

ARANY ZSUZSANNA

Az életrajz mint tükör¹

Közelítések egy műfajhoz

Életrajzot írni több, mint egy másik személy fölfedezése. Ez az önismeret (önmagunk fölfedezésének) problémája.

Andrew Sinclair

Esztétikai vonatkozások

Az angolszász országokból ismert életrajz-elmélet vagy -esztétika („biography criticism”, „theory of biography”) sajátos ötvözete esztétikai nézeteknek, pszichológiai és filozófiai aspektusoknak, valamint a filológiai eredmények fölhasználásának. Ez a látásmód megengedi a többféle tudásanyag szimbiózisát, amennyire ez a fölhalmozódott tudásanyagok korszakában lehetséges. Eleve minden tapasztalatunk „szinekdochés”, azaz: nem tudjuk az almának önmagában csak a színét észlelni, vagy épp csak a formáját. Többek között Hans Belting az, aki kiemeli ennek a polihisztor-igényű gondolkodásnak a problematikusságát is, amikor egy tanulmánykötetre hivatkozik: „Egy Dieter Heinrich és Wolfgang Iser által 1982-ben kiadott tanulmánykötet arra az eredményre jutott, hogy korunkban integratív művészetelméletnek már nincs helye. Ezt sok-sok, korlátolt felelősségű elmélet váltotta fel, amelyek mindegyike kioldja a műalkotást a maga esztétikai egységéből, és csak a saját nézőpontjából adódó vonatkozásait veszi tekintetbe.”² Ha nem is tudunk mindent egyszerre integrálni, de kizárni olyan aspektusokat, amelyeknek ugyanúgy lehet létjogosultságuk, nem túl szerencsés, s mindenképpen korlátozott eredményeket fog szülni.

Az életrajz műfaját illetően több szempontból is sajátos területről beszélhetünk. Nem pusztán a vizsgálati módok keveredhetnek, hanem maga a műfaj is kettős. Tudomány és művészet határán áll, tehát kilép a szigorúan tudományos keretek közül. Bár Virginia Woolf – elsősorban Lytton Strachey munkáira utalva – például tagadta, hogy az életrajzírás tisztán művészeti tevékenység lenne, annak alkotói aspektusait semmiképp sem vitathatjuk el. Szerinte nem szerencsés, ha az életrajzíró elveszik a két irány között: sem alkotó, sem tudós nem lesz. A képzelőereje a művészet irányába kellene, hogy húzza, a tényekhez való ragaszkodás viszont inkább a filológia felé. Nem véletlen, hogy az életrajzírást sokan összefüggésbe hozták például a regényírással. „A modern életrajz ugyanolyan modern, mint a regény; s valójában azzal egy időben is jött létre. [...] az életrajzírásnál a tárgy előre meghatározott: a képzelőerőnek mindössze annyi szerepe van, amennyiben alakítja anyagát s formát

¹ A szerző tanulmánya írása idején Móricz Zsigmond irodalmi ösztöndíjban részesült, illetve jelenleg is az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport tagja, melyet az MTA és az MTA TKI támogat.

² Hans BELTING, *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*, ford. TELLER Katalin, Bp., Atlantisz, 2006, 30.

ad neki. A művészet az elmesélés mikéntjében mutatkozik meg. [...] A biográfus, akárcsak a történész, forrásainak rabszolgája” – állítja Leon Edel, Henry James legjelentősebb életrajzírója, *Literary Biography* (Irodalmi életrajz) című könyvében.³ Ugyanakkor Edel olyan szintű művészi szabadságot is adna az életrajzírnak, hogy akár Proust módjára engedné bánni az idővel és az emlékképekkel: „Nem látok okot arra, hogy az életrajzíró ne mozoghatna könnyedén az időben, s ne láttathatná előre az eseményeket és ne mesélhetné el a történetet úgy, ahogy a legjobban tudja. Előre- és visszautalva, ahogyan Proust mozgott emlékképei és képzettársításai között.”⁴ Virginia Woolf, érzékelve az életrajz műfajának ellentmondásosságát, amilyen köztes megállapítást tett, amikor a biográfus tevékenységét mesterségnek nevezte, azonban ki is tüntette annyiban, hogy „felsőbbrendű mesterség”-ként határozta azt meg. A modern kritika korában ő szembesített a kérdéssel: „Azt mondjuk, az életrajz művészete – ám azonnal meg is kérdezzük: az életrajz művészet? A kérdés talán nevetséges, és természetesen leegyszerűsítő, tekintettel arra a lelkes élvezetre, amit az életrajzírók nyújtanak nekünk. Azonban a kérdés túl gyakran felvetődik, tehát valaminek lennie kell mögötte.”⁵ Majd részletesebben is vizsgálni kezdi a problémát: „Mit értünk az alatt, hogy egy könyvet műalkotásnak nevezünk? Mindenesetre itt van egy különbség az életrajz és a fikció között – egy bizonyíték, hogy különböznek a valóságos nyersanyagban, amiből készülnek.”⁶ Konklúziójában odáig jut, hogy elismerje: az életrajz előtt van jövő. Ám a műfaj fejlődése szükségszerűen külön fog válni a költészettől és a fikciótól. Kortársáról, a nála értelemszerűen korábban elhunyt Roger Fry festőművészről – aki szintén a Bloomsbury-kör tagja volt – ő maga is írt életrajzot,⁷ s föltehetően e gyakorlati tapasztalatra alapozva fogalmazta meg állítását.⁸ De Woolf regényírás-művészete is sokat köszönhetett az életrajz műfajának. Ahogyan John Batchelor is megfogalmazza, Julia Briggs egy tanulmányára hivatkozva: „Virginia Woolf gondolkodásának az imaginatív írás (fikció) természetéről az életrajz volt a korai modellje. Későbbi munkáiban szakított ezzel a mintával, de voltak olyan eredményei is, amelyek pályafutása végéig hatást gyakoroltak rá.”⁹ Catherine Peters pedig Woolfról szólva nem felejt el megjegyezni:

³ „Modern biography is as modern as the novel; indeed it came to birth almost at the same time. [...] in the writing of biography the material is predetermined: the imagination functions only as it plays over this material and shapes it. The art lies in the telling. [...] The biographer, like the historian, is a slave of his documents.” (Leon EDEL, *Literary Biography*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1959, 5.)

⁴ *I. m.*, xvi.

⁵ „The art of biography, we say – but at once go on to ask, is biography an art? The question is foolish perhaps, and ungenerous certainly, considering the keen pleasure that biographers have given us. But the question asks itself so often that there must be something behind it.” (Virginia WOOLF, *The Art of Biography* = V. W., *The Death of the Moth, and Other Essays*, eBooks@Adelaide, 2009.)

⁶ „What do we mean by calling a book a work of art? At any rate, here is a distinction between biography and fiction – a proof that they differ in the very stuff of which they are made.” (*I. m.*)

⁷ Virginia WOOLF, *Roger Fry. A Biography by Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1940.

⁸ „it was neither art nor science but a kind of superior craft.” (Idézi Leon EDEL, *Literary Biography*, i. m., 6.)

