

Menyhért Anna

ÍRÓFELESÉG A KÁNON PEREMÉN

Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona

„Jaj, én úgy szégyellem magam, ha ezt a szót hallom: »szerelem«. [...] A szégyen különös érzés. A szemiben érzi az ember, a vállában, egész a háta közepéig és a nyálában. A szeme lecsukódik, a válla és a háta meg-görbül, a nyála összefolyik. Az egész olyan összecsu-kós érzés, süllyedős. Azért is kérde mama, »nem süllyedsz a föld alá szégyenedben?« A harag kinyíló érzés. A szemiben érzi az ember, a mellében, a comb-jában és a kezében. Minden kinyílik tőle, csak a keze szorul ökölbe, de az is fölemelkedik. A félelem a leg-rosszabb, azt az ajkában érzi az ember, a fejében, a torkában, a szívében és a hasában, egész testében. A félelem szédülős érzés. Amikor egészen kicsi voltam, még nem éreztem szégyenlést [...] Harag is, szégyen is, rosszság is valami nagy félelemmel kezdődik.”¹

1. Kislányokról nagylányoknak

Kamasz lány koromban került a kezembe Németh László ÉGETŐ ESZTER-e, egy nyáron, nagyanyámnál, falun. Élénken emlékszem a döbbenettel vegyes idegenkedésre, amely-lyel a kislány Esztikéről, majd később a felnőtt Eszterről olvastam. Olvasmányaimból általában nem a szereplők, a történet, a részletek ragadnak meg bennem, hanem a könyv atmoszférája és egyes mondatai. „Vattáznia kell magát”, ez a viszolyogtató, félelmetesen érthetetlen félmondat köszön vissza máig az ÉGETŐ ESZTER-ből. Értenem kéne, mert én is nő leszek, nő vagyok, de nem értem. Állandóan, minden nap, és csak így mondja? Nem is foglalkozik vele? Ez akkor normális? Nem betegség? És egyáltalán: vattáznia. Micsoda visszataszító szó. Távoli titkot sejtet, zárt világot. A másik: a kislány Eszter végtelen magánya. Nem értettem akkor, hogy arról van szó, egy férfi ír egy lánygyerekről, és ezzel bezárja őt: lefosztja róla azt az alapvetően viszonyokban alakuló identitást, amely a lányok sajátja, és amelyről sokat ír az amerikai dzsender szakirodalom.

Egy magányos nő életét írja meg Németh László, vagyis hát a problémás férfiaknak tükröt tartó, önsorsrontásukhoz asszisztáló, nekik kiszolgáltattott nő történetét, aki tehát nem önmaga miatt érdekes, hanem azért, mert rajta keresztül mutatható meg, hogyan mennek rossz irányba a férfiak, egy egész generáció, egy ország, a XX. század közepén.

Németh László egyébként más tekintetben is riasztó példa. A közkeletű vélekedés szerint ő az az író, aki érti a nőket. Az ISZONY Kárász Nellije az egyik legtöbbet elemzett és legjobban félreértett nőalakja. Elemzői megbocsátják neki a férje elleni, éveken át tartó érzelmi terrort és még magát a férjgyilkosságot is, mert magasabb rendű erköl-csiséget vetítenek a figurába. Kemenes Géfin László és Jolanta Jastrzebska meggyőzően bizonyítja,² hogyan befolyásolja az értelmezést a regény logikai menetéhez nem illő, hamis, álhumanista epilógus és a szerző saját regényét félreértő önkomentárjai.

Németh László Kárász Nelli sorsát mint az „*érzékenység és kiválóság szenvedését a közönségesség zsíros ujjai alatt*”³ elemzi. Ezzel szemben Kárász Nelli kegyetlen, meghasonlott személyiség, férje életerejét visszataszítónak látja („[Sanyiból] *bő, barna sarjadással dőlt minden: szó, hajzat, szemsugár, meleg*”),⁴ szexualitás iránti undorát semmi nem oldja fel, pedig az átlag XX. századi regényhős férfiaktól eltérően férje sokat törődik vele, tesz azért, hogy kielégítse, minden téren. A középiskolás diákok generációihoz azonban az első értelmezés jutott és jut el, amelynek értelmében ez a női magatartás teljességgel normálisnak, sőt, nemesnek, etikailag magasabb rendűnek minősül. („*Kárász Nelli egy magasabb szintű emberséget és igényességet képvisel, mint a parasztból falusi úriemberré lett, felszínesebb, nemesebb emberi tartalmakat nélkülöző Takaró Sanyi. Akarata és ösztönei ellenére sodródik a házasságba, és így olyan helyzetbe kerül, melyben nem élhet saját törvényei szerint. A számára elviselhetetlen szituációból csak férje halála árán tud szabadulni. Végül négyéves vergődés és küzdelem után visszaszerzi autonómiáját, helyreállítja személyisége kibillent egyensúlyát.*”)⁵

Néhány éve egy középiskolásoknak kötelező olvasmányokból készült filmekről tartott filmklubban meghívott előadóként a diákokkal beszélgettem az ISZONY-ról – a könyvről és a filmről. Vitába keveredtem a magyartanárral Kárász Nelli jelleméről. – Takaró Sanyi, a férj, élethazugságban él! – mondta a tanár, a hagyományos regényértelmezés fényében utalva a férfi zilált anyagi helyzetére. – Számptalan férfi él élethazugságban vagy rossz anyagi körülmények között – mondtam én –, de közben kiváló szexuális kapcsolata van a feleségével.

Ezt a két dolgot nem lenne szabad összemosni. Különösen akkor nem, ha a regény egyes szám első személyű narrátorának ellenőrizhetetlen szólamából tudjuk mindezt – ahogy ez Kulcsár Szabó Ernő elemzéséből kiviláglik.⁶ S azt sem lenne szabad engedni, hogy kamasz lányok ezekből a könyvekből – pontosabban csak ezekből a könyvekből – kapjanak képet a nők szexuális életéről. A kötelező olvasmányok között olyan műveknek is szerepelniük kellene, amelyek lelkileg egészséges nők normális szexuális életéről szólnak.

Visszatekintve azt gondolom, annak idején a női szemszöveget hiányoltam az ÉGETŐ ESZTER-ből. De ezt nem tudtam, nem is tudhattam. Hiszen, ahogy Marge Piercy írja, „*a feminizmus nyelvének létrejötte előtt megpróbálni nőként megérteni, milyen nőnek lenni, azt jelenti, hogy az embernek saját helyzetének megértéséhez nincsenek fogalmai, nincsenek szavai*”.⁷

Női írás egy nőről. Azt éreztem, egy kislány nem ilyen. Azt reméltem – mert tudni még nem tudtam –, egy nő nem ilyen. De aztán elcsitult ez a kételkedés, meggyőztem magam: lehet, hogy én vagyok a szabálytalan. A kislányok, a nők lehetnek ilyenek is, mint Égető Eszter. Másfajta könyveket, amelyekben nem ilyenek voltak a kislányok és a nők, lányregényeken kívül nehezen találtam az 1980-as évek elején Magyarországon. Akadt azért szerencsére néhány ilyen olvasmány is nagyanyám könyvespolcán, A Világirodalom Remekei sorozatában: Colette, például, szintén erős élményem volt. KÖBORÉLET, ZSENDÜLŐ VETÉS. Nem volt kétséges, hogy akiről szó van, nő. S aki írta, tudja, milyen egy nő.

Nőként írni nőkről. Hogyan kell? Diane P. Freedman, aki hasonló élményekről számol be, azt írja, sajátos, nem harcias nyelvet és befogadó attitűdöt kell kialakítani, azt a „női módot”, amelynek jellemzői az asszociatív gondolkodás, az állandóan változó perspektíva, a nem hierarchikus, személyes és nyitott szemlélet.⁸ A női módban az írás célja nem a hatalomszerzés vagy hatalomgyakorlás, hanem az intimitás létrehozása. Az intimitás pedig gyakran az írás módjára vonatkozó önreflexív megjegyzések terében keletkezik. (Nem lehet véletlen, hogy az effajta önreflexív megjegyzéseket akarta Háy

János, verseskönyvem szerkesztője kiirtani a szövegeimből, mondván, kizökkentenek és komolytalanok. Egyikünk sem vette tekintetbe a női írásmód feminista szakirodalomban emlegetett sajátosságát, a műfajkeverő írást, a *cross-genre writing*ot.)⁹

Igen, az intimitást is hiányoltam Németh Lászlóból. S egész más lett volna, ha Németh László mellett akkor Harmos Ilonát is olvashatom. A *BUROKBAN SZÜLETTEM* című visszaemlékezését. A két szöveg körülbelül egy időben is keletkezett (az *ÉGETŐ ESZTER* 1956-ban jelent meg). Egy nőt, aki arról ír, hogyan lesz egy kislányból nagylány. Csapongó, önreflexív, változó perspektívájú, kapcsolatorientált női elbeszélőt, aki önmagát egy viszonyrendszer részeként éli meg; másokkal való viszonyban tanulja meg azt, ki ő. Nem magányos, mint Égető Eszti, aki csendben és okosan figyelni nagytata térdénél ücsörgve a felnőttek férfielvek és -normák irányította világát.

