

PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCÉSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

KOSZTRABSZKY RÉKA
AZ ELBESZÉLÉSTECHNIKA SAJÁTOS SÁGAI SZABÓ MAGDA
KORAI REGÉNYEIBEN

DOKTORI (PHD) ÉRTEKEZÉS

A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE: DR. HARGITTAY EMIL DSc. EGYETEMI TANÁR

MŰHELY: MODERN IRODALOMTUDOMÁNY

A MŰHELY VEZETŐJE: DR. HABIL. HORVÁTH KORNÉLIA EGYETEMI DOCENS

TÉMAVEZETŐ: DR. THIMÁR ATTILA CSC EGYETEMI DOCENS

2019

„»Mindig a részletek a legizgalmasabbak egy nagy irodalmi műben – tanította Kőnig magyar órán –, kérem sose feledjék el figyelemmel kíséreni a részleteket.«”

(Szabó Magda: *Abigél*)¹

¹ SZABÓ Magda, *Abigél*, Bp., Móra Könyvkiadó, 1998, 438.

Tartalom

I. BEVEZETÉS	5
1. A Szabó Magda-életmű megítélése napjainkban	5
2. Az értekezés felépítése, módszere és célkitűzései	11
II. RECEPCIÓTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS	18
1. Az új, vérbeli női epikus születése – Szabó Magda első regényeinek recepciója	18
1.1. A szocialista realizmus és a modernség összefüggései 1956 után	19
1.2. A <i>Freskó</i> fogadtatása	21
1.3. A siker magyarázata és az elődök keresése	24
1.4. Az <i>őz</i> fogadtatása	28
1.5. A hangsúlyok áthelyeződése és a viszonyítási pontok kijelölése	32
2. „Író vagy nőíró?” – A hatvanas évek Szabó Magda-regényeinek recepciója	34
2.1. A <i>Disznótor</i> fogadtatása	36
2.2. A <i>Pilátus</i> fogadtatása	39
2.3. A <i>Danaida</i> fogadtatása	42
2.4. A <i>Mózes egy, huszonkettő</i> fogadtatása	45
2.5. A <i>Katalin utca</i> fogadtatása	47
2.6. Kitekintés a későbbi recepcióra	50
III. REGÉNYELEMZÉSEK	53
1. <i>Freskó</i>	53
1.1. A korabeli recepció álláspontja	53
1.2. A tudatábrázolás módozatai a regényben	54
1.3. A szereplői perspektívák szerepe a narratívában	60
2. <i>Az őz</i>	68
2.1. A monológ formai sajátosságai	68
2.2. Idő – emlékezet – elbeszélés	73
2.3. Életrajz – elbeszélés – fikcionalizálás	79
2.4. A test és tekintet szerepe a narratívában	84
3. <i>Disznótor</i>	93
3.1. A recepció álláspontja	93
3.2. A monológok sajátossága és szerepe	94
3.3. A pszicho-narráció és a fokalizációs eljárások szerepe	98
4. <i>A Danaida</i>	106
4.1. A „pszichológiában jártas” narrátor kritikája	106
4.2. Az időrend kérdése a regényben	107

4.3. Tudatábrázolási módozatok.....	111
4.4. A fokalizáció szerepe a regényben.....	116
4.5. A mítosz szerepe a narratívában.....	120
5. <i>Mózes egy, huszonkettő</i>	133
5.1. A regény megítélése a korabeli recepcióban.....	133
5.2. Tudatábrázolási módozatok.....	134
5.3. A pszicho-narráció és fokalizációs eljárások szerepe	139
5.4. Elbeszéléstechnika a regény utolsó fejezetében.....	143
6. <i>Katalin utca</i>	145
6.1. Az első fejezetek narrációs eljárásai	145
6.2. Monológ – identitás – (re)konstrukció	148
6.3. (Szerep)játék – felidézés - elbeszélés.....	155
6.4. Kronotoposz – térviszonyok – emlékezés	165
IV. ÖSSZEGZÉS.....	171
V. ABSZTRAKT.....	175
VI. BIBLIOGRÁFIA	177

I. BEVEZETÉS

1. A Szabó Magda-életmű megítélése napjainkban

Szabó Magda szépirodalmi munkásságáról, illetve annak egyes műveiről egyelőre még nem született tudományos igényű monográfia. Ennek egyik oka abban keresendő, hogy írásművészetének szépirodalmi jellege még bizonyításra szorul, hiszen az író alkotásainak magas irodalomként való olvashatósága mellett érvelő, elemző igényű tanulmányok alacsony számából kifolyólag a magyar irodalomkritika egyelőre a szép- és a szórakoztató irodalom határán helyezi el az életművét. Ugyanakkor az utóbbi években az írói űvrét már szakmai szempontból is egyre nagyobb érdeklődés övezi, melyben a 2017-es írói centenárium alkalmából rendezett tudományos konferenciák² jelentős szerepet játszottak; nemcsak azért, mert ezek voltak az első, kifejezetten Szabó Magda műveinek szentelt tudományos ülések, melyeken az egyes előadók az író alkotásainak poétikai sokszínűségére mutattak rá, hanem azért is, mert ezen konferenciák deklarált célja a szerző életművének kanonizálása. Ezen érdeklődés előzményének tekinthető az Irodalomtörténet folyóirat 1997-es, a szerző nyolcvanadik születésnapja alkalmából megjelenő tematikus különszáma,³ a 2002-ben megjelenő, s az író különböző írásairól szóló tanulmányokat, esszéket, recenziókat közreadó *Salve scriptor!* című kötet,⁴ illetve a Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémia oldalára felkerült Szabó Magda-profil,⁵ melyen a szerző haláláig megjelent összes mű elérhető digitális formában, néhány fontosabb tanulmány szövegével, terjedelmes bibliográfiával és – a 2004-ig bezárólag megjelent írásokat tartalmazó – szakirodalmi listával egyetemben.

Az említetteken kívül több Szabó Magdával foglalkozó könyv látott napvilágot, ám ezek nem az életmű tudományos számbavételére törekszenek, hanem inkább az írói élettörténet és a művek közti összefüggésekre fókuszálnak. Kónya Judit kötete⁶ elsősorban az író életrajzára,

² 2017. október 25–26. között a PTE BTK centrumú Kortárs Világirodalmi KutatóKör, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, illetve a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke rendezett nemzetközi tudományos konferenciát *Szabó Magda száz éve* címmel. 2017. november 23–24. között az egi Eszterházy Károly Egyetem Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete szervezett nemzetközi tanácskozást *Kitáruló ajtók – Szabó Magda 100* címmel.

³ Irodalomtörténet, 1997/3.

⁴ Azonban megjegyzendő, hogy ezen kötet méltatásokból, illetve a szerzők korábbi írásainak újraközléseiből épül fel. *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Griffes Grafikai Stúdió, 2002.

⁵ A profil elérhetősége: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/szabo-magda#> (Letöltés ideje: 2019. április 14.)

⁶ KÓNYA Judit, *Szabó Magda – „Ez mind én voltam...”*, Bp., Jaffa, 2008.

Kónya Judit könyve részben átdolgozása, részben kibővítése az *Arcok és vallomások* sorozatban megjelent, *Szabó Magda* című kötetnek: KÓNYA Judit, *Szabó Magda alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.

nyilatkozataira, valamint a regényekben megjelenő életrajzi elemekre helyezi a hangsúlyt, és bár találhatóak benne hosszabb-rövidebb, esszéisztikus jellegű elemzések, mélyreható narratológiai és prózapoétikai vizsgálódásokba nem bocsátkozik bennük. A *Ne félj! – beszélgetések Szabó Magdával* című könyv⁷ a szerzővel készített, különböző napilapokban, folyóiratokban, kötetekben megjelent interjúkat gyűjti egy csokorba, a „*Majd ha megfutottam útjaimat*” című kötet⁸ Szabó Magda 80. születésnapja alkalmából született köszöntőbeszédeket és rövidebb tanulmányokat, míg az *Ajándékomat megbecsüld! – Töredékek Szabó Magda életművéhez* című kötet⁹ az író leveleit, vele készült beszélgetéseket, és róla szóló nyilatkozatokat tartalmaz, a Napkút Kiadó és a Petőfi Irodalmi Múzeum *Szabó Magda* című könyve¹⁰ pedig interjúrésztleteket, ritka fényképeket, kéziratokat és dokumentumokat ad közre. A szerzővel kapcsolatos két legfrissebb könyv Mohás Livia *Arcképvázlat Szabó Magda rejtőzködő személyiségéhez* című kötete,¹¹ mely az íróőről kíván portré(vázlatot) adni, illetve a Kecán Mariann szerkesztésében megjelent *Szabó Magda Debrecene – Irodalmi útikalauz* című kötet,¹² mely Szabó Magda Debrecen városához kötődő nyilatkozatait adja közre ritka családi, és szülővárosáról készült korabeli fényképekkel, illetve várostörténeti anyaggal egyetemben.

Az íróval foglalkozó könyvek nagy száma ellenére azonban Szabó Magda irodalmi munkássága csak igen ritkán kerül(t) bele a magyar irodalomtörténettel foglalkozó kézikönyvekbe, monográfiákba. Míg *A magyar irodalom története 1945–1975-ig* című kötet több fejezetben is foglalkozik a szerzővel, addig a Szegedy-Maszák Mihály szerkesztésében megjelent *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig* című kötet egyetlen fejezet erejéig sem; mindössze Veres András szentel egy mondatot *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon* című tanulmányában Szabó Magdának, akit a korszak egyik népszerű és olvasott írójának nevez.¹³ Gintli Tibor és Schein Gábor kötete Szabó Magdát azon írók közé sorolja, akik „azt a tapasztalatot rögzítették, hogy a világ törések nélkül, közvetlenül és egyszerűen olvasható.”¹⁴ Grendel Lajos *A modern magyar irodalom története: magyar líra és*

⁷ *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai, 1997.

⁸ „*Majd ha megfutottam útjaimat*”. *Szabó Magda köszöntése*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván, Belvárosi Könyvkiadó – Magyar Írószövetség, 1997.

⁹ SZURMAINÉ SILKÓ Mária, *Ajándékomat megbecsüld! Töredékek Szabó Magda életművéhez*, Debrecen, Tóth Könyvkiadó, 2007.

¹⁰ *Szabó Magda*, szerk. VINCZE Ferenc, Bp., Napkút–Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010.

¹¹ MOHÁS Livia, *Arcképvázlat Szabó Magda rejtőzködő személyiségéhez*, Bp., Nap, 2018.

¹² *Szabó Magda Debrecene. Irodalmi útikalauz*, szerk. KECZÁN Mariann, Debrecen, Debreceni Református Kollégium Múzeuma, 2018.

¹³ VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon = A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007, 532.

¹⁴ GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története*, Pécs, Jelenkor, 2003, 652.

epika a 20. században című könyvében viszont arra mutat rá, hogy az irodalomtörténet-írásban a magyar epika formanyelvének megújítása kapcsán ritkán esik szó Szabó Magda kezdeményezőszerepéről, ezenkívül az irodalomtörténészek kimondva-kimondatlanul lektűríróként könyvelik el az írónőt. „Az életmű egészét tekintve van ebben némi igazság, de még több igazságtalanság”¹⁵ – fogalmaz a szerző. Pozitívumként értékelhető, hogy Szabó Magda jelentőségét már egy hosszabb bekezdésen belül tárgyalja, ám az imént idézett mondata azt sugalmazza, hogy egyes írásokat szerinte is csak lektűrként, vagy legalábbis nem magas irodalomként lehet olvasni. Az említettek mellett Szabó Magda neve feltűnik még az *Íróportrék* II. kötetében is, továbbá a Nádori Attila és Reményi József Tamás szerkesztésében megjelent *Magyar irodalom* című lexikon¹⁶ külön szócikkben foglalkozik a szerzővel.

Ennek az irodalomtörténeti mellőzöttségnek több okát is feltételezhetjük. A legkézenfekvőbb okot a szerző népszerűségében határozhatjuk meg, hiszen Szabó Magda nemcsak a Kádár-rendszerben számított az egyik legnépszerűbb és legtöbbet fordított írónak¹⁷ – könyveinek népszerűsége napjainkban is töretlen, ami miatt az irodalomtörténészek egy része a populáris regiszterhez tartozónak véli az életművet. Épp ezért az írónő írásaihoz – főleg a hatvanas években megjelent regényei kapcsán – az egyszerű nyelvezetet, a könnyű befogadhatóságot és a lineáris történetmondáshoz való visszatérést kapcsolják, ami elhatárolja az életművet azon írókétől, akiknek műveit a posztmodern paradigmaváltás, a „prózaforradalom” előzményeként,¹⁸ vagy a hozzá való közvetlen kapcsolódásként értékeli a mai magyar irodalomtudomány.¹⁹ Egy ilyen szemléletmód²⁰ által meghatározott irodalomtörténetben a

¹⁵ GREDEL Lajos, *A modern magyar irodalom története: magyar líra és epika a 20. században*, Pozsony, Kalligram, 2010, 403.

¹⁶ *Magyar irodalom*, szerk. NÁDORI Attila, REMÉNYI József Tamás, Bp., Kossuth, 2014 (Britannica Hungarica), 284.

¹⁷ Szabó Magda neve már a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár 1959-ben készített kölcsönzési statisztikájában is feltűnik a legolvasottabb írók – Berkes András, Passuth László, Dallos Sándor – névsorában. N.N. *A könyvtárlátogatók ízlésének fejlődése a könyvek és írók népszerűségének tükrében*, Népszabadság, 1961. február 9.

¹⁸ A mai magyar irodalomtudomány ide sorolja Kosztolányi Dezső, Ottlik Géza, Márai Sándor és Mészöly Miklós egyes regényeit.

¹⁹ A Szabó Magda-i életmű posztmodern fordulathoz való viszonyát bonyolítja a posztmodern definíciójának eklektikussága, ugyanis – mint arra Ardamica Zorán is rámutat – a posztmodernet lehetetlen homogén közegként értelmezni, továbbá a magyar irodalom kontextusát figyelmen kívül hagyó korszakolása is problematikus. Ezen túlmenően a szerző a magyar irodalom kánonjában az egymással – nemcsak esztétikai-poétikai, hanem ideológiai, nemzedéki alapon is – szembeállított posztmodern, illetve a népi, nemzeti jellegű irodalmat vizsgálva arra jut, hogy a posztmodern művek nem mindegyike tagadása, meghaladása a modernitásnak, valamint, hogy a posztmodern alkotók is egyre gyakrabban fordulnak a hagyomány és nemzeti irodalomban megszokott témák felé. ARDAMICA Zorán, *Posztmodern gerle? = Uő., Kultúraolvasás*, Dunaszerdahely, Media Nova M–Nap, 2015, 46–49.

²⁰ Kulcsár Szabó Ernő a következő könyvében fejtette ki a fejlődéselvű irodalomtörténetre vonatkozó nézeteit: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1984.

„magyar irodalom akkor közelíti meg a szervesen fejlődő világirodalmi tendenciákat, ha az „esztétista” (urbánus és újholdas), a „népies” és a „marxista” valóságérzékeléstől, közösségszménytől, beszédmódtól, gondolkodásképlettől egyaránt elszakad.”²¹

Szabó Magda már csak ebből adódóan is hátrányból indul, hiszen az Újhold folyóirat szerzői által képviselt esztétikai irányvonalhoz való kötődéséből adódóan művei két időszakban is negatív előjelű megítélés alá estek/esnek. A korabeli, marxista irodalomkritika éppen azt rótta fel az írónőnek, hogy korai regényeiben nem elég erőteljesen tagadja meg az újholdasok esztétikai örökségét, másfelől pedig írásművészetének irodalomtörténeti elhelyezését nehezítette az 1980-as évektől meghatározóvá váló, teleologikus elven alapuló irodalomszemlélet is, mely a posztmodern művekre jellemző alkotásmódokat (például a metaforikus regényszerkezetet vagy az asszociatív szövegértelmezést sugalló elbeszéléstechnikákat) megelőlegező, illetve azok kialakulását elősegítő műveket mutatja be pozitív előjellel.²² Ebben az elgondolásban a hatvanas évek nagy olvasmányai (*Rozsdatemető, Hús óra, Az ötödik pecsét, Sirokkó, Próféta voltál, szívem*) azért válhattak „közérdekű művészi közleményekké, mert epikai kódjai a pragmatikus esztétikai beállítódást is tartalmazták. [...] Epikai hagyomány dolgában azonban nem rendelkeztek olyan átütő erővel, hogy a hetvenes évek prózájának igazán magas mércét, új feltételeket állítottak volna.”²³

Ugyancsak bonyolítja a helyzetet, hogy a polgári-keresztény kötődése ellenére az irodalomkritika mégis olyan szerzőként kezeli Szabó Magdát, kinek művei egyúttal bele is illettek a marxista esztétika által meghatározott elvárásrendszerbe, s kinek kultúrpolitikai támogatottságát Aczél György „irodalmi ízlésé”-nek²⁴ kiszolgálásából eredeztetik. Azonban az ilyen kijelentések figyelmen kívül hagynak egy hosszútávú következménnyel járó

Ezt az irodalomtörténeti felfogást több kutató is kritikával illette; Nyilasy Balázs például úgy fogalmaz, hogy „[A] *zavarbaejtő elbeszélés* irodalomtörténeti fabulája, látjuk, a kommunista előzményekre hivatkozva kiterjeszti és szubsztancializálja a paradigmaváltás fogalmát. A korszerű és az avított harca az irodalomtörténeti folyamatrajzok s az irodalomértés alapvető fontosságú fabulája lesz.” NYILASY Balázs, *Posztstrukturalizmus, teoretizmus, irodalomértés = A kortárs irodalomértelmezés perspektívái*, szerk. FALUSI Márton, Bp., MMA–MMKI, 2017, 39. A másik két irodalomtörténet-írási felfogást képviselő kutató a „világirodalmi modellt” alkalmazó Szegedy-Maszák Mihály, illetve a „filozofikusság modelljét” alkalmazó Margócsy István. E három modell irodalomtörténet-írási jellemzőit Falusi Márton tárgyalja részletesen már a tanulmányában: FALUSI Márton, *Mit és hogyan ír elő az irodalmi ízlés normativitása? A kortárs magyar irodalomtörténet normatív problémái = Iustitia meghallgat. Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből*, szerk. BODNÁR Kriszta, FEKETE Balázs, Bp., MTA TK Jogtudományi Intézet, 2019, 187–201.

²¹ *Uo.*, 194.

²² KULCSÁR SZABÓ, *i.m.*, 86.

²³ *Uo.*, 91.

²⁴ KISS Noémi, „*Nem tudom, mit kezdjek magammal.*” Szabó Magda száz éve született = Szabó Magda száz éve. A PTE BTK centrumú Kortárs Világirodalmi KutatóKör, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, valamint a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke közös konferenciájának előadásai, Pécs, 2017. október 25–26., szerk. SOLTÉSZ Márton, V. GILBERT Edit, Bp., Orpheusz Kiadó–Széphalom Könyvműhely, 2019, 28.

folyamatot; azt, hogy a hatvanas évek irodalmi recepciójának képviselői – mint azt a dolgozatban látni fogjuk – éppen azért támadták, mert regényei nem feleltek meg az irodalmi művekkel szemben támasztott elvárásoknak,²⁵ s erre alapozva próbálták meg széles olvasói rétegek igényeit kielégítő lektűríróként beállítani.

Regényeinek receptszerűsége, szappanopera-jellege ugyancsak visszatérő minősítés: „Nem túl bonyolult, a forma, amit működtet, de hatékony, a televíziós szappanopera első irodalmi köntösbe öltöztetett változata.”²⁶ Az ilyen megjegyzésekből az is kitűnik, hogy az irodalomtörténészek jelentős része elsősorban prózaíróként tekint Szabó Magdára, így az életmű rétegzettségének és gazdagságának ténye is háttérbe szorul a megítélés során.

Ugyancsak nehezíti az oeuvre magyar irodalomtörténetben való elhelyezését, hogy – mint arra már fentebb utaltam – a hatvanas években megjelent regényei²⁷ egyfelől főként elmarasztaló kritikákat kaptak, másfelől pedig az ebben az időben született, sokkal inkább ideológiai mintsem esztétikai megalapozottságú kritikai viszonyulást a kortárs magyar irodalomkritika úgy vette át, hogy a kontextustól eltekintett. Ebből adódóan ezek a regények csak elvétve képezik elemzés tárgyát – a szerzői pályáról átfogó képet nyújtani kívánó írások szerzői pedig általában csak érintik a szóban forgó műveket, s gondolatmenetüket arra futtatják ki, hogy ezek a művek meg sem közelítik az első két regény – *Freskó*, 1958; *Az őz*, 1959 – színvonalát, és mind tematikájukban, mind elbeszéléstechnikájukban önisméltóek. Ebből adódóan egy termékeny évtized művei szorulnak ki a vizsgálódásból, ami nem teszi lehetővé az életmű sajátosságainak feltárását – mindössze elnagyolt és általánosító, „skatulyázó” kijelentéseket eredményez. Az író műveinek alapos narratológiai-poétikai alapú vizsgálata ráadásul nemcsak az oeuvre sajátosságainak felméréséhez járulhatna hozzá, hanem egyúttal olyan összehasonlító elemzésekhez is alapot szolgáltatna, melyek a hasonló narrációtechnikai eljárásokat alkalmazó Németh László, Mészöly Miklós, Mándy Iván, Sánta Ferenc, illetve – az elbeszélés retorizáltsága és a regényszerkesztés vonatkozásában²⁸ – Márai Sándor prózájához való kapcsolódási pontokat tárhatja fel, s egyúttal elősegíthetnék az életmű elhelyezését a későmodernség irodalmában.²⁹

²⁵ Ennek egyik legfőbb bizonyítéka az, hogy a *Disznótor* (1960) színpadi adaptációját, a *Kígyómarást* éppen Aczél György utasítására tiltották be és vették le a színház műsoráról.

²⁶ Az idézet az interjú készítőjének egy meg nem nevezett, idős irodalomtörténész barátjától származik. ONAGY Zoltán, *Szabó Magda – és a múlt*, Irodalmi Jelen Online, 2009. október 5. Elérhetőség: <https://www.irodalmijelen.hu/05242013-0959/szabo-magda-mult> (Letöltés ideje: 2019. május 4.)

²⁷ Ezek a következők: *Disznótor*, 1960; *Pilátus*, 1963; *A Danaida* (1964), *Mózes egy, huszonkettő*, 1967; *Katalin utca*, 1969.

²⁸ ERDŐDY Edit, *Szabó Magda regényei*, Literatura, 2005/3–4, 327.

²⁹ Több okból kifolyólag is ehhez az irodalomtörténeti korszakhoz tartozónak vélem Szabó Magda regényeit, például a véleménynyilvánítástól tartózkodó elbeszélői magatartás, az abszolút igazság megfogalmazásának

Az előbbiekből adódóan az oeuvre tudományos diskurzusba való beemelése sokáig csak elvétve, mindössze néhány tanulmány formájában valósult meg, azonban az utóbbi évek már fordulatot hoztak a recepcióban. Az író születésének évfordulója alkalmából rendezett tudományos, s mind előadói, mind hallgatói szempontból hatalmas érdeklődéssel övezett tanácskozások azt bizonyítják, hogy Szabó Magda művei – a prózai alkotásai mellett versei, esszéi és drámái is – irodalomtudományi és -elméleti szempontból is megközelíthetőek, s számos értelmezési irányra nyitottak. A konferenciák előadásaiból készült tanulmánykötetek az első fontos mérföldkövei annak a törekvésnek, mely a Szabó Magda-i oeuvre narratív és poétikai eljárásainak sokszínűségére és jelentőségére kívánja felhívni a figyelmet. A doktori dolgozattal ehhez a törekvéshez kívánok kapcsolódni, mivel úgy gondolom, hogy a szerző – mint azt majd az elemzések során látni fogjuk – regényeiben olyan komplex elbeszéléstechnikával és poétikával bíró műveket alkotott, melyek miatt életműve nem hagyható figyelmen kívül a magyar irodalomtörténet alakulástörténetének vizsgálata és feltárása során.

nehézségeit kiemelő összetett perspektivikusság, a komplex temporális struktúra, illetve a szövegek aktív olvasói közreműködést igénylő jellege miatt.

2. Az értekezés felépítése, módszere és célkitűzései

A disszertáció Szabó Magda első regényírói korszakából (1958–1969)³⁰ származó alkotásait – ezeket hívom összefoglalóan „korai regényeknek” – vizsgálja. Választásom azért esett erre az időszakra, mert a hatvanas években megjelent Szabó Magda-regényekről eddig nem született átfogó igényű elemzés, csak a korszakra jellemző marxista elvárásrendszer érvényesítő kritikai írások, olvasatok, s még a későbbi, hetvenes években publikált, összefoglaló igényű tanulmányok szerzői is a szélesebb olvasóközönség igényeit kielégítő, s a szerző első sikeres regényeinek írástechnikai újításait modorosán és funkciótlannal alkalmazó alkotásokként értékelték őket, s lényegében lektúrként láttatták őket.

Az írás során kettős cél vezérelt; egyfelől arra szerettem volna rámutatni, hogy a szerző regényeinek lektúrként való besorolása jórészt az újraolvasás hiányára, illetve a Kádár-korszak kritikai viszonyulásának átvételére vezethető vissza, miközben az ekkoriban megfogalmazott vélemények sokkal inkább ideológiai, mintsem esztétikai megalapozottságúak voltak. Másfelől pedig az alkotások narratív komplexitását szerettem volna bizonyítani. Azért döntöttem a narratológiai megközelítés mellett, mert úgy gondolom, hogy bármilyen értelmezési irányból is közelítünk a regényekhez, a narrációs technikák vizsgálata elengedhetetlen, hiszen ezeknek a tisztázása nélkül nem születhetnek érdemi elemzések, s ebben a tekintetben a Szabó Magda-recepció egyelőre még hiányos.

A disszertáció két nagyobb egységre tagolódik. Az első egységben Szabó Magda korai regényeinek egy lehetséges recepciótörténetét írtam meg a már említett hipotézisem igazolásához. Mivel az író hatvanas években megjelent regényeinek fogadtatását nem lehet megérteni az első két mű recepciójának ismerete nélkül, ezért a rájuk vonatkozó kritikákat is bevontam a vizsgálatba, ám ezt megelőzően egy rövid áttekintést nyújtottam megjelenésük irodalmi kontextusáról, azaz a marxista esztétika és irodalomtudomány művészi alkotások értékelését meghatározó szempontjairól. A kritikai írások számbavétele mellett arra kerestem a választ, hogy mi lehetett az oka annak, hogy a korábban polgári származása miatt osztályidegennek bélyegzett, Baumgarten-díjától megfosztott író 1958-tól publikálhatott, illetve, hogy a hatvanas években megjelent regényei miért nem feleltek meg a pártállami

³⁰ A vizsgálatnak nem képezi részét a szerző 2018-ban megjelent posztumusz regénye, a *Csigaház*, melynek narratívája kétségtelenül magán viseli a Szabó Magda-i próza sajátosságait. Mivel azonban egy kéziratban maradt, töredéknek tekinthető műről van szó, mely nem a vizsgált időszakban jelent meg, ezért nem vettem fel az elemzendő szövegtudományba. Ettől függetlenül más kontextusban mindenképp érdemesnek mutatkozik a vizsgálatra, hiszen a szöveg a szerző későbbi, kiforrott prózaművészete fontos előzményének, mérföldkövének tekinthető. SZABÓ Magda, *Csigaház*, Bp. Jaffa, 2018.

irányítású irodalomkritika számára. Azonban nemcsak az egyes kritikák, recenziók, esetenként tanulmányok egyszerű áttekintésére törekedtem, hanem egyúttal azok hiányosságaira, tévedéseire, vagy felszínes olvasataira is rámutattam, továbbá arra is kitértem, hogy az egyes megközelítések milyen módon ismétlődtek és rögzültek az elmúlt évtizedekben. Ezzel összefüggésben egy kisebb kitekintést is nyújtottam arra nézvést, hogy mennyiben határozza meg az író életművének kortárs megítélését a korabeli recepciótól „örökölt” kritikai viszonyulás.

A második – s az értekezés nagyobb, lényegi részét képező – egységben szövegértelmezések olvashatóak, melyek célja egyfelől az író regényeinek megközelítése során korábban használt narratív eljárások fogalmainak pontosítása; az író műveiről szóló recenziók, kritikák, esetenként összefoglaló igényű munkák fejezetei a belső monológ, illetve a nézőpont-változtatás narratív eszközeit jelölik meg hangsúlyos szerzői sajátosságként, azonban ezek mélyebbre ható analízise (tipologizálás, formai jellemzők, regényszövegbéli funkciók meghatározása stb.) a mai napig hiányzik a diskurzusból. Másfelől pedig a céloom a narrációs technikák önismétlő és modoros használatára vonatkozó vélekedések cáfolata, valamint a narratív technikák részletesebb elemzése, s a regényírói munkásságról alkotott kép árnyalása volt.

A vizsgálatnak a szerző első két műve is részét képezi; egyrészt azért, mert ezek figyelembevételével bizonyíthatóvá válhat az az állítás, hogy a hatvanas években megjelent Szabó Magda-regények nem másolják ezek narratív eljárásait, hanem új narratív megoldásokkal is szolgálnak, másrészt pedig azért, mert ezek is a regényírói pálya első nagy szakaszában láttak napvilágot, és véleményem szerint rengeteg értelmezési potenciál rejlik még bennük. Mivel azonban egy igen termékeny szerzői évtized műveit vizsgáltam, szükségszerűnek mutatkozott egy szelekciós szempont kidolgozása, ezért olyan írásokat állítottam az elemzések középpontjába, melyeket az első két, viszonyítási pontként kijelölt mű narratív technikájának másolataként határozott meg a recepció, illetve amelyek egymáshoz képest eltérő formai sajátosságokkal bírnak; így esett a választásom a *Disznótor*, a *Danaida*, a *Mózes egy, huszonkettő*, illetve a *Katalin utca* című regényekre.

Nem törekedtem arra, hogy Szabó Magda regényeit monográfiaszerűen értékeljem, hiszen egyfelől a prózai alkotások irodalomtörténeti jelentőségének meghatározása, és az irodalomtörténetben való elhelyezése további kutatásokat igényel, másfelől pedig az értekezés eredményei továbbgondolhatóak, kiegészíthetőek, vagyis a szükséges újraolvasási folyamat részeredményeinek tekinthetőek.

A disszertációban szövegközeli elemzéseket végeztem, s ennek megfelelően – Wolfgang Kayser nyomán – a művek elbeszélőit a szerzőtől különválasztva kezeltem. Ezt azért is tartottam fontosnak, mert a korábbi elemzők rendszerint összemosták ezeket, hiszen Szabó Magda vizsgált regényei egy olyan időszakban jelentek meg, melyben a pártállami irányítású irodalompolitika a marxista esztétika által meghatározott világnézet és módszer alkalmazását kérte számon a szerzőkön, ezért a narrátor(oka)t, illetve a szereplőket az adott író véleményének közvetítőjeként kezelték. Szabó Magda esetében ezt az azonosítást az egyes szerzői nyilatkozatok is táplálták, hiszen számos alkalommal vallott az egyes műveit, s azok egyes alakjait ihlető eseményekről, személyekről, ezért a későbbi alkotói évtizedekben is a referenciális olvasási mód vált meghatározóvá a recepcióban. Az általam választott módszer ellenére nem gondolom, hogy a műimmanens, élettörténetet és kulturális-történelmi kontextust figyelmen kívül hagyó megközelítési mód az egyetlen eredményre vezető módszer, ugyanakkor csak a későbbi irodalomtudományi kutatások tudnak majd választ adni arra, hogy hogy mennyiben járulhat hozzá a szerzők műveinek megértéséhez az írói életrajz. Szabó Magda kapcsán ennek a kérdésnek a tisztázása – a már említetteken kívül – azért is lényeges, mert az önéletrajzi ihletésű könyveinek értékelésekor releváns vizsgálati szempontot képezhetnek az egyes fikcionalizálási metódusok, melyeknek azonban a recepció eddig meglehetősen kevés figyelmet szentelt,³¹ s az ilyen jellegű alkotásokat az alapján ítélték meg, hogy az író mennyire mitizálta vagy írta át/szét az életrajzát, illetve annak szereplőit.³² A szövegközeli olvasatot tehát azért tartottam fontosnak, mert a Szabó Magda-recepció egyik hiányossága éppen a narratív eljárások vizsgálatának terén mutatkozik meg.

Az értekezésben elemzett művek narratológiai sajátosságainak felmérése során kiemelten foglalkozok a különböző tudatábrázolási módozatokkal mint a Szabó Magda-regények legjellemzőbb narratív technikáival, hiszen az egyes művekben kiemelt szerephez jut a múlt és jelen eseményeinek szereplői tudatokon keresztül való közvetítése, illetve az olyan gondolatok ábrázolása, melyeket az egyes alakok másokkal nem közölnek, s melyek ily módban csak az olvasó számára válnak észlelhetővé. Az előbbiekből adódóan a hang, a nézőpont, illetve

³¹ Az egyik jelentős kivételt Eisemann György azon tanulmánya képezi, melyben a *Mézescsók Cerberusnak* című novelláskötet önéletrajzi ihletésű írásait vizsgálja a fentebb említett szempont mentén. EISEMANN György, *Az emlékezés mint átírás. Szabó Magda: Mézescsók Cerberusnak*, Kortárs, 2000/4, 112–115.

³² Tanulságos lehet ebből a szempontból a *Rózsaszín szemüveg* című beszélgetéssorozat Szabó Magdával foglalkozó alkalma, melyről Tarján Tamás tudósított: „egykönnyen hipotézissé lett, hogy Szabó Magda az írásaiban szenzációsan »hazudozott«. Meglepő módon a három tapasztalt író-literátor [t.i. Háy János, Radics Viktória, Kiss Noémi – K. R.] folytonosan felelősködött, azonosította hősük magánéletét és epikai világát.” TARJÁN Tamás, *Nyugati életmű. Szabó Magda a „régimódi” asszony*, Revizor Online, 2009. október 1. Elérhetőség: <https://revizoronline.com/hu/cikk/1811/szabo-magda-a-regimodi-nagyasszony-nyitott-muhely/> (Letöltés ideje: 2019. február 20.)

az ezekhez kapcsolódó időrend kérdése minden egyes regényelemzésem alapját képezi. A legfontosabb kiindulópontot és alapvetést Gérard Genette narratológiai elmélete képezi,³³ melyben a narratív szöveg három elemzési kategóriáját (idő, mód, hang) különböztette meg, továbbá a narratív szövegek vizsgálata során különválasztotta a „Ki beszél?” és a „Ki lát?” kérdéseket, s megfogalmazta fokalizációs elméletét. Kisebb részben Mieke Bal meglátásait is alkalmazom, azonban én Füzi Gabriella és Török Ervin nézetét – mely szerint szükségtelen a fokalizációt a narratíva minden elemére kiterjeszteni –³⁴ elfogadva, s a „mindentudó elbeszélő” terminust³⁵ megtartva, a genette-i hármastipológiát vettem alapul. A mindentudó elbeszélő fogalma alatt olyan narrátort értek, aki a narratíva egészére rálátással bír, s – adott esetben – tudását explicitté teheti, illetve aki a narratív információk adagolásával feszültséget teremthet, eseményeket vetíthet előre, vagy korlátozhatja az olvasói és szereplői tudást is.

A disszertációban nem idézem és alkalmazom a bal-i fokalizációs elméletre épülő újabb írásokat, mivel Mieke Bal annak ellenére akarja vizuális alkotásokra is alkalmazni Genette elméletét,³⁶ hogy a francia irodalmár azt kifejezetten irodalmi szövegek elemzésére dolgozta ki, továbbá a fokalizáció terminus az ő elgondolásában – Baléval ellentétben – nem a látással,

³³ Mivel az általam hivatkozott részletnek még nincs magyar fordítása, ezért az általam használt angol nyelvű kiadás oldalszámait adtam meg, ettől függetlenül azonban a magyar irodalomtudományban használatos terminológiát használom. Gérard GENETTE, *Narrative Discourses. An Essay in Method*, Jane E. LEWIN ford., Ithaca–New York, Cornell University Press, 1980.

³⁴ Füzi Izabella és Török Ervin a következőket írja a fokalizáció fogalmával kapcsolatban: „[a fokalizációt] a narrációs aktusnak alárendelve, azokra az esetekre tartjuk fenn, melyek során a narráció valamilyen formában hozzáférést biztosít a szereplői tudáshoz.” FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Szeged, 2006.

Elérhetőség: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20nar%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/nezopont/index05.html#nezoszerkozv](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20nar%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/nezopont/index05.html#nezoszerkozv) (Letöltés ideje: 2019. január 28.)

³⁵ Az elnevezés adekvátsága, illetve a „mindentudó elbeszélő” létezése vita tárgyát képezi az irodalmárok körében, továbbá az „omniszciens (mindentudó) elbeszélő” terminusának helyettesítésére is születtek új elnevezésjavaslatok, ám mivel a dolgozatnak nem célja a probléma megoldása, s egyik javasolt definíció sem vált széles körben használt fogalommá, én megmaradtam a hagyományos terminus használatánál. A javaslatokkal kapcsolatban lásd a következő tanulmányt: SZABÓ Erzsébet, *A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek kognícióelméleti hozadékok*, *Studia Poetica*, 2010/4, 107–108.

A zéró fokalizációt – melyet Genette a mindentudó elbeszélő fogalmával egyenértékű terminusként használ – Mieke Bal bírálja és kiiktatja saját, Genette teóriájára alapozott elméletéből; csak külső és belső fokalizációt különböztet meg, vagyis a nem szereplőhöz kötődő nézőpontot egy „külső narrátornak” tulajdonítja. Én azonban úgy gondolom, hogy Genette rendszere finomabb tipologizálást tesz lehetővé, hiszen bizonyos szövegekben akadnak olyan megjegyzések, melyek egyértelműen egy mindentudó narrátortól származnak. Ennek bővebb bizonyítását Tilmann Köppe és Jan Stühling végezte el, megkérdőjelezve Genette azon – Bal kritikájának hatására írt – helyesbítését, mely szerint a zéró fokalizáció a belső és külső fokalizáció váltakozásaként írható le. Lásd: Gérard GENETTE, *Narrative Discourse Revisited*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1988, 73. Illetve: Tilmann KÖPPE, Jan STÜHRING, *Is zero focalization reducible to variable internal and external focalization?*, *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*, 2016/1. Elérhetőség: <https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/tilmann-koeppe-jan-stuehring-zero-focalization.pdf> (Letöltés ideje: 2019. február 25.).

³⁶ Ennek problematikusságára Ferencz Anna mutat rá a következő tanulmányában: FERENCZ Anna, *A fokalizáció mint (vak)ablak. Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyságok díja című regényében. = Retorika és narráció*, szerk. HAJDU Péter, RITÓÓK Zsigmond, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2007, 133–143.

hanem az információmennyiség szabályozásával áll összefüggésben. Ebből adódóan csak a Genette elméletével összeegyeztethető szempontjait³⁷ használtam fel, úgy mint: a szereplői fokalizáció gyakorisága; a szereplői perspektíva szűkítésének, illetve tágításának funkciója; a fokalizáció egyik alakról a másikra való eltolásának szerepe; a narratív információ észlelhetőségének kérdése; az olvasói betekintetőség mértéke; a tudáshiányból, valamint - birtoklásból adódó (szereplői és/vagy olvasói) hátrány vagy fölény.

A disszertációban a nézőpont fogalmát elsősorban ennek megfelelően az elbeszél világra vonatkozó tudás elosztási elveként és a feszültség szabályozásának módjaként kezelem, mivel a Szabó Magda-művek narratív sajátosságainak meghatározásához elsősorban ez a megközelítés mutatkozott a legalkalmasabbnak.

A nézőpontváltás különleges jelentőséggel bír a szerző regényeiben, ugyanis regényvilágában az egyes alakok közti idegenség vagy elidegenedés a dialógusok hiányával és/vagy visszaszorulásával jár együtt. Az idegenség nemcsak a szereplők közti viszonylatban tölt be lényeges szerepet; az önidegenség leküzdésének vágya számtalan szereplőt jellemez, és ennek megvalósítása nagy mértékben az emlékezés aktusa mentén megképződő identitás és önmegértés révén történik. Ebben a tekintetben jelentőséggel bír az, hogy a narrátor mikor hagyja „szóhoz jutni” a szereplőit, mikor erősíti fel a hangjukat a mentális nyelvük átvételével úgy, hogy az adott alakok mégis az ő szövegének képében nyilatkoznak meg, s mikor beszél ő közvetlenül a tudati folyamataikról. Az én-elbeszélés különböző kontextusokban, elbeszélői helyzetekben bontakozik ki, ám ezekre a bírálók alig fordítottak figyelmet, s lényegében Az őzben megismert írói technika ismétléseként, illetve modoros narratív eljárásaként értékelték.

A hang kérdésének elemzése során a belső monológ formai sajátosságaival, funkcióival, tipologizálásával foglalkozom elsődlegesen, s e vizsgálat alapját Dorrit Cohn *Áttetsző tudatok* című könyve³⁸ szolgáltatja, mivel véleményem szerint Cohn rendszere egyértelműbb és sokkal jobban használható, mint a korábbi, nyelvészeti szempontok alapján felállított rendszerek.³⁹

³⁷Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, 175–214.

³⁸Dorrit COHN = *Az irodalom elméletei 2.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1997. (Egyes esetekben olyan részekre hivatkozok, amelyeknek még nincsen magyar nyelvű fordítása, ezért ilyenkor az eredeti kiadás oldalszámait adtam meg.)

³⁹Gérard Genette *Narrative Discourse Revisited* című könyvében Cohn tipológiája kapcsán azt írja, hogy kettejük szereplői tudatábrázolásokra vonatkozó tipológiája lényegében megegyezik, mindössze ugyanarra a jelenségekre más terminusokat használnak. Meglátásom szerint Cohn rendszere sokkal jobban figyelembe veszi az elbeszélői hang sajátosságait – főként a szereplői monológok esetében –, mint Genette-é, ezért e kérdés vizsgálata során az ő művére hagytam.

A francia narratológus az előbbieket emellett arra is kitér, hogy Cohn által az autonóm belső monológ egyik ritka példaként azonosított, James Joyce *Ulysess* című regényének *Pénélope* című fejezetében található szereplői monológ véleményem szerint egy idézett monológ, mivel a szereplő megnyilatkozása egy alapvetően egyes szám harmadik személyű regényszövegbe ékelődik bele. Azonban véleményem szerint teljesen más narratív funkcióval

Művének megjelenése előtt ugyanis különböző elméletek léteztek a tudatábrázolási módozatok, s azon belül is a belső monológ terminusának meghatározását illetően. Cohn újítása abban állt, hogy a pszichológiai és stilisztikai körülírásra, valamint – az irodalmi problémákat leegyszerűsítő – nyelvtani megközelítésére épülő teóriák helyett olyan elméletet dolgozott ki, mely figyelembe veszi a tudat nem-verbális tartományát, illetve az elbeszélő és a hős módosult kapcsolatát. Az amerikai irodalmár nagy hatású művében arra is rámutatott, hogy munkájának megjelenését megelőzően az elméletírók két különböző jelenséget illettek a „belső monológ” terminussal,⁴⁰ illetve a tudatábrázolási módozatok technikai sokféleségét „tudatfolyam-technikává” redukálták, s az egyes narratív eljárásokat az idézés nyelvtani alapkategóriáira alapozva rendszerezték.

A Szabó Magda-i fikciós világban az identitás kialakításával, illetve a szereplők önmagukkal szembeni idegenséggel való küzdelme előtérbe állítják a személyiség elbeszélésének kérdéseit, a narratív identitás vizsgálatát az egyes művekben. Az identitás – mely a latin eredetű *identitas* szóból ered, melynek jelentése önzonosság – fogalmának számos megközelítésmódja létezik attól függően, hogy melyik tudományterület teszi azt vizsgálatának tárgyává, s ennek megfelelően hosszú és szerteágazó előtörténettel bír.⁴¹ Az egyes identitáselméletek két irányból ágaznak ki; egyfelől a pszichológiai megközelítést képviselő Erik H. Erickson teóriájából, mely az identitást egy egész életen át tartó alakulási folyamat részeként gondolja el, másfelől pedig a filozófiai alapozottságú Paul Ricœur elméletéből, mely az identifikációs folyamatokat a prózai művek narratív szintjén vizsgálja. Mivel a dolgozatban regényeket kívántam megvizsgálni, ezért az elemzéseimet az utóbbi irány elméleteire alapoztam. Paul Ricœur a narratív identitást az azonosság olyan formájának tartja, melyre az elbeszélés során tehetünk szert, s melynek önmegértő jellege abban rejlik, hogy nem az alteritás ellenében, hanem általa jön létre.⁴² Tengelyi László részleges kritikát fogalmazott meg ezen elmélettel kapcsolatban; ő azon esetek (életválságok, balesetek) vizsgálatára helyezi a

bír az, ha egy egyes szám harmadik személyű szöveg egy-egy bekezdés erejéig vált át idézett belső monológra, mint ha egy szereplő egy egész fejezet erejéig, a mindentudó narrátor segédkezése nélkül válik monologizálónak. A dolgozatban tehát Cohnhoz hasonlóan én is külön kezelem a két esetet. GENETTE, *Narrative Discourse Revisited...*, 58–61.

⁴⁰ Dorrit Cohn szerint ez a terminológiai kétértelműség Édouard Dujardinig vezethető vissza, aki a saját regényét (*A babérokat már learatták*) akarta beállítani az *Ulysess* című regény egyes szám első személyű monológjának irodalmi előképeként, s ennek érdekében írásában összeolvasztotta a két eltérő formai sajátosságokkal bíró monológtypust. COHN, *i.m.*, 100.

⁴¹ Az elméleti háttér történetének felvázolásától eltekintettem, mivel szétfeszítette volna e dolgozat kereteit. Az identitás fogalmának tudománytörténeti háttérét Földes Györgyi vázolja fel a következő írásában: FÖLDES Györgyi, *Identitás = Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 92–108.

⁴² Paul RICŌEUR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5.–Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 23.

hangsúlyt, melyek az egyént a korábban hitelesnek gondolt elbeszéléseink átgondolására, helyesbítésére ösztönzi az addig elfojtott értelemösszefüggések hozzárendelésével egyetemben.⁴³ Az elemzések során az előbb vázoltak alapján használom a (narratív) identitás elnevezést. Mivel az identitás az elbeszélés és emlékezés kontextusában jön létre, a regényszövegek emlékezéstechnikai jellemzőit is számba veszem, illetve az említetteken felül az egyes szövegeknek megfelelő poétikai módszereket (például mítoszkritikai vagy testpoétikai szempontokat) is igénybe veszek.

⁴³ TENGELYI László, *Élettörténet és sorsesemény*, Bp., Atlantisz, 1998, 27.

II. RECEPCIÓTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

1. Az új, vérbeli női epikus születése – Szabó Magda első regényeinek recepciója

Amikor 1958-ban, kilenc évnyi hallgatást⁴⁴ követően megjelent Szabó Magda *Freskó* című regénye, a kritikusok annak a szocialista értékszempléletet magáévá tevő „új, vérbeli női epikusnak”⁴⁵ a születését ünnepelték, aki művében egyszerre kapcsolódott a lélektani-realista regények magyar hagyományához, s használta fel a nyugati, modern (huszadik századi) alkotások poétikai eszközeit mondanivalójának közvetítéséhez. Az irodalomkritika ezekből adódóan olyan szerzőként kezelte Szabó Magdát, akitől a későbbiekben is joggal várhatnak majd remekműveket. Ez a várakozás részben teljesült, hiszen *Az őz* (1959) is komoly sikereket könyvelhetett el, ám fogadtatása már korántsem volt egyöntetűen pozitív. A megjelenését követő időszakban több szempontból – leginkább ideológiai okokból – is problematikus alkotásként kezelték, s többek között ez a mű volt az *Élet és Irodalom* hasábjain több héten keresztül zajló „hátranézés-vitának” (1960) az egyik apropója.

Úgy gondolom, hogy az első Szabó Magda-regények korabeli fogadtatását több okból is érdemes megvizsgálni. Egyrészt azért, mert a szerző (nemcsak regényírói) munkásságának recepciótörténete még nincsen feltárva. Másrészt azért, mert igen tanulságos lehet annak végigkövetése, ahogy egy ideológiailag megosztó alkotás a szerzői életmű egyik viszonyítási pontjává vált. Harmadrészt pedig azért, mert a vizsgálat irodalomtörténeti haszonnal kecsegtet, hiszen a *Freskó* és *Az őz* egyaránt az irodalom konszolidációjának idején jelent meg; abban az időszakban, amikor elkezdtek kikristályosodni a marxista esztétikának és irodalomtudománynak az irodalmi alkotások értékelését meghatározó szempontjai.

A következőkben a *Freskó* és *Az őz* korabeli recepcióját vizsgálva arra keresem a választ, hogy milyen elvárásoknak feleltek meg a Rákosi-korban osztályidegennek nyilvánított író nő szóban forgó regényei, s mi alapján vélekedtek úgy a kritikusok, hogy a polgári-

⁴⁴ Szabó Magdát – több más, polgári származású, illetve az Újhold-köréhez tartozó alkotótársával egyetemben – a Rákosi-korszakban osztályidegennek nyilvánították, minisztériumi állásából elbocsátották, a Baumgarten-díját pedig még az odaítélésének napján visszavonták tőle, s vallásos, illetve személyes tapasztalon alapuló lírája miatt peremre szorult. Ezen idő alatt írta meg a *Freskó*, a *Mondják meg Zsófikának*, és *Az őz* című regényeket – valamint a *Disznótor* szövegének bizonyos részét is –, melyek azonban csak az irodalom konszolidálódását követő években jelenhettek csak meg, s melyek kéziratát a Rákosi-korszak alatt barátai rejtegették. „A kézirat persze bujdosott, Lengyel Balázsék, Kálnoky, Ottlik őrizték, mikor kihez került, úgy éltünk, rejtegetett alkotásainkkal akkor, mint a *Vörös Pimpernel*, amit én írtam, azt életveszélyes volt elolvasni is.” ACZÉL Judit, *Hit és korszerűség* [Interjú Szabó Magdával], Jelenkor, 1997/9, 820.

⁴⁵ NAGY Péter, *Szabó Magda: Freskó*, Irodalomtörténet, 1959/2., 301.

konzervatív, illetve vallásos világnézet felől érkező szerző műveiben határozottan kiállt a szocializmus mellett.⁴⁶

1.1. A szocialista realizmus és a modernség összefüggései 1956 után

Mielőtt rátérnénk a két regény recepciójának vizsgálatára, szót kell ejtenünk a korszak modernség-felfogásáról, illetve arról az irodalmi kontextusról, amelyben ezek a művek napvilágot láttak, s amely nagymértékben meghatározta fogadtatásukat.⁴⁷

A marxista esztétika a modernséget illetően két fogalmat különített el: a *modernizmust* és a *modernséget*. Modernistának azokat a – zömmel polgárinak bélyegzett – művészeti irányzatokat („izmusok”) tekintették, melyek „a művészet megújítását *nem a társadalmi fejlődésből* következő, s azt elősegítő eszmék kifejezésén át akarják megvalósítani, hanem pusztán *formai újítással*, s bizarr, vagy bomlott formák öncélú szenzációjával akarják a művészi fejlődés látszatát kelteni.”⁴⁸ Ezzel szemben a modern alkotások a huszadik századi (nyugati) irodalomban rejlő modern művészi eszközöket (például az időkezelést, regényszerkesztést, tudatábrázolást érintő írói megoldásokat) a haladás, a társadalmi fejlődés, az emberi viszonylatok törvényszerűségeinek, s a valóság minél hitelesebb ábrázolásának szolgálatába állították.

A művészi technikákkal való kísérletezés, illetve azok „fejlesztése” a marxista irodalomesztétika számára egyfelől azért volt fontos, mert a kritikai (19. századi) realizmusra⁴⁹ jellemző régi formákat (például a mindentudó narrátor alkalmazását) alkalmatlannak találták a gyors változások ábrázolására, ezért a szerzőknek a formabontás – amely azonban nem kizárólagos cél, hanem csak melléktermék lehetett – révén kellett új tartalmakat kifejezniük.⁵⁰ Másfelől pedig azért, mert a sematizmus korszakával ellentétben elutasították azt a látásmódot,

⁴⁶ *Kis magyar irodalomtörténet*, szerk. KLANICZAY Tibor, SZAUDER József, SZABOLCSI Miklós, Bp., Gondolat, 1965³, 331.

⁴⁷ Mivel a téma bővebb tárgyalása szétfeszítené a disszertáció kereteit, ezért a Szabó Magda regényeinek megjelenési idején publikált cikkek alapján kísérlem meg rekonstruálni az irodalom konzervatívizálásának hatására változó, pártállami irányítású irodalomkritika irodalmi művekkel szemben támasztott elvárásait. A szocialista realizmus fogalma kialakulásának, illetve a magyar irodalom és irodalomtudomány 1945–1953 között végbemenő szovjetizálásának körülményeivel, folyamatával Scheibner Tamás következő monográfiája foglalkozik: SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*, Bp., Ráció, 2014.

⁴⁸ BÓKA László, *Modernség, modernizmus, kritika*, Élet és Irodalom, 1959. július 10. (Kiemelések az eredetiben.)

⁴⁹ A „kritikai realizmus” alatt a 19. századi realizmust értették, melyet a többszálúság, a fő- és mellékszereplők sorsának megkomponálása jellemez. A kritikai realizmus szellemében íródott regényekben az eszmei mondanivalót a különböző sorsok összehasonlítása hordozza, továbbá ezek az alkotások a társadalom bonyolultságát az egyes embercsoportok történetén keresztül és ítékezés nélkül mutatják be. – ERDŐS László, *Módszer és világnézet*, Kortárs, 1958/5., 747–748.

⁵⁰ ERDŐS László, *Irodalom és modernség*, Élet és Irodalom, 1958. július 18., 4.

amely egy műnek pusztán a témaválasztás vagy az eszmei értékek alapján adott irodalmi/művészi rangot.⁵¹ A tartalom és forma egységének jegyében a szerzők állásfoglalásának és szilárd világnézetének is meg kellett mutatkoznia a műalkotásban (így például a szereplők, a múlt eseményeinek, illetve a jelen társadalmának ábrázolásában is),⁵² melynek a közösséget, társadalmat érintő kérdéseket kellett tematizálnia. Így vélték kiküszöbölhetőnek többek között a károsnak tartott „kispolgári szubjektívizmust”,⁵³ melyet összeegyeztethetetlennek tartottak a szocialista értékrenddel. Ez az értékrend pedig kizárólag a *szocialista realizmus* révén volt képes érvényesülni, mivel – a legmodernebbnek tartott művészi irányzat lévén⁵⁴ – csak általa valósulhatott meg a hiteles valóságábrázolás, melyet a művészet elsődleges céljának tartottak. Épp ezért kapott például Mészöly Miklós novelláskötete, a *Sötét jelek* komoly bírálatot Kemény György részéről, aki bár elismeri, hogy az író az élet drámái vonzzák, mégis felrója neki a „kétértelmű, ködös szimbólumokat”, s az egyes novellák által megragadott hangulatok és helyzetképek kapcsán a „zagyva és hazug beállítású” helyzeteket, látomásokat, melyek alapján úgy látja, hogy az „ilyenfajta uszító írásoknak pedig nincs helyük a magyar könyvkiadásban.”⁵⁵ Ugyanakkor az Élet és Irodalom kritikusa, Rákos Sándor úgy fogalmazott, hogy a „[h]áborúk, társadalmi változások kényszere folytán helyüket veszített, kallódó embertorzók (mögöttük olykor az elhanyagolt osztály körvonalai is föltetszenek) – ez a Mészöly-novellák egy részének világa.” Ez a kritikus észrevétel magyarázatot adhat arra, hogy novellák „vázlatszerűen elmosódó külvilág”-a, valamint az „elnagyolt és hiányos társadalomkép”⁵⁶ ellenére miért jelenhetett meg a kötet, hiszen ekkoriban a második világháborút követő társadalmi változások tematizálását várták el az íróktól.

Hasonló okokból jelenhetett meg Mándy Iván *Fabulya feleségei* című kisregénye is, melynek szereplői tehetségtelen, a régi rendszer művelt középosztályhoz tartozó alakok, akik ráadásul „egyáltalán nem voltak ártatlanok az ellenforradalom alatt”, ugyanakkor a Népszabadság kritikusa azért marasztalja el az író, mert nem teszi egyértelművé, hogy „sajnálja

⁵¹A szemantizmus „direkt igazságok »közérthető«, azaz szürke közlő stílusban, dísztelen formákban való megjelenését, a művészi formák uniformizálódását sugalmazta.” – ILLÉS László, *Gondolatok a realizmusról (Egy vita margójára)*, Kortárs, 1961/3., 448. Illetve: „Szocialista irodalmon ma már nem a szocialista gondolatok bármilyen megformálását értjük, hanem [...] a művészi értelemben is ható szocialista irodalmat.” – PÁNDI Pál, *Elsüllyedt irodalom? Tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1963, 11–12. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵² „Az irodalmi mű tartalma az író ítélete az általa ábrázolt jelenségekről s egyben a világról, melyet az ábrázolt jelenségek segítségével tükröz. [...] Az írói ítékezés magában az ábrázolás módjában nyilvánul meg; a tartalom formává válik.” – ERDŐS László, *Tartalmi esztétika*, Élet és Irodalom, 1959. július 24. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵³ SZABOLCSI Gábor, *Szocialista realizmus és modernizmus*, Kortárs, 1959/3., 458.

⁵⁴ IMRE Katalin, *A szocialista realizmusról*, Élet és Irodalom, 1958. április 25.

⁵⁵ KEMÉNY György, *Mészöly Miklós: Sötét jelek*, Népszabadság, 1958. február 8.

⁵⁶ RÁKOS Sándor, *Sötét jelek. Mészöly Miklós novellái*, Élet és Irodalom, 1958. február 7.

vagy kárhóztatja-e a figuráit”, továbbá mert „mellőzi az olyan helyzeteket, amelyekben a Fabulya-féle alakok politikai-társadalmi arculata is” megmutatkozhatna.⁵⁷

A tárgyalattal kapcsolatban azt azonban fontos megjegyezni, hogy bár 1958-tól kezdődően folyamatosan jelentek meg írások, vitairatok az irodalmi hetilap és az egyes folyóiratok hasábjain arról, hogy a szocialista realizmus világnézetnek vagy módszernek (vagy épp mindkettőnek) tekinthető-e, a fentebb ismertetett elvárások alapvetően meghatározták az irodalmi alkotások – marxista elviségen alapuló – olvasási, értelmezési és értékelési módját.

1.2. A *Freskó* fogadtatása

A *Freskó* publikálását az 1956-os forradalom hatására módosuló irodalompolitika tette lehetővé. A prózai művek megjelentetése során ekkor fontos cél volt az irodalmi életet is meghatározó pártpolitika számára a magyar realista széppróza „legjobb hagyományai”, valamint az új életet, lehetőségeket ábrázoló regények és elbeszélések közti folytonosság helyreállítása, illetve a bolsevik irodalompolitika által elhallgattatott, a szocialista realizmust mind tartalmi, mind formai vonatkozásban gazdagítani kívánó szerzők műveinek megjelentetése.⁵⁸ A korábban hallgatásra ítélt, a „polgári nézetek és esztétika talajáról induló” alkotóktól a „türelmes irodalompolitika és kritika” a szocializmus világához való közeledést, az alkotói módszerek korszerűsítését, illetve a realizmus írói technikáihoz való közelítést várta el.⁵⁹

Az irodalmi sajtóorgánumok közül az *Élet és Irodalom* reflektált⁶⁰ a leggyorsabban Szabó Magda regényére. Lengyel Balázs mehökkentőnek tartotta az alkotás felépítésének virtuozitását, mely számára a „női” és „férfiírás” jellemzőinek bravúros ötvözésében nyilvánult meg. Megjegyzésének háttérében az a felfogás áll, mely az irodalmat a „női” és „férfi irodalom” binaritásában gondolja el, melyek között hierarchikus viszonyt feltételez. Lengyel ennek jegyében „irodalmi közhelyként” közli azt a megállapítását, miszerint a nőírók képtelenek szerkeszteni, s ezért tartotta különösnek, hogy Szabó Magda (akiben megvan „az az anyag-közelség és élmény-melegség, amiben a nőírók szinte utolérhetetlenek”) „úgy szerkeszt, olyan mesterien adagolja a történet anyagát a magaválasztotta nehéz, modern formában, mintha férfiként legalábbis a negyedik regényét írná.” Kritikájának utolsó bekezdésében az általa

⁵⁷ MÜLLER Magda, *Mándy Iván: Fabulya feleségei*, Népszabadság, 1959. augusztus 8.

⁵⁸ ANTAL Gábor, *Realizmus és folytonosság: Jegyzetek a mai magyar írók prózaműveinek kiadásáról*, *Élet és Irodalom*, 1958. június 27.

⁵⁹ KOCZKÁS Sándor, *Realizmus vagy dekadencia?*, *Élet és Irodalom*, 1960. november 4.

⁶⁰ LENGYEL Balázs, *Freskó. Szabó Magda regénye*, *Élet és Irodalom*, 1958. március 28.

tömbszerűen leegyszerűsítettnek tartott alakábrázolás kapcsán ismét egy „férfias” tulajdonság gyakorlását tanácsolta, amikor így írt: „szeretnénk, ha Szabó Magdában az önkontroll szintén férfias tulajdonsága a szerkesztés férfiképességéhez méltó volna”. Ennek fényében talán nem meglepő, hogy Lengyel Balázs Kaffka Margittal állítja párhuzamba Szabó Magdát (ahogyan az sem, hogy nagyon hasonló retorikával szól róla, mint annak idején Kaffkáról a férfi kritikusok), s ez a párhuzam – mint az látni fogjuk – a későbbi, nemcsak a *Freskó*ról írt kritikákban is visszatérő elem lesz.

Nacsády József a Tiszatáj hasábjain megjelent írásában (1958. április 10.) a mű elbeszélés-technikájával foglalkozott, s megállapította, hogy a szerző biztos kézzel használja azt az egyszerűnek látszó, Nacsády által „tudatfényképezésnek” nevezett narratív eljárást, melyet a művészi emberábrázolás egyik modern válfajaként határozott meg, s amely akkor bizonyul „helyes választásnak”, ha az a valóság bonyolultabb rétegébe, az emberi lélekbe enged mélyebb betekintést, s a szerző jobb megértését, valamint az ábrázolt világgal való kontaktus megtalálását segíti elő. A továbbiakban – a „tudatfényképezés” terminust elhagyva – már „belső monológ”-ként hivatkozik a regény narrációs technikájára, megjegyezve, hogy „a szerző a választott módszerrel az egyéniségétől idegen »értekezés« behatolásának veszélye nélkül nyúlhat a lelkek mélyére, nincs szüksége »bonckésre«.” Nacsády itt feltételezhetően arra gondolt, hogy az alkotásban nem egy mindentudó elbeszélői hang közvetíti a szereplők érzéseit és gondolatait, hanem az egyes alakok belső monológjai. Azonban a kritikus figyelmen kívül hagyja azt, hogy a szereplői monológok váltakoztatásához elengedhetetlen a mindentudó narrátor jelenléte, továbbá azt is, hogy a szereplők tudattartalmai nem kizárólag monológok formájában jelennek meg a regényszövegben, illetve, hogy a narráció a külső leírás módszerével is él a külső eseménysorok ábrázolásának, valamint a cselekmény továbblendítésének érdekében. Vagyis itt nem arról van szó – mint azt Nacsády állítja cikkének utolsó bekezdésében –, hogy a szerző a regény végén módosítani kényszerül a módszerén, hiszen a műre kezdettől fogva jellemzőek az egymást kiegészítő, összetett narrációs-technikai eljárások.

Béládi Miklós a *Freskó*ban alkalmazott modern regénytechnikai megoldások tekintetében Marcel Prousthoz, Virginia Woolfhoz, Thomas Mannhoz, illetve André Giraudoux-hoz hasonlította Szabó Magda írásművészetét. A társadalom irodalmi műben való bemutatása elsődleges fontosságú szempont a kritikájában, s ő is azon az állásponton van, hogy Szabó Magda ennek, valamint az írói világlátás kifejezésének szolgálatába állította a modern írói eszközöket; az időrétegek egymásra építésének módszere révén bontakozik ki az író világnézetét hordozó társadalmi folyamat ábrázolása a regényben, mely „a kibontakozás reális

és helyes társadalmi távlatát is tartalmazza.”⁶¹ Zay László ezzel szemben a Theologiai Szemlében publikált írásában – melynek létrejöttét elsősorban nem a mű művészi elemzése motiválta – azon a véleményen volt, hogy Szabó Magda írói módszere a kritikai realizmusra emlékeztet, annak ellenére, hogy írói szemlélete és meggyőződése kétségkívül őszintén szocialista. „A kritikai realizmusnak a szocialista realizmussal való elegyedése érezhető többek között művének abban a [...] tulajdonságában is, hogy alig van kitekintése a jövő felé...”⁶²

Rákos Sándor a Népszabadságban publikált kritikájában (1958. június 3.) arról ír, hogy Szabó Magda verseinek kiadásakor nyilvánvaló volt: a szerző egyszer eljut odáig, hogy „a társadalmi jelenségeket ne csak szubjektíven, hanem objektíven is vizsgálat alá vegye – műfaji meghatározással élve: a líra után epikát írjon.” A regény cselekményének ismertetését követően kiemeli, hogy bár Szabó Magda „látja és elítéli azokat a jelenségeket, amelyek ma már embertelenül anakronisztikusak”, azonban a főhősnője nem rendelkezik határozott jövőképpel, és nem a szocialista értékrend szellemében választja a családdal szemben a szegény, de tiszta lelkű idős szolgát, hanem elvi okokból. Érdekes módon Lengyel Balázs írásának egyes szempontjai itt is megjelennek, ám nem a „női” és „férfi” irodalom bináris kategóriáinak viszonylatában. A szerkesztés képességének hiányát ugyanis Rákos Sándor nem a női írókhoz rendeli, hanem az egész magyar prózairodalomra kiterjeszti, s bár ő is megjegyzi, hogy a *Freskó* annyira érett alkotás, hogy akár a szerző sokadik regénye is lehetne, a bravúros szerkesztést és érettséget nem „férfias” erényekként határozza meg. A kritikus egyetlen kifogása az, hogy Annuskát nem ábrázolta elég kritikusan az író, ám ez a tény véleménye szerint „súlytalanná válik a jelentős eredmények mellett.”

Rónay György a *Vigilia* folyóiratban (1958/6.) szintén az írói mesterségtudás fegyelmezett biztonságát s a hangszerelés fölényes gyakorlottságát méltatta, ám az írói jellemzés kapcsán hangsúlyozta, hogy bár az a modern regény egyik legjelentősebb vívmányaként értékelhető, Szabó Magda művének megjelenése idején már elvesztette vívmány-jellegét. Ezúttal is előtérbe kerül az a vélekedés, mely szerint a szerző által alkalmazott írói technika (többszemponúság, a szereplők belső világának közvetlen bemutatása) a hiteles valóságábrázolást segítette elő, s Rónay szerint ebben rejlik a *Freskó* modernsége is.

Nagy Péter az *Irodalomtörténet* folyóiratban publikált kritikáját (1959/2) abból a problémából indította ki, hogy vajon miért olyan csekély azon nőírók száma a magyar irodalomban, akik saját koruk „»férfi«-irodalmának szintjén alkotni képes[ek]...” A „kivételes

⁶¹ BÉLÁDI Miklós, *Szabó Magda: Freskó*, Kortárs, 1958/6., 944.

⁶² ZAY László, *Szabó Magda: Freskó*, Theologiai Szemle, 1958/6–7., 311.

íróőnek” tartott Kaffka Margit ebben a kontextusban kerül ismét előtérbe. De míg Lengyel Balázs írásában a Kaffka-párhuzam alapvetően a férfi írókéval egyenrangú, mégis „nőies” regényt alkotó íróő kivételességének hangsúlyozására szolgál, addig Nagy Péter kritikájában már a kor- és valóságábrázolás kérdése is előtérbe kerül a két szerző művészete kapcsán. A kritikus ugyanis a párhuzamot azzal a megállapítással folytatja, hogy „a *Freskó* alig kétszáz oldala szintén egy réteg: a vidéki magyar értelmiség jelen századközépi széthullásának – megsemmisülésének és megújódása csíráinak – a regénye.” Azonban nem csak Kaffka Margit írásművészetét említi ennek kapcsán. „Lehetetlen észre nem venni azt a belső korrespondenciát, amely Németh László *Égető Észtere* és Szabó Magda *Freskója* között van.” A tematikai hasonlóság ellenére azonban azt is hangsúlyozza, hogy a két mű alapvetően más narratív eszközöket alkalmaz a vidéki értelmiség társadalmi státusának ábrázolására, hiszen míg Németh László klasszikus, diakrón módszerrel jeleníti meg az említett jelenséget, addig Szabó Magda „a múltat nem objektív folyamatában, hanem a különböző szereplők pillanatnyi tudatán keresztül [...] tükrözteti.”⁶³ Azt is üdvözlendőnek tartotta, hogy az íróő a modern regény eszközeit – legfőképp a belső monológot – nem valamiféle „aberrált pszichológia”, hanem az emberi és társadalmi valóság megközelítésének szolgálatába állította, rámutatva arra, hogy „a jelen világa egy szebb és tisztább emberi jövő ígérétét hordozza.”⁶⁴ Az alkotás módszerének modernsége véleménye szerint abban rejlik, hogy a történeti ábrázolást pillanatképekből bontja ki, „mely [...] percbe-rögzítettségében sűríteni tudja az egész történelmi folyamatot.”⁶⁵ Nagy Péter leginkább William Faulkner hatását véli felfedezni Szabó Magda művészetében, ám az eltérésekre is felhívja a figyelmet. „Faulknernél a monologue intérieur eluralkodása nem egyszer a világ szolipszista látásának kifejezésévé általánosult; míg Szabó Magdánál ellenkező szemlélet kifejezési eszközévé lesz.” Az ellenkező szemlélet „a valóság összetettségének, sokarcúságának szimultán látásához és kifejezési vágyához” kötődik, mellyel nem egy „általános igazságot” akar kifejezni a szerző, hanem az emberi és társadalmi valóság megközelítési eszközöként alkalmazza.⁶⁶

1.3. A siker magyarázata és az elődök keresése

⁶³ NAGY, *i. m.*, 301.

⁶⁴ *Uo.*, 303.

⁶⁵ *Uo.*, 303.

⁶⁶ *Uo.*, 303.

A polgári gyökerekkel rendelkező Szabó Magda első regénye egyfelől azért kapott kiemelt figyelmet a marxista kritika részéről, mert cselekménye a „szocializmus építésének első, nehéz, eredményekkel s hibákkal terhelt” időszakában (1949–1953)⁶⁷ játszódik, másfelől pedig azért, mert művében a szinkrón társadalmi folyamatok egyik időszerű fejleményéről (a polgári réteg felszámolódásáról) számolt be lélektani hitelességgel, realista igénnyel, modern művészi eszközökkel, valamint az ábrázolt réteg iránti szimpátia nélkül.

