

volna”. (242–243.) Az utolsó – megszorító és distinkciót teremtő – beékelés arra a rendkívül fontos körülményre figyelmeztet, hogy a korabeli irodalmi közvélemény Vörösmartyt az intézményesült (hivatalos) irodalom képviselőjének tekintti, „a nemzet költőjeként” tiszteli, még akkor is, ha e tekintélyes státussal együtt járó (korlátozó) elvárások olykor nehezen egyeztethetők össze a Vörösmarty-szövegek normabontó világával. És egy másik példa: Az 1859. évi Kazinczy-ünnepélyek nyelvhasználatáról szólva a szerző nem bocsátkozhat annak a kérdésnek a taglalásába, hogy Kazinczy „vajon mennyire volt hajlamos a költészetet kultikusan szemlélni”, ugyanakkor – felette igen kedvelt zárójellei között – megjegyzi: „egyébként azt hiszem, ő már életében a modern irodalmi kultusznak egyik kulcsfigurája volt”. (255.) Margócsy imponáló szakmai felkészültségéről talán éppen ezek az önálló tanulmányt igénylő, ám megvilágító erejű beékelések tanúskodnak a leginkább.

Az „...Égi és földi virágzás tükre...” szerzőjét elsősorban „az irodalomról szóló beszéd” korlátai és lehetőségei érdeklik. Már első kultusztanulmányában arra az önreflexív kérdésre keresi a választ, hogy „milyen hozzáállással, milyen retorikával, milyen kategóriák között, milyen képzetkör segítségével szóljon az, aki az irodalomról kíván értekezni, vagy nyilatkozni?” (35.). Arra a következtetésre jut, hogy „az irodalomról szóló beszédet” alapvetően áthatja a kultikus retorika, hogy „a kultikus képzetkör hatása oly erős lehet, oly mélyen gyökerezhetik irodalomról való gondolkodásunkban, hogy még a szándékosan és elhatározottan kultuszellenes tudományos leírás során is áttörheti a korlátokat” (37.), sőt „kultikusnak tekinthető sok esetben az adott irodalomszemléletnek egésze” (38.). A *Petőfi-kultusz határtalanságáról* ki is mondja az alaptételt: a kultusz „az irodalomhoz való viszonyt egyik legfontosabb, kiküszöbölhetetlen [...] démiurgoszává vált, s a 'komoly' és tudományos irodalomtörténeti módszertannak is [...] szerves alkotóelemévé nőtte ki magát”. (93.) A Petőfi- és az Arany-recepció, a Kisfaludy- és a Kazinczy-ünnep vizsgálat is azért lehet „oly tanulságos, mert a kultikus magyar irodalomszemlélet történetének roppant érdekes összetevőire vet fényt”. (126.) Megjegyzendő, hogy a *recepciótörténet* ebben a megközelítésben *kultusztörténetté* válik. Különösen így van ez Petőfi esetében, akinek figurájához és költészetéhez a másfél száz év óta hagyományozódó recepcióban „számtalan olyan kultikus mozzanat tapad, melyeket lehetetlen leválasztani egy feltételezett történeti tényszerű 'igazság' 'kiderítése' során, hiszen már maga az a rendkívül sok oldalról kifejeződő indulat, amely például a Petőfi-igazságnak akár életrajzi, akár politikai, akár poétikai jellegű feltárását szorgalmazza ismételt, elkülöníthetetlen része a kultusznak”. (91.) Margócsy számára minden bizonnyal a kultuszkutatói módszertan nyit utat a Petőfi-jelenség – recepciótörténeti szempontú, illetve a szerzői imázs-formálást középpontba állító – újraértéséhez; sőt talán az az állítás is megkockáztatható, hogy ez a módszertan éppen a Petőfi-kutatásban képes a leglátványosabban megmutatni a benne rejlő lehetőségeket. Jelképesnek tekinthető, hogy *A Petőfi-kultusz határtalanságáról* Margócsy

Petőfi Sándor című nagyszabású „kísérletének” (Bp., 1999) nyitó- és egyben alapozó-fejezeteként nyeri el funkcióját.

