

Hermann Veronika

A CSEND RÉTEGEI

„The title women and fiction might mean, and you may have meant it to mean, women and what they are like; or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them; or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light.”

(Virginia Woolf: *A Room of One's Own*)

„A figurákra könnyen rátalálok, de mikor meg kell őket szólaltatni, bajban vagyok.”

(Tompa Andrea)

Noha közel száz évvel ezelőtt jelent meg, Virginia Woolf *A Room of One's Own*¹ (magyar fordításban: *Saját szoba*) című esszéje, döbbenetesen pontosan, bizonyos értelemben a mai napig meghaladhatatlan módon térképezi fel a nő íráshoz és a nő irodalomhoz kapcsolódó viszonyrendszereket, és a belőlük magától értetődően fakadó problémákat. Woolf 1928-ban szóban előadott, majd később bővített formában, nyomtatott kiadásban is megjelent gondolatmenete nem, vagy nem pusztán arról a mondatról híres, mely nagyjából Simone de Beauvoir *A második nem* című könyvének kezdőmondatához hasonlóan vált szál-lóigévé, hogy tudniillik, ha egy nő írni akar, akkor legyen saját szobája és saját pénze. Ez a két tényező valóban fontos, a *Saját szoba* azonban főleg attól kiváló, hogy Woolf nemcsak a nők és az irodalom kapcsolatát, hanem a nők íróként és szereplőként a (korabeli) kánonban elfoglalt helyét is elemzi.

A mottóként is kiemelt idézetben lefektetett relációk, amelyek felváltva kívánnak aktív és passzív pozíciót az író, olvasó vagy éppen mások által megírt nőktől, ma is érdekesen alkalmazhatók, annak ellenére, hogy a feminista kritika az elmúlt évtizedekben termékeny nézőpontokat adott a probléma vizsgálatához, s néhányat ezek közül majd ebben a dolgozatban is alkalmazni fogok. Ameddig azonban a 2018-as Libri-díj

1 Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, Penguin Books, London, 2004.

nyerteséről beszámoló híradások között olyan címetek találunk, mint például: *Bödöcs és az egyetlen nő – Átadták a Libri-díjakat*,² addig sajnos nem lehet eltekinteni a legalapvetőbb kérdések tematizálásától sem. Tompa Andrea 2017-ben megjelent *Omerta* című nagyregénye a szakma – és különben az eladási adatok – szerint a magyar irodalom utóbbi évtizedeinek egyik csúcsteljesítménye. Az 1950-es években Kolozsvár környékén játszódó, négy narrátor belső monológjából az olvasó előtt kibontakozó történetnek olyan, a kollektív és egyéni identitásra, az emlékezet fikcionalitására, a morális felelősség megfogalmazhatatlanságára, a történeti identitásmodellek törekenységére, az egyén és politika viszonyára vonatkozó belátásai vannak, amelyeknek önmagukban kellene bizonyítaniuk a díj jogosságát, függetlenül szerzőjének nemétől. Hogy ez még sincs így, természetesen nem meglepő.

Jelen szöveg nem vállalkozhat arra, hogy a feminista kritika és a narratológia, a dokumentarista irodalmi hagyomány, vagy a szerzői arc posztmodern erodálódásának minden elemét és fordulatát bemutassa, arra azonban igen, hogy ezek néhány csomópontját a Libri-díjas *Omertát* elemezve felvillantsa. Ezek közül a következőkben a feminista narratológia eredményeit, a szerzői megszólalások különböző regisztereit, illetve az alá- és mellérendelt hangok és hallgatások, az identitásbeszéd és identitáspolitika és a beszédaktusszerűen létrehozott nyelvi tér fogalmait fogom kiemelni.

