

Kamocsay Ildikó

## Regényírónők

Amióta a világ nagy részén a tanulás már nem a fiúk kiváltsága, sok tudományos és művészi pálya elnőiesedett. Vannak azonban olyan kapuk, melyeket hiába tár szélesre a társadalmi igazságosság, csak elvéve lép be rajtuk egy-egy nő. Például a Zeneakadémia kapuját akár le is szerelhetik, a zeneszerzői vagy karmesteri pálya nem nőiesedik el.

A lábujjainkra nem lesz szükség, ha össze akarjuk számolni, hány világszínvonalú női zeneszerző, karmester vagy szobrász, festő, színpadi szerző, film- és színházi rendező – és regényíró termelt azóta, hogy színre lépésüknek nincs társadalmi akadálya. Ha pedig azt kérdezzük, volt-e nő a korszakalkotó tudósok között, a világ minden valamennyire is művelt leánya és asszonya egy emberként, áhitattal ejti ki a százszor szent (egyetlen) nevet: Madame Curie.

A felsorolt pályák mindegyike *nagy szerkezetek* létrehozásával vagy összefogásával kapcsolatos. Mivel az ehhez szükséges tudást az emancipáció kiteljesedése óta férfi és nő egyaránt megszerezheti, az eredményben megmutatkozó különbség okát a képességekben kell keresni. A női önérték kevésbé sýnylené meg, ha ez az ok a fizikai képességek különbözőségében rejlenék. A szobrászathoz, s még a karmesterséghez is valóban szükség van fizikai erőre. De például a zeneszerzéshez sajnos nincs. És a karmesterséghez sincs szükség többre, mint sok mezőgazdasági vagy gyári munkához. Be kell tehát vallani, hogy az az ok, amely a nők látványos

lemaradását eredményezi az említett pályákon, szellemi természetű.

Igaz ugyan, hogy a nők, évszázadokon át a család mikrokozmoszába zárva, nem kerülhettek kapcsolatba a külvilág egyik „nagy szerkezetével”, a társadalommal, s így nem tanulhatták meg a vele való gondolati manipulációt sem. Ez a kirekesztettség azonban legfeljebb rossz beidegződést, zavart, féltékenységet eredményezhetne, amely – más zavarokhoz és féltékenységekhez hasonlóan – egy generáció alatt leküzdhető lett volna. Ugyanakkor Jane Austin vagy Emily Brontë ellenpéldája azt bizonyítja, hogy a legszűkebb mikrovilágba zárt szellem is képes dinamikus, nagy struktúrát létrehozni – azaz hogy az agynak vagy nincs szüksége rá, hogy a külvilágtól lesse el a szerkezetkomponálás módszerét, vagy nem a társadalom az egyetlen „nagy szerkezet”, amelyről mintát vehet.

A kérdés tehát sokkal inkább az: a 19. század hajnalán az angliai paplakokban tespedő temérdek vénkisasszony közül miért csak egynek-kettőnek jutott eszébe az unalmat regényírással űzni el? S még ennél is fogasabb kérdés: miért éppolyan ritka, kivételszámba menő jelenség ma a nagy női regényíró, amilyen a 19. században volt? Miért, hogy a 20–21. századi nőírók csipogásából (vagy a férfinak maszkírozottak dörmögéséből) csak néha hallatszik ki egy-egy tiszta, emberi hang, amilyen Virginiai Woolfé, Kaffka Margité vagy Colette-é?

Mintha a nők agyában – talán hormonális okból – alulműködnék az

az egység, amely a nagy szerkezetek létrehozásáért felelős, illetve – ha a nagy szerkezetet nem egyetlen egység, hanem több egység egyidejű, összehangolt munkája hozza létre – agyuk koordinációs képessége volna csökevényes. A regény nagy szerkezet. Minden *igazi* regényíróról kivétel.

Az *igazit* azért kell hangsúlyozni, mert miközben például a zeneszerzőnők számszerűleg is kevesen vannak, „regényíróikkal” ma már Dunát lehet rekeszteni.

Ennek oka szerintem egy közkeletű tévedésben keresendő: mivel az irodalom alapeleme éppúgy a szó, mint a hétköznapi beszédé, még a szakemberek közül is igen sokan nem tudják megkülönböztetni a leírt élőbeszédet az irodalmi szövegtől. Az összemosást talán Molière-nek egy komolyan vett blódlíje is erősíti, miszerint Jourdain úr hirtelen ráeszmélt, hogy ő prózában beszél... Valójában senki sem beszél prózában. A hétköznapi kommunikáció és az irodalmi beszéd – bár mindkettőt szóval „játszszák” – éppúgy különbözik egymástól, mint mondjuk a rómi és a póker, bár mindkettőt francia kártyával játsszák. Hogy a két játék szabályai közt mi a különbség (például egy szó egyszerű áthelyezésével vagy kihagyásával miért változik át egy mondat hétköznapi közlésből irodalmi közléssé), nem lehet megmagyarázni, mint ahogy azt sem, mit jelent a *szerkezet* az egyik, s mit a másik esetben. Vagy érzi valaki, vagy nem. Ha nem érzi, abban a hitben éli le az életét, hogy ha egy hosszú történetet nem elmesél, hanem leír, az regény.