Azt, hogy Margócsy egy modernitáshoz kötött (a romantikából eredeztetett) kultusz-fogalommal operál, már az *Előszó (romantika)*-fejezetének nyitó mondata nyilvánvalóvá teszi: „A művészetnek, költészetnek modern értelemben vett kultusza a 18/19. század fordulóján, a forrongó romantika idején bontakozott ki és virágzott fel.” (13.) Ugyanakkor figyelmet érdemel az árnyalt megfogalmazás: „modern értelemben vett” kultuszról van szó, és ez az *epitheton ornans* nem zárja ki a kultusz fogalmának extenzív (kiterjesztő) definiálását. E megengedő szemléletmód szerint a modernség előtti jelenségek vizsgálatához is alkalmazható a kultusz-terminus *technicus* – bár a premodern kultuszformációk vizsgálatát a szerző, érthető módon, nem tekinti feladatának. A Margócsy-féle restriktív (szűkítő) kultusz-fogalom a romantikus művészet- és nemzetvallással kapcsolódik (szétválaszthatatlanul) össze, és így válik a modern, sőt a retorikájában sokszor kultuszellenes posztmodern irodalom alapvető értelmezői kategóriájává. Az „...Égi és földi virágzás tükre...” ugyanis nem csupán azt hangsúlyozza, hogy a XIX. századi magyar irodalom „a kultusz jegyében született újjá és modernné, s a kultusz jegyében nőtt nagyra, s vált hatalmas energiájú nemzetépítő erővé” (25.), de arra is felhívja a figyelmet, hogy „a romantikában kivirágzott és szétterjedt kultikus képzetkör, ha már kialakult, ha elszakad is romantikus gyökereitől, ha elhagyja is a tizenkilencedik századi díszleteket, önmozgásában is, de egyes nyelvi fordulataiban is megmarad, lényegében sértetlenül tovább él, egészen a modernitás és posztmodernitás korszakáig, egészen napjainkig.” (48.) Margócsy tanulmányainak talán legnyomatékosabb (újra- és újrafogalmazott) üzenete az, hogy a kultusz nem csupán a XIX. században határozza meg az irodalomértés és -fogalmazás rendszerét, hanem máig hatóan *velünk és bennünk* él – többnyire előfeltevésekként, beidegződésekként, nyelvi panelekként. A kultusz kiiktathatatlanul és ellenőrizhetetlenül járja át a tudományos beszédmódot is. Sőt, a tudomány nem egyszerűen a kultusz nyelvét beszéli: a tudomány magának a kultusznak a sajátos megnyilvánulási formája. A kultusz kutatója így egyszerre bontja és építi azt a kulturális intézményrendszert, amely kultuszok rendszereként nyílik meg a kutatói tekintet előtt.

Nagy Csilla

Patchwork

(Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálat, Kalligram, 2007*)