A regény befogadásában két tényező játszott fontos szerepet. A bírálók egyfelől a tudatábrázolási módszerek (belső monológ, nézőpontok variálása) alkalmazásának sikerességét az e technikával megvalósítható ember-, társadalom- és valóságábrázolás hitelességén, s a mondanivaló kifejezésének sikerességén mérték le, másfelől pedig a narrációs-technikai megoldások, a szerkesztésmód és az alakábrázolás vizsgálata révén próbálták meg elhelyezni a szerzőt a magyar és világirodalmi viszonylatban. A lineáris történetstruktúra megtörésének, illetve a már említett lélektani ábrázolásmódok tekintetében elsősorban Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust és William Faulkner regényírói módszerével hozták kapcsolatba a szerző – ezeket a művészi eszközöket nem „másoló”, hanem saját alkotói tevékenységéhez igazító – írásmódját. Maga Szabó Magda saját írásmódjáról úgy nyilatkozott, hogy elsősorban nem külföldi minták befolyásolták az írás során, hiszen amikor első regényeit alkotta, még nem volt lehetősége a kritikusok által is említett szerzők könyveit olvasni, ezért inspirációs forrásként a népballadák szerkezeti felépítését, pontosabban a több szempontú ábrázolási technika szolgált. Ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy ennek a művészi megoldásnak a használata sokkal inkább emberi természetéből, mintsem írói igényből fakad.⁶⁸

Szabó Magda regényének magyar irodalmi viszonylatban való elhelyezésekor az elemzők egyfelől hangsúlyozták a vidéki polgári-értelmiségi réteg társadalmi és erkölcsi hanyatlásának tematizálását, másfelől pedig az ebből a rétegből kikerülő, a megváltozott

⁶⁷ *Kis magyar irodalomtörténet... i. m.*, 333.

⁶⁸ Garai Gábor 1977-ben készített interjújában Szabó Magda így nyilatkozott a *Freskó* szerkezetéről: „Kizártnak tartom, hogy az teljesen saját leleményem volna, egyszerűen nem lenne logikus, ahhoz túl sokat olvastam életemben. Mégsem külföldi példákra utalnék itt elsősorban, hanem a magyar népballadára, amely szimultán szerkezet, amely kihagy, és amely majdnem mindig több ember szemszögéből ábrázolja az eseményeket. Én még akkor azokat a bizonyos fontos időbontással, térjátékkal foglalkozó nagy nyugati regényeket [...] nem láthattam, mert nem volt behozatal, és a könyvtárakban sem állt rendelkezésünkre – később persze mindegyiket elolvastam. De nagyon jól ismertem a régi magyar irodalmat [...] Na most, költő is voltam, aztán volt bennem egy olyanfajta alapigény, ez viszont a természetemmel, már nem az írói, hanem az emberi természetemmel jár, hogy szerettem mindennek a másik oldalát is megnézni. Az igazság, ha igazság, akkor szerintem körbejárható, és akkor körbe is kell világtítani. Mert ha a tényt veszem, aszerint változik ugyanannak a ténynek az abszolút igazsága, hogy aki szemléli, mekkora élményanyag birtokában és milyen jellegű érzelmi töltettel nézi. Tehát, amikor ugyanazt a valamit több oldalról közelítem meg, megpróbálom az abszolút igazságot ábrázolni, de részekből teszem össze, nem egy ember látószögéből figyelem. Sok ember életének és optikájának közös ábrázolása kell, hogy elsegítsen az igazságig, aminek a kimondását újra meg újra megpróbálom.” GARAI Gábor, *Írószobám = Ne félj!...*, 93.

körülmények hatására különböző boldogulási utakat kereső nőalakok lélektani folyamatainak ábrázolását. A társadalmi réteg felszámolásának megjelenítése kapcsán a „legnagyobb magyar realistiként”⁶⁹ számon tartott Móricz Zsigmondban találták meg az egyik elődöt, ám azt már a későbbi, összefoglaló igényű munkákban is hangsúlyozták, hogy Szabó Magda csak az ábrázolt jelenség és alakok tekintetében köthető Móriczhoz, ugyanis az ábrázolás *mikéntjét* tekintve már inkább a móríci örökség elvetőjeként határozható meg (lévén a huszadik századi nyugati irodalom újításait használta fel).⁷⁰

A fentebb említett jellemzők kapcsán két másik szerző neve is felmerült; a „kivételes asszonyíróként” (és női elődként) számon tartott Kaffka Margité, illetve a (dzsenti réteg széthullásának ábrázolása tekintetében) „Móricz örökébe lépő” Németh Lászlóé, akiknek írásművészetét a társadalmi változások női szempontú, s az alakok pszichés folyamatainak megjelenítésére nagy hangsúlyt fektető ábrázolásmódja okán kapcsolták Szabó Magdáéhoz. Mindezek a későbbi összefoglaló jellegű írásokban és munkákban letisztult kijelentésekben öröklődtek tovább, például ily módon:

„Ezen az úton [ti. Németh László lélektani realizmusának útján] indul el Szabó Magda is, ennek a realizmusnak a folytatója („pszichológiai realizmusnak” is nevezik) [...] [és] akárcsak nagy elődje, s bizonyos mértékig szellemi rokona, Kaffka Margit [...] ő is belülről ad hírt arról a vidéki, polgári-értelmiségi rétegről, amelyet több-kevesebb szál fűz a pusztulása utolsó stádiumához érkezett dzsentihez [...]”⁷¹

A *Freskó* – illetve a szintén 1958-ban publikált *Mondják meg Zsófikának* című ifjúsági mű – kritikai sikerének betetőzését jelentette az író számára az 1959-ben neki ítelt József Attila-díj.⁷² Ugyancsak a regény(ek) sikerével hozható összefüggésbe az is, hogy Szabó Magda az Írószövetség – melyből férjével, Szobotka Tiborral ellentétben nem zárták ki előzőleg –, illetve az annak újjáalakulását előkészítő bizottság tagjai közé került,⁷³ s hogy alkotását az alakuló

⁶⁹ *Uo.*, 184.

⁷⁰ Ez az értelmezők szerint abban nyilvánult meg, hogy a szerző a „városibb” polgári irodalomhoz (a Nyugat későbbi nemzedékeihez, Krúdyhoz, Prousthoz, Joyce-hoz) kötődött, s a huszadik századi modern regénytechnikák (lélek- és időábrázolást érintő újítások) segítségével jelenítette meg a vidéki-dzsenti értelmiségi réteg hanyatlását. – CSETRI Lajos, *Vázlatok Szabó Magda regényírásáról*, Tiszatáj, 1971/1., 64–65.

⁷¹ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda regényeiben*, Literatura, 1974/3., 110.

⁷² A díjat a következő indoklással ítélték oda Szabó Magdának: „Könyveiben [...] nyoma sincs sem egyéni sérelmekről, sem kérészetű divatokat követő naturalista ellenzékiességnek, humanista álcájú, ám lényegében kisstílusú szelvényt, magánemberkedésnek, időtlenségbe menekülésnek. [...] Okos és bátor realista prózájának állandó és természetes lírai, érzelmi színezője a saját személyi ügyein túlnőtt és éppen ezért a mindennél nagyobb és fontosabb szocialista igazságot érzékelő ember közös ügyünket helyeslő és vállaló igénje.” i. k. [IMRE Katalin], *József Attila-díj*, Élet és Irodalom, 1959. május 8., 4.

⁷³ A bizottsági tagok névsorát az Élet és Irodalom tette közzé. (1959. május 15.)

gyűlésen beszédet mondó Darvas József azon művek között említette,⁷⁴ melyek az irodalmi életben tapasztalható fejlődés megindulásáról tanúskodnak.

⁷⁴ DARVAS József, *Irodalmunk helyzetéről*, Kortárs, 1959/10., 580.

1.4. Az *őz* fogadtatása

A *Freskó* kritikai sikerének okán óriási várakozás előzte meg Szabó Magda új regényét, mely alig egy évvel később, 1959-ben jelent meg a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában.

Nagy Péter a Magyar Nemzetben publikált kritikájában (1959. április 18.) üdvözölte a színvonalban, művészi erőben és bravúrokban bővelkedő regényt, melyben a szerző a *Freskó*ban nyújtott írói teljesítményét is fokozta, felülmúlta. Úgy véli, Szabó Magda nem esett az elvont pszichologizálás hibájába, mivel a főhősnőt emésztő gyűlölet ébredésének körülményeit társadalmi közegében, a modern realizmus művészi eszközeivel ábrázolta.

Bessenyei György a Kortársban megjelent kritikájában (1959/5.) az egyszerű nyelven és narrációs eszközökkel megjelenített bonyolult lélek hiteles rajzát méltatta, s azt, hogy az író rá tud mutatni a lélektani jelenségek társadalmi determináltságára. E determináltság kapcsán Rousseau-t említi, s kijelenti, hogy Szabó Magda mint „a szocialista társadalom írója” a *Freskó*ban megmutatta, hogy „az ember eredendően jó, de ez a jóság csak a szocialista társadalomban tud majd a maga teljességében kibontakozni. Itt ennek a fordítottját látjuk, az eredendő jóság összetörését és eltorzultságát.”⁷⁵ Olvasatában tehát *Az őz* értékét az adja meg, hogy a szerző általa képes rámutatni: a szocialista társadalom előtt létező világ milyen mértékben volt képes megrontani az eredendően jónak született embert, melynek életén és világlátásán már a társadalmi átalakulás sem tudott változtatni.

Rónay György a Vigiliában publikált cikkében (1959/7) azt az álláspontot képviselte, hogy bár *Az őz* látszólag nagyobb társadalmi anyagot ölel fel, a *Freskó* töményebb és keményebb társadalmi anyaga összességében mégis sokkal jobb regényt eredményezett.⁷⁶ Megállapította, hogy a két művet a szerző lényegében azonos technikával írta,⁷⁷ s hangsúlyozta, hogy az idősíkok váltakoztatása lélektani tekintetben sokkal hitelesebb, mint a lineáris történetvezetés, ugyanakkor nehezményezte a regény túlságosan szabályos szerkezetét, az asszociációk irányította elbeszélésmódot,⁷⁸ a főhősnő nem elég intenzív cselekedeteit, illetve a kizárólag Eszter szűrőjén keresztül megismert szereplők elégtelen plaszticitását. Nem említi ugyanakkor a *Freskó* és *Az őz* elbeszélés-technikájának igen szembetűnő eltérését, mert kizárólag az alkotások szerkesztési módjára koncentrálna.

⁷⁵ BESSENYEI György, *Szabó Magda: Az őz*, Kortárs, 1959/4, 788–789.

⁷⁶ RÓNAY György, *Az olvasó naplója* [Szabó Magda: *Az őz*], Vigilia, 1959/7, 429.

⁷⁷ *Uo.*, 430.

⁷⁸ *Uo.*, 431.

Héra Zoltán a Népszabadságban megjelent írásában (1959. június 2.) társadalomkritikai szempontból közelített a regényhez. Társadalmilag jelentős írói cselekedetként értékelte azt, ahogy a szerző a sznob polgár „típusának” lélektanát mélyrehatóan feltárja, s megmutatja a „művelt polgárság» szellemi púpjait, emberi, erkölcsi torzulásait.” A megírás módját viszont nem tartja megfelelőnek, mivel a téma jellegéből és a kor összefüggéseiből adódóan az írónőnek az Eszter-féle magatartás művészi tagadását, s „az eszteri erkölcs erőteljes írói megsemmisítését” kellett volna megvalósítania. A szerző nem elég egyértelmű állásfoglalása véleménye szerint az osztályhelyzet által meghatározott olvasatok létrejöttének kockázatát hordozza magában. A kritikus a „haladó, demokratikus érzelmű” olvasó egyetlen helyes értelmezési magatartásaként Eszter elítélését határozta meg.

Sz. Szabó László az Alföld folyóiratban publikált írásában (1959/5–6) ugyancsak társadalomkritikai vonatkozásban vizsgálja a regényt: a főhősnőt érzelmi szörnyeteggé torzító társadalom és kor kritikáját olvassa ki a műből. A regény tudatábrázolási technikáját – a női lélek aprólékos bemutatása okán – Kaffka Margit, illetve James Joyce, André Gide és André Maurois írói eljárásaihoz hasonlítja. Szabó Magdát az értelmiség írójának tartja, a mű alakjai pedig szerinte azért valószerűek, mert az alkotásnak az elsődleges valóság az alapanyaga. Sz. Szabó megemlíti továbbá a regény intellektualitását, ami miatt véleménye szerint csak az iskolázott olvasók tudják igazán élvezni és értékelni a könyvet.

Csertői Oszkár az Élet és Irodalomban publikált írásában (1959. július 10.) kiemeli Az őz líraiságát, s Szabó Magda írásművészetét Kaffka Margitéhoz hasonlítja azon az alapon, hogy mindketten képesek észrevenni az élet apró jelenségei között a lényegtelennek tűnő, mégis jelentős részleteket. Sz. Szabó Lászlóhoz és Héra Zoltánhoz hasonlóan ő is a pusztuló társadalom és a múlt felelősségét hangsúlyozza Eszter életében. A főhősnő lelki sérülésének tragikumát abban látja, hogy még a társadalmi átalakulás sem hozta el számára a reménység és boldogság élményét, s ez determinálja a régi „polgári társadalommal” való „pusztulásra”. „Ebben az ítéletben, a múlt életképtelenségének dokumentálásában rejlik Szabó Magda művének *maisága*...”⁷⁹ A regény narrációs technikájának definiálására ő is a belső monológ meghatározást használja, ám ezt a terminust a korábban megjelent Szabó Magda-művek (*Mondják meg Zsófikának*, 1958; *Freskó*, 1958) narratív megoldásaira is kiterjeszti, s nem hangsúlyozza kellően az elbeszélésmódbeli különbségeket. Az asszociációs technika alkalmazását azért méltatja, mert így a szerző hatásosan képes megmutatni Eszter

⁷⁹ Kiemelés az eredetiben.

deformálódásának folyamatát, ám a mű mondanivalója véleménye szerint – a hiteles valóságábrázolás ellenére – lehetne „eszmeileg egyértelműbb”.⁸⁰

Mint fentebb láthattuk, már az alkotás 1959-es kritikáiban körvonalazódtak azok az ideológiai alapú fenntartások (az eszmei egyértelműség és a főhős nő kellő mértékű bírálatának hiánya), melyek az *Élet és Irodalom*ban több héten keresztül zajló „hátranézés-vitához” vezettek.

A vitát Hermann István írása⁸¹ indította el, melyben *Az őz*, illetve az *Iskola a határon* című regényeket a „hátranézés irodalmának” példaként határozta meg. Véleménye szerint e művek szereplői olyan provinciális alakok,⁸² akik egykori világuk visszatérésében reménykednek, mivel az új fejlődés minden perspektívát elzárt előlük. Úgy gondolja, hogy a történelmileg jelentéktelen alakok belülről való, nosztalgjáról tanúskodó – a provincializmus elleplezésére szolgáló –, nyugati modernisztikus irányzatok írói megoldásaival történő megjelenítése helytelen, s csak a szatirikus ábrázolási mód (mely azonban *Az őz* esetében az én-forma miatt eleve kizárt) révén lehet föléjük kerekedni, melyet egy „distanciált szemléletű éregény” formájában tart megvalósíthatónak.

Néhány héttel később publikált cikkében⁸³ Mihályi Gábor hangsúlyozta, hogy bár *Az őz* nem hibátlan remekmű, hiányosságaként mégsem a Hermann által említett szatirikus ábrázolásmód, inkább a kellő mértékű bírálat hiánya róható fel. Véleménye szerint bizonyos mértékig szükséges a szerző azonosulása a főhőssel, ám az „énforma túlzott elharapózása ellen hadakozni kell”, mert ez a forma nem teszi lehetővé a valóság szélesebb összefüggéseinek ábrázolását. Hermann-nal ellentétben úgy látja, hogy *Az őz*ben nem a dzsentriábrázolás a lényeges (pusztán arról van szó, hogy Szabó Magda egy hozzá közelálló nőtípust teremtett meg), ezért a regény problematikussága számára nem ebben, hanem a pszichológiai jellegű problémák előtérbe helyezésében, s a problémák társadalmi konkretizálásának hiányában nyilvánul meg, mert a mű ebben a formában csak részigazságokkal tud szolgálni. Ugyanebben

⁸⁰ Héra Zoltán – Csertői Oszkár kritikájára reagálva – vitatta, hogy *Az őz* főhősnője tragikus alak volna, mivel a népi demokráciától minden elismerést és lehetőséget elnyert, mégsem tudott élni az új társadalom nyújtotta lehetőségekkel. Az „eleve elrendeltetés” kérdésének kapcsán Csertőivel – aki kálvinista determinációt érzelt a könyvben – vitatkozva azt állítja, hogy „ez nem a valóságon változtatni akaró realizmus szemlélete, hanem a kényelmesség, a misztikáé. Az egyébként igen tehetséges Szabó Magda – sajnos – nem annyira változtatni akar, mint inkább vigasztalni.” – HÉRA Zoltán, *Encsy Eszter és „tragikuma” (Megjegyzés az Élet és Irodalom kritikájához)*, Népszabadság, 1959. július 12.

⁸¹ HERMANN István, *A hátranézés irodalma*, *Élet és Irodalom*, 1960. június 17.

⁸² „Móricznál a démonikus vonzású magdalénák, annak stb. nem a regény mindennapjaiban jelennek meg, hanem egy bizonyos távolságtartás teszi az alakjaikat átláthatatlanul démonikusá. Mai irodalmunk bizonyos alkotásaiban [a szerző itt Szabó Magda regényére (is) utal – K. R.] viszont a *démonikus* úriasszony problémája az ábrázolás centruma. A vámp a közelség, sőt testközelség ellenére démonikus marad, mivel belülről ábrázolják. Így válik a démonizmus révén a regény és a dráma még provinciálisabbá.” – *Uo.* (Kiemelés az eredetiben.)

⁸³ MIHÁLYI Gábor, *Nézzünk még egyszer hátra*, *Élet és Irodalom*, 1960. augusztus 5.

a számban Nagy Péter sem értett egyet Hermann állításával,⁸⁴ s úgy vélte, a művészi élmény intenzitásában és az alakteremtés erejében Szabó Magda és Ottlik Géza alkotásai messze a Hermann által említett Erdős László és Szobotka Tibor regényei felett állnak.

Szabó Magda és műve e vita kapcsán Koczás Sándornak a – vita háttérét is megvilágító – cikkében⁸⁵ tűnik fel ismét azon írók (Ottlik Géza mellett Tamási Áron, Kodolányi János, Illés Endre, Vas István, Rónay György, Tatay Sándor és Thurzó Gábor) neve mellett, akiktől az irodalomkritika az alkotói módszerek korszerűsítését, illetve a realizmus írói technikáihoz való közelítést várta el. Kiemeli, hogy a szocialista perspektíva elsajátításához a múlttal való szembenézés szükségeltetik, melynek tagadással kell kezdődnie. A *Freskó* véleménye szerint „a polgári kötöttségek ellen fordult, s a történelem törvényeinek szükségszerűségét érzékelteti”, továbbá ebben a regényben „a bíráló motívumait az író személyes csömöre, szabadulási vágya táplálta a »középosztály« belülről ismert képmutatásával és hazug erkölcsi normáival szemben.” Az *Őzben* (miként az ugyanebben az évben megjelenő *Disznótor* című regényben) viszont az írónőnek már az elvont, „örök típusok” megalkotására való hajlandósága mutatkozik meg, így ebben a műben a „női démoniség társadalmilag le nem horgonyzott”, és a főhősnő gyűlöletének ábrázolása eltörlődik a társadalmi harc tematizálása mellett.

Köpeczi Béla a kortárs magyar irodalomban terjedő egzisztencialista jelenségeket tárgyaló cikkében⁸⁶ többek között Szabó Magda regényeivel (főként a *Freskóval* és *Az őzszel*) is foglalkozik, mivel azokban az ideológiai ellenségként számon tartott egzisztencializmust a társadalom és egyén viszonyának elvont ábrázolásában véli felfedezni.⁸⁷ Megállapítja, hogy bár a társadalom hatással bír a szerzőnek az egykori polgárságot képviselő alakjaira, azok mégis „olyan óriási szenvedélyek rabjai, amelyek semmissé teszik az új társadalom rájuk gyakorolt befolyását is”, s ilyen körülmények között a társadalom csak keretként szolgálhat, még ha konkrétan látszanak is az egyén és közösség közti kapcsolatok. Az *Őz* című regény kapcsán kihangsúlyozza a hősnő társadalomtól való elidegenedését, melyen már a tehetségét méltányoló „új világ” sem képes változtatni, valamint a kálvinista predesztinációnak az írónő műveire gyakorolt hatását, majd megállapítja, hogy Szabó Magda hősei „általában úgy töltik be a sorsukat, hogy önmagukat semmisítik meg, mint Camus alakjai – anélkül persze, hogy a

⁸⁴ NAGY Péter, *Hova néz az irodalmár*, Élet és Irodalom, 1960. augusztus 5.

⁸⁵ KOCZÁS, i. m., 1.

⁸⁶ KÖPECZI Béla, *Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban*, Élet és Irodalom, 1961. május 5.

⁸⁷ Úgy véli, hogy egy mű akkor lesz polgári-egzisztencialista tartalmú, ha az egyén a társadalmi környezettől függetlenül éli a saját életét, s „az író ennek magyarázatát csak önmagában keresi, és nem a másokkal való összefüggésben.” – *Uo.*, 1.

gondolatiság Szabó Magda regényében olyan erősen jelentkezne, mint az egzisztencialistáknál.”

1.5. A hangsúlyok áthelyeződése és a viszonyítási pontok kijelölése

Az *Őz* kapcsán megfogalmazódó ideológiai fenntartások szervesen kapcsolódtak össze olyan poétikai kérdésekkel, melyek főként az egyes szám első személyű elbeszélés mód és a valóságábrázolás viszonyának összefüggését érintették. Az én-elbeszélés alkalmazását a hősnővel való túlzott azonosulás jeleként értékelték egyes kritikusok, mely nem teszi lehetővé az Encsy Eszter által képviselt dezentrireg kritikussá, távolságtartó megközelítést, s hanyatlási folyamatának hiteles bemutatását. Az egy évvel korábban megjelent *Freskót* így a bírálók azért látták „hitelesebbnek”, mert abban Szabó Magda több szereplő tudatábrázolására épülő elbeszélés módot alkalmazott, s az egyes alakok, generációk sorsán keresztül mutatta be azokat a társadalmi és történeti folyamatokat, melyek végül a felszabadulás utáni társadalmi változásokhoz vezettek.

Az *Őz* narrációs technikájának vizsgálatakor az értelmezők figyelmüket elsősorban nem elbeszélés-poétikai kérdésekre összpontosították (mivel egyetlen típus lélekrajzát nyújtó, illetve társadalomkritikát közvetítő eszközként kezelték), így ebben a kontextusban fel sem merült például az a kérdés, hogy az élete során végig hallgató és „maszkokat” viselő Eszter gondolatai miért pont egyes szám első személyű elbeszélésben, s egy meglehetősen paradox beszédhelyzetben (monológjának címzettje halott!) fogalmazódnak meg. Nem a hősnőn keresztül megvalósuló narráció önreflexív jellegét vizsgálták, hanem csak a tartalmát és annak korhoz kötöttségét, mely az elemzők akkori álláspontja szerint a gyermekkor eseményeinek ábrázolásában sokkal hangsúlyosabban nyilvánult meg, mint a cselekmény felszabadulás utáni években játszó részekben. A szerző ezért véleményük szerint nem tudta kellő erővel megjeleníteni a társadalmi átrendeződés nyomán megindult változásokat, melyek bemutatását a szocialista értékrendet, eszméket magáévá tevő írótól elvárták volna.

A marxista esztétika és irodalomtudomány – mint a fentebbi példákban is láthattuk – a realista regény elvárásrendszerét vetítette rá Szabó Magda alkotásaira is, s mivel a prózanyelvre alapvetően a valóság leképezésének eszközeként tekintettek, így ebbe a koncepcióba a szereplők által képviselt, egymást ellenpontoszó erkölcsi kategóriák (Eszter–démon; Angéla–angyal) értelemszerűen nem voltak beleilleszthetőek.

A világnézeti egyértelműséget, a valóságábrázolás hitelességét és a szereplők, valamint a társadalom megjelenítését illető fenntartások ellenére a *Freskó* mellett *Az Őz* vált viszonyítási

ponttá a hatvanas években megjelent Szabó Magda-regények (*Disznótor*, 1960; *Pilátus*, 1963; *A Danaida*, 1964; *Mózes egy, huszonkettő*, 1967; *Katalin utca*, 1969) értékelésekor. Ennek a megváltozott viszonyulásnak több magyarázatát is feltételezhetjük. Az egyik a regény tudatábrázolási módját érinti, melyben a korabeli elemzők nem a tudat kiszámíthatatlan működését tükröző, az individuumot előtérbe helyező – leginkább a nyugati, „polgári” írókra (Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust stb.) jellemző – írói technikát látták, hanem olyan, asszociációk és emóciók által irányított elbeszélésmódot, mely a múlt társadalmilag motivált eseményeinek realiztikus megjelenítését tette lehetővé. A bírálók megítélése szerint tehát Szabó Magda a modern tudatfolyam-regények írástechnikáit a realista kor- és társadalomábrázolás szolgálatába állította.

A másik magyarázat – mely a mű megjelenését követő, összefoglaló igényű írásokban is megjelenik⁸⁸ – határozott intenciót tulajdonít a gyerekkori események plasztikusabb ábrázolásmódjának; e szerint a szerző szándéka a regény megírásával a dzsenti származású értelmiségiek két világháború közötti nyomorúságos élethelyzetére, illetve a megváltozott társadalmi viszonyokhoz való alkalmazkodásuk akadályozottságára (az ötvenes évek politikája) való figyelemfelhívás volt. Bár ez a magyarázat nem cáfolta meg a szocialista társadalom, illetve az osztályharcok nem kellően erőteljes megjelenítését számon kérő bírálatokat, mégis enyhíthette őket azáltal, hogy olyan, a regényben érvényesülő szociális vonatkozásokra hívta fel a figyelmet, melyek a polgári réteg kritikus és távolságtartó szemléletét előíró irodalompolitika miatt nem tartoztak az elsődlegesen tematizálandó kérdések közé. Ezzel összefüggésben ugyancsak magyarázatként szolgálhat az is, hogy a bírálók többsége Eszter lelkének torzulásában a fennálló politikai rendszer által igazságtalannak és embertelennek nyilvánított „polgári társadalom” felelősségét hangsúlyozta, vagyis a vidéki polgári-értelmiségi réteg bírálatát olvasta ki a szövegből.

A későbbi recepció az előbb említett okokból kifolyólag *Az őzet* már nemcsak a szerző írásművészetének karakteres vonásait kialakító műként értékelte, hanem olyan alkotásként is, melyben „a realista kor- és társadalomképet a lélektani analízis felől megközelítő alkotásmód” nyilvánul meg,⁸⁹ s melyben, a *Freskó*hoz hasonlóan, „a jellemvonások, vágyak és törekvések [...] társadalmilag át- meg átszönten motiváltak”.⁹⁰ Ennek megfelelően a későbbi Szabó Magda-

⁸⁸ Például: „A felszabadulás után ezek a rétegek – mint Eszter példája is bizonyítja – az új társadalom hívei lehetnek volna, ha az ötvenes évek politikája ezt nem tette volna lehetetlenné.” – *A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, Bp., Akadémiai, 1990, III/1–2, 739–740.

⁸⁹ *Áttekintés tizenöt év magyar irodalmáról (1957–1972)*, Literatura, 1974/3., 77.

⁹⁰ CSETRI, i. m., 64.

regényekkel foglalkozó kritikai írásokban *Az őz*et művészileg értékesebb,⁹¹ írói tündökléséért⁹² határozta meg az értelmezők.

A *Freskó* és *Az őz* tehát kiemelt figyelmet kapott a hanyatló polgári-értelmiségi rétegből származó hősnők lélektani ábrázolása és a társadalomkritikai szempontok kapcsán, melyek révén egy magyar prózairány (Kaffka Margit, Németh László) folytatásaként, s a kortárs magyar irodalom meghatározó műveiként kezelte őket az irodalomkritika.

2. „Író vagy nőíró?” – A hatvanas évek Szabó Magda-regényeinek recepciója

Szabó Magda első két regényével, a *Freskó*val és *Az őz*zel – mint láthattuk – komoly kritikai sikereket könyvelhetett el, ám utóbbi műve egy időre ideológiai alapú viták keresztútjába került. Csertői Oszkár *Az őz*ről írt 1959-es kritikájában úgy fogalmazott, lehetne „szellemileg egyértelműbb is az író mondanivalója, az emlékezés *jelenjének* és múltjának keverése, de félok, hogy többet kívánnánk ezzel, mint amire *ma* képes az író”, de megvan minden tehetsége ahhoz, hogy a valóság hiteles ábrázolója, „majdan megértője és az irodalom eszközeivel alakítója” legyen.⁹³ A pártállami irányítású irodalomkritika tehát még tudatosabb igazodást várt el Szabó Magdától a szocialista realista irodalom által megkívánt hiteles valóságábrázolás – melynek a múlt ábrázolása és kritikája csak egy részét képezheti – és írói módszer tekintetében.

A hatvanas években megjelent alkotások az előbbi elvárások miatt már korántsem részesültek egyértelműen pozitív kritikai fogadtatásban, s a kortárs bírálók több olyan kifogást is emeltek ellenük, melyek az *Élet és Irodalom* hasábjain 1960-ban zajló „hátranézés vitában” is felmerültek. Ezen kívül szintén meghatározónak számított ekkoriban Szabó Magda írónőből a pejoratív értelemben használt „nőíróvá,”⁹⁴ vagyis a széles, leginkább női összetételű közönség igényeit kiszolgáló lektúr-íróvá válásáról való diskurzus is.

Úgy gondolom, hogy a fentebb említett időszakban született kritikai írások számbavétele egyrészt azért lényeges, mert a szerző több nyilatkozatában is utalt arra, hogy ebben az időszakban egyes kritikusok egyfajta lejárató kampányt indítottak ellene,⁹⁵ melynek

⁹¹ TAXNER-TÓTH Ernő, *Szabó Magda*, Jelenkor, 1968/4., 365.

⁹² BENEDEK István, *Egy írónő tündöklése és A Danaida*, Kortárs, 1964/11, 1839.

⁹³ CSERTŐI, *i. m.*, 8. (Kiemelések az eredetiben.)

⁹⁴ A címet a *Pilátus* című regényt bíráló Albert Pál cikkéből kölcsönöztem, mert véleményem szerint remekül összegzi a hatvanas évek Szabó Magda-recepciójának legnagyobb súllyal latba eső kérdését. ALBERT Pál, *Író vagy nőíró? (Szabó Magda: Pilátus)*, Irodalmi Újság, 1963. december 1.

⁹⁵ „Volt olyan kritikusom, aki abban a korszakban, amikor szinte kötelező volt bebizonyítani, hogy a közönség kegyeit hajhászva irodalmi munkásságom lektúrré sekélyesedett, Szigligeten, tanúk előtt [...] közölte velem, ne haragudjam rá, neki minden engem támadó cikkért komoly pénzt ígértek, s azonnali megjelenést. Mikor kimondta

célja az ígéretesen induló író-íróvá alacsonyodásának bizonyítása volt. Másrészt pedig azért, mert véleményem szerint a kortárs magyar irodalomkritika a szóban forgó művekkel kapcsolatos kritikai vélekedéseket anélkül vette át, hogy figyelembe vette volna azoknak a korabeli, ideológiailag alapozású irodalomértelmezés általi meghatározottságát.

annak a nevét, aki ezzel megbízta, már értettem, miért történik, ami történik. A megbízó felkeresett a lakásunkon, közölte, őt személy szerint sérti, hogy én mindenhol megjelenek nyugaton, neki viszont nincs nyugati kiadása, és intézzem el neki, hogy az NSZK-ban megjelentessék. Mikor elmagyaráztam, nemhogy az ő, a saját műveim megjelenését sincs módomban plusz-mínusz befolyásolni, nyilván úgy képzelte, irigységemben vagyok ilyen elutasító, s miután megvolt ehhez a hatalma, s talált is megfelelő partnereket, megtette a megfelelő lépéseket. [...] Sokáig tartott a lejáratásomra indított kampány, és azért volt nehezebben elviselhető, mint az ötvenes évek fojtó levegője vagy a visszavett Baumgarten-díj, mert már sem kötelező nem volt, sem kollektív, feleslegesen és értelmetlenül csak nekem szánták már.” KABDEBŐ Lóránt, *Sorsfordító pillanatok* [Interjú Szabó Magdával] = *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai, 1997, 175.

2.1. A *Disznótor* fogadtatása

Szabó Magda *Disznótor* című műve – második regényéhez, *Az őz*hez hasonlóan – a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában jelent meg 1960-ban,⁹⁶ ám ezt megelőzően a Jókai Színház akkori igazgatója, Simon Zsuzsa a megjelenés előtt álló könyv cselekményének színpadra adaptálására kérte fel az írónőt. Bár a *Kígyómarás* címen színpadra állított darabot⁹⁷ számtalanszor teltházzal játszották, az egyes kritikák főként ideológiai szempontból marasztalták el Szabó Magdát, akinek drámájában kétségessé válik, hogy az eltűnőben lévő dzsentriréteg sorsában volt-e bármilyen szerepe „a népi renddel növekvő munkásembereknek,”⁹⁸ s hogy bár az író láthatóan gyűlöli a dzsentrivilág „anakronisztikus aljasságát”, ezt azonban nem népi szemlélettel teszi, hanem egy privát konfliktust próbál történeti léptékvűvé tágítani, és a „protestáns erkölcsi légkörből kinövő érthetetlen nihilizmussal forradalmi tetté átminősíteni.”⁹⁹

Bár a darabot később Aczél György kultúrpolitikus utasítására ideológiai alapon betiltották,¹⁰⁰ ez egyáltalán nem csökkentette Szabó Magda és könyvei iránti érdeklődést: az 1960. évi Könyvhétre megjelenő *Disznótor* igen nagy közönségsikert tudhatott magáénak,¹⁰¹ ám a kritikusok körében a könyv még *Az őz*nél is megosztóbbnak bizonyult.

Szombathelyi Ervin a Népszavában megjelent, az aktuális év könyvheti újdonságait számba vevő cikkében¹⁰² a költészetben és prózában egyaránt tehetségesnek tartott író új művében a *Freskóra* emlékeztető regényépítkezés letisztultabb művészi megoldását méltatja, kiemelve egyúttal a mély, belső pszichológiai ábrázolással bemutatott „kétféle társadalmi

⁹⁶ 1958-ban Szabó Magda a *Freskó* és *Az őz* című regények kéziratát küldte el a Magvető Kiadónak, melyek közül a kiadó az utóbbi könyvet ideológiai okok miatt egyelőre kiadhatatlannak tartotta, és nem merte érte vállalni a felelősséget. A mű kézírata ezt követően a megjelentetése mellett döntő Szépirodalmi Könyvkiadóhoz került, melynek vezetője, Illés Endre a mű kirobbanó sikerét követően látatlanban a *Disznótor* című regényre is szerződést kötött Szabó Magdával. A könyv kiadási nehézségeire Szobotka Tibor naplóbejegyzései is rálátást adnak; lásd ezzel kapcsolatban az 1957. szeptember 26-i, az 1957. október 24-i, 1958. május 3-i, illetve az 1959. ápr. 7-i bejegyzéseket. SZOBOTKA Tibor, *Bánom is én – Naplók 1953–1961*, s.a.r., bev., jegyz. KOSZTRABSZKY Réka, Bp., Jaffa, 2019, 89; 91; 120; és 168.

⁹⁷ A darabot 1960. február 4-én mutatták be a budapesti Jókai Színházban, Ajtay Andor rendezésében. A szerepeket György László (Tóth János), Bánki Zsuzsa (Kémery Paula), Inke László (Szalay Gábor), Peéri Piri (Kémery Klára), Pap Éva (Andrea), Bay Gyula (Sándor) és Horváth Teri (Iboly) alakították.

⁹⁸ RÉNYI Péter, *Az évad végén. Új drámáinkról I.*, Élet és Irodalom, 1960. július 3.

⁹⁹ HERMANN István, *Szabó Magda drámája a Jókai Színházban*, Kortárs, 1960/5, 818.

¹⁰⁰ Ezt Szabó Magda is megemlíti az Európa Könyvkiadó életműsorozat részeként megjelent *Disznótor* kiadásának – mely egyúttal a *Kígyómarás* drámaszövegét is tartalmazta – fülszövegében: „Kirobbanó siker lett, be is tiltották, mihelyt a kulturális területet ellenőrző illetékes megnézte. Engem viszont már nem lehetett betiltani, a nyugati sajtó és a nemzetközi PEN már figyelte, mi történik velem.”

¹⁰¹ Erről például Szobotka Tibor 1960. június 8-án kelt naplóbejegyzése is tanúskodik: „Közben a [*Disznótor*] közönségsikere igen nagy volt, a raktáranyag szinte öt nap alatt elkelt. Igen sokat is kellett dedikálnia.” SZOBOTKA Tibor, *Bánom is én...*, 241.

¹⁰² szombathelyi [SZOMBATHELYI Ervin], *A Könyvhét könyvei*, Népszava, 1960. május 24.

morál” összeütközésének ábrázolásmódját. „És ebben az összeütközésben a régi világ erkölcsi szerint »tisztes« dzsentrivadék bukása egyben lejárt életforma, letűnőben lévő magatartás lelepleződését jelenti.” Nem világos, hogy a szerző pontosan kit ért a „tisztes dzsentrivadék” címszó alatt, hiszen Tóth János, akire a tisztes jelző illene, nem ehhez a társadalmi réteghez tartozik, szemben a regény antihősnőjével, Paulával, s annak testvérére, Kémery Győzőre sem illik a megállapítás, hiszen ő a nővérel ellentétben olyan pozitív szereplő, aki magányossága ellenére sem tekinthető elbukott hősnek. Azonban ebben a megjegyzésben is megnyilvánul az a korabeli kritikai felfogás, mely szerint a művészileg értékes irodalmi alkotásban a konfliktusnak mindig két ellentétes társadalmi osztályból származó szereplő között kell kibontakoznia, s az egyiküknek mindenképpen a gyűlölt, letűnt dzsentriréteghez kell tartoznia, aki felett a munkásszármazású alaknak győzedelmeskednie kell.

Nagy Péter Magyar Nemzetben publikált kritikájában¹⁰³ ugyancsak a *Freskó*hoz hasonlítja a *Disznótor*ban alkalmazott regénytechnikát, ám ő Szombathelyi Ervinnel ellentétben ezt nem az első regényre jellemző ábrázolásmód letisztultabb változataként, hanem annak „sápadtabb másolataként” értékeli. Úgy véli, hogy az egyes alakok múltját azok belső monológjain keresztül bemutató írói technika ismételt alkalmazása a *Disznótor*ban megfigyelhető önismérlést vonhatja maga után. A kritikus azonban nem veszi figyelembe, hogy mind a *Freskó*, mind pedig *Az őz* teljesen más technikával íródott, és bár a *Disznótor* elbeszéléstechnikája első ránézésre sok hasonlóságot mutat a *Freskó*éval, valójában ugyanennek a módszernek a használata egészen más írói megoldásokat is eredményezett. A bíráló további kifogása a narrációs technikára vonatkozik; hiteltelennek tartotta azt, hogy az egész életüket együtt leélő emberek erős külső benyomás nélkül végiggondolják az egymáshoz való viszonyukat, így a belső monológok használatát azért tartja modorosságnak, mert „pusztán az író akarata kényszeríti a műre ezt a formát.” Úgy véli, hogy Szabó Magda „nem csekély írói erejét arra használja, hogy leszállítsa Pólikát a piedesztálról (melyre a Szalay doktor iránti több évtizedes szerelme miatt kerülhet az olvasó szemébe) az emberi kapcsolatok és a politikai meggyőződés síkján.” Ebben a kifogásban ismét az ideológiai alapú értelmezés azon elvárása mutatkozik meg, mely szerint az irodalmi mű értékét az adja meg, hogy mennyire képes a szereplők, a művészi ábrázolásmód, és a cselekményalakítás által tükrözni a valóságot, illetve hitelesen bemutatni a társadalmi folyamatokat. Ez az attitűd azonban eltekint attól, hogy a regény alakjai egy megalkotott világ részei, nem pedig valódi szubjektumok, ezért az irodalmi

¹⁰³ NAGY Péter, *Szabó Magda: Disznótor*, Magyar Nemzet, 1960. május 26.

alkotás lélekábrázolási módjának megítélésekor teljesen irreleváns, hogy a valóságban egy ilyen emlékidézési folyamat megvalósulhatna-e, mivel annak hitelét és értelmét a műben betöltött funkciója adja meg – vagyis az, hogy hozzájárul-e a szereplők jellemzéséhez és azok egymáshoz való viszonyának bemutatásához, a cselekmény alakulásához, a szöveg koherenciájához.

Falus Róbert *Élet és Irodalomban* megjelent írásában (1960. június 17.) sokkal inkább társadalomkritikai, mintsem regénypoétikai szempontból közelít a regényhez. Pozitívként értékeli, hogy az író a „hajdani allűrök mímelésének, nagyúri nemzedékek „übermensch-i önimádatának, kegyetlen önzésének és testi túlfűtöttségének kimunkált adalékaival jellemzi” a mű negatív hőseit, Paulát, ám az általa gyűlölt „szocialista életforma és erkölcs [...] csak elvontan lebeg a regény légkörében”. Ezen kívül úgy látja, hogy a szerző a problémák szociális és erkölcsi megvilágításában önmagát ismétli, s az elbukott, lecsúszott dzsentrilány alakjában az „örök démoniságot” teremtette meg, s bár írói szemlélete félig patriarchális, félig szocialista életszemléletről tanúskodik, a múlttól alkotott ítélete mélyebb, mint korábbi regényeiben.

Tóth Dezső *Kortárs* folyóiratban publikált kritikája (1960/7) ugyancsak ideologikus jellegű. Véleménye szerint bár „az író a szerelmi leszámolásnak egy társadalmilag mélyen motivált változatát kívánta bemutatni”, ennek ellenére a gyilkosság mégsem válik „szociális tette.”¹⁰⁴ Kifogásolja továbbá, hogy a *Disznótor* alakjai „elsősorban csak az írói közlés segéderői, akiknek érzéseit nem a ma s főleg nem a múlt formáló cselekvés, hanem a múlt, az emlékezés köti le”, s hogy a múltidézés csupán a tragédia előtörténetének felfejtésére, nem pedig a dzsentriréteg felszámolódásában megnyilvánuló történelmi igazságtétel ábrázolására szolgál.¹⁰⁵ Úgy véli, hogy az egyes alakok „rajzából formálisan tűnik csak ki, milyen változás ment végbe a felszabadulás óta a mi társadalmunkban (bár az író egy percig sem hagy kétséget sorsuk, nézeteik, erkölcsi világuk iránti együttérzése felől). A regény kicsengését épp a háttér, épp a mába helyezés – pontosabban annak következtelen megvalósítása – teszi végső soron kétértelművé.”¹⁰⁶ A kritikus úgy véli, hogy bár a szerzőt tudatos „szocialista-realista szándék” vezérelte a mű írásakor, mégis az alkotásban a dzsentrilány erkölcsnek, ha nem is igenlése, de elismerése, respektusa mutatkozott meg.¹⁰⁷

A regény bírálatait áttekintvén megfigyelhető, hogy az ellenvetések túlnyomórészt társadalomkritikai, nem pedig poétikai jellegűek. A valóságábrázolás tekintetében a bírálók

¹⁰⁴ TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Disznótor*, Kortárs, 1960/7, 147.

¹⁰⁵ *Uo.*, 148.

¹⁰⁶ *Uo.*, 147.

¹⁰⁷ *Uo.*, 149.

elsősorban azt kifogásolták, hogy az író túlságosan a múltbéli eseményekre fókuszál ahelyett, hogy a mai társadalmi problémákra hívná fel a figyelmet, s hogy a felszabadulás utáni társadalmi változások semmilyen mértékben nem befolyásolják a mű végkifejletét, vagyis véleményük szerint az alkotás az emberi és társadalmi viszonyok maradandóságát példázza, mivel cselekménye gond nélkül áthelyezhető egy másik korszakba. Ebben a mozzanatban a szerző világnézeti bizonytalanságának bizonyítékát vélik felfedezni, noha néhány kritikus határozott állítása szerint Szabó Magda gyűlöli a dzsentriréteget, csak ezt épp nem a megfelelő módon írja bele a könyveibe. A poétikai jellegű kifogások a szerző írói módszerének önismétlő jellegére vonatkoztak, eltekintve attól, hogy a hasonló elbeszéléstechnika ellenére a *Disznótorban* számtalan új narrációs megoldás található.

A bírálók szerint az író következő könyvében egyfelől a szerzői mondanivaló és módszer tágítása (amely magába foglalja a dzsentriréteg kívülről, azaz nem belső monológok által történő ábrázolását is) szükséges, másfelől pedig egy határozott és kimunkált, az egyes írói eszközök révén is megnyilvánuló szocialista világnézetet kell magáévá tennie.

2.2. A *Pilátus* fogadtatása

A Magvető Könyvkiadó gondozásában megjelenő *Pilátus* (1963) kritikai megítélésekor túlnyomórészt ugyancsak a társadalomkritikai szempontú, erősen ideologikus jellegű bírálatok voltak jellemzőek.

B. Nagy László Kritika folyóiratban megjelent, meglehetősen támadó hangvételű írásában (1963/2) a regény művészi kudarcának okát az alapeszme sekélyes voltában, illetve abban véli meglátni, hogy a korváltás problémáját, az emberi és történelmi konfliktust Szabó Magda „közönséges pedagógiai problémára laposítja”.¹⁰⁸ A mű önismétlése számára Szócs Iza figurájában nyilvánul meg, s igen nagy általánosítással von párhuzamot közte, valamint Encsy Eszter és Kémery Paula alakja között pusztán azon az alapon, hogy mindketten a Szabó Magda-i „felsőbbrendű nő” képviselői.¹⁰⁹ Hogy ez alatt pontosan mit ért, nem fejti ki bővebben, ám a kritikus további érvelését olvasva nyilvánvaló, hogy ennek az általánosító, a részleteket figyelmen kívül hagyó megjegyzése – melyet a művek ismeretében könnyedén cáfolni lehet – a szerző eddigi regényeinek önismétlő elemekkel operáló lektürként való beállítását szolgálja.

¹⁰⁸ B. NAGY László, *Szabó Magda: Pilátus*, Kritika, 1963/2, 62.

¹⁰⁹ *Uo.*, 63.

Az alkotás ábrázolásmódjában szerinte a „századforduló tucatregényeire emlékeztető szentimentalizmus” ütközik ki, az egyes alakok pedig csupán fekete-fehér szereplők „bizonyos pszichikai kiegészítéssel, és feladatszerűen rajzolt társadalmi háttérrel.”¹¹⁰ Mindezek fényében a részletekre igen kevés figyelmet fordító kritikus kijelenti, hogy a *Pilátus* csak „föléli”, és nem továbbfejleszti a korábbi művek vívmányait és eredményeit, miközben meg sem említi, hogy a szóban forgó könyv más narrációs technikával íródott, mint a *Freskó*, *Az őz* vagy a *Disznótor*, mivel azt csak felületesen veszi szemügyre.

Egri Viktor Irodalmi Szemlében publikált, az aktuális év magyar könyvsikereivel foglalkozó cikkében (1963/4) kiemeli a regény emberábrázolásának benső fűtöttségét, érzékeny, nőies líráját,¹¹¹ ám egyúttal a kortárs irodalomkritika szempontrendszere alapján közelíti meg a művet, s felhívja a figyelmet a társadalmi háttér hiányára, az alkotásban feszegetett erkölcsi problémák szűk körre, azaz a családra való korlátozódására, a társadalom regényszövegbéli peremre szorulására.¹¹²

Fenyő István Népszabadságban megjelent írásában (1963. június 4.) elismeréssel szól a könyv erős érzelmi áthatottságáról, a költőre valló érzelmi alapszínezetről, kiemelve a szentimentalizmus csapdáinak, valamint az érzelgős-melodramatikus előadás veszélyeinek elkerülését. A *Pilátust* a szerző leglíraibb regényének tartja, s az írói világ gazdagodása véleménye szerint az emberábrázolás árnyaltságában, valamint a formai megoldásokban nyilvánul meg. A poétikai jellemzők számbavételét követően azonban kritikája hangnemet vált, és a továbbiakban Egri Viktor előbbieken ismertetett ellenvetéseivel hozakodik elő. Kifogásolja az alakok zárt világát, illetve azt, hogy az egyes problémák a család szférájában jelentkeznek, s hogy ezeket Szabó Magda nem a társadalommal és „az egyént körülvevő tágabb realitással kölcsönhatásban vizsgálja.” Ezáltal véleménye szerint a mű életközege zárt és steril marad, az alakok pedig „társadalmilag időtlen, légüres térben mozognak,” cikkének végén pedig a „társadalom mozgásfolyamatából” kimaradó családra való írói fókuszálás okán a lélekábrázolás egyoldalúvá válásának veszélyére figyelmeztet.

Hary Márta Népszavában publikált rövid cikkében (1963. július 6.) mellőzi a társadalomkritikai szempontokat, s az alkotást átható magasrendű erkölcsi szemléletre hívja fel a figyelmet. „A szerkesztés egyszerűsége és a részletgazdag megfigyelésekkel finoman árnyalt stílus is ennek a szigorú erkölcsű mondanivalónak a szolgálatában áll.”

¹¹⁰ *Uo.*, 63.

¹¹¹ EGRI Viktor, *Néhány magyar könyvsiker*, Irodalmi Szemle, 1963/4, 439.

¹¹² *Uo.*, 440.

Bata Imre Tiszatáj folyóiratban publikált kritikáját (1963/9) azzal a kijelentéssel indítja, hogy bár „Kaffka Margit óta nem volt a magyar irodalomban olyan erőteljes epikus tehetségű írónők, mint Szabó Magda”, elbeszélésmódjában a proust-i asszociációs technika népszerűsítő fokra való egyszerűsítését, epikus előadásában pedig a modorosság egyhangúságát vélte felfedezni.¹¹³ A *Pilátus* első 60 oldala számára az előbb említett kifogások cáfolatával kecsegtetett, ám ebben a regényben is szembetűnőnek tartja Szabó Magda írói világának izoláltságát, az élményvilág szűkösségét, s hogy a szerző „indifferens valót és valótlan kever a palettáján.” Úgy véli, ez a „regény demokratikus szándékot tükröz, miszerint az író nem a választottaknak, de a közönség szélesebb köreinek akar alkotni, mintegy lépcsőt építve számukra a remekművek ormaihoz vezető meredeken”, ám ennél sokkal problematikusabbnak tartja a kisvárosi, vidéki hivatalnok-értelmiség hagyományos provinciális világa olvasóval való megszerettetésének szerzői szándékát.

Katona Éva *Élet és Irodalomban* megjelent kritikájában (1963. szeptember 28.) a *Pilátust* olyan érdekes, sok részizgazságot és szépséget tartalmazó, jól felépített, izgalmas műnek nevezi, mely azonban alapjában elhibázott. Ez az elhibázottság véleménye szerint abban nyilvánul meg, hogy az író minden áron bűnösnek akarja beállítani Szócs Izát, aki azonban sem büntetőjogi, sem morális értelemben nem gyilkos, csupán egy bűnbak. Több bírálóhoz hasonlóan ő is szóvá teszi a cselekmény belterjes családi életre való koncentrálódását, s hogy az író „humánus mondanivalója jószándéka ellenére a tételesség és időtlenség zsákutcájába szorult,” s mivel hőseit a maga akarata, s nem a szituáció, illetve a jellemek törvényei szerint mozgatja, „elvész az erkölcsi igazság, s vele együtt a könyv esztétikai értéke is.”

Albert Pál *Irodalmi Újságban* publikált, B. Nagy Lászlóéhoz nagyon hasonló hangvételű és hasonló érveket tartalmazó kritikájában (1963. december 1.) úgy véli, „Szabó Magda újabb írásai egyre inkább azt az érzést keltették, hogy az elnémuló író helyett a nőíró szólal meg.” Pedagógiai figyelmeztetést és tézisszerűséget lát abban, ahogy az író Szócs Iza bűnösségét igyekszik bizonyítani, és úgy látja, a szerző könyvében a múlt értékei mába való átmentésének szükségességét sulykolja az alakuló társadalom számára. Kritikáját nagyon erősen áthatja a hatalom és a szélesebb közönség irányába történő alkotói engedménytétel bizonyításának szándéka.

A regényről szóló, társadalomkritikai szempontú bírálatok szerzői a regényvilág szűkülését érzékelték az író témaválasztásában, hiszen ebben a könyvben nem találták az osztályharcok, illetve a társadalmi változások hiteles bemutatásának igényét (szándékát), mivel

¹¹³ BATA Imre, *Kérdőjelek a Pilátus margójára*, Tiszatáj, 1963/9, 2.

a *Pilátus* cselekménye anélkül fókuszál túlságosan a családi életre, hogy a családtagok problémáit a társadalmi folyamatokkal összefüggésben jelenítené meg. S bár abban több bíráló is egyetértett, hogy ez a szerző leglíraibb hangvételi regénye, többen úgy vélték, hogy Szabó Magda a korábbi írói módszereit használja fel anélkül, hogy újabakkal kísérletezne, és esztétikai engedményt tett azzal, hogy egy korszerű irodalmi technikát széles olvasóközönség számára is „fogyaszthatóvá tett.” Miközben tehát a kritikusok többsége ideológiai és/vagy esztétikai szempontból marasztalja el a szerzőt, a bírálók szinte egyáltalán nem fordítanak figyelmet például az emlékezés és identitás kérdésének összefüggéseire, vagy a mű egyes nagy fejezeteinek címeiben megjelenő archetipikus elemek szerepére,¹¹⁴ melyek számos értelmezési lehetőséget rejtenek magukban.

2.3. A *Danaida* fogadtatása

A Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában megjelent regény (1964) Szabó Magda minden korábbi írásánál megosztóbbnak bizonyult, melynek legfőbb oka a bírálók felületes olvasásmódjában keresendő.

Faragó Vilmos *Élet és Irodalomban* publikált rövid cikkében (1964. május 23.) a címben foglalt mitológiai alakokhoz kapcsolódó bűnhődés-motívumot társadalomkritikai viszonylatok keretei közé helyezve értelmezi; szerinte a főhősnő bűne az, hogy „önnön hamis büntudatának szolgálatában vakon-süketen megy el két évtized országformáló eseményei mellett, pedig ezek őt is felszabadíthatnák”, s ezért „jóvá kell tennie azt a bűnt, hogy megszületett”. Emellett kiemelte a figurák groteszk egyoldalúságát, akik azonban ennek ellenére sem tűnnek számára „papírmásé figuráknak”.

Hary Márta *Népszavában* megjelent írásában (1964. május 23.) Faragóhoz hasonlóan értelmezi a művet, mikor úgy fogalmaz, hogy „Csándy Katalint éppen csak hogy megérintette korunk levegője, nem tudta felrázni lelki tespedéséből, nem tudta feloldani bensőjének zártságát. Ezért neki kell »bűnhődnie«, magányosan és társtalanul, monoton egyhangúságban.” Pozitívumként értékelte az alkotás jó értelemben vett olvasmányosságát, a finom lélekrajzot, valamint a megejtően lírai stílust, melyeket az író eddigi legjobb munkái sajátosságainak tart.

Ugray Attila *Irodalmi Újságban* publikált írásában (1964. július 1.) *A Danaidát* a „régebről is tapasztalható válságjelek csődbe torkolásának” tanúságát nyújtó könyvként

¹¹⁴ Az archetipikus elemek egy lehetséges értelmezésével a következő tanulmányomban foglalkoztam: KOSZTRABSZKY Réka, *Narrációs technikák és paratextusok Szabó Magda korai regényeiben*, *Létünk*, 2015/2, 160–163.

értékeli, melyben a szerző „önmagát plagizálja”, s melyben korábbi regényeivel ellentétben nem „elgondolkodtatóan egyetemes létproblémákat kérdőjelezett meg.” Írásának zárlatában úgy fogalmaz, hogy ha az író nem jut ki a zsákutcából, „a művek számának növekedésével párhuzamosan az oeuvre értéke csökkenni fog.”

Imre Katalin Kritika folyóiratban megjelent kritikájában (1964/8) elsősorban társadalomkritikai szempontból közelít a regényhez, melynek társadalmi mondanivalója véleménye szerint abban nyilvánul meg, ahogy a „konkrét társadalmi berendezkedések eredményezte elidegenedett társadalmi kapcsolatokat ábrázolja az író.” Ugyanakkor úgy látja, hogy ez „nem a középosztálybeli, kispolgári magatartás bírálata a szocializmus talajáról, hanem a szocialista fejlődés polgári problémáinak bírálata a társadalommal szembeállított egyén szempontjából.”¹¹⁵ A bűnhődés motívuma kapcsán úgy fogalmaz, hogy Katalin nem azért tekinthető danaidának, mert nem ismeri fel a társadalmi fejlődést és nem foglal állást a közéletben, hanem mert egyfelől nem képes arra, hogy „az embereknek a társadalmi együttélésben az író szerint nélkülözhetetlen álarcai mögé lásson”, másfelől pedig arra, hogy a társadalmi-emberi együttéléshez szükséges „karmokat és fogakat növesszen”.¹¹⁶ A visszaesérről tanúskodó *Disznótorral* és *Pilátussal* ellentétben azonban a társadalom és egyén kölcsönhatását ebben a könyvben számottevőbbnek látja, s bár Szabó Magda véleménye szerint korlátozott világgéppel bíró szerző, mégis „jó író, szándéka tisztességes, képességei jelentékenyek.”¹¹⁷

Bozóky Éva Jelenkor folyóiratban publikált kritikájában (1964/10) értetlenségét fejezi ki a mű már említett bűnhődés-motívumával kapcsolatban. Úgy gondolja, hogy Katalin nem követett semmilyen bűnhődést érdemlő tettet, ezért a mitológiai analógia sántít, s mivel „az alaptétel hamis, tévesek lesznek a praemisszák, s a konklúzió is. Ez okozza a regény felépítésének törésvonalát, s ennek nyomán válik csinálttá, mesterkéltté az egész,”¹¹⁸ mely (a kispolgárok és az antik istenek szenvedélyének összeférhetetlenségében is megmutatkozik. Ebből, és az előbb tárgyalt véleményekből kitűnik, hogy az értelmezők a mitológiai pretextus bűnhődés-motívumának a cselekmény szintjén tulajdonítottak jelentőséget, így elkerülte a figyelmüket a mítoszi séma regénystruktúrában és -poétikában betöltött szerepe, valamint a pretextus átírásának, illetve ironikus kiforgatásának gesztusa is. Kritikájának zárlatában

¹¹⁵ IMRE Katalin, *Szabó Magda: A Danaida*, Kritika, 1964/8, 57. (Kiemelések az eredetiben.)

¹¹⁶ *Uo.*, 58.

¹¹⁷ *Uo.*, 58.

¹¹⁸ BOZÓKY Éva, *Szabó Magda: A Danaida*, Jelenkor, 1964/10, 991.

Bozóky a főhősnő fokozatosan kihunyó szerelmének ábrázolását írói remeklésként értékeli, mely azonban „egy ennél sokkal igazabb, töretlenebb műbe illenék.”¹¹⁹

Benedek István Kortárs folyóiratban megjelent írásában (1964/11) igen csalódott hangvételben szól Szabó Magda legújabb regényéről. Úgy gondolja, hogy már a *Pilátus* is messze állt az író tündöklésétől, *Az őztől, A Danaidában* pedig az író „elvesztette legfőbb erősségét, a belső monológot”,¹²⁰ s helyette egy olyan elbeszélőt szerepeltetett, aki beleavatkozik a történet menetébe, és a szereplők érzelmeit, gondolatait közvetíti, ahol pedig mégis feltűnik az említett narrációs technika, ott már nem „spontán eszmeáradásról” beszélhetünk.¹²¹ Ebből a megjegyzésből is jól látható, hogy a kritikus nem gondolja végig, mi lehet az oka annak, hogy az alig megszólaló, önmagát és a körülötte zajló történéseket sokáig értelmezni nem képes főhősnőt szerepeltető műben miért egy mindentudó elbeszélőt alkalmaz a szerző, s hogy milyen funkciót töltenek be egy ilyen regényszövegben a belső monológok. Ugyanakkor Faragó Vilmossal ellentétben úgy látja, hogy az egyes szereplők fejlődnek és változnak, miközben a regényalakok általában mereven őrzik az egyéniségüket.

Albert Pál Új Látóhatárban publikált cikkében (1964/6) a korábbiaknál is lekicsinylőbb módon nyilatkozik Szabó Magda új könyvéről, mely mind az írás címében (*Egy parazita tanregény*), mind annak hangvételében megnyilvánul. „A *Danaida* [...] alighanem Szabó Magda leggyengébb, legbosszantóbb és legunalmasabb könyve”, melynek „szerzője a mások és saját maga készletén élösködik”, továbbá „főbb elemeiben szinte szolgálisan másolja a *Pilátust*...” Bár ez utóbbit illetően példákkal nem szolgál, érvelése gyaníthatóan a vidékről a fővárosba költöző nő alakján alapszik, mert ezen kívül a két regény között más, szolgálai másolásról tanúskodó pontot aligha találunk. A mindentudó narrátor alkalmazásának okát ő sem hozza összefüggésbe a félnék, gátlásos, alig szóra bírható hősnő lélekábrázolási módjával, az alkotást pedig – az 1956-os események kibontásának hiánya okán – „politikailag torzító és pszichológiailag hamis műnek” titulálja.

Mint a fentiekből látható, a bírálók többsége *A Danaidát* a felesleges politikai és esztétikai engedmények következményének tekintette, s a korábbinál is erősebben igyekeztek bizonyítani a könyv lektúr-jellegét. Ugyanakkor teljesen figyelmen kívül hagyták a mű időkezelésének bravúrosságát, a mitológiai pretextus és regényszöveg közötti kapcsolat jelentőségét, valamint az elbeszélés és identitás összetett poétikáról tanúskodó összefüggéseit, melyek erőteljesen cáfolják a könyv ellen felhozott kifogásokat.

¹¹⁹ *Uo.*, 992.

¹²⁰ BENEDEK István, *Egy író tündöklése és a Danaida*, Kortárs 1964/11, 1840.

¹²¹ *Uo.*, 1840.

2.4. A Mózes egy, huszonkettő fogadtatása

Az Magvető Könyvkiadó gondozásában 1967-ben megjelent *Mózes egy, huszonkettőben* (a továbbiakban: *Mózes*) megjelenített generációs probléma kapcsán ismét a társadalomkritikai és ideológiai jellegű ellenvetések váltak meghatározóvá az alkotás megítélésékor.

Tóth Dezső Társadalmi Szemlében publikált írásában (1967/8–9) a tőle megszokott társadalomkritikai szemlélettel olvasta a regényt. A Gál-család tragédiáját hitelesnek tartja, mivel „osztályhelyzetből, társadalmilag-történelmileg motivált karakterekből vezeti le az író,¹²² ugyanakkor úgy látja, hogy Szabó Magda a família történetét „*általános társadalmi érvényre akarja emelni*,¹²³ azt sugallva ezzel, hogy az alapvető ellentét nem a világnézetek (polgári és kommunista) vagy erkölcsök, hanem a generációk közt áll fenn, s ez „a téves általánosítás a regényt művészileg is lerontotta, sikerületlenné tette.”¹²⁴ Úgy látja továbbá, hogy a *Mózes* a szülők megtagadásának, illetve a velük való közösségvállalás elutasításának üzenetét hordozza, ezért a Gál-testvérekkel ellentétben „a szülők számára nem adja meg az elsőszemélyes közlésnek a fiatalokéval egyenlő esélyét”, akik ily módon nem cáfolhatják a róluk elmondottakat, s a „generációs ellentét végzetes értelmezését”.¹²⁵ A kritikus azonban nem veszi figyelembe a Gál-gyerekek monológját és a szülők nézőpontját hordozó fejezetek cselekményalakítást és narrációs módot meghatározó különbségeit, hiszen a monológforma kevésbé bírná el az *Ábrahám* című részekre jellemző jelenetszerűséget, továbbá azt, hogy a felnőttek emlékeihez való hozzáférés egy temporális rugalmassággal¹²⁶ bíró elbeszélőt igényel.

Kajtár Mária Kritika folyóiratban megjelent cikkében (1967/11) mind a fiatalokra, mind az öregekre nézve igazságtalan könyvnek nevezi az alkotást, mivel az író (akinek nézőpontját a fiatalokéval azonosítja) „megvesztegető írnitudasával” sem képes meggyőzni az olvasót a tinédzserek igazáról, ráadásul a szülők „szörnyekké válnak [...] az ábrázolás torzítása miatt”, továbbá „esendőségük, tévedéseik megbocsáthatatlan, érthetetlen bűnökké növekednek.”¹²⁷ Tóth Dezsőhöz hasonlóan tehát a megírás módjának határozott intenciót tulajdonít, ám figyelmen kívül hagyja azt, hogy bár a szülők – a fentebb már említett okok miatt – nem egyes

¹²² TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, Társadalmi Szemle, 1967/8–9, 182.

¹²³ *Uo.*, 183. (Kiemelés az eredetiben.)

¹²⁴ *Uo.*, 183.

¹²⁵ *Uo.*, 182–183.

¹²⁶ DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1978, 34.

¹²⁷ KAJTÁR Mária, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, Kritika, 1967/11, 87.

szám első személyben nyilatkoznak meg, a mű komplex lélekábrázolási módszereinek segítségével a múltban gyökerező tragédiájuk és cselekedeteik motivációja mégis tisztán és átérezhetően bontakozik ki az olvasó számára, továbbá láthatóvá válnak a tinédzserek gondolkodásmódjának fonákságai is, s ez a tény ellentmond annak, hogy a mű a fiatalokat jónak, a szülőket pedig bűnösöknek akarná láttatni. Írása végén Kajtár elismeri, hogy a *Mózes*ben felvetett problémák léteznek, ám úgy gondolja, hogy az írónőnek „több felelősséggel kutatva” kellene megmutatnia azt, hogy „e problémák gyökerei mélyen a társadalomba ágyazottak, hozzátartoznak a mindennapi élethez, nem kuriózumok.”¹²⁸

Simon Zoltán Kortárs folyóiratban publikált írásában (1967/11) a szerzői és szereplői-narrátori álláspont azonosságát – mely szerinte problematikusá teszi az egész regény „eszmei koncepcióját”¹²⁹ – ugyancsak evidenciaként kezeli. Úgy gondolja, hogy a *Mózes* formailag semmi újat nem hozott, s hogy Szabó Magda sajátos írói modora modorosságá vált,¹³⁰ miközben meg sem említi, hogy az alkotás többféle lélekábrázolási és narrációs módot kombinál a szerzőtől eddig még nem látott módon.

Pomogáts Béla Tiszatáj folyóiratban megjelent cikkében (1967/9) a *Freskó*ban tapasztalt ítélkezés merész és fájdalmas kegyetlenségének felismeréséről ír, s véleménye szerint a művet szabályos nemzedékregényként is lehet olvasni, noha abban a nemzedéki konfliktusok leegyszerűsítése figyelhető meg.¹³¹ S mintha ő maga is leegyszerűsítve közelítené meg a *Mózes*ben ábrázolt konfliktust, amikor a magyar történelmi középosztály bírálatát olvassa ki a fiatalok idősebb generációk hibáit, megalkuvását illető, a legkevésbé sem politikai töltetű gondolataiból,¹³² vagyis Pomogáts a többi bírálóhoz hasonlóan az írónő és a tinédzserek álláspontjának egyezését feltételezi.

A regényről szóló bírálatok javarészt továbbra is ideológiai meghatározottságúak voltak, azaz alapvetően a család szférájába tartozó problémát maguk az értelmezők próbálták társadalmi méretűvé növeszteni azáltal, hogy az egyes famíliákat a polgári és kommunista címkék alá akarták besorolni, s ezt a leegyszerűsítő gondolkodásmódot vetítették rá a szerzőre. A *Pilátustól* és *A Danaidától* eltérően ismét a társadalmi mondanivaló ábrázolásának kérdése válik hangsúlyossá a mű megítélésekor, melynek során – és a kor ideológiai alapozású irodalomértelmezési módjával összhangban – szinte minden bíráló az írónő világlátása közvetítőjeként kezeli a mű narrációs technikáját, s összemosza a szerző, a narrátor és a szereplő

¹²⁸ *Uo.*, 88.

¹²⁹ SIMON Zoltán, *Szabó Magda két új kötete*, Kortárs, 1967/11, 1844.

¹³⁰ *Uo.*, 1845.

¹³¹ POMOGÁTS Béla, *Két új regény* [Szabó Magda: *Mózes egy, huszonkettő*], Tiszatáj, 1967/9, 889.

¹³² *Uo.*, 890.

fogalmát. Ez utóbbinak köszönhető, hogy Szabó Magdát több fórumon (pártközpont, minisztérium, kiadói főigazgatóság) is feljelentették a regényéért,¹³³ melyben a hivatalos álláspont szerint a magyar ifjúságot rágalmazta azáltal, hogy olyan, az idősekkel semmilyen közösséget vállalni nem kívánó embereként ábrázolta őket, akik nem hajlandóak meghalni a kommunista eszményért.¹³⁴ A *Mózes* zúzdába kerülését – Szabó Magda visszaemlékezése szerint – végül Kardos György, a Magvető Könyvkiadó akkori igazgatója akadályozta meg.¹³⁵

2.5. A *Katalin utca* fogadtatása

A Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában megjelent *Katalin utcát* (1969), melyben Szabó Magda a maga „abszurd túlvilágát”¹³⁶ kívánta ábrázolni, és művészi eszközökkel megragadni a szeretett halott személynek az emlékekben, illetve az élet egyes mozzanataiban való továbbélésének tapasztalatát, a bírálók többsége értetlenkedéssel fogadta, s inkább a történelmi és társadalmi vonatkozásainak szentelt figyelmet.

Faragó Vilmos *Élet és Irodalomban* publikált cikkében (1969. március 15.) úgy fogalmaz, hogy „a regény »általános emberi szférákba« emelkedik [...], az Emberiség jelképévé finomul, mitologikus jelképpé, gyermekkorunk Édenévé, melyet elveszítettünk, s amellyel elveszítettük büntelenségünk tudatát is.” A kritikus a regény gondolati síkját, „általánossá finomult jelképét” egy konkrét történelmi eseményhez, „korszakunk lélekmódosító tömegtragédiájához” (második világháború és a fasiszmus térnyerése) köti, s a *Katalin utcát* (melynek lakói e látásmód szerint főként a bírálendő, fasiszta hatalmakat kiszolgáló középosztály tagjai közé tartoztak) a mindössze az emberek „hamis tudatában” létező, harmincas évekbeli idilli Magyarországgal azonosítja, és hiányolja a Horthy-korszak elítélését.