1. Feminista kritika, feminista narratológia

Anélkül, hogy egy irodalomelméleti bevezető kurzus sillabuszának ismertetésébe bonyolódnék, fontos kiemelni néhány alapvetést, amelyek talán segítik a tájékozódást abban is, vajon fontos-e 2018-ban, hogy az egyetlen női jelölt kapta meg az egyik legrangosabb irodalmi díjat, avagy sem. A feminista kritika a kezdetektől bevallottan politikai, illetve ideológiai alapon nyúlt irodalmi szövegekhez, szakítva az angolszász irodalomtudomány korábbi, főként az újkritika által kialakított szoros szövegolvasás gyakorlatával, amely a szöveget önmagában, a szerző neme és a keletkezés társadalomtörténeti kontextusa nélkül vizsgálta. Hogy az irodalmi szöveg egyben társadalmi reflexió, nemcsak a feminista kritika, hanem általában az 1960-as években megjelenő, a poszt-

2 *Bödöcs és az egyetlen nő – Átadták a Libri-díjakat*, Hvg.hu 2018. 05. 15., http://hvg.hu/kultura/20180515_Az_egyetlen_no_vitte_el_a_Libri_irodalmi_dijat.

strukturális és a dekonstrukció nyomán létrejövő értelmezői gyakorlatok belátása, amelyek – mostani távlatunkból úgy tűnik – helyesen vetettek számot a szerző, a befogadó, a kiadó szerepeivel és általában a szöveg társadalmi és ideologikus vetületeivel. Ezzel párhuzamosan a posztmodernnek nevezett irányzat ismét kivonta a szerzői életrajzot és a szerzői alakmást az értelmezés elsődleges köréből, a szövegekben létrejövő nyelvi erőre és szubverzív potenciálra helyezve a hangsúlyt. Csakhogy itt máris különvált a férfi és női szerzők helyzete. Mary Ellmann amerikai irodalomkritikus az először 1968-ban megjelent, a sztereotípiakutatás egyik alapműveként ismert *Thinking about Women* című monográfiájában rámutat arra, hogy a női írókat az irodalomkritikában sokkal inkább kezelik nőként, míg a férfi szerző egyfajta semleges normativitást képvisel.³ Női szerzők esetében a kritikusok hajlamosabbak a poétikai struktúrákhoz nemi jelleget társítani, akkor is, ha az elbeszéléstechnika vagy versbeszéd ezt nem feltétlenül indokolná. Ugyanez igaz az életrajzi megközelítésre: bár a női szerzők bizonyos esetekben sokkal autentikusabban képesek sajátosságosan női tapasztalatokat rögzíteni, ez önmaga ellen is fordulhat, azt megerősítve, hogy a női írás *kizárólagosan* valamiféle traumatikus vagy alárendelt pozícióból artikulálódik, a nőket pedig *kizárólag nőként* lehet esszencializálni.

Míg a Tompa Andrea regényeiről szóló kritikák rendre kiemelik – sőt, sok esetben negatívumként értékelik – a regényeiben jelen lévő, nem kifejezetten a női szerzőkre „jellemző” túlrtságot, intellektuális közelítést, vagy éppen azt a kutatói attitűdöt, amely nemcsak az *Omerta*, hanem *A hóhér háza*, különösen pedig a *Fejtől s lábtól* regényszöveget jellemzi, a vele készült interjúk sokszor ütnek meg személyes hangot. Mintha az irodalomkritika saját magán is ádázan rajta tartaná a szemét, nehogy megismételje a meghaladottnak bélyegzett életrajzi és/vagy genderalapú megközelítést, és mondjuk arra a kérdésre keresse a választ, vajon az *Omerta* három női narrátora közül melyik a leginkább személyesnek tűnő hang. Ehhez képest a nyilvános térben megjelenő, publicisztikai műfajú, s ebben az értelemben szélesebb közönség érdeklődésére igényt tartó szövegekben – főleg interjúkban – az író és színikritikus Tompa Andrea gyakran nyilatkozik azokról a legszemélyesebb ügyekről, amelyeket tipikusan „női témákként” szokás számon tartani. Jó példa erre az *Örökbe* nevű portálon 2015-ben megjelent hosszú in-

3 Lásd Mary ELLMANN, *Thinking about Women*, Harcourt, Brace & World, San Diego, 1968, 55–80.

terjű, amelyben férjével közös örökbefogadásukról, a vér szerinti és nem vér szerinti kapcsolatokról, az örökbefogadáshoz kapcsolódó sztereotípiákról beszél.⁴ Az éles különválasztás azért sem (lenne) indokolt, mert hogyha megnézzük az interjú szövegét és például az *Omerta* belső monológjait, nemcsak a témák, hanem időnként stilisztikai jegyek alapján is nehéz a kettőt különválasztani. Ezzel persze nem azt állítom, hogy egy bárhol megjelenő interjú az írói életműnek a nagyregénnyel azonos státuszban lévő darabja lenne. Inkább azt, hogy a különféle terekben megképződő szövegeknek sem a kizárólagos szerző felőli, politikus vagy ideologikus olvasásmód, sem a neutrális, az irodalmi szöveget a társadalmi kontextusról, történeti jellegzetességekről és a szerzői perszónáról leválasztó, apolitikus elemzés nem válik javukra. Ezen probléma áthidalására jó módszertan lehet a feminista narratológia és az irodalomtörténet társadalomtörténeti modellje, az alábbiakban ezeket próbálom meg bevezetni.