Szegedy-Maszák Mihály új tanulmánykötete mintegy leképezése annak az elmozdulásnak, amelyet az utóbbi években, évtizedben – legalábbis Magyarországon ekkor – az irodalomról, és ezzel együtt az irodalomtudományról, annak jövőjéről és lehetőségeiről való gondolkodásban tapasztalunk. A tizenegy tanulmány ugyanis az irodalomtudománynak a külföldi állapotokhoz hasonló módon történő kitágításának lehetőségeit és igényét hordozza, amit a kötet szerzője egyébként már 1996-os tanulmányában is szorgalmaz (Ld.: Szegedy-Maszák M., *Merre tart az (irodalom)tudomány?* Alföld, 1996/2. 3–23). Az írások – ahogy az alcím is mutatja – az interdiszciplinaritás jegyében íródtak, hiszen szépirodalmi, vizuális, zenei és színpadi műveket, és ezek viszonyrendszerét egyaránt vizsgálják. Ezt a jelleget már a kötet cím is jelzi, amely több, ugyancsak az utóbbi években megjelent elméleti munkához (pl. *Kép, beszéd, írás*, Gondolat, 2003; *Kép, írás, művészet*, Ráció, 2006; *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*, Balassi, 2006) hasonlóan három művészeti ágat/kifejezőmódot szerepeltet. Felhívja a figyelmet arra a jelenségre, miszerint az irodalomtudomány ma nem kizárólag írásművek, szövegek tanulmányozására korlátozódik: nem elszigetelt, elhatárolódó tudományként működik, hanem olyan praxisként, amelynek tárgyát a művészetek együttesen, kölcsönhatásukban képezik, és amely módszertanát is egyre inkább a kultúratudomány (Szegedy-Maszák kifejezésével: művelődéstudomány) kontextusában pozicionálja. Míg a szerző egy évtizeddel korábbi kötetének címadó tanulmánya szerint az olvasó feladata nem más, mint a *szőnyegbe szőtt minta* (tegyük hozzá: biztonságos) követése, az egyes jelentések/jelenségek felfedezése a szöveg világában való elmélyedés során (*Minta a szőnyegen. A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995. 144); addig a *Szó, kép, zene* tárgyaként maga a *szőnyeg* tűnik fel, amely különböző jellegű textúrák lazábban-szorosabban összeférelt egysége, a kötet pedig a szövedék feltárásának (izgalmas, ám kockázatos) feladatára vállalkozik.

A könyv egészét jellemzi, hogy az egyes művek/életművek bemutatása annak érdekében megy végbe, hogy az olvasat egyfajta indirekt módszer révén egyetemes érvényű következtetéshez jusson el. Hiszen a *látható, hallható és olvasható művészetek összehasonlító kutatásának a legáltalánosabb kérdésekre kell korlátozódnia, mert különben a szakszerűtlenség vádja érhet bennünket. (A művészetek tudományközi kutatása, 34.)* Az általános tapasztalat igénye egyben azt is jelenti, hogy az írások tétje nem a speciális, a peremen elhelyezkedő jelenségek tetten érése: itt olyan, a médiumok, művészeti ágak, kifejezőmódok



között létező finom összeszövődésekről van szó, amelyek természetes módon jellemzik a kultúrát. Ilyen a népművészet multimediális komplexitása, amelynek feltárására önállóan a néprajz- vagy a néptánc kutatás, a képzőművészet, a zenetörténet és az irodalomtörténet stb. sem képes (*Színhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?* 9–24), és amelyben így a művészet eredeti egysége (többek között a szóbeliség és írásbeliség genetikus összefonódása) kerül szembe a tudományok teoretikus elkülönítettségével.

Hasonló problémát vet fel az irodalmi művek zenei, színpadi vagy filmes adaptációjának kérdése, amely a mű önazonosságának, interpretálhatóságának és befogadásának lehetőségein túl a nyelvhasználat, a csoportnorma és a társadalmi értékelés szegmenseit is érinti (*Zene és szöveg három huszadik századi dalműben*, 236–280).