Tamás Menyhért *Népszavában* megjelent cikkében (1969. június 1.) a Szabó Magda-i világ összetettebbé válására és új vonásokkal való gazdagodására mutat rá, ugyanakkor úgy gondolja, hogy „az ömlesztett asszociáció, a vizionális megjelenítés, a nem mindig egymásra épített »időrétegek«, a többsíkúság és az egyidejűség jelenléte olyan érzést kelt, hogy lazán szerkeszt, összekuszálja a cselekményt.” Cikkének zárlatában az emlékezetbe konzervált életek

¹³³ ACZÉL, *Hit és korszerűség...*, 820.

¹³⁴ SZABÓ Magda, *A csekei monológ*, Bp., Európa, 1999, 59.

¹³⁵ NÁDRA Valéria, *Rómába számtalan út vezet* [Interjú Szabó Magdával] = *Ne félj!...*, 253.

¹³⁶ SZABÓ Magda, *Író és modell. Válasz a Kortárs körkérdésére* = *Ne félj!...*, 57.

szűk terét kifogásolja, mely véleménye szerint vitathatóvá teszi a korok ábrázolását, mivel annak társadalmi hátterét a szerző elmosódva, és „nem is éppen lényeges” mozzanataival jelzi.

Erki Edit Népszabadságban publikált cikkében (1969. június 19.) elhatárolja a művet a Szabó Magda-próza javától – melyben véleménye szerint a szerző a magyar középosztály válságának tüneteiről nyújtott körképet –, mivel véleménye szerint a *Katalin utca*ban a polgári réteg egyes képviselői nem a fasizmus idején elkövetett erkölcsi vétkekért bűnhődnek. „A vézna történet, amelynek banalitását a tér és idő rutinos felbontása nem fedheti el, azonban semmiképp sem alkalmas valamiféle »nemzeti lelkiismeret« súlyának viselésére, de ez nem is célja.” Úgy gondolja, hogy a regénynek a „történelmi tétlenség társadalmi-pszichológiai okainak” vizsgálatát kellett volna elvégeznie, azonban a *Katalin utca* figuráinak bűne mögött „nem a fasizmus rontó erői”, hanem az eleve elrendeltség húzódik meg. A bűnre való készség és a jóra való restség okának ilyen módon való láttatása véleménye szerint a valóság és a lélekrajz viszonyának megbillenését, valamint a szereplők öntörvényűvé válását eredményezi a könyvben. Emellett meglátása szerint a szerző azt a hitet kelti az olvasóban, hogy a „középrétegek felszabadulás utáni lelkiállapotát a fasizmus idején tanúsított magatartásuk miatt való mardosó büntudat jellemezte,” s hogy az alkotásban „az általános súlytalanság közepett a bűnrészesség is szinte csínnyé törpül.” A mű egyes, általa olcsónak titulált fordulatai okán úgy látja, Szabó Magda ebben a kötetében tette a legtöbb engedményt a könnyedebb olvasmány kívánalmainak.

Solymos Ida Tiszatáj folyóiratban megjelent írásában (1969/6) nem ideológiai, hanem regénypoétikai és esztétikai kérdéseket vet fel, s úgy véli, e tekintetben a *Katalin utca* egyenrangú a *Freskó* és *Az őz* című regényekkel. A mű időkezelésének tekintetében Marcel Proust, Franz Kafka és Carl Gustav Jung írásaival hozza kapcsolatba az alkotást, melynek szereplői véleménye szerint a „széttépett idő nyomában”¹³⁷ járnak.

Varga Zoltán Híd folyóiratban publikált írásában (1969/10) a megragadó tárggyal és mondanivalóval rendelkező *Katalin utca* figyelemreméltó vonásának a mű formai jegyeit nevezi meg, még ha ezek „»eltanultsága«, másodlagos volta, már első pillantásra is nyilvánvalónak látszik,”¹³⁸ mert legalább a szerző egy jól elsajátított és egyénivé lényegített kölcsönvett módszerrel dolgozott.¹³⁹ A valóságtól való elrugaskodás kérdését nem az ideológiai szempontból megkövetelt valóságtükrözés szempontjából teszi fel, hanem azért, mert nem érti a regény „spiritizta járulékanak” (Henriett szellemként visszatérő alakjának)

¹³⁷ SOLYMOS Ida, *Szabó Magda: Katalin utca*, Tiszatáj, 1969/6, 563. (Kiemelés az eredetiben.)

¹³⁸ V. Z. [VARGA Zoltán], *Majdnem remekmű*, Híd, 1969/10, 1167.

¹³⁹ *Uo.*, 1167.

funkcióját, miközben ő maga fogalmaz úgy, hogy a „lehetetlen esztétikai funkciója akkor igazán indokolt, ha a való világ máskülönben művészileg nem feltárható oldalait érzékelteti.”¹⁴⁰ S mivel nem érti, hogy az alkotás az egykor szeretett halottak továbbélését, illetve a térré vált idő tapasztalatát jeleníti meg művészi eszközökkel, e komponens szövegbe kerülését a titokzatosság légköre fokozásának szándékával magyarázza, a regény mondanivalóját pedig a Henriett haláláért felelős személy megtalálásának kérdésében határozza meg, s véleménye szerint a szereplők ezen való töprengése egy „»kozmosz« büntudat tüneteként jelentkezik.”¹⁴¹ A kritikus cikkének zárásában úgy fogalmaz, hogy bár a *Katalin utca* „pszichológiai tézise”¹⁴² (a gyermekkor meghatározó szerepe) szimplifikált módon jelenik meg a szövegben, bravúros szerkezete okán mégis remekműnek tekinthető.

Albert Pál Új Látóhatárban közölt, a korábbi bírálataira jellemző támadó hangvételű kritikájának (1969. november 15.) bevezetőjében olyan „gyöngybokrétás best-seller írónak” nevezi Szabó Magdát, akinek árfolyama az „alacsonyan megcélzott közönség” ízlésének kiszolgálása miatt esett az „igazi irodalom tőzsdéjén”, s ezen a tényen az első látásra bonyolult és igényes technikával íródott *Katalin utca* sem tudott változtatni. Kifogásolja, hogy Szabó Magda nem ad elég bátor rajzot a sztálinizmusról, az ötvenes évek Magyarországról, s az 1956-os eseményekről is csak annyit nyújt, amennyit „a kommunista nőszövetség lapjának vasárnapi melléklete elbírna.” Az 1956-ban Párizsba emigrált (tehát a magyar irodalmat teljesen más pozícióból megítélő) kritikus érthetetlen módon – s a Szabó Magda-könyvekkel kapcsolatban már nem először – figyelmen kívül hagyja azt, hogy az 1960-as évek Magyarországon a regény „meg sem jelenhetett volna, ha akárcsak rokonszenvező részvétet vagy politikai szimpátiát és pátoszt kölcsönzött volna a felkelőknek,”¹⁴³ s hogy ebben az időben igen pontosan meg volt határozva, milyen politikai és társadalomtörténeti ábrázolást nyújthat egy író az ötvenes évekről és a forradalomról. Cikkének zárlatában a lektúr-irodalomra jellemző módszerek használatára hivatkozva az írói pálya hanyatlását regisztrálja.

A *Katalin utca* befogadása során az értelmezők a mű Horthy-korszakban játszódó eseményeinek szenteltek különös figyelmet, ám nem annyira a háború tapasztalatának megjelenítésére fókuszáltak, hanem a Katalin utca lakóit a fasiszta hatalmat kiszolgáló polgári réteg képviselőivel azonosítva kifogásolták, hogy e réteg képviselőinek bűnhődése nem a háború alatti tétlenségükből, hanem eleve elrendeltségből adódik. A bírálatok szerzőinek

¹⁴⁰ *Uo.*, 1167-1168.

¹⁴¹ *Uo.* 1168.

¹⁴² *Uo.*, 1167.

¹⁴³ NÉMETH G. Béla, *Az ötvenes évekről, 56-ról, a „konszolidációról” – 69-ben*, Irodalomtörténet, 1997/3, 356.

többsége a regény gondolatai síkjához igen ellentmondásosan viszonyult; írásaikban a túlvilágon játszódó részeknek, illetve Henriett szellemként való visszatérésének funkciótlanságát emelték ki, s ebben az írói megoldásban a szerző lektúr-irodalomhoz való közeledését vélték felfedezni, ugyanakkor a tér és idő megbontásából adódó formai sajátosságok és a szerkezeti bravúrok tekintetében elismerően vélekedtek a regényről.

2.6. Kitekintés a későbbi recepcióra

A hatvanas évek Szabó Magda-recepciójában az író műveivel szemben hangoztatott leggyakoribb kifogások az átfogó társadalomkritikai ábrázolás igényének hiányát, a szereplők családi életére való fókuszálást, a regény- és élményvilág körülhatároltságát, s az írói eszközök modorossá válását érintették, továbbá a kritikusok többsége Szabó Magda egyes alkotásait esztétikai és politikai engedményeket tevő lektúrként próbálta beállítani. Ennek az intenciónak hosszú távú következményei voltak és vannak a szerzői életmű megítélésére nézve. Ahogy azt a bevezetőben is említettem, az egyes irodalomtörténeti munkákban ugyanis Szabó Magda neve vagy nem szerepel, vagy ha mégis, akkor a kötetek a hatvanas években megjelent regényeit a *Freskó* és *Az őz* színvonalát el nem érő, annak egyes tematikai elemeit és írói újításait felélő, és inkább a szélesebb közönség megnyerésére szolgáló alkotásokként kezelik,¹⁴⁴ melyek egy olyan írói megtorpanást, írói kifáradást jelentettek, melyen a szerző a hetvenes években fog túllépni.¹⁴⁵ A rendszerváltást követően az író ráadásul egy időre kívül is rekedt az irodalmi életben, mivel egyfelől művei nem kapcsolódtak a posztmodern fordulathoz, másfelől pedig alkotásainak népszerűsége okán egy ideig az Aczél-korszak kedvenceként¹⁴⁶ tekintettek rá,

¹⁴⁴ Az 1990-ben megjelenő *A magyar irodalom története 1945-1975* című kötet így ír az író hatvanas évekbeli alkotásai kapcsán: „A *Pilátus* és *A Danaida* az írói pálya időleges kifáradását, az alkalmazott regénytechnikai eljárások modorossá, helyenként öncélúvá, funkciótlanná válását mutatják, mint azt a korabeli kritikák is jelzik. Kimerültni látszik a feldolgozandó életanyag is, a vidéki dzsentroid hivatalnokértelmiség életének változásai – amelyek szuverén eredetiséggel elevenednek meg a *Freskó* és *Az őz* lapjain.” *A magyar irodalom története 1945-1975...*, 741.

¹⁴⁵ „Az 1970-es évektől epikáját, mely a kifáradás, az önisméltés jeleit mutatta, sikeres műfajváltás újítja meg: a »fiction« helyébe a világszerte tért hódító »non fiction«, azaz a visszaemlékező önéletrajzi regény lép.” *Uo.*, 743. Ezzel összefüggésben megemlíthető például a Nádori Attila és Reményi József Tamás által szerkesztett irodalmi lexikon Szabó Magda-szócikke is, mely a *Mózes egy, huszonkettő*, illetve a *Katalin utca* című regényeket a szerzői pálya csúcsteljesítményéhez (*Régimódi történet* – 1977) való alkotói előkészületként, kísérletezősként értékeli. *Magyar irodalom*, szerk. NÁDORI Attila, REMÉNYI József Tamás, Bp., Kossuth, 2014, 284.

¹⁴⁶ Egy Haldimann Évának írt, 1990. június 23-i keltezésű levelében például keserűen erről a (szülővárosára is jellemző) hozzáállásról: „... mint a letűnt átkos Aczél-korszak méltatlan kedvencével nemigen foglalkoznak velem [...] Tudod, a hangadók zömmel gyerekek, akik a pályán hőzöngének, még nem éltek a mi indulásunkkor, semmi fogalmuk arról, ami volt, főleg arról, ami az adott koordináták között lehetett, ami akkor hőstett volt, életünk, egzisztenciánk veszélyeztetésének számított.” A levél utolsó felében úgy fogalmaz: „... az irodalmi őrségváltásban csak a samizdatosok és a Mészöly stílusú ellenzék szobatiszta...” SZABÓ Magda, *Drága Kumacs! Levelek Haldimann Évának*, Bp., Európa, 2010, 249. és 251.

miközben a hatvanas években megjelent műveit legtöbbször pont azért kritizálták, mert a marxista irodalomtudomány által megkövetelt világnézet és módszer nem volt eléggé meghatározó a könyveiben. Az erős támadások, illetve a *Disznótor* színpadi adaptációjának betiltása ellenére a Párt és az irodalomkritika mégsem tudta ellehetetleníteni az írónt, melyben – népszerűsége mellett – nagy szerepet játszott műveinek külföldi sikere is; Hermann Hesse például nemcsak ajánló sorokat írt *Az őz* című regényhez, hanem a német Insel Kiadónál is szorgalmazta Szabó Magda műveinek kiadását, de az író regényei más szocialista, illetve a „nyugati” országokban is sikert arattak, így a külföldi elismerés¹⁴⁷ egyfajta védelmet is jelentett számára, a posztmodern irodalom térnyerése idején pedig *Az ajtó* (1987) nemzetközi sikere ugyancsak hozzájárult ahhoz, hogy a szakma ne hagyhassa figyelmen kívül az író alkotásait, illetve azok érdemeit.

A kritikai írások vizsgálatát követően felmerülhet a kérdés, hogy vajon Szabó Magda témaválasztásai és utalásai valóban a szocializmus mellett való kiállásról tanúskodnak-e? Úgy gondolom, hogy ezek mögött nem politikai elköteleződést kell gyanítanunk, hanem egyfajta írói tudatosságot és elővigyázatosságot, mely lehetővé tette számára az irodalmi életbe való visszatérést és jelenléte, s amely abban nyilvánult meg, hogy mindig éppen annyi „korszerű” utalást helyezett el a regényeiben, hogy azok értékelői ne köthessenek bele a szövegeibe, s hogy a kor irodalompolitikája ne sorolhassa a rendszert ellenzők táborába. Ezt a magyarázatot támasztja alá egyrészt az, hogy a szigor enyhülésével párhuzamosan a szocialista realizmus szellemében megkövetelt tematikai elemek és utalások egyre kevésbé meghatározóak műveiben, másrészt pedig az az Élet és Irodalom szerzője számára adott, politikai, világnézeti és művészi elveire egyaránt vonatkozó nyilatkozata, melyben – a saját szóhasználatánál maradva – „naivan és egyszerűen” úgy fogalmazott, hogy véleménye szerint minden alkotónak minden írásával előbbre kell vinnie a világot.¹⁴⁸ E nyilatkozatában ugyanis nyoma sincs politikai állásfoglalásnak, ugyanakkor nem is helyezkedik szembe a kor irodalommal szemben támasztott elvárásaival sem. De a politikai állásfoglalás és behódolás korábban sem volt jellemző rá, mivel a Rákosi-kor alatt – az Újhold-kör tagjaihoz hasonlóan – inkább vállalta a nyomorúságos életet, mintsem Sztálint vagy Rákosi Mátyást dicsőítő verseket, ódákat írjon.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy *Az őz* egyik francia kritikus, André Wurmser nem találta a könyvben az új rendszer dicsőítését és elítélését, ami megint csak ellentmond annak az itthon hangoztatott kritikai meglátásnak, hogy az író bármelyik történelmi időszakot is pozitívan vagy negatívan próbálta volna láttatni. *Francia kritikák Szabó Magda regényéről*, Élet és Irodalom, 1966. március 24.

¹⁴⁸ FARAGÓ Vilmos, *Látogatóban Szabó Magdánál*, Élet és Irodalom, 1966. február 19.

¹⁴⁹ SZÉKELY Anna, *A szellem megtanul válogatni = Ne félj!...*, 270–271.

Egyes értelmezők ugyan már ebben az időszakban is poétikai szempontú elemzések¹⁵⁰ tárgyává tették a műveit, azonban ezek sem marad(hat)tak mentesek az alkotói módszer ideológiai szempontokkal való összefonódásától, melynek eredménye az újabb könyveknek az első két, „írói tündöklésként”¹⁵¹ meghatározott regénytől mind alkotói, mind tematikai, mind ideológiai szempontból elmaradó művekként való beállítása volt.

Meglehetősen problematikus tehát, hogy huszonegyedik századi magyar irodalomkritika anélkül veszi át a szóban forgó alkotói korszakra vonatkozó korabeli értékelést és kritikai viszonyulást, hogy figyelembe venné: az író kérdésem regényeinek lektúr jellegét hangoztató kritikai meglátások az adott időszakra jellemző ideológiai alapú irodalomértelmezés keretei között láttak napvilágot, és nem esztétikai megalapozottságúak voltak. Szabó Magda műveit napjainkban ráadásul olvasmányosságuk, „érthetőségük” és népszerűségük okán még mindig inkább a lektúr-kategóriához tartozónak tekinti,¹⁵² miközben egyes regényeiben világirodalmi nagyságú műveket lát,¹⁵³ továbbá a szerző Magyarországon kevésbé elismert műveit külföldön méltatják.¹⁵⁴ A Szabó Magda-regények szép- és lektúrirodalom határmezsgyéjén való elhelyezkedésének oka meglátásom szerint éppen ebben a kettős megítélésben keresendő, s e kettős megítélést nagy mértékben táplálja a Szabó Magda-művek látszólag egyszerű nyelvezete, ami miatt az irodalomkritika nem sorolja őket az intellektuális erőfeszítést igénylő alkotások sorába. A Szabó Magda-regények könnyű befogadhatóságának olvasói tapasztalatát könnyedén cáfolni lehetne például a különböző olvasó embereket tömörítő oldalak (Magyarországon például a moly.hu) tagjainak, vagy könyves bloggerek véleményének fényében, hiszen éppen a nézőpontok és idősíkok elkülönítése, vagy a cselekmény apró

¹⁵⁰ Erdődy Edit és Pomogáts Béla tanulmányai a belső monológ Szabó Magda által használt változatait az általuk megvalósítható realista ábrázolás sikeressége szempontjából vizsgálják. Lásd: ERDŐDY Edit, *A realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda-regényeiben*, Literatura, 1974/3, 115–116. Illetve: POMOGÁTS Béla, *Szabó Magda három alkotó évtizede*, Tiszatáj, 1976/4, 55–56.

¹⁵¹ BENEDEK, *i.m.*, 1839.

¹⁵² A helyzet lényegét remekül összegzi Zappe László az író 70. születésnapjára írt cikkében: „... az alapos-hiteles lélekábrázolás, a morális érzékenység első regényeinek feltűnő jegyei; ezek látszanak garantálni a kirobbanó kritikai és még egyértelműbb közönségsikert. S ugyanezek a kvalitások vonják rá a bestseller, a lektúr gyanúját is. Hogy a »jól írás« kifogás tárgya lehet, az inkább irodalmi közállapotainkat minősíti, mintsem azt, akire e kifogás esik [...]” ZAPPE László, *A ragaszkodás írója (Szabó Magda születésnapján)*, Kritika, 1987/10, 7. De helytálló Görgey Gábor meglátása is: „Szabó Magda számára az elitirodalom és a populáris irodalom nem ellentmondás. És ebben tökéletesen igaza van. Ő maga írja folyamatosan a bizonyítékanyagot.” GÖRGEY Gábor, *Szabó Magda mondatai*, Alföld, 1992/10, 6.

¹⁵³ Kabdebó Lóránt az író későbbi regényei közül *Az ajtót*, a *Régimódi történetet* és *A pillanatot* tartja kiemelkedőnek és „az irodalomtörténeti maradandóság szempontjából is számbavehetőnek” KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Magda, az író és irodalomtörténet*, Irodalomtörténet, 1997/3, 35.

¹⁵⁴ Hogy csak két példát említsek a 2000-es évekből az áttekintésben szereplő regények díjai közül: 2007-ben a *Katalin utca* Franciaországban a legjobb európai regénynek járó Cévennes-díjat, a *Pilátus* pedig ugyanebben az évben Olaszországban a legjobb közép-európai írónak ítelt Anfora Centroeuropea-díjat nyerte el. (Lásd: *Szabó Magda francia elismerése*, Népszabadság, 2007. július 13. Illetve: *Díjat kapott Szabó Magda Rómában*, Magyar Nemzet, 2007. október 30.)

mozaikból való kibontakozása koncentrációt követel meg az olvasóktól, ami viszont nem tartozik a lektűrregények alapvető ismertetőjegyei közé.

Az egyszerűnek ható prózanyelvezet minden bizonnyal már a regények megjelenési idején is garantálhatta az író műveinek népszerűségét, de közrejátszhatott benne a művek alakjainak egyedisége és erős jelleme, a pontos lélektani ábrázolás, a morális kérdésselvetések, valamint az, hogy sok esetben aktuális, (például a háború előtti és utáni nemzedék konfliktusai, a megváltozott társadalmi viszonyokhoz való alkalmazkodás nehézségei), vagy épp történelmi kortól független problémákat (szerelem, gyűlölet, halál, a múlttal való szembenézés nehézségei) tematizáltak, ezért vélhetően számos olvasó saját magára és problémáira ismerhetett rá az író regényeiben. A regényszövegek – főként a szereplők egyéni nyelvhasználatára épülő – belső monológjainak előbeszédyszerűsége szintén szerepet játszhatott a sikerben, valamint az is, hogy az író számos esetben a debreceni, hajdúsági olvasók számára ismert tájszavakat, szólásokat emelt be a műveibe.¹⁵⁵

Szabó Magda regényei mellett az írói munkásság más műfajú alkotásai (versek, drámák, esszék és hangjátékok) a közelmúltig¹⁵⁶ csak elvétve képezték elemzések tárgyát, így a szerzői életmű rétegzettségére is kevés hangsúly esett, ami szintén nehezíti annak irodalomtörténetben való elhelyezését.

Nyilván nem létezik „egyenletes életmű”; egy író nem minden alkotása hibák nélküli remekmű, ám úgy gondolom, hogy a kérdéses regények ideológiai alapú perspektívától eloldódó, illetve átfogó igényű poétikai vizsgálatával nyilvánvalóvá válhatnak azok erényei, és cáfolhatóvá válhatna a „gyöngybokrétás best-seller szerzővé” válás „vádja” is, ezért a következő fejezetek elemzései révén ennek a besorolásnak a cáfolatát kívánom nyújtani.

III. REGÉNYELEMZÉSEK

1. *Freskó*

1.1 A korabeli recepció álláspontja

¹⁵⁵ Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni Beke Ödön írását, aki a *Magyar Nyelvőr* 1959/4-s számában az író regényeiben felbukkanó szavakat és szólásokat elemezte, melyek között akadtak olyanok is, melyek – akkor még – a Magyar Tájnévi Szótárban sem szerepeltek, s jelentésüket Beke kérésére Szabó Magda adta meg. BEKE Ödön, *Szó- és szólásmagyarozatok*. [Szabó Magda írásai alapján.], *Magyar Nyelvőr*, 1959/4/, 492–494.

¹⁵⁶ Például a Szabó Magda-centenárium alkalmából rendezett pécsi és egri tudományos konferenciák több előadója a szerző költeményeivel és drámáival is foglalkozott.

Szabó Magda 1958-ban megjelent regényét már a korabeli irodalomkritika is sokat méltatta a szereplői tudatábrázolás, a több nézőpontú elbeszélésmód és a bravúros szerkesztésmód tekintetében. A kritikusok ebben az időszakban – az ideológiai nyomás hatására – a marxista esztétika és irodalomtudomány elvárasi rendszerét vetítették rá a műre, s annak narratív eljárásait a hiteles ember-, alak- és társadalomábrázolás kontextusában tárgyalták. Ennek megfelelően az alkotásban érvényesülő tudatábrázolási módozatokat (elsősorban a belső monológot) olyan, a múlt társadalmilag motivált eseményeinek realiztikus megjelenítését lehetővé tevő írói eszközként kezelték, melynek révén a szerző az egyes alakok, generációk sorsán keresztül mutatta be a felszabadulás utáni társadalomhoz vezető társadalmi változásokat. Az egyes recenziók és kritikák szerzői azonban a társadalmi tematika mellett már bizonyos mértékben a mű narratológiai sajátosságaira is kitértek. Nacsády József úgy látta, hogy a belső monológ narratív eszköze révén az író „az egyéniségétől idegen »értekezés« behatolásának veszélye nélkül nyúlhat a lelkek mélyére, nincs szüksége »bonckésre«, ám egyúttal azt is kiemelte, hogy a szerző a regény végén mégis módosítani kényszerül a módszerén.¹⁵⁷ Nagy Péter az idősíkok, illetve a valóság relativitásának szereplői nézőpontokon keresztül hangsúlyozott fontosságára reflektált, ám ezeket a technikákat a marxista kritika által megkövetelt szempontokkal való összefüggésben tárgyalta.¹⁵⁸

A későbbi, összefoglaló igényű munkákban a *Freskót* egy olyan regényként határozták meg az értelmezők, melynek narratív struktúráját az egyes alakok belső monológjai alkotják, s melyben gyakran az írói nézőpont is szerephez jut.¹⁵⁹ Azonban a regény – Szabó Magda más műveihez hasonlóan – mindmáig csak elvétve képezte átfogó narratológiai és poétikai vizsgálódások tárgyát, ezért ebben a fejezetben a különböző narratív megoldások (monológok, fokalizáció) tipologizálására és vizsgálatára teszek kísérletet, bizonyítva ezzel az alkotás narratív komplexitását.

1.2. A tudatábrázolás módozatai a regényben

¹⁵⁷ „Más megoldást nem talál, mint hogy felaprózza a korábbi biztos kézzel festett »freskót«, hogy a tudattartalmak kivetítésével valahogy összeegyeztethesse az események érzékeltetését. (Mert bizony, ezek a közvetlen jelenben lezajló gyors fordulatok már természetükből eredően sem lehetnek világosan megérthetők a szereplők belső monológjaiból.)” NACSÁDY, *i.m.*, 10.

¹⁵⁸ Nagy Péter: *Szabó Magda: Freskó...*, 302–303.

¹⁵⁹ Lásd a következő tanulmányokat: POMOGÁTS Béla: *Szabó Magda három alkotó évtizede*, Tiszatáj, 1976/4, 52–58; ERDÖDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda-regényeiben*, Literatura, 1974/3, 109–120. Illetve *A magyar irodalom története 1945–1975* című kézikönyv vonatkozó fejezet részletét: *A magyar irodalom története...*, 737–738.

Mint már említettem, a kortárs értelmezők a mű elbeszéléstechnikájának tárgyalása során a regény hangsúlyos narratív technikájaként a belső monológ használatát határozták meg, azonban ez a Szabó Magda-szakirodalomban máig meghatározónak számító leegyszerűsítő megközelítés elfedi azt a tényt, hogy ennek a narrációs technikának több fajtája is létezik.¹⁶⁰ Az említett narratív eszköz formai alapú differenciálása azért elengedhetetlen feladat, mert mint arra Dorrit Cohn is rámutat *Áttetsző tudatok* című könyvében, a „belső monológ” egyszerre jelölhet egy elbeszélési *technikát* és *műfajt* is.¹⁶¹ Az előbbi esetében egy mindentudó elbeszélő közvetíti a szereplők nyelvi és nem-nyelvi természetű tudattartalmait, míg az utóbbi esetében a beszéd és a történés egyidejű, továbbá a szereplő(k) gondolatai nem elbeszélői környezetbe illeszkedve jelennek meg. A formai sajátosságokat figyelembe véve megállapítható, hogy a regényszövegben a belső monológ narrációs technikaként érvényesül, s Cohn ezen belül két típust különít el; az *elbeszélt* és *idézett monológot*. Az elbeszélt monológ elnevezést javasolja azokra a harmadik személyű monológokra, melyekben az adott alak mentális megnyilatkozása narratív kontextusban valósul meg, az idézett monológ meghatározást pedig azokra a monológ típusokra tartja fenn, melyekben a narrátor egyenesen idézi a szereplők gondolatait.¹⁶²

A *Freskóban* az elbeszélt monológ narratív eljárása érvényesül, s ez a tudatábrázolási mód azért tölt be fontos szerepet a regény narrációjában, mert egyfelől az egyes alakok által nem verbalizált (vagy verbalizálni nem kívánt) gondolatokat, érzelmeket jeleníti meg, másfelől pedig azért, mert az egyes szereplők emlékezési folyamatai jelentős mértékben e narratív eszköz révén bontakoznak ki. Ezek az emlékezési folyamatok terjedelmileg nagyobb részt tesznek ki, mint a külső eseménysorok észlelése, mely egyúttal azt is jelenti, hogy az alkotás történetidejét megelőzően már minden fontos esemény lezajlott, így a műben a felismerésekhez, illetve a papné (Edit) temetése által előidézett, családi szembesítéshez vezető történések bontakoznak ki.

A következőkben azt vizsgálom, hogy az elbeszélt monológ milyen módon alakítja a narratívát, s milyen lehetőségeket nyújt a szereplők emlékezési folyamatainak és tudattartalmainak megjelenítéséhez.

Az elbeszélt monológ narratív eszköze által a mű személytelen¹⁶³ és mindentudó elbeszélője nemcsak az alakok nyelvi és nem-nyelvi természetű tudattartalmait, hanem a külső

¹⁶⁰ A narratológiai besorolás pontosításának szükségességére korábban már Fehér Eszter is felhívta a figyelmet e mű kapcsán. FEHÉR Eszter: *Élettörténet és idegenségtapasztalat Szabó Magda három regényében*, Studia Caroliensia, 2009/4. 182.

¹⁶¹ COHN, *i.m.*, 100.

¹⁶² *Uo.*, 94–97.

¹⁶³ A fogalmat Seymour Chatman nyomán használom, és azt a háttérben meghúzódó elbeszélői instanciát értem alatta, aki nem szereplője a narratívának, és akiről semmilyen információt nem tudható meg a szövegből. Seymour

(s a regény történetidejében felmerülő) impulzusok kiváltotta gondolatainak formálódási folyamatait is megjeleníti. Az elbeszélői és szereplői szólam egy irányba mutatósából adódóan a narrátor az alako(k) mentális nyelvét idézi, azaz a harmadik személyűség ellenére is megőrzi az adott szereplő(k) beszédének frazeológiai sajátosságait, például az egyes alakok megnevezése, vagy minősítése során.¹⁶⁴ Ez a sajátosság – mint azt a későbbiek során majd látni fogjuk – egyúttal az egyes szereplői perspektívák szétszalazását is lehetővé teszi. Amikor tehát a narrátor az elbeszélő monológ segítségével ábrázolja az alkotás alakjainak gondolatait, akkor bizonyos mértékig csökken a távolság az elbeszélői és szereplői szólam között. Ily módon az adott alak minősítése kikerül a narrátor illetékességi köréből, átadva az olvasónak a megítélés lehetőségét és feladatát.

A *Freskóban* a szereplők emlékezési folyamatai és gondolatmenetei igen komplex időbeli viszonyokat hozhatnak létre a szövegben. Lássunk először egy példát (Kati néni monológja) az ötödik fejezetből:

A nagytiszteletű asszonyról mondták, hogy bolond, mert meg akarta ölni Annuskát? Ebből is látszott, milyen tiszta volt a feje szegénynek, ő tudta a leghamarább, mifélet szült erre a bús világra. Addig olyan volt, mint a bárány, mégis őt csukták be a bolondokházába. Hogy fog hiányozni neki, hogy nem látogatja meg többet; milyen szépen beszéltek ott mindenkivel az orvosok, milyen jó volt odajárni, szegény lelkem nem bántott senkit, csak nézett és mosolygott, olykor még meg is ismerte, és Rozikáról kérdezősködött. [...] Ő volt a bolond? Nem volt az szegény bolondabb, mint akárki itt a házban. A pap állig felgombolt, fekete ruhában járkál, mikor úgy tűz a nap, hogy az ember majd ledobban, oszt ha a krumpli megrohad, mindjárt azt kiabálja, hogy Isten büntetése, az az eszébe se jut, hogy rossz ezen a vidéken minden pince, megrohadna itt még a csont is. Kun László meg csak hallgasson, hányszor látta, hogy ül a vacsoránál, bámul az asztal végére, ahol valamikor Annuska ült, aztán kirúgja maga alól a széket, lerohan a káplániára, és beledűt magába egy liter vizet. Hogy tud ordítani! Mikor szegény nagytiszteletűt meglátogatta, a dühöngők nem tudtak különben. Hát Annuska, aki itt hagyott mindent, aztán elment világgá, mint a cigányok? Míg itthon volt, addig is csak a bajára volt mindenkinek. (83–84.)¹⁶⁵

CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1978, 154.

¹⁶⁴ „A tarbai templomban Kun László prédikál. Gyalázatos féreg! Vajon mennyit kap ezekért a prédikációkért? Ha eljön az ítélet, nem az égi, hanem a földi, s ő megéri, nem áll mellé. Amit most érte tesz, hogy szállást ad neki, hogy enni ad, kötelessége. Papi kötelessége és emberi tartozása. Micsoda nincstelen kamasz volt, amikor megismerte, micsoda suta, lassú beszédű káplán! Évek türelmes munkájával csiszolta, faragta ilyenné. Amit tud, tőle tanulta, még a mozdulatokat is, a puha, mégis erőteljes gesztusokat, ahogy a palástját megengedi, ahogy a Bibliát kinyitja. Farizeus. Kommunista.” (100.)

¹⁶⁵ A főszövegben és a lábjegyzetekben található oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *Freskó*, Bp., Európa, 2001.

Az idézett részben megfigyelhető, hogy az elbeszélő monológ különböző idősíkokat hoz mozgásba. Az első mondatban egy, a regény történetideje előtti időkre tehető, hosszú időn át fennmaradó szóbeszédről, illetve az azt kiváltó, a cselekmény idejéhez képest körülbelül huszonnyolc évvel ezelőttre datálható eseményre (Edit „gyilkossági” kísérlete) utal a szöveg, mely a narratív kiindulópont szerepét tölti be, hiszen alapvetően a múltnak ez a mozzanata generálja az alak gondolatait és emlékidézését. A második mondat során ennek az eseménynek a kiváltó okát az emlékező *én* időben más, közelebből meg nem nevezett szereplők eszmélése előtti időszakra teszi, ezzel is alátámasztva a már halott személy tisztánlátását érintő véleményét. A harmadik mondatban a narratív kiindulópontként meghatározott esemény olyan temporális viszonyítási ponttá válik, melyhez képest a monologizáló alak Edit természetének megváltozását datálja, s ez a változás kerül kontrasztba az Edit cselekedetét követő eseményekkel („öt csukták be a bolondokházába”). A negyedik mondat első tagmondata a jelen idő síkjára tér át, hiszen a jövő felé való kitekintést tartalmaz, majd a második tagmondatban olyan iteratív jellegű cselekvésekre utal a regényszöveg, melyeknek a jövőben Edit – a regény történetideje előtt bekövetkezett – halála miatt nem lehet folytatása. A múltbéli események számbavételét követően Kati néni a közelebből még nem konkretizált szereplőkkel való összevetés révén minősíti Edit viselkedését („Nem volt az szegény bolondabb, mint akárki itt a házban.”), mely egyúttal visszacsatolás is az első mondatban foglalt pletykához. A hetedik, nyolcadik és kilencedik mondatban a monológ – a viszonyítási alapul szolgáló alakok konkretizálódásával párhuzamosan – jelen időbe vált át, hiszen a két alak (Máthé István és Kun László) meghatározó és iteratív jellegű cselekvéseiről olvashatunk bennük, a tizedik mondatban pedig a harmadik mondatban foglalt történések idősíkjára lép vissza az emlékező *én* („Mikor szegény nagytiszteletűt meglátogatta, a dühöngők nem tudtak különben [ordítani].”) A tizenegyedik és tizenkettedik mondatban ismét két múlt idejű, de különböző idősíkokhoz tartozó eseményekről olvashatunk; először Annuskának a regény történetidejéhez képest pontosan kilenc évvel ezelőttre datálható tettéről (szökés), majd pedig az ezt a tettet megelőző, egész gyerekkorára jellemző viselkedéséről („csak a bajára volt mindenkinek.”). Az előbbiekből tehát jól látható az egyes idősíkok közötti folyamatos oszcilláció, melyet az elbeszélő monológ narratív eszköze által ábrázolt, csapongó szereplői gondolatmenet eredményez.

Az egyes emlékidézéseket, töprengéseket minden esetben valamilyen külső impulzus (például képek vagy bibliai textusok) idézi elő az egyes alakok tudatában. Az ötödik fejezetben például a Máthé István falán függő Genf-térkép látványa ugyancsak egy jelen és múlt idejű

mondatok váltakozásával jellemezhető gondolatmenetet indít el a szereplőben.¹⁶⁶ A jelen időt akkor használja a narrátor, amikor a pap a fiatal korában rendszeresen felkeresett helyszínéket járja be a képzeletében, illetve amikor az emlékező én – az olvasó metaforikus jelen időben zajló történésekbe való bevonódását elősegítendő – az ezeken a helyszíneken tapasztalható körülményeket (látvány, hang) adja vissza finom pontossággal. A múlt idejű részek egyfelől az alak múltbéli – ám ma is fenntartott – véleményét közvetítik, másfelől pedig egy konkrét múltbéli eseményt (Chaubert professzor halála) elevenítenek fel, illetve egy olyan, szereplői szinten verbalizált ígéretet („Ha püspök leszek...”) idéznek fel, mely az emlék idősíkjához viszonyítva jövő idejű, s melyről az olvasó a narratíva adott pontján már tudja, hogy nem valósult meg.

Ugyancsak egy külső impulzus (a tankönyv különböző feladatai és képei) indukálja Szuszu elbeszélte monológját is a hatodik fejezetben. A kislány gondolatmenetébe olyan, egyes szám első személyű, önreflexív jellegű betétek is ékelődnek, melyekben Szuszu bizonyos külső okok miatt nem verbalizálható vágyainak ad hangot, másfelől pedig olyan mozzanatokra reflektál, amelyeket nem ért, vagy amelyeket rajta kívül más szereplők nem érzékelnek. A vágyak és kérdések megfogalmazását kiváltó eseményeket azonban már az elbeszélte monológ narratív eszközével ábrázolja a narrátor, mely alkalmas a töprengés, és a magyarázatkeresés folyamatának megjelenítésére is. Ily módon az elbeszélő olyan mozzanatokra tereli a figyelmet, melyek a későbbiekben további részletekkel egészülnek ki, ám magyarázatukra, és az adott alak tudati tartalmainak megjelenítésére csak a narratíva későbbi pontján kerül sor, mely hipotézisalkotásra készíti az olvasót.

Az elbeszélte monológ azonban nem kizárólag az emlékek felidézésére alkalmas narratív technika a regényben. Lássunk egy újabb példát a második fejezetből:

¹⁶⁶ „A térkép az ő szerzeménye, a rózsaszín, kicsit meggyűrdött térkép az üveg alatt, keskeny, fekete keretben. Néha, ha feltekint, elsétál rajta gondolatban. Elindul A Rhone partján, átmegy a Pont du Mont Blanc-on a szigetre, vagy befordul a Cité egyik utcáján. A sziget, a Rousseau szobrával, mindig feldühítette. Szobrot bizony, annak a bolondnak! Még a szülőházára se szeretett ránézni, pedig csaknem szemben lakott vele. Rousseau. Az ember nem is érti. Milyen fiatal volt, húszesztendős, s már teljesen kész, kiforrott ítéletű. Már akkor tudta, micsoda veszedelmes tanokat hirdetett az az eszelős. Genf. Még egyszer végigmenni rajta este, mikor a szűk utcák felett alig fér el a holdfény, nekiütődik a kis tornyoknak, magas házfedeleknek. Felrohanni az egyetem lépcsőjén, megkopogtatni a szeminárium ajtaját. Chaubart professzor még bent van – ő mindig bent van, éjjel is. Aszott arca csupa derű, míg hallgatja. »Lacus Balaton« – mondja neki, de úgy ejti: *laküsz*, ahogy a professzor beszéli a latint. *Non est currentis, neque volentis, sed...* Chaubart még abban az évben meghalt, amikor őt doktorrá avatták. *Le Recteur et le Sénat...* Sírt akkor éjszaka, odaborult Boniface vállára a reformáció emlékműve alatt. »Ha püspök leszek! – mondta Boniface-nak. – Tudod, majd ha püspök leszek...« Olyan biztosan tudta, hogy püspök lesz!” (101–102. – Kiemelések az eredetiben.)

De ez a ház! Ezt talán nem is lehet melegegre fűteni. Milyen nyirkosak ezek a bolthajtásos szobák, és mindennek valami különös dohos szaga van. Még a legjobb itt a kertben, itt legalább egyenletesen langyos a nap. Életében nem látott még ilyen rút kertet. Minden virágágyban egyforma virág virít, valami rossz magról hajtott, sárga gyom. A két bokor őszirózsát megverte a rozsdá, a tujafák fele meg kifagyott, s még ha legalább kivágnák, de nem, itt szégyenkeznek kiszáradt tövükön. Bizonyára így szokás erre felé. Micsoda népek! (24.)

Az idézett részben jól látható, ahogy a narrátor a mű történetidejében tapasztalható történéseket és viszonyokat (hőmérséklet, szag, látvány) Décsyné tudatán keresztül közvetíti, összekapcsolva azt az ezekre adott szereplői reflexiók közvetítésével, s ily módon ezeket nemcsak érzékletesen jeleníti meg, hanem egyúttal tovább is árnyalja a figura személyiségét.

Mint az előbbieket során láthattuk, az elbeszélő monológok egy mindentudó, személytelen elbeszélő segítségével bontakoznak ki, ám a narrátor és az alakok hangnemének egy irányba mutatásából adódóan a tudatok áttetszőkké válnak. Azonban a szereplői tudatok nem csak az egyes monológokon keresztül válhatnak hozzáférhetővé; ezek mellett ugyanis egy olyan tudatábrázolási mód is érvényesül a regényben, melynek során a narrátor nagyobb távolságot tart az alakoktól, s ő mutatja be azok nyelvi és nem-nyelvi természetű tudattartalmait. Erre a narratív módszerre Dorrit Cohn a *pszicho-narráció* elnevezést javasolja, mely a tárgyat és a tevékenységet egyaránt meghatározza.¹⁶⁷

A pszicho-narráció narratív eszköze számos esetben fontos részét képezi a szereplők emlékezési folyamatainak, mivel olyan temporális rugalmassággal bír, melynek révén az elbeszélő egy távoli perspektívából képes megjeleníteni az adott alak múltbéli érzés- és gondolatvilágát. Az előbb említettek mellett pedig az egyes alakok gondolkodási nehézségei is megjeleníthetőek e technika által, mely azonban nem csak önmagában, hanem más eljárásokkal együttesen is jelentkezhet egy bekezdésen belül. Például:

Lenn a kertben az öregasszony utánanézett az Árvának, mikor az felsietett a verandára. Most jól megnézte. Tegnap este, amikor megérkezett, sokáig fogalma sem volt arról, ki lehet ez a fiatalember. Most kezdett valami derengeni benne; mintha Janka írta volna neki valaha, hogy a házba vették a pap árván maradt unokaöccsét, talán örökbe is fogadták, nem emlékszik már pontosan. Régen volt, van vagy húsz éve is talán. Akkor még ő is fiatal volt, nem is egészen hatvanéves. Mennyi lehet ez a nyurga, kellemetlen fiatalember? Talán huszonöt. (24.)

¹⁶⁷ COHN, *i.m.*, 93–94.

Az idézett példából jól látható, ahogy a narrátor fokozatosan közelíteni kezd a szereplői tudathoz. Az első két mondatban külső szempontból mutatja be Décsyné szemlélődését, a harmadik és negyedik mondatban pedig a pszicho-narráció narratív eszközével jeleníti meg az alak tudatát, valamint – az emlék távolságából adódó – emlékezési nehézségeit, majd a monologikus jellegű reflexiókat és kérdéseket követően, s az imént citált szövegrészre következő bekezdésekben, már az elbeszélő monológ révén közvetíti a szereplő gondolatait.

A *Freskó* narrációját tehát alapvetően kétféle módszer jellemzi; egyfelől az elbeszélő bizonyos esetekben távolságot tart az alakoktól azért, hogy tudati tartalmaikat erőteljesebb narrátori beavatkozással adja közre, másfelől viszont a szereplői tudattartalmakat az adott alak mentális nyelvének idézése révén – ám a harmadik személyűség megtartása mellett – is ábrázolhatja.

1.3. A szereplői perspektívák szerepe a narratívában

Mint ahogy azt az előbbiek során láthattuk, az elbeszélőt az egyes szereplői tudattartalmakhoz való korlátlan hozzáférés jellemzi. E hozzáférés tekintetében azonban nem csak az elbeszélői hang, hanem a perspektivikus ábrázolás kérdésének vizsgálata is elengedhetetlen, ugyanis a regényben jelentőséggel bír az, hogy az egyes események, személyek bemutatása ki(k)nek az észlelési fókuszából történik. Ez Szabó Magda regényében azért is különösen lényeges kérdés, mert az egyes alakok közti idegenség alapját a gondolatok, érzések egymás elől való elhallgatása/eltitkolása, továbbá a magukról kialakított hamis kép külvilág előtt való fenntartása képezi, ezért a szereplői perspektíva a tudáselosztás, illetve az információkorlátozás elveként működik a szövegben, melyek a cselekmény és a tetőpont alakításában döntő szereppel bírnak. A következőkben – Gérard Genette fokalizációs elméletének fogalmait¹⁶⁸ alapul véve – annak tudatában vizsgálom a mű fokalizációs jelenségeit, hogy az észlelés az egyes alakokhoz, míg annak elbeszélése/közvetítése a narrátorhoz köthető.

A narratív szöveg egészét tekintve egyértelműen „*zéró fokalizáció*” érvényesül, hiszen a narrátor úgy képes közvetíteni az eseményeket, ahogy egyik szereplő sem érzékelheti, vagyis

¹⁶⁸ GENETTE, *Narrative Discourses...*, 189–190.

a narratív szöveg egészére rálátással bír.¹⁶⁹ Ebből adódóan mindentudása a narratív információk adagolásában, valamint a szereplői perspektívák váltakoztatásában is megmutatkozik. Ugyanakkor a fokolizáció az alakokhoz is kötött („*belső fokolizáció*”), s ezekben az esetekben a mindentudó elbeszélő tudása ideiglenesen redukálódik, hiszen csak annyit közvetít, amennyit a szereplők tudnak. A múltbéli események felidézése teljes mértékben így történik, ám a jelen idejű történések leírásában a „*külső fokolizáció*” is érvényesülhet, mely egyrészt a szereplői tudatokra való fókuszálás folyamatának részét képezi, másrészt a cselekmény továbbblendítését, harmadrészt pedig – az egyes alakok tudatához való hozzáférés ideiglenes megszüntetésével – a feszültségkeltést is szolgálhatja.

A regényben több szereplő is fokális karakterként határozható meg, ám az egyes alakok perspektívájába eltérő mértékben kaphat betekintést az olvasó. A domináns fokális alakokként Annuska, Árva, Kati néni, Janka, Kun László, Máthé István és Szuszu határozható meg. A fokális karakterek másik csoportját azok a szereplők (Anzsú, Rozi, Zucker Éva) alkotják, akiknek perspektívájába csak egy-egy fejezet erejéig tekinthet be az olvasó. A harmadik csoportba azok a marginális alakok (postás, Zsófi) sorolhatóak, akiken keresztül a narráció csak alkalmanként fókuszált; ezen alakok perspektívája révén mutat rá az elbeszélő arra, hogy a Máthé család tagjai milyen képet igyekeznek mutatni magukról a külvilág számára, így az előbb említett, családi konfliktusok hátterét nem ismerő alakok az ironikus viszonyítási pont szerepét töltik be.¹⁷⁰

A nézőpontok elrendeződési módozatait illetően megállapíthatjuk, hogy a műben a *rögzített* és *változó* fokolizáció egyaránt érvényesül, mivel egyes fejezetekben egyetlen fokális karakter határozható meg, azonban a fejezetek többségében a narráció fókusza egyik szereplőről a másikra kerül át. Egyes részekben ugyanis egy adott szövegrészen belül azonosítható fokális karakter egyik bekezdésről a másikra egy másik alak észlelési fókuszába kerülhet, vagyis ezekben az esetekben az adott fejezetet több szereplő egymást dinamikusan váltó perspektívája szervezi.

A perspektívaváltások alapvetően az egyes alakok számára verbalizálhatatlan gondolatok, érzelmek, vágyak megjelenítését, a konfliktusok hátterére való rávilágítást, az adott

¹⁶⁹ Például: „Most ugyanazt gondolták valamennyien: hogy nem beszélték meg, mi történjék, ha Annuska mégiscsak megjelenik.” (184.) A mindentudó elbeszélő szerepe itt a szereplői gondolatok párhuzamosságának megjelenítésében mutatkozik meg.

¹⁷⁰ Ezek a szereplők általában csak akkor válhatnak viszonyítási ponttá, ha perspektívájuk egy másik, a szereplői megnyilvánulások hátterével tisztában lévő alak perspektívájával kerül párhuzamba. Ezek az esetek azért állhatnak elő, mert az adott szereplő észlelési fókuszában megjelenő alak tudattartalmát a narrátor nem közvetíti. Például: „Lám, siratja az ágyát, nem rossz asszony ez mégsem – gondolta Zsófi. A koszorú miatt bőg – gondolta a pap, és majdnem elnevette magát a gondolatra. Ördög bánja az ezüst angyalokat, még sose látta Franciskát dühében sírni. Franciska is gögös és keményszívű.” (175–176.)

esemény eltérő szemszögekből való prezentálását, valamint a cselekmény továbblendítését szolgálják. Ezek a váltások kétféle módon történhetnek; egyfelől az egyes fejezetváltások alkalmával, másfelől pedig egy adott fejezeten belül.

Az első esetben az adott részt egy olyan fokális hős perspektívája szervezi, aki az adott fejezet elején egy másik alak szempontjából már bemutatott eseményt észlel, ám csak részlegesen (mivel alapvetően nem tulajdonít neki jelentőséget, és igyekszik is kirekeszteni azt a tudatából), vagyis ebben az esetben a szereplői észlelés nem egy esemény eltérő szempontból való bemutatását szolgálja, hanem egy más, temporalitással összefüggő szerepet tölt be. Az adott alak perspektívájára való áttérés ekkor egy időbeli visszaugrást eredményez, melynek célja azonban éppen a folytonosság megteremtése, hiszen ezzel a megoldással a narrátor időben párhuzamosan zajló események megjelenítését teszi lehetővé.¹⁷¹ Ugyanakkor ez az eljárás a késleltetést is szolgálhatja, mivel az elbeszélő gyakran egy ilyen időbeli visszaugrás révén szünteti meg utólagosan a perspektívaváltások eredményezte hiányt. Az előbb említettek mellett arra is akad példa, hogy az adott fejezet fokális karakterének perspektívájában egy olyan szereplő van jelen, akinek tudattartalma a narratíva adott pontjáig még nem észlelhető. Ezekben az esetekben az észlelési fókuszba került alakkal kapcsolatban a narrátor egy olyan mozzanatra tereli a figyelmet (például egy szereplőben artikulálódó kérdés formájában), melynek magyarázatát csak a későbbiek során, az adott alak tudatábrázolása során adja meg – jellemzően úgy, hogy a soron következő fejezetben az ő perspektíváját veszi fel.¹⁷² Ily módon tehát mind a szereplő, mind az olvasó tudása korlátozódik – bár utóbbié csak ideiglenesen.

A második esetben egy adott fejezeten belül több fokális karakter határozható meg; ilyen esetekben az adott esemény több szempontú bemutatása, vagy a cselekmény folytonosságának fenntartása a cél. A hatodik fejezet első felében például Décsyné és Szuszu határozhatóak meg fokális karakterekként; kezdetben a két alak perspektívája váltakozik, s ezek a nézőpont-áthelyeződések a kettőjük közt feszülő kommunikációs nehézségek kiemelésére szolgálnak. Mikor azonban Décsyné elszenderedik a napon, a narráció Szuszu észlelési fókuszára szűkül, míg az idős asszony tudattartalma ezen a fejezeten belül már nem észlelhető

¹⁷¹A negyedik fejezet elején például az Árva Décsyné és Szuszu beszélgetését észleli („Zsuzsanna és a vénasszony fecsegése behallatszott az Árvához is a nyitott verandaajtón át; elunta hallgatni.” – 46.), ám e dialógus tartalmát csak a hatodik fejezet elején, a két említett szereplő tudatába való betekintés révén ismerjük meg, majd a hetedik fejezetben ez a beszélgetés Máthé István szemszögéből prezentálódik. „Az ablak nyitva volt, behallatszott a Zsuzsanna locsogása meg az anyósa vékony, kellemetlen hangja.” (98.)

¹⁷²A hetedik fejezet például egy olyan kérdéssel („Vajon mit véthetett Annuska Kun Lászlónak, hogy az annyira gyűlöli? – 112.) zárul, melyre az olvasó a következő fejezetben kap választ, mivel abban a narráció fókusza a kérdéses szereplőre kerül át.

(annak ellenére sem, hogy a fejezet végére felébred), így a Janka perspektívájára való átváltás a cselekmény továbblendítését szolgálja.

A szereplői perspektívák párokba rendezésével a narrátor az előbb említettek mellett ironikus hatást is kelthet az olvasóban anélkül, hogy bármilyen módon minősítené az egyes alakokat. Az előbb említett fejezetrészletben például a fókuszvándorlás révén derül fény Janka abbéli meggyőződésére, hogy teljes mértékben ismeri a lányát, aki „sose törí olyasmin a fejét, ami nem neki való”, azonban Szuszu tudattartalma ennek teljesen ellentmond. A perspektívaváltások révén az elbeszélő tehát az egyes alakok egymásról alkotott képének hamisságát vagy töredékességét érzékelteti, de akár azt is kiemelheti, hogy az adott szereplő pontosan tisztában van a másik alak megnyilvánulása mögött rejlő okokkal.¹⁷³

A szereplői perspektívaváltás azonban sok esetben egyetlen bekezdésen belül megy végbe, mint például a tizedik fejezet egyik részletében:

Apa ült az asztalfőn, az imánál, ahogy szokta, lehajtotta a fejét. Mikor Szuszu elhallgatott, felemelte a kanalát, ez volt a jel, hogy mindenki ehetik. Végigpillantott az asztalon. Tulajdonképpen, legbelül, örült, hogy a veje nincs itthon, nem ül mellette, nem látja az arcát. Szentségtörő, istentelen, hazaáruló. Honnan szorult volna az ilyenbe kegyelet? Most vette észre, hogy az asztal végén van még egy felesleges teríték. Pontosan vele szemben, a régi helyen, ott fehérlett a cseréptányér, s ettől megint olyan indulat fogta el, hogy lecsapta a kanalat. Hogy mertek megteríteni neki az ő megkérdése nélkül, s mit képzelnek egyáltalán, hogy leül vele egy asztalhoz, és megosztja vele a falatját? Janka rettegve figyelte az arcát, Apa nem is szólt, csak rámutatott a tányérra, s az Árva felpattant, lekapta az asztról a terítéket. (146–147.)

A szereplői nézőpontok szétszalazását a megnevezések használata teszi lehetővé. Az első két mondatban a nézőpont Jankához köthető, hiszen a két alakra (Máthé István és Szuszu) az általa használt megnevezések (Apa és Szuszu) utalnak a szövegben. A harmadik mondatról azonban a narráció Máthé Istvánon keresztül fókuszált, ám ennek külön jelölésére nincs szükség, hiszen Kun László „vejként” való említése egyértelművé teszi a fókuszváltást, de ugyanilyen szerepet tölt be a frazeológiai sajátosságok („Szentségtörő, istentelen, hazaáruló.”) megtartása is. A szereplői gondolatok megjelenítését (pszicho-narráció), valamint a szereplői magánbeszéd közvetett idézését (elbeszél monológ) követően a narrátor eltávolodik a férfi tudatától, melyet úgy ér el, hogy ismét Janka nézőpontját veszi fel, s az ő percepcióján keresztül közvetíti a férfi

¹⁷³ Például: „Visszanyomta Szuszu kezébe a táskát, hátradőlt a fonott székből, lehunyta a szemét. – Napozom egy kicsit – mondta Zsuzsannának, és az komolyan bólintott. Dédmama éppúgy tesz, mint Nagyapa vagy Kati néni: »Elmélkedem« – szokta mondani Nagyapa, ha elfogja az álmoság ebéd után, és hátradől a nagy székből. »Pihentetem a szememet, lelkem!« – susogja Kati néni, ha nagyon tűz a meleg, s a fásszínben nincs semmi tennivaló.” (87–88.)

megnyilvánulásait. Ebben az esetben az olvasó a fókuszváltás miatt tudás tekintetében fölénybe kerül az alakkal szemben.

Az egyes történések több szemszögből való bemutatása, illetve a szereplői interpretációk fokalizációs változások révén való ütköztetése tehát nemcsak a cselekmény szintjén produkálnak feszültséget, hanem az olvasóban is, akinek a perspektívaváltásokból adódóan egyre inkább rálátása lesz a szereplői tudatokra, valamint a múltbéli eseményekre. Ugyanakkor a nézőpont-áthelyeződések a hiány megteremtését is szolgálják, s a szereplői–olvasói tudáskorlátozás feszültségkeltő eseteként értékelhetőek. Ilyen esetnek tekinthető a regényben például az a rész, melyben a családtagok temető felé vezető útja során Janka megnyilvánulásait Máthé István és Szuszu percepciója közvetíti. A jelenet feszültségét az adja meg, hogy az elbeszélő hosszabb időre elvonja az olvasót Janka tudattartalmától, s ezt csak fokozza, hogy még az anyját jól ismerő Szuszu sem tudja értelmezni Janka megnyilvánulásait.

Arra is akad példa, hogy az olvasói betekinthezőség nem terjed ki egy több alak perspektívájában jelenlévő szereplőre. Ez az alak a regény történetideje előtt elhunyt Edit, akit az egyes szereplők hasztalan próbáltak megérteni. Az egyes fokális hősökben felmerül egy olyan, vele kapcsolatos kérdés,¹⁷⁴ melynek a válaszát csak az ő perspektívájának ismeretében lehetne megadni. Ezt a nehézséget azonban a narrátor a perspektívaváltások által küszöböli ki, még hozzá Décsyné tudattartalmának megjelenítése révén, azonban az ennek nyomán megtalált válasz¹⁷⁵ nem a szereplő–szereplő, hanem a szereplő–olvasó párbeszédhelyzetben válik csak láthatóvá. Azonban hiába van jelen Décsyné perspektívájában ez az információ, az ő szemszögéből ez nem többlettudásként jelentkezik, hiszen nincs tisztában azzal, hogy az unokáját a családban nem a valódi, Edit által adott néven (Corinna) hívják, s mivel a házban senki sem beszélhet a lányról, így a névadást érintő kérdés sem hangzik el szereplői szinten. Bizonyos szempontból tehát mindegyik alak tudása korlátozott ebben a kérdésben, így az olvasó csak az egyes fokális karakterek által birtokolt információk egymás mellé helyezése révén találhatja meg a választ, továbbá ő az, aki a Décsyné emlékidézéséből származó információkat többlettudásként értékeli.

¹⁷⁴ „Ki tudta volna követni a Mamácska esze járását? Hogy honnan vette, hol olvasta, milyen régen elfelejtett gyerekkori könyvből szedte ezt a nevet [Corinna] [...]?” (34.); „Corinna. Honnan szedhette ezt a nevet az a boldogtalan Edit?” (110.)

¹⁷⁵ „Oszkár valami nevet is adott neki, ha rossz volt, s az a név külön felingerelte mindig. Idegen név volt, nem magyar [...] Most hirtelen a név is eszébe jutott. »Nem kell karalábé? – kérdezte Oszkár [...] – De hiszen Ditke szereti a karalábét! Hát nem Ditke ül itt a mami ölében? Megint az a rossz kis Corinna?«” (161.)

A feszültségkeltés eseteként értékelhetőek azok a jelenetek is, melyekben a külső fokalizációs helyzetek száma megnő. Ezzel kapcsolatban a tizenkettedik fejezetnek azt a jelenetét emelném ki, melyben Kun László egy hirtelen elhatározást követően el akar rohanni otthonról, hogy a hamarosan hazainduló Annuskával beszélhessen, ám Janka az útját állja.

Ha Annuska nem jött idáig, talán már nem is fog jönni. Neki kell kimennie az állomásra. Felállt, lesodorta a gombolyagot, amelyet Janka az íróasztalra tett. Utánakaptak mind a ketten, a pamut csak gurult, egyszerre hajoltak le érte, Janka vette fel. Egyikük sem ült vissza, álltak egymással szemben. A kalapját kereste, levette a fogasról. Janka akkor elébe került, elállta az utat az ajtó felé, Kun Lászlónak elzsibbadt a keze. Tíz méterrel odébb, szemben, ott hajlongott Kati, még mindig törtek valamit, de most a porcelánmozsárban, tompább volt a bummgóság. Rozi a konyhaszéken ült, az orrát fújta. A hold felkelt, gyenge sugara kinn rezgett az orgonalevelek között. Szuszu háttal térdelt a fénynek, nem látszott az arca, de érződött, hogy ő is ide néz. Ordítani szeretett volna, megütni Jankát. Janka csak bámult rá, ugyanazzal a vak, hallgatózó tekintettel, amelyre már délután felfigyelt. Kun László félrelökte az útból, most először lódította el ilyen kíméletlenül. Janka engedelmesen elmozdult az ajtóból, mint egy tárgy, mint egy puha zsák. Ott állt, ugyanott, ugyanazon a helyen, ahol valaha a húga. Kun László kirohant az udvarra, nyitva hagyta maga mögött az ajtót. (191-192.)

Az idézett részben a belső és külső fokalizáció közti oszcilláció figyelhető meg. Kun László (elbeszélte monológ által közvetített) elhatározását követően a narrátor külső szempontból mutatja be a történéseket, a hang- és fényviszonyokat, valamint más alakok megnyilvánulásait, megteremtve ezzel a jelenet feszült atmoszféráját. A nyolcadik mondatból azonban a narrátor ismét Kun László perspektíváját veszi fel, mellyel egyfelől a férfi gondolatait jeleníti meg (pszicho-narráció), másfelől pedig Janka reakcióját is a szereplő percepciója révén közvetíti. A jelenet feszültségét az adja meg, hogy bár a két alak közt nem alakul ki verbális párbeszéd, az egyes megnyilvánulások alapján az olvasó számára nyilvánvaló, hogy mindkét szereplő tisztában van a másik gondolataival, s mindketten ennek tudatában cselekednek. A tizedik és a tizenegyedik mondatban a szöveg ismét külső fokalizációra vált át, majd a tizenkettedik mondatban újfent a szereplői perspektíva érvényesül, a jelenet berekesztéseként pedig a narrátor ismét elhagyja Kun László perspektíváját, s csak a férfi cselekvését közvetíti. Az imént citált bekezdésre következő részekben Kun László cselekedetét (rohanás) olyan alakok (Máthé István, Décsyné) észlelik, akik egyfelől nem voltak jelen az előbbieket során elemzett jelenetben, másfelől pedig nincsenek birtokában a Kun László megnyilvánulásának értelmezéséhez szükséges információknak, ezért hamis jelentést tulajdonítanak neki, vagyis korlátozott tudással rendelkeznek más szereplőkhöz, és az olvasóhoz képest is.

A perspektíva-váltások révén a narrátor kitekintést nyújt a jövő felé; a fókusz-áthelyeződések során ugyanis láthatóvá válik, hogy az egyes alakok miként képzelik el a jövőjüket, s ez ismét a feszültségkeltés eszközeként szolgál a szövegben. A szereplői perspektívák váltakoztatása révén az olvasó tudás tekintetében ismét fölénybe kerül az egyes alakokkal szemben, akik nincsenek tisztában egymás jövőt érintő – s minden bizonnyal a család felbomlását eredményező – elképzeléseivel, mivel azok verbalizálása a mű történetidejében nem történik meg. A szembesítések elhalasztásával a narrátor nyitva hagyja a regény befejezését, s az olvasóra bízva a szereplők jövőjének megalkotását.

*

Szabó Magda *Freskó* című regényének hangsúlyos narratív jellemzőjeként a korabeli értelmezők a belső monológ alkalmazását, illetve a nézőpontok váltakoztatását határozták meg. Azonban az említett narratív eszköz formai alapú tipologizálásával (Dorrit Cohn) a szereplői tudatábrázolási módozatok finomabb differenciálása vált lehetővé; ily módon láthatóvá vált, hogy a regény narratívájában az egyes alakok monológjai mellett egy erőteljesebb narrátori beavatkozással jellemezhető írói technika (pszicho-narráció) is érvényesül, mely a szereplők múltbéli perspektívájának megidézését, illetve a gondolkozási nehézségeik kiemelését szolgálja. Ugyancsak világossá vált, hogy a mű narratíváját egy olyan mindentudó elbeszélő szervezi, mely elsősorban a szereplői tudatábrázolás és perspektívák megjelenítésében játszik fontos szerepet.

A több alak tudatábrázolására épülő narratíva szerepe az egyes alakok közti idegenség – melynek alapját a gondolatok, érzések egymás elől való elhallgatása, illetve a szerepjátszás képezi – érzékeltetésében, a konfliktusok eredetére való rávilágításban, a cselekmény továbblendítésében, s a narratív információk szabályozásában határozható meg. Ily módon az olvasó feladatává válik az egyes szereplői perspektívák hordozta információk, „mozaikdarabkák” összeillesztése, valamint a család teljes képének („freskójának”), múltjának mentális megrajzolása.

A regény narratíváját a zéró, belső és külső fokalizációs eljárások együttesen szervezik, vagyis a szerző a mű végén nem kényszerül változtatni az elbeszélés módszerén, mint ahogy azt egyes bírálók állították, hiszen a regényre kezdettől fogva jellemzőek az egymást kiegészítő, összetett narrációs technikai eljárások, továbbá az egyes szereplői tudattartalmak észlelhetetlenné tétele minden esetben dramaturgiai funkcióval (feszültségkeltés, hiány megteremtése) bír.

A perspektívaváltások révén a mindentudó elbeszélő korlátozottan közlékennyé válik, mely egyfelől a feszültségkeltést szolgálhatja, másfelől pedig ily módon az egyes alakok megítélését az olvasóra bízta, vagyis a regényszöveg a befogadó aktív közreműködésére tart igényt.

Mindezekből jól látható, hogy a mű szövege olyan komplex elbeszéléstechnikát működtet, mely a *Freskót* a huszadik századi magyar irodalomtörténet egyik kiemelkedő alkotásává teszi.

2. Az őz

2.1. A monológ formai sajátosságai

Ahogy azt a befogadás-történeti összefoglalás során láthattuk, a korabeli irodalomkritika egyes képviselői a belső monológ fogalmát meglehetősen leegyszerűsítő értelemben használták, amikor azt állították, hogy a szerző a *Freskót* és *Az őz*et lényegében azonos technikával írta,¹⁷⁶ s nem hangsúlyozták kellő mértékben a két regény elbeszélésmódjaiban mutatkozó különbségeket. Mindez vélhetően azért történhetett, mert figyelmüket inkább az időrendet megbontó szerkesztési sajátosságokra, a szereplői tudatábrázolás monologikus jellegére, illetve az emlékezési folyamatok ábrázolására irányították. Azok a kritikusok pedig, akik az én-elbeszélés szempontjából tárgyalták a művet, ideológiai alapozottságú szempontok alapján tették ezt, s ezzel összefüggésben a narráció tartalmára és korhoz kötöttségére reflektáltak, így az elbeszélés-poétikai kérdések meglehetősen háttérbe szorultak a befogadás során.

A két alkotás technikájának egy kategóriába sorolása azért problematikus eljárás, mert a *Freskó*val ellentétben *Az őz* egyetlen személy tudatára koncentrál, akinek gondolatai egyes szám első személyű narrációban bontakoznak ki, tehát az ő tudatműködése alakítja a narratívát, s ebből adódóan a szereplői monológok is teljesen más formai sajátosságokkal bírnak a két műben.

E narratív technika leegyszerűsítő kezelésében egyrészt az játszhatott közre, hogy ezen írói módszer eredetének, fogalmának és formai sajátosságainak meghatározása – s a tudatfolyam-technikától való elkülönítése – akkoriban vita tárgyát képezte, másrészt pedig az Édouard Dujardin teóriájából eredő terminológiai kétértelműség is. Erre az elméleti heterogenitásra Erdődy Edit is utal 1973-as tanulmányában, melyben az egyes elméletek számba vételével kívánja felvázolni a belső monológ leglényegesebb jellemzőit,¹⁷⁷ valamint belső és külső szempontok alapján differenciálni e narratív technika típusait. A belső szempontok (a monológ pszichológiai meghatározottsága és az általa közvetített gondolatanyag) meghatározásában Dujardin elméletének hatása érződik, mivel a francia író abban elhatárolja egymástól a tudatfolyam-regényekben fellelhető monológokat és a saját – *A babérokat már learatták* –, valamint James Joyce *Ulysess* című regénye előtti művekben megtalálható „tradicionalisabb” tudatfolyamat-idézéseket. Erdődy ezek alapján különbözteti meg egymástól a „naturalisztikus belső monológ”-ot (ennek alaptípusa az *Ulysess*, mely a

¹⁷⁶ RÓNAY, *Az olvasó naplója...*, 430.

¹⁷⁷ ERDŐDY, *i.m.*, 25–29.

tudatfolyamról kíván minél hívebb képet adni), a „realisztikus belső monológ”-ot (alaptípusa a tolsztoj-i monológ, mely az egész mű céljainak rendeli alá a gondolatok kiválasztását, és nemcsak egy tudatot ábrázol), illetve az „emlékező belső monológ”-ot (melynek egyik legfontosabb képviselője Virginia Woolf, s kibontakozását az asszociatív emlékezés határozza meg). Az ilyen jellegű felosztás nem meglepő annak fényében, hogy a korabeli magyar irodalomkritika számára az egyik legfőbb szempontnak az számított, hogy egy írói eszköz mennyiben szolgálja a realista ábrázolást; ez a kérdés Erdődy Edit cikkében is felmerül, s a kérdésre a tanulmány írója azt a választ adja, hogy lehet funkciója a realista alkotásban, de ebből a szempontból – mint azt a téma szakirodalmának tekintélyes mérete is bizonyítja – a realista válfaj tekinthető a legéletképesebbnek. Bár Erdődy nem sorolja be egyértelműen Szabó Magda alkotásait egyik csoportba sem, *Az őz* narrációs technikájával kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy a regény a jelen idő érzéki benyomásaiból bontja ki a múltat, „a prousti asszociációs technikával kidolgozott egyes szám első személyű elbeszéléshez közelítvén.”¹⁷⁸ Mivel azonban csak közelítésről beszél, a szerző műveit ebben a rendszerben vélhetően a realista és az emlékező belső monológ keresztmetszetében helyezte el. Az ilyen jellegű megközelítésnél (melyet a belső monológ által történő valóságábrázolás lehetőségességének kérdése is bonyolít) azonban sokkal célravezetőbb a formai alapon történő különbségtétel, melyet Erdődy is megtesz a monologizáló személy regény egészében elfoglalt helyével és nézőpontjával való összefüggésben. Ennek alapján megkülönbözteti azokat az eseteket, melyekben a belső monológ egy egész regényt tölt ki, illetve azokat, melyekben ez az írói megoldás a szöveg olyan betétjeként kezelhető, melyben a szereplő(k) monológja(i) a szerző nézőpontjából,¹⁷⁹ illetve annak leírásában bontakozik ki.¹⁸⁰

Dorrit Cohn az ilyen jellegű felosztások pontatlanságát és félreérthetőségét abban látja, hogy a „belső monológ” fogalmát két teljesen eltérő tudatábrázolási mód megnevezésére használták, épp ezért véleménye szerint a belső monológ narratív eszközének pontosabb differenciálását azon alapon kell elvégezni, hogy a belső monológ meghatározás a mű narrációs technikájára, vagy pedig műfajára vonatkozik-e. Ez utóbbi típusra az „autonóm belső monológ” kifejezést javasolja, minthogy ez a monológ nem elbeszélői közegbe ágyazódik, hanem úgy hat,

¹⁷⁸ *Uo.*, 30.