Ez a – persze férfiak között is dúló – tévhit elaltatja a nők egészséges veszélyérzetét, amely más, hasonló jellegű pályáktól eleve távol tartja őket. Kisebbségi érzés, szorongás inkább

azok részéről tapasztalható, akiknek a legkevesebb okuk van rá. George Eliot „zavartsága mindig előbukkan – írja róla Woolf –, amikor hősnői olyasmit mondanak, amit ő maga is mondhatna”. Jane Austin is gondosan elrejtőzik szereplői mögé, s óvakodik attól, hogy a saját hangját hallassa. Ezek a hatalmas tehetségű nők szegénylős kislányok módjára viselkednek az irodalomban, s mintha szüntelenül bocsánatot kérnének, amiért olyasmibe ütnek az orrukat, ami nem rájuk tartozik. A *legaranyosabb* Emily Brontë, aki a dadus mögé bújik, s vele mesélteti el az *Üvöltő szeleket*...

A regénybeli nagy szerkezet – amelyet Virginia Woolf „anyagtalán architektúrájának” nevez – nemcsak kis vagy közepes képességű íróknak okoz problémát. Katherine Mansfield a világ egyik legnagyobb prózaírója. Elbeszéléseit olvasva gyakran elfog az az érzés, amely például néhány Babel- vagy Salinger-novella lapjain lepi meg az embert, hogy tudniillik nincs tovább: az író eljutott addig, ameddig a művészi intuícióval megáldott, de mégis csak embernek született lény eljuthat – a világ végéig. Az utolsó lépésnél a lába megáll a levegőben, s már nem teheti le, mert a talpa nem földet érne, hanem olyasvalamit, amit halandó nem érinthet büntetlenül.

Ez a Katherine Mansfield nem tudott regényt írni. Nem *nem akart*. *Nem tudott*. Vagy talán nem mert. Három elbeszélésének (*Előjáték*, *Az öbölben*, *A babaház*) azonosak a szereplői, a cselekmény a rövid megszakítások ellenére folyamatos – a novellák nyilvánvalóan egy híd elkészült ívei. Már csak egy nagy nekiszánás kellett volna: daruval fölemelni, s a folyó fölött egymáshoz illeszteni az elemeket. Erre azonban nem került sor. Miközben Panci Mancini harminc ívig

meg sem áll, a nagy Mansfield nem bírta magát elszánni egy kisregényre.

Ha végigtekintünk a női regényírók művein, többnyire kétdimenziós, terjedelmes tehénlepényeket látunk. Jobb esetben halomba összehordott nemes építőanyagot. Ilyenkor fáj a szívünk, hogy nem épülhetett belőle ház.

A kétdimenziós regénynek azonban az Esztétika ezoterikus fejcsóválásán kívül van egy gyakorlati, tehát fájóbb következménye is: képtelen lekötni az olvasó figyelmét. Ennek a bajnak az orvoslására született meg a *lányregény*, a már vagy százötven éve tartó íróno-dömping legfőbb éltetője.

A lányregény őseredeti formája az egymáshoz illő társak összekeverését végzetszerűnek mondja. *Mitizálja* a párválasztást, kivonja a véletlenek hatásköréből, s a szükségszerűen bekövetkező csoda fennhatósága alá vonja. Vagyis a lányregény tulajdonképpen nem is regény, hanem *eposz*. S éppen azért olyan tökéletesen személyhez szóló, mert semmi köze a valósághoz: a legbutább kislány is tudja, hogy amit a lányregény állít, nem igaz, viszont szentül felteszi magában, hogy az ő életében igaz lesz! A lányregény ezért csak róla, csak neki szól, az ő kizárólagos népmeséje és bibliája, amelyből akkora erőt merít a csakazértis hithez, hogy még nyolcvanévesen, a halálos ágyán is a nagy Őt várja. A lányregény felejthetetlen, mert fanatizál. És letehetetlen, mert narkotizál, azzal a kissé primitív, de mámorító élvezettel, amit az eleve eldöntött kimenetelű viadalok láttán éreznek a beavatottak: a véletlenek, mint a hálóban vergődő alak, fickándozhatnak, ahogy akarnak, a nagy Ő eljövételét nem befolyásolhatják. *A meccs meg van bundázva*.