Vagyis az egyes fejezetek fókuszában intermedialis, művészetközi határhelyzetek állnak, olyan művek, műfajok, amelyekben a különböző tudományterületek átfedésbe kerülnek egymással. A vizsgálódás érinti a fordítástudomány, a vizuális kultúra területét, a szóbeliség/írásbeliség, a zene, és a színház kérdéskörét. Az írások mint a patchwork-kézimunka összeférelt, együttesen is mintát adó foltjai illeszkednek egymáshoz, a kötetet linearitásban olvasva így mintegy *végiglépegetünk* a kultúratudomány bizonyos sűrűsödési pontjain. Minden esetben a kultúra egy szinkronlemeze kerül előtérbe (pl. Henry James írásművészete, Bartók zeneművei, Ezra Pound értekezései stb.), azonban a kutatás mindig történeti távlatlalt bír. Szegedy-Maszák elemzése számára nélkülözhetetlen aspektus a hagyomány, az értelmezés történetisége, a mindenkor befogadás koordinátái, a szerzői pozícionáltság. Az egyes szövegek hatalmas történeti/filológiai bázist mozgatnak, amely azonban korántsem öncélú, hanem a saját és az idegen horizontjának érintkezésében, a múlt és a jelen dialógusának megteremtésében van szerepük. A történetiség itt nem leíró, tényrögzítő, rendszerező elvként jelenik meg, hanem mintegy előfeltételként lehetővé teszi a *mélyfúrás*t, a művelődés kiterjedtségének – időbeli, térbeli és a művek illeszkedésében egyértelmű folytonosságának – érzékeltetését.

A kultúra folytonossága Szegedy-Maszák kötetében egyrészt a művek új szempontok szerinti újraolvasását, ezzel együtt a hagyomány megszólaltatását jelenti, amely elkerülhetetlen, hiszen a mű megítélése mindig hatástörténet függvénye (a befogadó és a mű közötti differencia, a temporális feszültség már a hermeneutika alaptézise is); másrészt pedig egyaránt jelenti a művészetek természetes egymasmellettiségét, illetve a nyelvi érintkezést és differenciát. *Az értelmezés történetisége* című tanulmány, amely egy egyetemi előadássorozat írott változata, mindezen vonatkozásokra kitér, épp ezért a kötet központi tanulmányának tekinthető (a terjedelmi viszonyok is erre engednek következtetni). Olyan elméleti problémákat vet fel, amelyek egyszerre több diszciplínát érintenek, és amelyek

más-más teoretikus alapállásból más-más következtetést ígérnek. Ez adja a művészetközi kutatás nehézségét: a tanulmány első fejezete is csak az irodalom és más művészetek közötti *nagyon általános szinten* működő párhuzamok feltárását célozza (*Előadás és történetiség*, 48). A hangsúlyozottan óvatos következtetések mindenekelőtt a tudomány létmódjának egy jellemzőjére mutatnak rá: a fülszövegben is olvashatjuk, hogy *ugyanaz a szerző aligha lehet egyszerre a festészet, az irodalom és a zene szakértője*, vagyis a tudósnak az egyszerre több/multimediális művészeti ághoz tartozó alkotás vizsgálata során döntenie kell valamely elméleti szempontrendszer, metodika mellett, azonban maga a mű, illetve a művek kapcsolata sok esetben ennek ellentmond. A tanulmány ezért nem törekszik határozott állásfoglalásokra, így a relativitás lesz a jellemzője: a későbbi alfejezetekben a művek kontextusának aprólékos feltárása annak érdekében történik, hogy érzékelhetővé váljon az értelmezés/olvasat tudományfüggő jellege, és hogy bizonyos kérdésfeltevések érdektelenségére (az interdiszciplinaritás szempontjából) fény derüljön. (Ilyen például az előadás és az írott szöveg kapcsolatában az előadás(ok) hitelességének, a műalkotás *értékének* kérdése, a szövegváltozatok és a fordítások rangsorának megállapíthatatlansága.)