A *BUROKBAN SZÜLETTEM* egyes részleteit kötelező olvasmánnyá kellene tenni a középiskolákban. Hogy a kamasz lányok lányokról is olvashassanak. Hogy ne higgyék azt, hogy a lányok világa komolytalan a férfiak komoly világával szemben. Hogy tudják, többféle gondolkodásmód létezik, s hogy a lányok teste, érzései, biológiája, szexusa az író nő számára kiindulópont, leírása pedig feladat.

Harmos Ilona viszonya az íráshoz és a nőkhöz korántsem egyértelmű. A férfiudalom erőteljes normái, elvárásai, mint mindenki másra, őrá is hatottak. De képes volt időskorában két olyan memoárt írni, amelyek egyedülállók a magyar irodalom történetében: az egyik, a *BUROKBAN SZÜLETTEM* a kislányidentitás kifermálódásának, a másik, a *TÜZES CIPŐBEN* pedig az üldözöttség traumájának megértése szempontjából.

2. Özvegy, skatulyában: az írófeleség

„Egy-egy írófeleség arcképe amúgy sem érthető meg önmagában, mert bizonyos fokig vetülete, tükörképe az író férjnek, s legtöbbször annak játékszere, még hozzá elrontott játékszere is, esetleg egymást kölcsönösen rontó gyermekek s játékok egyben” – írja Kosztolányiné Harmos Ilona a *PORTRÉK KORTÁRSÁKRÓL* bevezetőjében.¹⁰ A portrékban személyes élményekből, a mindennapi élet eseményeiből, anekdotákból indul ki, és ezekből építi fel a jellemrajzot. Nem fogja vissza magát: nyílt, szókimondó, célratörő, sokszor gúnyos. Harmos Ilona a színésznőkkel és a színészekkel szemben is nagyon kritikus, de főleg szakmai szempontokat mérlegel: alkalmas-e az adott színész a pályára, milyen a testalkata, milyen szerepkörben játszik, megérdemli-e a sikert. Az írófeleségekről készült portrék azonban inkább karikatúrák, és irreálisan és bohózatjelleggel rosszmájúak. Ez a kívül maradás, külső szempont teszi jól megírt szövegekké őket: enélkül indulatos, féltékeny fröcsögéssé fajulnának.

Másrészt pedig ezekben a portrékban a feleséglét, az írófeleséglét körbejárása a lényeges. Mintha önmaga feleség voltát figurázná ki és állítaná pellengérré kegyetlenül, szatirikus élel. Miért lehetett ez fontos a számára? Talán azért, mert látta, ránőtt ez a szerep, nem tud belőle kibújni. Minden bizonnyal nem is akart volna, hiszen identitásának biztos bázisát adta az, hogy Kosztolányi özvegyeként a nagy író hagyatékával foglalatzkodhatott, de nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy mielőtt férjhez ment, sikeres színésznő volt, és hogy házassága alatt kezdett novellákat írni, amelyeket Görög Ilona néven publikált a *Nyugat*ban. Foglalkoztatja tehát az a kérdés, hogy hogyan szólalhat meg: színésznőként, írófeleségként, írónőként. A saját kora mind a három szerepben ismerte és elfogadta, kiderül ez az azokról újságcikkekből is, amelyekben könyveiről esik szó, és a vele készült kisebb-nagyobb interjúkból is. Ezeket gyűjtötte, hagyatékában megtalálhatók az újságkivágások.

Az utókor az 1950-es évek elejétől a 2000-es évek közepéig három szerepe – színésznő, író, írófeleség – közül csak az utóbbiként tartotta meg emlékezetében, íróként hosszú időre kimaradt az irodalomtörténet-írásból. Újrafelfedezése viszont esélyt ad arra, hogy női irodalmi hagyományunk fontos alkotójává váljon. Hogy azonban ez mennyire nem egyszerű folyamat, arra bizonyíték, hogy még Borgos Anna is – akinek a szövegek közreadását köszönhetjük – úgy véli, „a Tüzes cipőben *nem elsősorban irodalmi eredetisége teszi értékessé; olyan események hiteles és átélhető személyes dokumentuma, amelyeket nehéz felidézni, és lehetetlen elfogadni*”.¹¹ Ebben az ítéletben a férfiközpontú irodalomszemlélet normáit, műfaji hierarchiáját érhetjük tetten, amelynek értelmében egy memoár – a memoár mint műfaj – irodalmi értéke alacsony. A minőségelv effajta kultiválásával egyes feminista elképzelések szakítanak, s azt javasolják, vizsgáljuk felül, milyen szempontok alapján alakítjuk ki az értelmezést befolyásoló minőség ismérveit. Amíg ugyanis a „minőség” csak mint hivatkozási alap funkcionál, s határozza meg az értelmezést és az értékelést, addig nincs mód a kánon bővítésére,¹² e hagyományos mércék alapján a női szerzők művei alulmaradnak.

Míg a BUKKOKBAN SZÜLETTEM előszavát abban a reményben zárja Borgos Anna, hogy közreadása „*egy lépés lehet az irodalomtörténet és az irodalmi kánon határán mozgó személyiségek és munkák felkutatásában és dokumentálásában, ezen keresztül pedig talán e kánon újraértékelésében is*”,¹³ addig a másik oldalon Szilágyi Zsófia ÖZVEGY, BUKKOKBAN című írásában úgy véli, Harmos Ilonát azért nem olvashatjuk nem Kosztolányi felől, mert Kosztolányit nagyon szeretik az olvasók: és pedig valóban szeretik, nem úgy, mint más írókat, akiket kultikusán tisztelnek például. És bár a feleség az érdeklődést férjének köszönheti, emiatt lett sikerszerző, az olvasók szeretete órá mégsem vetülhet rá (Szilágyi Zsófia következetesen Kosztolányinének hívja), lévén, hogy „*az írófeleségek (és különösen az íróözvegyek) még akkor is többnyire negatív szereplői az irodalomtörténetnek (és az irodalomtörténet »pletykarovatának«), ha férjüket Kosztolányihoz hasonlóan szeretet övezi*”. Cikkét azzal fejezi be: csak akkor olvassuk Harmos Ilonát, ha ezt nem Kosztolányi olvasása helyett tesszük, hiszen mégiscsak Kosztolányi a „főszereplő”.¹⁴

Ezzel, figyelmen kívül hagyva a női irodalom történeti és kánoni helyzetéből eredő speciális helyzetét és értelmezési igényeit, visszaírja Harmos Ilonát abba az irodalmi diskurzusba, amelyben az általa képviselt írásmód és műfajok értéktelenebbnek számítanak, mint a komolynak tartott férfi irodalom képviselőié. Pedig Harmos Ilona sikerrel lépett ki ebből a skatulyából, és az ismeretlenség homályából is, hiszen a Noran Kiadó által 2003-ban és 2004-ben kiadott kötetek – az 1948-ban már megjelent TÜZES CIPŐBEN és a korábban kiadatlan, hagyatékban rejtőző szövegeket tartalmazó BUKKOKBAN SZÜLETTEM nagy sikert arattak: összesen, több utánnomásban, tízezer példány fogyott el belőlük. (Szilágyi Zsófia egyébként részben újragondolja álláspontját egy következő tanulmányában, annak hatására, hogy Harmos Ilona egy szövegét beválogatták egy női irodalmi antológiába, s ezzel „*a mai női irodalom előfutáraként lett elgondolható*”.¹⁵

3. Női olvasás

Elképzelésem szerint az a feladatunk, hogy egy értő és odafigyelő olvasási mód keretében meghalljuk az író Harmos Ilona hangját, hogy kiszabadítsuk őt a skatulyából, abból a bezártságból, amelyről a burok metaforájában is beszél. Még akkor is, ha ezt a hangot ő maga sem hallotta tisztán, sőt akkor is, ha nem is hallhatta, hiszen korának normái szerint nőként elsősorban feleség volt és anya, s csak másodsorban író. Tudnunk kell azt is, hogy ha bevett férfi irodalmi normák mentén hasonlítottunk össze női írókat férfi

írókkal, az előbbieket törvénytörően alulmaradnak. Új elemzési szempontokat kell tehát találnunk, és ez a kánonok és elvárások átrendeződését is magával vonhatja.

A günokritikai kutatások szempontrendszere lehet ebben a segítségünkre.