⁹ „[...] biography was the early model for Virginia Woolf’s thinking about the nature of imaginative writing. In her later work she abandoned this model, but it raised issues which remained potent for

„Woolf akkoriban alkotott, amikor az életrajzok szellemessé, elfogulttá és rövidevé váltak.”¹⁰ Az író azonban vizsgálta a műfaj változásait is. A viktoriánus életrajz letűnését, és a 20. század első évtizedeiben megjelenő, a modernizálás felé elmozduló folyamatokat szintén elemezte esszéiben. Megkérdőjelezte, hogy az életrajz valóban az „igazat mint olyat” adja-e olvasói tudtára. „A tényeknek manipuláltaknak kell lenniük; néhánynak kiemeltnek, másoknak homályban maradónak” – állította.¹¹

Az életrajznak ugyanis felfogásom szerint a lehető leghitelesebb képet kell adnia az *emberről*, magáról az *életről* és ennek részeként (lezárásaként) a *halálról* is. Ahogyan Jürgen Schlaeger szintén utal élet és halál összefüggő jelenségére: „Az életrajz élet és halál problémája. [majd Victoria Glendinninget idézi:] valamit kell kezdenünk az élet tényével, ami természetesen a halál ténye is.”¹² Az egyes ember életéről, illetve az életről – és a halálról – magáról, annak elmesélésén/elbeszélésén keresztül szólhatunk. Az életrajzban a halálnak kitüntetett szerepe van, hiszen nem egy esetben a meghalás pillanatánál sűrűsödik össze mindaz a mondanivaló, ami az élet során összegyűlt. Ugyanakkor John Worthen azt is megjegyzi, hogy a halál a biográfus számára nem pusztán egy adat, hanem egy lehetősége a jó narrációnak is.¹³ Az elbeszélő hangsúlyossá teszi, s ezáltal elbeszélése szerkezetét is meghatározhatja vele: indíthatja innen az eseményeket, de hatásos zárlatot is adhat a kötetének vele. Sőt, előreutalhat rá, motívumként használhatja a halálos ágyon mondottakat, egyfajta végzetszerűséget is sugallva ezáltal.

Az *emberi esendőség* bemutatása az életrajzi műfajok számára is nyitott. A mai kor életrajzának ugyanis nem hősokeket kell élénk állítania, hanem reálisan kell ábrázolnia azokat a hírességeket, akiket tárgyául választ. Természetesen egy-egy ilyen „leleplező” életrajz, amelyik bemutatja az adott személyt minden erényével és gyengeségével együtt, lerombolhat kultuszokat is. Leegyszerűsítve, azt is megállapíthatjuk: az olvasó rájön, hogy a híres embernek is csak olyan hétköznapiak voltak, mint neki magának. Ugyanakkor, távolabbról szemlélve, az élethelyzeteken, a döntéseken keresztül kirajzolódhat az az emberi nagyság is, ami az embert igazán emberré teszi. A géniuszok életrajzát megírni azt a feladatot is jelenti, hogy megmutassuk a miérteket és a zseni működését. Tudjuk, hogy ez lehetetlen. Mégis, mozgatóerőként jelen van mind az életrajz írójában, mind annak olvasójában. Pierre Boulez Mahler élet-

her to the end of her career.” (John BATCHELOR, *Introduction = The Art of Literary Biography*, ed. John BATCHELOR, Oxford, Clarendon Press, 1995, 4.)

¹⁰ „Woolf was writing at a time when biographies had become witty, biased, and short.” (Catherine PETERS, *Secondary Lives. Biography in Context = The Art of Literary Biography*, i. m., 43.)

¹¹ „facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded” (Virginia WOOLF, *The New Biography = The Essays of Virginia Woolf 1925–1928*, ed. Andrew McNEILLIE, London, The Hogarth Press, 1994, IV, 473.)

¹² „Biography is a matter of life and death. [Victoria Glendinning:] something to do with the fact of life, by which I mean of course the fact of death.” (Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture = The Art of Literary Biography*, i. m., 67.)

¹³ „Death itself is not so much a documentary fact, more of a biographical opportunity.” (John Worthen, *The Necessary Ignorance of a Biographer = The Art of Literary Biography*, i. m., 237.)

rajzával kapcsolatban¹⁴ érdekes gondolatokat fogalmaz meg arról, hogy a művészet misztériumát tetten lehet-e érni az életrajzokban. Azzal vajon, hogy a zseni hétköznapjaiba bepillantást nyertünk, megértünk-e valami működésének lényegéből? Meglátjuk-e azt a határvonalat, ami az életeseményeket és a művészeti alkotásokat elválasztja egymástól? Boulez szerint azonban az életrajz nemhogy közelebb vinne, hanem még inkább eltávolít. A sötétség lerombolhatatlan magja („the indestructible kernel of darkness”), mely minden műalkotás mélyén ott rejtőzik, hozzáférhetetlen marad, akár mennyire is boncolgatjuk a személyiséget, amely létrehozta azt. Boulez hasonlatával élve: „Minél közelebb érezzük magunkat, annál távolabb kerülünk ennek a fölfedezésnek a gyökerétől, illetve annak megértésétől. Ami így el is tűnik a varázstükrök végtelen folyosóján.”¹⁵

Boulez-zel némileg egyetértve, némileg azonban vitatkozva is vele, elmondhatjuk: a művészetnek és a művészeknek *kettős* történetük van. Az egyik valóban a transzcendens szférából részesülő, a megfejthetetlen, az „arany pillangó”, amit nem lehet elérni semmilyen tudományos boncolgatással.¹⁶ A másik viszont az *emberi* oldal, az esendő, a mindennapi és a mindennapiban megmutatózó „csoda”. Nem a tökéletesség jelenti a művészetet, hanem a tökéletlenség *vállalása*. A jó életrajz történetet mesél el, s közben olyan portrét tár elénk, amely megmutatja az adott személy önmagával folytatott vívódásait is. Szerb Antal rokon következtetésekre jut, mikor így fogalmaz:

És mi mégis azt hisszük, hogy az életrajz beletartozik az irodalomtörténetbe, nem lehet és nem is szabad kiküszöbölni. Nemcsak azért, mert az alkotás mélyebb megértésére vezet, sőt elsősorban nem is azért. [...] a nagy alkotó elsősorban mint ember értékes és jelentős a közösség számára. Az igazán nagy író valahogy mintaszerű. Nem erkölcsi értelemben, hiszen Goethén erkölcsi szempontból elég kifogásolnivalót lehetne találni. Mintaszerű abban az értelemben, hogy nagy ember.

– *Voilà un homme!* – kiáltott fel Napóleon, mikor Goethe kiment a teremből.

Íme, egy ember: az ilyen ember, mint Goethe vagy Petőfi, hosszú vagy túlságosan rövid életén át magában hordozza emberi létünk minden lehetőségét, minden fájdalmát és minden örömét, teljesebb, mint más ember, emberebb, mint más, mintaszerűen ember, és ez a nagy bennük, és ezért tér vissza az ember újra és újra mintaszerű életükhöz. Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen, ganz [Mindent megadnak a végtelen istenek kedveltjeiknek egészen – a szerkesztő jegyzete.] – mondta Goethe. Hogy ők átélték, egészen, létünk minden fázisát, az mélyebb és vigasztalóbb értelmet ad a mi töredékesebb életünknek is.¹⁷

¹⁴ A következő munkákról van szó: Henry-Louis de la GRANGE, *Mahler*, New York, Doubleday and Co., 1973; Uő., *Gustave Mahler. Chronique d'une vie*, Paris, Fayard, 1983.