¹⁷⁹ Mint azt a recepciótörténeti áttekintés során láthattuk, a korszakban összemosták a narrátor fogalmát a szerzőével, mivel az irodalmi művekre a szerző morális és társadalmi kérdésekre, problémákra vonatkozó véleményének közvetítőjeként tekintettek.

¹⁸⁰ ERDŐDY, *Realista hagyomány...*, 28.

mintha a „szöveg saját magát hozná létre,”¹⁸¹ s a szereplő egyes szám első személyben nyilatkozik meg.

Az előző fejezetben már láthattuk, hogy a *Freskó* az előbbi kategóriába tartozik, hiszen az alakok érzés- és gondolatvilága az elbeszélt monológ narratív eszköze révén bontakozik ki. Az őz azonban egyértelműen a második csoportba sorolható, hiszen a főszereplő monológjának alanya és tárgya megegyezik, és nem szakítják meg elbeszélői közbevetések sem.

A regény elbeszélőjének helyzete kezdetben nem meghatározható, hiszen Eszter a helyszín és idő megjelölésére pusztán hely- és idődeixiseket használ, így azok csak az elbeszélés előrehaladása során, apránként tárulnak fel az olvasó előtt, mivel a monologizáló szereplő mozaikszerűen helyezi el az ezekkel kapcsolatos információkat a narratívában. A regény narrációs technikája első ránézésére egy, az élőbeszéd fordulataival áthatott szóbeli megnyilatkozásnak tűnik, melyet ráadásul végigkísér egy második személyű megszólítás, mely alapján az olvasó egy hallgató jelenlétét feltételezi, aki azonban annak ellenére sem fűz reflexiót az elmondottakhoz, hogy a beszélő olykor kérdéseket (például: „Tudod te, mi az a...?” , vagy: „Tudod milyen érzés...?”) is intéz hozzá. De akkor mi az oka annak, hogy a regény mégis olyan formában íródott, melyet egyszerre jellemez kommunikatív jelleg és a megszólított személy reflexiójának hiánya? És milyen módon jellemzi ez magát a megnyilatkozó főhősnőt? Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásával eddig még a regény egyik elemzője sem foglalkozott, noha közülük többen is kiemelték a második személyű megszólítás *tényét* – illetve a kommunikáció létrejöttének gátoltságát –, ám annak szövegbéli funkciójára mégsem tértek ki.¹⁸² A megnyilatkozás e szembetűnő formai sajátosságát illető elemzés hiánya pedig igen meglepő annak fényében, hogy egyes tanulmányírók¹⁸³ az élettörténeti elbeszélés intenciójának a beszélő identitásának kialakítását jelölik meg. Meglátásom szerint ugyanis nagyon sokat elárul a főhősnőről az a mód, ahogyan az életútját elbeszéli, s ezzel összefüggésben identitását konstruálja; személyiségének egyik legfőbb, általa is reflektált vonása nemcsak a cselekményt, hanem a narratíva alakulását is erősen meghatározza:

„Gyerekkoromban oly sok esztendeig hallgattam, hogy később sose tanultam meg beszélni; én vagy hazudni tudok, vagy hallgatni.” (10.)

¹⁸¹ COHN, *i.m.*, 100.

¹⁸² BORBÁS Andrea, *Az önéletrajz mint arcrongálás. Encsy Eszter kétféle önarcképe = Szabó Magda száz éve...*, 258.; FEHÉR, *i.m.*, 183–184.; HERÉDI Rebeka, *Az ént körülvevő kontextushalmaz és az identitás kapcsolata = Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*, szerk. KÖRÖMI Gabriella, KUSPER Judit, Eger, Líceum, 2018, 65.

¹⁸³ Lásd Fehér Eszter és Herédi Rebeka előző lábjegyzetben hivatkozott tanulmányait.

„[...] ha elkerülhettem, én nem beszéltem soha semmiről, se neked, se másnak.” (10.)¹⁸⁴

Az ötvenes évek életrajzírási kötelezettségének teljesítése során azonban a hazudás, illetve a beszédétől való tudatos tartózkodás¹⁸⁵ kényszere feloldhatóvá válhatna számára, ám hiába foglalja írásba élettörténetét, az erre utasító személyzetis kolléga nem hisz neki, ezért kénytelen újrafogalmazni az életrajzát, mely azonban már egy általa kreált életutat tartalmaz, míg a „valódiról” továbbra is hallgat, de ugyanígy jár el szerelmével való kapcsolatában is. A hallgatása szereplői és narrátori szempontból¹⁸⁶ egyaránt reflektált, hiszen Eszter nemcsak a szereplője, hanem elbeszélője is a történetnek, s elhallgatásának narratív funkciója a múlttól és az önmagáról való beszéd elkerülése, mely személyének önmagába zártságát eredményezi. A hallgatás ellenére azonban a főhősnő mégis vágyik arra, hogy valakivel megoszthassa az élettörténetét, ám erre mindvégig képtelennek bizonyult:

„Szerettem volna, ha kitalálsz rólam mindent, anélkül hogy beszélnem kellene, s ugyanakkor, valahol mélyen, rozsdásan, csikorogva, már készülődtek bennem a szavak [...]” (35.)

A hallgatás kényszere és a megnyilatkozás vágya közti feszültség ezért egy olyan formában oldódhat csak fel, mely egyszerre nyújtja számára az önfeltárás, s egyszersmind az elbeszél emlékek magában tartásának lehetőségét – erre pedig a legalkalmasabb a belső monológ, amelynek során a beszélő nem teszi nyilvánossá a tudattartalmát más szereplők számára, s így az csak az olvasó–szereplő párbeszédhelyzetben válik láthatóvá.

A főhősnő tehát egy olyan narratív forma által nyilatkozik meg, mely kizárja a visszacsatolás lehetőségét, vagyis a monológ kétszeresen is kiemeli a szereplő önmagába zártságát. Ez az írói megoldás ráadásul a mű cselekményi és poétikai szintjét is összekapcsolja, hiszen párhuzamot teremt a hagyományos értelemben vett színházi helyzettel (mely azért lényeges, mert Eszter színésznőként dolgozik), melynek lényege, hogy a néző csak befogadója az eseményeknek, s nem léphet interakcióba a (monologizáló) színésszel. A színházi és regénybéli monológ közötti másik párhuzam a megnyilatkozás befogadásában is

¹⁸⁴ A főszövegben és a lábjegyzetekben található oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *Az őz*, Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.

¹⁸⁵ Jindra Konopková külön tipológiát állított fel az irodalmi művekben található hallgatásokra. A hallgatás egyik típusának azt tartja, amikor a szereplő külső okokból vagy valamilyen belső indítatásból, tudatosan tartózkodik a beszédétől. Idézi Benyovszky Krisztián. BENYOVSZKY Krisztián, *Az elhallgatás alakzatai. Megjegyzések titok és elbeszélés kapcsolatához*, Kalligram, 2006/10–11, 58.

¹⁸⁶ Zsadányi Edit *A csend retorikája* című könyvében az elhallgatást kihagyásalakzatként értelmezi; eszerint a hallgatás nem csak úgy érthető, hogy a szereplő a beszéd végére ért, hanem úgy is, hogy nem közöl valamit, s ez az elhallgatás lehet reflektált szereplői vagy narrátori elhallgatás. ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata a huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram, 2002, 67.

megmutatkozik; a színházi monológ során a néző egy olyan beszédet hall, melyet nem neki címeztek, s hasonló a helyzet regénybéli monológ esetében, melynek befogadója az olvasó, nem pedig a megszólított lesz.

A monológ visszacsatolást kizáró műfaji jellegzetességének ellenére a szöveget egy második személyű megszólítás kíséri végig, mely egy kommunikációs helyzet létrehozásának szándékát implikálja. Azonban e megszólítás kommunikatív jellege nem abban áll, hogy az elbeszélő reflektálási lehetőséget ad a megszólított számára, hanem abban, ahogy e megszólítás segítségével a beszélő ok-okozati kapcsolatokat teremt egyes felidézett események között, vagy magyarázatot ad egyes történésekre hallgatója – jelen esetben szerelme, Lőrinc – számára. A narratív szöveg újabb paradoxona akkor mutatkozik meg, amikor az olvasó rájön, hogy a megszólított személy az emlékidéző-elbeszélői helyzet idején már halott, tehát ebben az esetben a retorikai természetű megszólítás, azaz az aposztrophé¹⁸⁷ alakzatát azonosíthatjuk,¹⁸⁸ melynek során „a megszólított jelen-nem-lévő, halott vagy élettelen identitás ezáltal jelenlevővé, élővé és emberi alakúvá válik”.¹⁸⁹ Az aposztrophé által azonban csak egyoldalú dialógus alakulhat ki, hiszen csupán a megszólító beszélhet vagy kérdezhet – a másik megszólítása ugyanis valójában önmegszólítás a másikkhoz címzett beszéd formájában, melynek célja egy olyan viszony kialakítása, amely segítheti a beszélőt saját maga megképzésében.¹⁹⁰

Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy Lőrinc alakja kettős szerepet tölt be a narratívában, hiszen annak két szintjén is jelen van; egyrészt az emlékidéző helyzet szintjén egy retorikai alakzat révén, másrészt pedig az elbeszélő események szintjén, „valódi” szereplőként. A kettő szétválasztására azonban csak a regény végén kerülhet sor, hiszen az olvasó addig a „te” személydeixist erre a „valódi” és jelenlévőnek vélt szereplőre vonatkoztatja (bár a narratíva kezdetén még nem beazonosítható számára a megszólított személye), így a szöveg önmegszólító jellege a címzett halálára vonatkozó szereplői reflexiót megelőzően rejtve marad. Mindez azzal is együttjár, hogy a „te” immár kizárólag az „én”-en belül, pusztán retorikai

¹⁸⁷ Bár Jonathan Culler a lírai beszédhelyzettel összefüggésben használja a fogalmat, véleményem szerint a mű sajátos beszélői helyzete miatt a regény narratívájának vizsgálata során is alkalmazható. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 380–381.

¹⁸⁸ Cohn az ilyen típusú szövegekkel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy a megszólított egyszerre van „kívül és belül a fikcionális sínen”. COHN, *i.m.*, 146. Azt azonban fontos kiemelni, hogy ő olyan második személyű megszólítást alkalmazó narratív szövegeket vizsgál, amelyekről elemzése végén kijelenti, hogy azért nem tekinthetőek autonóm belső monológoknak, mert mindig tetten érhető bennük egy olyan mozzanat, mely a narrátorok írásos tevékenységéről (azaz a gondolatok utólagos rögzítéséről) árulkodik, melyet azonban a gondolatok szabad kibontakozására épülő műfaj természete eleve kizár. Az egyes szövegek ilyen alapokon nyugvó besorolásának nehézségeit azzal magyarázza, hogy az autonóm belső monológot és az egyes szám első személyű, magát monológoknak „álcázó” szövegeket csak nagyon vékony határvonal választja el egymástól. COHN, *i.m.*, 142–143.

¹⁸⁹ Barbara JOHNSON, *Aposztrofálás, animáció és abortusz = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 2002, 570.

¹⁹⁰ *Uo.*, 570.

eszköz révén válik megszólíthatóvá, mely tovább erősíti a főhősnő önmagába zártságának motívumát, azonban – ahogy arról korábban már szó volt – éppen a hallgató jelen-nem-levősége teszi lehetővé a monológ által történő önfeltárási folyamatot.

A főhősnő önmagába zártsága azonban a szereplői monológ egy másik sajátosságában is kifejeződik. A „múlt abszolút, biztos ismeret”-vel¹⁹¹ jellemezhető narratíva a főhősnő jellemének és más személyekhez való hozzáállásának tragikus változatlanságát képezi le, hiszen Eszter az egyes történetekről és szereplőkről alkotott véleményét, illetve cselekvésük interpretációját soha meg nem másíthatónak és kizárólagosnak tartja, mely kifejezi a múltbéli sérelmeken és rossz emlékeken való átlépés képtelenségét. Meglátásom szerint ez az oka annak, hogy a regény az ő egyetlen monológjából álló, nem pedig egy több szereplő tudatábrázolására épülő formában íródott. A szereplő önmagába záródását kiemelő monológ egyúttal az olvasó számára is beszűkíti a regény világát – tehát a motívum a befogadóra tett hatásban is megmutatkozik –, hiszen mindent az ő szemszögén, és tudati szűrőjén keresztül ismerhet meg, s így a *Freskó*val ellentétben nem nyílik lehetősége a főszereplőével ellentétes interpretációk kialakítására, ugyanakkor az elbeszélői hang erős érzelmi hatást gyakorolhat rá, s a szereplővel való azonosulást, illetve a tőle való részleges, vagy teljes elhatárolódást idézheti elő benne. A korábban örökösen hallgató és beszédre képtelen hősnő identitásának megképzéséhez pedig az egyes szám első személyű és önreflexív elbeszélés lehet az egyetlen adekvát megnyilatkozási forma, mely minden más narratív technikánál közvetlenebbül képes jellemezni őt és láthatóvá tenni az élete tragédiáját okozó gondolkodásmódját.

2.2. Idő – emlékezet – elbeszélés

A monológ formai sajátosságainak tisztázását követően figyelmünket a múlt és emlékezet összefüggéseire kell irányítanunk, hiszen a mű emlékidézései azért bírnak különös jelentőséggel, mert az emlékidézői helyzetet megelőzően már minden fontos esemény lezajlott, ezért a cselekmény egy visszatekintő perspektíva által konstruálódik.

A regényszöveget a főhősnő hangjának és nézőpontjának váltakozása, kettőssége jellemzi. Alapvetően a monologizáló Eszter hangja meghatározó, azonban a perspektíva az általa elbeszélte eseményektől függően változik; hol a gyermek, hol a fiatal lány, hol pedig a

¹⁹¹ Az elbeszélői és színpadi helyzet közti kapcsolatra eddig csak Erdődy Edit reflektált, ám ő a regény monologizáló jellegét a megnyilatkozás módjának hihetővé tételében látja, illetve ennek a megnyilatkozási módnak sokkal inkább a cselekmény, s nem pedig a mű elbeszélés-poétikájának szintjén tulajdonít jelentőséget. ERDŐDY Edit, *Szabó Magda regényei*, Literatura, 2004/3–4, 326.

Lőrinc szeretőjévé váló nő szemszögéből látjuk az eseményeket – azonban ezekbe az elbeszélő hangja is belesimulhat –, s ez a technika önvizsgálatra nyújt lehetőséget, illetve az egyes idősíkok közti oszcillációt teremti meg. A következőkben ennek az oszcillációnak a sajátosságait, illetve az általa létrehozott időszerkezetet vizsgálom meg alaposabban.

A mű időszerkezete kapcsán az eddigi értelmezések három idősíkot különítettek el; (1) a gyermekkor, (2) a közelmúlt (mely Eszter Lőrincsel való kapcsolatát mutatja be), illetve (3) az elbeszélés jelenének idősíkját. Ez a felosztás annak köszönhető, hogy az elemzők a múlt felidézésének aktusát kizárólag hosszabb és élettörténetileg meghatározó időszakok elbeszéléséhez (gyermekkor és egy szerelem kibontakozásának több éves története) kapcsolták, és figyelmen kívül hagyták, hogy a múltidézés egy ezeknél lényegesen rövidebb, ám annál fontosabb időszakra is kiterjed, ezért meglátásom szerint egy negyedik idősík elkülönítésével még pontosabban feltérképezhetővé válhat a regény időszerkezete – ez nem más, mint a regény történetidejét/emlékidézési helyzetét megelőző két nap, illetve órák eseményeinek idősíkjá. Ennek az idősíknak a beiktatását azért látom indokoltnak, mert olyan eseményeket és mozzanatokot tartalmaz, melyek a múlt elbeszélésének indikátorai lesznek a későbbiek során, továbbá maga a regény is egy ebbe az idősíkba tartozó esemény felidézésével kezdődik: „Hamarabb akartam jönni, de meg kellett várnom Gyuricát, és tudod, hogy ő mindig mindenholnan elkésik. Azt mondta, eljön kilencre, aztán tizenegy is elmúlt, mire láttam belépni a kapun.” (5.) Ezt követően megtudjuk, hogy Eszter bokája az előző nap egy baleset miatt feldagadt, s hogy emiatt az emlékidézői helyzet idejében egy másik ember nagyobb cipőjét kénytelen viselni. Ez a tegnapi naphoz kötődő történés felidézi benne azt, hogy miért ügyelt arra mindig, hogy a szerelme soha ne láthassa az eldeformálódott lábfejét, ezt követően pedig megismerjük a főhősnő soha el nem múló lábdeformációjának gyerekkorban gyökerező hátterét, vagyis azt, hogy korábban is előfordult már, hogy másnak – az övétől eltérő méretű – cipőjében kellett járnia. Ebből megállapítható, hogy a mű alapvető eljárása az analepszis,¹⁹² hiszen az elbeszélő egy korábban már bekövetkezett eseményt idéz fel, tehát a másodlagos elbeszélés síkjai benne foglaltatnak az elsőben.

A történet időviszonyai az emlékidéző helyzet deiktikus (most, ma) jelöltsége által jönnek létre, hiszen ez a jelen idejű idősík képezi az elbeszélés statikus pontját, melynek koordinátáit a szövegben elhintett, jelen idejű történésekre adott szereplői reflexiók nemcsak pontosítanak, hanem az emlékidéző helyzetben tapasztalható idő múlásának folyamatát is

¹⁹² A fogalmat Gérard Genette elmélete nyomán használom. GENETTE, *i.m.*, 53.

kirajzolják.¹⁹³ Ezek alapján megállapítható, hogy a szöveg nemcsak az elbeszélte időt, hanem az emlékidéző helyzet idejét illetően is információkkal szolgál, azonban a mozaikos és akronologikus szerkesztési módból adódóan a mű időszerkezete csak apránként tárul fel az olvasó számára. A főhős nő elbeszélése ebből adódóan – ahogy azt a fentebbi példában láthattuk – a linearitást tekintve visszafelé indul el, s az egyes idősíkok közti folyamatos oszcillálás jellemzi. Ez nemcsak a jelen és múlt idejű események egyszerű váltakozását jelenti, hiszen az egyes elbeszélte emlékek idősíkjába számtalan esetben egy másik idősíkból tartozó történés is ékelődik. Ennek kapcsán mindenképpen ki kell térnünk az elbeszélés szerveződését elősegítő tényezőkre is. A mű korabeli értelmezői olyan szöveggé kezeltek a regényt, melynek monológja a jelen idő érzéki benyomásaiból bontja ki a múltat,¹⁹⁴ tehát az egyes emlékeket valamilyen jelen idejű történés hívja elő a főhős nőből, azonban a mű emlékszerkezete ennél jóval komplexebb. Való igaz, hogy az elbeszélést túlnyomórészt a jelen idősíkjából származó benyomások irányítják, azonban az emlékezési folyamatot indukáló impulzusok nem kizárólag ebből az idősíkból származhatnak. Erre az esetre több példát is találhatunk a regényszövegben, de ebből a szempontból a legcélravezetőbb annak a jelenetnek a megvizsgálása, melyben a főhős nő szerelme – tévesen – úgy vélekedik, hogy Eszter valójában szereti Angélat, s ez annyira felzaklatja a főszereplőt, hogy képtelen elaludni.

„Ráhajtottam a fejemet a könyökömre.

És akkor megint állt a Kőgát, mintha sose lett volna háború, apa bent köhécselt a virágai között, anyánál Juditka volt, kihallatszott a skálázás, én meg veszködtem a mosatlannal. Anyám sült délelőtt egy tepsis mézest, mert apámnak sok mézet kellett ennie, és nem bírta, csak valamilyen sütemény formájában. A tepsis leragadt, majd lejött a bőr a tenyeremről, amíg mosogattam. Félrehúztam a lila függönyt, hogy jobban lássak, a konyhakövön áll a lucsok, magam is csupa víz voltam, a két karomra, a kötényemre, a lábam szárára ráfröccsent a mosogatólé. Kőporral súroltam a tepsit, mégsem akart tisztulni. Akkor megzengett a kapucsengő, és a konyhaajtóba vágott kis üveglak elsötétült egy pillanatra. Kopogtattak. Kiordítottam, hogy szabad, a hajam a homlokomra hullt, hátrasimítottam a könyökömmel. Akkor kinyílt az ajtó, és belépett Angéla, egy pillanatra megállt, mert a kövön éppen feléje futott egy kicsi folyó a kilötyönt mosogatóvízből. Csak állt, tanácstalanul, aranybarnán a tengerparti naptól. Bal kezében egy labdát szorított, egy azúr-kék, csodálatos labdát, amelyen aranykarikák futottak körbe, s a jobbójában, fehér kesztyűs kis jobbójában ott tartott egy piros bőrrel szegett lakk kottatartót. Elza ott állt mögötte, azt mondta nekem: »Jó napot!«» (36–37.)

¹⁹³ „Dél van, dudál itt valami gyár a közelben.” (54.) „Már elmúlhatott kettő, kezdenek népesedni az utak.” (254.) „Most már látom az órát az SZTK-kórház tornyában: háromnegyed négy van.” (268.)

¹⁹⁴ ERDŐDY, *Realista hagyomány...*, 30.

Az idézett részletből jól látható, hogy az emlékidéző helyzet során felelevenített jelenet múlt idejű idősíkjába egy másik, szintén múlt idejű idősík ékelődik. Ennek nyomán az „emlékezés az emlékezésben” helyzete jön létre a szövegben, melynek során az elbeszélő *én*¹⁹⁵ emlékidézése során létrejövő elbeszélő *én* a szöveg egy pontján elbeszélő *énné* alakul, így az elbeszélő *én* immár a gyermek Eszterhez köthető. A szöveget az apja étkezési szokására vonatkozó megjegyzést követően az egybehangzó ön-narráció¹⁹⁶ jellemzi, melynek során az elbeszélő azonosul múltbéli énjével az emlék körülményeinek minél pontosabb újrateremtésének érdekében. Az emlékek nem a jelen elbeszélői szituációjából, hanem egy másik idősík keretei között való felelevenítése azt érzékelteti, hogy Eszter Lőrincsel való kapcsolata során először idézi fel azt a helyzetet, mely nemcsak a kivételezett helyzetben lévő Angélával való első találkozást, hanem az iránta érzett gyűlölet kezdetét is magába foglalja, a körülmények pedig azért maradtak meg ennyire pontosan a szereplő tudatában, mert számtalan alkalommal visszaidézte már őket.

Az emlékek felidézése tehát nem kizárólag a jelen idősíkjából kapott impulzusok által, és nemcsak múlt időben történhetnek:

„[...] ilyenkor mindig magamat látom egy szál ingben, ahogy állok a konyha kőpadlóján. Apámnak névnapja van, s engem Kárász néni megtanított egy köszöntőversre. Hajnal van, májusi hajnal, fülem a hálószoza ajtaján: ébrednek-e már. Fázik a talpam a kövön, bent már suttognak, de nem merek még belépni, csak állok, összefogom magamon az inget. Aztán végre kinyílik az ajtó, anyám kijön, piros, a haja kuszált, még nagyon fiatal és tündöklően szép. Bemegyünk, apám felült az ágyban, én meg megállok a szoba közepén, kieresztem a hangomat: „Én kis gyenge madár éneklése, piros hajnal föltetszése, fölvirradtunk e mára, úgymint Dezső napjára. Dezsőt az isten éltesse, Eszter lányát szeresse!” Apám megcsókolja a fejem búbját – sose csókolta meg az arcomat –, elkomolyodik, megkér, szavaljam el még egyszer a köszöntőt. Ötéves vagyok, talán hat, megint kieresztem a hangomat, a végén felemelem az ingem két csücskét és bókolok. Apám, anyám összenéz, s apám azt kérdezi anyámtól: »Katinka, volt valaki színész a családjukban?»» (80–81.– kiemelés az eredetiben)

Az idézett részletben egy megjegyzéstől eltekintve („sose csókolta meg az arcomat”) teljesen megszűnik a narratív távolság az elbeszélő és elbeszélő *én* között, tehát a szöveg ugyancsak az egybehangzó ön-narráció jegyeit viseli magán. Csakhogy a korábban citált részletől eltérően az emlék ezúttal evokatív¹⁹⁷ jelen időben idéződik fel, tehát Eszter oly módon eleveníti fel a múltat, mintha annak történései a jelenben zajlanának, s ily módon a szöveg két idősík egybeolvadásának látszatát nyújtja. Ez a technika azt érzékelteti, hogy a felidézett emlék

¹⁹⁵ A fogalmat Leo Spitzer nyomán használom.

¹⁹⁶ COHN, *i. m.*, 115–116.

¹⁹⁷ COHN, *i. m.*, 171.

annyira meghatározó Eszter számára (hiszen először reflektálnak a tehetségére, mely majd a színészi pálya választására ösztönzi), hogy újra és újra felidézi magában olyankor, amikor egy tehetségtelen ismerőse egy szerepre felvételezik előtte a színházban.

Az egyes visszaemlékezések során azonban nemcsak az emlék történései, hanem a múltbeli tudatállapot visszaidézése is lehetővé válhat. A regény ennek a visszaidézési módnak több megoldását is felvonultatja, s ez a sokszínűség abból adódik, hogy az elbeszélő és az elbeszél *én* között húzódó narratív távolság az egyes jelenetek során, s azok céljainak megfelelően különböző mértékű lehet. Az elbeszélő és elbeszél *én* közti távolság maximálásának szerepe a narratív információk átadásában, vagy épp visszatartásában is szerepet játszhat. Ez a megoldás olyan esetekben figyelhető meg, amikor a narratíva egy korábbi pontján már hivatkozott történet háttérre nem a jelen kontextusában már többlettudással rendelkező elbeszélő *én*, hanem a korlátozott tudással bíró elbeszél *én* nézőpontján keresztül kerül bemutatásra. Az ilyen esetekben az elbeszél *én* perspektívájában már megjelennek az adott történettel kapcsolatos lényeges elemek,¹⁹⁸ csak éppen azoknak az elbeszél *én* nem tulajdonít jelentőséget, így az említett technika az események késleltetett elbeszélését teszi lehetővé, mely feszültséget kelt az olvasóban, aki az *én*-elbeszélő kizárólagos szemszöge miatt csak annyit tud, amennyit a gyermek Eszter.

A főhősnő azonban nemcsak az előbb bemutatott módon fordul vissza múltbeli énjéhez, s teszi láthatóvá korábbi tudatállapotát; egyes esetekben ugyanis maga az elbeszélő reflektál múltbeli tudásának hézagosságára, mely azonban az elbeszélői helyzet idejére már felszámolódott, vagyis ilyenkor a disszonáns ön-narrációt¹⁹⁹ alkalmaz. Ez legnyilvánvalóbban a gyerekkor idősíkjához tartozó mozzanatokban érhető tetten,²⁰⁰ ám találhatunk példát arra is, hogy a főszereplő bizonyos dolgokkal kapcsolatban csak az emlékezés idejét megelőző nap eseményei nyomán világosodik meg: „Sose tudtam, hogy Gizike szerette Emilt. [...] Sosem értettem eddig, Gizike mért nem ment férjhez.” (20.) Ezen kívül arra is akad példa, hogy az

¹⁹⁸ Ilyen esetnek tekinthető például az a jelenet, melyben Eszter azt próbálja kiszedni Angélából, hogy tisztában van-e az apja hűtlenségével, ám a lány – félreértelmezve a főhősnő érdeklődését – egy családi titokba avatja be Esztert. „Nem is értette, mit kérdezek, csak annyit fogott fel belőle, hogy valami titkot szeretnék hallani [...] ennyit mondott: valami baj van Emillel. Ki az ördögöt érdekel Emil? Az érdekel, amiről a német kisasszonyokat hallom suttogni a padon, mikor nyitva hagyom a konyhaajtót, s én bent mosogatok, az érdekel, hogy ha igaz, amit mondanak, és Józsi agyoncsapta Jusztit, miért nem csapja agyon Ilu néni Domi bácsit, ha az megcsalja a nevelőnővel? [...] Alig figyeltem arra, miket fecseg Emilről, hogy Emil nem tanul, hogy el szeretne menni hazulról, hogy furcsákat beszél, a papa meg kiabál idegességében [...]” (97–98.) Az imént citált emléket követően apránként fény derül arra, hogy Emil katonaszökevény lett, majd büntetőtáborban halt meg. A regény elején azonban csak annyi tudható hogy Angéla bátyja már meghalt, illetve, hogy a második világháború befejeződését követően megalakuló új politikai rendszer hősi halottként kezeli őt.

¹⁹⁹ COHN, *i.m.*, 107.

²⁰⁰ „Károly nem is leplezte, hogy utál. Eleinte nem értettem, miért, most persze már értem. Akkor gyerekkoromban, azt se tudtam, mit mászkál Károly mindig sötétedés után az Ambrus műhelyébe [...]” (56.)

elbeszélő a jelen szemszögéből számol be arról, hogy a múlt két különböző idősíkjához tartozó énjének tudáshiánya egy másik szereplő által számolódott fel.²⁰¹

Az eddigiek során olyan eseteket láthattunk, melyekben az elbeszélő vagy pedig elbeszélte *én* dominanciája mutatkozott meg, azonban a regény az elbeszélő és elbeszélte *én* elegyedésére is szolgáltat példát:

„Akkor este jött át Irma néni. [...] Apám már lefeküdt, anyám meg elővette a meggybort [...] Irma néni nagyon szeretett engem, ölbe vett, simogatott, cukrot hozott, *én meg tűrtem az ölelését, mint egy kis szajha, ábrándosan néztem rá, lestem, ad-e pénzt.* Pénzt nagyon ritkán adott, jóformán soha, majdnem mindig ajándékot hozott. *Most egy sor piros gyöngyöt, mert már nagy lány vagyok, gimnazista; a nyakamba is kapcsolta azonnal és összecsókkolt. Elképedve néztem rá. Ha eladjuk az ékszerésznek, az még kiteszi a kirakatba, és Irma néni megismeri. Klárisgyöngy! Nincs egy tisztességes szoknyám.* Lecsúsztam az öléből, *úgy éreztem, ma este már nem tudom tovább tűrni a becézgetését.*” (12–13.– kiemelések tőlem.)

Az imént citált részlet mind a disszonáns ön-narráció, mind az egybehangzó narráció jegyeit magán viseli, hiszen egyfelől Eszter felidézi múltbéli énjének gondolatait – melyeket dőlt betűs szedéssel jelöltem meg – ugyanakkor ebbe a szólamba olyan mondatok („Irma néni nagyon szeretett engem...”, „Pénzt nagyon ritkán adott, jóformán soha, majdnem mindig ajándékot hozott.”) is ékelődnek, melyeket az elbeszélő és az elbeszélte *én*nek egyaránt tulajdoníthatunk. Mivel azonban ezek olyan kijelentések, melyeket általában a múlt egy hosszabb időszakára rálátással bíró elbeszélő tesz, ezért meglátásom szerint inkább az elbeszélő *én* felsőbb tudása bizonyítékának tekinthetőek. Ebben az esetben az elbeszélő nem adja át teljesen a szót a múltbéli énjének; ez a jelenet ugyanis egyszerre szolgál Eszter számára egy emlék felidezésére, és annak kiemelésére, mennyire nem segítette őket megfelelően a szegénységük idején még az a családtag sem, aki nagyon szerette őt.

A regény tehát mind a múlt eseményeinek, mind pedig a múltbéli tudatállapot visszaadásának módjára változatos módszereket szolgáltat. Az elbeszélő és az elbeszélte *én* közti távolság maximálásával egyrészt evokatív jelen időben idézhet fel a főhős számára meghatározó emlékeket, másfelől pedig az elbeszélő énjének múltba helyezésével korlátozhatja az olvasó tudását és késleltetheti egy történés háttérének elbeszélését, harmadrészt pedig egy emlék felidezésében az elbeszélte és elbeszélő *én* egyaránt részt vehet az adott jelenet lényegének magyarázásának céljából. A felidézett idősíkokat pedig átfogja az emlékidéző

²⁰¹ „Eleinte nem tudtam, mi a különbség a börgyáriak meg a tímárok között, Ambrus aztán megmagyarázta. [...] Odáig mindig azt hittem, hogy a tímárlányok csak abban különböznek tőlünk, hogy nem veszik fel őket a gimnáziumba. Nagyon meglepődtem, mikor megtudtam, milyen gazdagok.” (55.)

helyzet idősíkja és annak történései, melyek azonban – mint láthattuk – nem kizárólagos alakítói az emlékezési folyamatnak.

2.3. Életrajz – elbeszélés – fikcionalizálás

A mű időszerkezetének és emlékezési módozatainak elemzését követően érdemes megvizsgálni azt a kérdést, hogy az elemzés során feltárt jellemzők alapján Az őz önéletrajzi vagy emlékmonológ²⁰² tekinthető-e inkább. A műben ugyanis visszatérő motívum az önéletrajzírás, és – mint azt korábban láthattuk – a valódi élettörténet elbeszélése, illetve az attól való tartózkodás is jelentőséggel bír, tehát a műfaji meghatározás véleményem szerint elengedhetetlen feladat.

Dorrit Cohn az önéletrajzi monológ műfajával kapcsolatban megállapítja, hogy az ilyen típusú szövegek „erősen stilizált retorikai hatást keltenek, mivel pszichológiailag nehezen hihető, hogy valaki saját magának mondja el a saját élettörténetét”,²⁰³ ezért az ilyen elbeszélői helyzetet egy konkrét cél – például nyilvános gyónás vagy öngazolás – kitűzése tehet hihetővé. Az önéletrajzhoz azonban hozzátartozik a kronologikus jelleg, melyet a gondolatok szabad kibontakozásának egyetlen, ám annál jelentősebb akadályának tekinthetünk, hiszen – mondja Cohn – a valódi belső monológ során a múlt eseményeinek időbeli sorrendje alárendelődik a jelen idejű emlékezés időbeli sorrendjének.²⁰⁴ Az önéletrajzi monológ – szemben az önéletrajzi elbeszéléssel – elveti a realista előadásmódot, vagyis az élettörténet felidézése egy ilyen műfaj esetében nem írásos tevékenységhez (napló- vagy emlékiratírás) köthető. Ebben az utóbbi vonásában osztozik az emlékmonológgal is, mely „tipológiailag pontos kereszteződése az önéletrajzi monológnak és az emlékelbeszélésnek”,²⁰⁵ ami abban nyilvánul meg, hogy a monologikus előadásmódot ötvözi az emlékelbeszélés akronológiájával, továbbá az emlékmonológban „az emlékezet által felidézett események csakis egymáshoz, nem pedig a néma beszédhelyzetig nyúló kronologikus időfonalhoz kapcsolódnak”.²⁰⁶

A fejezet elején megállapítottuk, hogy a regény egy műfaji értelemben vett belső monológ, melyet a gondolatok és emlékek asszociációk általi kibontakozása, valamint az élőbeszédre jellemző fordulatok jellemeznek, s hogy bár cselekménye túlnyomórészt a múltban

²⁰² Dorrit Cohn ezeket az autonóm belső monológ speciális típusának tartja. COHN, *i.m.*, 153–155.

²⁰³ *Uo.*, 151.

²⁰⁴ *Uo.*, 151.

²⁰⁵ *Uo.*, 153.

²⁰⁶ *Uo.*, 155.

játszódik, a néma beszédhelyzet eseményei is rögzítésre kerülnek és reflektálódnak a főhősnő által, továbbá a különböző utalások alapján az elbeszélői szituáció térbeli és időbeli koordinátái is meghatározhatóak. Mindebből következik, hogy a mű nem tekinthető tiszta emlékmonológnak, hiszen nem kizárólag a múlt eseményeit rögzíti. A szöveg tiszta önéletrajzi monológként való besorolása pedig annak ellenére is nehézségekbe ütközik, hogy az élettörténet elbeszélése egyfelől rendelkezik egy konkrét – ám lényegében implicitnek tekinthető – céllal, másfelől pedig nem egy írásos tevékenység nyomán jött létre, ám a regény narratívája összességében akronologikusan szerveződik. Ráadásul – mint ahogy arra már az idősíkok elkülönítése során utaltam – az élettörténet elbeszélését közvetlenül megelőzi az emlékidéző helyzetet megelőző órák, illetve napok eseményeinek felidézése, s a nagyobb időszakok eseményei sem kronologikus sorrendben idéződnek fel. A gyerekkori emlékek felelevenítése során például előbb ismerjük meg Eszter lábdeformációjának gyerekkorban – egész pontosan elsős gimnazista korában – gyökerező okát, mint azt, hogy milyen módon mutatkoztak meg ötéves korában a színészi képességei a család számára. Ugyanakkor, ha az általa fontosnak ítélt, s épp ezért hosszabban részletezett emlékek szintjén vizsgálódunk, akkor mégiscsak felfedezhetünk bennük bizonyos fokú kronológiát, például a már említett gyerekkori lábdeformálódás okának felelevenítése során; miután ugyanis Eszter felidézi azt az estét, melyen Irma néni cipőt ígért neki, azt is feleleveníti, hogyan reagáltak a tanárok, mikor másnap az ajándékba küldött szűk és feltűnő cipőben jelent meg az iskolában, ezt követően pedig arról is beszámol, hogy egy esztendő múlva milyen következményei voltak a nem megfelelő méretű cipő viselésének, s annak, hogy az osztályfőnöke végül egyházi juttatásból rendes cipőt szerzett neki.

Az őz ezek alapján meglátásom szerint a három monológ típus kereszteződésének tekinthető, mivel az egyes emlékek felidézésének szintjén bizonyos mértékben érvényesül az önéletrajzi monológra jellemző kronológia, ugyanakkor – az idősíkok váltakozása miatt – meghatározó vonásának mégis az emlékmonológra jellemző akronologikus szerkesztésmódot tekinthetjük, viszont a monológ nem kizárólag a múlt eseményeinek felidézésére szorítkozik, hanem a beszédhelyzettel szimultán történésekre is reflektál, tehát a jelen idejű belső monológ jegyeit is magán viseli.

Az élettörténet elbeszélési módját illetően már megvizsgáltuk a mű időszerkezetét és az emlékek felidézésének módját, továbbá megállapítottuk, hogy a regényszöveg csak részben tekinthető önéletrajzi monológnak, ugyanakkor a biografikus fabula, illetve annak létrehozásának módjai azért érdemelnek figyelmet, mert az önéletrajzírás motívuma és aktuusa mind a cselekmény, mind pedig narratíva szintjén meghatározó szereppel bírnak.

Az önéletrajzírás és – az élettörténetet bemutató – regényszöveg létrejötte közti párhuzam feltételezése abból a belátásból adódik, miszerint az önéletírás „prózában írt retrospektív elbeszélés”, mely a hangsúlyt a személyiség történetére helyezi.²⁰⁷ Az önéletírás tárgyává tett személyiség az elbeszélői tevékenység során létrejövő konstrukciónak tekinthető, vagyis az élettörténet elbeszélője alkotó módon viszonyul a múltjához, s szervezi narratívába azok elemeit, ezzel pedig saját magát egy élettörténet főszereplőjévé avatja.²⁰⁸ Benyovszky Krisztián az előbb említettek kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy a hétköznapi elbeszélések és a művészi világgal – így a valódi és fiktív életrajz létrehozásának – módjai közt erős párhuzam mutatkozik – erre alapozva állítom azt, hogy *Az őz* szövegét érdemes az élettörténet létrejöttének narratív módozatai felől vizsgálni. Ezt két szempontból is indokoltnak látom; egyfelől azért, mert a főhős nő a magánéletben fiktív életrajzokat hoz létre egy külső szemlélőnek való megfelelés érdekében, másrészt azért, mert ezekkel szemben, s egy belső magánbeszéd keretei között, létrehozza a valódi, ám nyilvánossá tenni nem kívánt élettörténetét is.

Korábban már volt róla szó, hogy Eszter több alkalommal is megírta már az életrajzát, ám az elsőnek beadott, s igazi, gyötrelmes gyerekkorát felelevenítő változatát a személyzeti osztály nem fogadta el, mert a lány nemesi származásából kifolyólag azt gyanították, hogy ez egy számos részletet elhallgató, fiktív verzió. Azt azonban mindenképpen ki kell emelni, hogy még ez a változat sem tartalmaz expliciten minden elemet:

„Mikor először nyaggattak az életemmel, megírtam én az életrajzomban mindent. Apát, anyát, nagymamámékat, hogy magunkra hagytak, Ambrust is, valamiképpen az Irma néni cipője is benne volt, persze *nem szavakkal*, de megérthették belőle.” (157. – kiemelés tőlem – K. R.)

Mindez azt mutatja, hogy ezeket az általa meghatározónak tartott elemeket korábban sohasem verbalizálta, hiszen azok sem az életrajzába nem kerültek be, sem pedig Lőrinc számára nem tudta őket megfogalmazni, s erre a megfogalmazásra most először, egy magánbeszéd formájában került sor. A önéletrajzot visszautasítását követően Eszter még nyolc változatot írt meg, melyeket a káderesek feltételezett szempontjai (a főszereplő nemesi származású, tehát nyilván kényelemben és gazdagságban nőtt fel) alapján újabb és újabb elemekkel bővített:

²⁰⁷ Philippe LEJEUNE, *Az önéletírás definiálása*, Helikon, 2002/3, 272.

²⁰⁸ BENYOVSZKY Krisztián, *Emlékezés és narráció három modellje (Kaffka Margit, Ottlik Géza, Talamon Alfonz) = Uő., Rácsmustra. Regényes olvasónapló Kaffka Margittól Bodor Ádámgig*, Pozsony, Kalligram, 2001, 45– 46.

„[...] végül már kis lovat találtam ki magamnak, azon száguldoztam a szentmartoni pusztán, volt nagy szélű, puha kalapom és fehér ostorkám.” (158.)

Mindezek azt mutatják, hogy a főhősnő a saját élettörténete szerzőjévé válik, s ennek az élettörténetnek a létrehozását nagy mértékben befolyásolja a befogadó személye, illetve az élettörténeti elbeszélés célja, tehát az, hogy a főszereplő a másnak-látszás, vagy pedig az öngazolás-önfeltárás szándékával hozza-e létre azt. Ezek alapján úgy gondolom, hogy érdemes összevetni Eszter életrajzírási (vagy inkább -gyártási) gyakorlatát, illetve a valódi élettörténet megfogalmazásának folyamatát Wolfgang Iser fikcióképzési aktusaival,²⁰⁹ melyek során az *én* színrevitele történik meg. Az *én* színrevitele Iser szerint olyan szerepjátékok által valósulhat meg, melyek során a korábbi énjeinkkel szembesülve alakíthatjuk ki az identitásunkat.²¹⁰ Ez a szerepjátszáson alapuló eljárás ismét összeköti a regény cselekményének és a narratívájának szintjét, hiszen Eszter színészként és a magánéletben is folyamatosan szerepeket játszik, s a szerepjátszás mozzanata az élettörténete létrehozásának módozataiban is megnyilvánul. Egyfelől a káderes kérésére írt életrajzában nem egy egykori, hanem egy külső szempontok által létrehozott fiktív *ént* visz színre, másfelől pedig a valódi élettörténetet feltáró monológjában – mint azt az emlékidézési módozatok elemzése során láthattuk – is egykori *énjeinek* bőrébe bújva idézi fel az élettörténetét hol teljesen, hol pedig részlegesen feladva a jelen nézőpontját.

Az élettörténet létrehozásában nemcsak az *én* színrevitele, hanem a különböző fikcióképző aktusok is szerepet játszanak.²¹¹ Iser a valós–fiktív kétosztatú rendszer helyett a valós–fiktív–imaginárius triadikus viszony bevezetését javasolja. A szövegbe bevont realitáselemek ugyanis – mondja Iser – ugyan megismétlik a valóságot, ám „többé már nem kötődnek azon rendszerek szemantikai vagy szisztematikus szervezettségéhez, amelyből vétettek”,²¹² ezért a szövegben jellé alakulnak, s a fiktív elemekkel való keveredésük során jut érvényre az imaginárius, amely „a szövegben megismételt realitással összeillesztődik.”²¹³

A káderesek számára írt életrajzát Eszter – mint már láthattuk – egyfelől általa kitalált, másfelől pedig riválisának élettörténetéből vett elemekből építi fel, tehát szelektál a

²⁰⁹ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás., Bp., Osiris, 2001, 366.

²¹⁰ *Uo.*, 366.

²¹¹ Iser a fikcióképzési aktusokról szóló szövegében a kiválasztás, kombináció és önfeltárás funkcióit különíti el, s megállapítja, hogy a valós, valamint imaginárius összeolvadása e három funkció kölcsönhatásában valósul meg. Wolfgang ISER, *Fikcióképző aktusok = A fiktív és az...*, 21–43.

²¹² *Uo.*, 58.

²¹³ *Uo.*, 53.

rendelkezésre álló elemek között, s azokat egy meghatározott szempontnak²¹⁴ megfelelően kombinálja, illetve rendezi narratívába, vagyis ezt az eljárást fikcióképző aktusnak tekinthetjük. Az előbbiek nyomán tehát a főhősnő egy, a valóság látszatával felruházott, imaginárius életrajzot – azaz, visszautalva Lejeune meghatározására: prózában írt elbeszélést – hoz létre, s ennek az önéletrajznak az összeállításában, illetve állandó bővítésében ugyancsak megmutatkozik a főhősnő hazug természete. „Ami az életrajzomban van, az hazugság. [...] Én úgy tudok hazudni, hogy megélhetnék belőle.” (10.)

A fikcióképző aktusok vizsgálata azonban a regényszöveg által közvetített élettörténet létrehozásának vizsgálata szempontjából is relevánsnak mutatkozik. A második személyű megszólítással kísért monológban a főhősnő teljesen más szelektálási szempontokat alkalmaz, hiszen ebben az esetben az önfeltárás nem csupán egy „szerepjáték”, melynek célja a valódi élettörténet mással való helyettesítése a potenciális olvasónak való megfelelés érdekében, hanem annak teljes és kendőzetlen elbeszélése. A valós tényezők narratívába rendezésének szándéka ellenére a kiválasztási folyamat ugyancsak fikcióképző aktusnak tekinthető, hiszen Eszter az emlékező-elbeszélő pozíciójából azokat a lényeges élettörténeti elemeket, sorsalakító tényezőket választja ki, melyek az öngazolásra épülő narratíváját szolgálják, s melyeket a káderesek számára írt életrajzokból elhallgatott, vagyis a reális elemek éppen e néma magánbeszéd által tárulhatnak fel. A főhősnő a szegénységéből fakadó családi-társadalmi kirekesztettség, illetve a közte, s a kiváltságos helyzetben élő Angéla közt húzóó ellentétből adódó frusztráció és gyűlölet mozzanatait emeli ki, s ezeket a tényezőket használja fel öngazolásra épülő monológjában. Ezzel összefüggésben a főhősnő az életrajzban foglaltak és az általa megélt valóság határainak összemosódására is reflektál, melynek során a külvilág számára ő maga is egy imaginárius alakká vált:

„A Kossuth-díjat sem én kaptam, hanem a tehetségem meg egy fikció: az ügyvéd lánya, aki kilépett korlátai közül, és hozzá édesedett a néphez.” (248.)

Az előbbiek alapján tehát megállapítható, hogy a regény főhősnőjének mind – a kötelezettség teljesítését és az olvasói igényeket egyaránt szem előtt tartó – életrajzírói, mind

²¹⁴ „Hát ha az igazságot nem hiszi, ha nem bírja elviselni, én mesélhetek. Hál’ istennek, nincs egy köve sem a házunknak, amely már emeletessé nőtt, apám, anyám régen a sírban, nem lehet megcáfolni az életrajzomat. »Micsoda utat tett meg!« – mondta elismeréssel a legutolsó káderes. Persze. Nagyot. Attól mindenki olyan boldog lesz, ha elmondom, milyen kényelemben nőttem fel, mennyi gonddal neveltek, hogy vigyáztak rám a kisasszonyok, főleg a legutolsó nevelőnőm, Elza, mennyire nem ismertem, csak az élet napos oldalát, s milyen szigorúan elzártak mindentől, ami valóság. Az életrajzom mindig bővült, végül már kis lovat találtam ki magamnak, azon száguldoztam a szentmartoni pusztán, volt nagy szélű, puha kalapom és fehér ostorkám.” (157–158.)

pedig a valódi élettörténet megkonstruálásának céljából végzett emlékező-elbeszélői tevékenységére jellemzőek a fikcióképzési aktusok. Ennek során a szerepjáték meghatározó mozzanatnak tekinthető, hiszen az előbbi esetében a főhősnő egy olyan alakot hoz létre, aki a körülmények megváltozásának hatására az új politikai rendszer által elfogadottnak tartott világnézetet tesz magáévá, illetve emlékidézései során a korábbi *én*jeinek szerepeibe bújik, melynek során az elbeszélő és elbeszél *én* közt távolság alakul ki, és ez a távolság teszi lehetővé számára saját, „valódi” identitásának megalkotását.

2.4. A test és tekintet szerepe a narratívában

„Nekem nincs arcom, nincsenek vonásaim, minden összemósódik rajtam, amíg ki nem festem magam; csak maszkjaim vannak, nincs is fejem.” (Szabó Magda: *Az őz*)

A regény megközelítéséhez újabb értelmezési szempontot kínálhat a test narratívában betöltött szerepének vizsgálata. A test egyrészt a főhős-narrátor élettörténetének elbeszélésében, s identitásának, belső lényegének megjelenítésében kiemelten fontos tényező, másrészt Eszter szakmája (színész) is a testre épül, harmadrészt pedig a test igen gyakran az emlékezés előmozdítójaként működik a regényszövegben, tehát narratív konstrukcióként is értelmezhető. Ebből az előfeltevésből kiindulva arra keresem a választ, hogy a narratív elemként felfogott test²¹⁵ milyen szerepet játszik a mű narratopoétikájában. E tekintetben a narratívát uraló Encsy Eszter, illetve az oppozíciós alakjaként meghatározható Gráf Angéla testére koncentrálok, továbbá a testi érzékelés kapcsán a tekintet narratívában betöltött szerepére is kitérek.

A regény cselekményét, s a főhősnő élettörténetének elbeszélését a test, pontosabban annak sérülése indítja el; Eszter bokája egy botlás következtében megsérül, és annyira bedagad, hogy kénytelen a nagyobb lábú barátnőjének, Gizikének a cipőjét felvenni, ami azonban annyira szorítja a lábát, hogy csak sántikálva bír járni benne. Ez a helyzet egy emlékezési folyamatot indít el Eszterben, melynek során fény derül arra, hogy gyerekkorában a család szegénységéből kifolyólag nagynénjének kicsi, kényelmetlen cipőjét kellett hordania, ami eltorzította a lábfejét.

„[...] két tyúkszem van a jobb lábamon, és nem múlik el soha, semmiféle csináltatott cipőtől.” (11.)

²¹⁵ Daniel Punday nyomán. Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave MacMillan Press, 2003.

„[...] Egy esztendő múlva kiderült, hogy Irma néninek a jobb lába egy fél számmal kisebb, mint a bal. Eleinte csak fájt a járás, később már csak sántikálni tudtam, aztán még azt sem. Anyám sírt, mikor esténként a lábmosásnál meglátta dagadt, összetört lábujjaimat.” (14.)

A testen hagyott sebhely mögött tehát az élettörténet egy meghatározó eleme húzódik meg. Peter Brooks a test és identitás kapcsán arról beszél, hogy a sebhely mint jel [mark] az önazonosság hordozójaként, illetve kódolójaként viselkedhet, s a testet az inskripció [jelbeíródás] aktusa révén teszi az elbeszélés részévé.²¹⁶ Az őzben ezt az inskripciót az Irma nénitől kapott szűk gombos cipő végzi el, s ily módon a lábbeli által okozott sebhely a rejtőzködés motívumával kapcsolódik össze; a főhősnő tökéletesen tisztában van azzal, hogy a láb-deformációból az élettörténet egy olyan momentuma olvasható ki, mely egyetlen emblémába sűrítene bele a küzdelmes, eltitkolni kívánt gyerekkort, kérdéseket ébresztve a szerelmében, Lőrincben. „Nem akartam, hogy lásd a jobb lábamat. Nem akartam neked elmondani Irma nénit.” – mondja egy helyen a monologizáló hősnő. (11.) A múlthoz való hozzáférés lehetőségét a sebhely elrejtésével Eszter folyamatosan ellehetetleníti.

„Szolnokon, mikor felmentünk a szobánkba, s átjöttél, nem kinyújtott lábbal ültem az ágyban, hanem a sarkamra guggolva. Mikor hajnalban kimentél tőlem, neveltél, azt mondtad, szégyellős vagyok, mert ahogy meggyújtottad a villanyt (...), magamra húztam a takarót, és lenn begyűrtem a lábam alá.” (11.)
„...ott, Szolnokon, mikor ráültem a lábamra, hogy ne vedd észre rajtam az Irma néni cipőjének a nyomát...” (150.)

Lőrinc tehát nem jelet, hanem a jel *elrejtésének aktusát* értelmezi, s ezért hamis jelentést (szemérmesség) tulajdonít ennek a mozzanatnak, míg a regényszövegben a sebhely egy, a főhősnő számára verbalizálni nem kívánt történet megidézőjeként működik.

A múlt rejtegetése, a rejtőzködés visszatérő tematikus mozzanat a szövegben, mely valamiképp mindig összekapcsolódik a testtel. A főhősnő fizikuma ugyancsak egy történet meglétét implikálja; mivel gyerekkorában Eszterre hárult minden ház körüli teendő és nehéz fizikai munka, ezért edzett, erős felnőtté vált, s ez később, amikor a színésztársaival közösen a bombázás utáni romokat kellett eltüntetniük, nagy segítséget jelentett neki. Amikor meg kell szerkesztenie az önéletrajzát, mindent őszintén megír benne a gyerekkori életkörülményeiről,²¹⁷

²¹⁶ Brooks a híres irodalmi sebek közül Odüsszeusz esetét hozza fel példaként; Odüsszeusz lábát korábban egy vadkan sebesítette meg, s az állat által okozott sérülés hege lett az a jel, amely alapján a lábmosást végző dajka felismeri a hazatérő, ám a kilétét felfedni nem akaró hőst. Peter BROOKS, *Bodywork. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1993, 22–23.

²¹⁷ „...megírtam én az életrajzomban mindent. Apát, anyát, nagymamámékat, hogy magunkra hagytak, Ambrust is, valamiképpen az Irma néni cipője is benne volt, persze nem szavakkal, de megérthették belőle.” (157.)

abban reménykedve, hogy az új rendszerben ezáltal végre tartozhat majd valahová, azonban ironikus módon pont most nem hisznek neki. Eszter erőssége és szívóssága ebben az esetben nem az életrajzban leírtak alátámasztása, hanem a megváltozásra és a fizikai munkára való hajlandóságának bizonyítéka lesz. Fizikuma mindössze csak a házvezetőnjében, Juliban kelt gyanakvást, aki számára érthetetlen, hogy a főhősnő hogyan lehet ennyire erős, honnan származhat az a tudása, ami a szegényekre jellemző, ám az ezzel kapcsolatos élettörténeti mozzanatokot Eszter sohasem beszéli el, mert valami mindig meggátolja ebben.

„Gyerekkoromban oly sok esztendeig hallgattam, hogy később sose tanultam meg beszélni; én vagy hazudni tudok, vagy hallgatni [...] [h]a elkerülhettem, én nem beszéltem soha semmiről, se neked, se másnak.” (10.)

A hallgatás tehát ugyancsak a rejtőzködés motívumához kapcsolódik a szövegben, hiszen a sebhely rejtegetése az élettörténet elbeszélésétől való tudatos tartózkodás metaforájává válik, s ily módon a főhősnő által verbalizálni nem kívánt emlék hordozója a múlt által megírt test lesz.

A saját magáról, s gyerekkoráról hallgató Eszter személyéhez való hozzáférést az egyes szereplők a pillantás, a tekintet révén kísérlik meg. A főhősnőt csak akkor nem zavarja mások tekintete, ha a színpadon játszik, ekkor ugyanis el tud rejtőzni a szerepei mögé, míg a Lőrinc-től kapott pillantások a szerepek, maszkok mögött rejtőző igazi énjét kutatják, vagyis a színészet egy újabb eszköz jelent számára az elrejtőzésre.

„[...] csak te [Lőrinc] néztél rám úgy mindig, mint aki azt mondja ezzel a nézéssel, hogy ez az arcom is csak úgy rám van festve, van alatta még egy másik, az a legigazibb, és szeretnéd megnézni.” (191.)

Esztert Angéla tekintete is irritálja, s amikor iskolás korukban azt a feladatot kapják, hogy írják le egymás kinézetét, Angéla Esztert figyeli meg, vagyis ő szolgáltatja az identitás kialakításához szükséges idegen tekintetet: „[...] azon töprengtem, hogy ábrázolja majd Angéla a külsőmet, egyáltalán, milyen lehetek én, ha valaki alaposan megnéz.” (225.)

A test tekintet általi megkettőződése a tükör (ami ugyancsak fontos eszköz a színész számára, s amit Eszter a fürdőszobát leszámítva teljesen száműz a lakásából) révén is megvalósulhat. Maurice Merleau-Ponty arra mutat rá, hogy bár a tükörkép lehetővé teszi önmagunk megismerését, hiszen ennek révén láthatjuk magunkat úgy, ahogy mások láthatnak minket, ez a tükörkép valamiképp mégis idegen, imaginárius kép, mely sosem azonos teljesen

azzal az alakkal, akit reprezentál.²¹⁸ A tükörbenézés során az egyén először a saját arcával szembesül, s ez a testrészt Emmanuel Lévinas szerint egy *par excellence* létező, melynek léte azonos eleven kifejeződésével.²¹⁹ Eszter saját arcára tett megjegyzései épp ezért különösen lényegesek.

„Nekem nincs arcom, nincsenek vonásaim, minden összemosódik rajtam, amíg ki nem festem magam; csak maszkjaim vannak, nincs is fejem. Más vagyok reggel, más délben, más éjszaka.” (24. – Kiemelések tőlem – K. R.)

Eszter arca ráadásul több ponton is kapcsolatba hozható a halállal; a főhősnőt például különösen érdeklik azok a szerepek, melyeknek megformálása során egy halott arcát kell magára öltenie – ezért is tartja érdekes kihívásnak, amikor Jézus halott arcát kell eljátszania –, Lőrinc pedig úgy látja, hogy Eszter az egyes szerepeiből való kilépését követően olyan lesz, akár egy halott. A halott arca – mondja Lévinas – puszta maszkká változik, amely már nem hordoz semmilyen jelentést²²⁰ – azaz olyan, mint Eszter arca, mely az üresség és az identitás hiányának megtestesítője, s melyen így minden – „egy nagy szempár, száj meg orr, félig befont varkocsok, fehér bőr.” (236.) – csak jelzés. A főhősnő arca tehát egy olyan felületként is értelmezhető, melyet a különböző szerepek írnak meg, s látnak el jelentéssel, ám ezek a kölcsönzött identitások az aktuális szerepből való kilépést követően eltűnnek, felszámolódnak, ezért a híres színésznő arcát nem ismerik fel a magánéletben. Ezek a szerepek mind arra szolgálnak, hogy elrejtsek a főhősnő valódi arcát, mely azonban bizonyos esetekben mégis felszínre tör. „Tegnap éjjel [...] véletlenül belenéztem a tükörbe. Olyan voltam, mint egy *lidérc*.” (25. – Kiemelés tőlem – K. R.) A külső démonikus vonása nemcsak a saját arcának objektív szemlélésekor jelenik meg, hiszen több elítélő pillantást kap másoktól is; Juli például egyszer úgy néz rá, mint a *bibliai paráznára*, majd egy másik alkalommal az orvos és az ápolónő tekintenek rá úgy, mint egy „*csodaszörnyre*”, a mű végén pedig Eszter saját magát is szörnyként azonosítja, ám ez az azonosítás már a belső minőségre vonatkozik.

A démonikus vonás Eszter tekintetében is megmutatkozik, amit akár a Medúza pillantásaként is értelmezhetünk. A mitológiai Medúzára az iszonyatos külső mellett a mereven

²¹⁸ VERMES Katalin, *A test éthosza: a test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., L'Harmattan, 2006, 80.

²¹⁹ *Uo.*, 129.

²²⁰ *Uo.*, 129.

bámuló szemek jellemzőek, s ezekben – mint azt Teresa de Lauretis kiemeli²²¹ – reprezentálódik közvetlenül a hatalma, hiszen ezekkel helyez másokat az objektum státusába, s ennek egyik módja a leselkedés és a bámulás, ami nagyon is jellemző Eszterre.

„Tegnap jól *megnéztem*, volt rá időm. Azon gondolkodtam, meddig élhet, olyan volt, mint akinek már nem sok köze van a világhoz. [...] Tegnap, míg szemben álltunk egymással, [Angéla] egyetlenegyszer se pillantott rám, *nem bírta elviselni a látásomat*.” (38–39. – Kiemelések tőlem – K. R.)

„Behúzódtam a sarokba, és kinéztem a lyukon. [...] csak a hirdetésekkel olvastam továbbra is, és *leskelődtem* a lyuknál. [...] Aztán [...] kilépett Angéla. Úgy epedtem az után, hogy *szenvedni lássam*, hogy reszkettem belé.” (110–111.)

Míg Angéla korábban azért figyelte meg Esztert, hogy – minden bizonnyal – pozitív leírást adjon róla, addig Eszter rosszindulatúan, ellenségesen veszi szemügyre a lányt. A két szereplő emberi minősége tehát már a tekintetük révén is megragadható, de egyéb módokon is azonosíthatóak az alakjukhoz rendelt démonikus, illetve angyali vonások, melyek által egymás oppozíciós alakjaivá válnak. Angéla keresztnéve azért is lényeges ebből a szempontból, mert ennek jelentése hordozza legfőbb tulajdonságait. Az Angéla név a latin eredetű *angelus* szóból ered, melynek jelentése: *angyal*.²²² Ez a szó több jelentésmezőt is aktivál; az angyal jóságos szellemi lény, akit szépség, közvetítő és védelmező szerep jellemez, átvitt értelemben pedig jótékony személyt jelöl. Angéla angyalian gyönyörű, a végtelenségig jószívű, másokon állandóan segíteni kívánó teremtés, aki törekény testével vált ki védelmező szándékot másokból,²²³ az angyalokra jellemző védelmező-oltalmazó szerepkört pedig a teste szépsége látja el.

„Sose hittem volna, hogy el tud múlni róla a *szép test biztonsága*. Angéla úgy hordta magán a szépséget, mint a vértet.” [...] Ha egyedül láttam, vásárolni, vagy csak magában, egy könyvvel az ölében a kertben, akkor sem éreztem magányosnak *gyönyörű teste védelmében*.” (38. – Kiemelés tőlem – K. R.)

A rá jellemző szépséget, törekénységet, gondoskodásra szorulást tükrözik vissza a háziállatai, az őz és a madár is.²²⁴ Angéla nevének belső formája emellett a „jelzett emberi minőség

²²¹ Idézi Beth Newman. Beth NEWMAN, „A szemlélő helyzete”: nemi szerepek, narráció és tekintet az Üvöltő szelekben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 583.

²²² LADÓ János, BÍRÓ Ágnes, *Magyar utónévkönyv*, Bp., Vince, 2005, 142.

²²³ „Mindig vigyázott rá valaki, kézen fogta, becézte, megmutatta, merre nyílik a simábbik út.” (31.)

²²⁴ „[A madár] olyan könnyű és gyámoltalan, annyira vigyázni kell rá, hogy valahogy rá ne lépjete, hogy mindig legyen vize és enivalója, és rá ne nyissák télen az ablakot...” (39.)

szemantikai jegyeit [is] őrzi”.²²⁵

Az Angéla oppozíciós alakjaként megjelenő főhősnő egyszerre áldozat (olyan az arca, akár a halotté) és gyilkos, hiszen démonikus alakként mindent kiolt, ami természetével ellentétes – és melyekre mégis szenvedélyesen vágyik –, így ő lesz az őz és Lőrinc gyilkosa is. Miután a főhősnő mindent elpusztít, ami Angéla (Eszterével tökéletesen ellentétes) személyiségének lényegét reprezentálja, testi vonatkozásokban gyűlölt riválisa is hozzá hasonul, vagyis élőhalottá válik, mely a vértként magán hordott szépség eltűnésében manifesztálódik.

„Angéla már nem szép. Arcának gyönyörű oválisa széttörött [...] Azon gondolkoztam, meddig élhet, olyan volt, mint akinek már nem sok köze van a világhoz. Sose hittem volna, hogy el tud múlni róla a *szép test biztonsága*.” (38. – Kiemelés tőlem – K. R.)

Angéla nevének jelentése kapcsán érdemes megjegyezni, hogy az angyal-motívum további két alkalommal is feltűnik a regényszövegben; másodszer akkor találkozhatunk vele, amikor Eszter meglátogatja szülei nyughelyét. „Nem bírtam nézni a Marton-sírboltot, amelybe annyi könnyörgés után fogadták be apámat, s amely tetején egy gusztustalan angyal térdelt, és két összesímített tenyere között ott tartott egy cipruságat.” (77.) Ez a momentum azért is lényeges, mert Eszter azzal nyugtatja magát, hogy míg neki szobra fog állni a színházban, illetve egykori lakhelyén, addig Angélát hamar el fogják felejteni, és csak egy férjére akaszkodó feleségként fogja számon tartani az emlékezet. Azonban a Marton-kripta tetején térdelő angyalszobor révén Angéla alakja szimbolikusan mégiscsak fennmarad, hiszen a szobor nemcsak a lány nevének jelentését, hanem belső minőségét is reprezentálja egy olyan helyen, mely a múlt és az emlékezés tereként azonosítható. A szobor, mely a tökéletesség és időtlenség megtestesítője, ugyanolyan ellenkezést vált ki Eszterből, mint Angéla teste. „Az érintése, a lehelete, a járása, a sál, amit a nyaka köré csavart, *egyszerre idézett fel bennem mindent, ami az én múltam, s mindent, ami a tiéd.*” (212. – Kiemelés tőlem – K. R.) Az angyalokra jellemző közvetítő szerep tehát Angéla testi mivoltában nyilvánul meg, hiszen a teste, akárcsak a földi és mennybeli világot összekötő, nevének jelentését megtestesítő angyal-szobor, a főhősnő múltjának megidézőjeként működik a szövegben.

Az angyal-motívum harmadszor akkor tűnik fel a műben, amikor az egyik karácsony alkalmával Eszter angyal jelmezbe bújlik, tehát szimbolikusan magára ölti Angéla alakját, de

²²⁵ KOVÁCS Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv)*, szerk. KROÓ Katalin, Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, I., 211.

úgy, hogy a saját képére formálja azt, s ennek során újra felidéződik benne a már említett Marton-kripta angyala, tehát az angyal-motívum immár két szinten is összekapcsolódik a múlttal és az emlékekkel.

„Karácsonykor meg felöltöztem angyalnak [...] Míg álltam a karácsonyfa mellett [...] folyton a Marton-kripta angyalára kellett gondolnom. [...] csak mosolygok, az angyalok időtlen mosolyával, a vállamra eresztett hajjal; szűzien, nem nélküli, szigorú vagyok, nem *édes* angyal, hanem kemény, igazi églakó: *angelos*, hírnök, aki most van éppen leszállóban a pásztorok közé, és hirdeti a Megváltó születését.” (85–86. – kiemelések eredetiben)

Az előbb említett szerepfelvétel kapcsán érdemes figyelmünket a főhősnő testére, illetve az általa választott szakmával kapcsolatos összefüggésekre irányítani, hiszen a színházművészet – mint ahogy azt Bécsy Tamás megfogalmazta – egy olyan önálló művészeti ág, mely lényegét tekintve a testre épül, hiszen a színész a teatralitás médiumát a saját testével teremti meg.²²⁶

A színészet retorikus paradigmáját felváltó testi paradigma David Garrick nevéhez köthető, s ennek lényege, hogy a színész nyersanyaga az emberi természet, ami a testi jeleken, gesztusokon keresztül nyilvánul meg, s ennek az elméletnek a nyomán Diderot is a külső megnyilatkozások utánzására helyezte a hangsúlyt.²²⁷ Mintha a főhősnő is ennek az elképzelésnek a nyomán formálná meg a szerepeit, hiszen Eszter színészi eszköztárának legfontosabb forrása az arc és a tekintet eljátszása, ami a magánéleti szerepjátszásai során is meghatározó. Lőrinc utánzásának esetében például ezeket olvashatjuk:

„*A tekintetedet játszottam el*, ahogy elnéztél mindenki felett [...] Gyakoroltam a szemedet akkor este, addig gyakoroltam, a fürdőszoba tükre előtt, míg csak úgy nem tudtam nézni, mint te...” (155.)

Elkeskenyítettem a számat, a fülem mögé tűztem a hajamat, simán, mint a tied volt, aztán *a te tekintetteddel néztem a vízbe*, de csak egy pillanattig; túlságosan jól sikerült, nem bírtam tovább. *Olyan voltam, mintha az öcséd lennék*, teljesen valóságos, s ugyanakkor mégsem valóságos, csak rajz a víz felszínén, a ciszterna keretében egy elszíntelenedett, kerek rámás kép.” (156. – Kiemelések tőlem – K. R.)

A magánéletben tartott színészi bemutatói során is a külső jelek segítségével akarja egyértelművé tenni azt, hogy kit akar megjeleníteni, vagyis ezekben az esetekben a ráismerés mozzanata jut fontos szerephez. Az utóbbi momentum érhető tetten abban a jelenetben, amikor a főhősnő Angéla kínzásának céljából a lány apját kelti életre színészi játékaival, tehát a test ismét a múlt és jelen közti közvetítő felületként tűnik fel a műben:

²²⁶ BÉCSY Tamás, *A testbeszéd lehetséges módjáról*, Theatron, 1998/ősz, 66–73.

²²⁷ Denis DIDEROT, *Színészparadoxon*, ford. GÖRÖG Lívía, Bp., Magyar Helikon, 1966, 72.

„[...] állok szemben veletek, megnyújtom magamat a fényben, hórihorgas leszek és egy cseppet hajlott hátú, a bal kezemet a zsebembe teszem, elgömbölyítem az államot. Most már nem vagyok nő, férfi vagyok. [...] Angéla sír. Domi bácsit siratja [...] [a] lángok között ott áll Domi bácsi, és még sincs sehol, mert csak én vagyok ott helyette, már megint én, és Angéla sír a válladon: „Jaj, Papi, jaj!” (172–173.)