A dzsendertudomány egyik irányzata, a női írók műveivel foglalkozó irodalomkritikai iskola, melyet Elaine Showalter nevezett el 1979-ben günokritikának (szemben a feminista kritikával, amely férfiak műveiben a női alakokat, szerepeket, vagyis a nők reprezentációs lehetőségeit vizsgálja),¹⁶ régóta foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy milyen nehézségek árán kezdenek írni a nők, akik az elmúlt évszázadokban nem juthattak szóhoz: milyen pszichés, jogi, identitásbeli problémái vannak egy éppen írni kezdő nőnek, az írni kezdő nők generációinak.¹⁷

A günokritika egyik alapműve, Sandra Gilbert és Susan Gubar *AZ ŐRÜLT NŐ A PADLÁSON* című kötete a szerzőségtől való szorongásról, az alkotásszorongásról beszél, „*amely komplex és gyakran jórészt öntudatlan félelmekből áll össze*”, amelyek értelmében „*az alkotás mint olyan nem való a nőknek, nem illik a női nemhez*”.¹⁸ A kötet egyik célja, hogy vitatkozzék Harold Bloom *A NYUGATI KÁNON* című művével. Bloom a nyugati irodalmak kánonját középosztálybeli, fehér, férfi írók műveiből válogatta össze, és úgy véli, az irodalmi fiúknak az irodalmi apák tehetsége miatti szorongása, hatásiszonya vezet ahhoz, hogy a fiúk az apákról leszakadva, velük versengve és szembeszállva kidolgozzák saját, független írói nyelvüket. A nőket az egész elképzelésből teljes mértékben kihagyja.¹⁹ Gilbert és Gubar szerint a női írók, akik ebből a kánonból kimaradtak, nem függetlenséget, hanem hagyományt és női elődöket – irodalmi anyát – keresnek, akire támaszkodva írni kezdhetnek. Szorongásuk oka ennek a hagyománynak a hiánya, az, hogy nincsenek mintáik az íráshoz, hiszen voltak olyan korszakok, amikor a nőknek nem is volt joga az önálló véleménynyilvánításhoz, nem volt választójoguk, és magántulajdonuk sem lehetett. Magukat a férjük tartozékának, tulajdonának, tárgynak tekintették,²⁰ így az írás, melyhez független szubjektumpozíciók kidolgozására van szükség, nem vált általános gyakorlattá a körükben.

Az önéletrajzi narratívákkal foglalkozó günokritikai kutatások felhívják a figyelmet arra, hogy „*a XX. század legnagyobb részében lehetetlen volt, hogy a nők önéletrajzi narratíváikban jogot formáljanak teljesítményükre, beismerjék ambícióikat, és hogy felismerjék, elért eredményeik nem a szerencsének, sem pedig mások nagylelkűségének vagy erőfeszítéseinek köszönhetik*”.²¹

„*Valahányszor lefirkantom vagy lekanyarítom a nevem, mindig futó idegesség és szégyenérzet lep meg, mintha valami helyesírási hibát csináltam volna. Szeretném kiradírozni és újrainni az egészét. Nem vállalom a közösséget a névalírással. Mielőtt leírnám, szebbnek, különbnek, érdekesebbnek képelem. Olyan leverő érzés ez, mint tükörbe nézni*” – írja Harnos Ilona egy naplójegyzetében.²² Családi neve a magyarosítás előtt Schlesinger volt, színésznőként Harnos Ilona néven szerepelt, novelláit Görög Ilona néven publikálta. A szülői házban Ilonának, Ilkának nevezték, férje és gyereke, barátaiak Manyiként ismerték. De a gyakorlati aspektuson túl ennek a megjegyzésnek mélyebb jelentősége is van. A firkantás és kanyarítás szavak, amelyekkel az írás aktusát illeti, arra utalnak, hogy nevének leírása gyors, sietős cselekedet, amelyen túl kell esnie, nem pedig komoly dolog, tett, amelynek során önmagához tisztelettel viszonyul. A leírt névvel nem vállalja a közösséget, hibának éli meg, és szégyenérzetet vált ki benne. Kérdés, hogy melyik nevének leírásáról van itt szó. A kéziratárban található szövegek többségén a „Kosztolányiné” vagy a „Kosztolányi Dezsőné” aláírás szerepel. Ez az az aláírás, amelyet „szebbnek, különbnek, érdekesebbnek” képzelt, még mielőtt leírja, vagyis még mielőtt az tükörként funkcionálhatna a számára. A tükörbe nézés és a név leírása, vagyis véglegesség tétele közötti egyen-

lőségételen ebben az összefüggésben az identitásnak az írásban való megjelenésével kapcsolatos. Kosztolányinének gondolni magát pozitívabb énképet ad, mint Kosztolányinének lenni. A nevet leírni és magát e név tükrében látni: leverő, nem pedig érdekes, szép, különleges. Ebben a pozícióban, az illetéktelenségtől való szorongás és az érveszítéstől való félelem pólusai között valósulhat meg egy írófeleség írói tevékenysége.

Harmos Ilona még férje életében publikált novellákat. Férje halála után megírta a róla szóló életrajzi munkáját, majd tíz évvel később a háborús memoárját. Publikálatlanul maradtak portréi, a gyerekkoráról és a Karinthyról szóló könyve,²³ amelyeket az ötvenes években írt. Életpályája tehát a visszaemlékezések tekintetében érdekesen tagolódik: voltaképpen életének minden szakaszát megírja, de asszonykorát a férjéről, illetve a Karinthyról szóló életrajzból ismerjük, kislánykorát és időskorát a memoárjaiból. Mintha a férj – és a másik férfi, akibe többek szerint szerelmes volt – fénye által elhomályosítaná saját magát.

A nők számára könnyebben adódó kulturális konstrukció, ha másról írva beszélnek önmagukról. A biográfia autobiográfiaként, a női életírás speciális eseteként (Marylin Yalom)²⁴ is értelmezhető, vagy reflektált, vagy tükör-autobiográfiaként (Carol Hanbery MacKay).²⁵ A nők tárgyakon keresztül, a férfival való dialógusban láttatják önmagukat: a megszólalást a férfi (nagysága) indokolja és legitimálja, s a saját történet valaki más élettörténeti dokumentumává válik. Az elterelt autobiográfiában (Taura S. Napier)²⁶ a nők anélkül írnak az életükről, hogy a szövegben hősnővé, sőt szereplővé válnának, ehelyett énjüket mintegy másokban tükröződve, mások prizmáján keresztül hozzák létre.

A nők által írt önéletrajzoknak számos közös tulajdonságát vizsgálták a günökritikai kutatások keretében. Egy női önéletrajzokról szóló tanulmány összefoglalója szerint „a nők autobiográfiái az emberi kapcsolatokra helyezik a hangsúlyt, mert megszokott a számukra, hogy magukat másokhoz való viszonyaikban gondolják el, mint valakinek a lányát, feleségét, anyját. A kapcsolatokra fókuszálás azt is jelenti, hogy a női életírások tipikusan a privát, otthoni életre koncentrálnak, szemben a férfiszövegekkel, melyek a szerzőnek a nyilvános szférában végzett tevékenységét helyezik előtérbe”.²⁷

Séllei Nóra számol be arról, hogy angol feminista kutatók szerint ez – vagyis hogy az „én” másokhoz való viszonyában, nem pedig másoktól való elkülönülésében definiálódik – a XVII–XVIII. századi női önéletrajzokra is jellemző; a női irodalmi hagyomány meghatározó, a női életírás paradigmátikus vonásának tekinthetjük tehát.²⁸ A Személyes Narratívák Kutatócsoport tagjai nők életírásait, életrajzait, önéletrajzait s nőikkel készült életútinterjúkat elemezték az 1980-as években. Arra a következtetésre jutottak, hogy „a nők életírásaiban nagyobb szerephez jut a nemek dinamikája. [...] A férfiak számára a nem jelentéktelen kategória. [...] A nők ritkán mondják el a történetüket anélkül, hogy a nemi dinamikára utalnának. [...] A nők azt feltételezik, hogy az életet csak akkor lehet megérteni, ha az ember figyelmet fordít a nemi szerepekre és a nemekkel kapcsolatos elvárásokra. Akár elfogadja egy nő ezeket a normákat, akár szembeszáll velük, az életét nem tudja megírni, ha a nemét magától adottnak veszi”.²⁹

4. Test

BUROKBAN SZÜLETTEM

A BUROKBAN SZÜLETTEM című memoár ebben az értelemben tipikus női önéletírás, regényes önéletrajz. Harmos Ilona kislány- és kamaszkorát dolgozza fel benne, a történet azzal ér véget, hogy a tizenhat éves lány anyja tudta nélkül elmegy meghallgatásra egy színészhez, aki azt javasolja, iratkozzon be a Színművészeti Akadémiára.