¹⁵ „The closer we seem to approach it, the further we seem to be from grasping the origin of this invention, which disappears down an endless corridor of magic mirrors.” – Pierre BOULEZ, *Gustav Mahler. Why Biography?*, = P. B., *Orientations*, London, Faber and Faber, 1986, 294.

¹⁶ Lásd erről Nathaniel HAWTHORNE meséjét az arany pillangóról (*A szépség szerelmese*, Bp., Aurora, 1944.): A pillangó csak akkor él, csak akkor képes „repülni” (szabadság, művészet), amikor hagyják szabadon, s nem akarják fölboncolni. Egyetlen mozdulat – mely ki akarja deríteni, hogy mi mozgatja, s mi a titka – megöli a pillangót. Ugyanezt a metaforát a boldogságra és a szerelemre is vonatkoztatják, szállóige, illetve anekdota formájában.

¹⁷ SZERB Antal, *Az író és életrajza* = Sz. A., *A kétarcú hallgatás. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák: Végves tárgyú írások*, szerk. PAPP Csaba, Bp., Magvető, 2002, IV, 134–135.

A belső lelki élet bemutatásának az egyik szélsőségesebb esete lehet az úgynevezett *pszichobiográfia*, mely műfajnak szintén főleg az angolszász országokban van hagyománya. Freud nyomán olyan elemzésekre is vállalkoznak sokan, amelyek afféle poszthumusz tudatalatti-analízist próbálnak elvégezni. Teszik mindezt nem pusztán levelezések és egyéb filológiailag elfogadható források alapján, hanem műelemzéseken keresztül is. Utóbbi már veszélyesebb terület. Még ha elő is fordul, hogy az életrajzíró megnéz egy-egy, az adott korszakban készült alkotást, akkor is mindez kísértetiesen emlékeztethet minket a sokak által kárhóztatott „pozitivisták” módszerekre. Nem árt megfedkezünk arról sem, hogy a magyarországi gyakorlat elsősorban a marxista háttérrel született pozitivisták elemzéseket ismeri, melyek nem egy esetben ideológiai rávetítéseként is fölfoghatók.

A pszichobiográfia őseinek Freud Leonardo-életrajzát tekinthetjük. A munka pár szövegtöröredékből indul ki – melyeket a Mester vetett papírra –, s azok alapján kezdi elemezni Leonardo szexuális beállítottságát, kitérve a művekre is. A kikövetkeztetett szexuális magatartás, illetve a megállapított elfojtások alapján aztán az alkotói módszereket, az alkotást inspiráló energiákat is górcső alá veszi Freud. A pszichoanalízis atyja tehát a festő életművéből következtet a személyiségre. Energiakusságának okait keresi, amelyet abban talál meg, hogy Leonardo nem élt szexuális életet, hanem ezeket az energiáit az alkotásba fordította. Elemzi a munkamódszereit, a korabeli leírások alapján – elsősorban Vasarira támaszkodva –, s ezekből kiindulva a zseni természetrajzát is megrajzolja. Leonardo fiatal fiútáncműveit kitüntető gesztusából pedig rejtett homoszexualitásra következtet. Ahogy mindezt összefoglalja:

Amikor mester volt, jóképű fiúkkal és fiatalokkal vette magát körül, akiket a tanítványainak tartott. A legutolsó ezek közül a tanítványok közül Francesco Melzi volt, aki elkísérte őt Franciaországba, vele maradt haláláig, és az örökösének nevezte őt Leonardo. Anélkül, hogy osztoznánk a modern életrajzíróknak a bizonyosságában, akik természetesen elutasítják a szexuális kapcsolat lehetőségét közte és a tanítványai között – mint a nagyszerű embert ért alaptalan vádat –, azt gondoljuk, valóban lehetséges, hogy a Leonardo és a fiatal emberek közti szeretetteljes kapcsolat nem váltott át szexuális aktivitásba.¹⁸

Az alkotásban megélt, illetve kiélt szenvedélyesség tárgyalása után Freud azt a kérdést teszi föl, hogy vajon a reneszánsz polihisztor zseni miért hagyott maga után több befejezetlen művet. És miért foglalkoztatta annyira a repülés? Korai rajzaiból, vázlataiból és följegyzéseiből tudatalatti világát próbálja föltárni a pszichoanalízis atyja, ami alapján megfejtteni véli személyisége mozgatórugóit, késztetéseit. Ha nem

¹⁸ „When he was a master he surrounded himself with handsome boys and youths whom he took as pupils. The last of these pupils Francesco Melzi, accompanied him to France, remained with him until his death, and was named by him as his heir. Without sharing the certainty of his modern biographers, who naturally reject the possibility of a sexual relation between himself and his pupils as a baseless insult to this great man, it may be thought by far more probable that the affectionate relationships of Leonardo to the young men did not result in sexual activity.” (Sigmund FREUD, *Leonardo da Vinci. A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*, transl. A. A. BRILL, New York, Bartleby.com, 2010 = <http://www.bartleby.com/277/1.html> [2012. 08.03.]

is tudatosultak soha esetleg Leonardóban ezek a késztetések, rajzainak szimbolikája sok mindent elárul lelkivilágáról, még a mai kor emberének is. Freud megkockáztatja a kijelentést: a pszichoanalitikus módszernek köszönhetően a modern kor embere jobban megértheti a reneszánsz nagymestert, mint saját kortársai. A pszichobiográfia e korai és némileg szélsőséges mintája azonban több buktatóra is fölhívhatja figyelmünket. Ahogyan mondani szokás, mindenkinek az írása nem annyira a tárgyáról, mint inkább saját magáról árulkodik. Sőt, az életrajz műfajának esetében ez talán még egyértelműbb. „Az életrajz tárgya maga az életrajzíró, nem pedig a kiválasztott alany” – mondta egy ízben Peter Ackyord, újságírói kérdésre válaszolva.¹⁹ De ugyanezt állítja George Moraitis és George H. Pollock is, akik a *Pszichoanalízis és életrajz* címen megrendezett, 1982-es konferencia kötetének előszavában így vallanak: „Időnként nehéz lehet kideríteni, kinek a belső világát is fedezzük föl: a megfigyelőt vagy a megfigyelt személyét. [...] A pszichoanalízis össze-vissza történő és helytelen használata szerencsétlen következtetésekhez juttathat. Azonban az óvatos és józan alkalmazása a pszichoanalitikus elveknek meghozza az eredményét.”²⁰ Freuddal kapcsolatban szintén elhangzott már a megállapítás, nem kis iróniával fűszerezve. Anthony Storr például éppen Freud életrajzaival kapcsolatban írja a következőket: „Még maga Freud is, amint az gyakran megjelenik az írásaiban, nem tudta visszatartani magát attól, hogy ne bocsátkozzon pszichoanalitikus spekulációkba. Tette mindezt azokkal a történelmi személyiségekkel kapcsolatban, akik különösen érdekelték őt, köztük Leonardo da Vincivel és Dosztojevskijjel. Ezeknek a spekulációknak a jelentős része nyilvánvalóan téves volt.”²¹ Nem véletlen, hogy maga a pszichológia tudománya szintén távolabbról próbálja szemlélni például azt az attitűdöt is, ami mindent pszichoszexuális magatartásként értelmez, s elfojtásokra vezet vissza. Freudot sokan megmosolyogják már napjainkban, elméletének némely elemét azonban nem árt figyelembe vennünk egy-egy életrajz megírása során. Az természetesen megint más kérdés – s erre még visszatérek dolgozatomban –, hogy valakinek a magánéletében kutakodni – pláne, ha az alanynak még a saját maga elől is elrejtett szexuális késztetéseiről van szó – mennyire etikus viselkedés.

