

Kosztrabszky Réka

∴ Pázmány Péter Katolikus Egyetem, BTK, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest
∴ kosztrabszky.reka@gmail.com

NARRÁCIÓS TECHNIKÁK ÉS PARATEXTUSOK SZABÓ MAGDA KORAI REGÉNYEIBEN

Narrative Techniques and Paratexts in Magda Szabo's Early Novels

Narativne tehnike i paratekstovi u ranim romanima Magde Sabo

A tanulmány Szabó Magda három korai regényét, a *Pilátust*, a *Danaidát*, valamint a *Mózes egy*, *huszonkettőt* vizsgálja. A rövid recepciótörténeti áttekintést követően a három mű elbeszéléstechnikáit elemzi, majd az alkotások felépítésének, illetve címének a jelentőségét a mitológia, az archetípusok, továbbá a művek egyes pretextusaival összefüggésben. A transztextualitás fogalma kapcsán arra is kitér, hogy az egyes pretextusok hogyan válnak új jelentést generáló paratextusokká a regényszövegben.

Kulcsszavak: narrációs technikák, paratextusok, pretextusok, archetípusok, Biblia, mitológia

1. RECEPCIÓTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

Szabó Magda a legolvasottabb és legtöbbet fordított íróink közé tartozik, azonban a műveinek recepcióját nyomon követő olvasó óhatatlanul szembesül azzal, hogy míg a magyar irodalomkritika bizonyos műveiben világirodalmi rangú művet lát, addig a többit nem veti mélyreható irodalmi vizsgálat alá, egyfelől azért, mert nem lát bennük újító gesztust, másfelől pedig, mert a szerző első két, külföldön és hazánkban is nagy kritikai sikernek örvendő regényeihez (*Freskó*, *Az őz*) képest kevésbé sikerültek tartja őket. Kabdebó Lóránt az író nő későbbi regényei közül *Az ajtó*t, a *Régimódi történetet* és *A pillanatot* tartja kiemelkedőnek és „irodalomtörténeti maradandóság szempontjából is számba vehetőnek” (KABDEBÓ 1997: 35), Esterházy Péter számára pedig Szabó Magda „elsődlegesen az *Ókút* szerzője” (ESTERHÁZY 2007: 4). Az író nőhöz elsősorban az életrajzot, a lélektani regényt, a családtörténet műfajait, valamint a történelmi érdeklődést kapcsolják, és a kritikák rendszeresen hangsúlyozzák az erős önéletrajzi ihletettséget is. Egyes elemzők azonban olykor kifejezetten hátrányosnak tartják a regények túlzott önéletrajzi indíttatását. *A magyar irodalom*

történetében ezt olvashatjuk: „A *Pilátus* és *A Danaida* az írói pálya időleges kifáradását, az alkalmazott regénytechnikai eljárások modorossá, helyenként öncélúvá, funkciótlaná válását mutatják, mint azt a korabeli kritikák is jelzik. Kimerültni látszik a feldolgozandó életanyag is, a vidéki dzsentroid hivatalnok-értelmiség életének változásai – amelyek szuverén eredetiséggel elevenednek meg a *Freskó* és *Az őz* lapjain” (BÉLÁDI 1990: 741). Kiss Noémi hasonló véle-
ményt fogalmaz meg: úgy véli, hogy a kései művekben az író „mintha beleke-
veredett volna saját önéletrajzi terének túlírásába, az életrajz Szabó Magda-féle
fikcionalizálása leginkább *Az őz* című 1959-ben megjelent regényében sikerült
bravúrosan” (KISS 2012).

A fentiekből is kitűnik, hogy míg a szakma egyöntetűen kimagasló tel-
jesítményként tartja számon a *Freskó* és *Az őz* című regényeit, elsősorban a
valóságábrázolás¹ (POMOGÁTS 2002: 48–49) és az elbeszéléstechnikában
mutatkozó újítások miatt (ERDŐDY 2002), a többi regényével mintha mosto-
hán bána a magyar irodalomértés. Erdődy Edit nehezményezi a belső monológ
visszaszorulását *A Danaidában*, melyet szerinte egyfajta „hamis objektivitás”
(ERDŐDY 2002: 32) szorít háttérbe, mely nem szolgálja a hiteles valóságábrá-
zólást (ERDŐDY 2002: 31), illetve szintén elmarasztalja a *Pilátust* a társadalom
és a hős eltorzítottan ábrázolt viszonya miatt (ERDŐDY 2002: 25). A *Pilátus*,
A Danaida és a *Disznótor* című regények elbeszéléséről a következőket írja:
„...továbbra is belülről érzékeli hőseit, s ahelyett, hogy ezt a hajlamát hagyná
érvényesülni, kívülről, objektív leírás módszerével kísérli meg szereplői lelki és
gondolatvilágának ábrázolását” (ERDŐDY 2002: 30).