A kislány Ilona tizenegy gyerek közül a nyolcadik, ez meghatározza énképét; magát testvéreinek sorában helyezi el, ebben a viszonyrendszerben alakul ki a szerepe és a rangja: „Dóra, Margit, Gyula, Erzsi, Arany, Jenő, Ilka, Károly, Vilma, Endre. Napjában talán százszor is, akár akarom, akár nem, fel kell sorolnom a testvéreim nevét, így, kor szerint, Dóra, Margit, Gyula, Erzsi, Arany, Jenő, Ilka, Károly, Vilma, Endre. Én Ilka vagyok. Jó mélyen, a közepén túl, inkább a vége felé. Saját nevem is mindig mondom a maga helyén, másképpen ösz-szezagyválnám...”³⁰

A könyv érzékletesen mutatja be a kislány Ilka érzékek és primer érzések uralta világát. A kislány testi élményként fogadja be a világ eseményeit, az ételeket, az időjárást, a betegségeket, a különféle egyéb testi tapasztalatokat, beleértve a gyermeki test első erotikus érzéseit is. „*Ha megérezem a sárgadinnye édes-csípős illatát, sikítani szeretnék örömmel. A görögdinnye vörösségére kikerekedik a szemem, mint a macskának a sötétben, s a testemben érzek jót, ha ropog, amikor lékelik és felszelik.*”³¹

A nyitójelenetben a gyerek szemével látjuk az anyát, akinek elsősorban a teste valóságos számára, ebből a testi kötődésből származnak az anyja iránti érzései, amelyeket aztán a felnőttek nyelvére próbál lefordítani. Az anya, aki Ilka szemében egy hatalmas, puha, fogdosni való test, a felnőttek világában „fess asszonynak” számít: „*Mamát sokszor kinevetjük. Papát nem, őt nem lehet, tőle csak félni lehet, és sajnálni kell, mert beteges. Mamát nem kell sajnálni, mama egészséges, csak ha »üdő lesz«, reumás. Elhívhatja a masszázsonőt [...]. Nekem be szabad mennem, ha mamát dögönyözik. Nézem, szeretnék én is föl s alá szánkázni rajta a tenyermel, nyomkodni az ujjaimmal. Sokan úgy mondják, hogy nagyon fess asszony. Szinte csodálatos [...] Jaj, jaj, annyi gyerek után.*”³²

A gyermek Ilka teljesen egészséges viszonyban van az anyjával, a testvéreivel, s ennek folyományaként egészséges identitása alakul ki. Identitásában fontos része van a nemi identitásnak és a későbbiekben zsidóságának. Ilka lány, teste hangsúlyozottan lánytest, tapasztalatai kislány-, majd nagylánytapasztalatok. „*Fiúknak több szabad, mint lányoknak. A fiúk illetlen szavakat is mondhatnak.*”³³

A narráció meglehetősen összetettséggel mutatja be a gyerek látásmódját, a naplószerűen felidézett, jelenné tett múlt idejébe szövi bele – tükörként – a visszaemlékező felnőtt hangját, időnként pedig ki is szól, explicit kommentárokat is megfogalmaz. Így a lánynak születni kérdésében is ütközteti két generáció szemléletmódját: „*Amikor megszülettem, s papa megtudta, hogy lánynak születtem, ezt mondta: | – A fene egye meg. | [...] Biztosan jobban örült volna, ha a halott Imruska helyett megint fiút kap. A fiúnak mindenki jobban örül, mint a lánynak. Abban az időben a szülők ösztömben bevallották, hogy fiúnak jobban örülnek, mint lánynak. Harminc-negyven évvel később ezt letagadták, még önmaguk előtt is.*”³⁴

Ritkaság, amilyen nyíltsággal a szöveg a kislány öntudatlan szexualitásáról, a gyermeki maszturbációról, az ezekhez kapcsolódó testi érzésekről beszél, s arról a folyamatról, ahogyan ez lassanként tudatossá válik. „*Gyula után a padlásra indulok. Szeretek fölmászni, olyan húsen libeg az ingem meg a kötöm, olyan kellemes fölfelé lépdelni a létrán, egyik combom elválik a másiktól, mint amikor a pipacsbimbóról szétveszem a zöld borítóját, s kinyitom a virágját. Azt is tudom, hogy az ingem alá lehet látni, tudom, hogy ez nem illik, de nem tehetek róla. [...] Én félnék a mennyországban, mert nagyon magasan van, a padláson is félek, mikor fölérek, olyan félős bizsergést érzek a hasamban, mintha valami ki akarna folyni belőlem. Amikor hintán repülök, akkor is érzem ezt. Ha mászok fölfelé a hintakötélen, azután fölülről hirtelen lecsúszok, vagy amikor belekapaszkodom az ajtókilincsbe, s a két térdem odaszorítom a nyitott ajtó oldalához, s úgy nyekegetem az ajtót, akkor mást érzek, de arról nem szabad tudni senkinek a*

*világon. Azt a jót én magamtól találtam ki, más senki nem is tudja. Csak az van benne, hogy utána félni kezdek valamitől, magam sem tudom, mitől, attól, hogy meg fogok halni, vagy valami betegségtől. Sokáig játszani sincs kedvem, azt mondják, »ideges«, »komisz kölyök«, »képzelt beteg«.*³⁵

A maszturbáció esetében is és a szexualitáshoz kapcsolódó egyéb esetekben is fokozatosan lép be az önértelmezésbe az ezekhez a „jó érzésekhez” kapcsolódó – polgári – kontroll, az illet tudás kötelezettsége és még később a szégyenérzet. Ennek a normarendszernek a következménye például az elbeszélő nővéreinek agresszív reakciója a következő, szintén szokatlanul szókimondó jelenetben: „[Margit] egyébként nem törődött egyikünkkel sem. Sokat bámulta magát tükörben, s egy ízben rajtakaptam, a földig érő konzoltükör előtt ült a szőnyegen, szétvetett combbal, felhajtott szoknyával vizsgálgatta magát. | Fölugrott a földről. | – Ha árulkodni mersz, véresre verlek, te taknyos. Esküdj meg, hogy nem árulkodsz.”³⁶

A szöveg részletesen foglalkozik azzal, ahogy a kislányból nagylány lesz, leírja a nagylányság vágyát és a hormonális változásokat. A testi változások az anyától való elfordulásban, leválásban érhetők tetten: a fogdosni való, vágyott test helyébe az anya taszító szaga lép. „Nagylány akarok lenni végre. Szabad. Gyerekekkel, cseléddel, örökké hányavetűn, parancsolón, elégedetlenül beszél mindenki. Végre egyszer vegyenek emberszámba, beszéljenek tisztelettel, komolyan velem. Ezt nem érhetem el addig, amíg nagylány nem leszek. Huzigálom lefelé a szoknyámat. | Nagylány akarok lenni. | Éjszakánként nyugtalanul alszom, furcsa, zavaros álmaim vannak, nehezen ébredek, reggelenként fáradt vagyok. Borjúhústól irtózom, egészen rosszul leszek a szagától. Nem tudom, mi van a szaglással, olyan érzékeny. Mama szagától, ha megérzem – és mostanában mindig érzem, hiába fürdik minden nap –, legszívesebben nekiszaladnék a világnak. Savanyúságot ennék reggeltől estig. Valamelyik nap megettem egymagam egy nagy üveg ecetes uborkát.”³⁷

Igazán különleges, ahogy leírja első menstruációját is, szóba hozza ezt a tabutémát, sőt, egy ehhez kapcsolódó népszokást is megemlíti: az első menstruáció beköszöntekor a lányt az anya vagy egy idősebb nőrokon pofon vágja. „Mikor le akartam feküdni, rettentően megijedtem. Az ingemen észrevettem valamit. Olyasmit, mint amikor kicsi koromban eprezni mentünk. Tudtam róla, hogy ez van, lányok sugdosták az iskolában, s a testvéreim alszoknyáin is észrevettem a nyomát. Időnként éjszakára piros barchet vagy perkál alszoknyát öltöttek, de beszélni még senkivel sem beszéltem erről a dolgról. Aranka fülebe sügtam. | Aranka pofon ütött. | – Nem vagyok rá kíváncsi – kiabálta éles hangján. – Nekem ne mondj ilyen szentelenséget, te taknyos, tartsd magadban! Nem muszáj azt az egész világnak kikürtölni. | Szégyellem magam, dühös vagyok, mégis azt akarom, hogy más is tudja. [...] | Kisompolygok Marihoz, úgy intézem, hogy észrevegye. | Amikor meglátja, szó nélkül kétszer pofon vág, egyszer jobbról, egyszer balról. Nem erősen, de mégis pofon ütött engem a cseléd. Elképedek, alig tudok szóhoz jutni, azt hiszem, hogy tüstént nekiugrok és kikaparom a szemét. | – Hogy szép piros maradjon, ne legyen sápadt – mosolyog cinkos babonasággal. [...] Pofon ütött, s én nem is haragudhatok rá. Fölavartott ezzel a két pofonnal, s most már én is beszélhetek és tudhatok sok mindenről. Arankával nem törődök, utálatos, irigy kutya. [...] | Mari kivessz egy piros perkál alszoknyát a szekrényből. | – Vegye föl éjszakára. Reggel csavarja össze, és tegye a párnája alá, nehogy meglássák. Nem muszáj az egész világnak kikürtölni – mondja ő is. | Szeretném az egész világnak kikürtölni.”³⁸