A női írás – a fogalom egy meglehetősen absztrakt értelmében – minden, nem a domináns kultúra vagy normatív identitás által megalkotott beszédmódot jelöl. Susan S. Lanser *Egy feminista narratológia felé* című tanulmányában⁵ a feminizmus politikai és a narratológia semleges, illetve, saját megfogalmazásában, az előbbi mimetikus és az utóbbi szemiotikus vonatkozásainak kompatibilitásáról beszél. A narratológia a szerzőt evidensen férfi szerzőnek, az irodalmi szöveget férfiak által előállított szövegnek tételezi, miközben nem veszi figyelembe a nemi (gendered) szerepeket, és elfojtja a fikció reprezentációs vonatkozásait. Ezzel szemben a feminista kritika szinte csak azt hangsúlyozza, ezzel teret adva a mimetikus értelmezéseket érő kritikáknak. A társadalomtudományos kategóriák soha nem immanensek, hanem változhatnak, és különösen lényeges ez olyan szövegek esetében, amelyek az alárendeltségnek, az elfojtásnak, a hallgatásnak és a marginalizáltságnak nem egy, hanem sokkal több rétegét mutatják fel. A mimetikus és szemiotikus tapasztalatok együttes olvasása a nyelv, az elbeszélő, a hang és a nézőpont kategóriái mellett képes azokat a történelmi, társadalmi és politikai szempontokat is működtetni, amelyek miatt az *Omerta* az elmúlt évek egyik legfontosabb regénye lett.

4 *Nem akarom veszteségből indítani a közös történetünket*, Örökbe.hu 2015. 02. 19., <https://orokbe.hu/2015/02/19/tompa-andrea-iro-orokbefogadas/>.

5 Susan S. LANSER, *Egy feminista narratológia felé = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 520–537.

2. Alárendelt hangok, mellérendelt hallgatások

A hóhér háza, a *Fejtől s lábtól* és az *Omerta* összes szereplője és elbeszélője már eleve kisebbségi helyzetből, vagy posztstrukturalista megfogalmazásban: alárendelt szubjektumpozícióból érkezik, amelyet egy politikai döntés értelmében saját kisebbségi létformájukban hordoznak. A *Fejtől s lábtól* szereplői ráadásul ennek a politikai döntésnek a közvetlen elszenvedői – illetve talán inkább átélői –, helyzetük tehát a regény cselekményidejében is radikális változáson megy keresztül, rajtuk teljesen kívül álló okok miatt. Hogy az ország, amelybe születtem, egyszer csak másik ország lesz, olyan tapasztalatát jelenti az önmagaság felszámolásának, amelyhez hasonlókra például traumatikus testtapasztalatok leírásakor szokás utalni. Az önmagaság és az idegenség, a tiszta „én” és a romlott „másik” kettőssége ezekben az alakokban egyként van jelen, és ez már eleve meghatározza azt a pozíciót, amelyből ők beszélnek. A *Fejtől s lábtól* és az *Omerta* esetében ezért logikus forma a belső monológ, amely minden esetben csak annyit láttat az eseményekből, amennyit az elbeszélő szubjektumok látni engednek, másképpen fogalmazva: át-szűrnek magukon. Az olvasó nem találkozik valamiféle heterodiegetikus, felsőbbrendű, semleges nézőponttal, hanem magának kell a személyes események leírásából és az információdarabokból összerakni a makrotörténeteket. Ez persze nem mindig sikerül jól, s különösen az *Omerta* kritikusa emelik ki, hogy míg a három női elbeszélő kiválóan sikerült szólamai valódi tudatfolyamként működnek, Décsi Vilmosnak a másik háromnál jóval hosszabb epizódja időnként monotonná és követhetlenné válik, nehezítve ezzel az események egymástutániségának értelmezését.⁶ Az események értelmezése azért is nagyon fontos, mert bár a Ceaușescu-korszak irodalmi feldolgozottsága elég nagy, ismertsége pedig a magyar olvasók körében is magas, az azt megelőző évtizedről jóval kevesebb az információ, pedig nem tűnik kevésbé fontosnak. Érdekes ezzel kapcsolatban megjegyezni azt a Sipos Balázs kritikájában is kiemelt tény, hogy az *Omerta* keletkezéstörténetéről nyilatkozva vagy írva Tompa Andrea soha nem hivatkozik szépirodalmi előképekre, hanem kizárólag történeti dokumentumokra vagy oral history forrásokra. A kulturális emlékezet – az identitáshoz hasonlóan – olykor kellemetlen, olykor félelmetes, néha felszabadító, de mindenképpen:

6 Lásd pl. SÍPOS Balázs, *Gátá*, Revizoronline.com 2017. 09. 15., <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta/>; KERESZTESI József, *Az „Omerta” margójára*, <http://www.muut.hu/archivum/26030>.

munka. Textuális, társadalmi, politikai feladat, amelynek elvégzéséhez az egyéni emlékezetek működése szükséges, de nem elégséges feltétel. A szépirodalmi, következőképpen fikciós munkák olykor több hasonlóságot mutatnak egy objektívebb műfajú kötettel, mint ahogyan az első olvasatra tűnik. Ahogyan Clifford Geertz a társadalomtudományos gondolkodásmód megváltozásáról szóló tanulmányában írja: „Az érvelés eszközei megváltoztak, s a társadalmat már nem annyira kifinomult gépezetnek vagy egyfajta szervezetnek tekintjük, hanem inkább egy komoly játéknak, utcai drámának vagy viselkedéstani szövegnek.”⁷

Az *Omerta* alcíme *Hallgatások könyve*, a négy fejezet pedig szintén a könyv címet viseli: *Kali könyve*, *Vilmos könyve*, *Annuska könyve* és *Eleonóra könyve*. Így egymás mellett olvasva és kiírva mintha a *Biblia* egyes elemei lennének, amelyeket részben szintén az oral history módszertana hozott létre, és azokban is ott van a példázatszerűség és az emlékezés parancsa. Ez azért is fontos, mert így az *Omerta* elbeszélői tulajdonképpen maguk is az oral history hordozóivá válnak, a regény – címmé is emelt – központi narratív alakzata viszont a hallgatás, mely ellentmond a tanúságtétel működésmódjának: „Gondoltam aztán, majd az önéletrajzi könyvbe szépen beleszövöm a »Peace«-et. Mert végül csak nem tudtam elmesélni a »Peace«-et senkinek, mert *nem volt ki hallgassa*.”⁸

A hallgatás mint a diktatúra egyik központi eleme számos, a magyarországi államszocializmus időszakát feldolgozó vagy reprezentáló irodalmi szövegben is megjelenik. Az „omerta” ebben az esetben azonban olyan hallgatási parancs, melynek megszegése egyenlő a halállal. Nemcsak az olasz maffia hallgatási törvénye volt, hanem egy dokumentum a Román Szocialista Köztársaságban, melyet a börtönből szabadulókkal – így a regény negyedik elbeszélőjével, Eleonóra nővérrel – írtak alá arról, hogy senkinek nem beszélhetnek a velük történekről. A hallgatási parancs azonban a regény mind a négy, a maga módján többszörös alárendeltségben létező elbeszélőjére vonatkozik. Az első (és legjobban sikerült) rész elbeszélője, Kali bántalmazó férjétől menekül a Kolozsvár külvárosában rózsákat nemesítő Décsi Vilmoshoz, s nemcsak hogy arról nem szól nyíltan, ami vele történt, de arról sem, ami kettőjükkel. A tájszólásban megírt fejezet anekdotákban, népi bölcsességekben, szólásokban és rébuszokban beszél traumákról és sors-

7 Clifford GEERTZ, *Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása*, ford. Kovács Éva = Uő., *Az értelmezés hatalma*, Osiris, Budapest, 2001, 272.