Noha bíráljuk a pszichobiográfiát, azért arról sem árt megfeledeznünk, hogy a lélektani aspektusok teljes kizárása sem vezethet eredményre. Paula R. Backscheider szerint például eleve nem is tudunk pszichológizálás nélkül közelíteni az életrajz

¹⁹ „Similarly, Peter Ackyord once »chuckled«, according to a journalist, that »the subject of a biography is the biographer, not the subject.«” (Ann THWAITE, *Starting Again. One of the Problems of the Biographer = The Art of Literary Biography*, i. m., 207.

²⁰ „At times it may be difficult to ascertain whose internal world is being explored – that of the observer or that of the observed. [...] The indiscriminate and inappropriate use of psychoanalysis can have unfortunate consequences. However, careful and judicious application of psychoanalytic principles has its rewards.” (George MORAITIS, George H. POLLOCK, *Introduction = Psychoanalytic Studies of Biography*, eds. G. M., G. H. P., Madison, International Universities Press, xv.

²¹ „Yet Freud himself, as is often apparent in his writings, could not refrain from indulging in psychoanalytic speculations about historical figures who particularly interested him, including Leonardo da Vinci and Dostoevsky. Many of these speculations have turned out to be plainly wrong.” (Anthony Storr, *Psychiatry and Literary Biography = The Art of Literary Biography*, i. m., 74.

tárgyához. Ma már olyannyira beivódott a kulturális emlékezetbe a freudi, illetve a jungi örökség is (sőt, még Eriksont is említi), hogy már tudat alatt is keressük az id–ego–superego összefüggéseit egy-egy karakteren belül.²² „Lord Byronnak megközelítőleg 200 életrajza van” – állítja Richard Holmes.²³ Ugyan nem mind a kétszáz életrajzíró dolgozott ugyanazokból a forrásokból, de a dátumok és az életesemények jelentős része megegyezhetett a dokumentumokban. Mégis kizárt-nak tarthatjuk, hogy mind a kétszáz munka egyforma legyen, sőt az is kizárt, hogy mind a kétszáz ugyanazt a Byront mutassa be. Holott Byronból – tudomásom szerint – csak egy élt és alkotott a világirodalomban. Miben rejlik hát a különbség? Jürgen Schlaeger szellemesen megjegyzi: „Minden az életrajzban és az életrajzról személyiségek értelmezése. [...] Az életrajzíróknak és tárgyaiknak az »élet« egyfajta értelmezés.”²⁴ Mint fentebb említettem, a lélektani aspektusok ugyan ingoványos területre is vezethetnek, mégsem zárhatók tehát ki teljesen egy életrajz megírásából. Anthony Storr szintén elismeri, hogy a pszichológiai perspektíva gazdagította is a műfajt: „Másfelől azok az ötletek, amelyek a pszichoanalízisben gyökereznek, új és elkerülhetetlen dimenziókat adtak az életrajznak.”²⁵ Ha a lélektani elemzések nem is kapnak szerepet magában a műben – esetleg csak a tudatalattinkat vezérlik a különböző intuíciók –, de az előkészületi munkák fázisában mindenképpen szembe kell nézni ezekkel az aspektusokkal, s tudatosítani kell őket. Andrew Sinclair írja: „Életrajzot írni több, mint egy másik személy fölfedezése. Ez az önismert (önmagunk fölfedezésének) problémája.”²⁶ Valahol az életrajzírás is egyfajta hermeneutikai kört képez: adott az alany élettörténete és adott a biográfusé mint befogadóé. A biográfus tehát értelmezi azt az életet, amelyet megír. Értelmezi egyrészt a megírás aktusával, másrészt elbeszélésének lejegyzése előtt, amikor a tárgy mint egyfajta „műalkotással” ismerkedik. Befolyásolja nem pusztán a saját személyisége (annak lélektani adottságai), hanem az a korszellem, az a földrajzi környezet és a többi, amiben él. Ken Robinson az eltérő elméleti alapokról induló pszichoanalitikusok példáját hozza: „A különböző életrajzírók – akár csak a különböző pszichoanalitikusok, akik egymástól eltérő elméleti alapokból kiindulva dolgoznak –, mindannyian máshogy értelmezik (érik) majd az adott élettörténetet.”²⁷

²² Paula R. BACKSCHEIDER, *Reflections on Biography*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2001.

²³ „There are over 200 lives of Lord Byron.” (Richard HOLMES, *Inventing the Truth = The Art of Literary Biography*, i. m., 18.)

²⁴ „Everything in biography and about biography is interpretation of individuals. [...] For biographers and their subjects »life« is interpretation.” (Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture*, i. m., 58.)

²⁵ „On the other hand, ideas derived from psychoanalysis have provided a new and inescapable dimension to biography.” (Anthony Storr, *Psychiatry and Literary Biography = The Art of Literary Biography*, i. m., 77.)

²⁶ „The writing of biography is more than a discovery of another person. It is a matter of self-discovery.” (Idézi: Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture*, i. m., 69.)

²⁷ „Different biographers, like psychoanalysts working different theoretical foundations, will each offer a different felt life-history.” (Ken Robinson, John Wilmot, *Earl of Rochester. An Author in Search of a Character = The Art of Literary Biography*, i. m., 102.)

André Breton szellemesen megjegyzi: „Mondd meg, kinek az életét olvasod. / Mondd meg, ki kísért; megmondom, ki vagy te.”²⁸ A tudományos igénnyel föllépő életrajz azonban szereti kizárni ezeket az emberi aspektusokat. Az igazán sikeres könyvek viszont számolnak vele, sőt építenek rá. Külföldön – az angolszász világban – vita van a pszichoanalitikusok és az irodalomtudomány művelői között. Való igaz, hogy nem szerencsés túlpszichologizálni egy ilyen munkát, azonban az sem vezethet eredményre, ha a biográfus, aki pusztán a filológiai adatokra támaszkodott, úgy véli, objektív anyagot adott ki a kezéből. Már maga a kutatási folyamat sem mentesíthető az életrajzíró pszichéjétől. Azzal, hogy hogyan rendez el az adatokat, minek mekkora teret ad, már eleve manipulál, még akkor is, ha mindezt tudattalanul teszi. „Az életrajzban a legláthatatlanabb személy a leghatalmasabb – maga a szerző” – jegyzi meg Paula R. Backscheider.²⁹ Előfordulnak olyan szerzők is, akik még emlékeztetik is olvasóikat arra, hogy milyen pozícióval is rendelkeznek, kvázi uralják az adott személy életét, mindentudásukkal. Érdekes módon, ha nem is ezek a narrátorok, de azok a biográfusok, akik föl vállalják a személyességet, mindig sikeresebbek. Azokat az életrajzokat vették meg gyakrabban az angolszász országokban, amelyeknél azok írója már az első fejezetben közölte, milyen viszony fűzi könyve tárgyához. Talán ez a magatartás hitelesebbnek hat, mint az a hozzáállás, amelyik személytelennek tünteti föl magát ugyan, azonban manipulatív módon mégiscsak ott rejtőzik a háttérben.