Az említett szerepfelvételek azért is lényegesek, mert – mint arra P. Müller Péter felhívja a figyelmet – a test teatralitása nem kizárólag a színpadon teremthető meg, mivel – a test határainak kijelölhetetlenségéből adódóan – performatív cselekvések bárhol és bármikor létrejöhetnek, vagyis a látszat ellenére a test nem lezárható és lehatárolható, hiszen folytonosan beíródik a térbe és ott nyomokat hagy, valamint paraméterei is folyton változnak.²²⁸ Eszter esetében a színpadi és magánéleti szerepjátszás világa folyamatosan összemosódik és átjárhatóvá válik, ráadásul a főhősnő anélkül képes performerré válni, hogy ehhez bármiféle segédeszközt (maszk, paróka, smink stb.) igénybe venne, hiszen mindig olyan szerepeket osztottak rá, melyekhez nem kellett jelmez és könnyen előállíthatóak voltak.

A test és a szerepfelvétel kapcsán érdemes még kitérnünk az intim kapcsolat során létrejövő testtapasztalatra is, mely kezdetben azoknak a negatív élményeknek sorát gyarapítja, melyekről Eszter teljesen objektíven, érzelemmentesen beszél. A Pipivel való szenvedélytelen, színházi szerződésért cserébe folytatott közönség során eltárgyasítja a testét, s semmilyen reflexiót nem fűz az aktushoz, melynek gépiességét a Pipi szobájában található, Eszter látóterébe eső Agrippa szobor nevének recitálása érzékeltet. A nemiséggel kapcsolatos pozitív testélményt a Lőrincsel való kapcsolatában éli át, noha a vele való első szeretkezés még nem okoz számára örömet – ugyanis Angéla nevének említését követően a lány iránt érzett undort viszi át a Lőrincsel való testi érintkezésre –, később azonban a szeretkezés egyrészt a saját testkép megképződésének lehetőségét hordozza, másrészt pedig a két test közt létrejövő dialógusként artikulálódik.

„Én mindig el akartam mondani neked, hogy tőled kaptam a testemet. [...] Mikor először nálam maradtál, [...] még nem felelt neked a testem.” (149–150.)

A szexuális érintkezés mint kommunikációs forma azért is lényeges, mert Lőrinc és Eszter között sosem alakul ki verbális párbeszéd, továbbá ez a momentum is azt emeli ki, hogy az identitás – melyet, mint láttuk, a test is reprezentál a szövegben – a Másikkal való dialektikában

²²⁸ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009, 15.

képződik meg. Ennek ellenére Esztert azért nem elégíti ki a Lőrincsel való kapcsolata, mert még ezáltal sem kerekedhet Angéla fölé, hiszen Lőrinc a főhősnő iránt érzett szerelme ellenére még mindig törődik Angélával. Eszter Angéla iránt érzett undorának a hatására így a testi interakció, mint például a csók, pusztá szerepjátékká redukálódik. „Én meg úgy csókoltalak meg, hogy *előre elterveztem a csókot, mint a szerepet*, diktáltam magamnak előre: most a térdem törik be, a derekam válik puhává, most egészen elernyedek, a súlyom ránehezedik a karodra; csak így tudtam elviselni azt a tömör utálkozást, amelyet melletted éreztem. (187. – Kiemelés tőlem – K. R.)

*

A test, mint láthattuk, fontos szereppel bír a regény poétikájában; egyrészt a szereplő identitását és belső lényegét reprezentálja, másrészt az emlékezés előremozdítójaként jelenik meg – hiszen olyan jeleket hordoz, melyek mögött élettörténeti mozzanatok rejlenek –, harmadrészt a múlt és jelen közti közvetítőfelületként is működhet, továbbá létrehozhatja a test teatralitását a színpadi világon túl, illetve a kommunikáció megvalósulási formájaként is azonosítható. Az emlékezésre épülő narratívában a test mint narratív konstrukció lényeges szerepet tölt be, s mint azt a regényben is olvashatjuk, „az ember nem felejt el semmit, [...] [minden] megmarad valahol, és az emlék szétterjed az emberben az évek folyamán, mint a rák.” (252.)

3. *Disznótor*

3.1. A recepció álláspontja

Szabó Magda *Disznótor* című regénye marginális pozíciót foglal az életművel foglalkozó szakirodalomban. A megjelenését (1960) követő időszakban született recenziókon és kritikákon kívül csak két tanulmány²²⁹ foglalkozott vele kicsit részletesebben, míg a nagyobb, összefoglaló igényű munkák²³⁰ csak ritkán, vagy egyáltalán nem említették meg. A regényről ezért főleg – a marxista irodalomtudomány elvárásait érvényesítő – ideologikus jellegű elemzések születtek, melyekben a kritikusok a szocialista erkölcs és életforma nem elég markáns megjelenítését,²³¹ a mába helyezés következtelen megvalósítását,²³² a társadalomrajz és a szocialista állásfoglalás hiányát²³³ hangsúlyozták. A műben érvényesülő narratív eljárások használatának sikerességét az általa megvalósítható hiteles valóság- és társadalomábrázolás függvényében értékelték, s nem törekedtek azok átfogó igényű vizsgálatára.

Úgy gondolom, hogy a regényről való érdemi beszédmód az alkotás narratológiai sajátosságainak számbevétele nélkül nem valósulhat meg, ezért a most következő analízisem célja a *Disznótor* című regény recepciójának az említett értelmezési irányból való bővítése, a narratológiai besorolás pontosítása, illetve a mű narratív összetettségére való rámutatás.

A fejezetben a regény elbeszélés-technikai sajátosságait vizsgálom a szereplői tudattartalmak megjelenítési módozatainak, illetve a perspektivikus ábrázolás függvényében, megválaszolva a „*Ki beszél?*”, illetve a „*Ki lát?*” kérdéseket. Emellett arra is kitérek, hogy a mindentudó elbeszélő milyen mértékben és módon avatkozik bele a narratívába, mi a jelentősége a több szereplő tudatábrázolására épülő elbeszélésmódnak, továbbá rámutatok a szereplői perspektívák váltakoztatásának regényszövegben betöltött szerepére is.

²²⁹ Azonban ezek az írások sem tekinthetők átfogó igényű elemzéseknek, mivel több Szabó Magda-regény elbeszélésmódját tárgyalják, így csak érintőlegesen foglalkoznak a *Disznótor* narrációjával. ERDŐDY, *Realista hagyomány...*, 109–120. Illetve: KERÉNYI Magda, *Szabó Magda és a modern regényírás*, Új Látóhatár, 1961/3, 260–269.

²³⁰ Két nagyobb irodalomtörténeti kézikönyv említi meg a regényt. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, főszerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1966, VI., 1054; *A magyar irodalom története 1945–1975...*, 740.

²³¹ F. R. [Falus Róbert], *Disznótor. Szabó Magda regénye*, Élet és Irodalom, 1960. június 17.

²³² „A [...] [szereplők] által képviselt mai társadalom semmi korszerű (lényeges) mozzanatot nem ad hozzá a tragédia végkifejletéhez. Ezeknek a hajdan küszködő embereknek az élete megváltozott, megjavult, de a fő cselekmény szereplőihöz, az egész házassági históriához való viszonyukban, az alapkérdés megítélésében, érzéseik, indulataik színezetében semmi nem módosult. A ma nem tett hozzá semmit a gyűlölet és kitagadás régi, felszabadulás előtti indokaihoz...” TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Disznótor...*, 147–148.

²³³ SIMON, *Szabó Magdáról...*, 84.

3.2. A monológok sajátossága és szerepe

A mű kortárs értelmezői alapvetően kevés figyelmet szenteltek az alkotás narratológiai sajátosságainak. Az összefoglaló igényű munkák mindössze arra hívták fel a figyelmet, hogy a műben egyes szám harmadik személyű belső monológok érvényesülnek,²³⁴ illetve megemlíthetők e tekintetben Erdődy Edit és Pomogáts Béla későbbi tanulmányai is, melyekben már kísérletet tettek a belső monológ egyes változatainak elkülönítésére. Tipológiájuk alapját a szereplők tudattartalmainak megjelenítési módjai – melyeket az általuk megvalósítható realista ábrázolás szempontjából vizsgálnak – képezik, ám ezen túlmenően az egyes fajták tipológiai sajátosságainak, illetve funkcióinak mélyebb elemzésével, és meglátásaikat kifejezetten erre a regényre vonatkoztatva, ők sem tárgyalják a kérdést.

A regény monológjainak formai sajátosságait figyelembe véve megállapítható, hogy a regényszövegben a belső monológ narrációs technikaként érvényesül; egyfelől az elbeszél, másfelől pedig az idézett monológ narratív technikája révén. Ez utóbbi meghatározást Dorrit Cohn azokra a monológ típusokra tartja fenn, melyekben a narrátor egyenesen idézi a szereplő gondolatait.²³⁵

Az elbeszél és idézett monológok mind a jelen történéseinek, mind pedig a múltbéli események felelevenítésében fontos szerepet játszanak. Ezeknek a tudatábrázolási módoknak a szerepe két dolog miatt válik meghatározóvá a narrációban; egyfelől a szereplők gondolatainak megjelenítését teszik lehetővé, másfelől pedig azért, mert a szövegben – a jelentős mértékben monológok révén kibontakozó – emlékezési folyamatok terjedelmileg nagyobb részt tesznek ki, mint a külső eseménysorok érzékelése. Ez utóbbi egyúttal azt is jelenti, hogy az alkotás történetidejét megelőzően már minden fontos esemény lejátszódott, így a műben a felismerésekhez és a tragikus végkifejlethez közvetlenül vezető történések bontakoznak ki, melyeket a – végül le nem zajló – disznótorra való készülődés indít el. Ugyanakkor a *Freskó*val ellentétben a jelenben játszódó idősík sokkal cselekményesebb, hiszen a már említett tragikus végkifejlethez több jelenet és szereplői megnyilvánulás, kommunikáció szükséges.

Az alkotás leggyakrabban használt tudatmegjelenítési módozatának az elbeszél monológot határozhatjuk meg, mivel a személytelen és mindentudó narrátor a szereplők nemnyelvi természetű tudattartalmait (melyet, mint arra Cohn is rámutatott, csak elbeszélni

²³⁴ „A regény [...] nem képes hitelesíteni [...] a párhuzamos belső monológokat, pontosabban: a különböző nézőpontból, egyes szám harmadik személyben előadott fejezetek váltakozását.” *A magyar irodalom története 1945–1975...*, 740.

²³⁵ COHN, *i.m.*, 94–95.

lehet),²³⁶ illetve a külső (s a regény történetidejében felmerülő) impulzusok kiváltotta gondolatainak formálódási folyamatát is megjeleníti, ezért először ezzel foglalkozom részletesebben.

A műben a narrátor az adott szereplő tudattartalmát elbeszélői közbevetések és közvetlen idézések nélkül, mégis hűen képes elbeszélni. Ezt úgy éri el, hogy bár harmadik személyű narrációt használ, a szereplő szólama mégis olyannyira az övébe simul, hogy nemcsak az adott alak érzés- és gondolatvilágát képes hitelesen visszaadni, hanem egyúttal arra is lehetőséget teremt, hogy az adott szereplő reflektálhasson a mű történetidejében zajló, emlékezési folyamatot indukáló történésekre is.

„Jaj, az edény!

Ez miatta van, a gyalázatos tanító miatt, hogy kinn feledte. Jó, hogy bele nem pusztult, hogy össze nem rogyott holtan, mikor meglátta. A gazember. A hitvány. A paraszt. Jön azzal a kerek pofájával, a szeme olyan, mint a bors, még szemüveget tesz rá, mintha azzal eltakarhatná, lesír az arcáról a szemüveg, nem ilyen embereknek való az, trágya való neki, lúg... Jön, vigyorog, tolul befelé, arra a kanapéra ül, ahol valaha a mama hímzett [...] Szemét ez [a tanító] is, mint amaz [Geréné], túl a fürdőszobán, de ez csak az igazi szemét [...] „Nagy kitüntetés”... A szappangróf! A nagyapja még gatyában járt, úgy kavarta az üstöt, faggyúból cseperedtek valamennyien. És a ház, ahol ez felnőtt, oldalt valami műhely, onnan dőlt a faggyú meg a lúg szaga, bal felé meg a konyha, azon át kell belépni a szobába. Ott ült az a kacska húga meg valami vihogó bolond, valami félkegyelmű, [...] és az anyja, szinte lecsorgott a székről, [...] emelte a borospoharat, de nem ivott, visszakoccantotta, egy tömzsi fekete fiú meg le sem ült, úgy támasztotta az ablakpárkányt. Mindenki hallgatott. Olyan volt, mint a lidércnyomás. Az átkozott, a gazember! Most mehet ki miatta a hideg fürdőszobába, hozhatja vissza az edényt [...] S mindezt Tóth úr miatt! A tanító! A világ marhája! A bitang!” (49-50.)²³⁷

Az idézett részben megfigyelhető, hogy az elbeszélő monológ különböző idősíkokat hoz mozgásba. Egy, a fejezet történetidejéhez képest néhány perccel korábban lejátszódott esemény (a tanító, vagyis János látogatása) felidézése a szereplő múltbéli tudatát hivatott visszaadni, mert bár a jelenet az előző fejezetben zajlott le, akkor a történések János szempontjából prezentálódtak. A monológ jelen időben folytatódik, mely arra utal, hogy itt nem egy egyszeri benyomásról, hanem Klárka néni Jánossal szembeni általános viszolygásáról olvashatunk, s ebbe a jelen idejű mondatba ékelődik egy újabb idősík, melyben az édesanya múltbéli szokására történik utalás. Ezt követően Klárka néni tudatában a felelevenített jelenetben elhangzott, újabb gondolathullámot előidéző kijelentése („Nagy kitüntetés”) idéződik fel, melynek gúnyos

²³⁶ *Uo.*, 93.

²³⁷ A főszövegben és a lábjegyzetekben szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *Disznótor*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2001.

felhangot ad egy másik idősíkot mozgásba hozó, a Tóth család generációkra visszamenő (a jelen időből számolva körülbelül 100-130 éves) múltjára, munkájára tett reflexió, mely egyúttal visszakapcsolás is a jelen idejű mondatban foglaltakhoz („...trágya való neki, lóg.”). A folytonosság érzetét egy (kb. 25 évvel ezelőtti) családi látogatás emléke teremti meg. A Tóth család – szappanfőző műhelynek is helyet adó – otthona nemcsak térben kerül közelebb az olvasóhoz, hanem érzéki benyomások (szagok) által is hozzáférhetőbbé válnak a felmenők által végzett munka körülményei, valamint jelzi, hogy a szereplő lenéző megjegyzésének nemcsak saját, magasabb társadalmi státusának tudata, hanem személyes (és kényszerből létrejövő) tapasztalata a kiváltója. Ezt követően a monológ visszatér a kiinduló gondolathoz, mely egy jövőbeli cselekvés kényszerét vetíti előre.

Az előbbiekből tehát jól látható az egyes idősíkok közti folyamatos oszcilláció, melyet az elbeszél monológ narratív eszköze révén ábrázolt, érzelmi felindultság nyomán csapongó szereplői gondolatok eredményeznek, ahogy az is, hogy – a harmadik személyűség révén – a szereplői magánbeszéd kettős perspektívából válik megítélhetővé.

Az elbeszél monológ mint az érzelmeket és gondolatokat átadó narratív eszköz, nemcsak a múlt felidézésében játszik fontos szerepet a regényben. Amikor Jánost behívatja az iskolaigazgató az irodájába, egy idő után arra terelődik a szó, hogy a férfi miért nem vesz részt az iskola közösségi életében. Ekkor egy olyan „dialógus” bontakozik ki, melyben János gondolatai és válaszai az igazgató – tipográfiailag is elkülönülő – megszólalásaival és kérdéseivel ellentétben csak az elbeszélő–olvasó helyzetben válnak láthatóvá, sajátos kommunikációs helyzetet létrehozva ezzel. A szereplői szinten el nem hangzó mondatok révén az olvasó számára mintegy összesűrítve jelennek meg annak a folyamatnak az egyes mozzanatait, melyek János családjától és kollégáitól való elszigetelődéshez vezettek. Ezeknek a mozzanatoknak a szereplői tudaton belül maradása azt érzékelteti, hogy a férfi még ekkor sem ismeri el, hogy a felesége akarátának való alárendelődése miatt vált magányossá, s veszítette el kapcsolatát a külvilággal. Az elbeszél monológ révén így János egyszerre reagál magában a mű történetidejében elhangzó kérdésekre, megnyilvánulásokra, s idéz fel magában magyarázatul szolgáló emlékeket.

A jelen történéseire adott reflexió figyelhető meg a következő esetben is:

„A küszöbről [János] visszanézett rá [Klárka néni], s meg is torpant. Micsoda arc! Micsoda érthetetlen tekintet! És hogy zúg a szél. Valami csattog, valami ütemes, fémes csattogás hallik idáig. A kulina. Itt nem változott semmi a házban, még mindig a kulinán át fűtenek. Geréné fűt, nyitva hagyta a kulinaajtót, azt csapkodja a szél, az csattog úgy.” (198.)

Az idézett részből jól látható, hogy a regényben az elbeszélő monológ révén nemcsak az emlékek felidézése, hanem a mű történetidejében zajló történések és viszonyok (hang, látvány) szereplői tudatokon keresztül közvetítése, illetve a magyarázatkeresés folyamatának megjelenítése is lehetővé válik.

A regényben, kisebb mértékben bár, de az *idézett monológ* használata is megfigyelhető, mely két esetben érvényesül. Az egyik ilyen eset, amikor az elbeszélő a szereplő nyelvileg artikulált tudattartalmait szó szerint kívánja visszaadni. Ilyenkor olyan magánbeszédéről olvashatunk, melyek szereplői szinten nem hangzanak el a következő okokból; egyrészt azért, mert csak retorikailag szól az adott (és jelen nem is lévő) személyhez, másrészt azért, mert ezeknek a beszédeknek a nyilvánossá tétele súlyos sértésnek minősülne, harmadrészt pedig azért, mert ennek során az adott szereplő „némán faggat” egy másikat, anélkül, hogy arra választ várna az illetőtől.

A másik eset az, amikor a szereplők nemcsak felidéznek az egyes jeleneteket, vagy azok egy-egy mozzanatát, hanem monológjaikban a múlt „jelenvalóvá válik”. Győzőben például ilyen módon játszódnak le a műben végig lebegtetett,²³⁸ ám eddig a pontig teljes mértékben fel nem tárt gyerekkori traumatikus emléke, melynek felidezéséhez a narrátor ideiglenesen felfüggeszti a harmadik személyű narrációt, és átadja a szót a szereplőnek, hiszen más szenvedését nem lehet elbeszélni. A következőkben (a fontosabb csomópontokat idézve) ezt mutatnám be:

„Fekszem, és fáj a torkom. Szalay bácsi felírt valami orvosságot, kanálról nem tudják beadni, mert azt kitolom a nyelvemmel, nekem úgy adják be a gyógyszert, hogy befogják az orromat, és letöltik a torkomon. [...] Az orvosságbeadás a Klárrika néni nagy perce, de gyűlölöm a kezét, ujjai szagát, a mosolyát, a szirupot, amit utánaönt a keserű kortynak. Fáj a torkom, este van, rugdalózom: nem, ne hozzák! Délben is keserű volt, iszonyúan keserű, gyűlölöm, ki fogom hányni. [...] Klárrika néni csak nagymamát hívhatja segítségül, és ha az itt van, nincs menekülés. Hideg levendulaillat árad be az ajtón, birsalmaszag, sonkaszag – a nagymama a kamrában ügködött, onnan jött be a hívásra, kezében csupor. Két ilyen delft csuprunk van, két kék, az egyikben mindig az orvosság, ha beteg valamelyikünk, az az orvosságos bögre. »Lenyelni!« – mondja, és tartja a bögrét [...] Ám ahogy a bögre az ajkamhoz ér, felpattan a szemem, és azt mondom, hogy »nem!«, és már ugranám is ki az ágyból, mert ilyen ízt még soha nem éreztem, ez nem is íz, ez láng [...] a Gyilkos befogja az orromat, kifeszíti a számat [...] aztán lezúdul valami a torkomon, és a hang, amit kiadok, nem emberi hang [...] Jolán beesik az ajtón, kezében a csésze párja, kék delft porcelán, szakasztott olyan fülevesztett, mint amit

²³⁸ Például: „[Győző] ér még a legtöbbit közülük, [...] csak ne szólna soha, mert ha kinyitja a száját, az valami borzalom.” (40.); „Andrea bement a hálóba, oda tán kevésbé hallatszik át, ha a nagybátyja beszél. Iszonyatos hangja van, semmihez nem hasonlítható hangja. Mintha egy kísértet zihálna.” (64.) „...Győzőkének jó szíve van, csak nem vették észre szerencsére, merthogy olyan rúttul beszél.” (89.)

a számhoz tettek, és azt ordítja: »Itt az orvosság, itt az orvosság, ne tessék beadni szegénynek a marólúgot!«” (104-105.)

A fenti részletből megállapítható, hogy a narráció alanya és tárgya megegyezik, a jelen idő használatából kifolyólag pedig a felidézett emlékekben zajló eseményeket úgy fogjuk fel, mint jelen és múlt idejű eseményeket. A monológ nemcsak a gyermek érzéseit és gondolatait adja vissza finom pontossággal, hanem a körülményeket (napszak, szagok, íz) is, melyek szintén az olvasó evokatív jelen időben zajló eseményekbe való bevonódását segítik elő. Az „emlékező én” jelenléte mindössze egyetlen mozzanatban, a baleset előtti történéseket leíró részekben még Nagymamának nevezett asszony „*Gyilkosként*” való említésében érhető tetten, ugyanis az „átkeresztelés” gesztusa a traumatikus eseményhez képest utólagos. Ettől eltekintve végig a gyermek, bizonyos tekintetben korlátozottan bizonyuló nézőpontja dominál, ezért a jelenet árnyalásához szükséges egy külső viszonyítási pont, melyet Jolán személyében határozhatunk meg, hiszen általa nyernek értelmet az események mind szereplői, mind olvasói szempontból, továbbá így válik világossá az olvasó számára, hogy baleset történt. Az elbeszélő *én* ezzel ellentétes interpretációjáról – melyet a zsarnok és kíméletlen nagymama iránti gyűlölete is táplál – az előbb említett névadása árulkodik.²³⁹ A jelen idejű monológ használata azonban meglátásom szerint nemcsak abban játszik fontos szerepet, hogy élményszerűbbé tegye az elbeszélést, és jelenvalóvá tegye a múltat; a lezáratlanságot, s a traumatikus emlék eltávolításának lehetetlenségét (mely véleményem szerint magyarázatul szolgál arra, hogy miért nem elbeszélte monológ formájában idéződik fel a szövegben) hangsúlyozza, hiszen a csorba csészék látványa az emlék mechanikus aktiválódását²⁴⁰ idézi elő a szereplői tudatban.

3.3. A pszicho-narráció és a fokalizációs eljárások szerepe

Mint az előbbieknél láthattunk, a műben az egyes szereplői monológok egy mindentudó és személytelen elbeszélő segítségével bontakoznak ki, ám a narrátor és a szereplők hangnemének egy irányba mutatósából adódóan a tudatok mégis áttetszőkké válnak. A belső monológ használatára már a korabeli recepció is rámutatott, s ennek a technikának a használatát kizárólagosnak állította be. A szereplői tudatok azonban nem csak az egyes monológokon

²³⁹ A Győző által használt „*Gyilkos*” megnevezés többszörösen terhelt névként kezelhető, hiszen a nagymamára nemcsak a saját hangja (és metaforikus kiterjesztéssel egész éne) gyilkosaként tekint, hanem őt teszi felelőssé nagyapjának, szüleinek és húgának a haláláért is.

²⁴⁰ „Ez még nem ismeri a kuka Kémery mániáját [...] Most már nem teszi senki szóvá, felelni úgyse felel, mért csap rá, mint az örült, minden csorba bögrére, aztán mért csattintja széjjel.” (103.) Győző idézett monológja egy újabb ilyen eset leírását követően jelenik meg a narratívában.

keresztül válnak hozzáférhetővé; ezek mellett ugyanis az elbeszélő – a szereplők mentális nyelvének megidézése nélkül – a pszicho-narráció narratív módszerének segítségével mutatja be a szereplők nyelvi és nem-nyelvi tudattartalmait.

A pszicho-narráció narratív eszközének használata egyfelől akkor tapasztalható a regényben, amikor a narrátor az adott alak tanácsstalanságát emeli ki. Ezek az esetek általában olyan múltbéli emlékek felidézéséhez kötődnek, melyekben az említett narratív technika temporális rugalmassága érvényesül, hiszen az elbeszélő egy távoli perspektívából képes pontosan ábrázolni és összegezni az adott alak akkori érzelmvilágát és észlelését. Ugyanakkor ezekben az esetekben a narratori közlésekbe monologikus betétek (reflexiók) is ékelődnek; ezek során az elbeszélő oly módon jeleníti meg az adott alak múltbéli gondolatait és érzelmeit, hogy ideiglenesen átveszi annak múltbéli perspektíváját, ám jelenbeli tudásának felhasználása nélkül, de arra is akad példa, hogy a szereplő a jelen távlatából származó tudását nem minden múltbéli mozzanatra kiterjedően használja fel.²⁴¹ A narrátor ily módon egy olyan, szereplővel kapcsolatos mozzanatra tereli a figyelmet, mely a későbbiekben további részletekkel egészül ki, ám magyarázatára, és az adott alak tudati tartalmainak megjelenítésére csak a narratíva későbbi pontján kerül sor, mely hipotézisalkotásra készíti az olvasót.

A pszicho-narráció narratív technikájának használata azokban az esetekben is tapasztalható, amikor az adott szereplő gondolatainak kuszasága – mely a különböző idősíkokhoz tartozó emlékképek egymásra tolulásában is megmutatkozhat – nem teszi lehetővé azok monológgá alakulását,²⁴² így a gondolkodási nehézségek megjelenítése erőteljesebb narratori beavatkozást igényel. Ugyancsak az elbeszélői tudatábrázolás előtérbe kerülése figyelhető meg az utolsó előtti fejezet azon, János szempontjából prezentált jelenetében is, melyben a férfi ráébred arra, hogy Paula és Szalay viszonya – az ő feltételezéseivel ellentétben – hosszú évek óta tart.

²⁴¹ Például: „Azt hitte, a cselédlányt látja újra, aki bevezette, de nem, egy lány állt mögötte, olyan tizenhárom-tizennégy éves forma nyurga, szőke, nagy szemű lány. [...] Tüszkölt és nevetett – saját magát nevette, ezt akkor is, azonnal érezte, hogy Veronka önmagát neveti [...] Milyen könnyűvé vált minden azoktól a buta kis neszektől, a zsebkendőtől, melyet Veronka az orra elé kapott, s amely felett tovább nevetett a szeme! Mikor végre ellépett az ajtótól, első mozdulata is más volt, mint amit várt. Odaszorította magához az öccsét, és csókolni kezdte a sálat a torka felett. [...] De mért a sálat csókolja? Ő Sándornak mindig a feje búbját nyomogatta meg, Sárát meg a hátára kapta, futott vele.” (20–21.)

²⁴² „Kuszák voltak a gondolatai. Pólika hosszú combja, gerincének vonala éppúgy ott rezgett a könnyei között, mint múmiává bonyált, tiltakozó teste vagy a Szalay öleléséből bontakozó karjai.” (211–212.) A nő combja és gerince egy általános benyomást rögzít, a második mozzanat egy, a hatodik fejezetben lejátszódó eseményből, míg a harmadik az előző fejezet inflagranti-jelenetéből származik.

„*Most* megértette. Egy másodpercig nem látott, mikor felfogta, s minden pórusan átütött a verejték. Aztán megszűnt a pillanatnyi vakság, s akkor már nem látott semmi mást Paulán kívül. [...] Valamibe belekapott, meg is metszette az ujját. Felragadta a böllérkést.” (218. – Kiemelés az eredetiben.)

A példából jól látható, hogy – a tetőpont közeledésével párhuzamosan és a feszültséget fokozandó – a narrátor apránként elvonja az olvasót a szereplő tudatától; az imént citált részt megelőző bekezdésekben még az idézett monológ révén közvetíti János gondolatait, a felismerést követően viszont már pszicho-narrációval ábrázolja a tudatát, míg végül már csak a férfi cselekvéséről tudósít, illetve Paula perspektíváját veszi fel – ettől a ponttól kezdve János perspektívája végleg bezárul az olvasó előtt.

A műben tehát, mint láthattuk, a mindentudó elbeszélőt az egyes szereplői tudattartalmakhoz (melyeket elbeszél vagy egyenesen idéz) való korlátlan hozzáférés jellemzi. Ez a hozzáférés azonban nem kizárólag az elbeszélői hang, hanem a perspektivikus ábrázolás kérdését is érinti, azaz a regényszövegben jelentőséggel bír az, hogy az adott történések, személyek bemutatása ki(k)nek az észlelési fókuszából történik. Ez Szabó Magda művében azért is különösen fontos kérdés, mert a szereplők közötti idegenség alapját a gondolatok, érzések egymás elől való elhallgatása/eltitkolása képezi, ezért a szereplői perspektíva a tudáselosztás, illetve az információkorlátozás elveként működik a regényszövegben, melyek a cselekmény és a tetőpont alakításában döntő szereppel bírnak.

A narratív szöveg egészét tekintve zéró fokalizáció érvényesül, mert az elbeszélő többet tud, mint a szereplők, s úgy közvetíti az egyes eseményeket, ahogy egyik szereplő sem észlelheti. Az elbeszélő a különböző fókuszváltások mértékének szabályozásával, s a gyűjtőpont megválasztásával adagolja, vagy épp tartja vissza a narratív információkat, mely feszültséget teremt vagy hipotézisalkotásra készíteti az olvasót. Ugyanakkor a fokalizáció a szereplőkhöz is kötött, mivel a műben az egyes események jelentős mértékben a különböző szubjektumok gondolatain keresztül bontakoznak ki – ezekben az esetekben belső fokalizáció érvényesül, hiszen ekkor a narrátor csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudhatnak. A múltbéli események felidézése teljes mértékben így történik, míg a jelen idejű történések leírásában külső fokalizáció is érvényesül, mely egyrészt a cselekmény továbblendítését, másrészt a szereplői fókuszváltások előkészítését, harmadrészt pedig – az egyes szereplők tudatához való hozzáférés ideiglenes megszüntetésével – a feszültségkeltést (késleltetés) is szolgálhatja.

A regényben több szereplő is fokalizálóként funkcionál, ám az egyes alakok perspektívájába eltérő mértékben kaphat betekintést az olvasó. A domináns fokalizálóként Tóth

János, illetve – a vele körülbelül egyenlő mértékben fokalizáló – felesége (Kémery Paula), valamint a lányuk, Andrea határozható meg. A fokális karakterek másik csoportját azok a szereplők alkotják, akiknek perspektívájába egy-egy fejezet erejéig enged betekintést az elbeszélő (Klárrika néni, Geréné, Jolán, Szalay Gábor, Anti, János édesanyja, Sándor és Sára), míg a harmadik csoportba azokat a marginális alakokat sorolhatjuk, akiknek nézőpontjához csak ideiglenesen férhet hozzá az olvasó (az iskolaigazgató és Kémery Győző munkatársai); utóbbiak a narratíva „kiegészítő perspektíváját” hordozzák (olyan, a későbbiekben fontossá váló információk birtokában vannak, melyeket az olvasó csak az ő perspektívájukból szerezhet meg), illetve korlátozott tudásukból adódóan a feszültségkeltés és sejtetés forrásaiként is funkcionálnak.²⁴³

A nézőpontok elrendezési módozatainak tekintetében megállapíthatjuk, hogy a műben a *rögzített* és *változó* fokalizáció egyaránt érvényesül, mivel egyes fejezetekben egyetlen fokális karakter határozható meg, de számos olyan fejezet is akad, melyekben a – konfliktus háttérére való rávilágítás, és az adott esemény eltérő megítélésének bemutatása okán – fokalizáció egyik szereplőtől a másikhoz kerül, ugyanakkor a szereplői fokalizáció szinte minden fejezetben (bár eltérő mértékben) összefonódik a külső fokalizációval is. Ez utóbbi módszer segítségével az elbeszélő egyfelől egyszerre képes belülről és kívülről mutatni az adott szereplőt, másfelől pedig a külső leírás segítségével fókuszál rá arra a szereplőre, akinek perspektíváját a következőkben felveszi.

Mivel az első, „*János*” címet viselő fejezetet János perspektívája szervezi, ezért a nevek elsősre strukturáló tényezőknek tűnnek (vagyis az olvasó a következő fejezetben is azt várja, hogy a címszereplő tudatába nyer majd betekintést), ám a második fejezettől világossá válik, hogy a rendszerszerűség nem ilyen tekintetben érvényesül. Egyrészt vannak olyan fejezetek, melyekben a címszereplő ugyan feltűnik, ám nem a fokalizáció alanyaként, hanem a tárgyaként (ilyen esetekben az adott alak tudattartalma a narratíva adott pontján még nem észlelhető), másrészt pedig egyes fejezetekben a címszereplő nem kizárólag alanyként, hanem tárgyként is jelen van, vagyis az adott részt több szereplő egymást dinamikusan váltó perspektívája szervezi. Bármelyik eset is áll fenn, az adott szereplő nevének címben való szerepeltetése azt jelzi, hogy a fokalizáció alanyával és/vagy tárgyával kapcsolatosan valamilyen fontos mozzanat jelenik

²⁴³ Ezen alakok fokalizációjából derül fény arra, miképpen ítélik meg a munkatársak a társaságtól visszahúzó Jánost és Győzöt. Győző esetében ily módon az elbeszélő tovább növeli a feszültséget az olvasóban azáltal, hogy ezen szereplők révén olyan megnyilvánulásokra (az eltorzult hang, a csorba bögrék összetörése) tereli a figyelmet, melyek értelmezése csak a férfi múltjának ismerete esetén válhatna lehetővé. A múlt megismerését azonban késlelteti azáltal, hogy még az azt ismerő fokális karakterek perspektívájában sem jelennek meg az ezzel kapcsolatos információk, a marginális szereplők pedig nincsenek is tisztában ezekkel.

meg a narratívában. A *Freskó*val ellentétben tehát, melyben gyakoribbak az egyetlen szereplő perspektívája alapján szerveződő fejezetek, a *Disznótor* más módon irányítja az olvasói figyelmet az egyes fejezetek során.

Mivel az első két fejezetben János a fokális karakter, a regény főbb alakjait is az ő szűrőjén keresztül ismerhetjük meg, majd a harmadik fejezettől már más szereplők perspektívája is hozzáférhetővé válik, ám nem teljes mértékben. Egyes alakok tudatában vannak bizonyos információknak, melyek még a szereplő–olvasó párbeszédhelyzetben sem válnak hozzáférhetővé (ez szintén fontos különbség a *Freskó* narratívájához képest), ám az adott alak belső beszédének megformálásából mégis érzékelhetővé válik az információ elrejtésének ténye, mely a hipotézisalkotásra készíti az olvasót, vagyis ez a módszer egyszerre sejtet és késleltet. Az ilyen esetek azokhoz a szereplőkhöz (Klárka néni, Győző) kötődnek, akiknek tudomásuk van Paula és Szalay évek óta tartó, s a mű tragikus végkifejletéhez vezető viszonyáról.²⁴⁴ Ugyanakkor, a narrátor a mit sem sejtő alakok (János, Geréné, Andrea) nézőpontjának ábrázolásakor már elhinti a végkövetkeztetéshez szükséges információkat (azonban ők ezeket másképp interpretálják), ám a kérdéses szereplők ezekre vonatkozó tudattartalmát csak késleltetve mutatja be.

Ahogy azt már a nézőpontok elrendezési módozatai kapcsán érintettem, a regény fokalizációs változásai fontos következményekkel járnak. Alapvetően az egyes alakok nem verbalizált gondolatainak, illetve az általuk birtokolt információk olvasó felé való közvetítéséért, valamint az egyes perspektívák ütköztetéséért felelősek, melynek révén fény derül a konfliktusok eredetére. Ennek egyik gyakori példája az egyes szereplők egymásról alkotott véleményének ütköztetése, vagy cselekedeteik szereplői interpretálása. A vélekedések és magyarázatok nem fedik egymást, s ez nemcsak a cselekmény szintjén produkál feszültséget, hanem az olvasóban is, akinek a perspektívaváltásokból adódóan egyre inkább rálátása lesz a szereplői tudatokra és a múltbéli eseményekre. Az olvasó ezekben az esetekben tudás tekintetében fölénybe kerül a fokalizáló alakokkal szemben.

Ugyanakkor ezek a nézőpont-áthelyeződések olykor a hiány megteremtését szolgálják. Ezzel kapcsolatban a 6. fejezet vacsorajelenetét emelném ki. Ebben a fejezetben a külső fokalizációs helyzetek száma megnő; ezekben pusztán az egyes szereplők (János, Paula, Andrea és Győző) cselekedeteiről (főként a szereplők étkezésének módjáról) tudósít a szöveg, mely azt

²⁴⁴ „És mint a koldusnak, dobják neki [Klárka néninek] a pénzt, és *hog*y dobják, és miért! Pénz. A pénzt a gyertyaellenző alá szokták tenni.” (45.) „Persze, Szalay se vonzza [Győzőt], nem *azért*, de Szalay nem jó ember.” (99. – Kiemelések az eredetiben.)

hivatott kiemelni, hogy János mennyire különbözik a jelenlévőktől, mennyire nem illik bele ebbe a családba. Egy, az előbbiekhöz kapcsolódó megszólalása nyomán Győző válik a másik három alak fokalizációjának tárgyává, ám az ő perspektíváját a narrátor a regényszövegnek ezen a pontján még nem teszi hozzáférhetővé, így a többi alak (az olvasóval egyetemben) nem tudja, mit gondol, mi áll egy-egy megszólalásának, gesztusának a háttérében, ezért téves magyarázatot tulajdonítanak nekik. Ilyen esetekben a fokális karakter és az olvasó tudása egyaránt korlátozódik, tehát az észlelhetőség kérdése nemcsak a szereplő–szereplő, hanem a szereplő–olvasó viszonylatában is meghatározó.

A szereplői-olvasói tudáskorlátozás egy másik feszültségkeltő esete a műben az, amikor ideiglenesen egy másik szereplő fokalizációja erősödik meg. Ilyen esetnek tekinthető az a szcena, melyben a Paula hűtlenségéről saját szemével meggyőződött János hazaér, s megnyilvánulásait csupán Andrea percepciója közvetíti. A jelenet feszültséget egyrészt az adja meg, hogy az elbeszélő hosszabb időre elvonja az olvasót János tudattartalmától, megfosztva őt ezáltal bizonyos, csak a férfi perspektívájából megszerzhető információktól, másrészt pedig az, hogy Andrea és az olvasó interpretációja – az egyenetlen tudáselosztásból kifolyólag – eltér egymástól, s ezt csak fokozza, hogy a hazaérkező Paula tudattartalma sem észlelhető a fejezet utolsó harmadáig. Ez az írói módszer ugyancsak eltér a *Freskó* technikájától, hiszen abban a regényben nem a jelen, hanem a múlt idősíkjában történt eseményeket beszél el ily módon a narrátor, mivel – ahogy már arról szó volt – a *Disznótor* egy olyan tragikus eseménnyel zárul, melyhez néhány, a jelen idősíkjához tartozó történések vezettek.

Az előbb említettek mellett arra is akad példa, hogy az olvasói betekinthezőség nem terjed ki egy több szereplő perspektívájában is megjelenő alakra. Tóth János sógornője, Ibolya – annak ellenére, hogy a nevét egy fejezet viseli, továbbá a mű tragikus végkifejletéhez vezető igazságra ő világít rá – mindig csak a fokalizáció tárgyaként, nem pedig alanyaként van jelen a szövegben, mivel alapvetően kiismerhetetlen szereplőként határozható meg. Bár a fokális karakterek vagy félreértelmezik a viselkedését (Sándor), vagy pedig rosszul ítélik meg (János), a szereplői tudatokban felidézett megnyilvánulásainak, s csekély számú megszólalásának egymás mellé rendelése révén az olvasóban végül mégis összeáll a kép, és megérti a nő cselekedeteinek okait, tehát tudás tekintetében ismét fölénybe kerül a fokális karakterekkel szemben.

Az utolsó fejezet során a történekről (édesanyja hűtlensége, a gyilkosság) legnagyobb mértékben a mit sem sejtő Anti perspektívájából értesülünk, ugyanakkor ezt a részt jellemzi

leginkább a külső és belső fokalizáció közti oszcilláció.²⁴⁵ Ez abban nyilvánul meg, hogy János hol „Apaként” (belső fokalizáció), hol pedig a „tanító” (külső fokalizáció) néven szerepel a szövegben. A külső fokalizáció itt a jelenet- és helyszínváltást készíti elő, ám az érzéki benyomások már a szereplői beszéd révén adja közre. Az újabb jelenetváltást (János egyedül lép be egykori otthonába) előkészítendő a narrátor ismét elhagyja a fiú perspektíváját, s innentől kezdve kizárólag külső fokalizációs helyzetből mutatja be az eseményeket, vagyis nemcsak János, hanem a többi, korábban fokális karakterként működő szereplők (János anyja, Sándor, Sára) tudattartalmától is elvonja az olvasót. A tanító távozását követően a szöveget ismét a külső és szereplői (Anti) fokalizáció közti váltakozás jellemzi, melyek szétválasztását ugyancsak megnevezés vizsgálata teszi lehetővé; az eddig „öregasszony” néven szereplő nagyszülő – a kisfiú nézőpontjára történő átváltást jelző – már „Nagyanya” néven szerepel a regényszövegben. A házba való belépésétől kezdve végképp Anti perspektívája dominál, melyben bár akadnak bizonyos mozzanatok (például a Nagymama által visszafordított arcképek, a polcra leemelt Biblia), melyeket a kisfiúval ellentétben az olvasó képes értelmezni, azonban a szereplői tudatok észlelhetetlenné tételével a narrátor nyitva hagyja a regény befejezését, s az olvasó képzeletére bízva a szereplők jövőjének megalkotását.

Mint láthattuk, a *Disznótorban* az elbeszélt monológ, illetve a pszicho-narráció narratív eszköze mellett az idézett monológ is fontos szerepet tölt be, hiszen az egyes szám harmadik személyű narrátor ennek során ideiglenesen átadja a szót a szereplőnek egy traumatikus gyerekkori esemény elbeszélésének során. Azonban Az őz Encsy Eszterétől eltérően Gyöző mindössze ideiglenesen kap lehetőséget az önreflexív belső beszédre egy gyerekkori trauma felidézéséhez. Az érzelmeit elfojtó, zárkózott szereplő azért válhat ideiglenesen monologizáló alakká, mert az események evokatív jelen időben való felidézése révén sokkal pontosabban képes megragadni a figura akkori érzésvilágát, illetve képes érzékeltetni a traumatikus esemény feldolgozatlanágát. Ez fontos különbség a *Freskó* narrációjához képest, melyben a szereplők hangját csak felerősíti (elbeszélt monológ) az elbeszélő, illetve bizonyos esetekben ő maga beszél a tudati folyamataikról. Emellett – mint láthattuk – a fokalizálás tekintetében is számos új módszerekkel szolgál a regényszöveg, ezért semmiképpen sem tekinthető a *Freskó* sápadt másolatának, ugyanakkor mindkét regény az olvasó aktív közreműködésére tart igényt.

²⁴⁵ „A tanító nekiveselkedett a rúdnak, nem volt könnyű áthúzni a küszöbön a kisszekeret. Benyikorgott az udvarba, a gyermek, engedelmesen, a nyomában. Micsoda szép itt minden, abroncs van, hordók, egy töke, aztán meg mindenféle szag, gyöngyvirág meg rózsaszín meg olaj...
– Várj meg! – mondta Apa. – Várj idekinn, míg beszélek öreganyáddal.
A gyermek leült a taligára, nekivetette hátát a fonott kosárnak. A tanító belépett a konyhába.” (223.)

4. A *Danaida*

4.1. A „pszichológiában jártas” narrátor kritikája

Szabó Magda 1964-ben megjelent regényét²⁴⁶ a korabeli értelmezők az „írói hanyatlás szomorú bizonyítékának”²⁴⁷ tekintették, s szinte valamennyien kiemelték, hogy a szerző ebben a művében „elvesztette legfőbb erősségét, a belső monológot”,²⁴⁸ s helyette egy olyan „pszichológiában jártas és nagy műveltségű”²⁴⁹ narrátort alkalmazott, aki beleavatkozik a történet menetébe és a szereplők tudati tartalmait elemzi.²⁵⁰ Erdődy Edit későbbi, 1974-es tanulmányában az alkotás narratív jellemzőjeként ugyancsak a belső monológ visszaszorulását, illetve az „objektív” elbeszélői hang alkalmazását jelölte meg, ám egyúttal hozzá is tette, hogy ez az objektivitás csupán „álobjektivitás”, mivel a szerző továbbra is belülről érzékeli a hőseit, csak éppen az objektív leírás módszerével kísérli meg ábrázolni azok érzelmi- és gondolatvilágát.²⁵¹ Úgy gondolom, hogy az „objektív” megnevezés ebben a kontextusban félrevezető lehet, hiszen a regényben tapasztalható elbeszélői hang egyrészt sok esetben minősíti az egyes alakok tulajdonságait, testi-lelki jellemzőit, cselekedeteit,²⁵² másrészt – az objektív narrátorral ellentétben – korlátlan hozzáféréssel rendelkezik a szereplők tudatához, múltjához és jövőjéhez is, illetve ismeri és közli az események, szereplői cselekedetek hátterét is. A *Danaidában* tehát egy olyan mindentudó, személytelen elbeszélő van jelen, akitávolságtartó ugyan, de nem objektív, s aki többlettudással rendelkezik az alakokhoz képest, s ezt a többlettudását explicitté is teszi.

Kétségtelen, hogy a regényben a mindentudó elbeszélő sokkal nagyobb és kiterjedtebb szerepet tölt be, mint a szerző első regényeiben, ám meglátásom szerint ez az elbeszélésmód

²⁴⁶ A főszövegben és a lábjegyzetekben szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *A Danaida*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.

²⁴⁷ ALBERT, *Egy parazita tanregény...*, 560.

²⁴⁸ BENEDEK, *Egy írónő tündöklése...*, 1840.

²⁴⁹ Uo., 1840.

²⁵⁰ Erdődy Edit 1974-es tanulmányában Sükösd Mihály sorait idézi a szereplők gondolatait és érzéseit ábrázoló narrátorral kapcsolatban. „Idevágónak érezzük Sükösd Mihály sorait, aki ezt az írói eljárást mint *a modern regényírás egyik fogyatékoságát* emeli ki: »A személyiség lelki alkata, lélekminősége feltárásának nagy buktatója az újabb regényben, hogy a közlés nem a személyiség, hanem az őt teremtő regényíró tudatából ered. Ez az oka, hogy a lélektani közlést külsődlegesnek, szervetlennek érezzük, nem a regényvilág s az őt képviselő személyiség belső törvényeihez, hanem a regényíró regényen kívüli, illusztrált tudásanyagához igazodik.«” Idézi Erdődy Edit. ERDŐDY, *Realista hagyomány...*, 119. (Kiemelés tőlem – K. R.)

²⁵¹ Uo., 118.

²⁵² Néhány példa: „Katalin [...] szerencsére nem volt annyira eszes, hogy hisztérikussá váljék [anyja] próféciáitól... (21.); „... a nem valami rendkívüli külsejű Katalin tulajdonképpen jobban mutatott nála...” (69.); „Raiszné a kozmetika csodája volt...” (160.); „Simkó úgy volt sznob, ahogy más rövidlátó vagy süket...” (171.)

nem funkciótlanágáról vagy modorosságról tanúskodik.²⁵³ Az alkotás narratív jellemzőinek vizsgálata – mely a mai napig hiányzik az alkotás recepciójából – révén ugyanis láthatóvá válhatnak azok a poétikai megfontolások, melyek a mindentudó narrátor erőteljes szövegbéli jelenlétét indokolják.

A mindentudó elbeszélő alkalmazásának funkcióját a szöveg időrendi viszonyainak megteremtésében, a szereplői tudatábrázolásban, valamint a különböző fokalizációs helyzetek során betöltött szerepében látom. A fejezet során – az előbbi állításomat alátámasztandó – szövegközeli elemzéssel szeretném bemutatni az említett szövegszervező eljárásokat.

4.2. Az időrend kérdése a regényben

A regény időbeli viszonyai sokkal komplexebb rendszert képeznek a regényszövegben, mint ahogy azt elsőre gondolnánk. Ebben a tekintetben elsőként a mű felépítését kell megvizsgálunk.

A regény három nagyobb, címmel jelölt egységre oszlik; az első egység („Dániel”) Katalin gyerekkorától egészen a fővárosba költözéséig tartó időszakot, a második egység („Elek”) Katalin Elekkel való megismerkedését, s a vele kötött házasságának megromlását, míg a harmadik egység („Melinda”) a Katalin és Melinda közti (anya-lánya jellegű) kötődés kialakulásának, illetve az Elekkel kötött házasság felbomlásának folyamatát, valamint a válást közvetlenül követő időszak néhány történését mutatja be. Ezeket az egységeket – az egyszerűség kedvéért, s a címben szerepeltetett nevek kezdőbetűje után – a továbbiakban D, E, illetve M betűkkel fogom jelölni.

Már az előbb vázolt felosztás is egyfajta linearitást sugall, csakúgy, mint a Katalin életrajzából származó, a fejezetek címének szerepét betöltő mondatok is.²⁵⁴ Bár ez a

²⁵³ *A magyar irodalom története...*, 741.

²⁵⁴ Az egyes részleteket összeolvasva a következő szöveg bontakozik ki: „1925. ápr. 18-án születtem Mecseren. Apám néhai Csányi Kornél városi levéltáros, anyám néhai Somos Aranka óvónő. Bátyám, Csányi Dániel szigorló orvos 1939 kora nyarán ismeretlen helyre távozott. Elemi- és középiskolába Mecseren a Református Lánynevelő Intézetbe jártam. A háborús esztendőket Mecseren töltöttem. 1943-ban érettségiztem jó eredménnyel. Eredetileg pedagógusnak készültem. 1943 szeptemberében megkezdtem tanulmányaimat a mecseri tudományegyetemen. Bár nyelvszakos voltam, hat félelven át könyvtártudományi kollégiumokat is hallgattam. Szüleim halála után, 1945. október 5-én Budapestre költöztem, itt kaptam könyvtárosi állást a Sáfrány téri könyvtárban. Házasságot 1950. július 22-én kötöttem. Férjem, dr. Simkó Elek tanár, az Apáti Gimnázium igazgatóhelyettese. Alap- és középfokú szemináriumot végeztem, 1950 őszén jó munkámért pénzjutalomban részesültem. Főnököm, dr. Surányi Miklósné tragikus emlékü távozása után változatlanul a Sáfrány téri könyvtárban tevékenykedtem. 1954-ben részt vettem a könyvtárosok szakmai továbbképző tanfolyamán. 1956-ban, az ellenforradalom idején, két betegemet ápoltam, mihelyt tehettem, tüstént jelentkeztem munkahelyemen, ahol új főnököm, Holle Pálné helyetteseként több író-olvasó találkozót önállóan vezettem le, sikerrel. Miután úgy döntöttünk férjemmel, hogy házasságunkat felbontjuk, s új életet más környezetben szeretnék kezdeni, kérem a tudomásom szerint újonnan létesítendő törökdi könyvtárba való áthelyezésemet. Budapest, 1960. ápr. 18-án. Simkó Elekné Csányi Katalin”

szerkesztésmód a szereplő életútjának lineáris keretek közé terelésének kísérletéről tanúskodik, meglátásom szerint az alkotás mégis az életút időbeli kitérők nélküli, lineáris elbeszélhetőségének lehetetlenségét bizonyítja. Mivel az életrajz eleve retrospektív elbeszélésnek tekinthető, megírása egy olyan, a narratíva pontján kívül eső temporális középpontot feltételez, melyről nézve lehetővé válik a narratíva egyes elemei közti összefüggések feltárása, mely több idősíki mozgásba hozását eredményezi. Ez az idősíkokat változtató elbeszélésmód azonban csak részben érvényesülhet a szereplőn keresztül, hiszen olyan szintű temporális omniscientiát kíván meg, mellyel egyik szereplő (különösen a későn eszmélő főhős) sem rendelkezik, ezért szükséges egy, a narratíva egészére rálátással bíró narrátor. A következőkben tehát azt vizsgálom, milyen módon vesz részt az elbeszélő az időrendi viszonyok megteremtésében.

Gérard Genette az események elrendezésének problémáját illetően az anakronia jelenségéről beszél, melyen a történet eseményei, s az elbeszélte események sorrendisége közti eltéréseket érti. Ennek egyik fajtája az a narratív eljárás, melynek során az elbeszélő egy, az alkotás történetidejében később bekövetkező eseményt előre közöl.²⁵⁵ Genette ezt a narratív technikát „*prolepszisnek*” nevezi, melynek két nagy csoportját különbözteti meg: a *belső prolepszist*,²⁵⁶ melynek során a narrátor olyan eseményeket említ meg, melyek csak az elbeszélés későbbi részében nyerik el a jelentőségüket, illetve a *külső prolepszist*, mely az epilógus szerepét tölti be.²⁵⁷ A *Danaida* időrendjének vizsgálata alapján megállapíthatjuk, hogy a regényben a *belső prolepszis* narratív eljárása érvényesül, mely további három alkategóriára oszlik. A *kiegészítő prolepszisre*, melyet a jövő felvillantása, illetve a későbbi eseményeket megvilágító funkció jellemez.²⁵⁸ Az *iteratív prolepszisre*, melynek során a narrátor olyan eseményt közöl, mely az elbeszélés során továbbbrazjolódik, de már az elbeszélés egy korábbi pontján sűrítetten megjelenik.²⁵⁹ És végül a *repetitív prolepszisre*, mely egy olyan eseménysor előzetesét nyújtja, melyet teljes terjedelmében csak a narratíva későbbi pontján ismerhetünk meg.²⁶⁰ A *Danaidában* a *belső prolepszis* előbb említett fajtái együttesen érvényesülnek.

A mű időkezelésének bemutatására a D egységet fogom használni, melyben az elbeszélő a főhős gyerekkorától a fővárosba kerüléséig terjedő időszakot mutatja be. A regény első oldalain a narrátor Csányi Katalin gyerekkorának bemutatását a főhős életét meghatározó

²⁵⁵ GENETTE, *i.m.*, 40.

²⁵⁶ *Uo.*, 71.

²⁵⁷ *Uo.*, 68.

²⁵⁸ *Uo.*, 75.

²⁵⁹ *Uo.*, 72.

²⁶⁰ *Uo.*, 73.

kihallgatási szituációkra (a háborút, majd ötvenhatot követő időszak, illetve későbbi válópere) való utalással vezeti be:

„A negyvenes évek elején sosem ismert felmenői vallását faggatták, a németek bevonulása után azt, hogy gondolkodik az oroszokról. A békekötést követő időszakban arról kellett nyilatkoznia, mi a véleménye a németekről, s igazoló bizottság kérte számon, milyen magatartást tanúsított a háborús években. Később válaszolnia kellett arra, miféle származék, rendelkezik-e ingatlannal, vannak-e rokonai külföldön vagy internáló táborban, volt-e tagja valamiféle tömegszervezetnek a Horthy-korszak alatt. [...] ötvenhat végén számot kellett adnia arról, csakugyan férje és anyósa betegsége hátráltatta-e abban, hogy ugyanakkor megkezdje a munkát, mint a többiek, vagy így értelmezte az általános sztrájk gondolatát. Ügyvédjét az érdekelte, megcsalta-e valamikor Elek, bántotta-e a szó valódi értelmében? [...] Katalin mindig engedelmesen válaszolt, s Dániel halálának vagy Melinda a válóperükben játszott szerepének elhallgatása kivételével tulajdonképpen őszintén is.” (9.)

Az olvasó az első hosszabb, és nagyobb temporális ívet kirajzoló bekezdés alapján nagyjából be tudja határolni a műben ábrázolt időszakot, mely a Horthy-korszakot, a második világháborút, az ötvenhatos eseményeket, s azt ezt követő éveket foglalja magába. Az ötödik mondatban egy olyan mozzanatról (a válóperes ügyvéd kérdése) olvashatunk, mely az M egység idősíkjához tartozik, s melynek háttérét az olvasó csak az említett egység későbbi pontján ismerheti meg. A hatodik mondatban egyfelől a regény három idősíkjának összesűrűsödése figyelhető meg, másfelől pedig olyan szereplőkről olvashatunk (Elek, Melinda), akik majd csak a mű E, illetve M egységében fognak színre lépni és fontos szerepet játszani, vagyis az iteratív prolepszis alkalmazása révén az életút későbbi eseményeinek sűrített változatával szembesül a befogadó.

A gyerekkori események elbeszélése során a narrátor több esetben is felborítja az események sorrendjét, például ily módon:

„A Nóra eltűnése utáni nyáron Anyuci esdeklésére, aki pontosan érzékelte, mint változott meg az otthonuk hőmérséklete, Elek rászánta magát egy Ibusz-utazásra, hogy megismerkedjék Katalin kislánykora színhelyével.” (17.)

Az idézett részben megfigyelhető, hogy a D egység idősíkjába egyfelől kettő, az E egység idősíkjához tartozó történés (Nóra eltűnése és az utazás) ékelődik, másfelől pedig a narrátor egy olyan folyamatra (Katalin és Elek házasságának megromlása) utal, melyet a narrátor teljes terjedelmében ugyancsak az E egységben fog bemutatni, tehát az imént citált részletben a repetitív prolepszis narratív eljárása figyelhető meg.

Az időkezelés harmadik módozatának bemutatására az alábbi példát hoznám fel:

„Elek Melinda megjelenéséig [...] naponta kiszellőztette, leporolta élete történetét, *neki* voltak halottai, fájdalmas vagy boldogító momentumok a múltjában, Elek állandóan *emlékezett*, s Anyuci fő tevékenysége évekig ki is merült abban, hogy segítsen neki emlékezni. [...] Mikor [Katalin] nem érzett szerelmet többé, már tudta úgy hallgatni Anyucit vagy akár Eleket, hogy stoppolt, gombot varrt fel vagy beszegett valamit közben. [...] Ilyen órákban Katalin is visszafelé lépegetett a maga életében [...], s megpróbálta kiegészíteni emlékeiben mindazt, aminek akkor, kicsi korában, még nem volt tudatos tanúja. (20–21. – Kiemelések az eredetiben.)

Az első mondat arról az iteratív jellegű cselekvésről (Elek emlékezése) számol be, mely a regény M egységében bekövetkező történéssel (Melinda megjelenése) áll összefüggésben, s mely a mű E egységében indítja el Katalinban a múlt rekonstruálására való igényt, míg a második mondat ennek a (D egységben elbeszélte eseményekkel kapcsolatos) rekonstrukciónak az egyik, szereplői tudatban megjelenő eredményét mutatja be. Az első mondat tehát azért tekinthető kiegészítő prolepszisnek, mert megvilágítja azt, hogy mi készítette a főhősnőt saját élettörténetének felidézésére a regény E egységében.

A prolepszis narratív eljárása kapcsán érdemes még kitérnünk a következő, M egységhez tartozó fejezet egyik mondatára: „Mióta [Katalin] eljött Pestről, s elvesztette Melindát, nem sírt.” (365.) A citált mondat a regény utolsó előtti fejezetéből való, s olyan eseményre utal (Mióta eljött Pestről és elvesztette Melindát...”), mely a narratíva adott pontján még nem játszódott le, s bekövetkezni csak a következő fejezet során fog. Azonban a kontextus, melyben ez a mondat megjelenik, a mű történetidejéhez képest utóidejű történésekről számol be, tehát akár egy egész fejezeten végighúzó külső prolepszisnek is tekinthető (hiszen az epilógus szerepét is betöltheti), mely azonban nem a narratíva végén, hanem egy fejezettel a történet nyugvópontja előtt jelenik meg a szövegben.

A prolepszisek révén megvalósuló, az előbbieken tárgyalt idősík-váltakoztatást az életeseményeket lineáris struktúrába rendező életrajzi szöveg fragmentálódása idézi elő, ezzel is bizonyítva, hogy egy ember életét lehetetlen a különböző idősíkokhoz tartozó összefüggések feltárása nélkül hitelesen elbeszélni, s meglátásom szerint ez a magyarázata a különböző idősíkokat mozgásba hozó történések folyamatos kereszteződésének a narratívában.

Az elbeszélő tehát az események összefüggésrendszerét, valamint a szereplői viszonyrendszer alakulásának folyamatát (illetve az azokra vonatkozó elbeszélői reflexiókat) a prolepszis narratív eljárása révén jeleníti meg, rendszeresen megtörve ezzel a lineáris történetvezetést. A linearitás ily módon való megszakítása poétikai funkcióval bír a

szövegben, mivel a múlt eseményeihez való folyamatos visszacsatolás által generált körkörös narratív szerkezet létrehozásában játszik szerepet.²⁶¹ Ugyanakkor ez a narratológiai sajátosság – mint azt majd a következőkben látni fogjuk – a főhősnő önmegismerési folyamatának kibontakozásához is hozzájárul, mely igen komplex időviszonyokat hozhat létre a szövegben, s ezen időviszonyok ábrázolásához egy, a narratíva egészére rálátással bíró elbeszélő szükséges.

4.3. Tudatábrázolási módozatok

Mivel a regényben igen hangsúlyos a mindentudó elbeszélő jelenléte, így először az erőteljesebb narrátori beavatkozással jellemezhető tudatábrázolási technikával foglalkoznánk. A pszicho-narráció narratív eszközének túlsúlya egyfelől azzal magyarázható, hogy a főhősnő nemcsak önmagát, hanem az őt körülvevő világot és embereket sem képes értelmezni, illetve folyamatosan küzd saját nyelvi kompetenciájának korlátaival, ezért gondolatainak ábrázolásához egy őt kívülről bemutató, ám a tudattartalmához korlátlanul hozzáférő narrátor szükséges. Amikor ugyanis az elbeszélő a pszicho-narráció eszközével él, akkor bár a főhősnő nézőpontját használja, a „nyelve” mégis független (az önismeret hiányával, s az érzelmi elveszettséggel jellemezhető) Katalinétól, így olyan gondolatokat is képes megfogalmazni, amiket a főhősnő nem. Másfelől pedig ez a narratív eszköz temporális omniscenciájából adódóan folyamatában képes feltárni a főhősnő szellemi fejlődését,²⁶² továbbá azokat az eseményeket, melyeket a jelen horizontjából értelmezni kíván. Lássunk három konkrét példát a szövegből:

„...Katalin is visszafelé lépegetett a maga életében [...], s megpróbálta kiegészíteni emlékeiben mindazt, aminek akkor, kicsi korában, még nem volt tudatos tanúja.” (21.)

„Utólag, lassan fogta fel, amit kortársként nem tudott elrendezni magában se kicsi, se ifjú lány korában...” (107.)

„Emlékei elég kuszák voltak ebből az időszakból, elemei sehogy sem illettek össze, de amennyire emlékezett, élete minden szakaszának kuszák és heterogének voltak az emlékei...” (233.)

²⁶¹ Ez a szerkezet például az egyes emlékezési kísérletek révén is megnyilvánulhat. Például: „Mondatok tértek vissza ilyenkor, melyeket az anyja oly gyakran elismételt...” (21.)

²⁶² Ennek egyik bizonyítéka például a következő részlet: „[...] Katalin utóbb rájött, vannak kijelentések, amelyek valamiképpen megrögzülnek a levegőben, s egyszer, egy váratlan pillanatban előkerülnek, megszólalnak maguktól megint, s akkor már van értelmük, mert valami titokzatos közegben kivárták az időt, míg a szellem megérett a befogadásukra.” (33.)

Az idézett részekben a pszicho-narráció narratív eszköze egyfelől a főhősnő emlékezési nehézségeit hivatott bemutatni, másfelől pedig egyfajta összegző funkciót tölt be, hiszen az ilyen mondatok után a narrátor mindig olyan mozzanatokra utal, melyek egy múlt és jelen idejű eseményeket egyaránt magába foglaló összefüggésrendszerbe tartoznak, s ezt a rendszert a maga teljességében csak egy, a narratíva egészére rálátással bíró narrátor képes feltárni. Az elbeszélő emellett olyan múltbéli történéseket is feleleveníthet, melyeket az adott szereplő a körülményekből adódóan képtelen felidézni.²⁶³

A mű D egységében a főhősnő tudattartalmának elbeszélése és közvetítése még szinte teljes mértékben a narrátor hatáskörébe tartozik. A gondolatidézésre csak azokban az esetekben találhatunk példát, amikor az elbeszélő a Katalin által alkotott interpretációk helytelenségére hívja fel a figyelmet, minden más esetben egyfajta összegzést nyújt a szereplői tudattartalomról.

Az egyes emlékezési kísérletek igen gyakran a prolepszis narratív eljárása révén jelennek meg a szövegben. A regény D egységében ezeknek a kísérleteknek az eredményét még az elbeszélő közvetíti, ám mivel az E egységtől kezdődően a főhősnő már módszeresen, s az alkotás történetidejében próbálja feleleveníteni, illetve narratívába rendezni az emlékeit, ezek a kísérletek már olyan, egyes szám első személyű, önreflexív megjegyzéseket és belső monológokat eredményeznek, melyek a szereplő–olvasó párbeszédhelyzetben válnak láthatóvá.

Arra már a korabeli kritika is felfigyelt, hogy a mű egyes részeiben a belső monológ narratív eljárása figyelhető meg, csak ez épp már nem olyan „spontán eszmeáradás”, mint amit a szerző első két regényében (*Freskó*, 1958; *Az őz*, 1959) tapasztalhatunk. Azonban az ilyen jellegű kijelentésekben nem tesznek különbséget az egyes monológ típusok között. A *Danaida* szövegében a belső monológ narrációs technikaként van jelen (tehát monológjai a *Freskó*, illetve a *Disznótor* monológjaihoz hasonlatosak), hiszen egy mindentudó narrátor közvetíti a szereplők monológjait. A szövegben az idézett és elbeszélte monológok együttesen érvényesülnek, s a narratíva indokolt pontjain tűnnek fel.

Az elbeszélte monológ egyfelől alkalmas az adott alak töprengésének megjelenítésére,²⁶⁴ másfelől pedig narrátor ezzel a narratív eszközzel a szereplő azon gondolatait közvetíti,

²⁶³ Például: „Utólag sose tudta már rekonstruálni, mivel kezdődött az a pokoli délután. Nem emlékezett rá, mi is volt Anyuci első gesztusa, mert mindenkinek csésze volt a kezében, és mindenki a kávéjával volt elfoglalva.” (319.)

²⁶⁴ Például: „Katalin kapkodása, érvelése, magyarázkodása aztán felbőszítette: mi ez az istentelen makacsság, mért nem bírja felfogni, ami olyan világos, mért mindig Kadarc Júliáról meg a fiúkról hadar valamit? Kit érdekel Kadarc Júlia, mikor annyira másról van szó? Szeretőnek, itt? Házasság nélkül? Épp csak az hiányzik még.” (126.)

melyeket az egy belső kényszer (szégyenkezés) hatására nem tudott soha verbalizálni. Ez utóbbi esetre Csányi Kornél monológját hoznám fel példaként, a fontosabb csomópontokat idézve:

„Apja, kicsit mindig spiccesen, ahogy kiszámolja a kölcsönkapott pénzt, Erik, a született szélhámós, a tündérencé, aki már kiskorában is többet kószált a színház meg a kávéház körül, mint az iskola felé, a mindenki után futó, a gödrös állú, a senkiházi. Tücsök. [...] Az apja állástalan senki volt, felelőtlen korhely, szoknyavadász, az öccse folyton megbukott, s csak mosolygott, mint a kerubok, aztán meg hegedült, mintha isten az égben muzsikától lágyulna irgalomra, nem a becsületes munkától. Őt kellett volna szeretni, akinek az élete csupa szorgalom volt, iparkodás, aki már pici korában felfogta, micsoda rongy apja van, s mit kell anyjának rimánkodnia az Inárcsy házban, hogy valahogy egyensúlyban tartsa a famíliát, őt, akinek a tanárok fényes jövőt jóstoltak, akiről mindenki tudta, nagy ember lesz, híres tudós, aki mindig tandíjmentes volt, és kölcsön iskolakönyveket kapott az iskolai segítő egyesülettől, agyonfirkált, gusztustalan könyveket.” (88–89.)

Az idézetben a narrátori és a szereplői szólam egymásba simulása figyelhető meg, így az elbeszélő nemcsak az adott alak tudattartalmát, hanem mentális nyelvét is közvetíti. Ez legerőteljesebben Csányi Kornél egyes minősítő reflexióiban érhető tetten, továbbá abban, hogy a monológban egy kifejezetten rá jellemző megnevezés („Tücsök”) jelenik meg, mely az adott kontextusban szintén értékelő jelleggel bír. A monológ emellett a szereplő érzelmi felindultságát – mely különböző idősíkokat hoz mozgásba, hiszen a gyerekkor különböző szakaszaihoz tartozó emlékképeket, és iteratív jellegű cselekvéseket is előhív a szereplői tudatban – hivatott közvetíteni, a harmadik személyűség révén pedig Csányi Kornél kettős nézőpontból válik megítélhetővé. Ezért válnak különösen fontossá a monológok a regényszövegben, hiszen ezekben az elbeszélő felerősíti az adott alakok hangját, ám a kimondás (külső vagy belső) gátoltsága miatt mégsem egyenesen szólaltatja meg őket.

Az idézett monológok alapvetően Katalin tudattartalmának megjelenítésére szolgálnak a szövegben, ám ez a narratív eszköz csak a mű E és M egységeiben válik meghatározóvá. Mivel a főhősnő egy olyan szereplőként tételeződik a műben, aki félreismeri az embereket, aki nem képes észrevenni az összefüggéseket, és aki önmagát sem ismeri kellőképpen, ezért meglátásom szerint az egyes szám első személyű, önreflexív gondolatok megszorodása Katalinnak azon ön- és múltértelmezésre irányuló törekvéseivel hozható kapcsolatba, melyek – hallgatóság híján – csak a szereplői tudatban, egy elképzelt kommunikációs helyzetben verbalizálódhatnak. Az önmegszólítás e sajátos formáját az olyan, kívülről érkező impulzusok indukálják, mint például az ötvenes évekre jellemző kihallgatás, vagy a válóper során feltett kérdések. Nem véletlen, hogy az elbeszélő már maga a regény kezdetén is ezekre a több idősíkot mozgásba hozó kihallgatási helyzetekre utal, s hogy a gyermekkori események felidézésébe

ékelődő idősíkok gyakran a pártemberek és a válóperes ügyvéd által feltett kérdésekre adott szereplői reflexiókat tartalmaznak.

A következőkben a főhősnőnek az E egységben megjelenő, több oldalon keresztül végighúzó monológjának fontosabb csomópontjait mutatom be.