Ez a pofonvágási rítus a balti népek és a kelet-európai zsidóság körében szokásos. Az alapja az az elképzelés, hogy a test alsó és felső része egymás tükörképe, ezért a kipirosodó arc ellensúlyozza a menstruációs vérvesztéséget, a kívülről okozott fájdalom a belső fájdalmat. A pofon az arcba vonzza a vért, amely a méhből folya; minél nagyobb a

pofon, annál pirosabb lesz az arc, annál rövidebb lesz a lány menstruációja, és annál tovább lesz termékeny.³⁹ Fizikai síkon magyarázható ez azzal is, hogy a pofon a menstruációt gyakran kísérő vérnyomáscsökkenés ellenében hat (pirosabb az arc), az ütés miatt is, illetve az ütés kiváltotta meglepetést, ijedséget, dühöt követő vérnyomás-emelkedés folytán.

Érdekes, hogy itt két pofonról van szó: az egyiket Aranka nővérétől kapja Ilka, a másikat a cselédtől, Maritól. Mintha a pofon két vonatkozása különülne el bennük. Az első, a magyarázat nélküli pofon jelenti az elutasítást, az idősebb féltékenységét, az erőszakot, a megszégyenülést, az alávetettséget. A másodiknál megérkezik a magyarázat is („*hogy szép piros maradjon*”), amelyből Ilka számára kiderül, hogy a pofon beavatási rituálé, „babona”. A menstruációhoz egyébként is ezek a képzetek tapadnak: az egyik oldalon a szégyen, a tisztátlanság, a másik oldalon a női létbe való beavatottság. A pofon mint a menstruációt szimbolizáló elem kiemel a gyerekkorból. Megmutatja, milyen összetett érzések kísérik a menstruációt, s megtanít, egy idősebb nőtől származó információként, arra, hogyan, milyen összetett módon „kell” megélni ebben a kultúrában a havi vérzést: alávetettségként, mert kontrollálhatatlan testi funkció (nyelvileg ezt fejezi ki a hozzákapcsolt ige: „megjön”), amely emiatt szégyellnivaló, rejtegetni kell, pontosabban, úgy tenni, mintha nem lenne különösebb jelentősége.⁴⁰ Ugyanakkor a női lét kelléke, a nők közös tudása, titka. Ehhez még az is hozzátartozik, hogy a nők egymás közötti viszonyát is megjeleníti: az idősebb nő pofon vágja azt, akiből éppen most lett nő, jelezve azt, hogy ezzel kapcsolatban neki is vannak érzései: eddig ő volt a termékeny nő a családban, most egy másikkal is osztoznia kell, vagyis, különösen az anya-lány viszonyban, ez az anya öregedésének első jele is egyben. Mindezek az elemek megvannak ebben a szokásban és Harmos Ilona tabutörő leírásában is. (A szöveg még egy helyen visszatér a menstruációra, amikor is Ilkát és nővérét egyik fiútestvérük „üti-veri”, amikor meglátja véres fehérneműjüket, vagyis amikor tudomást kell vennie nővérei nő voltáról. A szöveg ezt a fiúnak a férjhez menni készülő Aranka iránti féltékenységével hozza összefüggésbe.)

A memoár második felében a már nagylány Ilka nővérei sorra férjhez mennek. Számptalan házassági modellt láthatunk, de egyik létrejövő kapcsolat sem lesz boldog.⁴¹ Az anya hosszan manőverezik, hogy a lányokat mihamarabb férjhez adják, lévén, hogy az apa egyre romló egészségi állapota miatt a jövőjük máshogy nem biztosított. A két nagyobb lány esetében az első partit vissza kell mondani, Dórát a vőlegény utasítja vissza, míg Margit esetében az apa dönt úgy, a vőlegénnyel kapcsolatos új információk birtokában, hogy nem adja hozzá a lányt. Mindkét lánynak viszonylag hamar találnak új férjet. Dóra, akárcsak az anyjuk, évente szüli a gyerekeket, és beletörődik sorsába vidéki, csúnya, de megbízható férje oldalán. Margit férje kártyázik, iszik, nagyevő, nem tartja rendben az anyagi ügyeiket. A szép Margit udvarlókat fogad, kalandokba bocsátkozik. A harmadik lány, Aranka férje ellenséges és bizalmatlan a családdal, Arankát távol tartja tőlük. Az infantilis, fejletlen Erzsikét pedig, aki férje szerint a háztartás rendben tartására és a szexuális életre egyaránt alkalmatlan, a tizenhat éves Ilka hozza haza a férjétől, Erdélyből. Visszakapott hozományából nyitja az apa halála után elszegényedett család a trafikot, Erzsike ott dolgozik az édesanyjával, amíg egy nap mellbe nem lövi magát. Ő az egyetlen, akinek az esetében az édesanya hajlandó belátni, hogy a házasság nem sikerült, bár egy-egy későbbi megjegyzéséből azért kiderül, hogy látja, lányai nem csináltak jó partit.

Ilkára – akit kezdettől fogva különcnek tartanak a családban, s akinek másságát (eszét, színészi képességeit, furcsa szokásait, irracionális félelmeit) bár nem szeretik, de tisztelőben tartják – más sors vár. Ilka jellemvonásait főként Mari, a cseléd és az édesanya tükreben láthatjuk. („*Csodagyerek – mondják. – Csak ne volna olyan istenverte rossz.*”)⁴² Nem leírásokból, hanem mások hozzá intézett szavaiból ismerjük meg őt: „*Maga a legokosabb mind között. Több esze van, mint valamennyinek együttvéve.*”⁴³ Így anyja visszaemlékezéséből derül ki az ő számára is, hogy a családi fényképen azért ül durcás arccal, mert nehezen harcolta ki, hogy az ő kezébe adják a labdát. Különbözőségének tudata Ilkát végig elkíséri, és az után az affér után erősödik fel, amikor apja megveri, mert rózsát lop egy kertből. Az apa a zsidóságukkal kapcsolja össze ezt az ügyet: azért dühös, mert a lány a lopással rossz hírbe keveri őket – mint zsidó családot. Ilka ettől kezdve fantáziál, félelmei vannak, és pszichoszomatikus, fulladásos tünetei. A varrónői foglalkozástól is ez kíméli meg végül: köhögni kezd, anyja a tengerpartra küldi, s ezután merül fel a színészi pálya ötlete.

A BUROKBAN SZÜLETTEM női könyv, női önéletrajz. Az amerikai szakirodalom 1980 óta beszél női autobiográfiáról mint külön műfajról; számos vizsgálat foglalkozik e műfaj megkülönböztető jegyeivel: a másokkal való viszonyokban kialakuló identitással, a kapcsolati hálóra, a családi kapcsolatokra fókuszálással, a lánytest és a női test, az érzések és a pszichoszomatikus tünetek fontos szerepével, közvetlenséggel és az intimitással, a bizonytalan elbeszélői szubjektumpozícióval, az alávetettség érzékeltetésével, az írástól való szorongással és azzal, hogy a tárgyalt témák a privát szférába tartozók. Az elbeszélő természetes, könnyed, ám írástechnikailag kimunkált hangja, a naplószerű elbeszélői távlat, a szépirodalmi igénnyel felépített szerkezet, a cselekményszálak, a jelenetezés, a beszédfordulataikon, cselekedeteiken keresztül jellemzett szereplők, a párbeszédre révén a BUROKBAN SZÜLETTEM sokkal inkább szépirodalmi mű, mint dokumentum; innen nézve egy kifejezetten jól megírt könyv, amelyet azonban Magyarországon nem elismert műfaja az irodalomtörténeti kánon peremére sodor; annak ellenére, hogy alapvetően fontos hiánypótló mű, amelyben lányokról, a lányok testi és lelki fejlődéséről lehet olvasni.