Az életrajz műfaját nem pusztán a pszichoanalitikus irányzat kívánta megújítani, hanem vita tárgyává tette a feminizmus is. Tőlünk nyugatabbra az is elméleti kérdéssé vált, hogy vajon mi a különbség a női és a férfi biográfus között. Míg a férfiak inkább a szellemi fejlődésre koncentrálnak, addig a nők a magánéleti kapcsolatokat emelik ki, valamint az ezzel kapcsolatos gondolatokat. További fejtörtést okozhat, hogy vajon az életrajz alanyaként választott személy neme mennyiben akadályozza a karakter megértését: mennyiben képes egy nő férfiről életrajzot írni, és fordítva. Simone de Beauvoir életrajzaival kapcsolatban Paula R. Backscheider azt a dilemmát is fölveti, hogy vajon hogyan ábrázolható az intellektuális nő. Mennyiben ragadnak rajta a klisék, amikor életeseményeit beszélik el a róla szóló könyvek? Toril Moi például saját identitásának megélését részben a Beauvoir-életrajznak köszönhette.

A portréfestő esete szintén rámutat arra, hogy a festő és modellje közt szükség-szerűen lelki kapcsolat is kialakul. Arnold Böcklin kijelentése, miszerint „ez a legnagyobb és legnyomósaabb műfaj, mert leginkább megköti a művész kezét”, nem feltétlen lesz igaz.³⁰ Az arcképfestőnek valóban nem egyszerű a feladata, hiszen akármennyire is ismeri modelljét, a képen mégsem az a személy lesz látható, aki ott és akkor modellt ült, hanem az, amit a festő észrevett (vagy épp észre akart venni és vetetni) a lényéből. S ekként a látszólagos megkötöttség valójában alkotói szabadsággá minősülhet át. A festő (vagy rajzoló) személyiségétől is függ, hogy ki kerül a festővá-

²⁸ André BRETON, *Nadja*, idézi: Paula R. Backscheider, *Reflections on Biography*, i. m., xiii.

²⁹ „The most invisible person in a biography is the most powerful – the author.” (i. m., 3.)

³⁰ Idézi: [Szerző nélkül]: *Az arckép*, *Művészet*, 1907/2, 119–126.

szonra. Lehet, hogy egészen pontosan visszaad mindent, amit lát: a körvonalak azt mintázzák, aki ott ült előtte, a színek is, az arányok is megtévesztésig hasonlíthatnak az eredetire, mégis valami más lesz. A portré „kisugárzása” a mester szellemét adja vissza, illetve azt, amit a mester szelleme kiemelni kívánt alanyának személyiségjegyei közül. És az, hogy ő mit emel ki, mit lát meg a Másikból, azon múlik, hogy őbenne mi rejtőzik. Nem tud olyat meglátni a modellben, ami nincs meg saját magában is. Még azt az állítást is megkockáztathatjuk: minden művész a saját képét adja vissza, minden egyes alkotásában. Leonardo portréi főbb vonásaikban hasonlíthatnak egymásra, ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy a valóságban is ily nagymérvű hasonlóságot mutattak volna a modellek. A német művészettörténész Karl Justi – aki életrajzi és pszichológiai szempontokat egyaránt érvényesített műelemzéseinél – ugyanerre a megállapításra jut, amikor a következőt állítja: „Híres festők arcképműveiben gyakran oly szellem rejtőzik, amely nincs meg az ábrázoltban. Ez az ő saját szellemük. Olyanok, mint a színész, aki mindig önmagát játssza.”³¹ A saját portré megjelenítésének külön válfaja, amikor ténylegesen jelen van a kép alkotója a művön. Közismert, hogy a Sixtus-kápolna *Utolsó ítélet* ábrázolásán megjelenik Michelangelo képmása is, a megnyúzott Sebestyén bőrén, de utalhatunk Caravaggio híres, kettős „lelki önarcképére” is, a *Dávid Góliát levágott fejével* című festményre.

Etikai vonatkozások

A hiteles, a személyt minden esendőségével együtt bemutató életrajz számos etikai kérdést is fölvet. Richard Holmes például nem fél megkérdezni a következőt: „Mindig is kérdéses volt egy másik ember életének a kutatása etikai szempontból. Milyen jog alapján, milyen szerződés szerint hatol be az életrajzíró egy másik ember tetteinek és magánéletének a világába?”³² Ezzel kapcsolatban hadd indítsam egy példával a gondolatmenetemet! Nemrégiben került elő az a boncolási jegyzőkönyv, amiben Kosztolányi holttestének állapotáról is olvashatunk. Az eset emblematikusnak tekinthető, s számos filozófiai (etikai) kérdést is fölvet. Elsőként mindjárt megkérdezhetjük: vajon jogunk van-e a dokumentum nyilvánosságra hozásához? A helyzet hasonlít a beszélgetőlapok közzétételéhez, ha nem komolyabb még annál is. A haladkló által följegyzett soroknál talán még intimebb ugyanis a boncolási jegyzőkönyvben olvasható leírás, amelyből arról értesülünk, hogy milyen állapotban volt a holtteste Kosztolányinak. Az a test, ami csak a sajátja volt, amihez másoknak semmi köze nem lehet. E ponton eszünkbe juthatnak azok a testfilozófiai is, amelyek napjainkban egyre inkább a tudományos párbeszédnek homlokterébe kerülnek. Sokan már Sade márkitól eredeztetik a jelenséget, akinek filozofikus és egyben pornográf regényei az emberi testet állították középpontba, illetve annak meggyalázását, beszennyezését, de – ezzel ellentétben – a vágnak is hangot adott.

³¹ Idézi: [szerző nélkül], *Az arckép*, Művészet, 1907/2, 119–126.

³² „The ethics of research into another person’s life have always been questionable. By what right, by what contract, does a biographer enter into another’s zone of activity and privacy?” (Richard HOLMES, *Inventing the Truth*, i. m., 17.)