Az irodalomtudomány számára talán azok a könyv legizgalmasabb írásai, amelyek valamilyen módon a szöveg feldolgozásának, másik médiumba integrálásának problematikáját vizsgálják. Ilyen a már említett *Zene és szöveg három huszadik századi dalműben* című tanulmány, amelynek egyik tapasztalata, hogy az összehasonlító vizsgálatok nem kerülhetik meg az eredeti munka (a szépirodalmi) és a feldolgozás (a zenemű) elkülönböződését, ezzel együtt pedig a befogadói elvárások, illetve a fogadtatás szempontjából mindig magukkal hozzák a hierarchia kérdését. Vagyis problematikussá válik, hogy adott esetben az alapmű két kifejezési módja közül melyik a domináns, amely dominancia esetünkben nem az értékállandóságot, hanem a megítélés változékonyságát, a kánon kérdését érinti. A *Pelléas et Melisande* című fejezet Maeterlinck és Debussy művének kapcsolatával foglalkozik, és olyan fontos tapasztalatokat hoz, minthogy a szövegeknyv kialakítása függ a feldolgozott mű korabeli elismertségétől (érdekes, hogy az irodalmi mű adaptálása mennyiben a zenei szempontok, és mennyiben a befogadói elvárások mentén történik, 242); valamint a válogatás és elrendezés sok esetben az eredeti mű saját célok szerinti átformálásával jár (243). A két mű közötti rangsor akkor válik kérdésessé, amikor ez a *hasznosítás* az értékviszonyok megváltozását is jelenti: a tanulmány három fejezete (*Pelléas et Melisande; A kékszakállú herceg vára; The turn of the Screw*) alapján nyilvánvalóvá válik, hogy vagy az adaptáció, vagy az eredeti tett szert jelentős elismertségre. Ez a szintén meglehetősen általános következtetés – annak ellenére, hogy Szegedy-Maszák néhány helyen vitázik a német szerzővel – részben összecseng a Friedrich A. Kittlernél olvasható, a magyar irodalomtudományban is meghatározóvá vált tézissel, mely szerint *az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális*

megfilmesíthetlensége (Kittler: *Optikai médiumok*, Ráció, 2005. 16), ahol szintén a médiumok közötti választás, és egy adott mű medializálhatatlansága jelenti a túlélést.

Mindez átrendezi, át kell hogy rendezze *jó* és *rossz* irodalomról alkotott képünket, az irodalom mint művészet új értelmezést nyer az összehasonlító/kultúratudományos vizsgálódás során. Azonban ettől, és az ilyen jellegű határozott megállapításoktól, állásfoglalásoktól tartózkodik a kötet. Az olvasó némi hiányérzettel viszonyul a fejezetek zárlatához, amelyekben nem annyira a(z elméleti) tézisek megfogalmazása, mint inkább a jelenség(ek) tetten érésére, csak a *szőnyeg* „szöttes-jellegére” való rámutatás történik meg, annak ellenére, hogy a *szoba* minden kellékével már a magyar irodalomtudományban is kész van (gondolhatunk itt például a medialitáskutatás számos elméleti és gyakorlati eredményére).

Hogy mi jellemzi a szerző alapállását, az leginkább az elrendezésben, az elemzett vagy említett művek elemzési stratégiájában mutatkozik meg. A konkrét példák minden esetben látenszen vagy nyilvánvalóan működő párhuzamokat, oppozíciókat és rangsorokat rejtenek, alkalmasszerűen találkozunk médiumelméleti hipotézisekkel is (pl. előkerül a könyv halálának tézise, az elektronikus irodalomnak a létjogosultsága; 212). Az önkéntelennek tűnő párhuzamok pedig épp létrejöttükkel tételeznek indítékot a művészeti ágak egymásra hatásában, vagyis azt mondhatjuk, a *Szó, kép, zene* kötet esetében olyan eljárásról van szó, amely a művészetekre bízva önnön történetük megírását. Az elrendezés így egyfajta (művészet)történeti narratíva is lehet, az egyes művek újra- és együttértése, az alkotók, a nyelviség és az aktuális irodalompolitikai rendszer stb. egymásra hatásának újragondolása új (irodalom/művészet)történetet is jelent. A kötet így – az általa választott fókusz mentén – tulajdonképpen a művészetek közös történetének egy lehetséges elrendezését/megírását jelzi, vetíti előre.

Szöke Kornélia

A legszebbektől sokasodást várunk

(Borgos Anna: *Portrék a Másikról*.)

Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn, noran könyvkiadó, 2007

Némiképp bajban lehet az a szemlélődő olvasó, aki anélkül, hogy belelapozna Borgos Anna új könyvébe, annak címe után próbálna előfeltevésekbe bocsátkozni a könyv témáját illetően. Habár világosan kiderülhet számára, hogy a könyv nőkről szól – akik ráadásul *alkotónők* –, még mindig kétségei lehetnek a *portré* szót illetően. Mert hát mi is nekünk a portré? Mint amatőr művészetkedvelők, tudhatjuk, hogy az igazán jól megfestett portré



olyannak ábrázolja alanyát, amilyenek a külvilág, mi mindannyian látjuk: rendezett ruhában, egyenes tekintettel, esetleg kis mosollyal a száj szegletében. Ha irodalmi portréről szólunk, egy-egy *alkotó* szellemi munkásságának aprólékos, minden részletre kiterjedő bemutatására gondolunk, melyben néha bizony unalmasan sorakoznak az adatok. Végül, elvonatkoztatva a tárgyi világtól, szólhatunk jellemportréről, olyan körképről, amely egy-egy személyiség meghatározó jegyeit, tulajdonságait – maradjunk a művészeti asszociációnál – festi le. Borgos Anna könyve ebben az értelemben: három az egyben...

Három oldalról szemlélhetünk három ismeretlen nőt: fel-táru előttük az a kép, melyet róluk alkotott a külvilág, ahogyan láthatták őket, és ahogyan láttatták magukat a külső szemlélődő előtt. Majd irodalmi tevékenységüket számba véve képet kapunk szellemi munkásságukról, hogy aztán végre elmerülhessünk az önéletrajzi és irodalmi szövegekben, a szerző megrajzolhassa nekünk a három nő személyiségét – a saját nézőpontjából elemezhesse egyéni harcaikat, vívódásaikat és kételyeiket. Így teljes a kép. Pontosabban: a portré.

A nő ma nagyjában másvalaki, mint anyja volt, írta Ignotus 1926-ban a Nyugatban. És valóban. A *Házasság válsága* címmel indított anketban több híres író cserél eszmét arról a 20. század elején zajló gazdasági, kulturális stb. folyamatról, melynek köszönhetően alapjaiban rendültek meg olyan klasszikus intézmények, mint a házasság, hiszen a változások nyomán átértékelődtek, vagy új megítélés alá kerültek az emberi kapcsolatok irányító nemi és kulturális szerepek. A nő helyet követelt magának a tudományban, a közéletben, a művészetekben és az irodalomban.

Borgos Anna könyve ebből kiindulva azt az átmeneti szerepdimenziót vizsgálja, amikor a női oldalon élesen jelentkezik a hagyományosnak tekintett kulturális és nemi szerepek meghaladására irányuló törekvés, ütközve viszont a feszültséggel, amely a külvilág általi elutasításból, a saját tehetségbe vetett hit megingásából ered. A narrációs szempont erősen pszichológiai, amely két szálon vezeti az olvasói megismerést. Az egyik szál mentén a beteljesült lehetőségek foglalnak helyet: az ember lányából pszichológus lesz, vagy jobb esetben írófeleség; ha nem jön össze, marad az önvád és az identitásvesztés. Ez utóbbit hisztériás kitérősek előzik meg, amely ebben a korban kicsit több, mint egy egyszerű lelki betegség. Az ébredező és intézményesülő pszichoanalízis korában ugyanis általános meggyőződés, hogy ez a kór kimondottan női betegség, sőt a nagy analitikusok maguk is – mint Freud és Ferenczi – teljes bizonyossággal állították, hogy ez a betegség *természeténél fogva* (59) a nőiséggel függ össze. Ez mégiscsak abszurd, gondolhatjuk ma. Borgos Anna szerint sokkal inkább sikertelen szublimációs kísérletről, a szerepkonfliktusokkal való eredménytelen megküzdésről kell beszélni a hisztériás női beteg esetében. Ez tehát a sötét oldal.