„»Elek Anyucit küldte az utcára mindenért, nekem itthon kellett maradnom, azt mondta, kevésbé szenved, ha mellette vagyok és fogom a kezét, járjon csak Anyuci vásárolni. Sírt szegény öregasszony, panaszkodott, hogy fél, de elment, mert muszáj volt, én meg annyi, annyi ideig azt gondoltam, kettőnk közül Anyuci tartozik kevésbé Elekhez, azért küldi el őt, nem engem, ha rájön a roham; nem jutott eszembe, hogy Anyuci azért ment és mehetett, mert neki nem volt állása meg vén is, és teljesen mindegy, ha eljár a szája, vagy felvonul, vagy akármit csinál, őt nem lehet kidobni sehonnan. Aztán mikor a csarnokban az a tömeg felborította a krumpliszsákoknál, és eltört a karja, akármilyen sima törés volt, nekem kellett ápolnom őt is [...] Sose volt egy pernyi nyugtom sem, de olyan boldog voltam! Elek azt mondta: szeret. Emlékszem, sokan és sokfélét beszéltek, Nagy Imre szónokolt, meg a prímás. [...] De aztán mindjárt másra gondoltam, mert voltaképpen nem volt igazán lényeges, bármit hallottam, akármi történt is [...] mert Elek felült az ágyban, magához szorított, úgy kért: „Ne menj el, drágám – szeretlek.” Sose mondta ezt, akkor se, mikor megkért feleségül. [...] Hát csak ültem mellette, nem mentem be a könyvtárba, nem csatlakoztam semmiféle csoporthoz, nem voltam forradalmár, sem ellenforradalmár, még csak odáig se jutottam, hogy végiggondoljam, ki mellé szeretnék állani, ha állnék, mert Elek végre kimondta már, hogy jobban szeret amannál. Úgy éreztem magam, mint egy diadalmas hadvezér, végre lebírtam Micó fantomját, aki legyőzhetetlenebb volt Kadarcs Júliánál.«” (234–235. – Kiemelés az eredetiben.)

A monológ egyrészt a szereplő múltbéli tudatállapotát és az eseményekkel kapcsolatos interpretációját adja vissza olyan közvetlenséggel, melyre a narratíva korábbi pontjain nem volt példa, hiszen a narráció alanya és tárgya (Katalin) ezúttal egybeesik, másrészt pedig az emlékező *én* a jelen horizontjából reflektál saját múltbéli interpretációjának téves voltára is. Az imént citált monológ így értelmezésem szerint a főhősnő önértelmezési folyamatának betetőzéseként értékelhető, hiszen korábban minden önértelmezésre való kísérletének eredményét a pszicho-narráció révén közvetítette a narrátor. Az előbbiekből adódóan a regény a saját hang megtalálásának szimbolikáját is magában hordozhatja, hiszen a főhősnő az alkotás első felében szinte sohasem szólal meg közvetlenül, míg a mű E és M egységében az elbeszélő sok esetben szó szerint adja vissza Katalin nyelvileg artikulált tudattartalmait, vagyis ezekben a részekben ideiglenesen megszűnik a távolság az elbeszélő és Katalin nyelve között. A főhősnő előbb említett fejlődési folyamatát tehát a narrátor azzal tudja a legjobban megjeleníteni, hogy egyre kevésbé avatkozik bele Katalin tudattartalmának megjelenítésébe, akinek a tudata ily módon és a narratíva indokolt pontjain, az elbeszélő monológ narratív eszköze által áttetszővé válik.

4.4. A fokalizáció szerepe a regényben

A mindentudó elbeszélő szerepével kapcsolatban a perspektivikus ábrázolás kérdésének vizsgálata is elengedhetetlen, hiszen a műben jelentőséggel bír az, hogy az események érzékelése kinek az észlelési fókuszából történik. A főhősnő önmagával szembeni idegensége (melyet a tudatábrázolás technikáinak kapcsán fentebb már elemeztem) mellett a regény másik problematikájaként a szereplők egymással szembeni idegensége határozható meg, melynek alapját a gondolatok egymás elől való elhallgatása képezi. Ily módon tehát a szereplői perspektíva a tudáselosztás, illetve az információkorlátozás elveként működik a regényszövegben, melyek a cselekmény és a tetőpont alakításában döntő szereppel bírnak.

A narratív szöveg egészét tekintve egyértelműen *zéró fokalizáció* érvényesül, hiszen a narrátor többet mond és többet is közöl, mint amit a szereplők tudhatnak, s úgy képes közvetíteni az eseményeket, ahogy egyik szereplő sem érzékelheti, vagyis a narratíva egészére rálátással bír. Ebből adódóan mindentudása a narratív információk adagolásában, valamint a szereplői perspektívák váltakoztatásában is megmutatkozik. Ugyanakkor a fokalizáció számos esetben a szereplőkhöz is kötött. A két fokalizációs helyzettel kapcsolatban először az alábbi részletet hoznám fel példaként:

„Már második esztendeje élt Nóra mellett, mikor Surányiné végre feltette azt a kérdést, amit az első estén várt tőle: hogy is élt, mit csinált, míg Pestre nem került. Katalin boldogan kezdett mesélni, aztán egyre kevésbé lelkesé vált, Nóra annyira más volt, mint bárki, akit ismert, annyira tisztelte, úgy ragaszkodott hozzá, hogy mint később Eleknek, neki se merete megmondani a teljes igazságot önmagáról [...] nem bírta volna el, hogy Nóra „rosszat gondoljon róla”, s élete e jelentős eseményeinek elhallgatásával körülbelül el is döntötte sorsát [...] Ha Nóra sejti, mit tart önmagáról Katalin, s milyen fontos számára, hogy házasság feledtesse vele hajdani szégyenét, jobban meg tudja védeni Simkó Elektől, ám Kis Sándorról nem hallott soha...” (159–160.)

Az idézett részben a belső és zéró fokalizáció összefonódása figyelhető meg, s ennek az eljárásnak egyfelől az a célja, hogy a narrátor – a pszicho-narráció narratív eszközét alkalmazva – megjelenítse, miért hallgat el magáról bizonyos információkat Katalin, másfelől pedig az elbeszélő a prolepszis narratív eszköze által utal ennek a későbbi következményeire.

A regény domináns fokális karaktereként egyértelműen a főhősnő azonosítható, ám bizonyos esetekben a narrátor ideiglenesen más szereplők perspektívájába is betekintést nyújthat, akiket két kategóriába sorolhatunk. Az egyikbe azok az alakok tartoznak, akiknek gondolatait a következő okokból jeleníti meg ily módon a narrátor; vagy azért, mert

távolságtartó természetük miatt, vagy valamilyen külső vagy belső kényszer hatására nem verbalizálják a gondolataikat (Csándy Kornél, Nóra), vagy pedig azért, mert másnak mutatják magukat (Elek), és/vagy manipulációs szándék vezérli őket (Raisz Ákosné). A másik csoportba azokat a marginális szereplőket (Flóra, a tanácstag, Ida néni) sorolhatjuk, akik nincsenek birtokában a főbb szereplőket érintő információknak, ezért a külső viszonyítási pont szerepét töltik be a narratívában. Az olvasói betekinthezőség azonban bizonyos alakokra nem terjed ki, vagy azért, mert az olvasó az egyes megnyilvánulásai alapján képes megérteni az adott szereplőt (Dániel), vagy pedig – a korábban említett alakokkal ellentétben – az adott szereplő gondolatait verbalizálni képes alakként (Melinda) tételeződik a szövegben.

A nézőpontok elrendeződési módozatait illetően megállapíthatjuk, hogy a műben a *rögzített* és *változó* fokalizáció egyaránt érvényesül. A rögzítettség alapvetően a főhősnőhöz kötődik, ugyanakkor a konfliktusok háttérének megvilágítása, a szereplői manipulációk/hazugságok leleplezése, valamint az adott események eltérő megítélésének bemutatása okán a fókusz egyik szereplőtől a másikhoz kerülhet. E fokalizációs változások az egyes történésekről alkotott szereplői interpretációk ütköztetéséért, vagy pedig azok tévességének kiemeléséért is felelősek, mely az olvasóban is feszültséget produkál a szereplői tudatokra és a múltbéli eseményekre való rálátásából kifolyólag, tehát tudás tekintetében fölénybe kerül a fokális karakterekkel szemben.

A nézőpont kimozdítása azonban nemcsak az elhallgatott szándékok és gondolatok ábrázolására alkalmas. Lássunk erre egy példát az alkotás azon jelenetéből, amikor Melinda hasztalanul próbálja kihívni Raisznét a szobájából, s Katalin megpróbálja megállítani a szobába belépni készülő lányt.

„Rátette karját Melinda karjára, a lány visszafordult. „Ne – kérte Katalin a szemével –, kérlek, Melinda, ne! Olyan öreg már, és én, akármilyen furcsa is, szeretem. Nagyon fiatal vagy te még, ne légy kegyetlen!” „Ezt te nem érted – felelte a lány pillantása. – Te egyáltalán nem érted, miről van szó, Kati.” (374.)

Az idézett rész egyfelől azért jelentős, mert a narrátor először és utoljára enged betekintést Melinda gondolataiba, másfelől pedig azért, mert a nézőpont-áthelyeződések révén létrejövő sajátos dialógushelyzet annak érzékeltetésére szolgál, hogy Katalin és Melinda szavak nélkül is képesek kommunikálni egymással.

Arra is akad példa a regényben, hogy Katalin megnyilvánulásait nem a narrátor, hanem egy másik szereplő percepciója közvetíti, mint például az utolsó fejezetben:

„[...] a tanácsstag elégedetten nézte a könyvtárost, kevés beszédű, komoly asszony ez, s milyen természetesen mozog ebben a sose látott épületben. [...] Mulatott a könyvtároson, hogy mutogat, mit hova tegyenek, mintha tervrajza volna [...]” (391–392.)

Az imént citált részben a „tanácsstag” határozható meg fokális karakterként, így az ő perspektívájában Csányi Katalin „könyvtáros” néven jelenik meg, s ez a megnevezés a két szereplő közti távolságot, s szereplői kívülállást fejezi ki. Az elbeszélő ebben a részletben látszólag a háttérbe vonul, hiszen egyfelől egy korlátozott tudással rendelkező alak perspektíváját veszi fel, másfelől pedig ideiglenesen észlelhetetlenné teszi Katalin tudattartalmát. Azonban ezzel a megoldással a narrátor érzékletesen jeleníti meg azt, ahogy a nő öntudatlanul is múlt rekonstrukcióján fáradozik, az olvasó pedig az elbeszélői és szereplői tudáskorlátozás ellenére is képes értelmezni Katalin cselekedetét.

A szereplői interpretációk tévességének hangsúlyozására a narrátor nemcsak más figura perspektíváját használhatja fel, hanem olyan információt is közvetíthet, melynek az adott fokális karakter nincs birtokában. A műben erre egy remek példa az a jelenet, melyben Katalin a Micó sírján található szobrot a lány alakjának leképezéseként interpretálja annak ellenére, hogy a szobor kinézete a legkevésbé sincs összhangban a fényképről ismert Micó megjelenésével.²⁶⁵ Ebben a részben a narrációs bravúr folytán egyfelől azt a folyamatot követhetjük nyomon, ahogy Katalin a szobor látványának hatására „átrajzolja magában” Micó képét, másfelől pedig azt, ahogy az elbeszélő a szobor háttértörténetét ütközteti Katalin téves elképzeléseivel, melynek révén egyfelől a lány műveletlenségét emeli ki, másfelől pedig ironikus hatást, illetve feszültséget kelt az olvasóban, aki a narrátor révén többlettudásra tesz szert.

A regény utolsó bekezdése a különböző fokalizációs eljárások összefonódását mutatja:

„A hegedű ott maradt a kisasztalon, ahová tették, ám Katalin hallja a melódiát, és tudja, hiába is fogná be a fülét, belülről hallja, hát nem volna előle menekülés. Mást is hall, megkeresi a durván ácsolt kerítés belső oldalán a göböt, amelyre hághat, felkapaszkodik, kikönyököl, fél testtel kidől a vásártér felé. Léptek, messziről hangzó, egyre közeledő léptek. „Dániel!” – gondolja Katalin, és leugrik a földre, hogy ne kelljen látnia: idegen, ismeretlen az, aki hazafelé lépdel. [...] Most nem zavar senkit a hegedűjével, egyedül van, felemeli a hangszert, amely nem idézi már azt a hajdani karácsonyestét, valami egészen mást idéz. Áll pontosan azon a mintáján a

²⁶⁵ „Ha Katalin műveltebb lett volna, s érdekli a művészettörténelem [...] tudta volna, hogy egy híres reneszánsz szobrász mesterművének, az Ifjúságnak másolatát látja, az arc, amely mosolygó mosolytalanságával belebámult a farkasréti temetőbe, olasz arc volt, a száj is olasz, s a ruha [...] a szobrász korabeli fiatal lányok hétköznapi öltözéke. Katalin számtalan képet ismert Micóról, ez a szobor igazán semmiben sem emlékeztetett rá, ám a fénykép Micók attól a naptól fogva mind a reneszánsz lány arcával és tekintetével pillantottak vissza Katalinra, aki a hajdani Veronában született, és ott is halt meg, még valamikor Mátyás király idején.” (184–185.)

szőnyegnek, ahol állni kell, ahol valaha Somos Aranka gyakorolt, és Ida, aki még nem alszik, lenn motoz a folyosón, hallja, hogy a könyvtáros hegedül. Gyerekdalt hegedül, Ida ismeri, sokáig volt dajka ebben a bölcsődében, ezt tanulták valamikor réges-régen a hajdani gyerekek. Száll a dal, a jegenyék között motoz, a hold magasan jár, magasabban, mint az imént, mintha nem tudna megállni égi pályáján. A vásártéren szünet nélkül kopognak a léptek.” (A *Danaida*, 394.)

Az idézett részben egyfelől Katalin nézőpontját azonosíthatjuk. Míg a korábbi részletekben a múlt újjáéledését a körülmények (az új szolgálati lakás és annak az egykori otthonhoz való hasonlatossága) indították el a szereplői tudatban, addig az imént citált bekezdésben az emlékidézés indikátorának szerepét egy dallam tölti be. Mivel azonban a narratív szövegben a zene dallama visszaadhatatlan, ezért szükség van egy külső viszonyítási pontra, melyet Ida személyében határozhatunk meg; ebben az esetben az említett szereplő olyan információ („Gyerekdalt hegedül [...] ezt tanulták valamikor réges-régen a hajdani gyerekek.”) birtokában van, melyet az olvasó csak az ő perspektívájából szerezhet meg. A bekezdést (és magát a regényszövegét is) az elbeszélő rekeszti be, aki olyan külső körülményekről ad felvilágosítást, melyeket egyik szereplő sem érzékelhet (hiszen valamennyien az épületben tartózkodnak), s melyek a körkörösséget, a változatlanságot, az önmagába záródó életutat emelik ki. Mivel a narrátor – az eddigi szerepétől eltérően – semmilyen kitekintést nem nyújt a jövő felé akár narrátori reflexió, akár az epilógus szerepét betöltő szövegrész formájában, nyitva hagyja a regény befejezését, s az olvasóra bízva a főhősnő pozitív vagy negatív irányú jövőjének megalkotását. Meglátásom szerint a jelen fejezetben elemzett narrációs technikák által megteremtett ciklikus szerkezet a statikusságot, a változatlanságot, a progresszió hiányát emeli ki, hiszen a főhősnő által egykoron tudatosan elhagyni kívánt alakok, emlékek és helyszínek szereplői tudatban való újjáéledése nem egy szabadabb és boldogabb élet lehetőségét, hanem az elkerülhetetlen sors beteljesedését vetíti előre.²⁶⁶

A regényszöveg elemzése során arra a megállapításra jutottam, hogy a mindentudó narrátor előtérbe kerülése poétikai szempontokkal magyarázható; egyrészt az események, illetve a szereplői viszonyrendszer bonyolult (időbeli) rendszerének, másrészt pedig a szereplői tudatok (és ezzel összefonódóan a főhősnő önértelmezési folyamatainak) ábrázolásában, valamint a perspektívák megjelenítésében tölt be fontos szerepet. Mindezekből jól látható, hogy a

²⁶⁶ A regény befejezésének nyitottságát bizonyítja az is, hogy a recepcióban az enyémmel ellentétes értelmezés is felmerült: „A főhősnő egy alföldi városból indul, ám mivel Budapesten nem találja a helyét, s házassága is felbomlik, ezért visszaköltözik vidékre, ahol *újra megtalálja a lelki békéjét*. ALBERT, *i.m.*, 560. (Kiemelés tőlem – K. R.)

mindentudó narrátor alkalmazása nem tekinthető modoros vagy funkciótlan megoldásnak, hiszen egy rendkívül komplex elbeszéléstechnika működtetésében játszik szerepet.

4.5. A mítosz szerepe a narratívában

„A mítoszoknak nincs saját életük. Arra várnak, hogy életet öntsünk beléjük. Elég, ha egyetlen ember felel a hívásukra, és máris kínálják érintetlen életerejüket.” – Albert Camus²⁶⁷

Szabó Magda életművében rendkívül fontos szerepet töltenek be a mítoszok, melyeknek hősei nemcsak hasonlat formájában elevenednek meg a szövegekben, hanem történetük olykor az egyes regények pretextusaként is működhet. Az fejezetben vizsgált mű már a címében megidézi a mitológiai Danaidák történetét, ezért az alkotás és a mitológiai történet összefüggéseinek vizsgálata releváns megközelítési módnak mutatkozik. Bár a mitologizáló regények a pretextus figyelembevétel nélkül is értelmezhetőek, mivel azonban Szabó Magda művében a mitológiai pretextusra való explicit utalás kiemelt pozícióban van, úgy – véleményem szerint – a Danaida-mítosz semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül az interpretáció során.²⁶⁸

A fejezetben azt a kérdést szeretném körbejárni, hogy vajon *A Danaida* esetében egy olyan modern környezetben játszódó műről beszélhetünk-e, mely egy specifikus mítoszt használ fel analogikus módon, vagy pedig csak egyes szakaszaiban utal a mítosyra? És a mítosz csak a párhuzamok révén játszik-e szerepet a regény poétikájában, vagy valamilyen jellegzetes mítoszi technika alkalmazása is tetten érhető-e benne? Ha pedig egyértelműen kimutathatóak bizonyos mitologizáló eljárások, akkor azok milyen módon strukturálják, illetve határozzák meg a mű poétikáját? Ezen kérdések megválaszolása révén az alkotás és pretextusa között fennálló kapcsolat egy lehetséges olvasatát szeretném ismertetni. Mindenekelőtt azonban

²⁶⁷ Albert CAMUS, *Prométheusz a pokolban* = *Uő, Szisziüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1990, 148.

²⁶⁸ Ennek ellenére a mű értelmezői legtöbbször alig érintik a mitológiai pretextus és a regényszöveg közti kapcsolatot, vagy ha igen, akkor is csak a cselekmény szintjén tulajdonítanak neki jelentőséget. A kritikusok közül Bozóky Éva foglalkozott a legrészletesebben a mitológiai hasonlattal és a bűnhődés motívumával, ám ő sem regénypoétikai szempontból közelítette meg a kérdést. „Ha e mitológiai hasonlat alapján az olvasó véres drámát, végzetes bűn véget nem érő megtorlását, vagy valamely modern »Ágnes-asszony« lelkiismereti gyötrelmét várja, csalódik. A regény hősnője, Csányi Katalin nem követett el semmit, anélkül bűnhődik. [...] Mivel [...] az analógia sántít, az alaptétel hamis, tévesek lesznek a praemisszák, s a konklúzió is. Ez okozza a regény felépítésének törésvonalát, s ennek nyomán válik csinálttá, mesterkéltté az egész.” BOZÓKY, *i.m.*, 991.

tisztázni fogom, hogy mit is értek pontosan mítosz alatt, s hogy melyek a mítoszok általános, narratíva és grammatika szintjén megjelenő ismérvei.

A mítosz fogalmának meghatározása már csak azért is nehézségekbe ütközik, mert sokféle mítoszfogalom létezik attól függően, hogy mely tudomány vagy szerző teszi azt vizsgálatának tárgyává, ugyanakkor a szó etimológiája alapján egy általánosabb mítoszfogalom válik körvonalazhatóvá. A *mítosz* a görög eredetű *müthosz* szóból származtatható, melynek jelentése – többek között – *történet, elbeszélés*, mely isteni eredetű lényekről és hősekről szól. A dolgozat további részében ezt az értelmezést fogom használni.

A mítosz az ember és az őt körülvevő világ magyarázatakor a kozmikus rendet tartja fenn, s igazi szerepe a felidezésben, visszaemlékezésben teljesedik ki, értékelése során pedig a jelen magyarázatát nyújtja.²⁶⁹ Northrop Frye szavaival szólva a mítosz „nem azért van, hogy leírjon, hanem hogy magába foglaljon egy adott helyzetet olyan módon, hogy jelentőségét ne korlátozza arra a helyzetre. Igazsága a szerkezetén belül van, nem pedig kívül”.²⁷⁰ A mítosz az egyes szépirodalmi alkotásokba bekerülve a „szöveg szemantikai és kompozicionális megszervezését segíti elő”,²⁷¹ s ennek során részlegesen vagy akár teljesen átalakulhat, s metaforikus, szimbolikus jelentésekre tehet szert. A mítosz irodalmi szövegben való megjelenésével a mítoszkritika foglalkozik, mely leginkább a mítosz és szöveg struktúrája közti analógiára koncentrálnak.²⁷²

Szegedy-Maszák Mihály szerint nincs olyan elbeszélés, amely ne érintkezne a mítoszzal, és olyan sem, amely teljesen megismételné azt, ezért amikor a mítoszi elemek jelen vannak a szövegben, nagyon nehéz meghatározni, hogy az adott irodalmi mű mítoszeremtő- vagy utánzó alkotásként értelmezhető-e.²⁷³ Az egyes mítoszelméletek azonban olyan közös pontokkal rendelkeznek, amelyek alapján a narratíva és grammatika szintjén megtalálható állandó mítoszi ismérvek körvonalazhatóvá válnak. Ezek a következők: *a szerkezet körkörössége, a példázattjelleg, a hasonlóságon alapuló történetstruktúra és az erősen metaforikus beszédmód.*²⁷⁴

²⁶⁹ FÜLÖP Zsuzsanna, *Kultúrák szembesülése: A mítosz a 20. századi angolszász regényben = Az interkulturalitás aspektusai*, szerk. SIMIGNÉ FENYŐ Sarolta, CSETNEKI Sándorné BODNÁR Ildikó, KEGYESNÉ SZEKERES Erika, Miskolci, Miskolci Egyetemi Könyvkiadó, 2010, 118–119.

²⁷⁰ Northrop FRYE, *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp. Európa Könyvkiadó, 1996, 98.
²⁷¹ FÜLÖP, *i.m.*, 119.

²⁷² Pierre BRUNEL, *A mítosz és a szöveg struktúrája = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Bp., Kijarat, 2007, 44.

²⁷³ KOVÁCS Karolina, *Mítoszeremtés Oravecz Imre költészetében*, <http://www.zetna.org/zek/konyvek/134/kovacs04.htm> [Letöltés ideje: 2019. április 8.]

²⁷⁴ *Uo.*

Bár a mítoszok tértől és időtől függetlenül sikeresen képesek megtermékenyíteni az egyes irodalmi műfajokat és más művészeti ágakat, a regény mégis csak a huszadik század során, a tizenkilencedik századi klasszikus realizmustól való eltávolodást követően válik a mitologizálás színterévé, ugyanis a klasszikus realizmus a valóság hű képének megrajzolását, az adott kor történelmének művészi eszközökkel való megteremtését tűzte ki célul, s csak implicite tűrte meg a mitologizálás elemeit.²⁷⁵ A huszadik századi irodalomban azonban a mitologizálás már egyszerre világlátás és alkotásmód. Jelezar Meletyinszkij úgy véli, hogy a mitologizálás további eszközöket kínált az emberi személyiség nivellálódásának, az elidegenedés torz formáinak ábrázolásához, s egyúttal változatlan, örök értékek felmutatására is alkalmasnak bizonyult.²⁷⁶ A mitologizáló eljárásokra igen változatos és egyedi példákat találhatunk a világirodalomban, melyek az eredeti mítoszi időbe, de akár a modern időkbe is elhelyezhetik a mitológiai történeteket. Fülöp Zsuzsanna a huszadik századi modern környezetben játszódó mítoszregények két csoportját különbözteti meg. Az egyik csoportba tartozókat a mítoszi szituációk, archetipikus alakok bemutatása, jellegzetes technikák, strukturális törvények alkalmazása jellemzi – ezt nevezi *archetipikus modell*nek. A másik csoportba tartozó művek egy specifikus mítoszi anyagot használnak fel, többnyire analogikus módon – ezt pedig *analogikus modell*nek hívja. A továbbiakban az említett ismérvek, illetve a fentebb ismertetett két modell segítségével fogom feltérképezni *A Danaida* pretextusával való kapcsolatát, illetve azt vizsgálom, hogy kimutathatóak-e benne bizonyos mitologizáló eljárások, és ha igen, akkor ezek a szöveg mely helyein lelhetőek fel.

A mítoszkritika alapvető hipotézise, hogy az irodalmi szövegben megjelenő mitikus elemnek *kisugárzási erővel* kell bírnia, melyet a cím, a mottó, a név vagy akár egy ajánlás is hordozhat.²⁷⁷ Szabó Magda művében ez a kisugárzás a címből kiindulva történik meg, hiszen egy mitológiai pretextust, a Danaidák történetét idézi fel. A Danaidák a görög mitológiában Danaosz király ötven lányai, akiket nagybátyjuk, Aigüptosz a saját ötven fiához akar erőszakkal feleségül adni, ezért Danaosz és lányai Argoszba menekülnek, ahol azonban az Aigüptosz-fiúk utolérik őket, és végül kikényszerítik a házasságot. Danaosz látszólag enged a nyomásnak, ám a nászéjszakán mindegyik lányának egy-egy tört ad, és azt parancsolja nekik, hogy azzal öljék meg az alvó férjüket. Hüpermnésztra kivételével mindegyikük engedelmeskedik a parancsnak, mivel az ő férje, Lünkeusz nem erőszakkal, hanem gyengéd tisztelettel közeledik hozzá, s ezzel szerelmet ébreszt a Danaidában. Danaosz bírák elé állíttatta Hüpermnésztrát az árulása miatt,

²⁷⁵ Jelezar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1985, 10.

²⁷⁶ *Uo.*, 380.

²⁷⁷ Pierre BRUNEL, *Felbukkanás, rugalmasság, kisugárzás = Fejezetek a francia...*, 64–67.

aki azonban Aphrodité közbenjárására megmenekül. Később Lünkeusz meggyilkolja Danaoszt és lányait fivérei halálának megtorlásaként, s a Danaidáknak az alvilágban büntetésül örökkön-örökké vizet kell hordaniuk egy lyukas hordóba.²⁷⁸

Szabó Magda művében ez a mitológiai történet látens módon van jelen, ugyanis a cselekmény nem a mítosz terében és idejében, hanem a huszadik századi Magyarországon játszódik, továbbá – ahogy arról a bevezetőben már szó esett – a címen kívül nincs semmilyen közvetlen utalás az eredeti mítoszi modellre. A nyílt utalásrendszer miatt a befogadó előzetes tudása szükségeltetik a mitológiai történet és a regényszöveg közti kapcsolatot megteremtő *poétikai kód* meghatározásához. A *Danaida* poétikai kódja a *bűnhődés*, méghozzá az örök időkre szóló, hiábavaló erőfeszítésben manifesztálódó *bűnhődés motívuma*, mely a görög mitológiában „a nagy bűnösök tipikus alvilági büntetése.”²⁷⁹

A bűnhődés a mitológiai történetben azokat a Danaidákat sújtja, akik apjuknak engedelmességre követik el a férjgyilkosságot, ugyanakkor Danaosz nézőpontjából Hüpermnésztra bizonyul bűnösnek, hiszen megszegte az apai parancsot. Ezt a parancsszegést azonban – mint ahogy arra Richard Buxton is rámutat²⁸⁰ – komoly erkölcsi dilemma előzi meg, hiszen Hüpermnésztrának választania kell az apával (és testvéreivel) szembeni hűtlenség és saját férjének meggyilkolása között. Vagyis nem létezik jó megoldás, hiszen akárkinek a javára dönt, valamelyik fél szempontjából mindenképp bűnös lesz.²⁸¹ Ez a kettősség Szabó Magda regényében is körvonalazódik, s már rögtön a cím kapcsán is felmerül, hiszen a címben szereplő *Danaida* utalhat az apja parancsát megtagadó Hüpermnésztrára, ugyanakkor érthetjük úgy is, mint egyet a vétkes Danaidák sorából.

Csányi Katalin első árulását apjával, Csányi Kornéllal szemben követi el, ami egész későbbi kapcsolatukat meghatározza. Katalin képmutató módon kijátssza az apját féltestvére, Dániel érdekében, akit az apja gyűlölt, mert „nem tudta elviselni, hogy a fiú elfordította tőle az egyetlen, akit igazán magáénak érzett: a lányát.” (29.),²⁸² továbbá azért, mert gyűlölt testvérere emlékeztette. Amikor kitör a második világháború, Csányi Kornél szándékosan elrejtí Dániel útlevelét, hogy az ne szökhessen meg a besorozás elől, s ahogy a szövegből is megtudjuk, titkon

278 *Mitológiai enciklopédia I–II*, főszerk. Szergej Alekszandrovics TOKARJEV, a.m.k. szerk. HOPPÁL Mihály, Bp., Gondolat, 1988.

279 TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Bp., Gondolat, 1974, 172.

280 RICHARD BUXTON, *A görög mitológia világa*, Pécs, Alexandra, 2004, 158–159.

281 A helyzetet az is bonyolítja, hogy Danaosz a lányai megmentése céljából rendeli el a gyilkosságot, hiszen a lányok házasságát erőszakkal kényszerítették ki. Hüpermnésztra férje azonban kegyesen bánat az asszonnyal, és később kölcsönösen szerelmet ébresztettek egymásban, ezért az ő esetében szerelmének meggyilkolása bizonyult volna a nagyobb horderejű bűnnek. Nem véletlen, hogy Aphrodité is a szerelem, a házasság és az utódnemzés fontosságára hivatkozva tudja felmentetni Hüpermnésztrát a bírák előtt. *Uo.*, 158–159.

282 A főszövegben és a lábjegyzetekben található oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *A Danaida*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.

azt reméli, hogy a fiú elesik majd a fronton. Vagyis – mint ahogyan az a regényszövegben is megfogalmazódik – kvázi meg akarja ölni. „Apa nem vette észre, hogy egyetlen hasonmása élt a családban, és az nem Katalin volt, hanem Dániel. Ha észreveszi, vajon akkor is meg akarja ölni? Meg.” – vonja le a következtetést évekkel később Katalin (29.) Dániel minden látszat ellenére nem nyugszik bele a besorozásba, és szökését tervezi, s ebben a tervben fontos szerepet szán a húgának: megbízza Katalint, hogy valahogy szerezze meg az útlevelet apjától, s a lány sikeresen teljesíti is feladatát.

„[Katalin tudta], hogy most veszette el az apját mindörökre, és azt is, valami titokzatos módon *bűnt követett el* [kiemelés tőlem – K. R.], nem azért, mert megszökni segítette Dánielt, hanem mert azt hazudta testével, csókjaival és szemével az apjának, hogy imádja őt, hogy a szeretet üzi be a levéltárba, és hozzábújt, leselkedő szemmel másra gondolva, mint a szajhák.” (48.)

A mitológiai pretextus két elemét azonosíthatjuk itt: a szeretett személy előnyben részesítését az annak halálát kívánó szülővel szemben. A szülő elárulásának motívuma a Surányinéhoz fűződő kapcsolatában ismétlődik meg; az asszony ugyanis lányaként szerette, ezért igyekezett fejleszteni, tanítani őt, később pedig meg akarta óvni a Simkó Elekkel kötött házasságtól, mert előre látta annak következményeit és rossz hatásait. A lány azonban mégis feleségül megy Elekhez, s megtagadja Surányinét, akinek sokat köszönhet, s ezzel eltaszítja magától azt a személyt, aki változást hozhatna a sorsába, s aki igazi szülői szerepet tölthetne be életében. Vagyis megszüntethetné azt a hiányt, ami Katalin sorsát negatívan befolyásolta. Itt némiképp új kontextusban bukkan fel a szülő akaratával való szembehelyezkedés, ami már bizonyos tekintetben közelebb áll a pretextus fabulájához, hiszen a szülő elárulása annak a leendő férj iránt tanúsított ellenszenve miatt történik meg, ugyanakkor ebben az esetben nincs szó még szimbolikus értelemben vett gyilkossági kísérletről sem. Surányiné ráadásul Katalin érdekében nem támogatja ezt a házasságot, s az elbeszélő–olvasó párbeszédhelyzetben fény is derül arra, hogy aggodalma a lány jövője miatt nem volt alaptalan. Katalin azonban rosszul méri fel a helyzetet, és érzései miatt Eleket választja Surányiné ellenében. Későbbi élete mintha Hüpermnésztra sorsának²⁸³ ironikus kiforgatása lenne, mert a mitológiai Danaidával ellentétben nem nyeri el jutalmát választását követően, hiszen az általa szeretett férfi nemcsak hogy nem viszonzozza szerelmét, hanem egyenesen kihasználja azt. A főhősnő ráadásul sosem lesz édesanya, csak három évre, amíg kvázi anyai szerepet tölt be Elek tanítványának, Melindának

283 Lünkeusz és Hüpermnésztra házassága boldognak bizonyult, dinasztiaalapítók lettek, és haláluk után közös sírba temették őket.

az életében, aki azonban azzal, hogy feleségül megy Elekhez, nemcsak az „anyai”, hanem a feleségi státuszától is megfosztja Katalint, aki nem hogy nem dacol ezzel, hanem egyenest lehetővé teszi azt saját életének feláldozása révén.

Láthattuk tehát, hogy a regény és mitológiai pretextusa közötti kapcsolat a már említett szülő–gyermek viszonyt meghatározó árulás motívuma és a választásból adódó bűnösség, bűnhődés tematizálása révén van jelen. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Katalin a cselekvés pillanatában nincs tudatában annak, hogy bűnt követ el, ezt mindig utólagosan ismeri fel, mert – mint azt az elbeszélő többször megemlíti – hosszú éveken keresztül csak önmagával foglalkozik. Tehát az ő esetében nem beszélhetünk a két rossz közötti tudatos választásról, s pont ezért nem kaphat feloldozást sem bünei alól. Ily módon Katalin alakjában és sorsában az apja parancsának ellenszegülő Hüpermnésztra, valamint az alvilágban bűnhődő Danaidák alakja egyesül, átalakulva ezzel a címbéli Danaidává. A regény tehát részben analogikus módon építi bele a szövegbe a Danaida-mítoszt, ugyanakkor a végkifejlet és az egyes elemek variálása, esetenként kiforgatása révén némiképp újra is írja azt.

Katalin bűnhődése lényegét tekintve analóg a mitológiai Danaidákéval, hiszen élete során *folyamatosan* és *hiábavalóan* áldozza fel önmagát másokért, ám sosem nyeri el jutalmát, s mivel újra és újra elköveti ugyanazokat a hibákat, a problematikus helyzetek örökösen ismétlődnek az életében. Ez a körkörösség és ismétlődés több szinten is visszatér a regényben, ezért a továbbiakban ezek megjelenési helyeire koncentrálok, ugyanis ezek nyomon követése révén olyan jellemző mitologizáló eljárás kimutatása válhat lehetővé, amely által a mű a bevezetőben említett archetipikus modell ismérveit is magában hordozza.

Elsőként érdemes a regény egyes alakjaira irányítani a figyelmünket, mivel azok fontos részét képezik a hősnőre mért, ismétlődésre épülő bűnhődési folyamatnak. Meletyinszkij megállapítja, hogy „a poétika szívesen alkalmazza a ciklikus, rituális és mitológiai ismétlődést az univerzális archetípusok kifejezésére és magának a történetnek a megszerkesztésére, s alkalmazza azt a koncepciót is, hogy a szereplők felcserélhetőek, »szétfolyóak«, társadalmi szerepekben könnyen egymás helyére léphetnek (maszkot cserélhetnek).”²⁸⁴ A szereplők felcserélhetősége a hasonmás-tematika következetes alkalmazásában nyilvánul meg, hiszen gyakorlatilag minden szereplő egy korábban megismert alak hasonmásaként, ismétlődéseként reprezentálódik, s ugyanígy az egyes szereplők közti viszonyok is repetitívek. A hasonmások főként a főhősnőhöz köthetőek, aki két, háború során elhunyt gyermek alakját is felidézi;

284 MELETYINSZKIJ, *i. m.*, 434.

Surányiné lányáét, illetve Raisz Micóét – vagyis az életében anya szerepben részt vevő szereplők gyermekeiét.

„Katalin ösztöne ugyanabba a sarokba húzta az ágyat, ahol valaha Surányiné lánya aludt, annak ömlött el így szőke haja a párnán, az aludt ilyen furán, a hasán, orrát félig a párnába temetve.” (162.)

„Katalin sose tudta meg, mennyi alkalmat ad ő maga is arra, hogy Nóra [Surányiné] emlékezzék, [...] [mert] szőkesége és fejformája a hajdani kislányéra emlékeztet.” (164.)

„Katalin megint pontosan úgy feküdt, ahogy az ő megölt gyereke, nézte a figurát, amely azért mégse volt azonos az ő igazi Katijával, aki tizenkét éves korában is megértőbb és komolyabb lett volna ebben a Raiszné-ügyben, mint ez a másik Kati itt...” (169.)

„Katalint mindig bántotta, hogy külseje emlékeztet egy kicsit a Micóéra, nem vette észre, hogy Anyuci figyelmét kezdetben éppen típusa keltette fel, szőkesége, barna szeme, vékony alkata. Elek ízlése mindig egyazon arcot-figurát kívánt, a nők, akiket Raiszné elmart a közeléből, mert nem lettek volna alkalmasok arra, amire Micó utódját kiszemelte, kivétel nélkül nyúlánkak, hosszú lábúak, szőkék voltak, a legtöbbnek a szeme is sötét.” (181.)

A Katalin és Micó közti hasonlóság azonban nem korlátozódik a külső jellemzőkre, hiszen az egyéb párhuzamokra (például, hogy mindkettőjüket kényszerből születték, mindkettőjüket csak az apja szerette igazán, mindketten bálványozzák a férjüket, Eleket stb.) is fény derül az olvasó-elbeszélő párbeszédhelyzetben, de szereplői szinten nem, hiszen Raiszné pont azon munkálkodik, hogy Micóból egy eszményi, de lényegében hamis példaképet alkosson, akinek személyiségére, tetteire hivatkozva manipulálhatja Katalint.

A regényszövegben azonban nemcsak Katalin alakjának egyes megfeleléseivel, hanem a további szereplők tükrözéseivel is találkozhatunk. Dánielt és Eleket hasonló módon jellemzi a narrátor; mindketten szerencsések, sötét hajúak, Katalin mindkettőjüket bálványozza, s ezt mindketten kihasználják, s ők magyarázzák el neki az események hátterét is – vagyis Katalin kettejükkel való kapcsolata lényegében analóg. Raisz Ákosné az elnyomó édesanya, Somos Aranka tükröződésének tekinthető, s azzal, hogy Katalin bizalmasan „Anyucinak” szólítja Raisznét (aki se nem az anyja, se nem az anyósa valójában, hiszen Elek korábbi feleségének az édesanyja), szimbolikus értelemben újból gyerekszerepbe kerül, és egyúttal azonosul Micó pozíciójával. Az apa alakja azonban hiányzik a képletből, hiszen az apa: hiány.

Dániel alakja azonban nemcsak az említett viszonylatban érdemel figyelmet; külseje miatt ugyan az édesapja hasonmásaként tartják számon, belső tulajdonságok tekintetében mégis a nagybátyját tükrözi vissza, aki azonban saját ellentétpárjaként tekint rá.

„[Katalin] [m]indig tudta, hogy Dániel emlékezteti őt valakire, nem külsejével, azt igazán könnyű volt azonosítania bárkinek, aki csak egyszer is látta Csányi Erik fényképét; a fiú apjától örökölte sörényét, kék szemét, még arca gödröcskéit is.” (28.)

„Dániel csaknem huszonnégy évig élt együtt apával, és a levéltáros sose vette észre, mi van gödröcskéi, szemtelen mosolya mögött, hogy a fiú csak megjártassa olykor a Tücsköt, mert érzi, így bősítheti fel a legjobban, de nem Tücsök, sosem is volt az, nincs is hajlama a Tücsökséghez. Dániel ideáljai polgári ideálok voltak, a bohémkodás, a szenvedélyek vad megnyilvánulása éppúgy degusztálták, mint apát, a pénzt, amit anyjuktól kapott, beosztotta, adóssága sose volt. Apa nem vette észre, hogy egyetlen *hasonmása* [kiemelés tőlem – K. R.] élt a családban, és az nem Katalin volt, hanem Dániel.” (29.)

Katalin ellentétpárjának egyértelműen Melinda tekinthető, s a kettejük különbözősége – mint ahogy arra az elbeszélő is utal – nemcsak a külső tulajdonságokra vonatkozik.

„Ez a lány nem hasonlított Micóhoz, Katalinhoz sem, pedig nagyjából ennek se lett volna más az útlevel-személyleírása, mint azoké, mégis tökéletesen más volt, mint akármelyik Simkóné.” (287.)

„Melinda nem hasonlított sem Katalinhoz, sem Elekhez, nem volt se félénk, se hiú, misztikus érdeklődése nem terjedt ki Micó szellemére...” (333.)

Melinda tehát határozott, öntörvényű személyiség, aki nem manipulálható a Micó- mítosszal, épp ezért Katalinnal való kapcsolata nem tükröződése semmilyen korábbi kapcsolatnak, hiszen kölcsönös szeretet és tisztelet alakul ki közöttük, s mindketten pozitív hatással vannak a másikra.²⁸⁵ Vagyis még a hasonló családi helyzet és a Simkó Elekkel kötött későbbi házassága ellenére sem válik a Katalin–Micó-féle alteregóképlet újabb alakjává. Feltűnése megtörhetné a Katalin életére jellemző változatlanságot, hiszen egyfajta fejlődést indított el a nő életében, és igazi szeretetet nyújthatott volna neki a későbbiekben is, ez azonban Katalin önfeláldozása miatt csak egy bizonyos pontig valósulhatott meg. Ezt az önfeláldozást apja és Surányiné elárulásának egyfajta jóvátételeként is értelmezhetjük, ám ez – mint azt majd a regény végkifejletének vizsgálatakor látni fogjuk – nem hoz sem megnyugvást, sem békét, mert az életút önmagába való visszatérését, s a múlt szimbolikus újraéledését eredményezi.

Csányi Katalin alakjához azonban nemcsak ebben a tekintetben kapcsolódik a mítoszi változatlanság, hanem a keresztnéve által is. A nevek nagy jelentőséggel bírnak a mítoszokban, melyekben a szereplők neve sokszor beszélő név. Szergej Alekszandrovics Tokarjev szerint a

285 „[Katalin] Melinda mellett tanulta meg, hogy életének legsötétebb epizódjai nem világkatasztrófák, fájdalmi jelentéktelenek, hogy sosem éhezett igazán, legrendezetlenebb állapotában is voltaképpen mindig rendezettek voltak a külső körülményei, és sokkal járatlanabb az életben, mint a nevelt lánya. Melinda legalább annyit alakított Katalinon, mint Katalin Melindán, s lényegesebb tekintetben: a mentalitásán, a lány viszont átvette Somos Aranka alapjában könnyen elsajátítható tudományát...” (319–320.)

név „[...] gyakran kódolt (és „sűrített”) mitológiai szüzsé vagy motívum.”²⁸⁶ A *Katalin* tulajdonnév jelentése bár nem egyértelmű, de az elterjedt nézetek szerint a görög *katharosz* szóból származik, melynek jelentése '(mindig) tiszta'.²⁸⁷ Ez a szöveg szempontjából azért bír jelentőséggel, mert az elbeszélő egy alkalommal így nyilatkozik a főhősnőről:

„Katalin nem számított, nem volt semmi különleges tulajdonsága, egyetlen dologgal tűnt ki, személyének kínos, *soha nem változó tisztaságával* [kiemelés tőlem: K. R.]. Nem volt párja az osztályban naponta friss köpenyének, cipője fényének, a gyér alkalommal, amikor a szemhéjlehúzáson túl is megvizsgálták őket, külön figyelmet keltett fehérneműje, ápolt testének friss illata.” (58–59.)

Csányi Katalin nemcsak nevével, hanem külsejével, szokásaival is a tisztaságról tanúskodik, vagyis ő „a teremtő szó hordozója és egyúttal megtestesítője”,²⁸⁸ továbbá nevének belső formája a „jelzett emberi minőség szemantikai jegyeit őrzi”.²⁸⁹

Tokarjev arra is felhívja figyelmet, hogy a szöveg „névhasználata módja jelentheti azt, ami történik a mítoszban magával a név viselőjével.”²⁹⁰ Katalin esetében ez a lány személyiségének tisztaságára és a változásra való képtelenségére vonatkozik, hiszen fejlődése mindig részleges, bizonyos pontig tartó, s az árulása is sokkal inkább tudatlanságából, s az összefüggések felismerésére való képesség hiányából fakad. Az ő alakján keresztül reflektál a regény az egyes ember életét megváltoztató történelemre, politikára is. A főhősnő történelmi eseményekhez való hozzáállása problematikus, hiszen csak saját beszűkült, szinte már időtlennek nevezhető világában él, amelybe a történelem eseményei szinte sohasem hatolnak be, vagy csak később nyerik el jelentőségüket.

„[...] Katalin nemigen törődött semmivel önmagán, emlékein és a pletykákon kívül.” (137.)

„[...] elég megrázó élmény volt, mikor tudatosult benne, hogy hallotta ő ezt vagy azt a világtörténelmi jelentőségű beszédet a rádióban annak idején, de mondjuk úgy, hogy közben a tyúkot kergette be a ketrecébe...” (112.)

„[...] ami a fronton történt, voltaképpen nem is volt háború a szemében, míg Csiszár Laci is oda nem vészett, s iszonyatos voltára, brutalitására akkor jött rá csupán, mikor hullni kezdtek a bombák, mikor a veszély a saját személyéig ért.” (112–113.)

„[...] [bár] minden napját folytonosan a történelem irányította, Dániel szökésétől szülei haláláig, Kis Sándor vagy akár önmaga Mecseről való eltűntéig, ezt mindig utólag és mindig későn vette észre.” (244.)

286 *Mitológiai enciklopédia...*, 198.

287 LADÓ, *i.m.*, 196–197.

288 KOVÁCS Árpád, *i.m.*, 211.

289 *Uo.*, 211.

290 TOKARJEV, *i.m.*, 198.

Katalin tudatlansága miatt nincs tisztában azzal, hogy mik lesznek a jövőben Dániel szökésének következményei, vagyis akaratlanul bár, de ő idézte elő, hogy meghurcolják a Csándy családot, habár az új rezsimben Dániel szökése más megítélés alá esik. De ugyanígy nem látja át 1956 októberének eseményeit sem, ezért Elek megjárt szott betegségével akarja őt a lakásban tartani.

„Ha nem ápolasz, valami marhaságot csinálsz, és véged. A dolgok elején nem lehet kijárni, nyilatkozni, akkor még nem lehet tudni semmit, csak a végén. Tudtam, hogy nincs eszed, nem is volt. Nem rajtad áll, hogy nem vagy ott, ahol Emma, mert téged bele lehet húzni mindenbe.” (252.)

Amikor Katalin már bizonyos távolságból szemléli az eseményeket, és az összefüggések ismeretében elképzei, mit válaszolna kihallgatónak, ha őszintén elmondaná az aktuális időszakhoz tartozó élményeit, és nem a brosúrák anyagát felelné, ehhez hasonló gondolatok fogalmazódnak meg benne:

„»Pap elvtárs, engem nemigen zavart meg a történelem semmiben – ezt válaszolta volna neki –, én mindig túl későn vettem észre a hétköznapi eseményei mögött a történelmet.«” (243.)

„»Ötvenhat [...], azt kérdezte Pap elvtárs, mit is csináltam én akkor. Semmit. Azt hittem, legyőztem Micót. [...] Nem figyeltem. Megint kimaradtam a történelemből.«” (254.)

Az örök változatlanág azonban nemcsak Katalinhoz, hanem Raisz Ákosnéhoz is kapcsolódik, mégpedig a hosszú éveken keresztül sikeresen megőrzött fiatalsága okán. Csak két példát emelnék ki az erre vonatkozó elbeszélői jellemzésekből:

„Mielőtt [Katalin] lefutott volna a lépcsőn, még egyszer benézett anyósa szobájába, Anyuci rózsásan, kitűnően konzervált időtlensége [kiemelés tőlem – K. R.] biztonságában pihent az ágyban...” (26.)

„Mire Raisz Ákosnéból a lány számára Anyuci lett, s megtudta, hány éves, éppúgy megdöbbsent, mint Nóra az életkorán: Raiszné a kozmetika csodája volt és még valamié, [...] az abszolút, konzerváló semmittevésé...” (A *Danaida*, 167.)

Ez a konzervált szépség, fiatalság azonban az évek során egyre inkább kezd megfakulni. A folyamat akkor indul el, amikor Katalin és Elek házassága válságba kerül, veszélyeztetve ezzel Raiszné pozícióját, s akkor teljesedik be, amikor a válság betetőzéseként megjelenik a család életében Melinda. Ettől kezdve Raiszné öregnek, gyengének, szomorúnak és rosszindulatúnak tűnik fel a szövegben.

„Az asszonynak [Katalinnak] néha elszorult a szíve, ha ránézett Raiszné egyre kisebbé, vénebbé váló riadt szemére, amely már nemcsak Melindára nézett olyan gyűlölködve, hanem órá is...” (328.)

„[...] az alap-Anyuci sem a gonosz Raiszné maradt a [Katalin] szívében, hanem a szomorú, az öreg, akinek immár csakugyan nehezebbre esett minden akció [...] Mikor aztán Raiszné ismét megjelent közöttük, különös módon nem megfiatalodottnak látszott, mint máskor, hanem vénebbnek, öregebb ruhát is vett fel. Anyuci, aki az utolsó időkig úgy próbált öltözködni, mint egy bizonytalan életkorú szépasszony, hirtelen úgy hatott, mint egy nő.” (329.)

Melinda és Elek egybekelése miatt Raiszné ismét otthontalan, gyermekét vesztett özvegyasszony lesz, tehát Melinda az ő életében is megtöri az állandóságot.

Az egyes, nem a Danaida-mítoszhoz köthető mitológiai alakok felbukkanását is érdemes megemlítenünk, már csak azért is, mert erre a technikára igen sok példát találunk a szerző életművében. Northrop Frye szerint a mitikus struktúra a realista fikcióba épülve hihetőséggel kapcsolatos technikai problémákat vethet fel, ami az átvitel (*displacement*) eszközeivel válik áthidalhatóvá, így az, ami a mítoszban metaforikusan azonos volt, az hasonlat alkalmazásával kerülhet be a regénybe.²⁹¹ Ez a helyzet *A Danaidában* is megfigyelhető, hiszen a mítoszi világ alakjai hasonlat formájában elevenednek meg.

„[...] mikor őt [Kis Sándort] otthon, Kadarcsék házában érte egy légitámadás, két karjával, mint egy boldogtalan Laokoon, a két bocsot [fiait] ölelte [...] magához...” (116.)

„Anyuci úgy állt az ajtóban, mint a Gorgó.” (312.)

Utolsó szempontként érdemes megvizsgálni az archetipikus helyzetek megnyilvánulási formáit; ilyen tipikus archetipikus mítoszi helyzet a regényben a halottak világának megjárása, illetve a keresés motívuma is. Egy általános mítoszi helyzet szubjektív ábrázolásaként értékelhető az a jelenet, melyben Katalin hasztalan keresi a temetőben Micó sírját, így a temető labirintusként reprezentálódik. A labirintus a mítoszokban általában a beavatás helyszíne, a „sír, a sírbolt [pedig] mindig a társaságba való beavatás legfőbb jelképe...”²⁹² Amikor Katalin segítséggel megtalálja Micó sírját, így gondolkodik:

„[...] *Simkó Elekné*, töprengett, ő is Simkó Elekné, tiszta szerencse, hogy ki van írva, *Raisz Mária*, különben azt hihetné, ő maga fekszik itt.” (193. – Kiemelések az eredetiben.)

291 Northrop FRYE, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998, 117–118.

292 Idézi MELETYINSZKI, *i.m.*, 403.

A temető labirintusában való bolyongás tehát nemcsak a halál megjárásának szimbolikáját hordozza magában, hanem az én-keresés manifesztációjaként is értelmezhető, tehát ez a mozzanat is összekapcsolódik a körkörösséggel, hiszen többször is elment Micó sírja mellett, de egyszer sem fedezte ezt fel. Katalin bolyongása a temetőben egy útvesztőben való vergődésként fogható fel.

„»Simkó Elekné? – kérdezte az öregasszony. – Hogy nem találta meg? Hússzor is elment előtte, hát nincs szeme?» Odamutatott egy útra, amelyen Katalin valóban sokat szaladgált, rámutatott egy szoborra, Katalin látta azt a szobrot, de nem nézte meg, valahogy fel se tételezte, hogy Micónak szobra legyen, s bár számtalanszor ráesett a pillantása, sosem állt meg előtte.” (191.)

Marianne Hirsch szerint azért fontos a körkörösség a női fejlődésregényekkel kapcsolatban, mert ezekben a belső fejlődés „ahelyett, hogy előrehaladna, a kezdetekhez való visszatérésben kulminál.”²⁹³

Az emlékezés folyamatában is tetten érhető a ciklikus szerkezet, hiszen a múlt alakjai, történései, mondatai rendre vissza-visszatérnek Katalin emlékezetében, csak épp új összefüggésben és csak akkor, amikor már minden hiba és félreértés jóvátehető. A már halott szereplők és egykori helyzetek felidézése az önmagába visszatérő életúttal is összekapcsolódnak, melynek fontos részét képezi a beavatási folyamat, mely a mítosz szerkezetének fontos eleme; a folyamat kiteljesedéséhez a mitikus szereplőnek el kell hagynia otthonát, hogy aztán különböző beavatási szertartásként funkcionáló próbákon, gyakran a szimbolikus halálon átesve új emberként térhessen vissza otthonába. A regényben is megvalósul ez a folyamat, csak épp a kezdetekhez való visszatérés szimbolikus.²⁹⁴ A mű zárlatában Csányi Katalin vidékre költözik, hogy könyvtárvezetőként dolgozzon, s új otthona felidézi benne a múltat és annak alakjait.²⁹⁵

„[...] Katalin is kezét fogott vele [a hivatalsegédde]. Megnézte jól. »Nem sokat változtál, Matild, valamivel talán öregebb lettél azóta, és kicserélted a fülbevalódat, s mikor utoljára láttam, piros üvegből volt ez az

293 Idézi SZALAY Edina, *A nő többször. Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2003, 193.

294 A Katalin új lakhelyéül szolgáló Törökd ismerősége azért lényeges, mert egy korábbi visszalátogatás során a lány úgy érezte, hogy egykori szülővárosa már nem olyan, mint régen, mert „nem a fejlődést érezte, csak a változást...” (17.) A múlt újjáéledése azonban nem valósulhat meg egy olyan helyen, amelyben már megindult a változás.

295 A múlttal és emlékekkel kapcsolatban visszatérő mozzanat, hogy a meghalt, illetve a maga mögött hagyott élethez tartozó szereplők árnyalakként térnek vissza Katalin elméjében. Erre egy példa: „Estéknént, mikor eljátszott az emlékeivel, Melinda is ott lengett az árnyak sorában, Nóra és Micó mögött, Kis Sándorék, apa, Dániel, Elek, Raiszné, Somos Aranka meg Matild menetében.” (316.)

ékítmény, nem kékből. A kezed még a régi, a tenyered recéi is. Nem, ne vezess, tudom én, merre menjek, ha fellépünk a valódi lépcsőn, bal felől nyílnak a lakóhelyiségek, ügyetlenül, ahogy a régiek építkeztek, mind egy irányban.«” (412.)

„A hegedű ott maradt a kisasztalon, ahová tették, ám Katalin hallja a melódiát, és tudja, hiába is fogná be a fülét, belülről hallja, hát nem volna előle menekülés. Mást is hall [...] Léptek, messziről hangzó, egyre közeledő léptek. „Dániel!” – gondolja Katalin, és leugrik a földre, hogy ne kelljen látnia: idegen, ismeretlen az, aki hazafelé lépdel. [...] Most nem zavar senkit a hegedűjével, egyedül van, felemeli a hangszert, amely nem idézi már azt a hajdani karácsonyestét, valami egészen mást idéz. Áll pontosan azon a mintáján a szőnyegnek, ahol állni kell, ahol valaha Somos Aranka gyakorolt [...] Száll a dal, a jegenyék között motoz, a hold magasan jár, magasabban, mint az imént, mintha nem tudna megállni égi pályáján. A vásártéren szünet nélkül kopognak a léptek.” (415.)

Az új élethelyzet tudatos választása értékelhető egyfajta fejlődésnek, azonban az, hogy Törökdon újraélednek az elméjében mindazok az alakok és emlékek, melyeket egykor szintén tudatosan, az új élet reményében akart maga mögött hagyni, véleményem szerint nem egy boldogabb és szabadabb élet lehetőségét vetíti előre, hanem a visszatérő alakokkal kikövezett, elkerülhetetlen sors beteljesedését. Ilyen tekintetben *A Danaida* a női fejlődésregények leépítéseként is interpretálható, hiszen a körkörösség, a ciklikusság itt nem a belső fejlődés sajátos formájaként jelenik meg, hanem a statikusságot, a változatlanságot, a progresszió hiányát emeli ki.

„»Változik az egyház is – gondolta Katalin – Elek, Melinda, Anyuci, az ország, minden változik, csak én nem. Milyen különös! Jövök-megyek, megyek-jövök, örökké változatlanul.«” (382. – kiemelés tőlem – K. R.)

Az elemzés során azt vettem számba, hogy a cím által megidézett mitológiai pretextus milyen módon játszik szerepet a mű narratopoétikájában. Az alkotás részben analogikus módon használja fel a Danaida-mítoszt, ám a végkifejlet megváltoztatása és az egyes elemek variálása révén Katalin alakjában egyesül az apja parancsának ellenszegülő Hüpermnésztra, és az alvilági bűnhődésre ítélt testvéreinek alakja. A mitológiai Danaidák büntetését jellemző ismétlődés és statikusság a mű több szintjén is megjelenik a Katalint sújtó bűnhődési folyamathoz kapcsolódva, ami elsősorban a körkörösséggel és a progresszió hiányával jellemezhető életútban, illetve a visszatérő szereplők (hasonmások), problémák, helyzetek megjelenésében érhető tetten. *A Danaida* tehát az analogikus, illetve az archetipikus mítoszi modell ismérveit egyaránt magában hordozza, miközben innovatívan átírja, s olykor ironikusan ki is forgatja az alapjául szolgáló mitológiai pretextust.

5. Mózes egy, huszonkettő

5.1. A regény megítélése a korabeli recepcióban

Szabó Magda 1967-ben megjelent regénye marginális helyet foglal el a szerző életművével foglalkozó szakirodalomban – lényegében csak a megjelenését követő pár évben jelentek meg róla írások. A korabeli kritika a mű értékelésekor – az irodalmi alkotásokkal szemben támasztott akkori elvárásoknak megfelelően – elsősorban a társadalmi²⁹⁶ és szociológiai vonatkozásokra helyezte a hangsúlyt; nemzedékregényként, s a „magyar történelmi középosztály bírálata”-ként,²⁹⁷ a fiatalok problémáinak exponálásának okán ifjúsági regényként²⁹⁸ olvasták, az alkotásban ábrázolt problémák kapcsán pedig az értelmezők azt a nehezményezték, hogy a szerző nem mutatja meg kellő erővel, hogy „e problémák gyökerei mélyen a társadalomba ágyazottak.”²⁹⁹ Az elbeszéléstechnika sajátosságait illetően is meglehetősen szűkszavúan nyilatkoztak az elemzők; a mesterségbeli tudás modorossá válásáról beszéltek,³⁰⁰ a narráció sajátosságaként a belső monológok és a szerzői közlések váltakoztatását határozták meg, s még Erdődy Edit 1974-es, az addig megjelent Szabó Magda-regényeket elemző tanulmányában³⁰¹ is mindössze három mondatot szentel a regény narratológiai jellemzőinek.

A mű szakirodalomban elfoglalt marginális helyét illetően több okot is feltételezhetünk. Az egyik ilyen ok az, hogy a regényről a hetvenes évek óta nem születtek elemző tanulmányok, s azt is fontos megemlíteni, hogy még a szerző pályájának értékelését célul kitűző írások is rendkívül ritkán, vagy egyáltalán nem említik meg e regényt, holott például az elbeszéléstechnika tekintetében igen változatos és összetett eljárásokkal él benne a szerző.

Úgy gondolom, hogy az említett Szabó Magda-mű mindenképpen érdemes mélyebb narratopoétikai vizsgálatra, legfőképpen a tudatábrázolás, a nézőpontok kezelése, illetve a narrációs technikai megoldások tekintetében. Mindez egyfelől azért szükséges, mert véleményem szerint a regényről való érdemi beszédmód az alkotás narratológiai

²⁹⁶ „...a vének és öregek e családjának *hiteles* a tragédiája. Az, mert osztályhelyzetből, társadalmilag-történelmileg motivált karakterekből vezeti le az író.” TÓTH, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, ..., 182. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁹⁷ POMOGÁTS Béla, *Két új regény*... 889, 890.

²⁹⁸ GYÖRGYEI Klára, *A mai ifjúság védelmében*, Irodalmi Ujság, 1968. március 1.

²⁹⁹ KAJTÁR Mária, *Szabó Magda: Mózes*..., 88.

³⁰⁰ SIMON Zoltán, *Szabó Magda két új kötete*..., 1845.

³⁰¹ ERDŐDY, *Realista hagyomány és...*, 109–120. Megjegyzendő, hogy a 2004-es, ugyancsak a Literaturában publikált Szabó Magda-tanulmányában már említést sem tesz a regényről. (ERDŐDY, *Szabó Magda regényei*..., 324–333.)

sajátosságainak számbevétele nélkül nem valósulhat meg, épp ezért meglehetősen problematikusnak tartom a Szabó Magda-recepció azon jelenségét, mely éppen ennek elvégzése nélkül helyezte/helyezi marginális pozícióba a regényt az életművön belül. Másfelől pedig egy ilyen vizsgálat elengedhetetlen az írói oeuvre sajátosságainak felméréséhez, illetve annak a magyar irodalomtörténetben való majdani elhelyezéséhez is.

5.2. Tudatábrázolási módozatok

A regény hatvanas, illetve hetvenes évekbeli értelmezői a *Mózes egy, huszonkettő* (a továbbiakban: *Mózes*) narratív módozatainak meglehetősen kevés figyelmet szenteltek. Erdődy Edit már említett tanulmányában csak érinti a kérdést, mikor arról ír, hogy a *Mózes*ben „az író igen változatos technikai eszközökhöz nyúl, felvonultatja a belső monológ számtalan variációját. Találhatunk ebben a regényben egyes szám első személyű monológot, harmadik személyűt, objektív leírással vegyítve.”³⁰² A regényszövegben a belső monológ mind műfaji, mind elbeszélési technikaként kimutatható.

A regény *Izsák* című fejezeteiben Gál Ádám és a testvére, Hugi (Gál Gabriella) gondolatait autonóm belső monológ formájában ismerhetjük meg, míg a felnőttek nézőpontjából íródott *Ábrahám* című részekben elbeszél, illetve idézett monológokat találhatunk. Elsőként célszerű az autonóm belső monológra irányítani a figyelmünket, minthogy a regényt indító és záró részek ebben a formában íródtak.

A gondolatok kibontakozását Hugi és Miklós esküvője indítja el,³⁰³ mely a mű statikus pontjaként határozható meg, hiszen a múlt felidézése ehhez képest történik: Gál Ádám monológja az eseményt megelőző estén indul, s az esemény napjának kezdetén zárul, míg Hugi monológja az esküvő előtti órákról, és a menyegzőn történekről számol be. A lineáris szerkesztésmódot azonban szüntelen megtörik a két testvér visszaemlékezései, melyek a közelmúltat (az elmúlt hetek, napok eseményeit), illetve a régmúltat (gyerekkor, a cselekményt megelőző egy-két év) érintik, s melyek a múlt és jelen közti folyamatos oszcillációt eredményezik, vagyis a monológok a linearitást tekintve visszafele indulnak el. A visszaemlékezések dominanciájának oka az, hogy a két elbeszélő a jelen állapotig vezető eseményeket és okokat (vagyis, hogy miért akarták elérni azt, hogy Hugi teherbe essen Huszár

³⁰² ERDŐDY, *Realista hagyomány...*, 120.

³⁰³ A Szabó Magda-regényekre egyébként is jellemző, hogy az emlékezést valamilyen fontos történés, például egy szereplő halála (*Freskó*, *Az őz*, *Pilátus*, *Az ajtó*), vagy valamilyen családi esemény (*Disznótor*) indukálja a szereplőkben.

Miklóstól, gyakorlatilag kikényszerítve ezzel kettejük esküvőjét) veszi számba, ami egyben azt is mutatja, hogy a regény történetidejének kezdetén már minden fontos esemény lezajlott, így az alkotás történetidejében a menyegzőhöz vezető, illetve az azon lezajló történések bontakoznak ki.

A Gál-testvérek monológjai egymáshoz képest eltérő vonásokat mutatnak, s az egyik ilyen különbség a retrospektív technika vizsgálata során érhető tetten. Gál Ádám monológja a disszonáns ön-narráció jegyeit viseli magán, hiszen a szereplő egyfelől a saját múltbéli tudatát adja vissza az elbeszélés során, másfelől pedig az egyes megnyilatkozásai során mégis reflektál a tapasztaló és elbeszélő *én* közti távolságra is – vagyis olyan tudásról tesz bizonyosságot, mellyel az átélés pillanatában még nem rendelkezett, mint például az alábbi esetben:

„Vigaszom!” – kiáltotta felém sokszor, én meg rohantam hozzá kicsikoromban. Nem értettem, mit mond, mit jelent ez a szó: vigasz, de futottam, mert a gyerekekben benne van, hogy ha kitárt kart lát, és hívó hangot hall, afelé iparkodik. Hugi még egész kicsi volt akkor, nem számított, engem meg csalt a hang »vigaszom«, szaladtam a karjába, és nem tudtam, hogy egyszer majd ezt is felelemleti, hogy egy ideig én voltam a vigasza zátonyra futott élete, apám jelentéktelensége, a világ és a hűtlen Konrád bácsi miatt. Később alkalmatlanná váltam erre a szerepre, most már régen nem tudok, nem is vagyok hajlandó a vigasza lenni senkinek. »Vigaszom« koromban nem fogtam fel, mit csinállok, és azt se tudtam még, hogy nemcsak mást nem lehet vigasztalni vagy kárpótolni semmiért, hanem önmagunkat sem. (19–20.)³⁰⁴

Hugi monológját, bár szintén a disszonáns ön-narráció előbbiei során említett jellemzőjét viseli magán, nagyjából mégis az elbeszélő és tapasztaló *én* egyesülése jellemzi (egybehangzó ön-narráció), s az egyes megnyilatkozásokból az is nyilvánvalóvá válik, hogy bizonyos eseményeket a lány még a jelen nézőpontjából sem tud értelmezni.

„...és otthagytál ezzel a mondattal, a házunk előtt [...] Nem értettem, mért beszélsz így, nem értem máig.” (149.)

A két autonóm belső monológ között azonban más tekintetben is különbségeket fedezhetünk fel: Gál Ádám monológjával ellentétben Hugi monológját végigkíséri egy második személyű megszólítás, ezért az olvasó eleinte azt gondolja, hogy a monológ címzettje jelen van. („Várj. Hozom a létrát! Várj.” – 136.) Ez a tendencia később is folytatódik például olyan módon, mintha a hallgató reagálna az elbeszélő-szereplő mondanivalójára, csak éppen az utóbbi nem teszi ezt a beszédet „láthatóvá”: „Most mért beszélsz?” (139.) Bár a narrátor néhány oldallal

³⁰⁴ A főszövegben és lábjegyzetekben található oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *Mózes egy, huszonkettő*, Bp., Európa, 2001, 19–20.

később explicitté teszi monológjának címzettjét („Szeretlek, Miklós.” – 141.), az olvasó azonban hamarosan szembesül azzal, hogy Hugi monológja paradox módon egy olyan belső beszéd, amely csak az elbeszélő–olvasói helyzetben jelenik meg, míg szereplői helyzetben sohasem hangzik el. Az őz autonóm belső monológjához hasonlóan ezt a megszólítás értelmezhető aposztrophéként, azonban a szövegből fény derül arra is, hogy a megszólított személy nemcsak a múltbeli idősíkhöz tartozik, hanem a jelen idejű történetekben is szerepe van. Ez a megszólítás azonban nemcsak a gondolatok megfogalmazását és az önreflexiót segíti elő, hanem egyúttal a két, egybekelni kívánó szereplő közti idegenséget is kiemeli, hiszen Hugi csak ily módon képes (látszat)kommunikációt kialakítani a vőlegényével.

Az őztől eltérően továbbá a monológ szövegének alakulását nemcsak az emlékezést elősegítő impulzusok befolyásolhatják, mint ahogy az a következő idézetben is látható:

...ő [Márta] is azt mondta, nem lesz egyszerű egy ilyen ártatlannal, amilyen te vagy, és akkor még arról is beszélünk, hogy
 Most kimondtad, hogy igen, és hogy akarsz.
 Tényleg akarsz? Akarsz? Akkor is, ha mindent tudsz, azt is, amit nem mondtam el eddig még a parkban sem? (160.)

A gondolatokat („belső beszédet”) tehát félbeszakítja egy külső történés – melyet a szöveg megszakadása is jelez –, s ezzel párhuzamosan az elbeszélő egy olyan kérdést tesz fel, melyet eddig sosem mert, s amely ezért szintén nem hangzott el szereplői szinten. S pontosan ez a külső történés az, mely jelen idejű keretet ad Hugi autonóm belső monológjának, melyben a lány egyfelől tehát a beszédhelyzettel szimultán eseményekre reflektál (eltérően az *Az őz* autonóm belső monológjától, melyben a jelen idősíkjában cselekményt befolyásoló események egyáltalán nem történnek), másfelől pedig a múlt egyes eseményeit eleveníti fel.

Mivel Hugi egy gondolatairól hallgató, önmagát nem ismerő, illetve a szerelmével és felmenőivel dialógust folytatni képtelen személyként tétéleződik a regényszövegben, a retorikailag szerelméhez szóló monológ az őszinteség megvalósításának,³⁰⁵ a gondolatok formába öntésének, illetve – ahogy már említettem – az önmegszólítás egyik módjaként is interpretálható. Ez azért is lehet helytálló értelmezés, mert a szövegből kiderül, hogy a saját idegenségével küzdő lány másoktól várja önmaga megismerését.

„Mit tudok én magamról? Milyen vagyok én? Fogalmam sincs, mit érek, vagy milyen vagyok, mert nem mondta meg senki.” (133.)

³⁰⁵ COHN, *Áttetsző tudatok...*, 144.