8 TOMPA Andrea, *Omerta*, Jelenkor, Budapest, 2017, 387. (kiemelés – H. V.)

kérdésekről. Az egyetlen, ami Kali számára a megszólalás autentikus lehetőségét jelenti, a mesemondás. „– Kali néni – mondja nekem akkor a gazda –, hát maga nem kicsit utálja a férfinemet, igaz-e. – Hát ha nem is épp utálok, de tisztára leköpöm. Mert én még életemben nem láttam egy rendes férfiembert se.”⁹

Kali mesemondása egyfajta mise-en-scène helyzetet hoz létre azáltal, hogy a fikció működését helyezi bele a fikció kereteibe, ugyanakkor olyasféle narratív szituációt is eredményez, ami például az *Ezeregyéjszaka meséi*ben van jelen. A mese lesz az, ami ebben a többszörösen elnyomott és bántalmazott életben a túlélés gesztusává válik. Nemcsak azért, mert amíg mesél, saját traumáit is feldolgozza, hanem ráadásul ez a szerep ad neki valamiféle egyediséget, megkülönböztető jegyet, az identitás olyan komponensét, ami kiemeli őt a többi, hóstátiaknál szolgáló széki parasztasszony köréből. A könyv végén egyébként Kalit mesemondóként fel is fedezik, a fikcióban végrehajtott legitímáció miatt pedig mintha visszafordulna, sőt: végtelenné válna az oral history szerkezete. A másik két női elbeszélő, a két testvér, Annuska és Rózsa (avagy Eleonóra nővér) szintén egy bántalmazó férfi elől, férj helyett az apától menekülnek, és sorsuk ugyanúgy ki lesz szolgáltatva Décsi Vilmosnak, ahogyan Kalié volt. Annuska a legfiatalabb, szinte gyerekként lesz Décsi szeretője, Eleonóra pedig apáca, ami a kommunista és szocialista rendszerekben egyet jelentett az üldöztetéssel és kirekesztéssel. Mindkettőjük hangja erősen korlátozott, nemcsak női alávetettségük, hanem ráadásul etnikai kisebbségi helyzetük, életkoruk, anyagi helyzetük vagy éppen ideológiai meggyőződésük miatt. Az *Omerta* ebben az értelemben sokkal többet mond el arról, amiről hallgat. Ezek a hiányjelek, ha úgy tetszik, a narratíva negatív elemei azok, amelyek mégis jelentésadásra vagy jelentéstöbblet kialakulására kényszerítik az olvasót, aki ezzel be is lép a regény által létrehozott és részben az oral history szerkezetével magyarázható reprezentációs láncolatba, és a hallgatás ellenében tanúja lesz ezeknek a személyes sorsoknak. Visszaulva a korábbi állításomra, miszerint első látásra a hallgatás narratív alakzattá emelése ellentmond a tanúságtétel működésének: ezekben a belső monológokban nem az elbeszélők, hanem az olvasó lesz a tanúságtévő, a folyamat végső pontja és egyben egy újabb láncolat kezdete, így teljesítve be a regény dokumentarista és emlékezetpolitikai vállalását.

Szándékosan hagytam az alfejezet végére az *Omerta* negyedik, egyetlen férfi narrátorának szerepét. A rózsanemesítéssel először kedvvelésből, majd hivatásszerűen és politikai okokból foglalkozó Décsi Vilmosé a regény leghosszabb, második könyve. Ez eleve a Securitate által kikényszerített vallomással van keretezve, s végig egyensúlyozik a személyes belső monológ és a politikai események bemutatása között, legalábbis abban az értelemben, hogy Vilmos fejezetének tétje nem első-sorban a kikényszerített hallgatás, hanem a személyiség deformálódása a történelmi események hatására. Vilmos az 1950-es évek elején kifejezetten apolitikus álláspontot képvisel és valóban csak a rózsáknak él, később párttag lesz, egyetemi oktató, Párizsba utazik, és írásban ítéli el az 1956-os magyar forradalmat, vagyis aktív politikai szereplővé válik saját passzivitásának következményeként. A passzív, ágencia nélküli, sodródó szerep általában női figurák sajátja a regényekben, itt azonban a férfi is passzívan hagyja, hogy politikai események szereplőjévé tegyék. A kritikák által is sokat idézett „gátá”, vagyis ilyen az élet, c’ est la vie értelmű szavajárása a regény egyik kulcsa. A túlélés záloga a passzivitás: az élethez való ragaszkodás a körülményekhez való alkalmazkodással jár. „Szerintem mi most csendbe kell maradjunk, nem kell a baj. Csináljuk a dolgunkat, és gátá. És ez a dolgunk.”¹⁰