5. Tükör

Kosztolányi Dezsóné: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Harmos Ilona életének további szakaszait nem írta meg hasonló nyíltsággal. Nincs ezzel egyedül: az Adele Hugónak, Victor Hugo feleségének férjéről írott életrajzát mint tükör-autobiográfiát elemző Marilyn Yalom is megállapítja, hogy Adele Hugo a gyermekkoráról ír felszabadultan – még mielőtt a feleséglet tiltó szabályai, a férjhez menéssel együtt járó önfeladás kötelezettsége el nem éri.⁴⁴ Ha saját asszonykoráról nem is beszél nyíltan Harmos Ilona, az édesanyjával, annak szexuális életével kapcsolatban tesz néhány nyílt megjegyzést: „...*papa betegségének előrehaladásával egyéb hiányok is támadtak. Sok-sok év után anyám vallott erről. – Ha láttam parasztlányokat dolgozni a mezőn, el kellett szaladnom a közeliükből, olyan szenvedélyes vágyat éreztem ölelő karok után. | Szégyenkezve hallgattam ezt a vallomást. | Később az is eszembe ötlött, hogy talán háziiorvosunk is átsegítette mamát válságos órákon. Némelykor feltűnően sok időt töltöttek egymással.*”⁴⁵

Férjes asszony koráról más műfajban, Kosztolányiról szóló könyvében emlékezik meg, a nagy író özvegyének pozíciójából. Ez a kötet megjelenésekor, 1938-ban jelentős visszhangot váltott ki, s a kritikák nagy része pozitívan fogadta. Kiemelik érdemeit: „*fejbekölintőan megdöbbenő őszinteségét*”, bensőségességét, azt, hogy közletről mutatja be

a nagy író életét, hogy megismerhetjük belőle Kosztolányi súlyos betegségének részleteit.

Elismerik Kosztolányi életében betöltött szerepét is: „*Hogyan tudta ez az asszony az urát megmanaszálni! Bámultuk, hogy a budai remetességben élő poéta helyett hogyan harcolt ez az asszony a költő érvényesüléséért, anyagi és hírbeli érdekeiért! [...] Persze olyan asszony kellett ehhez, mint Harmos Ilona, aki hihetetlenül tudatosan élte a maga kétlaki életét: bohémienne és Katuska egy személyben.*”⁴⁶

Dicsérik írói teljesítményét is, különösen az utolsó évek leírását⁴⁷ s azt, hogy „*bámulatos ízléssel és fegyelemmel áll meg azon a ponton, amelyen túl már a kegyetlenség vagy a pletykálkodás bűnét követné el. Kosztolányiné oly kitűnő író, hogy egy pillanattig sem érezzük azt a szorongást, hogy közel volna ez a veszedelem.*”⁴⁸ Bóka László azt is megjegyzi, hogy „*a szerző szinte kínos óvatossággal igyekszik a háttérben maradni*”, valamint hogy ez a kötet „*új írói avat – Görög Ilonából Kosztolányi Dezsőné*”.⁴⁹ Hogy kell vajon ezt az ambivalens dicséretet érteni? Görög Ilona, aki már korábban is publikált, most jutott el oda, hogy férjéhez méltó író legyen, de ugyanakkor elveszíti önálló írói nevét, s asszonynevének szerepel?

A kritikák egyöntetű véleménye szerint Harmos Ilona kiváló az írófeleség szerepében: szerepéhez illően a háttérben marad, s férjét még annak halála után is „*manaszálja*”. Ez a könyv tehát tükör-autobiográfia, amelyben a nagy férfiről való írás teremt alkalmat a nőnek arra, hogy magáról is írjon,⁵⁰ máson keresztül mutatva meg önmagát is.

A Kosztolányi-életrajz női szemlélettel megírt könyv:⁵¹ nem csak a nagy író irodalmi pályafutása, vagyis nyilvános, „*férfias*” élete a téma, hanem a hagyományos értékrend szerint az otthon szférájába tartozó, nőiesnek, komolytalannak minősülő dolgok is: megtudjuk, mit eszik Kosztolányi reggelire, milyen sok kávé iszik egész nap, hogyan dolgozik; hogyan utaznak, idegen helyen hogyan szorong, odáig, hogy pánikrohama van az első éjszakán, és felesége ápolja. Kosztolányi betegsége, a rák és a stockholmi kezelések jelentős részét teszik ki a könyvnek.

Nem tudhatjuk, mennyire hiteles a könyv nyújtotta történet; az értelmezők általában elfogadják állításait, kivéve a kései Radákovich Mária-szerelem leírását, mely megosztja a véleményeket. Kosztolányi kutatója, Szegedy-Maszák Mihály ebből a részletből kiindulva az egész könyv hitelességét megkérdőjelezi,⁵² Borgos Anna viszont ezt túlzásnak tartja – ő úgy véli, a könyv egészében hiteles beszámolót nyújt a házaspár életéről, s hogy bárhogyan is alakult valójában ez a szerelmi háromszög, már ahhoz is nagy lelki erő kellett, hogy az özvegy – akár ha saját szerepét szépítve is – beszámoljon róla.⁵³

A Személyes Történetek Kutatócsoport tagjai ezzel a kérdéssel kapcsolatban arra a következtetésre jutottak, hogy „*[a]mikor az életükről beszélnek, az emberek olykor hazudnak, megfélemlenek sok mindenről, túloznak, összezavarodnak, és összekevernek dolgokat. Mégis igazságokat tárnak fel. Ezek az igazságok nem úgy mutatják meg a múltat, »ahogy volt«, az objektivitás mércéjének megfelelően törekedve; de megmutatják a tapasztalataink igazságát*”.⁵⁴

Ha abból a szempontból olvassuk Harmos Ilona kevert műfajú könyvét, hogy az milyen információkat árul el a szerzőjéről, az író nőről, az írófeleségről, azt találjuk, hogy a szerző többször is utal arra, hogy önálló élete áldozatul esik a férjének való alárendelődésnek. A színpadi szereplésről házasságuk elején lemond, később kialakuló írói ambícióit férje vegyes érzésekkel fogadja. Számomra azonban e tekintetben az volt a legárpukodóbb, ahogy a mindennapok látszólag ártatlan leírásából azért mégiscsak kiderül, hogy szippantja be a férj élete a feleség életét, hogyan rendelődik alá a nő a férfinak. Érdekes módon nem is annyira a gyerek körüli feladatok veszik el cselekvési terét, hanem sokkal inkább a gyerekként viselkedő férj, aki állandó asszisztenciát igényel.

„Ötpercenként csenget, kér valamit, legtöbbször sötét kávé, de sokszor még azt se tudja, mit fog kérni, csak azt akarja, hogy adjak neki valamit, maga se tudja, mit. [...] És belőlem se elég neki soha. Ha elmegeyek mellette, megölel, az utcán emberek előtt is csókolgat, ölbe kap [...]. Folytonosan körülötte kell lennem, mindig ad valami munkát, hogy ne legyen időm senki mással és semmi mással foglalkozni, csak övele. Valósággal megesz, bekebelez, mint a vad népek a totemüket. [...] Már valósággal az ő szemével látok, az ő fülével hallok. Amit látok és hallok, elmondom neki, s ő megírja. Többször biztat engem is az írásra. Pedig nem nagyon örül annak, hogy a magam számlájára szerepelek.”⁵⁵

Benne lehet ebben természetesen az is, hogy Harmos Ilona így próbálja önnön fontosságát, nélkülözhetetlenségét bizonygatni, de ettől függetlenül úgy tűnik, hogy Kosztolányiék háztartása és családi élete – mint ez a korszakban általános is volt – a férfi szükségleteihez igazodott. Mivel pedig ez a férfi író, és az írótól elvárható némi, a közvélemény számára izgalmas excentrikusság, Harmos Ilona ezeket a kultuszképző elemeket bőséggel szolgáltatja is, kezdve attól, hogyan rángatja ki őt éjszakánként az ágyból a férje, hogy egy-egy elkészült művet megosszon vele, vagy hogy frissítő hajnali sétára hívja, egészen az elhíresült Kisilonka-játékig, amely nyilvánvalóan szexuális életük része volt (bár ezt a könyv szemérmesen csak sejteti). A házaspár reggelenként az ágyban játszotta ezt a játékot, Kosztolányi rendezőként megadta a témát, kijelölte felesége szerepkörét, ő pedig eljátszotta az aznapi kislányszerepet. Valódi színpad helyett ebben a kétszemélyes színházban élhette ki Harmos Ilona színészi ambícióit (illetve esetenként férjét kísérte felolvasóestekre, s férje verseit olvasta fel).⁵⁶

Elmondja például azt is, hogy az ÉDES ANNA ötlete az övé volt. Aztán csodálattal ír arról, hogyan bontja ki zseniális író férje az ő bizonytalan, félve felhozott ötletét valami nagyon komoly dologgá. („Minden nap jobban ámultam, hogy mi lett az én szegényes elképzelésemből.”)⁵⁷ Nem tudok nem kételkedni ennek az állításnak az őszinteségében, ebben a készséges önfeladásban: hiszen olyan valakiről van szó, aki maga is ír és publikál. Ha ez az önzetlenség valóban minden ambivalenciától mentes lenne, nem éreznék szükségét annak, hogy ezt megemlítsék, sőt, hogy többször visszatérjen rá.