Sade-nál a Másik test határainak lerombolása egyben a saját test határainak lerombolása is, mely a testben – a szóban – »válík testté«, s mely az individuuum határainak megsértésére irányuló kísérlet is egyúttal. A testek és individuuumok határainak átlépése a tudatalatti hártatlanságát is felfedte. A tudatalatti kérdésköre nem pusztán a freudi olvasatok lehetőségét veti fel, hanem az emberben tételezett Gonosz fogalmának kérdését is. A Gonosz e folyamatok mozgatójává lesz: a színjáték megrendezőjévé, a szerepek kiosztójává. A Természet – melyet Sade egyetlen maga felett álló törvényként elismer – pusztulást és pusztítást kíván. Mindez értelmezhető morális határátlépésként, de a lét határainak átlépésére tett kísérletként is, ami azonban halált jelent, ekképp az átlépés pillanatában megszünteti önmagát. A határátlépés lehetetlensége annak befejezhetetlenségében rejlik, hisz befejezése kilépés lesz a létből.³³

Sade határsértéseiről Foucault írt talán a legtöbbet, de külön is foglalkozott a test filozófiai kérdéseivel. Részletesen elemezte a társadalmi elfojtásokat a testtel és a szexualitással kapcsolatban. Utalt azokra az elsősorban vallási dogmákra, amelyek a testiséggel kapcsolatos zavart viszonyulásokat előidéztek. „A középkor erősen egységes diskurzust hozott létre a testiség és a bűnbánat körül. Az elmúlt évszázadokban azután ez a viszonylagos egység felbomlott, szétforgácsolódott, szétesett, megannyi diskurzusra robbanva szét; ezek az – egymástól élesen különböző – diskurzusok a demográfia, a biológia, az orvostudomány, a pszichiátria, a pszichológia, az erkölcsstan, a pedagógia vagy a politika-kritika formáját öltötték.”³⁴ – írja *A szexualitás története* című munkájában. Foucault szerint a hatalom idővel minden területre ráteszi a kezét, így a szexualitásra és a testre is. A perverzítások elszaporodnak, miközben a hatalom már az intim területekre is hatást kíván gyakorolni, szabályozni kívánja legmagánabb ügyeinket is. De említhetjük Roland Barthes nevét is a testfilozófiákkal kapcsolatban, akire szintén a legtöbbet hivatkoznak a posztmodern s az azon túli elméletek követői. Moldvay Tamás pedig Deleuze Nietzsche-könyvére is fölhívja a figyelmünket, mikor így beszél:

Mi a test? [...] Nem határozzuk meg, ha annyit mondunk, hogy erőknek egy terepe, egy erősokaság versengéséből táplálkozó milió. Hiszen valójában nem létezik »milió«, ahogy erő- vagy küzdőtér sem. Nem létezik valóságmennyiség, mivel minden valóság már erőmennyiség. Minden erő kapcsolatban áll a többivel, vagy azért, hogy engedelmeskedjen, vagy azért, hogy parancsoljon azoknak. Ami egy testet meghatároz, az az uralkodó és uralt erők viszonya. Minden erőviszony testet konstituál: kémiai, biológiai, társadalmi, politikai. A test ezáltal erőviszonyok sajátos térképévé válik. Heterogén térkép, mely különböző erők által létrehozott különféle korpuszokat, mint más-más tájegységeket foglal magában. Olykor mint szerveket. A test, mely szervekkel rendelkezik, szükségképpen olyan test, amelyben a szerveknek hierarchikus összhangban kell lenniük: szervezet. A szervekkel rendelkező test korrelátuma a szellem szervezete, az öntudat gondolkodása, a hierarchikus államszervezet.³⁵

Meglátásom szerint a szellemi tudományok művelőinek a társadalmi mozgásokat is figyelniük kell, nem pedig ezektől a folyamatoktól elszigetelten, a „tömegekkel”

³³ ARANY Zsuzsanna, *Ördögtrillák. Gonosz és Erotika az irodalomban*, Veszprém, Művészetek Háza, 2004, 30.

³⁴ Michel FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Atlantisz, 1996, 36.

³⁵ MOLDVAY Tamás, *Deleuze és a filozófia*, Metropolis, 1997/2, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/MOL1.html> [2012. 08. 03.]

történő párbeszéd nélkül végezni tevékenységüket. Erre világítanak rá a fentebb idézett elméletírók tanulságai is. A szubkulturális jelenségek ugyanis tünetértékűek lehetnek: vagy a szellemi irányzatok torzulásaival szembesítenek, amikor azok elérnek a tömegekhez is, vagy előremutatóak is lehetnek, azt illetően, hogy a szellemi tudományoknak milyen irányokban kellene orientálódniuk, mi van a levegőben úgymond, amivel muszáj foglalkozni. A testnek nem erotikus, hanem már egyenesen nekromán „fölhasználása” az a mód, amivel a *Bodies* (Testek) című nemzetközi kiállításon találkozhattunk. A Budapesten is bemutatkozott tárlaton holttesteket mutattak be a látogatóknak. Günther von Hagens „hullapreparátor” sajátos eljárását a következőképpen foglalja össze Kolozsi László a *Filmvilág* 2006. novemberi számában: „Von Hagens a heidelbergi egyetemen két évtizede dolgozta ki a mumifikálás új eljárását, aminek lényege, hogy az (emberi szervet vagy az) egész testet acetonszférában megszabadítja zsírszövetektől és nedveitől, majd mínusz huszonöt fokon kiszárítja és zsírtalanítja. A testet ezután meríti polimeroldatba, a meleg műanyag behatol az inak, a szervek közé. A szilikonnal feltöltött testrészek hajlékonyak lesznek, ezért lehet a testeket a kellő pozitúrába mozgatni.”³⁶

Míg például Sade-nál a hatalom gyakorlását is jelentette a másik testével való vagy perverz játék, vagy kegyetlenkedés, addig itt elviekben az anatómiai kutatás a fő cél. Mindez azonban meg is kérdőjelezhető: a holttestekkel már bármit tehet a túlélő, ekként ez is egyfajta hatalomgyakorlásnak minősülhet. Különösen mondhatjuk ezt annak tudatában, hogy a „modellek” jelentős része kínai politikai fogoly volt, míg ki nem végezték őket. Mint minden rossz értelemben vett – azaz kegyetlen, önző és zsarnoki – hatalomgyakorlást (a szolgálatként fölfogott, s a közjót szem előtt tartó hatalomgyakorlás helyett), ezt a gesztust is jellemezheti a gyávaság. A magatehetetlen testtel – legyen az akár szenvedő, akár halott – azok kelnek birokra, akik az élővel, a tudatossal és az ereje teljében lévővel nem tudnak – nem mernek – mit kezdeni. Ugyanakkor a hullapreparátor orvos kísérlete valóban anatómiai szemzőgből is értelmezhető, s ez esetben inkább az emberi test – s vele együtt a Teremtés – csodálatává válik. A reneszánsz hullarablók – köztük a polihisztor Leonardóval – nemcsak „meggyalázták” a holttesteket, hanem legalább annyira csodálták is annak építményét, emberi szervezetünk tökéletes összehangoltságát. A test kérdése tehát egyszerre lehet a legiszonyatosabb szembesülés – nemcsak a hatalom problémája, hanem a halálra való emlékeztetés miatt is –, valamint a legnagyobb csodálata annak a princípiumnak (legyen az Isten vagy bármilyen energia), mely azt a semmiből – vagy épp az evolúció útján – létrehozta. Összetett kérdés tehát az is, hogy Kosztolányi bonctani naplójának tanulmányozását hogyan fogjuk föl: 1. a kíváncsiskodó és helyzetükkel visszaélő – lényegében Kosztolányi alakja fölött hatalmat szerző – utódok kegyeletsértő gesztusaként; 2. tudományos vizsgálódás tárgyaként, beleértve az orvostörténeti tudnivalókat is; 3. filozófiai kérdésként. Annyi bizonyos, hogy mindenképpen határt sértünk vele. Határsértésünket csak annyiban szépíthetjük, hogy mindezt vállaljuk, s indokoljuk: a horrort tanulságként mutatjuk be.