Ugyanezt a stratégiát választja a *Fejtől s lábtól* női szereplője is, amikor a trianoni szerződés után ugyanúgy bejár dolgozni a kórházba és a „gyorskocsira” – és közben megtanul románul. A regény gátája, ha úgy tetszik, a „szerusz, világ” kifejezés, amelyet a *Fejtől s lábtól* mindkét – női és férfi – elbeszélője is alkalmaz, és számos szöveghelyen az ironia, míg máskor, a gátához hasonlóan, az ilyen az élet, „minden mindegy” konnotációval jelenik meg. A hallgatásokat tehát olyan tölteléksszavak törik meg, amelyek értelmükkel a túléléshez kötődő beletörődés, passzivitás szükségességét jelölik. A rózsák nemesítésének férfitevékenysége tehát a sztereotipikusan női sorsok mellé rendelhető passzivitással párosul. A rózsák túlélésének másik feltétele, egyben az ideológiai és politikai beavatkozások súlyos nominális lenyomata az átnevezési felszólítás, amelynek értelmében Vilmosnak a rózsákat politikailag megfelelő nevekkal kell ellátni. Szintén nem újdonság, hogy a diktatúrák természetrajzával foglalkozó irodalmi szövegek az átnevezést mint a rendszer egyik kulcsmetaforáját jelölik ki, hiszen az autoriter politikai rendszerek egyik kedvenc hatalomtechnikája, szó szerinti és szimbolikus térfogla-

10 Uo., 293.

lása a korábban más néven ismert terek, helyek, nyilvános konstrukciók saját névvel való felruházása, ezzel pedig sajátként való legitimálása. A város terének szöveghez hasonló elképzelése az urbanisztika kedvelt metaforája. A város szöveggként történő elgondolása az identitást az eltűnés, feltűnés, elveszettség, megtaláltság metaforikus, lokalizálható kritériumaiba helyezi. Az utcanevek különféle történeti korszakok szerinti módosulása a várost palimpszesztussá teszik, amelynek olvasásakor az egymás alatt húzódó rétegek között sokszor nincs okozati kapcsolat vagy kontinuitás, olykor azonban – ahogyan például a Széll Kálmán tér esetében – önmagukba térnek vissza. A palimpszeszt alakzatára Tompa Andrea is utal az egyik legutóbbi, a *Magyar Hangban* megjelent interjúban,¹¹ egyrészt a saját regényei, másrészt az aktuálpolitika, tehát a jelenlegi társadalmi valóságunk kapcsán, amely – a korábban említett interjúhoz hasonlóan – alátámasztja az irodalmi szöveg társadalmi létmódjáról, illetve a különféle regiszterű és műfajú szövegek együttes olvashatóságáról szóló elképzeléseket. Az átnevezett utcákban az aktuális hatalom saját képére formálja a város tereit, illetve olyan nevekkel ruházza fel őket, amelyek illeszkednek a hatalom ideológiai önelbeszélésebe. A hely birtokbavétele ebben az esetben nem nemzetből hazát, hanem városból hatalmi struktúrát hoz létre, s ebben a distinkcióban ismét megmutatkozik poétika és politika szövegbeli felcserélhetőségének szerepe.

3. Identitáspolitika versus identitásbeszéd

Az identitás az irodalom- és kultúratudományban egészen a legutóbbi időig automatikusan a kollektív identitást jelölte. Mostanában azt lehet észrevenni, hogy az identitás technikai használata inkább segít az egyre bonyolultabbá váló szociokulturális környezet megértésében, s mint ilyen, egyszerre jelöl továbbra is elbeszélhetőnek vélt, kihangosítható kollektív identitásmodelleket, ugyanakkor a mindenkori „másik” interpretációjában létrejövő, számos komponensből álló, saját történetiséggel rendelkező egyéni identitást. Peter Stachel szerint ezért is lehet, hogy az identitás fogalma jelenleg a hermeneutikai újrahaszno-

