájdalmat, a szégyent, amit éreztek, de nem beszélnek arról, hogy ez az élmény mennyiben ingatta meg hitüket a férfiakban. A szovjet katonák saját, a magyar intézményrendszertől független rendszerüket hozták magukkal. Mivel a szovjet hadsereg nem ismerte el a szovjet katonával szemben a jogos önvédelem fogalmát, az ellenállás, még ha sikeres lehetett volna is, mégis igen kockázatos volt. A nemi erőszak elmesélt történetei sematikusak, ugyanazok az elemek, szöfordulatok ismétlődnek. A részletekről nem tudunk meg semmit. »Szerencsés voltam – így fogalmazott az egyik magyar áldozat – »se beteg, se terhes nem lettem.« Az élmény, az aktus hatása, mely a történelmi kutatás tárgya lenne, így magában a női testben marad meg, mely látszólag »érintetlenül« úszta meg a szovjet katonákkal való találkozást. Az ilyen esetekről írott nyom nem maradt.” PETŐ Andrea, *Magyar nők és orosz katonák. Elmondani vagy elhallgatni?*, Magyar Lettre Internationale, 1999/2, 32. szám.

20 Az elbeszélő így teremti meg a visszaemlékező, személyes, ám a háborús irodalomra és a történelmi emlékezetre korántsem jellemző női beszédet. Az „én” elbeszélő megszólalása bár (grammatikailag) végig múlt időben áll, mégis a közlés akkori, s így az időben visszahelyezkedő elbeszélő öntudatlanságát imitálja a háborús élmény közvetlen leírásai. Az elbeszélő egyúttal résztvevő-megfigyelője is azoknak az eseményeknek, melyek vele történnek. Nyelve hasonlóan alkotódik az átélt események egyidejű

közlésformáiból, mint Köves Gyuri nyelve Kertész Imre művében, a *Sorstalanság*ban. Az egyidejűsítés alakzatai, a háború és a mikrotörténelem-írás viszonya, a személyes és a kollektív emlékezet feszültsége, hozzájárulnak a nő és a kamaszfiú (részint szubverzív) nyelvének hasonló módon történő esztétizálásához. Nem véletlen, hogy a (látszólag) értékmentes nyelv Polcz Alaine művében, Kertészhez hasonlóan, a háború eseményeit a nagy narratíva helyett résztörténetek eseményeire bontja. A tét mindkét esetben a trauma megírásának nem is annyira lehetősége és/vagy lehetetlensége, hanem egyáltalán

közvetíthetősége, formája. A szubjektív vallo-más, vagyis az autobiografikusság megte-remtése egy lehetséges közvetítettséget te-remt, melynek olvasása során mindvégig tudjuk, hogy épp a kimondatlanság, vagyis valamiféle hiány, és elhallgatás miatt lesz annyira megrázó egy-egy eseménysor elbe-szélése.

21 Hillary CLINTON, *Élő történelem*, Bp., Geopen, 2003. Ford. KISS Mariann.

22 Bill CLINTON, *Életem 1-2.*, Bp., Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004. Ford. többek között ALFÖLDI Zsófia, BÁNFÖLDI Tibor, MELIS Pálma, SÁNDOR Bea.