³⁶ KOLOZSI László, *Taxidermia. A test filozófiája*, *Filmvilág*, 2006/11, http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8764 [2012. 08. 03.]

A Kosztolányi végső agóniáját mutató jegyzeteire és a boncolásáról tanúskodó anyagokra az is igaz, hogy az ember, az emberi lét, végeredményben az élet éppen ezekben a szélsőséges helyzetekben mutatja meg igazán önmagát. Nem véletlen, hogy a dráma is sűrítésekkel dolgozik: fölérősített élethelyzeteket emel ki, s azon keresztül ábrázolja az embert, s hatol le a lélek mélyére. Mindezzel nem azt állítom, hogy az életrajznak drámának vagy épp drámáinak kellene lennie, mert akkor meglehetősen eltávolodnánk a műfajtól, s talán torz képet adnánk alanyunkról. Azt azonban állítom, hogy a szélsőséges élethelyzeteket mindenképpen be kell mutatni, méghozzá hangsúlyos helyen. A halált például nem azért kell hangsúlyosabban kezelni, mert szenzációhajhász könyvet kívánunk mind a szakmai, mind a nagyközönség elé tárni. A halálról hírt adó fejezetnek az egyik legkitüntetettebbnek kell lennie. Bármennyire is magánügye mindenkinek a saját halála, mégis az jellemzi leginkább az életét, az adja meg az egész élettörténet ívét, ahhoz viszonyítva válik az élet életté. Nem szabad abba a hibába esnünk, amiről Jürgen Schläeger ír: „Az életrajz kiaknázza az elmúlt élet bőségét a halál jelenlévő monotonijával szemben. Az élet az életrajzban termékeny, a halál terméketlen.”³⁷ A halált is ábrázolni kell. Ugyanakkor az is igaz, hogy élet és halál kettősségére, az élet valódi értékére, éppen az életesemények mozgalmasságának kontra a halál mozdulatlanságának ábrázolása világíthat rá.

A másik kitüntetett motívum, ami az életrajz és a magánélet kérdésével, valamint az etikai vonatkozásokkal kapcsolatban fölmerülhet, az a szerelmi élet. Egyfelől a tudott vagy éppen most földerített kapcsolatok bemutatása vetődhet itt föl – nem egyszer akár személyiségi jogokat is sértve –, másrészt – akárcsak Freud példájánál láthattuk – a szexuális élet elemzése is témát adhat a biográfusoknak. Mindezzel azonban veszélyesen közel merészkedünk alanyunk intim szférájához. Nem véletlen, hogy a nagy alkotók közül sokan utálták az életrajzírókat, mindenkori kíváncsiságuk miatt. Oscar Wilde például egyszer azt nyilatkozta, hogy minden embernek vannak elvei, de az, aki életrajzot ír, gyakran maga Júdás.³⁸ A Sors fintora, hogy éppen az ő egyik életrajzírója, Richard Ellmann vette a bátorságot, hogy elég alaposan kiteresse Wilde magánéletét. Noha Wilde-ot már fiatalkorában kerülgették a pletykák, később aztán homoszexualitásának köszönhetően bíróságilag el is ítélték, azért a biográfusnak is maradt még kutakodni valója. „Ellmann szintén tudatni akarta velünk, hogy Wilde férfitartnereivel az orális és a combok közti szexet inkább részesítette előnyben, mint az analízist. Így tehát Wilde viszonya Robbie Ross-szal, John Grayjel és Lord Alfred Douglasszal párhuzamban állt azzal az ízléssel, ami a durva és nyers mesterségek veszélyes gyönyöreit jelentette. Valóban tudnunk kell minderről?”³⁹ Való igaz, hogy a művek a szerző életétől függetlenül léteznek, s ezt

³⁷ „Biography pits the abundance of past life against the present monotony of death. Life in biography is luxuriant, death is sterile.” (Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture*, i. m., 4.)

³⁸ „Oscar Wilde once said that every person has disciples, but »it is usually Judas who writes the biography.«” (Idézi Paula R. BACKSCHEIDER, *Reflections on Biography*, i. m., xv.)

³⁹ „Ellmann also wanted us to know that Wilde’s preference with his male partners was for oral and intercrural rather than anal sex, and that Wilde’s affairs with Robbie Ross, John Gray, and Lord Alfred Douglas ran in parallel with his taste for the dangerous pleasures of rough trade. Do we need to know these things?” (John BATCHELOR, *Conrad’s Truancy = The Art of Literary Biography*, 116.)

az életrajzírok sem vitatják. John Batchelor azonban megjegyzi, hogy a műveket – egyes motívumaikat és a többit – magyarázhatják is az életrajzok, az adott alkotóval megtörtént események. De egy életrajzíró sosem tudja bebizonyítani, hogy mennyiben volt igaza, amikor az adott munkákban jelentkező motívumot egy adott, az életút folyamán bekövetkezett eseményből vezeti le. Nemcsak az új kritika képviselői hirdették, hanem Flaubert is megjegyezte: „Az ember semmi, a műalkotás minden.”⁴⁰

Henry James elbeszéléseiben sem kímélte nem pusztán az életrajzírokat, hanem a kutakodó irodalmárokat sem. A *The Aspern Papers* (Az Aspern levelek) című regényének főhőse például egy olyan fiatal irodalmár, aki egy nagy költő egykori szerelménél próbálkozik, hogy kedvességével rávegye, az öregasszony szolgáltassa ki a régi románc dokumentumait. A *The Real Right Thing* (Az igazi) című elbeszéléseinek hőse pedig már egy életrajzíró, aki találkozik annak a híres embernek (írónak) a szellemével, akiről a könyvét írta. A szellem idővel fölszólítja, hogy hagyja abba a munkáját. Mindez világosan tükrözi James szkepticizmusát az életrajzzal szemben. De tudjuk, hogy Nathaniel Hawthorne-ról monográfiát, William Wetmore Story-ról életrajzi könyvet is írt, illetve számos kortársáról portrékat, valamint több biográfiáról kritikát. Mégis idegenkedett tőle, mert úgy vélte, csak arról érdemes életrajzot írni, akinek vagy nagyon mozgalmas élete volt, vagy ha nem is volt mozgalmas élete, de legalább nagy szellem volt. A legfontosabb kérdés azonban mégis az életrajzírás etikai vetülete volt számára: mennyiben van följogosítva az életrajzíró arra, hogy hőse magánéletét is tárgyalja?⁴¹

A magánélet ábrázolásánál ismét a szerelmi viszonyok kerülnek előtérbe. Norman White például szól az „özvegy-faktorról” is,⁴² azaz arról a jelenségről, amikor a híres ember özvegye minél szebb színben igyekszik föltüntetni egykori férjét (szerelmét), illetve magát a kapcsolatot is idealizálja. Kosztolányi Dezsőné például saját maga írt életrajzot férjéről,⁴³ melyben házasságukat szinte eszményinek állítja be, s a maga szerepét Kosztolányi géniusának kibontakozásában erőteljesen fölértékeli. Az ilyen jellegű biográfiákkal óvatosan kell bánnia az utókornak, hiszen az „özvegy-faktor” komolyabban is működésbe léphetett ez esetben. Szegedy-Maszák Mihály szintén fölhívta már a figyelmet az özvegy által írt életrajz esetleges torzításaira:

Ha egyszer megállapítható, hogy Kosztolányinak 1935 októberében feleségéhez írott sorai kétes hitelűek, mert ellentmondanak a Radákovich Máriához ezidőben írott és a mai napig eredeti formájukban megtalálható leveleknek, akkor nem lehet kizárni a lehetőséget, hogy az özvegynek kiváló nyelvrézékkel, hatásosan megírt könyve legalábbis elfogult, egyoldalú értelmezés, kísérlet arra, hogy eszményinek tüntessen föl egy családi életet, amely más, ténylegesen fennmaradt szövegek alapján meglehetősen szerencsétlenné mutatkozik. A

⁴⁰ „Man is nothing, the work of art everything.” (Idézi: Ann Thwaite, *Starting Again. One of the Problems of the Biographer = The Art of Literary Biography*, 211.)