A két monológ közti további különbségként említhető, hogy a két testvér gondolatait, visszaemlékezéseit különböző momentumok mozdítják elő. Gál Ádám monológjában feltűnőek a különböző irodalmi művekből vett grammatikai elemzések,³⁰⁶ idézetek,³⁰⁷ mondatfoszlányok (intertextusok), melyek egyfelől a fejezetek élén szerepelve megadják az aktuális rész témáját, felütését, másfelől pedig azért jelennek meg, hogy továbbgördítsék az elbeszélést.³⁰⁸ Bár Hugi monológjában is akadnak ilyen jellegű intertextusok, a lányban sokkal inkább a lakás berendezésének látványa indítja el a gyerekkor felidézését, míg a – korábbiakban már említett – második személyű megszólítás a Miklóshoz fűződő emlékeinek, gondolatainak, érzéseinek megfogalmazását segíti elő. Összességében tehát elmondható, hogy a monologizáló szereplőknek a regény történetidejében lezajló cselekvései kisebb mértékben a cselekmény továbblendítésére szolgálnak, nagyobb mértékben pedig a visszaemlékezéseket indukálják, tehát a gondolatok közvetítése terjedelmében nagyobb helyet foglal el ezekben a monológokban, mint a külső esemény sorok ábrázolása.

Az *Ábrahám* című részekben tapasztalható belső monológ típus alapvető eltéréseket mutat a belső monológ műfaji értelemben vett típusától. Ebből a részből először az *idézett monológra* hoznék egy példát a szövegből, a narratív kontextus bemutatása végett az ezt megelőző mondatot is idézve:

„Azt gondolta, most letérdel elébe, és könyörög hozzá, azt mondja, bocsásson meg neki, és hallgassa meg. *Lehet, hogy mindig magamról beszéltem, és apád is mindig magáról beszélt, de annak nem volt anyja, csak egy zsarnok apja, és nekem nem volt apám, csak egy zsarnok anyám, és engedelmeskedtünk nekik vakon; te nem tudod, milyen az, vakon engedelmeskedni mindenkinek, aki idősebb, aki gazdag, aki hatalmasabb, aki parancsot ad. És nem tudod azt sem, milyen szegénynek lenni olyankor, amikor a szegénység szegyen, és ha azt mondtam volna neked az imént véletlenül, hogy viszed az ifjúságodat, és te azt felelted volna, hogy az se volt neked sohasem, az is csak nekem volt meg az apádnak, mert arról is folyton beszélünk, akkor azt mondtam*

³⁰⁶ A regény első fejezetének élén például ezt olvashatjuk: „*Lyányok, lyányok, lakodalom,/ Ó be sok szép népe vagyon,/ Sok fehér ing, bő az ujjá,/ Libeg-lobog, ha szél fújja.*

Többszörösen összetett, kötőszó nélküli kapcsolatos mondatokkal kezdődő mondatok. Az első tagmondat állítmánya a »lakodalom« szó, a másodiké [...]” (8.) (Kiemelés az eredetiben.)

³⁰⁷ A második fejezetben például egyes költők (József Attila, Áprily Lajos, Radnóti Miklós, Weöres Sándor, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Székely Magda) anyáról szóló verseinek első soraiból készült montázst olvashatunk: „*Anyám, falat kenyért sem ér az élet Idő-kakas, ó hány titokzatos Erőszakos, rút kisdéd voltam én Ó, ha cinke volnék Ha Kínában él, őt küldik el a sárkányokhoz Megszült Pöcze Borcsa, kit megettek Völgy felé a tarka fák közt Megköszönöm a nótát és mesét Megláncoltál megint a karjaiddal, rám raktad gyöngeséged Novemberben születtem én Hajnalka volt Föld alól szól, aki mondja Rágondolok kávédra, könnyeidre Vitt a régi postaréten A két halál megérte-é kiáltottam a kép felé Kopog-kopog a rossz vidéki Hatmillió ércoszlop izzik, ki tudja már melyik*” (16. – Kiemelés az eredetiben.)

³⁰⁸ Az egyes utalások révén kikövetkeztethető, hogy ezek a bölcsészkar felvételre való készülék közben merülnek fel, s indítanak el gondolatfolyamokat Gál Ádámban. Például a második fejezet élén azt olvashatjuk, hogy: „*Az anya ábrázolása a XX. századi magyar költészetben*”, majd Gál Ádám monológja így folytatódik: „*Itt talán még többet is fogok produkálni, mint várják tőlem, sok olyan versre emlékszem, ami nem anyag volt, nem is annyira közismert.*” (15.)

volna neked, hogy tévedsz, mert nekünk nem volt fiatalságunk semmilyen, azért beszélünk róla annyit, mert mi akkor voltunk fiatalok, mikor senkinek a világon nem lett volna szabad fiatalnak lennie, és iszonyú volt gyereknek lenni, és iszonyú volt fiatalnak lenni, mert iszonyú volt körülöttünk a világ, és nem volt nagyobb élményünk, mint a saját nyomorult sorsunk, és olyan természetellenes, hogy még élünk, és nem pusztultunk el a háborúban vagy utána, hogy nem tudunk betelni vele sohasem. (113. – kiemelés eredetiben)

A monológ szembetűző jellegzetessége, hogy az autonóm belső monológgal ellentétben a szereplő gondolatai egy mindentudó elbeszélő közvetítésével bontakoznak ki, hiszen az első személyben íródott mondatokat a harmadik személyűséggel jellemezhető narratív kontextus előzi meg. Gálné saját mentális megnyilatkozása a dőlt betűs szedésnek köszönhetően különül el a mindentudó elbeszélő tudatábrázolásától, s nem tartalmaz elbeszélői közbevetést, szemben a monológot megelőző mondattal, ahol a narrátor tudatábrázolása csak az aktuális szituációban felmerülő szereplői gondolatot közvetíti, míg Gálné motivációját és meghallgatásra váró gondolatait az idézett monológ eszköze révén adja közre. Az asszony közvetlen megszólaltatásának célja az, hogy a szereplői szinten el nem hangzó magyarázat megjelenítése révén kiemelje egyfelől a szülő és gyermeke közötti kommunikáció sikertelenségét – mely a kettejük közti idegenség alapját képezi –, másfelől pedig az anya cselekedeteit indukáló, verbalizálhatatlan gyermekkori sérelmeit, feszültséget keltve ezzel az olvasóban, akinek a különböző nézőpontok ütköztetése révén rálátása lesz a történések hátterére, s ezért átértékeli magában az asszonyról azt a képet, melyet Gál Ádám monológja révén alakított ki magában.

Az elbeszélt monológ narratív eszközének használata ugyancsak a szülők ábrázolásához köthető. Egy olyan példát hoznék erre a regényből, mely a fentebb idézett monológgal ellentétben nem az *Ábrahám* című részből való.

Anna látta Huszárnét előző este, mikor becsengetett Miklóssal Gálékhoz, szólt is hozzá, akkor, ha kedvetlennek is, de nyugodtnak találta, valahogy még hősiesnek is. Valaminek ma kellett történnie, amiről nem lehet tudni, hogy mi, és azt sem, hogy a jelenetben ki volt a Huszárné partnere. Hugi? Valamelyik Gál? Vagy maga Miklós? És Gáléknál is történhetett valami, ott meg az öregasszonnyal, előző este annak is érces és magabiztos volt a hangja, most az is néma, az arca vörös, Gálné meg botrányosan viselkedik, mintha egyszerre akarná megszégyeníteni az anyját, aki nevelte, és a férjét azzal, hogy a másik tanúval, a csinos, ellenszenves, ősz férfival kacarászik. Anna nem tudta pontosan, mit regisztrál, de regisztrálta, hogy baj van, és mert benne sose volt semmiféle olyan elfogultság, mint a férjében, Hugi iránt sem érzett ellenszenvet. (171–172.)

Csakúgy, mint az idézett monológ esetében, a szereplő gondolatainak bemutatását a mindentudó elbeszélő indítja el, azonban ebben az esetben nem egyenesen idézi Bartosné

gondolatait, hanem egy szereplőn keresztül történő elbeszélést valósít meg, melyet narrátori közlések vezetnek, illetve rekesztenek be. E narrációs technika révén az elbeszélő a szereplő magyarázatkeresésének folyamatát képes megjeleníteni, továbbá a marginális alak tudattartalmának ábrázolásával egy „külső” nézőpontból (hiszen Bartosné nincs birtokában a szereplőkkel kapcsolatos információk egyikének sem) mutatja be az eseményeket, miközben a narráció tárgyát képező szereplők tudati tartalmaitól ideiglenesen elvonja az olvasót, mellyel feszültséget kelt az olvasóban.

Az autonóm belső monológ és az idézett, valamint az elbeszélt monológ közti különbségtétel tehát azért fontos, hiszen a két utóbbi narrációs technika esetében erőteljesebb narrátori beavatkozásról beszélhetünk, vagyis a mindentudó elbeszélő felelős a különböző nézőpontok váltakoztatásáért és ütköztetéséért.

5.3. A pszicho-narráció és a fokalizációs eljárások szerepe

A regény második, *Ábrahám* címet viselő részében a szülők és a nagymama, azaz Bartos, Huszárné, Gál András, Gálné (Klári) és az anyja gondolatait ismerhetjük meg harmadik személyű elbeszélés formájában, vagyis a narratívának ezen a pontján egy olyan mindentudó elbeszélő lép előtérbe, aki korlátlanul hozzáfér a szereplői tudatokhoz, s a pszicho-narráció narratív eszköze révén közvetíti azok tartalmát.

Mint ahogy azt korábban Gálné idézett monológja kapcsán láthattuk, ez a narratív technika az egyes szereplői monológok bevezetése és berekesztése során játszik fontos szerepet a narratívában. Az ilyen esetekben a pszicho-narráció – mint ahogy azt a narrátor közreműködésével kibontakozó monológ típusok bemutatása során láthattuk – a szereplői tudattartalomhoz való közelítési folyamat részét képezi, melynek során a narrátor és a szereplő hangja egyre közelebb kerül egymáshoz. Ugyanakkor ez a technika egyfajta összegző funkcióval is bír, hiszen általa a szereplő pillanatnyi lelkiállapotát, érzéseit is megjelenítheti az elbeszélő.

Az előbb említettek mellett a pszicho-narráció narratív eszköze olyan temporális rugalmassággal bír, melynek révén a narrátor egy távoli perspektívából képes megjeleníteni az adott alak múltbéli érzés- és gondolatvilágát. Meglátásom szerint épp ez az, ami a szülők, illetve nagyszülők emlékeinek ily módon való ábrázolását indokolja.

A szereplői tudattartalmak narrátori ábrázolásával kapcsolatban elengedhetetlen a perspektivikus ábrázolás kérdésnek vizsgálata is, hiszen az elbeszélő egyfelől a fókuszváltások révén jeleníti meg a narrátor a szereplők közti idegenség alapját képező elhallgatott gondolatokat, érzéseket, másfelől pedig a szereplői perspektívák a narrátori tudáselosztásban és információ-korlátozásban játszanak szerepet.

A különböző fokalizációs módozatok a szülők, nagyszülők szempontjából íródott fejezetekben érvényesülnek. Az *Ábrahám* című részek fejezeteinek összességét tekintve zéró fokalizáció érvényesül, mert az elbeszélő többet tud, mint a szereplők, s úgy közvetíti az egyes eseményeket, ahogy egyik szereplő sem észlelheti. Az elbeszélő a különböző fókuszváltások mértékének szabályozásával, s a gyújtópont megválasztásával adagolja, vagy épp tartja vissza a narratív információkat, mely feszültséget teremt az olvasóban, vagy hipotézisalkotásra készíteti őt. Ugyanakkor a fokalizáció a szereplőkhöz is kötött, mivel a műben az egyes események jelentős mértékben a különböző szubjektumok gondolatain keresztül bontakoznak ki – ezekben az esetekben belső fokalizáció érvényesül, hiszen ekkor a narrátor csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudhatnak. A fokalizáció az egyes fejezeteket tekintve *rögzítettnek* tekinthető (ilyen esetekben egyetlen fokális karakter határozható meg), míg a második részt átfogóan szemlélve *változónak* ítélni lehetjük meg, hiszen a narráció minden fejezetben más szereplőn keresztül fókuszált, s a nézőpontok váltakoztatása révén kapunk képet a konfliktusok eredetéről. Ezek a fejezetek jóval jelenetszerűbbek, mint a Gál-testvérek monológjai, s sokkal több párbeszédet, vagy más szereplőkhöz címzett beszédet tartalmaznak (ellentétben a *Freskóval* vagy a *Disznótorral*, melynek szereplői között nem alakul ki érdemi dialógus) – ez utóbbi azokra az alakokra (Bartos Gyuri, Márta, Miklós) vonatkozik, akik nem fokális szereplőként vannak jelen a narratívában. Az ő esetükben azért nincs szükség a narrátori tudatábrázolásra, mert képesek verbalizálni a gondolataikat a többi szereplő számára. Jó példa erre a Huszárné nézőpontját bemutató fejezet, melyben – a legtöbb szereplő számára csendesnek és kiismerhetetlennek tűnő – fiának, Miklósnak a gondolatait, emlékeit ismerjük meg az anyjához intézett egyenes beszéd formájában, s Huszárné erre adott néma reakciójáról a pszicho-narráció narratív eljárása révén értesül az olvasó. A fokális alakok esetében azonban az elbeszélő azokat az elhallgatott és verbalizálni nem kívánt gondolatokat jeleníti meg, melyek a legtöbb esetben olyan kérdéseket, történéseket érintenek, amelyekről az adott alakok számára

kínos, vagy (külső, esetleg belső okokból kifolyólag) lehetetlen beszélni. Az olvasó ezekben az esetekben tudás tekintetében fölénybe kerül a fokális alakokkal szemben, hiszen a perspektíva-váltásokból adódóan egyre inkább rálátása lesz a szereplői tudattartalmakra, és rajtuk keresztül az események hátterére is.

Bár a narratív szöveg egészét tekintve a belső fokalizáció dominanciája figyelhető meg, mégis akadnak olyan részek a regényben, melyekben az eseményeket a narrátor külső fokalizációs helyzetből mutatja, ám ezek legtöbbször arra szolgálnak, hogy továbblendítsék a cselekményt, valamint kiemeljék valamelyik szereplő tanácstalanságát, tudatlanságát, mint például a család lakását becsmérő unoka megpofozását követő jelenetben:

Az öreg elhallgatott, mint aki az ütéssel és a kiabálással kiadta az erejét, átnézett a szobán, nem pillantott sem a fiára, sem az unokájára. „Mit lát? – gondolta Bartos –, ugyan mit láthat ő? Neki albrélet se jutott. Ott hált a műhelyben, ahol engem világra hozott az anyám, annak a szobának ablaka se volt, csak ajtaja, és mindnyájunknak egy ágyunk.”

Márta visszatért, a szája ki volt festve. [...] Bartos az apjára nézett megint, az öreg most teljes arccal feléje fordult, ép szeme beszélt a szemüveg mögött. „Ha tőröd, leköplek” – ezt mondta a szem. (70.)

Ebben a jelenetben a külső és belső fokalizáció összefonódása figyelhető meg, hiszen az idősebb Bartos megnyilvánulásait egyfelől egy külső, egyetlen szereplőhöz sem köthető nézőpontból láthatjuk (melyet az is bizonyít, hogy az elbeszélő az első bekezdésben az idősebb Bartosra „öregként” utal, másrészt pedig az ifjabb Bartost és lányát az idős férfihoz való rokoni kapcsolata alapján nevezi meg), míg a második bekezdésben az elbeszélő már az ifjabb Bartos perspektíváját veszi fel. Az idősebb Bartos tudattartalma azonban nem észlelhető, a mindentudó elbeszélő pedig semmilyen információt nem ad a cselekedet hátteréről, hanem csak annyit közöl, amennyit Bartos tud vagy gondol, ezzel is kiemelve a közte és apja közti idegenséget. Ebben az esetben tehát mind a szereplői, mind az olvasói tudás korlátozódik, mely nemcsak feszültséget kelt az olvasóban (hiszen ily módon egy olyan hiány teremődik meg a szövegben, mely a narratíva későbbi pontjain sem szűnik meg), hanem egyúttal hipotézisalkotásra is készíti őt.

Az ifjabb Bartos perspektívájából íródott fejezetben a fokális karakter dominanciájának ideiglenes megtörése figyelhető meg, mely rendkívül finoman, alig észrevehetően megy végbe a szövegben:

„A fiú nem kapott választ, előre tudta, hogy nem is fog, azt is, most mi történik az előtte ülőkben.” (69.)

„A fiú érezte, mi van benne [az apjában], nem lépett ki még.” (71.)

A rögzített nézőpont kimozdításának a célja az, hogy előkészítse Bartos Gyuri apjához intézett beszédét, tehát az ő esetében nincsen szükség részletes tudatábrázolásra, hiszen – ahogy arról fentebb már szó volt – az apjával ellentétben azok közé a szereplők közé tartozik, akik képesek és merik is verbalizálni a gondolataikat.

A nézőpont kimozdítására a Gál András szempontjából íródott fejezetben is találhatunk példát. Ebben a részben a férfi szeretőjének, Teréznek a gondolatait eleinte csak egyenes beszéd formájában ismeri meg az olvasó, ugyanakkor a szöveg egy pontján ideiglenesen az ő tudatába is betekintést nyerhet:

Figyelték egymást, egyik se mondta ki, amit szeretett volna. „Én züllött vagyok? – kérdezte magában Teréz. – Engem valahol züllöttnak érzel? Azért nem veszel el?” „Te vagy a legtisztességesebb ember, akivel valaha találkoztam – gondolta ő –, de Hugi más. Hugi a lányom. Apám talán megölte volna. Tudom, hogy ez más világ, de a Gálok számára nem más. Ne kényszeríts rá, hogy egyszerre gondoljak a mi együttléteinkre meg a Hugiéra. Ez embertelen. (97.)

Az idézett részletben megfigyelhető fókuszváltások kettős funkcióval bírnak; egyfelől a narrátor a szereplők által verbalizálni nem kívánt gondolatokat jelenítik meg, másfelől pedig a szerkesztésnek köszönhetően egy olyan, olvasói szinten észlelhető dialógushelyzetet hoznak létre, mely annak érzékeltetésére szolgál, hogy a két szereplő szavak nélkül is képes kommunikálni.

A mindentudó elbeszélő szerepe tehát a tudatok ábrázolásában, s az események leírásában nyilvánul meg, így az olvasó az egyes nézőpontváltások révén össze tudja rakni a történetet, és képes megérteni a szereplők motivációit.

A Gál-testvérek belső monológjaihoz hasonlóan a retrospektív szerkesztésmód is hangsúlyos vonása a szövegnek, vagyis a lineáris történetvezetés a mű második részében is megtörik a visszaemlékezések formájában. Ezeket az emlékidézéseket mindig valamilyen külső impulzus idézi elő a szereplőkben, mint például a Huszárné nézőpontját bemutató fejezetben az „esküvő”, illetve a „temetés” szavak azonos kontextusban való említése. Az esküvő és a temetés felidézése azért lényeges mozzanat, mert a korábbi fejezetekben, más szereplők (Gál Ádám, Bartos) révén az olvasó már értesülhetett Huszárné hosszú évek óta tartó gyászáról, most azonban jelenetek formájában is kibontakoznak előtte azok az események, amelyek miatt az asszony ragaszkodik a gyászhoz és a férje emlékéhez. Ennek hatására az olvasó már képes értelmezni a róla szóló utalásokat, s átértékelheti magában az asszonyról kialakult képét, vagyis ismét fölénybe kerül a fokális (s az asszonyt nem ismerő) szereplőkkel szemben.

A regény egyik hangsúlyos narratív vonása tehát az, hogy egyes szereplőket (például a talányos, ám a regény utolsó fejezetében én-elbeszélővé előlépő Hugit) az olvasó előbb mindig mások gondolatain keresztül ismeri meg, míg az adott alak tudatának megjelenítését a narrátor – a késleltetés narratív eszközét alkalmazva – csak a narratíva későbbi pontjain végzi el. A szereplői perspektívák váltakozása révén az elbeszélő egyfelől az egyes alakok közti idegenség alapját, vagyis a gondolatok, érzések és motivációk eltitkolásának tényét emeli ki, másfelől pedig láthatóvá teszi azokat a mozzanatokot, melyeket a monologizáló Gál-testvérek az egyes információk hiányában félreértelmeznek.

A tudat megjelenítési módozatainak vizsgálatát követően érdemes megemlíteni a regény korabeli értelmezőinek álláspontját is, mely szerint „az író [...] a szülők számára nem adja meg az első-személyes közlésnek a fiatalokéval egyenlő esélyét.”³⁰⁹ Meglátásom szerint ennek az oka, hogy a monológ forma sokkal kevésbé bírná el a fentebb már említett jelenetszerűséget, hiszen Ádám és Hugi monológjaikban elsősorban a múltjukat idézik fel, illetve a néma beszédükkel szimultán eseményekre reflektálnak, valamint az egyes felnőtt szereplőkkel a megfelelő verbális kód hiányában sem folytatnak kommunikációt. A két testvér által elbeszélte részekkel ellentétben, az egyes szereplők konfrontálódása és kommunikációja indítja el az emlékezést az idősebbekben, s ezt az emlékezést, valamint a jelenetek kibontakozását annak a mindentudó narrátornak a jelenléte segíti, mely temporális rugalmasságából adódóan – és az első személyű elbeszéléstől eltérően – sokkal jobban és korlátlanul hozzáfér a szereplők múltjához.³¹⁰

5.4. Elbeszéléstechnika a regény utolsó fejezetében

A fentebb említett narrációs technikák összefonódása figyelhető meg a regény utolsó nagy fejezetében, melynek én-elbeszélője Hugi. Ennek ellenére az autonóm belső monológ egy ponton megszakad; Teréz néni megérkezését követően az első személyű elbeszélésből harmadik személyűbe vált át, vagyis az én-elbeszélő helyett ismét a mindentudó elbeszélő veszi át a szót azért, hogy kiemelje a többi szereplő tudatlanságát, tanácstalanságát. Meglátásom szerint ez az ideiglenes váltás azért szükséges, mert a cselekmény a Hugi szemszögéből íródott fejezetben ér el a visszaemlékezéseket előmozdító esküvői eseményekhez, s a szereplők erre adott reakcióinak, gondolatainak az ábrázolása csak ily módon valósulhat meg. Ebben a szcénában a narrátor ideiglenesen észlelhetetlenné teszi a korábbi fejezetekben fokális

³⁰⁹ TÓTH, *i. m.*, 183.

³¹⁰ COHN, *Transparent Minds...*, 144.

karakterként meghatározható alakok tudattartalmát, s az egyes megnyilvánulásait külső fokalizációs helyzetből, vagy más szereplők percepciója révén közvetíti. A szöveg e harmadik személyűséggel jellemezhető szakaszában a narrátor ideiglenesen elvonja az olvasót Hugi tudattartalmától, így azt sem mutatja be, mi játszódik le benne Miklós elutasító válasza nyomán, megteremtve ezzel egy olyan hiányt, mely a narratíva nyugvópontra éréskor sem szűnik meg. A szereplői tudattartalmak észlelhetetlenné tétele tehát a feszültségkeltés eszközeként funkcionál a szövegben.

A fejezet utolsó részében a harmadik személyű elbeszélést ismét a monológforma váltja fel, azonban az eddigiektől eltérően Hugi már közvetlenül is megszólal; a neki szóló gratulációkra adott reakciói a dőlt betűs szedés révén különülnek el a gratulálókról kialakított, szereplői szinten el nem hangzó véleményétől. A második személyű megszólítás tehát ebben az esetben is az őszinteség megvalósításának formájaként értelmezhető.

A mű narrátorának mindentudása tehát nem a különböző események és szereplői megnyilvánulások magyarázásában, hanem a szereplői tudatokhoz való korlátlan hozzáférésben, valamint a narratív információk adagolásában és/vagy visszatartásában nyilvánul meg, melyek révén az elbeszélő feszültséget teremthet, vagy (csak az olvasói képzelet által feloldható) hiányt hozhat létre. A szereplők monológjaiban – a narrátor és a szereplők hangnemének egy irányba mutatósából adódóan – csökken a távolság az elbeszélő és az egyes alakok nyelve között, s ennek révén az egyes szereplők megítélése kikerül a narrátor illetékességi köréből, vagyis a regényszöveg az olvasó aktív közreműködésére tart igényt.

Az elemzés során arra jutottam, hogy *Mózes* igen változatos narratív eszközökkel él, hiszen az első és harmadik személyű elbeszélésekben rejlő lehetőségeket egyaránt kiaknázza. A regényszövegben a belső monológ jelenléte mind a műfaji, mind narrációs technikai értelemben kimutatható, így a szereplők gondolatai közvetlenül, illetve erőteljesebb narratori beavatkozással (idézett monológ, elbeszélt monológ, pszicho-narráció) egyaránt megjelennek, egymást kiegészítő – esetenként keresztező – módon. Mindezekből jól látható, hogy a szöveg sokkal változatosabb elbeszéléstechnikát működtet az összetett és árnyalt tudatábrázolás érdekében, mint ahogy azt a korabeli kritika láttatta. S éppen ez a komplexitás az, ami cáfolja azokat a kritikai vádakot, mely szerint a regény egyértelműen a fiatalok igazságát hangsúlyozná az idősekével szemben, hiszen mindkét fél képviselőinek motivációit, érzéseit, múltját megismerhetővé és átélhetővé teszi az olvasó számára.

6. *Katalin utca*

6.1. Az első fejezetek narrációs eljárásai

A *Katalin utca* korabeli kritikáiban összességében a regény történelmi-politikai vonatkozásai kerültek előtérbe, s – a Held-család történetéből adódóan – azok közül is elsősorban a zsidó származásúak két világháború közti helyzetére, illetve a háború alatti elhurcolásukra vonatkozóak. A regény gondolati síkjának az előbb említett témával való összekapcsolása azért bizonyult szerencsés választásnak az író részéről, mert ehhez a témához egyrészt a könyv olvasói akár személyes érintettségéből, akár morális okokból nyilvánvalóan tudtak kapcsolódni,³¹¹ másrészt a korabeli politika is üdvözölte az olyan műveket, melyek a fasiszta hatalomnak ellenállni nem képes Horthy Miklós kormányának, illetve az őt támogató politikusok, társadalmi osztályok felelősségére mutattak rá. Természetesen a regény történelmi vonatkozásai nem elhanyagolhatóak, azonban a művek kritikusai e referenciális olvasatból adódó meglátásai és ellenvetései – ahogy azt a recepciótörténeti áttekintés során láthattuk – alig tartalmaztak poétikai jellegű észrevételeket, vagy ha mégis, azt – a marxista irodalomtudomány elvárásainak megfelelően – a mondanivaló közvetítésével kapcsolatban tárgyalták.

A *Katalin utca* elbeszéléstechnikai sajátosságainak értékelése általában kimerült a narratív, és az ezzel összefüggő temporális szerkezet bonyolultságának regisztrálásában, illetve az első, kuszaság és értelmetlenség látszatát³¹² keltő fejezetek olvasását követő tanácsalanságra vonatkozó reflexióban. A tér és idő felbontására épülő írói technikát egyes bírálók a Szabó Magda-i regényvilág komplexebbé válásaként,³¹³ mások pedig a regény „vézna” és „banális” történet elfedésére szolgáló eszközként értékelték.³¹⁴ Az időkezelés kérdésére az egyes történelmi események (melyek tematizálását a marxista irodalomkritika az írók egyik elsődleges feladatának tartott) ábrázolással összefüggésben foglalkoztak, s annak ellenére sem kapcsolták azt össze elbeszéléstechnikai kérdésekkel, hogy a mű narratív struktúrájának egyik

³¹¹ S a témaválasztásban vélhetően szerepet játszott Szabó Magda büntudata is, amit azért érzett, mert véleménye szerint fiatal tanárként nem tett eleget a zsidó származású diákok megmentéséért. Ez a büntudat szolgált deklarált indíttatásul az egy évvel később megjelenő *Abigél* megírásához is, melyben az író mindent megírt, amit véleménye szerint akkor meg kellett volna tennie, s mely egyfajta vádiratul szolgált a hozzá – s nyilvánvalóan a Katalin utca egyes lakóihoz hasonló – „büntudatos szemlélők” számára. SZABÓ Magda, *Abigél* = ÜÖ., *Kívül a körön*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 376.

³¹² GÁLL István, *i.m.*, 6.

³¹³ TAMÁS Menyhért, *i.m.*, 8.

³¹⁴ ERKI Edit, *i.m.*, 7.

legfőbb sajátosságát (a „bontott Egész” koncepciója) már rögtön az első fejezetben megelőlegezi a narrátor. Ugyancsak nem került előtérbe a szereplők tudati működésének mélyebb elemzése, és az sem merült fel, hogy mi lehet az oka annak, hogy Elekes Irén tudattartalma és gondolatai egy autonóm belső monológ keretei között, míg a többi szereplőé egy mindentudó narrátor által bontakoznak ki, vagy hogy Elekes Blankát miért csak a többi alak nézőpontján keresztül ismerheti meg az olvasó.

De a *Katalin utca* recepciója nemcsak a narratológiai sajátosságok számbavétele és elemzése terén mutat hiányosságokat; a regény ugyanis mindmáig csak elvétve képezte elemzések tárgyát. Az egyetlen és jelentős kivételt Soltész Márton tanulmánya képezi, aki írásában a regény több lehetséges elemzési aspektusára és poétikai sajátosságára is felhívja a figyelmet, például arra, hogy a traumakutatás eddig még annak ellenére nem fedezte fel magának a regényt, hogy „az emlékezés és traumafeldolgozás viszonya kevés korabeli műben tárul fel ilyen élességgel.”³¹⁵ Úgy gondolom, hogy mindez abból adódik, hogy az alkotást még most is inkább a szórakoztató irodalom kategóriájához közel álló regényként kezeli a kritika, s ezt az ítéletet leginkább a Henriett szellemként való visszatérésének mozzanatára és a túlvilág ábrázolására alapozza; ezt az egyes korabeli kritikusok a mű „spiritiszta járulékaként”³¹⁶ és a lektúrregényekre jellemző módszerként³¹⁷ értékelték, mely az érdekességen kívül semmilyen funkcióval nem bír. Mindezek – továbbá a recepciótörténeti áttekintés során már tárgyalt kritikai törekvés – jelentősen hozzájárulhattak ahhoz, hogy a regény hosszú évekig kívül esett a korszak irodalmi alkotásaival foglalkozó kutatók érdeklődési körén. Ahhoz azonban, hogy a szöveggel bármilyen új megközelítési mód mentén érdemben foglalkozni lehessen, véleményem szerint elengedhetetlen a mű narratológiai sajátosságainak és funkcióinak számbavétele, ezért ebben a fejezetben a szereplői tudatok ábrázolásával, valamint az időkezelés, s az ezzel összekapcsolódó tér narratívában betöltött szerepével szeretnék foglalkozni.

A regényben két epikai közlésforma, az autonóm belső monológ és az egyes szám harmadik személyű elbeszélés váltakozik egymással, illetve az első rész első fejezeteiben egy mindentudó narrátortól értesülünk a Katalin utca után vágyakozó szereplők pótcselekvésekkel és hiábavaló múltidézési kísérleteikkel telő hétköznapijairól, míg az egyetlen mondatból álló utolsó fejezet egy beazonosíthatatlannak tűnő narrátortól származik.

³¹⁵ SOLTÉSZ Márton, *Blanka regénye? Az újr olvasott Katalin utca*, Irodalomismeret, 2016/4, 63–64.

³¹⁶ V.Z. [Varga Zoltán], *i.m.*, 1167.

³¹⁷ ALBERT, *Verejtékes végkiárusítás...*, 465.

Ahogy azt már korábban említettem, az első fejezetek elbeszélője már az első mondatok során megelőlegezi a regény narratív struktúráját, hiszen a bontott Egész tudata nemcsak az elbeszélés fragmentumszerű szerkesztésmódjára utal, mely a szereplők emlékezési nehézségeinek narratív leképezésének tekinthető. A mű arra a tapasztalatra is reflektál, hogy az emlékezés kevés dolgot képes megőrizni; csak azokat, melyeket az emlékező valamilyen szempontból fontosnak érez, így maga a regény is a szereplők múltjának szempontjából jelentős események évszámai alapján tagolódik. Az egyes történetek és személyek szelekciójára épülő emlékezés azonban nem azt jelenti, hogy az egyes alakok ezeket a jelentősnek ítélt történeteket pontosan képesek lennének felidézni – a regény ugyanis ennek képtelenségét bizonyítja. A szereplők nincsenek a múlt abszolút és biztos tudatában, ahogy Az őz Encsy Esztere; emlékezési kísérleteik sokszor kudarcba fulladnak, vagy csak részlegesen valósulnak meg, s igen nehéz eldönteni, hogy meddig tart bennük a múlt rekonstruálása, s hol kezdődik annak konstruálása. Ebből adódóan jelentőséggel bír az, hogy az egyes szereplők tudattartalmait milyen módon ábrázolja a regény, hiszen ez sokat elárul róluk, valamint a múltjukhoz és annak egyes személyeihez való viszonyukról is.

Az első részben egy mindentudó narrátor mutatja be a szereplők jelenlegi, Katalin utca elhagyása után zajló életét; a szereplők tudati folyamatainak ábrázolása itt a pszicho-narráció narratív eszközével valósul meg. Ez a minden eseményre és tudatra rálátó narrátor azért szükséges, mert a szereplők cselekvéseinek iteratív jellegére reflektál, kiemelve a mindennapjaik egyhangúságát, céltalanságát, s a régi életük utáni vágyakozásukból adódó frusztráltságukat. Emellett olyan alakokat is beemelhet a narratívába, akik a szereplők Katalin utcai életük idején még nem éltek (Kinga), vagy nem a családdal laktak (Pali, Irén férje és Kinga apja), s akik nem azért bírnak jelentőséggel a történetben, mert tudattartalmuk révén kiegészíthetővé válhat a többi szereplő által rekonstruálni kívánt múlt, hanem azért, mert a kívülálló helyzetükből adódó külső viszonyítási pont szerepét töltik be, és leképezik az olvasó helyzetét, aki a rendelkezésre álló kevés információ alapján még nem képes összerakni a felbomló Egész mozaikjait. A különböző nézőpontok közti oszcilláció révén az elbeszélő egyfajta körképet adhat a pótcselekvéseknek élő szereplők lelkiállapotáról, s mivel itt még csak részlegesen ábrázolja a szereplői tudatokat, olyan történeteket és mozzanatokot is kiragadhat, melyeket csak a narratíva későbbi részében ismerhet meg az olvasó. Az egyik ilyen fontos mozzanat Elekes Blanka bűneire vonatkozik, s ez a momentum azért kelthet érdeklődést az olvasóban, mert egyfelől ezekkel kapcsolatban a szöveg itt még nem szolgál részletekkel, másfelől pedig a narrátor kérdéses személy tudattartalma helyett csak a múlt felidézésére szolgáló „szerepjátékait” mutatja be. Ezzel összefüggésben megemlíthető a Katalin utca

egykori lakóinak emlékidézési „társasjátéka” is, melynek bemutatása során a narrátor egy homályos utalást tesz Henriett helyzetére: „Egyszer Henriett ott volt náluk ilyenkor, nem fogalmazta meg testét a számukra, de ott volt, hallgatta őket szomorúan [...]” (20-21.)³¹⁸ Ez a lány testét érintő megjegyzés tanácstalanságot idézhet elő az olvasóban, melyet csak fokoz, hogy ettől eltekintve az elbeszélő semmilyen szokatlan mozzanatot nem említ Henriett-tel kapcsolatban, és csak a későbbi fejezetek során derül fény arra, hogy a kezdőfejezetek idősíkjában valójában már halott. Erre azonban a narratívának ezen a pontján sem az elbeszélő, sem pedig a szereplő nem reflektál, hiszen előbbi egy már kialakult helyzetet ábrázol, utóbbi számára pedig ez a fajta lét természetes. Az ezekben a részekben elszórt történésekre és személyekre vonatkozó utalások az évszámokkal ellátott fejezetek során, s a szereplők tudattartalmainak ábrázolása során nyernek értelmet. Mivel a tudattartalmakat közvetítő narratív technikák közül egyedül Irén belső monológja képez kivételt, először ennek a monológoknak a sajátosságait vizsgálom meg részletesebben.

6. 2. Monológ – identitás – (re)konstrukció

A *Katalin utca* egyes fejezetei – hasonlóan a korábban megjelent *Mózes*hez – autonóm belső monológ formában íródtak, rendszeresen megtörve a harmadik személyű, s a többi szereplő tudattartalmát feltáró előadásmódot. Azonban a *Mózes* autonóm monológjaitól eltérően, a szereplő gondolatainak kibontakozásával párhuzamosan semmi olyan dolog nem történik, amely segítene beazonosítani Irén monologizáló helyzetének körülményeit. E monologizáló helyzet időpontja azonban néhány – például Irén lányára, vagy a felidézett emlékek távolságára vonatkozó – elbeszélői megjegyzések, illetve a regény utolsó fejezetének dátuma alapján valószínűsíthetően 1968.

Encsy Eszter és Gál Gabriella monológjához hasonlóan az elbeszélést ezúttal is végigkíséri egy megszólítás, ám ebben az esetben nem egyes, hanem többes szám második személyű megszólítással van dolgunk. A korábbiak során ezeket a megszólításokat aposztrophéként, azaz olyan retorikai alakzatokként értelmeztem, melyek valójában néma önmegszólításnak tekinthetőek, s a történések, gondolatok elbeszélését segítik elő az emberi társaságtól elszigetelve monologizáló szereplő számára. De vajon mi lehet az oka annak, hogy a *Katalin utca* Irénje ezúttal nem egy, hanem több embert szólít meg? És kikhez szól

³¹⁸ A főszövegben és lábjegyzetekben található oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *Katalin utca*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.

tulajdonképpen? Lássunk egy erre egy részletet, mely az egyes szereplőkről való beszédmódot is szemlélteti:

„Elmondtam már, milyenek voltunk, s ebből megérthetitek, hogy Bálint és az őrnagy miért csak nekem mondta meg, hol van Henriett, és miért hitte el nálunk mindenki, amit Bálinték el akartak hitetni, hogy Henriett utánament a szüleinek, és velük együtt elhagyta a várost. Anyám képtelen volt titkot tartani [...] Apámat szintén nem lehetett belevonni semmibe. Azt megértette, hogy Heldéknek kivételezés jár, helyesnek és természetesnek is találta [...]” (133.)

A monológ szövegét vizsgálva arra juthatunk, hogy ez a megszólítás ezúttal nem egy, a cselekményben is jelenlévő alakhoz kötődik, hiszen a benne megemlített alakokról az elbeszélő egyes szám harmadik személyben beszél, így ez a megszólítás értelmezhető az olvasóknak szóló megszólításként, és önmegszólításként is. Ugyanakkor ez a narratív megoldás meglátásom szerint két Irénhez kötődő mozzanattal is indokolható. Az első mozzanathoz az egyik kulcsot az Elekes által írt és rendezett „színházi előadás” szolgáltatathatja, mely azonban nem Irén, hanem más szereplők szempontjából idéződik fel. Irén apja az őrnagy születésnapjára meglepetésként egy általa írt színdarabot állít színpadra, melyben Irén Hungáriát, Blanka Hungária ellenségét, Bálint pedig a hazáját védő katonát alakítja, a lámpalázás Henriett pedig Irén előtt térdelve az országcímet tartja. A születésnapját ünneplő Bálint apja mellett a többi gyerek szülei is nézői az előadásnak, mely a gyerekekből előtörő érzelmek, illetve Henriett rosszulléte miatt befejezetlen marad. Úgy gondolom, hogy Az őzben látott hasonló kapcsolat alakul ki a mű cselekményi és poétikai szintje között, hiszen az irredenta színdarab előadása során létrejött sajátos színházi helyzet jelentheti számára a megnyilatkozási lehetőséget a feldolgozni kívánt események felidézése során. Ha ebből a szempontból tekintünk erre a jelenetre, akkor jelentős kapcsolatot fedezhetünk fel az Irén által használt narratív forma és az irredenta színdarab célja között, mely műfaj a két világháború között a traumafeldolgozás egyik legfontosabb eszköze volt, tehát hasonló feladatot töltött be,³¹⁹ mint Irén múltidézése. Ezenkívül a monológ összefügghet Irén darabbéli szerepével is, hiszen abban a segítségért rimánkodó passzív áldozat szerepét (melynek révén a regény végi, „Hozzátok haza Blankát!”

³¹⁹ Nyilván nem véletlen, hogy az emlékezésről és a múlt életben tartásáról szóló regényben éppen egy irredenta színdarab tölt be jelentős szerepet, hiszen az ilyen típusú művek a trianoni szerződés aláírását követően a szülőföld elvesztésével összefüggő emlékezetpolitika fontos részét képezték, s többek között az „örök” Magyarország térképzetének megteremtéséhez, valamint az emlékezetben való megőrzéséhez járultak hozzá. Emellett pedig az Irén számára megírt szöveg kapcsolatba hozható azzal a korabeli törekvéssel is, mely arra irányult, hogy a trianoni békeszerződést illetően mind a közéletben, mind az iskolában egy határozott értelmezés élhessen – és Irén apja egy olyan tanár, akinek darabja az őrnagy első világháborúban való helytállása előtt való tisztelgés jegyében született meg.

felszólítást akár neki is tulajdoníthatjuk) tölti be, míg a narrativizálás aktusával párhuzamosan ez a passzivitás a regény végére részlegesen már felszámolódik.

A monológforma alkalmazásának másik magyarázatát – mely lényegében az előbbieket során tárgyalattal is összeegyeztethető – Irén személyiségében kell keresnünk. A regény egyik utolsó fejezetében Bálint világít rá arra, hogy Irén az apjához hasonlóan az életet is úgy kezeli, mint amiben minden az iskolai szabályoknak megfelelő egyszerű szabályok szerint zajlik, s hogy Irén akárhova is lép, „ott rend lesz.” Emellett pedig Irén magát is egy olyan pedagógusnak látja, aki mindig érthetően képes leadni az iskolában az anyagot, tehát a múlt elemeinek narratívába rendezése és értelmezése a szereplő rendre és szabályosságra való igényével is kapcsolatba hozható, s ez a kapcsolat magyarázatot adhat arra, hogy miért ő az egyetlen önreflexív formában megnyilatkozó szereplő.

A múlt felidézésének egyik legfontosabb célja az Irén által is reflektált tudáshiány felszámolásának igénye, melynek kielégítéséhez az önelemzés mellett a többi, hallgató szereplő közreműködése is szükségesnek mutatkozik:

„Ugyan mit tudtok rólunk? És róla? *Őróla?*”

Semmit.

Amit mégis, az felületes, lényegtelen adat, még ha igaz is, akkor sem úgy, ahogy elképzelték. A tanúk, akik elmondhatnák a valóságot, vagy hallgatnak, vagy nem élnek. Bálint például tudja az igazságot, de Bálint hallgat, nemcsak nektek nem beszél róla, nekem sem.” (68. – kiemelés az eredetiben.)

Bár a többi, egymással nem beszélő alakok közti feloldhatatlan, s a múlthoz való teljes hozzáférést ellehetetlenítő idegenség, még az egyes szám első személyben megnyilatkozó Irén emlékeinek és gondolatainak narratívába rendezési módját is meghatározza, hiszen a monológforma eleve kizárja a visszacsatolás lehetőségét, így a megfogalmazott kérdésekre a monologizáló sohasem kap választ, ami tovább hangsúlyozza saját elszigeteltségét.

Ahogy arról korábban már szó volt, Irén monologizáló helyzetének csak az ideje határozható meg a szöveg alapján, ám ennél több információra nincs is szükség, hiszen az egyetlen személy autonóm belső monológjából felépülő *Az őztől* eltérően itt más szereplők nézőpontjából kiderül, hogy a nő milyen körülmények között él jelenleg, továbbá az ő monológja nem a magánbeszéddel szimultán eseményekre koncentrál, ahogy azt Gál Gabriella monológjának második felében láthattuk. Emellett pedig Irén emlékezését nem az elbeszélő *ént* érő külső impulzusok irányítják, mert monológja egy különböző időpontok alapján tagolódó regénystruktúra részét képezi, tehát Irén mindig az aktuális fejezet által ábrázolt időben történt eseményekre emlékezik vissza. Ez azonban nem azt jelenti, hogy az egyes általa elbeszél

fejezetek egyetlen idősíkra épülnének, mert bár a negyvennégy éves Irén hangja és nézőpontja meghatározó, az eseményeket bemutató perspektíva idősíkjá egy fejezeten belül is változhat, tehát nem minden esetben az elbeszélői helyzet, vagy az adott nagyobb egység címében foglalt dátum idősíkjához tartozik. Ezek a változó perspektívák egyfelől a szereplő önelemzésében játszanak szerepet, másfelől pedig az öngigazoló szándékot teljesítik ki azáltal, hogy az emlékek felidézése során a korábbi rossz döntéseinek okára is reflektálhat:

„De azt is értsétek meg, hogy a gondolataim mögött ott volt egy másik gondolatsor is, azoknak a gondolatoknak a rendje, amelyek olyan mélyen éltek bennem, hogy nem láttam le odáig önmagamban, s amelyek maguk is tudták, maradjanak csak megfogalmazatlanok, sose jussanak el a tudatomig. De azért ott voltak, figyeltek és vártak.” (142.)

Mivel az elbeszélő a ma nézőpontjából problematikusnak tartja a gondolatok megfogalmazására való képtelenségét, ezért számára az autonóm belső monológ lesz az adekvát megnyilatkozási mód, hiszen ebben az önreflexív formában lesz képes felszínre hozni az elbeszélhetetlennek ítélt gondolatait. Ahhoz, hogy ez megtörténhessen, a monologizálónak különböző perspektívákat kell felvennie, ám Irén – Encsy Eszterrel ellentétben – a visszaidézés nehézségeire is reflektál,³²⁰ s ezek a nehézségek legtöbb esetben a számára traumatikus, s bizonyos okokból feldolgozhatatlan események felidézésére vonatkoznak. Vannak azonban olyan történések is, melyeket még a mostani nézőpontjából sem képes visszaidézni; ezek a Henriett halálát követő napok eseményei, melynek során nemcsak a lány halálát, hanem a lelkiileg ugyancsak összetört családtagok elzárkózásából adódó magányát, valamint a körülmények hatására teljesen megváltozó Bálint durva viselkedését is képtelen feldolgozni. Ezek ugyanis azok az események, melyek hatására végleg felszámolódik a Katalin utca közössége, hiszen a Held család tagjai halottak, az őrnagy és Bálint a frontra távoztak, a Henriett halálában közvetett szerepet játszó, büntudattól szenvedő Blanka pedig elhagyta az otthonát. Mivel ezek az emlékek egyszerre feldolgozhatatlanok és elbeszélhetetlenek – hiszen azt az állapotot idézték elő számára, melyből folyamatosan visszavágyik a múltba, és melyek olyan történésekre vonatkoznak, melyeknek egy része megakadályozható lett volna –, ezért ezeket a részeket nem Irén, hanem a mindentudó narrátor beszéli el.

³²⁰ Így emlékezik vissza arra a napra, amikor a zsidó törvények értelmében marginális helyzetbe került Held-házaspárt utoljára látta: „Soha, akárhogy próbálkozom, nem látom már, milyenek a vonásaik, csak alakjukat, ahogy karonfogva lépegetnek a Katalin templom felé [...]” (107.) „[...] tizedszerre, századszorra próbáltam rekonstruálni, mi is történt azon a napon [...]” (110.)

Az Irén emlékezetében többé-kevésbé rögzült emlékek abból az időből származnak, amikor mindhárom család együtt élt a Katalin utcában, és semmilyen külső veszély nem fenyegette sem a famíliák tagjait, sem pedig a Bálinttal való kapcsolatát, ezért minden személy az akkori mivoltában válik számára „igazivá”, „felejthetetlené”. Irén saját identitását ebben az időben még teljesnek vélte, azonban a közösség felbomlása, és az életben maradt szereplők elidegenedése önvizsgálatot indított el benne, melynek során nyilvánvalóvá vált ennek az identitásnak a hamissága:

„Míg Blanka melletttem élt, kerek voltam, egész, tökéletes. Azt hittem, így születtem, ilyenek, és azt hitte ő is. Aztán egyszer csak rájöttem, sosem voltam az, akinek gondoltak vagy magam képzeltem magam [...]” (262.)

Az idézett részből jól látható, hogy a regény központi időtényezője, a bontott Egész képze az identitás és elbeszélés viszonyában is jelen van.

Az identitás hamisságának a háttérben egy olyan szerep áll, melynek valódiságában korábban sem Irén, sem pedig a családjának tagjai nem kételkedtek, mi több, táplálták is benne a tökéletesség képzetét. Azonban a kötelességtudó, és szüleit csak büszkeséggel eltöltő lány viselkedése mögött nézőponttól függően különböző okok húzódnak meg:

„Szorgalmam, ambícióm, az a kötelességtudás és önfegyelem, amely minden utamat jellemezte, kettőjük számára csak annyit jelentett, hogy én sikerültem és tökéletes vagyok [...] Íme Irén, akiben mindegyikőjük legjobb tulajdonságai egyesültek [...] Minden sikeremet úgy érzékelték, hogy nekik kívántam örömet szerezni, s minden dicséretre méltó cselekedetem nekik szól [...] Néha csak elbámultam [...]: hát nem gondolnak ezek soha arra, hogy *én* szeretném sokra vinni, függetlenül attól, hogy örülnek-e neki vagy sem? [...] én úgy készülök a felnőttiségre és önállóságra, mintha az külön pálya volna, én egyszer a magam ízlése szerint szeretnék élni. Egész kicsi lányként tudtam már, hogy mi volna ez a „magam ízlése”, én Bálintot akartam [...] Ha nagyon jó leszek és nagyon okos, az őrnagy nyilván örülni fog annak, hogy Bálint elvesz engem [...] Ha mindig mindenki elégedett lesz velem, akkor az őrnagy és Temesné talán nem veszik rossz néven, hogy nálunk olyan gyakran van veszekedés [...]” (70–72. – kiemelés az eredetiben.)

Az idézett részben folyamatosan váltakoznak az elbeszélő és elbeszélő *én* nézőpontjai, s Irén gyermekkori tudatállapotának, illetve gondolatvilágának felidézése során tárul fel saját ambíciójának és a tökéletesség elérése iránti vágyának valódi oka. Ez az önnarrációs forma, melynek során részlegesen helyezkedik csak vissza a múltbéli tudatállapotába, nemcsak azért tekinthető adekvátnak, mert – az egyes szám harmadik személyű szövegekben használatos pszicho-narrációhoz hasonlóan – a monologizáló alaknak lehetőséget teremt gyermekkori *énje*

gondolatainak magyarázatára, hanem azért is, mert ez a mód olyan temporális rugalmassággal is bír, mely lehetőséget teremt számára annak hangsúlyozására is, hogy már egész kicsi kora óta pontosan tisztában van azzal, minek az elérésére vágyik.

A felidézett részben tehát jól látható az, ahogy a szereplő gyermeki *énje* a tökéletességre törekvő magatartását nem egy tőle elvárt szerep teljesítésének, hanem saját és önálló identitása részének tekinti. Azonban ez az identitás ironikus módon mégiscsak egy felvett szerep, hiszen a „maga ízlése” szerint élés célja valójában a más szereplőknek tulajdonított elvárásoknak való megfelelés. Azzal, hogy az ezt eláruló gondolatok közreadása során az elbeszélő *én* helyett az elbeszél *én* nézőpontja kerül előtérbe, a szöveg még inkább erre a megfelelési kényszerre irányítja a figyelmet azáltal, hogy egyszerre enged betekintést Irén tudatába, s távolít el attól a szöveg bizonyos pontjain. Erre a legjobb példa az eljegyzési ebédet megelőző történéseket bemutató fejezet, melynek során ismét az elbeszél *én* dominanciája figyelhető meg, azaz az elbeszélő egy bizonyos időre teljesen a múltba transzponálja a tudatát. Ebből világossá válik, mennyire zavarja a tinédzser Irént, ahogy Henriett egyszerre próbálja tapintatosan kettesben hagyni a vőlegényével, s finoman kifejezni aggodalmát és értetlenségét szülei távolmaradását illetően. Ezen részek esetében az elbeszélő és az elbeszél *én* szólama közti oszcilláció figyelhető meg; a szereplő gondolatai és érzései evokatív jelenben idéződnek fel, míg az elbeszélő *én* a visszatekintő perspektíva nyújtotta tudására reflektálva („Ma már tudom...”) elemzi és magyarázza azokat. Ezt az elbeszélési módot erős öngazolási szándék és önvád hatja át, hiszen Irén egyszerre használja a jelen nézőpontját egyrészt annak hangsúlyozására, hogy bár Henriett jelenléte abban a pillanatban irritálta, valójában szerette és szánta őt azért, amiért származása miatt szörnyű helyzetbe került, másrészt pedig elismeri, hogy abban a helyzetben látásmódja beszűkült, és önző módon csak saját magára gondolt.

Az elbeszélő *én* nézőpontja akkor válik dominánssá, amikor az őrnagy és Henriett szülei késnek az ebédről, s az ezt követő események, illetve az annak nyomán támadt szereplői gondolatok közreadásának módjában is megmutatkozik a már említett látásmód-beszűkülés. E megoldás által két dolog válik láthatóvá; egyrészt az, hogy Irént nem a szülők késése teszi feszültté, hanem az, hogy Bálint az apja kérésére, és Irént magára hagyva hazarohan, másrészt pedig az, hogy Irén mennyire nem érti és nem látja át, mi történt Henriett szüleivel, s miért kíséri a lányt utánuk az időközben megérkező őrnagy. Ez utóbbit hangsúlyozza továbbá az elbeszélő *én* közbevetése is, melyben az elbeszélő az értetlenség tényére reflektál, ám anélkül, hogy a jelenből származó tudását is közreadná:

„Bálint engem nézett, senki másra nem nézett, csak rám. Valamit mondott a szemével, csakhogy nem tudtam megérteni, mit. Később már tudtam, de akkor már mindegy volt.” (115–116.)

Ez az elbeszéléstechnika által is hangsúlyozott tudáshiány és nézőpont-beszűkülés³²¹ továbbra is meghatározó marad, s láthatóvá válik általa, hogy Irén, bár tudatában volt annak, hogy Henriett és szülei élete mekkora veszélyben van, mégsem vesz észre semmit a történetekből, mert mindent abból a szempontból ítél meg, hogy milyen hatással lesz az eljegyzésére, s egy alkalommal a nézőpont beszűkülése konkrét tettben is manifesztálódik:

„[E]gyszer, sokkal később meg is mondta nekem, mit gondolt rólam akkor, amikor látta, hogy csak állok, és nincs szemem másra, csak a két gyűrűre. De én nem tudtam sírni.” (118.)

A helyzet nyomán felvetődő önző gondolatokat Irén csak az emlékezés gyónásszerű helyzetében teszi nyilvánossá, azonban mégis akad egy szereplő, mégpedig Blanka, aki verbalizálja ezeket, magára vállalva és elkövetve egyúttal nővére bűnét is. Ez a tett azonban tágabb értelemben is jelentősnek tekinthető, hiszen a narrátor nemcsak erre a helyzetre vonatkoztatva beszél a gondolatban elkövetett, vagy elfojtott bűneinek húga általi megvalósításáról.³²²

A magáról kialakított kép hamissága mellett azonban egy másik mozzanat is szerepet játszik az identitás széthullása folyamatának ábrázolásában: a Henriett halálát mint identitást befolyásoló tényezőként értékelő elbeszélői retorika.

„Ám ha időnként egymás karjaiban vannak is, meg jól megférnek egymással, azért titokban mindegyik ráemlékezik első házafelére, arra az igazira, arra a felejthetetlenre, arra a Bíró Bálintra, aki meghalt Henriettel, az őrnaggyal és Heldékkal együtt, és arra az Elekes Irénre, aki szintén meghalt ugyanakkor [...]” (111.)

Az identitás megrendülése, melyre Irén csak Blanka távozását követően lesz képes reflektálni, tehát Henriett halálához köthető, hiszen a felidézés során a lányhoz kapcsolódó emlékek során szembesül saját önző, kisszerű, s a lány halálához vezető viselkedésével. Ugyancsak e felidézés eredménye lesz annak felismerése is, hogy Henriett és szülei halálával vette kezdetét a Katalin utca szó szerinti és átvitt értelemben vett fokozatos megsemmisülése, mely a korábban stabilnak

³²¹ „Én elhittem, miért ne hittem volna. Nem érttem, Henriett miért olyan különös, olyan mozdulatlan, és az jutott eszembe, akkor hát mégse vesz részt az eljegyzésemen.” (116.)

³²² „[E]gyszerűen csak annyira szeretett valaki, megvalósította minden bűnömet helyettem, mielőtt egyáltalán megfogalmazhattam volna magamnak, mit szeretnék tenni, ha nem volnék konvenciók rabja és voltaképpen gyáva is.” (262–263.)

hitt identitás széthullásával mutat párhuzamokat; ennek a széthullásnak a végpontját jelenti az őt feltétel nélkül szerető Blanka távozása, aki többé már nem követheti el helyette a saját bűneit, elfedve ezzel Irén hibáit és gyengeségeit.

A büntudattal küszködő Irén tehát a korábban csak a tudatában lappangó, meg nem fogalmazott gondolatok elbeszélése által kívánja megteremteni a korábban stabilnak vélt, ám az előbbiek során említettek miatt darabokra hullott identitását. A felidézés során nem egyszerűen a tragikus haláleset személyére gyakorolt hatásai mutatkoznak meg; a Henriett halála által artikulált gondolatok verbalizálása során énképének hamissága mellett az annak fenntartását, igazságként való elfogadását segítő, korábban már említett tényezők is feltárulnak. Az elbeszélő és elbeszél *én* közti perspektíva-váltások nemcsak az öngigazolási és az önvádolási szándék kiteljesítése miatt szükségesek, hanem egyúttal annak kidomborítására is szolgálnak, hogy a magát gyerekkora óta erősnek és függetlennek tartó Irén ironikus módon mindig mások elvárásai, és mások számára felvett szerepei szerint élt.

„[A]zt éreztem, gyűlölöm azt az erőt, amely önfegyelemre kényszerít, arra, hogy olyan legyek, amilyenek mások óhajtanak, magam szeretnék maradni végre, mert fáraszt minden és mindenki, legjobban Bálint.” (264.)

Irén monológjának tétje tehát az, hogy önmaga megfogalmazása során függetlenné válhasson minden elvárástól és szereptől, ezért beszédének retorikája is a fentebb már elemzett színházi helyzet keretében bontakozik ki. A rá testált szerepből való kitörés azonban nem válhat teljessé egészen addig, amíg Bálinthoz hasonlóan Blanka is haza nem tér, hogy a „múlt rabjai-szerelmesei”³²³ tudatukban újból megtalálhassák az egykori Katalin utcát. Pontosan ezért ér véget a regény azzal a zárlattal, melynek helyzete párhuzamot képez azzal a színpadi mozzanattal, melynek során Irén az apja rendezői utasításainak megfelelően rimánkodik segítségért a Hungária területének *egységét* felbomlasztó szimbolikus erőkkkel szemben: „Hozzátok haza Blankát!” (280.)

6. 3. (Szerep)játék – felidézés - elbeszélés

Ahogy arról már szó volt, Elekes Irén kivételével valamennyi szereplő tudatát egy mindentudó elbeszélő ábrázolja; közülük a leglényegesebb fokális karakternek Bálintot és Henriett-tet határozhatjuk meg, míg a többi alak tudatába (az Elekes házaspár, Kinga, Pali, az őrnagy,

³²³ SOLTÉSZ, *i.m.*, 64.

Blanka férje és anyósa stb.) csak alkalmanként enged betekintést. A sorból azonban éppen az egyik leglényegesebb szereplő, Blanka hiányzik, akit mindig csak más szereplők szűrőjén keresztül meg az olvasó, s ez a mozzanat jelentőséggel bír a történetben betöltött szerepét illetően.

A kevés alkalommal fokalizáló hősök a már elemzett első fejezetek során is megjelennek, ám gondolataikat és érzéseiket mindig a pszicho-narráció narratív eszköze révén ábrázolja az elbeszélő. Ezzel egyfelől a köztük lévő, s a múlt visszaidézésének vágyában való osztozásuk ellenére is jelen lévő idegenséget, illetve önmagukba zártságukat emeli ki, másfelől pedig nagyobb temporális ívet ábrázol vele, s ily módon még inkább kidomborítja jelenlegi életük monotonitását, céltalanságát, mely az iteratív jellegű pótcselekvésekben, illetve a múlt örökös, hiábavaló múltidézési kísérleteikben nyilvánul meg. A közös múlttal rendelkező szereplők azonban az idegenségük ellenére mégis egy olyan fajta összetartozást testesítenek meg, mellyel egy áthatolhatatlan falat emelnek maguk, és a Katalin utcai emlékekből kimaradó családtagok számára. A szereplők ezen csoportjába tartozik Irén férje, Pali, és lányuk, Kinga, akiknek kívülálló helyzetét és narratívában betöltött szerepét korábban már tárgyaltam. A szereplői tudatábrázolás az első fejezetekben nem arra szolgál, hogy már a regény elején ellássa az olvasót a megértéshez szükséges információkkal, hanem arra, hogy a cselekményben történtek szereplői sorsokra való hatását bemutassa, s egyúttal olyan fontos mozzanatokra terelje a figyelmet, melyek a későbbiekben további részletekkel egészülnek ki.³²⁴

Ezen ponton szeretném beemelni az elemzésbe a (szerep)játékot, mivel meglátásom szerint az emlékek felidézésében – mint majd látni fogjuk – jelentős szerepet tölt be az Elekes-féle előadás által megteremtett színházi alaphelyzet, tehát a tudatábrázolással való erős összefonódása mindenképpen szükségessé teszi az együttes elemzést. Ez a szempont azért is megkerülhetetlen, mert véleményem szerint a regény rájátszik a dráma műfaji sajátosságaira is; ezt egyfelől az olvasó orientálódását elősegítő, egyfajta szerzői utasításokat, instrukciókat tartalmazó első fejezet, másfelől pedig az *Időpontok és Helyszínek* című fejezet sugallja.³²⁵ Ez utóbbi fejezet a dráma első szerkezeti elemének, az expozíciónak a szerepét tölti be, hiszen bemutatja a szereplőket, a helyet és az időt, majd a különböző fejezetek során megismerhetjük

³²⁴ Ez a történetvezetés és elbeszéléstechnika nemcsak a korabeli kritikusokat, hanem – mint ahogy az a Soltész Márton tanulmányában idézett „laikus olvasók” véleményéből is kitűnik – az akkori és a kortárs olvasókat egyaránt kihívás elé állította/állítja. (SOLTÉSZ, *i.m.*, 62.) Mindez érdekes és ellentmondásos viszonyban áll azzal a recepciótörténeti áttekintéssel nyomán láthatóvá vált kritikus tendenciával, mely Szabó Magda hatvanas években megjelent regényeit és különösen a *Katalin utcát* lektúrként, tehát könnyen befogadható regényként akarta beállítani.

³²⁵ A dráma műfajára való rájátszással kapcsolatban érdekes adaléknak tekinthető az, hogy Szabó Magda a több idősíkra épülő *Disznótor* című regényének színpadra való átdolgozása során a cselekményt a *Katalin utca*-hoz hasonlóan ugyancsak különböző évek eseményeire épülő felvonásokra tagolta.

a szereplők kapcsolatrendszerét, s azokat a tragédiához vezető eseményeket, melyek egyúttal a közösség felbomlásához is elvezetnek, s valamennyi szereplőt büntudattal teli életre, illetve a múlttal való szembenézés nehézségeire kárhóztat. Azonban a drámával ellentétben, melyben a párbeszédre helyeződik a hangsúly – lévén, hogy mindent, például a színpadon kívül történt eseményeket is ezek által ismerhetjük meg –, addig a Katalin utca lakói között a(z) (el)hallgatás és az egymással szembeni idegenség miatt nem alakulnak ki dialógusok. Éppen ezért a mindentudó elbeszélő szerepe nemcsak a jelen helyzet exponálásában, hanem a szereplők tudattartalmának ábrázolásában is szerepet játszik. Az egyetlen monologizáló szereplő Elekes Irén, aki – mint láthattuk – múltjának és önmaga megfogalmazása révén akarja tisztázni saját szerepét Henriett halálában és a Katalin utca közössége felbomlásának folyamatában, ezért monologizáló helyzete a színpadi színészek helyzetével, oknyomozása pedig a drámairodalom egyik legfontosabb alakjával, Oidipusz király alakjának sorsával mutat párhuzamot, hiszen a múlt eseményeinek rekonstrukciója során saját bűnösségével szembesül.³²⁶

A narratívában a színház és a (szerep)játékok által létrehozott vizualitás is fontos szerepet ölt be. A korábbi életre utaló emlékek felidézésének módja Pali nézőpontján³²⁷ keresztül metaforikus keretbe illeszkedik az alkotásban, hiszen a szereplők cselekvései a játék különböző szemantikai mezejét hozzák játékba; egyrészt a játszást, mely kedvtelésből űzött, meghatározott szabályok és szerepkörök szerint végzett cselekvést, vagy egyfajta pótcselekvést jelöl, másrészt pedig a szerepjátékot. Mindkét esetben olyan sajátos, előzetes tudásra épülő játékokról van szó, amit csak a beavatottak értenek, épp ezért nem véletlen, hogy a játék-metafora ebben a vonatkozásában a regény első fejezeteiben, egy kívülálló szerepét betöltő családtag perspektívájában merül fel.

Az első eset a Budapesten élő egykori lakók esetében áll fenn, akik játékosok módjára dobálják egymásnak az egyes *emléképeket* felidéző szavakat, akár egy labdát, ám az emlék összetartó ereje nem bizonyul elegendőnek ahhoz, hogy legalább részlegesen kielégítsék a múlt iránti vágyakozásukat, illetve az általuk keresett Katalin utca *képét*, ezért közös játékuk pusztán pótcselekvésnek minősül.³²⁸ A játék-metafora előrevetíti a szerepek által megteremtett

³²⁶ Ezt a drámatörténeti párhuzamot már Kónya Judit is felvetette. KÓNYA Judit, *Szabó Magda. Ez mind én voltam...*, Bp. Jaffa, 134.

³²⁷ A Pali szempontjából elbeszélte részekben ezt olvashatjuk: „úgy dobálják egymásnak a jelentéktelen szavakat, mintha labdázóknak, fogalmakat, amelyek az ő vagy a gyerek számára értelmetlenek, de amitől ezeknek megfényesedik a szemük, és még Elekes is kuncog. Mikor az első, sértett fájdalom felengedett benne, voltaképpen már örült, hogy elmehet, hogy szégyen nélkül itt hagyhatja őket, hadd játsszák ezt a különös társasjátékot tanú nélkül, magukban.” (19.)

³²⁸ „Ha idézték is rejtelmes közegüket, csak egy ideig voltak hangosak, lelkesek, aztán mindenki belefáradt a produkcióba. A játék nem oldott se meg, se fel semmit, csak olyan volt, mint a vágy, amelyet nem követ, nem követhet ölelés. A szavak nyomán a mélyből felbukkanó képek súlyának tartásához kevesen voltak, hiányoztak a

vizualitás, illetve a szerepjátszó–néző–tér hármasságának mint az emlékezési folyamat egyik meghatározó mozzanatának poétikai szerepét is a szövegben. Ennek a szerepnek az előkészítését, megalapozását segíti elő továbbá a játék szó második szemantikai mezejének a játékba hozása, mégpedig Blanka révén, aki a Budapesten élő családtagjaival ellentétben teljesen nélkülözi a közös emlékekben osztozó emberek társaságát, így számára a múlt felidézése a szerepjáték révén valósulhat meg. Blanka számos alkalommal ölti magára a performer szerepét;³²⁹ egyrészt a testi megnyilvánulások, mozgások utánzása révén idézi fel az őrnagyot, másrészt a Heldnétől tanult dallamokat játssza el különböző hangszereken, mellyel állandóan óriási tapsot arat, apósa mellszobrát pedig „színpadi kellékként” használja a Cicero szobra alatt dolgozó apja felidezéséhez.

Azonban a többiekkel ellentétben az elbeszélő az ő tudatától teljesen elvonja az olvasót, így a mindentudó narrátor egyes összegző kijelentései, illetve a szellemként visszajáró Henriett reflexiói adnak támpontot a cselekvéseinek hátterét illetően. Az ő emlékezési módja szintén megelőlegezi a verbális megnyilvánulásokat, valamint az önmaguk megfogalmazására képtelen szereplők (Bálint, Henriett) emlékezési metódusait, melyekre a verbalitás hiánya miatt a fokozott vizualitás jellemző. Emellett pedig az, hogy Blanka nem konkrét emlékeket, hanem iteratív jellegű cselekvéseket idéz fel magában, pontosan leképezi azt az örökös és hiábavaló ismétlésre épülő monoton életmódot, melyet a budapesti családtagjai élnek többedmagukkal, s melyek mégsem képesek visszahozni a múltat. Az emlékidézési módok különbségei ellenére a szereplők játékaik mindkét esetben kirekesztettséget és értetlenséget eredményeznek a külső szemlélőben (ezek az érzések Blanka szerepjátékainak tanúi esetében kétszeresen is felmerülnek, hiszen egyfelől nincsenek vele közös emlékeik, másfelől pedig nem is értenek az ő nyelvén),³³⁰ míg ők maguk azzal szembesülnek folyamatosan, hogy a hiányzó „játékosok” (Heldék, az őrnagy, és a demenciával küszködő Temesné) nélkül sosem találhatják meg a Katalin utcát.

De a szerepjáték és színházi játék nemcsak kifejezetten az emlékek felidezésére irányuló játékokhoz kapcsolódva jelenik meg a narratívában, hanem olykor az emlékezést elősegítő

halottak, a szoba léggöze behorpadt, arcuk fölé hajolt, mint egy rogyadozó mennyezet. Egy idő múlva mindnyájan azt érezték, hiába, és legközelebb mégis újra kezdtek [...]” (20.)

³²⁹ P. Müller Péter arra mutat rá, hogy a test határainak kijelölhetetlenségéből adódóan performatív aktusok bárhol létrejöhetnek. P. MÜLLER Péter, *i.m.*, 15.

³³⁰ Ezzel kapcsolatban megemlíthető az, ahogy Blanka – az anyja alakjának felidezésére – a Lánchíd mintázatát hímzi bele a párnákba, ugyanis ez az otthon és szülővárost magába sűrítő, emblémaként működő képet a külső szemlélők mind a lány múltjának nem ismeréséből, mind pedig a kulturális különbségekből adódóan egy értelmezhetetlen jelképnek látnak: „[nézték] az emlékezetből felvázolt Lánchídat, amelyet szintén kivarrt Blanka kék fonállal. A képből semmit nem értettek, csak az oroszlanokat, mert a szigeten valamikor oroszlán képében élt egy isten, és azt gondolták a Lánchídról, valami jelkép.” (30.)

múltbéli mozzanatként is. Irén monológja kapcsán már volt szó az Elekes által írt és rendezett darab jelentőségéről, de fontos megemlíteni Bálintot is, akinek emlékezési módját nagy mértékben meghatározza az összekuszálódó emlékképek és -terek vizualitása, mely összefüggésben áll azzal a színdarab előadását bemutató fejezetben található narrátori megjegyzéssel, miszerint Bálint volt a leginkább hajlamos az absztrakcióra. A színházi előadásban részt vevő szereplők képe olyannyira rögzült a tudatában, hogy az idő múlása, illetve az egyes történések ellenére mindenkit egy szerepbe kövesedve lát; a halott Henriett-t a színpadon ájultan fekvő Henriettként, a menyasszonyként otthon hagyott Irént fehér ruhás Hungáriát megszemélyesítő Irénként, a rajta bosszút álló Blankát pedig a színpadon rá támadó katonaként. Ez a fajta kettős, jelent elleplező-kirekesztő látásmód – mint majd látni fogjuk – meghatározó lesz számára a múlt és jelen terének, illetve idejének saját elméjében való egymásra vetülésének folyamatában.