A günokritikai szakirodalom számos olyan esetet tárgyal, amikor a feleség a háttérből, ötleteivel és önfeladásával támogatja a férjet, az általa írottakat pedig a férjnek tulajdonítják/a férj eltulajdonítja. Colette, akit e fejezet elején említettem, s aki utóbb korának egyik legöntudatosabb női írója lett, szintén így járt első férjével: első három regénye a férje, Henri Gautier-Villars nevének jelent meg. És ismert történet Zelda Fitzgerald és férje, F. Scott Fitzgerald története is: a nő elmeegógyintézetbe került, de ott írt egy regényt (SAVE ME THE WALTZ). Férje, aki mindaddig Zelda személyiségét és megnyilvánulásait regényei alapanyagául használta, s egy szintén közös életük elemeit felhasználó regényen dolgozott (TENDER IS THE NIGHT), kényszerítette feleségét, hogy dolgozza át a könyvét.

Kosztolányi és felesége esete ezeknél sokkal enyhébb. A férj azonban itt is a legteljesebb természetességgel használja fel felesége ötleteit: fel sem merül, hogy a nőt támogassa abban, hogy ötletét ő maga dolgozza ki. „– Te, egy novellatéma jutott eszembe – szóltam. – Egy tökéletes cseléd lány, aki végül is meggyilkolja a gazdáit. | – Nagyszerű – mondta rá Dide azon nyomban. – Nagyszerű novellatéma. Mindjárt fel is jegyzem.”

A jelenet azzal kezdődik, hogy Harmos Ilona egy vasárnap délutáni pihenés alkalmával „ábrándozik” egy olyan cseléd lányról, aki mindig mindent elvégez, mint egy gép. Aztán próbálja magát „beleélni a lány helyzetébe”, és rájön, hogy ez az öntudatlanság veszélyes is lehet, rémületében a lány veszélyes tettekre lehet képes. Az alkotófolyamatnak

éppen az ilyen „*ábrándozás*”, koncentráció az első lépcsőfoka, ezt követi a szereplők lelkialkatának kidolgozása, annak felmérése, hogy egy-egy szereplő lelkialkata milyen tetteket enged meg, illetve nem enged meg. Harmos Ilona éppen eddig az első fázisig jutott el, de aztán át kellett adnia a terepet a férjének. („*Én félve, bizonytalanul pendítettem meg az ötletet, s magam is elcsodálkoztam, milyen elragadtatással fogadta.*”) Furcsa, önlefokozó, álszerény, saját érdemeit egyszerre állítani próbáló és lekicsinylő, emiatt kissé visszás benyomást is keltő megjegyzései ennek az alárendeltségnek és az ebből való kitörésre irányuló, jobbára elfojtott törekvésnek az ambivalens jelzései. És ezeket az ambivalens jelzéseket a következő generációk dzsenderkérdésekre érzékeny olvasóinak meg kell tanulni meghallani és értelmezni.

6. Az író nő

Mindaz, amit Harmos Ilonától tanulhattak volna az őt követő generációk (női) írói, feledésbe merült, nem szervesült hagyománnyá. A *BUROKBAN SZÜLETTEM* a kislány testét, szexuális fejlődését közlőről mutatta. A következő generáció írói kilúgozott világban élő, testetlen lányokról írtak, mert nem tudták, hogy máshogy is lehet. Sokáig tabu volt ez a téma, mint ahogy az is, hogyan viselkedett a magyar lakosság 1944–1945-ben az üldözött zsidókkal – erről szól a *TÜZES CIPŐBEN*. Saját hagyomány nélkül a (női) írók hosszú ideig nem tudták felvenni ezeket a szálakat. Ahogy Harmos Ilonának nem volt kire – női író elődökre – támaszkodnia, úgy későbbi női írók sem támaszkodhattak őrá. S ahogy Harmos Ilona a férfinormákat követve elnyomta magában az írói, s ahogy nem vett tudomást a körülötte levő más női írókról, csak az írófeleségekről, úgy róla mint íróról sem vett tudomást az utókor sokáig. Írásaiból az írástól való szorongást, az írás vágyának elfojtását, más nők írói ambícióinak helytelenítését, az ezek felett érzett haragot és büntudatot is kiolvashatjuk, ahogy azt a törekvést is nyomon követhetjük, hogy mindennek ellenére – a jogosulatlanság bénító érzése ellenére – íróvá válhasson.

Harmos Ilona megmutatja nekünk, hogyan alakul ki egy kislány női identitása. Megszólaltatja a kislány testét. Megmutatja, milyen feleségnek lenni, és özvegynek, és azt is, hogy hogyan próbálja meg egy nő a XX. század közepén írófeleségként az írást. Hogyan adja fel saját ambícióit azért, hogy a hagyományos feleségszerepben megmaradhasson. Hogyan keresi mégis az írás lehetőségeit, azokat a műfajokat, amelyekben írni tud. Megírja férje életét. Megmutatja, hogyan áll helyt egy nő a háború alatt üldözöttként. Értelmezi saját üldözöttségét s azt, ahogy ehhez mások viszonyulnak. Megírja mindezt, annak ellenére, hogy ambivalens viszony fűzi az íráshoz: nehezen ad magának engedélyt arra, hogy írjon, mert kőtük korának a nők tevékenységére és szerepére vonatkozó elvárásai. Életművéből megismerjük azokat a nehézségeket, amelyeket a nők az írással kapcsolatban tapasztalnak; látjuk, hogy a hagyományos női szerepekkel az írás csak belső harcok árán összeegyeztethető; mert több évszázados, nehezen lelközhető súlya van annak az elképzelésnek, mely szerint az írás képessége – a toll – a férfiaké, s a nők ezen a területen – mint sok más, korábban csak a férfiaknak fenntartott társadalmi és kulturális cselekvési terepen is – illetéktelenek.

Harmos Ilona írásai, eredményeik és tanulságaik hosszú ideig láthatatlanok maradtak. Harmos Ilonát, az írónőt nem tartotta meg emlékezetében a magyar irodalom története, csak Kosztolányi Dezső feleségét látta benne. A 2000-es évek közepén újra kiadták műveit, amelyek nagy sikert arattak az olvasók körében. Az irodalmi kánon azonban most sem fogadta be ezeket a szövegeket. Oka ennek az is, hogy azok a műfajok, amelyekben ő írt, a klasszikus kánonok szempontrendszerére alapján másodlagosnak

számítanak. Fontos tehát, hogy újragondoljuk, mely műfajokat milyen szempontok alapján minősítünk, s hogy újragondoljuk az értékelés szempontrendszerét magát is, azért, hogy ezek a szövegek ne maradjanak alul olyan összehasonlításokban, melyeket számukra előnytelen normák határoznak meg.