⁴¹ Bővebben lásd Willie TOLLIVER, *Henry James as a Biographer. A Self among Others*, New York, Garland Publishing, 2000.

⁴² Norman WHITE, *Pieties and Literary Biography = The Art of Literary Biography*, i. m., 213–215.

⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Révai, 1938.

levelek egy része azt sejteti, hogy Kosztolányi személyisége sokkal ellentmondásosabb volt, mint amilyennek az özvegy által írt könyv tünteti föl.⁴⁴

De irodalmi pletykaként terjednek olyan történetek is, hogy az érintettek nem szívesen mutatnak meg leveleket a kutatóknak, valamint elhallgatnak visszaemlékezéseikből olyan részleteket, amelyek a személyükre esetleg rosszabb fényt vethetnek.

Azt sem szabad elfelednünk azonban, hogy amikor rokon vagy közeli barát, ismerős írja az életrajzot a nem sokkal előtte elhunyt híres emberről, kétségtelenül több forrás állhat rendelkezésére. Az a tény pedig, hogy személyesen is megtapasztalhatta az adott karakter minden egyes rezdülését, behozhatatlan előnyét biztosítja a későbbi biográfusokkal szemben, legyenek bármennyire is tájékozottak és érzékenyek. A rokon élményszerűbben is írja meg könyvét, hiszen ott élnek még benne a közös emlékek. József Jolán a *József Attila élete* című művében⁴⁵ bátran beszélteti is József Attilát, hiszen „ő megteheti”: ismerte, tudta a szavajárását, s hitelesnek tűnik az ő elbeszélésében a meghalt költő egy-egy megszólalása. Mindezt egy később érkezett kutatónak (vagy épp művésznek) lehetetlen rekonstruálnia. Segítséget jelenthetnek ugyan a filmen vagy magnószalagon fennmaradt képi és hangzó anyagok, s talán ezek útján is közelebb férközhetünk az adott személyiséghez, de a mindennapjaiból való részesülést semmivel sem lehet kiváltani. Így tehát ezek a források, még ha olykor torzítanak is, megszépítve a közös múltat, semmiképp sem elhanyagolandók a biográfusok számára.

Arról, hogy ma mennyire aktuális az életrajz műfaja Magyarországon, egyelőre nem érdemes kijelentéseket tenni. Meg kell várnunk néhány olyan munka megjelenését, amelyek klasszikus értelemben vett életrajzok, azaz nem tartalmazzak műelemzéseket, s az adott korszakban helyezik el a főhőst. Nem monográfiák tehát (nem is életrajzi monográfiák), hanem pusztán az életesemények elbeszélése történik meg bennük, adott kor- és művelődéstörténeti háttérrel. Annyit azonban megkockáztathatunk, hogy e műfaj szélesebb közönséget is vonzhat, mint a tudományos szakma olvasóinak köre. E ponton érdemes idéznem John Batchelor megállapítását, aki a mindenkor olvasó, az olvasott mű és a szerző életrajzának kapcsolatát röviden így foglalja össze: „Elovvassuk a művet. Utána elolvassuk az életrajzot. Utána újra elolvassuk a művet és többet értünk meg belőle.”⁴⁶ Az átlagolvasó a mai napig így tesz, s az irodalomtudománynak felelőssége az is, hogy ha már egyszer a mindennapi ízlés – az új kritika és más irányzatok törekvéseinek dacára – kíváncsi a szerzőre is, akkor olyan életrajzot adjon a kezébe, ami hiteles és megbízható. Szerb Antal szintén elemzi a kérdést *Az író és életrajza* című esszéjében:

Ez a fajta irodalomtörténet [a szellemtörténet, ami Szerb idején virágzott] – vagy inkább irodalomtudomány – már csak szakemberek számára készül, alig veszi tekintetbe a laikust,

⁴⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Műfajok a kánon peremén. Levél és napló Kosztolányi életművében* = Sz. M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998; Ua. = <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/kosztol.htm> [2012. 08. 03.]

⁴⁵ JÓZSEF Jolán, *József Attila élete*, Bp., Cserépfalvi, 1940.

⁴⁶ „We read the work. Then we read the biography. Then we read the work again and we see more.” (John BATCHELOR, *Conrad's Truancy = The Art of Literary Biography*, i. m., 115.)

az olvasót, a közönséget. Mert az olvasót – vagy mondjuk az embert általában –, hiába, minden remek szellemtörténeti elemzésnél jobban érdekli kedves írójának magánélete. Lehet, hogy ez teljesen ostoba érzés, de az ember nem tud segíteni magán, mindig arra kíváncsi, hogy »mi igaz« abból az érdekes történetből, amelyet olvasott, »mennyire őszinte« az a költő, akinek verse megrendítette, szóval, tudományosabban kifejezve, ösztönösen keresi a mű élményalapját – s az irodalomtörténettől erre vonatkozó felvilágosításokat vár.⁴⁷

Richard Holmes pedig a következőképpen ír az életrajz és az „emberi” viszonyáról: „Ha egyetlen mondattal kellene meghatároznom az életrajzot, az emberi megértés művészetének hívnám és az emberi természet ünneplésének.”⁴⁸ Amikor egy-egy irodalmi mű erősebb hatást gyakorol ránk, valóban kíváncsiak leszünk a szerzőre is. Nemcsak az átlagolvasók lesznek rá kíváncsiak, hanem olykor még az irodalomtudósok is. *Ki* volt az az ember, aki ezeket a sorokat papírra vetette? Milyen élete volt? Miket látott, hallott, tapasztalt? Milyen karakter volt? Akármennyire is függetlenítetik egyes irányzatok a szerzőtől a művet a 20. század folyamán, belénk van kódolva, hogy az alkotások mögött az *embert* is keressük. Egy embert, aki szól hozzánk a múltból vagy épp a jelenből. Egy embert, aki örökösen akar(t) hagyni valamit. A Másikat, akinek lehet mondanivalója a számunkra, a Másikat, akivel valamiféle szellemi-spirituális kapcsolatba kerülünk az olvasáson keresztül. És azt a Másikat, aki életével és művével tükröt tart elénk.

⁴⁷ SZERB Antal, *Az író és életrajza* = Sz. A., *A kétarcú hallgatás*, i. m., 2002, III, 132.

⁴⁸ „If I had to define biography in a single phrase, I would call it an art of human understanding and a celebration of human nature.” (Richard Holmes, *Inventing the Truth*, i. m., 25.