11 „*Féltrevezető lehetne, ha az olvasók az írók politikai nézetei alapján választanának könyvet*”. Lakner Dávid interjúja Tompa Andreával, Magyar Hang 2018. július 8., <https://magyarhang.org/kultura/2018/07/08/tompa-andrea-azt-hiszem-nem-teszek-eleget-hogy-rakeruljek-a-listakra/>.

sítás folyamatos állapotában van, vagyis mindent megmagyaráz, ami még magyarázatra szorul – és ebben a minőségében a szabadon választható, többszólamú identitásbeszéd felválthatja az erőszakos és ideológus identitáspolitikát.¹² Leírva mindez logikusnak tűnik, a valóság azonban ennél jóval bonyolultabb. Az identitáspolitika hegemoniájának és az identitásbeszéd sokféleségének ellentéte azért merülhet fel az *Omerta* – és általában Tompa Andrea regényei – kapcsán, mert tele vannak olyan feszültségekkel, amelyeket egymásnak ütköztetett identitások generálnak, szereplőik és narrátoraik pedig rendre az alárendeltség és a hallgatás bonyolult rétegeibe vannak beszorítva. A már említett etnikai kisebbségi lét, női sors, szegénység vagy vallási meggyőződés mellett ott van még számos dialektikus ellentét, a narratív feszültség pedig már abban megteremtődik, ahogyan ezeket a beszélők saját maguk ellen fordítják. A szegény-gazdag, férfi-nő, úr-szolga, magyar-román dichotómia mellett hangsúlyosak még a zsidó-keresztény, szülő-gyerek, politikus-apolitikus, nemzeti-kommunista ellentétpárok, a *Fejtől s láb-tól* esetében pedig talán nem túlzás kijelenteni, hogy az orvos-beteg viszony, az orvossá válás diskurzusának hatalmi természete, a medikalizált tekintet generálta hierarchia a regény narratív és dramaturgiai szervezőelemeit alkotják. Mindezekben a szövegbeli, diegetikus elemeken túl azonban az identitáspolitika és az identitásbeszéd kettőssége a szerző pozíciója és a rangos irodalmi díj interpretációja miatt is megkerülhetetlen.

Nem véletlenül utaltam a dolgozat elején arra, hogy Virginia Woolf – nyilván nem pontosan ezeket a kifejezéseket instrumentalizálva – a *Saját szobá*ban már feszegeti a kánon mibenlétét annak kapcsán is, hogy az úgynevezett női irodalmat nőknek írt, nők által írt, nőket megírt vagy nők által kedvelt irodalomként értelmezzük. Az sem véletlen, hogy – nagyon leegyszerűsítve – ameddig a francia feminizmus első és második hulláma az 1960-as és 1970-es években a női írás fogalmát próbálta definiálni, a jóval pragmatikusabb amerikai feminista kritika már ekkor a kulturális és társadalmi intézményrendszerek, valamint a kánon átrendezését tűzte ki céljául, hiszen ezek mozdulása eredményezheti a hatalmi diskurzusok által kitermelt beszédmódok változását. Az identitásért folyó harc tétje a megismerés és a percepció által autorizált létezés: az irodalmi szövegben létrejövő identitás tapasztalata tehát kettős nyelvi reprezentációt és kettős harcot jelent a szimbolikus szö-

12 Minderről bővebben: Peter STACHEL, *Identitás. A kortárs társadalom- és kultúrátudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái*, Regio 2007/4., 3–5.

vegbeli és a szimbolikus társadalmi térben. Az írás identifikációs aktusként való tételezése megerősíti, hogy konstruktívum jellege ellenére – vagy éppen azért – a szöveg, az identitáshoz hasonlóan, nem lezárt rendszer. A szöveg az újraolvasás és újraírás aktaiban ugyanúgy a megértés és a magyarázat modelljét hordozó rendszer, mint az önmaga biztos alapjait folyton megkérdőjelező, folyamatszerű identitás.