Jegyzetek

1. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: BUROKBAN SZÜLETTEM. = UÓ: BUROKBAN SZÜLETTEM. Szerk. Borgos Anna. Noran, 2003. 88. k.
2. Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzebska: A BORZADÁLY ANGYALA. NÉMETH LÁSZLÓ: ISZONY. = UÓk: ÉROTIKA A HUSZADIK SZÁZADI MAGYAR REGÉNYBEN, 1911–1974. Kortárs, 1998. 169–187.
3. Németh László: AZ ÉN KATEDRÁM. Magvető, 1969. 311., idézi Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzebska: i. m. 176.
4. Németh László: ISZONY. Európa, 1999. 16.
5. Madocsi László: IRODALOM A KÖZÉPISKOLÁK IV. OSZTÁLYA SZÁMÁRA. Átdolgozott kiadás, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004. 402. k.
6. Kulcsár Szabó Ernő: A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1945–1991. Argumentum, 1993. 80. k.; Kulcsár Szabó Ernő: A REGÉNYI FIKCIÓ HÁROM MODELLEJE. = UÓ: MŰALKOTÁS – SZÖVEG – HATÁS. Magvető, 1987. 208. kk.
7. Marge Piercy: PARTI-COLORED BLOCKS FOR A QUILT. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986, idézi: Diane P. Freedman: DISCOURSE AS POWER: RENOUNCING DENIAL. = ANXIOUS POWER. READING, WRITING, AND AMBIVALENCE IN NARRATIVE BY WOMEN. Szerk. Carol J. Singely–Susan Elizabeth Sweeney. Albany: SUNY, 1993. 365.
8. Diane P. Freedman: DISCOURSE AS POWER: RENOUNCING DENIAL. I. m. 363.
9. Diane P. Freedman: AN ALCHEMY OF GENRES. CROSS-GENRE WRITING BY AMERICAN FEMINIST POET-CRITICS. Charlottesville–London: University Press of Virginia, 1992.
10. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: PORTRÉK KORTÁRSAKRÓL. = UÓ: BUROKBAN SZÜLETTEM, 372.
11. Borgos Anna: UTÓSZÓ. = Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: TŰZES CIPŐBEN. Noran, 2004. 207.
12. Ruth Robbins: LITERARY FEMINISMS. New York: St. Martin's Press, 2000. 71.
13. Borgos Anna: ELŐSZÓ. = Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: BUROKBAN SZÜLETTEM, 17.
14. Szilágyi Zsófia: ÖZVEGY, BUROKBAN. zEtna, 2004/2. Lásd: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/92/szilagyi.html>.
15. Szilágyi Zsófia: HAMUPÓKÉTÓLA TŰZES CIPŐBEN TÁNCOLÓ MOSTOHÁIG. KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ HARNOS ILONÁRÓL. = NŐ, TÜKÖR, ÍRÁS. ÉRTELMEZÉSEK A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK NŐI IRODALMÁRÓL. Szerk. Varga Virág–Zsávolya Zoltán. Ráció, 2009. 402.
16. Elaine Showalter: TOWARD A FEMINIST POETICS (1979). = THE NEW FEMINIST CRITICISM: ESSAYS ON WOMEN, LITERATURE AND THEORY. Szerk. uó. London: Virago, 1986. 125–143. Lásd még: Ruth Robbins: LITERARY FEMINISMS. 3. fejezet: THE WOMAN AS A WRITER. FORGING FEMALE TRADITIONS. Elaine Showalter: A FEMINISTA IRODALOMTUDOMÁNY A VADONBAN. A PLURALIZMUS ÉS A FEMINISTA IRODALOMTUDOMÁNY. Ford. Kádár Judit. Helikon, 1994/4. 417–452.
17. Carol J. Singely–Susan Elizabeth Sweeney: INTRODUCTION. = ANXIOUS POWER. READING, WRITING, AND AMBIVALENCE IN NARRATIVE BY WOMEN, XV. Carol J. Singely: FEMALE LANGUAGE, BODY, AND SELF. Uo. 8. k.
18. Sandra Gilbert–Susan Gubar: THE MADWOMAN IN THE ATTIC: THE WOMAN WRITER AND THE NINETEENTH CENTURY LITERARY IMAGINATION. Yale UP, 1978. 46–54., 51.
19. Lásd ehhez korábbi írástomat Harold Bloomról és arról, hogyan marad ki a nő a rendszeréből: Menyhért Anna: ÖSSZÖVEGNEMZÉS – SZÖVEG(-)ŐS(-)NEM(-)ZÉS. HAROLD BLOOM HATÁSELMÉLETE. = UÓ: „ÉN”-EK ÉNEKE. LÍRAOLVASÁS. Orpheusz, 1998. 183–202.
20. Martine Watson Brownley–Allison B. Kimmich: WOMEN'S LIFEWITING AND THE (MALE) AUTOBIOGRAPHICAL TRADITION. = WOMEN AND AUTOBIOGRAPHY. Szerk. uók. Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc., 1999. XIII. k.

21. Carolyn G. Heilbrun: WOMEN'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS: NEW FORMS. = WOMEN AND AUTOBIOGRAPHY, 19.
22. Kosztolányi Dezsőné: JEGYZETEK. Gépirat. MTA Kézirattár, MS4633/45.
23. Lásd: Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: KARINTHYRÓL. Noran, 2004.
24. Lásd: Marilyn Yalom: BIOGRAPHY AS AUTOBIOGRAPHY. ADÈLE HUGO, WITNESS OF HER HUSBAND'S LIFE. = REVEALING LIVES. AUTOBIOGRAPHY, BIOGRAPHY, AND GENDER. Szerk. Susan Groag Bell–Marilyn Yalom. Albany: State University of New York Press, 1990. 53–63., 62.
25. Carol Hanbery MacKay: BIOGRAPHY AS REFLECTED AUTOBIOGRAPHY. THE SELF-CREATION OF ANNE THACKERAY RITCHIE. = REVEALING LIVES. AUTOBIOGRAPHY, BIOGRAPHY, AND GENDER, 65–79.
26. Taura S. Napier: SEEKING A COUNTRY: LITERARY AUTOBIOGRAPHS OF TWENTIETH-CENTURY IRISH WOMEN. Univ. of America, 2001. 10., 115.
27. WOMEN AND AUTOBIOGRAPHY, XIV.
28. Séllei Nóra: TÜKRÖM, TÜKRÖM. ÍRÓNOK ÖNÉLETRAJZAI A 20. SZÁZAD ELEJÉRŐL. Debrecen: Koszuth Egyetemi Kiadó, 2001. 31.
29. Personal Narratives Group: ORIGINS. = INTERPRETING WOMEN'S LIVES: FEMINIST THEORY AND PERSONAL NARRATIVES. Bloomington–Indianapolis: Indiana UP, 1989. 4. k.
30. BUROKBAN SZÜLETTEM, 21. k.
31. Uo. 45.
32. Uo. 22.
33. Uo. 31.
34. Uo. 27.
35. Uo. 63.
36. Uo. 51.
37. Uo. 138.
38. Uo. 139.
39. Michael Houseman: MENSTRUAL SLAPS AND FIRST BLOOD CELEBRATIONS. INFERENCE, SIMULATION AND THE LEARNING OF RITUAL. = LEARNING RELIGION: ANTHROPOLOGICAL APPROACHES. Szerk. D. Berliner–R. Sartó. Oxford–New York: Berghahn Books, 2007. 31. kk. http://hal-ephe.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/52/35/PDF/Menstrual_slaps.pdf.
40. Lásd: Nancy Friday: BODY IMAGE AND MENSTRUATION. = Uő: MY MOTHER, MYSELF. THE DAUGHTER'S SEARCH FOR IDENTITY. London: HarperCollins, 1994. 120–159.
41. Lásd: Vallasek Júlia: A BUROK ÉS A KINYÚJTOTT KARMOK. *Korunk*, 2004/9. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2004&honap=9&cikk=7644>.
42. BUROKBAN SZÜLETTEM, 43.
43. Uo. 44.
44. Marilyn Yalom: BIOGRAPHY AS AUTOBIOGRAPHY.
45. BUROKBAN SZÜLETTEM, 56.
46. Supka Géza: „ENNYI VOLT CSAK?... ENNYI VOLT...” KOSZTOLÁNYI ÖZVEGYÉNEK KÖNYVE AZ URÁRÓL. *Literatura*, 1938. június 1. 185.
47. Paku Imre: KOSZTOLÁNYI. KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ KÖNYVE. *Erdélyi Helikon*, 1938/7. 528–529.
48. ks: KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ KÖNYVE KOSZTOLÁNYI DEZSŐRŐL. *Az Est*, 1938. június 9., újságkivágás, MTA Kézirattár, MS 4634/10.
49. Bóka László: KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ. *Az Ország Útja*, 1938/7–8. 119.
50. Marilyn Yalom: BIOGRAPHY AS AUTOBIOGRAPHY, 62–63.
51. Lásd erről: Paula R. Backscheider: FEMINIST PRESSURES. = Uő: REFLECTIONS ON BIOGRAPHY. Oxford UP, 2001. 132–149.
52. Szegedy-Maszák Mihály: LEVÉL ÉS NAPLÓ KOSZTOLÁNYI ÉLETMŰVÉBEN. = ÚJRAOLVASÓ. TANULMÁNYOK KOSZTOLÁNYI DEZSŐRŐL. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály. Anonymus, 1998. 353.
53. Borgos Anna: PORTRÉK A MÁSIKRÓL – ALKOTÓNÖK ÉS ALKOTÓTÁRSÁK A MÚLT SZÁZADELŐN. Noran, 2007. 276.
54. Personal Narratives Group: TRUTHS, 261.
55. Kosztolányi Dezsőné: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ. ÉLETRAJZI REGÉNY. Holnap, 1990. 216–217.
56. Kosztolányi Dezső levele Nadányi Zoltánnak, 1934. november 17. „*Verseimet – érzéseim és megítélésem szerint – legjobban mondja feleségem, K. Harnos Ilona, aki évekig játszott a Vigszínházban s egyebüött. Ő gazdag másort vihetne.*” Kosztolányi Dezső: LEVELEK, NAPLÓK. Szerk. Kelevéz Ágnes–Kovács Ida–Réz Pál. Osiris, 1996. 718.
57. Kosztolányi Dezsőné: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, 229.