Írófeleségnek lenni azért mégis egy fokkal jobb dolog, hiszen ahogy a szerző mondja: e szerep sok szempontból ideális és reális csatornát jelent (374). A hasonlat találó, jól érzékelteti azt a felemás situációt és szerep-kettősséget, amelyben az értelmiségi nők a 20. század eleji Magyarországon éltek. Hiszen maguk is – akár a részecskék a pozitív és negatív pólus között – egy *csatornában* (átmeneti szerepeikben) imbolyognak összeférhetetlen viszonyrendszerek (feleség/író, egyén/társadalom, külvilág/magánélet stb.) között. Sohasem tudnak igazán odatapadni az egyik pólushoz sem, mert állandóan érzik annak taszítását, vagy a másik legyőzhetetlen húzóerejét. A társadalom, a szokások és a kultúra olyan tereket teremtett körük, melyekben folyamatosan érzékelik ezt a *feszültséget*, sőt egy-egy szerep felemás voltát.

A három nő (Babits Mihályné Török Sophie, Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona, Karinthy Frigyesné Böhm Aranka) gyermekkorától fogva közel állt az irodalomhoz, kettő közülük (Török Sophie és Harnos Ilona) maga is írt és publikált. Az igazi változást az hozta az életükbe, amikor *beházasodtak az irodalomba*, írófeleségekké lettek. Saját tehetségüket ezután maguk is sajátosan ítélik meg: mást jelent számukra írónak lenni, másképp néznek munkájukra: *Hisz én furcsa író vagyok, nincs dolgozóidőm, valahogy nem előre megfontolt szándékkal dolgozom* (Harnos Ilona, 262).

A szerző találó fogalmai: *az átjárás*, a *közvetítés*, a *bevonódás*, a *kívülrőlállás*, *alkalmazkodás* stb., mind olyan fogalmak, melyek árnyalják, és meghatározzák ezt a Janus-arcú viszonyt. Hogyan lehet mégis írói identitást nyerni egy olyan közegben, ahol mindenki csak a feleséget akarja ismerni? A szerző megoldja a kérdést: az írónőnek először mindig valaki mássá kell válnia, hogy önmaga lehessen: először Babitsnévá azért, hogy Török Sophie megszülessen (379). A szellemi autonómia ugyanis feltételez egy megerősítő, reflektáló közeget, amihez képest az egyén önállóságot nyerhet. Mégis furcsán hat – jegyzi meg Borgos Anna –, hogy a *Török Sophie* és a *Görög Ilona* írói nevek szintén férji ajándékok: az egyikkel Babits, a másikkal Kosztolányi *lepte meg* feleségét.

Az, hogy hármójuk közül kinek és hogyan sikerült azonosulni az írófeleség szereppel, Borgos Anna élvezetes elbeszélő nyelvének köszönhetően, elevenen él előttünk: Török Sophie szenvedett férje zsenialitásának és elismertségének árnyékában, s ez állandó önvizsgálatra sarkallta saját írói tehetségének megítélésében. Az írófeleség reprezentatív szerepe és adminisztrációs feladatai nyomasztották, valódi költői elismerésre vágyott, viszont nem tudta feldolgozni azt az ürességet sem, amely férjének elvesztése után állt be az életében. Patologikus méreteket öltő szerepzavarának (214) legfőbb oka a megfelelési vágy, és az önön tehetségébe vetett hit hiánya, amely végigkíséri írói pályáját. Tőle eltérően Kosztolányi felesége, Harnos Ilona sok szempontból önállóbb személyiség, aki környezetéhez való viszonyát férje halála után is sokkal inkább meg tudta tartani. Házassága előtt színésznő volt, pályáját férje mellett feladja, és teljesen azonosul az írófeleség szerepével. Kosztolányi halála után sokkal inten-