Talán különös, hogy ezeket az állításokat nem egy tanulmány, hanem egy újságcikk segítségével fogom illusztrálni, az irodalmárnak azonban a kortárs kulturális szöveggyárak sokféle termékére kell odafigyelnie, ha saját tárgya mellett saját társadalmi valóságát, a változások minőségét és dinamikáját is szeretné megérteni. A napokban jelent meg a mindig nagyon pontosan fogalmazó Krusovszky Dénes *Nézzék, itt egy nő, aki tud írni! Milyen érdekes! Világszám!* című cikke, amelyben Krasznahorkai László maskulin ízlésének apropóján firtatja a női szerzők kortárs kánonban elfoglalt helyzetét. Bevett oppozíció a személyes ízlés és a kánon egymással való ellenpontozása, és Krusovszky sem tesz másképpen, hiszen valóban: személyes ízlésbe belekötni, bárkin számon kérni egyéni irodalmi választásait, nem tűnik külön dolognak, mint mondjuk azért megszólítani valakit, hogyan öltözködik. Csakhogy mindkét esetben azt tapasztaljuk – Krusovszky csak az irodalmi ízlés kapcsán mutat rá erre, de az egyéni öltözködés is jó analógia –, hogy az egyéni választások mögött ott húzódik az a társadalmi kontextus, kulturális intézményrendszer, uralkodó beszédmód és belénk kódolt értékválasztás, amelynek alapján egy adott mintából kiválasztjuk, hogy mit szeretünk olvasni, vagy éppen milyen ruhát viselünk. „Vagyis abból a nagy eszmecseréből, ami az irodalmi minőségről folyt mind ez ideig, a női nézőpont jórészt kirekesztett; azt, hogy mi magas irodalmi téma, milyen a jól formált irodalmi nyelv, melyik műfaj hol helyezkedik el az irodalmi hierarchiában, és szerzőként hogyan kell viselkedni a társadalmi életben, mind-mind kizárólag férfiszempontok határozták, és részben határozzák meg ma is. Amikor tehát azt mondja valaki (szándékosan vagy áttételesen, például egy hasonló egynemű listán keresztül), hogy »egyszerűen nem találok elég jó női írókat«, akkor arról mindenképpen megfelelkezni látszik, hogy a »jó« itt alapvetően egy férfízlés diktálta konstrukciót takar.”¹³

13 KRUSOVSZKY DÉNES, *Nézzék, itt egy nő, aki tud írni! Milyen érdekes! Világszám!*, Magyar Narancs online 2018. 07. 13., http://magyarnarancs.hu/pislogo_szobrok/krasznahorkai-laszlo-es-a-nem-letezo-noi-szerzok-112363.

Az – érvel a cikkben Krusovszky Dénes –, hogy Krasznahorkai kizárólag férfi írókat jelöl meg a saját kedvenceinek listáján, 2018-ban bizonyos fokú reflektálatlanságra vagy érzéketlenségre utal. Még inkább így van ez a cikk végén idézett, a Jelenkor folyóirat által összeállított listákkal, amelyek az elmúlt harminc év harminc legjobb kispróza-, illetve versesköteteit vonultatják fel. Ezeket a listákat szakmai zsűri állította össze, és a *kettőn együtt* összesen négy női szerző szerepel. Krusovszky cikkének végkövetkeztetése, hogy újra kellene gondolni a kánont, amely ezeket a különben megjelenési arányokkal és mutatókkal nem mindig indokolható anomáliákat kitermeli, ehhez azonban először a gondolkodásmódot és az azt óhatatlanul befolyásoló intézményi és hatalmi logikát kellene újraértelmezni. Azt már csak félve teszem hozzá, hogy a férfilistákat kifogásoló, a női szerzőket a kánonból hiányoló, okosan végiggondolt cikk szerzője egy férfi, ami nemcsak egy megszokott mintát ismétel meg – az alárendelt, esszencializált csoport helyett olyan pozícióból szólni, amely meghallgattatik –, hanem ráadásul azonosulni is lehet vele. Az irodalomtörténet, az irodalomkritika és általában a kortárs irodalomfogyasztás gender szempontú vonatkozásai tehát ma sem tűnnek sokkal progresszívebbnek, mint a *Saját szoba* megírásának idején. Ugyanezen a magára már reflektáló, de az atavisztikus hatalmi beszédmódba beragadó megszólalások eredményei azok a cikkek is, amelyek Tompa Andrea Libri-díja kapcsán azt emelik ki, hogy a győztes az egyetlen női jelölt lett. Nem csoda, hogy ezt emelték ki, hiszen nézzék, itt egy nő, aki tud írni! Milyen érdekes! Világszám!