A lányregény hőse passzív, elég, ha állhatatosan hisz, egyébként annyit sem kell tennie a szent cél érdekében,

mint a westernfilmek cowboyainak a Jó győzelméért. A lányregényíró lát-szatösszefüggést sem teremt a kaotikus véletlenek és a mindent elrendező végzet között. A valóságot, amin nem tud művészileg úrrá lenni, hagyja egy kicsit összevissza ugrándozni, azután lebunkózza egy vágyfantáziával. Csakhogy az a vágy, amely a szerelmi beteljesülés felszabadulását sürgeti a véletlenek zsarnoksága alól, olyan vehemens, olyan tiszta tűzű láng, hogy bármilyen alpárian lopózik is be egy műbe, megőriz valamit aurájából. A lányregénynek ebben az ősi formájában mindig jelen van egy cseppnyi igazi költészet.

A lányregényírók önérzete-sebbsége azonban egy idő után kezdte rangján alulnak érezni a limonádégyártást. Megszületett a lányregény melodramatikus, happy end nélküli változata: a véletlenek ficánkolhatnak, ahogy akarnak, a szerelmesek *akkor sem* lesznek egymáséi. Mert a gaz társadalom útját állja annak, ami pedig egyébként feltétlenül bekövetkezett volna. A lányregény arcát gyászfátyol borítja, amely jótékonyan eltakarja diadalmas mosolyát: íme, már egy kis társadalomkritikát is a magáénak mondhat! Minek következtében a hivatalos kritika kezd irodalmi műként foglalkozni vele, az a pici költészet pedig, amely a hajdani lányregényt belengte, mindörökre eltűnik.

Az új útra lépett lányregényírók közül ezután sokan vérszemet kaptak, s – származástól függetlenül – lázadó úrilány-tüneteket produkáltak. Csúnya szavakat kezdtek használni. A korábbi tabuk, a szexualitás, a nemi szervek, de főként a férfi nemi szerv, az anti-lányregények főszereplőjévé válnak, s lassacskán az is kiderül az utóbbiról, hogy nemcsak oda lehet dugni, ahová a Teremtő eredetileg szánta. (Hogy

még hová lehet, s mi módon, részletesen leírandó.) A lányregény elmerül a társadalom képzeletbeli mocskában, kedvenc közege a képzeletbeli züllött pénzarisztokrácia vagy a képzeletbeli lumpenproletariátus.

Az úrilányoknak egy másik csoportja intellektuális köntösbe bújtatja a lányregényt. Latinos műveltséggel és imponáló történelmi tudással építi fel azt az idétlen és életképtelen modellecskét, amelynek egyetlen hivatása továbbra is az, hogy a mű végén legyen mit lebunkóznia az előregyártott végzetecskének. A szerelem mellett a megújhodott tematika nemzeti sorskérdésecskéket is képes magába ölelni, sőt egyre több lányregényben jelenik meg mint végső bunkó a történelmi szükségszerűségcske is.

Kifordítom, befordítom, mégis bunda a bunda...

A világirodalomban tudtommal egyetlen nőnek sikerült csak lányregény-kifordításból remekművet írnia: a zseniális Colette-nek. Talán azért, mert nemcsak a tehetsége hétmérföldes, hanem a humora is. *Gigi* című regénye (igen, regény, bár az egész csak 42 oldal...) egy életnívóját tekintve szegény kispolgári családról szól, amelyet a józan beosztás és az illemszabályok szigorú betartása mégis tisztessé tesz. A különbség csak annynyi, hogy e férfi nélküli család minden tagja kurva. A nagymama, a mama és

Alicia néni már levitézlett, a tizenhat éves Gigi viszont most készül a pályára. Ebben a családban speciálisak az illemszabályok: egy kislány számára a házasság jelenti a fertőt, a bukást (hiszen Gigit maximum egy rövid-áru-kereskedő vezethetné oltár elé), az okos és erkölcsileg is helyes lépés pedig az, ha egy gazdag úr metresze lesz, aki *gondoskodik róla*. Amint feltűnik a színen a megfelelő gazdag úr, a család akcióba lendül, hogy felkészítse s a helyes útra terelje az ártatlan kis Gigit. De beüt a krach: a kislány megköti magát, és *nem hajlandó*. A família jajveszékkel, majd gyászdalba kezd, miközben az egész hétpróbás rokonságnál dörzsöltebb Gigi túlját-szott kislányos rémüldözésével addig izgatja a férfit, amíg az feleségül nem kéri. A döbbsent csöndet Alicia néni töri meg: – Ez már túlmegy rajtunk...

Ha megjelennék nálam egy tizenöt éves kislány (ennyi idős volt Jane Austen, amikor a *Szerelem és barátság*ot írta), és izgatottan hadonászva kiabálni kezdene: – Az esély, ugye, egy a százezerhez, hogy író lesz belőlem, nem száználmas pojáca?! Hogy tegyem föl az életemet egy ilyen elátkozott rulettre? Próbáljunk meg együtt gondolkodni: miért sikerült Jane-nek, Emilynek, Virginiának? Magyarázatot akarok és garanciát! – lefognám hadonászó kezét: – Magyarázat? Garancia? Ez túlmegy rajtunk.