Az Elekes-féle darab azonban nemcsak ilyen értelemben tölt be fontos szerepet Bálint emlékezése során. Irén monológjának vizsgálata során már láthattuk, hogy az erre az előadásra visszavezethető színházi alaphelyzet retorikai értelemben segíti elő az elbeszélés, illetve az emlékezés folyamatának szerveződését, míg Bálint esetében a felidézés folyamata a színház és az emlékezet vizualitásának összefonódása révén bontakozik ki. Ez az oka annak, hogy Bálint az emlékeit, egykori gondolatait és a történésekkel kapcsolatos jelenlegi értelmezéseit megfogalmazó Irénnel ellentétben nem egyes szám első személyű narráció által nyilatkozik meg, hiszen a múltbeli, nem-verbális jellegű tudati tartalmak visszaidézéséhez egy narrátor szükségeltetik, továbbá az emlékek nyelvi artikulációjának, illetve nyilvánossá tételének elmaradása a szereplő jellemzéséhez is hozzájárul („Bálint például tudja az igazságot, de Bálint *hallgat*, nemcsak nektek *nem beszél róla*, nekem sem.” 68. – kiemelések tőlem.) Az egykori színdarab által megteremtett, színész–néző–tér hármasságával jellemezhető színházi helyzetben Bálint a néző szerepébe helyezkedik, mely a térérzékelésére is hatással van, hiszen – ahogy azt korábban már említettem – a színdarabban részt vevő szereplők (Irén, Henriett, Blanka) a színházi térben betöltött szerepük révén vannak jelen a tudatában.³³¹ A tér tehát az

³³¹ A fegyelmi tárgyalás során Bálint a következőket gondolja Blankával kapcsolatban: „Blanka hadart, kipirult. Bálint látta, milyen ügyes kis puskája van, különös bugyogója, tömzsi testén zeke, haján, amely kirúgta Heldné sütését, keménypapír sisak. Blanka egész tárgyalás alatt ebben a jelmezben ült előtte [...] Blanka egyenesen a szemébe nézett, s míg hadart, kis puskája folyton egy vonalban volt a fejével.” (182. és 184.) A többi szereplő pedig így él a tudatában: „[...] amikor este végre hazakerült a kórházból, és a síró Temesné odavitte a palánk mögötti székhez, hogy átnézhesen, úgy, széken állva látta meg a lányt a kavicsos úton, ott feküdt, oldalra bicsaklott nyakkal az erős holdfényben, akár Irén lábánál gyermekkorukban. Nem sokkal ezután újra felidéződött benne az egykori színpad képe. Akkor esett fogságba Budapest ostromakor, és mikor elindult a foglyok menetével, Irénre gondolt, aki a menyasszonya volt, és akinek fogalma se lehetett róla, mi történik vele ebben a percben. Ám Irén, akire gondolt, nem önmaga volt, a vékony, komoly egyetemista lány, hanem egy fehér ruhás, csillogó öves jelenség, és ott viselte a fején a szent király koronáját.” (98.)

emlékezés megjelenítési eszközének szerepét tölti be, azonban ez a színházi tér épp annyira illuzórikus, mint az általa jelenné tett múlt, ám paradox módon éppen ez az, ami megvilágító erővel bír számára. Amikor ugyanis Blanka koholt vádainak nyomán fegyelmi bizottság elé kerül a munkahelyén – tehát egy előre eltervezett „konceptiós tárgyalás” áldozata lesz –, a múlt képe ismét e jelen eseményeire vetül, s így módon Blanka darabban elmondott szövege – melyet az olvasó a narratívának ezen a pontján ismerhet meg először – teszi számára érthetővé a nő szándékát.

„Bálintnak akkor végre eszébe jutott, amin tárgyalás kezdete óta törte a fejét, Blanka hajdani szövege, és teljesen váratlanul azt mondta: »Megtámadlak, le is győzlek, elmetélem kezed-lábad.«” (184.)

Ez azért értékelhető jelentős mozzanatként a szereplői tudatábrázolás során, mert Bálint sohasem nyilatkozik meg idézett vagy elbeszélte monológ által, hanem emlékeit és gondolatait mindig a narrátor révén ismerheti meg az olvasó, így az akaratlanul beindult emlékezési folyamat során Blanka egykori szövege az aktuális helyzetben született szereplői felismerés verbalizációjaként kezd működni.

A tárgyalásra betanult, ügyetlen mondatok Blanka személyiségének szempontjából is jelentőséggel bírnak. Ő ugyanis az egyetlen, akinek a tudattartalmába sem közvetlenül, sem pedig közvetetten nem enged betekintést a narrátor; ennek oka az, hogy a Katalin utcai egység – közvetetten általa előidézett felbomlásáig – nyílt, folyton beszélő, könnyen kiismerhető szereplőként viselkedik, utána azonban személyét a hallgatása („Blanka, amilyen locsogó volt, olyannyira tudott hallgatni. – 173.) idegeníti el a többiektől, és a benne dúló érzelmek csak a viselkedése, illetve felvett szerepei által válnak hozzáférhetővé más szereplők számára, mint ahogy azt a családtagokat felidéző szerepjátékai, s az egykori színházi darabban alakított szerepe kapcsán láthattuk.

Blanka tehát kezdetben egy olyan szereplőként tétéleződik, aki következményekre való tekintet nélkül verbalizálja az érzelmeit és gondolatait, melynek révén egyfelől mások bűneit követi el, másfelől pedig a sajátjait, például amikor hamisan vádolja meg Bálintot a fegyelmi tárgyaláson, hogy így vegyen revansot a férfin Irén elhagyásáért. Későbbi otthonában, ahol sem a férje, sem az anyósa, sem pedig a szolgálók nem értenek a nyelvén, egyes anyanyelvi verbális aktusaiból tükröződik a bűntudat, a honvágy és a múlt iránti vágyódása. Ilyen verbális aktusnak tekinthető az, hogy az erkélyen lévő kaktuszba a Katalin utca egykori lakóinak nevét írja bele, hogy a szigeten élő minden kóbor állatot Henriettnek keresztel, hogy a számára idegen hőségben bizonyos szavakat kiabál („Hó! Jég!”), vagy a korláton kihajolva a Katalin utca nevét

kiáltozza. Ezeket a megnyilvánulásait új családja és szolgálói értetlenül nézik, vagy épp mulatságosnak találják, mint minden olyan kívülálló, aki a Katalin utcai életnek sosem volt részese. Ugyanis hiába beszél Blanka a múltjáról, egykori életének szereplői, illetve ő maga is imaginárius alakokká válnak („Henriett hallotta, s elbámult, hogy komponálta át Blanka nemcsak saját életét, az országból való távozásának okát és körülményeit, de hajdani családját is.” – 33.) az elbeszélése során az új családnak való megfelelése érdekében,³³² ezért az (el)hallgatása(i), illetve élettörténetének átírása még inkább lehetetlenné teszi a környezete számára Blanka valódi múltjának és cselekedeteinek megértését. Ebben a mozzanatban tetten érhető bizonyos mértékű jellemfejlődés is, hiszen ő, aki gyerekkorában sose figyelt meg semmit, most mégis képes annyira átlátni a helyzetet, hogy az élettörténeti elemeket egy meghatározott szempont szerint kombinálja és rendezze narratívába, egy imaginárius, új családja számára elfogadható múltat létrehozva ezzel.

Az előbbiek során vázoltak kapcsán érdemes még visszatérnünk Blanka személyének szerepek általi hozzáférhetőségének kérdéséhez. Ahogy arról szó volt, az egyes szerepjátékok, illetve verbális aktusok képesek feltárni a figura érzésvilágát, ám van egy szereplő, aki sem szerepjátékok, sem pedig az egyes felidézések során nem jelenik meg; ez nem más, mint Henriett, akinek haláláért Blanka közvetetten felelős. Az ő sorsa Blanka már említett névadási gesztusai által idéződik fel, hiszen minden kóborló és haldokló állatot Henriettnek keresztel el, mely aktus egyszerre tételeződik Henriett szerepének átviteleként, s Blanka helyzetének leképeződéseként: „a fehér házban nyüzsgő Henriettek között, akiket Blanka istápol, Blanka maga is Henriett, és inkább fogoly, mint akárki régi családtagjai közül.” (241.) A nő tetteinek és jelenlegi helyzetének értelmezése tehát – csakúgy, mint a Bálint emlékezetében újraéledő szerepszöveg – ismét a múlt felől nézve válik lehetővé, s ez, mint majd látni fogjuk, sajátos párhuzamot teremt Blanka és Henriett sorsa között.

Henriett a másik olyan szereplő, akinek tudattartalmát a narrátor közvetíti, így csak közvetetten képes megnyilatkozni az elbeszélte és idézett monológ, illetve a pszicho-narráció narratív eszközének segítségével. Az erőteljesebb narrátori beavatkozás az ő szempontjából íródott, *1934* címet viselő fejezetben mutatkozik meg legmarkánsabban, értelemszerűen azért,

³³² „Blanka az őrnagyot tette meg apjának, Henriett, aki gyakran járt Blanka új hazájában, nem is csodálkozott ezen: a szigeten semmi becsülete nem volt egy nevelőnek, olyan kategóriájú ember, mint Blanka férje, szóba sem állt a helybeli elemi igazgatójával, de állandóan meghívta a helyőrség parancsnokát. Így Elekes és az őrnagy alakja a nyilvánosság számára összeolvadt [...] Heldékről nem számolt be, se Temesnérol, csak Irénről és Bálintról, a fiút szintén megtette testvérének, ez egyszerűbb volt, mint megmagyarázni, ki ő, a sziget nem ismert férfi barátot, csak egyetlen értelemben. [...] Az öregasszony és fia világképe szerint asszonynak nem illett pénzt keresnie, a folyton dolgozó Irén átváltozott hát az ábrázolásban karitatív munkát végző jószággá, még vallásos is lett, sokkal vallásosabb, mint valójában, majdnem bigott, végül olyan kerek és tökéletes, hogy az öregasszony néha azt gondolta, ki kellene segíteni a hazájából valamiképpen, és hozzáadni a kedvenc unokaöccséhez.” (33–35.)

mert ennek az időszaknak a felidézése temporális rugalmasságot igényel, illetve olyan eseményeket tartalmaz, melyekre a lány már nem emlékszik, ezért a visszaidézés a más szereplők, illetve az elbeszélő által felidézett emlékek összhatásában bontakozik ki.³³³ Ily módon egyfelől felszámolódnak az emlékezetében található fehér foltok, illetve az egyes mozaikdarabok hiánya, másfelől pedig a narrátor a pszicho-narráció temporális omniscienciájából adódóan képes feltárni a főhősnő szellemi fejlődését, s rávilágítani a szereplői emlékezetmunka eredményére is.

„a Held és az őrnagy közti összefüggéseket jóval később értette meg” (59.);

„sokkal később tudta csak rekonstruálni, s míg nem jöttek a negyvenes évek, nem sokat törődött azzal sem, hogy az apjának milyen kitüntetése van.” (59.)

„Ezek az arcok és ruhák már teljes élességükben rögzültek.” (61.)

Az élete egyik legmeghatározóbb eseményének, a Katalin utcába költözésének felelevenítése során a mindentudó narrátor alapvetően a gyermek Henriett nézőpontját veszi fel. Ennek megfelelően a belső fokalizáció során az egyes szereplőket és történéseket úgy eleveníti fel, hogy azt mindvégig befolyásolja a gyermek korlátozott tudása és szemszöge, s ahogy az előbbiek során láthattuk, az elbeszélő csak időnként avatkozik bele az elbeszélésbe valamilyen összegző jellegű, vagy előreutaló megjegyzéssel. A korlátozott mértékű információadagolás, illetve az egyes prolepszisek a feszültéskeltés és sejtetés funkcióját töltik be, hiszen olyan eseményekre is utal általuk az elbeszélő, melyeket teljes terjedelmében csak később fog kifejteni; másfelől pedig a gyermek Henriett tudatállapotának, tudásának hiteles megidézésére is szolgálnak. Az emlékezéssel kapcsolatos reflexiók szintén a pszicho-narráció narratív eszköze révén artikulálódnak, s a térérzékelés révén ugyanúgy kapcsolatban állnak a vizualitással, mint Bálint esetében; az emlékek térbeli rögzítési módja ugyanis megelőlegezi magába sűríti a regény – a dolgozat következő fejezetében részletesebben tárgyalásra kerülő – kronotopikus ábrázolásmódját és az emlékezéshez kötődő metaforikáját:

„A ház, amely eddig meglehetősen bizonytalanságban pörgött a friss benyomások zuhatagában, hirtelen megállapodott; mint két kariatida, ez a két gyermek tartotta a vállán, a sötét hajú meg a szőke. (62.)

³³³ „Arra a napra, amikor a Katalin utcába került, mindig azt mondta, világosan emlékszik, ami nem volt egészen igaz, mert emlékezni, saját élményei alapján, tulajdonképpen csak a hídra tudott, a csattogásra, bizonyos izgatott lelkiállapotra, néhány, az életében később olyan fontos szerepet játszó ember arcára, pár apró képre. A többi mondták neki, Heldéktől, Elekeséktől vagy Bálinttól hallotta, aki a legidősebb volt köztük, gyerekek között, és legjobban megőrizte magában, ami történt. Mondat is csak egyetlen maradt meg benne hitelesen igaznak annak az érkezésnek a napjából, hisz Henriett csak hatéves volt, mikor felköltöztek vidékről Pestre, a többi, akkor elhangzott szót, részletet a felnőttek és a többi gyerek emlékezete tartotta fenn.” (55.)

A szereplői és a narrátori szólam erős összefonódása azonban bizonyos esetekben feszültséget kelt az olvasóban, hiszen nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy bizonyos emlékezésre vonatkozó reflexiók az adott szereplőnek vagy a narrátornak tulajdoníthatóak-e. Ez egyúttal azt is hangsúlyozza, hogy Henriett – Irénnel ellentétben – a visszatekintő perspektíva ellenére sem képes megfogalmazni önmagát, ezért ehhez mindig szüksége van külső segítségre más szereplők perspektívájából származó információk, vagy elbeszélői közlések formájában. Ez a fajta szereplői tudatábrázolás a regény poétikáját is leképezi, melynek lényege abban áll, hogy az időkre és helyszínekre bomló Egész helyreállításához elengedhetetlen a többiek közreműködése is.

A harmadik személyű narráció azonban nemcsak az emlékezési nehézségek kiküszöbölését, illetve a szereplő múltbeli tudatállapotának megjelenítését teszi lehetővé, hanem egyben Henriett hallgatólag személyiségének jellemzésében is szerepet játszik (nem véletlen, hogy Elekes is olyan „szerepet” ad neki a darabban, amiben nem kell megszólalnia), illetve azáltal, hogy ideiglenesen eltávolítja az olvasót a szereplő tudatától, olyan tudattartalmakat tesz láthatatlanná, mely Henriettben csak egy sorsdöntő esemény folytán fogalmazódik meg, azonban eddig a pontig az egyes cselekedetei – Blanka esetéhez hasonlóan – gyakran más szereplők szemszögén keresztül közvetítődnek. A regény egy bizonyos pontján azonban Henriett közvetlen módon is megnyilatkozik az elbeszélő, illetve idézett monológ narratív eszköze által. Ez a narratíva azon pontján történik, amikor Henriett szüleit már elfogták, őt pedig Bálint és Temesné bújtatják a házukban. Az érzelmi és térbeli elszigeteltség, illetve a fizikai és lelki halál közelsége önreflexiót indít el a lányban, ezért a korábbiak során tapasztalt erős narrátori jelenlét háttérbe szorul; például akkor, amikor Henriett személyére, és az események hatására bekövetkező metaforikus – s az őt egyedül jól ismerő szülők halálával összekapcsolt – halálára vonatkozó reflexiói egy idézett monológ³³⁴ keretei között artikulálódnak. Ebben az esetben nemcsak azért indokolt a közvetlen szereplői megnyilatkozás, mert a szereplő egzisztenciális jellegű, kívülálló által el nem beszélhető, meg nem ragadható tapasztalatát közvetíti, hanem azért is, mert ebben az önreflexív monológban egy, többi szereplő

³³⁴ „Megölik őket – gondolta, mikor az őrnagy szobájában végre egyedül maradt –, végre nem félnek többé, és nem is fáj nekik semmi már, ám velük együtt meghaltam én is, mert csak ők voltak, akik tudták, milyen vagyok igazán, mikor mégis elengedem magam. Milyen vagyok olyannak, amilyennek Irén és Blanka nem láthattak soha, mert nem mertem megmutatkozni előttük egészen, hiszen folyton azt éreztem, akármennyire hozzá is tartoznak az életemhez, ők belül vannak valami körön, amin én kívül, és amilyenek az őrnagy és Bálint se láthatott, hiszen mindig úgy összeszedtem magam, ha velük voltam, mert azt szerettem volna, ha átemelnek a maguk biztonságába, és maguknál tartanak, mint egy gazdátlan kiskutyát; egyre ott kínálkoztam a magam csendes módján előttük, mert olyan kimondhatatlanul szerettem Bálintot.” (123–124.)

által bizonyos okokból kifolyólag meg nem ismerhető, magát teljes mértékben felfedni képtelen személyként utal magára. Ez a műben többszörösen is hangsúlyozott kívülállás kapcsolatban áll a regény narrációs eljárásaival, vagyis azzal, hogy csak néhány döntő jelentőségű esemény során találja meg Henriett a saját hangját, míg a többi szöveghelyen a narrátor fogalmazza meg és összegzi a gondolatait, emlékeit.

Ahogy arra már utaltam, a gyermek Henriett szemszögét is meghatározzák a térérzékelésre vonatkozó reflexiók, melyekben metaforák révén sűrűsödnek össze a regény emlékezési folyamatokra vonatkozó eljárásai. A házakat oszlopok módjára tartó Elekes-testvérek képe mellett ugyanilyen fontos mozzanatként értékelhető a Henriett esetében is felmerülő színházi alaphelyzet, illetve az előadás szereplői által megteremtett vizualitás:

„[Henriett] törte a fejét, vajon miért ül Blanka jelmezben a kórházban, és miért van Bálinton huszárruha, az a régi. [A Katalin utca valamennyi élő lakója] olyan valószínűtlen jelenség volt, mintha jelmezbálban látná valamennyiüket, vagy amint valami személyükhöz nem illő darabban játszanak. Hát ha most éppen így akarják, legyen Bálint megint piros huszárnadrágban, és üljön ott Blanka is a kis puskával, szórakozzanak.” (182.)

Ebben a szereplői reflexióban sűrűsödik össze egyfelől a (szerep)játék mint az emlékezést lehetővé tevő cselekvés, mely – ahogy azt Elekesék játékainak tárgyalása kapcsán láthattuk – a kívülállók számára értelmetlen és furcsa játéknak tűnik; Henriett azonban – a Katalin utcai világhoz tartozása ellenére, s az idézett monológjából kitűnő elszigeteltségéből adódóan – maga is egy furcsa játék részeként értékeli a szereplők cselekvését, akik tetteikkel egy megírt darab szerepét játsszák el ismét. Ugyancsak ez a kívülálló helyzet eredményezi azt, hogy a helyzet játék/újrajátszás jellegét érzékeli csak, ezért Blanka egykori szerepének visszaidézése számára nem bír megvilágító erővel, melyet tovább hangsúlyoz az egyes szám harmadik személyű narrációba ékelődő, egyes szám első személyű szereplői megszólalása is:

„[Henriett] egy pillanatra tétovázott, ne maradjon-e mégis Blanka mellett, akinek se akcióját, se magatartását nem tudta felfogni –, egy szót se értek az egészből. Mit csináltok ti egymással? Mi ez itt?” (189.)

Ez a kívülálló helyzet tehát az oka annak, hogy Henriett időn és teren való „felülemelkedése”, s az események szemlélésére nagyobb perspektívát nyújtó pozíciója ellenére mégsem válik mindentudóvá sem mások cselekvésének, sem pedig a saját múltjának, illetve gondolatainak értelmezése során, s mivel egy önmagát megfogalmazni képtelen szereplőként tételeződik a regényszövegben, illetve a mű zárófejezetében a végleges és teljes némaságot választja. Ezekből adódóan az ő ábrázolása – az alkalmankénti önreflexív megjegyzések mellett –

erőteljesebb narrátori beavatkozást igényel, mely segít kiküszöbölni a szereplő hallgatag természetéből, valamint a narrativizációval való küszködéséből adódó narratív nehézségeket.

Mindezekből tehát jól látható, hogy a regény azt hangsúlyozza, hogy minden szereplő a felbomlott Egész bizonyos mozaikjainak van csak a birtokában, s ezen még az időtlen térbe való távozás, illetve a szereplői emlékezést elindító szereplőként (Henriett) való tételeződés sem képes változtatni, hiszen minden szereplő szólására szükség van a Katalin utca újraterejtésére, és egymás megértésére.

Az emlékezés és az Elekes-féle darab által megteremtett színházi alaphelyzet összefüggései – mely ahogy láttuk, Irén monológjának elbeszélői helyzetét is meghatározza – a három, kívülről ábrázolt szereplő esetében is meghatározó, és nem véletlen, hogy az ő tudattartalmuk a narrátor szövegének képében képződik meg.

6. 4. Kronotoposz – térviszonyok – emlékezés

Bár regény egyes kritikusai felfigyeltek a Katalin utca jelképszerűségére, illetve szimbolikus voltára, s az elveszett Édennel azonosították, azonban a kor irodalomértelmezésének megfelelően a bírálók túlnyomó többsége mégis inkább a Horthy-korszak Magyarországgal azonosította, melynek idillisége pusztán az emberek hamis tudatában létezett. A zsidó származású Henriett halálának, illetve az abban közvetett szerepet játszó Katalin utca lakóit a fasiszta hatalmat kiszolgáló középosztály tagjaival azonosították,³³⁵ kiknek büntetése az egész életüket végigkísérő büntudat, illetve az általuk idillinek megélt világ végleges eltűnése, visszahozhatatlanná válása.³³⁶ Mások azonban éppen a „konzervált életek szűk teré”-t³³⁷ kifogásolták, mely nem teszi lehetővé a hiteles társadalom- és történelemábrázolást, Henriett túlvilági életét (s egyben a Katalin utca terének létrehozását) pedig a regény spiritiszta járulékanak, illetve a titokzatosság fokozása érdekében beiktatott cselekményszálként értékelték.

Ironikus módon tehát a bírálók maguk zsugorították le egy, a térképzetekkel és -szimbolikával játszó regény terét és értelmezési keretét, s figyelmen kívül hagyták a tér és idő összefüggéseit, holott ez a regény narratívájában és poétikájában kiemelt jelentőséggel bír, ezért meglátásom szerint a Katalin utca tere egy kronotoposzként értelmezhető. Az elnevezés Mihail

³³⁵ FARAGÓ, *Szabó Magda: Katalin utca...*, 7., illetve: ERKI, *i.m.*, 7.

³³⁶ Ha visszaemlékszünk, a „hátranézés vita” apropóját éppen az adta, hogy a bírálók Az őz (és az *Iskola a határon*) narratívájában a letűnt világ (a gyűlölt Horthy-korszak) iránti, nosztalgikusnak vélt hangot nehezményezték, tehát a régi vád ennek a regénynek a kapcsán is visszatért.

³³⁷ TAMÁS, *i.m.*, 8.

Bahtyin nevéhez köthető, s az „irodalom által művésziileg meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését” jelöli,³³⁸ kifejezve „a tér és az idő egymástól való elszakíthatatlanságát.”³³⁹ „Az idő itt – fogalmaz Bahtyin – besűrűsödik összetömörül, művésziileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szüzsévé, történeté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal. E kereszteződések, a tér- és időbeli ismérveknek ez az összeolvadása határozza meg a művészi jellegét.”³⁴⁰ A kronotoposz jellemzőinek vizsgálatát már a címben szereplő utca, illetve a műben erőteljesen tematizált tér–idő kapcsolat indokolja, ezért a továbbiak során ezt a kapcsolatot fogom elemezni.

A Katalin utca a teljes térbeli felszámolódást követően válik egy olyan kronotoposszá, mely egy közösség összetartozását hivatott jelezni. A Katalin utcában 1934–1944 között három olyan család (Heldék, Elekesék, az őrnagyék, illetve a házvezetónőjük, Temesné) élt egymással szomszédos házakban, akiknek tagjai idővel közösséggé formálódtak. Összetartozásuk például a rendszeres összejárásban, a közösen megünnepeelt születésnapokban nyilvánul meg, s ezt a köteléket erősítette volna tovább (a fiatal) Irén és Bálint házassága is. A Katalin utca mint a városból kimetszett mikrotér azonban a külvilág eseményeinek hatására folyamatosan felbomlik; Henriett szüleit elfogják, házukat kisajátítják, majd Henriett-t megölik, a fronton elesett őrnagy házát úgyszintén kisajátítják, Bálint idővel vidékre kerül orvosnak, Blanka a tette miatt elköltözni kényszerül előbb az otthonából, majd az országból is, legvégül pedig az utca házainak átépítése rekeszti be a felbomlás lelki és térbeli folyamatát. Ennek a közösségnek az egymásra utaltságát a közös emlékek mellett az is erősíti, hogy e felbomlás után ugyanúgy nem találják a *helyüket*, és egy eszményivé növesztett térbe és időbe vágnak vissza. Ily módon a regényszöveg az otthonhoz, illetve az elveszethez való visszatérés toposzát működteti.

A Katalin utca a környező világból kimetszett hely, egy olyan tér- és idődimenzió, mely csak az egykori lakók számára létezik, így a visszaidézés-visszavágyódás egyfelől elszigeteli az emlékezőket a valóságtól, másfelől pedig visszaidézési kísérleteik által is csak egy imaginárius Katalin utca, egy mentális kronotoposz jöhetne létre, azonban ehhez a többi „játékos” segítsége is szükségeltetik. A Katalin utca terének részleges létrehozása, rekonstruálása csak azon szereplők számára valósulhat meg, akik határhelyzetben állnak; ezek az alakok az élőholt szereplőként értékelhető Blanka – aki különböző performatív és iteratív cselekvésekkel, az egyes alakokhoz tartozó „kellékekkel”, s testével teremti meg a teret –,

³³⁸ Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tér és idő a regényben* = Uő., *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 257.

³³⁹ Uő., 257.

³⁴⁰ Uő., 257–258.

illetve az élők világába rendszeresen visszatérő Henriett. Hasonló a helyzet a magát hullaként aposztrofáló, szintén határhelyzetben álló Bálint esetében is, akinek valóságtól való elszakadása és elszigetelődése nemcsak a már elemzett színházi és valós tér elméjében való összemosódásában, hanem a különböző terek és idődimenziók palimpszeszterű egymásra rakódása során is megmutatkozik. Az elbeszélő az ő sajátos idő- és térélményét a „másottok törvénye” elnevezéssel illeti, melyet azonban Bálint nemcsak nem akar, hanem nem is képes verbalizálni:

„A *másuttok* törvénye szigorú volt: sosem azt ábrázolta, ami valóságos, de azt sem, amit szeretett volna. Fogságban például, mielőtt még egészségügyi munkára osztották volna be, nem mutatta a szakállas drótokat, a reflektorok kemény fényét, hanem a kórtermet vagy az egyetemet. Végezte a munkát, amire vezényelték, s néha tünődve nézte mocskos kezét, töprengett, hogy nyúljon beteghez ilyen ujjakkal, vagy mivel magyarázza meg a tanteremben különös öltözetét, ám sosem látta a Heldék kertjét, az őrnagy nyergeit vagy a Cicerót, akármilyen intenzitással is próbálta régi élete elemeit felidézni. Mikor visszakerült a fogságból, Elekesék lakójaként meg a munkahelyén viszont nem a szobát érzékelte, amelyben élt, a kádat, ahol fürdött, a betegeket, akiket kezelt vagy a kényelmes ágyat, hanem a fogság jegyeit. Injekciót adott, de azt érezte, ás, senki se volt a lakásban, de sietett a fürdőszobában, mert tudta, limitált a latrinázás ideje, és amikor békén alhatott, felköltötte a szokás, a fogsági ébresztők perce. [...] (15.) Élete szinterei ki s be sétáltak lakása kapuján [...]” (17.)

Ugyanakkor Blankával és Henriett-tel ellentétben, és a pontos helyismerete ellenére, a Katalin utca tere sosem szüremkedik be a tudatába, és a visszaidézésére tett próbálkozásai is rendre kudarcot vallanak:

„[A]z egyetlen színtér, amelynek minden összetevőjét úgy ismerte, mint saját csontjait, idegeit, az nem lépett be sem Irénnel, sem nélküle soha ezekbe a helyiségekbe, nem hozta vissza se beszélgetés, sem emlékezés [...]” (17.)

Egyedül az apjáiék házában előadott színdarab révén képes visszaidézni bizonyos személyeket és eseményeket, azonban ezáltal csak az illuzórikus színházi teret képes felidézni, ezért ezek a visszaidézések nem értékelhetőek a múlt visszahozásának mozzanataiként.

A Katalin utca mentális kronotoposza nem alkotható újra a felbomlott közösség többi lakója nélkül. Az Irén által felidézett múlt sem lehet teljes, hiszen bizonyos szereplők nem akarják, vagy nem tudják verbalizálni az emlékeiket, akik közül egyesek egy idegen országba (a határon túlra), vagy egy másik dimenzióba, azaz áthidalhatatlan távolságba kerültek. Ugyanakkor Henriett éppen a már említett határhelyzeti pozíciójából adódóan a túlvilágon képes újralkotni a korábbi tér- és időállapotokat, azaz megjeleníteni az emlékezetben őrzött

otthoni teret, s újra felépíteni a házukat. A fizikai értelemben vett elérhetőség ellenére az ő Katalin utcája is egy olyan imaginárius hely, melyben a valós tér- és időviszonylatok nem érvényesülnek, hiszen egy korábbi idő- és térállapotot konzerválnak, melyet nem befolyásolnak a változások. Ebből adódóan a Katalin utca világa és a „lenti világ” közt dichotómikus ellentét feszül – hiszen Henriett számára éppen az tűnik irreálisnak, melyben változás következett be, és emiatt feszül áthatolhatatlan elválasztóvonal az ő és az életben maradtak világa között.

A túlvilágon tehát a Katalin utca az emlékvilágtér megtestesüléseként értékelhető, mely egyes elemeiben még el nem mesélt történeteket tartalmaz; a kerteket elválasztó palánk, melyet a lánynak nem szabad használnia, és mely a halálának körülményeivel függ össze, csak későbbi események elbeszélése során nyeri el jelentőségét. Ezeket azonban nem ő idézi fel, hanem az elbeszélő, melynek oka az, hogy a narratív identitást csak az emlékező beszéd révén lehetne létrehozni, azonban Henriett képtelen önmagát megfogalmazni, a regény végén pedig ráadásul önként vállalt némaságot fogad.

Henriett egy statikus kronotoposz létrehozására törekszik, azaz az otthon terét szeretné újratertemteni. „Az otthon hagyományos figurációja szerint differenciáktól, konfliktusoktól, harcoktól mentes térszerkezet, centrumában az anyával, illetve az anya-gyermek kettősséggel.”³⁴¹ Azonban az otthon rekonstrukciója azért válik sikertelenné, mert a szülők alakja nem rögzül, hiszen hol felnőttként, hol pedig gyermeki alakban fogalmazzák meg magukat, mivel ők is visszavágyódnak a saját gyermekkoruk Édenébe, s ezzel örökös magányra készítetik a gyermeküket, aki ily módon a túlvilágon magányos és elszigetelt életet él.

A fiatalon elhunyt Henriett számára minden abban az állapotban reális és elfogadható, amilyen a halálát megelőzően volt, azonban a rögzítettség ellenére mégis kereső mozgás jellemzi az általa kialakított teret, hiszen a szobák közti vándorlása a statikusság meglétének ellenőrzése céljából történik. Az útjárás azonban nemcsak ebben a közegben jellemző rá, hiszen két világ között is folyamatosan közlekedik, azonban a tér- és idődimenziók közti folyamatos átjárás nem a tágasság és szabadság érzését hozza el számára, hanem a helye megtalálásának lehetetlenségét emeli ki.

Az elválasztottság és határhelyzet térbeli megjelenítése az előbbiekből adódóan a regény számos mozzanatában kimutatható. Az erre vonatkozó szereplői reflexió azért is lényeges, mert ekkor a narrátor ideiglenesen háttérbe vonul, s átadja a szót Henriettnek, aki így közvetlenül, egy – más szempontból már elemzett – idézett monológ keretei között beszél arról, miért nem volt képes soha felfedni magát a szülein kívül soha egyetlen lakónak sem: „folyton

³⁴¹ FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*, Újvidék, Fórum Könyvkiadó, 2001, 60.

azt éreztem, akármennyire hozzá is tartoznak az életemhez, ők belül vannak valami körön, amin én kívül [...]” (124.) Nem véletlen, hogy Henriett határhelyzeten állása éppen akkor domborodik ki igazán, s verbalizálódik általa is, mikor közeleg a halála órája. Henriett-et a lét és nem-lét határvonalán való egyensúlyozás döbbsenti rá arra, hogy lelki-szellemi tekintetben már többszörösen halott, s ezt a élőhalott állapotot szintén az elszigetelődés motívuma emeli ki. Az első halálát Bálint és Irén egybekelésének híréhez köti, s a gyerekkorukban játszott meggyfa nevű körjáték történéseit az eljegyzést előrevetítő mozzanatként értékeli. Ha ugyanis Bálint került a kör közepébe, mindig Irént hívta maga mellé – tehát a játékhoz ily módon a ciklikusság is hozzátartozik –, létrehozva ezzel egy olyan mikroteret, amiből a másik két belé szerelmes lány kirekesztődött. A második halálát a szülei elhurcolása után élte át, melynek során nemcsak szűkebb értelemben szigetelték el tőlük azzal, hogy más városba hurcolták őket, hanem végérvényesen is, hiszen megtudjuk, hogy soha többet nem látta már őket. A külvilág történéseinek hatására így a lány fizikai értelemben is elszigetelődött a külvilágtól, és védelme érdekében új nevet is kap. A harmadik halálát akkor konstatálja, amikor Bálinték házának a padlásán – azaz a lenti és magasabb szférát összekötő szimbolikus térben – lesi, ahogy a katonának a kertbe hordják ki a Held-család holmijait. Ez előrevetíti a túlvilági élettel együtt járó rálátás/kívülállás pozícióját, melynek révén bár mindent lát, s mindenhez valamilyen emlék vagy érzés fűzi, sosem fedheti fel magát, hiszen a földi életben a származása miatt leelkedik rá veszély, a túlvilágra való távozását követően pedig szintén háttérben kell maradnia, hiszen dimenziók választják el az életben maradtaktól. Ily módon a kert, mely alapesetben a teljesség szimbóluma, kétszeresen is veszteség terévé válik, hiszen tényleges, fizikai halála is egy olyan, kertben létrejövő határhelyzethez kötődik, mely tovább fokozza az elszigeteltség és kitaláltság érzését, mivel az Elekes-család az őrnagy házának kertjét elválasztó kerítés palánkját a titokba be nem avatott Blanka visszaerősíti, így a menekülésképtelen lányt a ház előtt örökös katoná lelövi.

Az idő ciklikusságát, a kör-jelleget, az önmagába visszatérő teret és időt a regény több mozzanata is kiemeli a nyitófejezetben említett „bontott Egész” képzetén kívül is. Ebben fontos szerepet játszik például a már említett körjáték, melyben Irén és Bálint választásai előrevetítik a jövőt, illetve az egybekelésüket is egy elkerülhetetlen, mindenképpen bekövetkező eseményként láttatja Henriett szemszöge. A játék és a ciklikusság közti kapcsolat mutatkozik meg a Katalin utca egykori lakóinak kényszeres emlékidézésében, ahogy azt láttuk a Budapesten élő Elekesék – Pali által különösnek titulált – játéka, vagy Blanka szerepjátékai kapcsán. De a leglényegesebb mozzanat a regény utolsó fejezetében mutatkozik meg, melynek során az újjáépült Katalin utcába az örök újrakezdés értelmében olyan lakók költöznek, akiknek

alakjai visszatükrözik az 1934-ben ideköltözött családtagokét, s újjélesztik/folytatják az egykori lakók által keresett és vágyott életet, vagyis a regény a megismételhetőség lehetőségével ér véget.

A fentiek értelmében a Katalin utca világát egy olyan, bahtyin-i értelemben vett kronotoposzként értelmezhetjük, melyben az idő és a tér elválaszthatatlan egysége mutatkozik meg, s mely csak a büntelen életet élő Henriett számára válik fizikai értelemben is felépíthetővé, hiszen a többi, még élő és idősödő szereplő minden igyekezete ellenére sem képes létrehozni az elveszett Éden mentális kronotoposztát. A tér azonban nemcsak ebben a tekintetben tölt be fontos szerepet a narratívában, hiszen a lét és nem-lét határának kifejezőjeként, illetve a visszatérés toposzaként is működhet, továbbá a teret nyerő időbeliség az emlékek palimpszesztszerű egymásra rakódását ragadhatja meg.

IV. ÖSSZEGRZÉS

A korabeli irodalomkritika a *Freskó* és *Az őz* című regényeket állította be viszonyítási pontként a későbbi Szabó Magda-regények befogadása során. Noha a *Freskó* nem igazodott olyan mértékben a szocialista világnézethez, mint amennyire azt a korabeli kritikusok elvárták volna, a bírálók mégis úgy látták, hogy a szerző jó úton halad a polgári háttérrel való szakítás útján, a mű narratív eljárásairól pedig úgy vélekedtek, hogy azok a későbbiek során egy új fajta világnézet közvetítésére is alkalmassá válhatnak. Ezen eljárásokat tehát abból a szempontból értékelték, hogy mennyiben képesek megvalósítani a marxista kritika által elvárt hiteles társadalomábrázolást. *Az őz* című regény befogadása, mint láthattuk, sokkal problematikusabbnak bizonyult, hiszen az egyes szám első személyű elbeszélés módjában a kritikusok egy letűnt – s abban időben kötelezően negatívan ábrázolandó – kor, illetve annak képviselői (dzsentrik, polgári származású alakok) iránti nosztalgikus viszonyulást érzékeltek. Idővel azonban ezt a regényt a cselekmény szociális vonatkozásai (a polgári társadalom hősnőre gyakorolt hatásai) miatt a szerző alkotásmódjának karakteres vonásait kialakító, művészilag értékes alkotásaként könyvelte el az akkori kritika. A disszertáció egyes elemzéseivel reményeim szerint sikerült rámutatnom arra, hogy ezen művek értéke nem a marxista irodalomtudomány elvárásainak való megfelelésében rejlik, hanem narratív és poétikai komplexitásukban, így joggal tekinthetők a huszadik századi magyar irodalom késő modern szakasza mérföldkövének.

A szerző hatvanas években megjelent regényeinek recepciótörténeti áttekintése során az első két regény viszonyítási pontként való kezelése mellett kimutathatóvá vált egy olyan tendencia, melynek célja – a szocialista realizmus által megkívánt tematikai elemek háttérbe szorulása okán – az író alkotásainak esztétikai és politikai engedményeket tevő lektúr-regényekként való beállítása volt, s a kortárs irodalomkritika ezt a kritikai viszonyulást a kérdéses alkotások újraolvasása nélkül vette át. A disszertáció második felének szövegelemzése azonban egyértelműen azt mutatják, hogy a szerző hatvanas években megjelent művei narratív komplexitásban nem maradnak el az első két regénytől, és cáfolják a korabeli kritika azon állítását, mely szerint poétikai megoldásaik önisméltóak, funkciótlanak vagy modorosak lennének.

A dolgozat kiemelt figyelmet szentelt a szerző karakteres írói eljárásaként meghatározott „belső monológ” használatának. Ezen vizsgálat két fontos felismeréssel szolgált; egyrészt azzal, hogy a belső monológ mind elbeszéléstechnikaként (elbeszél és idézett monológ), mind pedig műfajként (autonóm belső monológ) megjelenik az egyes elemzett

művekben, másrészt azzal, hogy ezen technikák visszatérő használata ellenére új megoldásokkal szolgálnak, továbbá minden esetben dramaturgiai és poétikai funkcióval bírnak, illetve a szereplők jellemzéséhez is hozzájárulnak.

Az őz monologizáló főhősnője egy olyan szereplőként tételeződik, akinek esetében nem merülnek fel emlékezési nehézségek, hiszen egyfelől mélyen beleivódott az elméjébe minden szenvedés és őt ért igazságtalanság, illetve az egyes emberekről alkotott, soha meg nem változó ítélete összefüggésben áll tragikus sorsával, melyet éppen ez a soha meg nem változó, soha fel nem engedő személyisége idéz elő. Monológja egy magányos emlékező helyzetben bontakozik ki, az őt körülvevő világ történései pedig csupán az emlékezet indikátoraként, illetve elszigeteltségének, magányának kiemelésére szolgálnak. Ezzel szemben a *Mózes* énelbeszélője, Gál Ádám nemcsak a múltban konfrontálódik, illetve érintkezik másokkal, továbbá reflektál a szüleiről kialakult kép, valamint személyének változására is. Testvére, Gál Gabriella (Hugi) monológjából egy önmaga idegenségével küzdő, egyes múltbéli történésekre választ nem találó személyként tételeződik a szövegben, aki csak néma magánbeszéd formájában képes megszólítani jövődöbelijét, s képtelen felszámolni a kettejük közti idegenséget. Monológja ráadásul – az előbb említett két esettől eltérően – egy ponttól kezdődően a beszédhelyzettel szimultán eseményekkel együtt bontakozik ki, mely új írói megoldásokat igényel. A *Katalin utca* Elekes Irénje önmaga megfogalmazása során azzal szembesül, hogy korábban tévesen ítélte meg saját magát, illetve mindig mások elvárása szerint cselekedett, s monológját az öngazolás és az önvád egyaránt áthatja.

Az előbbiekből adódóan jelentőséggel bír a művekben az is, hogy a mindentudó narrátor milyen mértékben avatkozik bele a narratívába, hogy mikor hagyja közvetlenül megnyilvánulni a szereplőket, és mikor nyilatkoznak meg azok az ő szövegének képében. A gondolatok elfojtottságának, illetve csapongásának érzékeltetése az elbeszélő monológ narratív eszköze által történik, míg az idézett monológ az öntudatra ébredés folyamatának ábrázolására, illetve a traumatikus események megfogalmazására mutatkozott alkalmasnak. Ugyancsak világossá vált, hogy a szereplői tudatok erősebb narrátori beavatkozás (pszicho-narráció) általi ábrázolása nem tekinthető elmaradott írói technikának, hiszen a szereplők múltbéli perspektívájának megidézését, a gondolkozási nehézségeik kiemelését szolgálja, illetve az elbeszélői tudatokra való fókuszálás folyamatának részét képezi.

A szereplői nézőpontok vizsgálata során Gérard Genette fokalizációs elmélete bizonyult a leghatékonyabb módszernek; Szabó Magda művében ugyanis kiemelt szerephez jut a narratív információk felfedezésének és szereplői nézőpontokon keresztüli elosztásának elve. A szereplői perspektívák hordozta narratív információk adagolásának, a nézőpontok ütköztetésének, illetve

a tudattartalmak észlelhetetlenné tételének szerepe a feszültségfokozásban és a késleltetésben határozható meg. A több alak tudatábrázolására épülő narratíva egyúttal az egyes alakok közti idegenség – melynek alapját a gondolatok, érzések elhallgatása, illetve a szerepjátszás képezi – kiemelését, illetve a konfliktusok eredetének megvilágítását is szolgálja. E technika révén az elbeszélő az olvasóra bízva ítéletalkotást, az egyes szereplői perspektívák hordozta információk, „mozaikdarabkák” összeillesztését, valamint – a regények nyitott befejezéséből adódóan – az egyes alakok jövőjének megalkotását. A szerző ettől egyedül a *A Danaida* című regényében tér el, mivel annak hősnője a mű jelentős részében egy önmagát nem ismerő, az eseményeket helyesen értelmezni képtelen, nyelvi kompetenciájának hiányával küzdő szereplőként tételeződik a regényszövegben, ezért gondolatainak ábrázolásához, illetve szellemi fejlődése folyamatának feltárásához egy őt kívülről bemutató, ám a tudattartalmához korlátlanul hozzáférő narrátor szükséges. Azonban a többi mű kapcsán igen figyelemre méltó vonásként értékelhető, ahogy a szerző egy olyan korban alkalmaz korlátozottan közlékeny narrátort, s tart igényt az olvasó aktív közreműködésére, melyben a személyiség kérdéseinek tematizálását háttérbe szorították, s elsősorban az író világnézetének közvetítését, ezzel összefüggően pedig az olvasó „tanítását” várták el a szerzőktől.

A művek narratopoétikai sokszínűsége mutatkozott meg *Az őz* és a *Katalin utca* szereplői monológjainak kibontakozását elősegítő színházi alaphelyzet alkalmazásában is, mely a mű cselekményi és poétikai szintjét egyaránt összeköti azáltal, hogy megnyilatkozási lehetőséget teremt az elszigetelt és a szerepléshez szokott hősnőknek (Encsy Eszter színésznő, Elekes Irén tanárnő). A színházi alaphelyzet a nem monologizáló szereplők emlékidézései során is jelentőséggel bír; Elekes Blanka performatív aktusok révén idézi meg a Katalin utcai életét, Bíró Bálint számára pedig a gyerekkori színdarabban betöltött szerep jelenti azokat a vizuális (szereplőtársai kinézete és jelmezei) és verbális (a szerep szövege) impulzusokat, melyek a számára verbalizálhatatlan érzések, gondolatok és felismerések tudatosulását segítik elő.

Az őz narratívájának testpoétikai szempontú megközelítése során arra jutottam, hogy a test az identitás és személyiség hordozójává válhat, hiszen a testen hagyott sebhely mögött egyfelől élettörténeti mozzanatok rejlenek, másfelől pedig a főhősnő arca olyan üres, „halott” felületként – tehát az identitáshiány manifesztációjaként – határozható meg, melyet a szerepek látnak el jelentéssel. Eszter személyisége az arcára is ráíródik, s ily módon a közte, és a gyűlölt Angéla között emberi minőség tekintetében (is) megnyilvánuló, illetve a saját identitás kialakítását elősegítő opozíciót a mű korporális aspektusai is kiemelik. A test az említetteken kívül a múlt és jelen idősíkjá közti közvetítő felületként, s az emlékezés előmozdítójaként működhet a szövegben.

A *Danaida* regényszövegének mítoszkritikai megközelítése során arra kerestem a választ, hogy milyen mitologizáló eljárások mutathatóak ki a műben, s azok milyen módon strukturálják, illetve határozzák meg a regény poétikáját. Az elemzés során arra jutottam, hogy a szöveg egyszerre működteti az archetipikus és analogikus mítoszi modell ismérveit, s építi bele narratív struktúrájába a mitológiai pretextus poétikai kódját (bűnhődés), ám egyúttal ironikusan kiforgatja és átírja a címben megidézett mítoszi történetet.

A *Katalin utca* szövegének elemzése során láthattuk a tér és idő elválaszthatatlan, bahtyin-i értelemben vett kronotoposzt létrehozó egységét, illetve azt, ahogy a tér a lét és nemlét határának kifejezőjeként, illetve a visszatérés toposzaként is működik a műben, s az emlékek palimpszeszterű egymásra rakódását ragadhatja meg.

A disszertációban elemzett Szabó Magda-regények narratív eljárásainak vizsgálata során arra a következtetésre jutottam, hogy sokkal komplexebb elbeszéléstechnikát működtetnek, mint amit a korabeli irodalomkritika tulajdonított nekik. Az elemzések azt bizonyították, hogy a remekműként elfogadott – és korántsem csak a korabeli, ideologikus szemléletmód alapján értékkel bíró – *Freskó* és *Az őz* mellett ezek a regények is számos értelmezési potenciált rejtenek magukban, melyek kiaknázásához mindenképpen szükséges a narratív jellemzők vizsgálata, hiszen minden más irányú értelmezés erre épülhet.

A vizsgált elbeszéléstechnikák emellett igen komplex időviszonyokat hoznak létre a szövegekben, s a szereplők mentális világának ábrázolása (a gondolatok idézése, mentális nyelv átvétele, illetve egy felettes elbeszélői szólamtól való független monológforma) mindig összhangban áll az alakok jellemével, használatuk koncepciózus, hiszen narratív funkcióval (feszültségkeltés, gondolatok ütköztetése, információszabályozás) bírnak. A szereplői perspektívák hordozta információk összeillesztésének olvasóra bízott feladata jelentős koncentrációt vár el a befogadótól, ami erőteljesen cáfolja a Szabó Magda-regények könnyű befogadhatóságára, egyszerűségére, lektúr-jellegére vonatkozó vélekedéseket. Mindez azt mutatja, hogy a hatvanas években megjelent Szabó Magda-regényeket mindenképpen érdemes és szükséges más értelmezési irányból is megközelíteni, hiszen ezek vizsgálata is elengedhetetlen az életmű sajátosságainak felméréséhez, és a magyar irodalomtörténetben való majdani elhelyezéséhez is.

V. ABSZTRAKT

A disszertáció Szabó Magda első regényírói korszakából (1958–1969) származó „korai” regényeit (*Freskó*, 1958; *Az őz*, 1959; *Disznótor*, 1960; *A Danaida*, 1964; *Mózes egy, huszonkettő*, 1967; *Katalin utca*, 1969) vizsgálja.

Az értekezés első egységében Szabó Magda korai regényeinek egy lehetséges recepciótörténetét írtam meg, mivel kiinduló hipotézisem szerint a korabeli kritika az elbeszéléstechnikai és poétikai sajátosságokat az ideológiai elvárásoknak alárendelve tárgyalta, s ezzel nemcsak meglehetősen leszűkítette az egyes alkotások értelmezési keretét, hanem azok narratopoétikai eljárásait is felületesen ítélte meg. Azonban nemcsak az egyes kritikák, recenziók, esetenként tanulmányok egyszerű áttekintésére törekedtem, hanem egyúttal rámutattam azok hiányosságaira, tévedéseire vagy felszínes olvasataira is, továbbá nyomon követtem, hogy az egyes megközelítések milyen módon ismétlődtek és rögzültek az elmúlt évtizedekben. Ezzel összefüggésben fontosnak tartottam egy kisebb kitekintést is nyújtani arra nézvést, hogy mennyiben határozza meg az író életművének kortárs megítélését a korabeli recepciótól „örökölt” kritikai viszonyulás.

A második – s az értekezés lényegi és nagyobb részét képező – egységben szövegértelmezések olvashatóak, melyek elsősorban Gérard Genette, Dorrit Cohn, Mieke Bal és Paul Ricoeur elméleteire támaszkodnak. A vizsgálatba a szerző első két műve is bekerült, mivel ezek figyelembevételével bizonyíthatóvá válhat az az állítás, hogy a hatvanas években megjelent Szabó Magda-regények nem másolják ezek narratív eljárásait, hanem új narratív megoldásokkal is szolgálnak.

ABSTRACT

The dissertation examines the 'early novels' (*Fresco*, 1958; *The Fawn*, 1959; *The Night of the Pigkilling*, 1960; *The Danaide*, 1964; *Moses One, Twenry-two*, 1967; *Katalin Street*, 1969) from Magda Szabó's first novel writing period (1958–1969).

The dissertation is divided into two parts. In part one I wrote the reception of Magda Szabó's early novels, because my hypothesis was that the contemporary critics dealt with the narrative and poetic characteristics of the novels according to the expectations of the Marxist aesthetics and because of this, they narrowed the field of interpretation of these works and dealt superficially with the narrative methods of these novels. I did not simply endeavor to give a summary of the reviews or essays, but I pointed out its incompleteness, errors and superficial interpretations, and besides this, how these opinions became fixed points in the reception and how they affect the judgment of the author's novels.

In part two, I analyzed the text of the author's early novels with the aid of the theories of Gérard Genette, Dorrit Cohn, Mieke Bal, and Paul Ricoeur. I examined *Fresco* and *The Fawn* as well to prove that the author's 1960s novels do not copy the narrative techniques of her first two novels and that they also have narrative complexity.

VI. BIBLIOGRÁFIA

Felhasznált irodalom

1. *A könyvtárlátogatók ízlésének fejlődése a könyvek és írók népszerűségének tükrében*, Népszabadság, 1961. február 9.
2. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, főszerk. SÖTÉR István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, VI.
3. *A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, III/1–2, 739–740.
4. ANTAL Gábor, *Realizmus és folytonosság. Jegyzetek a mai magyar írók prózaműveinek kiadásáról*, Élet és Irodalom, 1958. június 27.
5. ARDAMICA Zorán, *Posztmodern gerle? = Uő., Kultúraolvasás*, Dunaszerdahely, Media Nova M–Nap Kiadó, 2015.
6. *Áttekintés tizenöt év magyar irodalmáról (1957–1972)*, Literatura, 1974/3., 53–108.
7. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A tér és idő a regényben = Uő., A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1976.
8. BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, 175–214.
9. BÉCSY Tamás, *A testbeszéd lehetséges módjáról*, Theatron, 1998/ősz, 66–73.
10. BENYOVSZKY Krisztián, *Az elhallgatás alakzatai. Megjegyzések titok és elbeszélés kapcsolatához*, Kalligram, 2006/11–12, 108–112.
11. BENYOVSZKY Krisztián, *Emlékezés és narráció három modellje (Kaffka Margit, Ottlik Géza, Talamon Alfonz) = Uő., Rácmustra. Regényes olvasónapló Kaffka Margittól Bodor Ádámitig*, Pozsony, Kalligram, 2001.
12. BÓKA László, *Modernség, modernizmus, kritika*, Élet és Irodalom, 1959. július 10.
13. BROOKS, Peter, *Bodywork. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1993.
14. BRUNEL, Pierre, *A mítosz és a szöveg struktúrája = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Budapest, Kijárat, 2007, 41–56.
15. BRUNEL, Pierre, *Felbukkanás, rugalmasság, kisugárzás = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Budapest, Kijárat, 2007, 64–67.
16. BUXTON, Richard, *A görög mitológia világa*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2004, 158–159.
17. CAMUS, Albert, *Prométheusz a pokolban = Uő., Szisziüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*, Budapest, Magvető Kiadó, 1990.
18. CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1978.
19. COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei 2.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1997, 81–138.
20. COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1978.
21. CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 380–381.
22. DARVAS József, *Irodalmunk helyzetéről*, Kortárs, 1959/10, 575–594.
23. DIDEROT, Denis, *Színészparadoxon*, ford. GÖRÖG Lívia, Budapest, Magyar Helikon, 1966.
24. ERDŐS László, *Irodalom és modernség*, Élet és Irodalom, 1958. július 18.
25. ERDŐS László, *Módszer és világnézet*, Kortárs, 1958/5, 747–748.
26. ERDŐS László, *Tartalmi esztétika*, Élet és Irodalom, 1959. július 24.

27. FALUSI Márton, *Mit és hogyan ír elő az irodalmi ízlés normativitása? A kortárs magyar irodalomtörténet normatív problémái = Iustitia meghallgat. Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből*, szerk. BODNÁR Kriszta, FEKETE Balázs, Budapest, MTA TK Jogtudományi Intézet, 2019, 187–201.
28. FERENCZ Anna, *A fokkalizáció mint (vak)ablak. Elbeszélés és fokkalizáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyságok díja című regényében. = Retorika és narráció*, szerk. HAJDU Péter, RITOÓK Zsigmond, Budapest–Szeged, Gondolat Kiadó–Pompeji, 2007, 133–143.
29. FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon, 1998.
30. FRYE, Northrop, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. PÁSZTOR Péter, Budapest. Európa Könyvkiadó, 1996.
31. FÜLÖP Zsuzsanna, *Kultúrák szembesülése. A mítosz a 20. századi angolszász regényben = Az interkulturalitás aspektusai*, szerk. SIMIGNÉ FENYŐ Sarolta, CSETNEKI Sándorné BODNÁR Ildikó, KEGYESNÉ SZEKERES Erika, Miskolc, Miskolci Egyetemi Könyvkiadó, 2010, 118–125.
32. FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Szeged, 2006. Elérhetőség: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/nezopont/index05.html#nezoszerkozv](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/nezopont/index05.html#nezoszerkozv) (Letöltés ideje: 2019. január 28.)
33. GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca–New York, Cornell Univeristy Press, 1988.
34. GENETTE, Gérard, *Narrative Discourses. An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1980.
35. GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története*, Pécs, Jelenkor, 2003.
36. GREDEL Lajos, *A modern magyar irodalom története: magyar líra és epika a 20. században*, Pozsony, Kalligram, 2010.
37. HERMANN István, *A hátranézés irodalma*, Élet és Irodalom, 1960. június 17.
38. ILLÉS László, *Gondolatok a realizmusról (Egy vita margójára)*, Kortárs, 1961/3, 448–451.
39. IMRE Katalin, *A szocialista realizmusról*, Élet és Irodalom, 1958. április 25.
40. IMRE Katalin, *Szabó Magda: A Danaida*, Kritika, 1964/8, 57–58.
41. ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
42. JOHNSON, Barbara, *Aposztrofálás, animáció és abortusz = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 569–582.
43. KEMÉNY György, *Mészöly Miklós: Sötét jelek*, Népszabadság, 1958. február 8.
44. *Kis magyar irodalomtörténet*, szerk. KLANICZAY Tibor, SZAUDER József, SZABOLCSI Miklós, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1965.³
45. KOCZKÁS Sándor, *Realizmus vagy dekadencia?*, Élet és Irodalom, 1960. november 4.
46. KOVÁCS Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv)*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, I., 195–215.
47. KOVÁCS Karolina, *Mítoszteremtés Oravec Imre költészetében*, <http://www.zetna.org/zek/konyvek/134/kovacs04.htm> [Letöltés ideje: 2019. április 8.]
48. KÖPECZI Béla, *Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban*, Élet és Irodalom, 1961. május 5.
49. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1984.
50. LADÓ János, *Magyar utónévkönyv*, átdolg. BÍRÓ Ágnes, Budapest, Vince Kiadó, 2005.

51. *Magyar irodalom*, szerk. NÁDORI Attila, REMÉNYI József Tamás, Budapest, Kossuth Kiadó, 2014 (Britannica Hungarica).
52. MELETYINSZKIJ, Jelezar, *A mítosz poétikája*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1985.
53. MIHÁLYI Gábor, *Nézzünk még egyszer hátra*, Élet és Irodalom, 1960. augusztus 5.
54. *Mitológiai enciklopédia I–II*, főszerk. Szergej Alekszandrovics TOKARJEV, a.m.k. szerk. Hoppál Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988.
55. MÜLLER Magda, *Mándy Iván: Fabulya feleségei*, Népszabadság, 1959. augusztus 8.
56. NAGY Péter, *Hova néz az irodalmár*, Élet és Irodalom, 1960. augusztus 5.
57. NEWMAN, Beth, „A szemlélő helyzete”: *nemi szerepek, narráció és tekintet az Üvöltő szelekben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 583–601.
58. NYILASY Balázs, *Posztstrukturalizmus, teoretizmus, irodalomértés = A kortárs irodalomértelmezés perspektívái*, szerk. FALUSI Márton, Budapest, MMA–MMKI, 2017, 9–13.
59. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
60. PÁNDI Pál, *Elsüllyedt irodalom? Tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963.
61. PUNDAY, Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave MacMillan Press, 2003.
62. RÁKOS Sándor, *Sötét jelek. Mészöly Miklós novellái*, Élet és Irodalom, 1958. február 7.
63. RIÉUR, Paul, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5. – Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 15–36.
64. SZABOLCSI Gábor, *Szocialista realizmus és modernizmus*, Kortárs, 1959/3, 457–461.
65. SZALAY Edina, *A nő többször. Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003.
66. SZOBOTKA Tibor, *Bánom is én – Naplók 1953–1961*, s.a.r., bev., jegyz. KOSZTRABSZKY Réka, Budapest, Jaffa Kiadó, 2019.
67. TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998.
68. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
69. V. Z. [VARGA Zoltán], *Majdnem remekmű*, Híd, 1969/10, 1166–1169.
70. VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon = A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.
71. VERMES Katalin, *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., L’Harmattan, 2006.
72. ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata a huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram, 2002.

Recepció, interjúk, tanulmányok

1. ACZÉL Judit, *Hit és korszerűség* [Interjú Szabó Magdával], Jelenkor, 1997/9, 817–824.

2. ALBERT Pál, „Író nő vagy nő író?” (*Szabó Magda: Pilátus*), Irodalmi Újság, 1963. december 1.
3. ALBERT Pál, *Egy parazita tanregény*, Új Látóhatár, 1964/6, 560–563.
4. ALBERT Pál, *Verejtékes végkiárusítás*, Irodalmi Újság, 1969. november 15.
5. B. NAGY László, *Szabó Magda: Pilátus*, Kritika, 1963/2, 62–63.
6. BATA Imre, *Kérdőjelek a Pilátus margójára*, Tiszatáj, 1963/9, 2–3.
7. BEKE Ödön, *Szó- és szólásmagyarázatok*. [Szabó Magda írásai alapján.], Magyar Nyelvőr, 1959/4/, 492–494.
8. BENEDEK István, *Egy írónő tündöklése és A Danaida*, Kortárs, 1964/11, 1838–1841.
9. BESSENYEI György, *Szabó Magda: Az őz*, Kortárs, 1959/4, 788–789.
10. BORBÁS Andrea, *Az önéletrajz mint arcrongálás. Encsy Eszter kétféle önarcképe = Szabó Magda száz éve. A PTE BTK centrumú Kortárs Világirodalmi KutatóKör, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, valamint a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke közös konferenciájának előadásai, Pécs, 2017. október 25–26., szerk. SOLTÉSZ Márton, V. GILBERT Edit, Budapest, Orpheusz Kiadó–Széphalom Könyvműhely, 2019, 258.*
11. BOZÓKY Éva, *Szabó Magda: A Danaida*, Jelenkor, 1964/10, 991–992.
12. CSERTŐI Oszkár, *Az őz. Szabó Magda regényéről*, Élet és Irodalom, 1959. július 10.
13. CSETRI Lajos, *Vázlatok Szabó Magda regényírásáról*, Tiszatáj, 1971/1, 64–69.
14. *Díjat kapott Szabó Magda Rómában*, Magyar Nemzet, 2007. október 30.
15. EGRI Viktor, *Néhány magyar könyvsiker*, Irodalmi Szemle, 1963/4, 437–442.
16. EISEMANN György, *Az emlékezés mint átírás. Szabó Magda: Mézescsók Cerberusnak*, Kortárs, 2000/4, 112–115.
17. ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda regényeiben*, Literatura, 1974/3, 431–442.
18. ERDŐDY Edit, *Szabó Magda regényei*, Literatura, 2004/3–4, 324–333.
19. ERKI Edit, *Vétlen hősök. Szabó Magda: Katalin utca*, Népszabadság, 1969. június 19.
20. FALUS Róbert, *Szabó Magda regénye*, Élet és Irodalom, 1960. június 17.
21. FARAGÓ Vilmos, *Egy büntudat története. Szabó Magda: A Danaida*, Élet és Irodalom, 1964. május 23.
22. FARAGÓ Vilmos, *Két regény. Szabó Magda: Katalin utca*, Élet és Irodalom, 1969. március 15.
23. FARAGÓ Vilmos, *Látogatóban Szabó Magdánál*, Élet és Irodalom, 1966. február 19.
24. FEHÉR Eszter: *Élettörténet és idegenségtapasztalat Szabó Magda három regényében*, Studia Caroliensia, 2009/4, 179–200.
25. FENYŐ István, *Szabó Magda: Pilátus*, Népszabadság, 1963. június 4.
26. *Francia kritikák Szabó Magda regényéről*, Élet és Irodalom, 1966. március 24.
27. GARAI Gábor, *Írószobám = Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997, 87–103.
28. GÖRGEY Gábor, *Szabó Magda mondatai*, Alföld, 1992/10, 6.
29. GYÖRGYEI Klára, *A mai ifjúság védelmében* [Szabó Magda: *Mózes egy, huszonkettő*], Irodalmi Újság, 1968. március 1.
30. HARY Márta, *Szabó Magda: A Danaida*, Népszava, 1964. május 23.
31. HARY Márta, *Szabó Magda: Pilátus*, Népszava, 1963. július 6.
32. HERÉDI Rebeka, *Az ént körülvevő kontextushalmaz és az identitás kapcsolata = Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*, szerk. KÖRÖMI Gabriella, KUSPER Judit, Eger, Líceum Kiadó, 2018, 65–72.
33. HÉRA Zoltán, *Encsy Eszter és „tragikuma” (Megjegyzés az Élet és Irodalom kritikájához)*, Népszabadság, 1959. július 12.

34. HÉRA Zoltán, *Téma és szemlélet. Jegyzetek Szabó Magda Az őz című regényéről*, Népszabadság, 1959. június 2.
35. HERMANN István, *Szabó Magda drámája a Jókai Színházban*, Kortárs, 1960/5, 817–819.
36. i. k. [IMRE Katalin], *József Attila-díj, Élet és Irodalom*, 1959. május 8.,
37. KABDEBÓ Lóránt, *Sorsfordító pillanatok [Interjú Szabó Magdával] = Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997, 161–176.
38. KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Magda, az író és irodalomtörténész*, Irodalomtörténet, 1997/3, 335–343.
39. KAJTÁR Mária, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, Kritika, 1967/11, 87–88.
40. KATONA Éva, *Tétlenség és időtlenség. Elmélkedés Szabó Magda Pilátus című regényén*, Élet és Irodalom, 1963. szeptember 28.
41. KERÉNYI Magda, *Szabó Magda és a modern regényírás*, Új Látóhatár, 1961/3, 260–269.
42. KISS Noémi, „Nem tudom, mit kezdjek magammal.” *Szabó Magda száz éve született = Szabó Magda száz éve. A PTE BTK centrumú Kortárs Világirodalmi KutatóKör, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, valamint a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke közös konferenciájának előadásai, Pécs, 2017. október 25–26.*, szerk. SOLTÉSZ Márton, V. GILBERT Edit, Budapest, Orpheusz Kiadó–Széphalom Könyvműhely, 2019, 24–29.
43. LENGYEL Balázs, *Freskó. Szabó Magda regénye*, Élet és Irodalom, 1958. március 28.
44. NACSÁDY József, *Szabó Magda: Freskó*, Tiszatáj, 1958. április 10.
45. NÁDRA Valéria, *Rómába számtalan út vezet [Interjú Szabó Magdával] = Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai, 1997, 252–259.
46. NAGY Péter, *Szabó Magda: Az őz*, Magyar Nemzet, 1959. április 18.
47. NAGY Péter, *Szabó Magda: Disznótör*, Magyar Nemzet, 1960. május 26.
48. NAGY Péter, *Szabó Magda: Freskó*, Irodalomtörténet, 1959/2, 942–945.
49. NÉMETH G. Béla, *Az ötvenes évekről, 56-ról, a „konzolidációról” – 69-ben*, Irodalomtörténet, 1997/3, 353–358.
50. ONAGY Zoltán, *Szabó Magda – és a múlt*, Irodalmi Jelen Online, 2009. október 5. Elérhetőség: <https://www.irodalmijelen.hu/05242013-0959/szabo-magda-mult> (Letöltés ideje: 2019. május 4.)
51. POMOGÁTS Béla, *Két új regény [Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő]*, Tiszatáj, 1967/9, 889.
52. RÁKOS Sándor, *Szabó Magda: Freskó*, Népszabadság, 1958. június 3.
53. RÉNYI Péter, *Az évad végén. Új drámáinkról I.*, Élet és Irodalom, 1960. július 3.
54. RÓNAY György, *Az olvasó naplója [Szabó Magda: Freskó]*, Vigilia, 1958/6, 368–369.
55. RÓNAY György, *Az olvasó naplója [Szabó Magda: Az őz]*, Vigilia, 1959/7, 429–432.
56. SIMON Zoltán, *Szabó Magda két új kötete*, Kortárs, 1967/11, 1844–1845.
57. SIMON Zoltán, *Szabó Magdáról*, Alföld, 1963/9, 83–86.
58. SOLTÉSZ Márton, *Blanka regénye? Az újraolvasott Katalin utca*, Irodalomismeret, 2016/4, 61–71.
59. SOLYMOS Ida, *Szabó Magda: Katalin utca*, Tiszatáj, 1969/6, 562–564.
60. SZ. SZABÓ László, Alföld, 1959/5–6, 149–151.
61. *Szabó Magda francia elismerése*, Népszabadság, 2007. július 13.
62. SZABÓ Magda, *Író és modell. Válasz a Kortárs körkérdésére = Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997, 54–68.

63. Székely Anna, *A szellem megtanul válogatni = Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997.
64. szombathelyi [SZOMBATHELYI Ervin], *A Könyvhét könyvei*, Népszava, 1960. május 24.
65. TAMÁS Menyhért, *Szabó Magda: Katalin utca*, Népszava, 1969. június 1.
66. TARJÁN Tamás, *Nyugati életmű. Szabó Magda a „régimódi” asszony*, Revizor Online, 2009. október 1. Elérhetőség: <https://revizoronline.com/hu/cikk/1811/szabo-magda-a-regimodi-nagyasszony-nyitott-muhely/>
67. TAXNER-TÓTH Ernő, *Szabó Magda*, Jelenkor, 1968/4, 363–368.
68. TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Disznótor*, Kortárs, 1960/7, 147–149.
69. TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, Társadalmi Szemle, 1967/8–9, 182–183.
70. UGRAY Attila, *Zsákutca*. [Szabó Magda: *A Danaida*], Irodalmi Újság, 1964. július 1.
71. ZAPPE László, *A ragaszkodás írója (Szabó Magda születésnapján)*, Kritika, 1987/10, 7.
72. ZAY László, *Szabó Magda: Freskó*, Theologiai Szemle, 1958/6–7, 311–312.

Szabó Magda hivatkozott művei

1. SZABÓ Magda, *A Danaida*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.
2. SZABÓ Magda, *Abigél*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1998.
3. SZABÓ Magda, *Az őz*, Budapest. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
4. SZABÓ Magda, *Disznótor*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2001.
5. SZABÓ Magda, *Drága Kumacs! Levelek Haldimann Évának*, Budapest, Európa, 2010
6. SZABÓ Magda, *Freskó*, Budapest, Európa, 2001.
7. SZABÓ Magda, *Katalin utca*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
8. SZABÓ Magda, *Kívül a körön*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.
9. SZABÓ Magda: *Mózes egy, huszonkettő*, Budapest, Európa, 2001