Azonban mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy azok a tanulmá-
nyok, melyek a hiteles valóságábrázolást kérik számon a Szabó Magda-szöve-
geken, évtizedekkel korábban, és az adott korszakra jellemző irodalomfelfogás
szerint íródtak, továbbá mivel a szerző művei nem kapcsolódnak a posztmodern
fordulathoz, egy időre háttérbe szorultak az irodalmunkban. Épp ezért, úgy ér-
zem, hogy időszerű lenne a „mostohán kezelt” Szabó Magda-regényekkel új
megközelítésben foglalkozni.

¹ Ezzel kapcsolatban többek közt Pomogáts Béla egyik tanulmányát érdemes említeni. „[A *Freskóban*] Szabó Magda arra kíváncsi, hogy a család, amely a háború előtti múltból a debreceni kálvinizmus konzervatív örökségét hozta magával, hogyan ad választ a felszabadulást követő forradalmi változásokra, hogyan reagál a szocialista átalakulás eseményeire. [...] *Az őznek* [...] túl a lélektani érdeklődés és ábrázolás körén, valóban társadalomkritikai, vagy talán inkább erkölcsbíró szerepe van. [...] A szocialista társadalomnak új morált, biztosabb emberi kapcsolatokat, egyén és közösség tartósabb összhangját kell kidolgoznia. Ebben az írói vállalkozásban vettek részt Szabó Magda moralista igénnyel megszólaló regényei is. POMOGÁTS Béla (2002): Szabó Magda három alkotó évtizede = *Salve scriptor!* Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról. Griffes Grafikai Stúdió, Debrecen, 48–49.

A korai Szabó Magda-regények iránti fenntartások ellenére az irodalomkritika egyre inkább beemeli vizsgálódásaiba a szerző életművét. Az *Irodalomtörténet* című folyóirat például az író nő nyolcvanadik születésnapjának alkalmából egy tematikus különszámmal jelentkezett 1997-ben, az író nő halálának évében pedig olyan szerzők írtak róla nekrológot, mint Esterházy Péter vagy Juhász Ferenc. 2002-ben jelenik meg Aczél Judit szerkesztésében a *Salve scriptor!* című kötet (ACZÉL 2002), melyben az író nő regényeit, drámáit és verseit elemző, főként a 70-es években íródott tanulmányokat, esszéket, rövidebb írásokat gyűjtötték össze. A Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémiáján külön profilja² van Szabó Magdának, ahol az összes eddig megjelent műve olvasható digitalizált formában, néhány fontosabb tanulmánnyal egyetemben, ezenkívül terjedelmes bibliográfia és szakirodalmi lista is elérhető az oldalon.

Ugyanakkor, ahogy arra Várnagyi Márta is rámutatott, Szabó Magda még nem foglalta el a helyét a kánonban. Míg *A magyar irodalom története* több fejezetben is foglalkozik a szerzővel, addig a Szegedy-Maszák Mihály-féle irodalomtörténet például meg sem említi Szabó Magdát, és ezt az Írószövetség 2008-as gyűlésén több női felszólaló is nehezményezte. „...azon morfondírozunk, hogy a külföldön is nem lebecsülendő befogadóra találó Szabó Magda [...] miért maradt ki a regénytörténeti körképből” (VÁRNAGYI 2011). Gintli Tibor és Schein Gábor Szabó Magdát azok közé az írók közé sorolja, akik „azt a tapasztalatot rögzítették, hogy a világ törései nélkül, közvetlenül és egyszerűen olvasható” (GINTLI–SCHEIN 2003: 652). Veres Péter *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon* című tanulmányában szintén szentel egy mondatot Szabó Magdának, akit a korszak egyik népszerű és olvasott írójának nevez (VERES 2007: 532), ám bővebben nem foglalkozik az ebben a korban született regényeivel. Grendel Lajos *A modern magyar irodalom története: magyar líra és epika a 20. században* című könyvében viszont rámutat arra, 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 író nőt. „Az életmű egészét tekintve van ebben némi igazság, de még több igazságtalanság” (GRENDEL 2010: 403). 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.

² Szabó Magda. Elérhetőség: <http://www.pim.hu/object.60A209D4-4AD3-4BBA-A418-4221B5DA8FA9.ivy> (Letöltés ideje: 2013. április.)

Szabó Magda neve feltűnik még például az Íróportrék II. kötetében, s Vasy Géza is megemlíti az ötvenes évek irodalmából kiszorult alkotók sorában, azonban a szerző életművével vagy annak egyes darabjaival foglalkozó monográfia még mindig várta magára. Kónya Judit kötete (KÓNYA 2008) elsősorban az író életrajzára, nyilatkozataira és a regényekben megjelenő életrajzi elemekre helyezi a hangsúlyt, és bár találhatóak hosszabb-rövidebb elemzések is benne, mélyreható narratológiai és prózapoétikai vizsgálódásokba nem bocsátkozik. A *Ne félj! – beszélgetések Szabó Magdával* című könyv (ACZÉL 1997) az írónővel készített, különböző napilapokban, folyóiratokban, kötetekben megjelent interjúkat gyűjti egy csokorba, a „*Majd ha megfutottam útjaimat*” című kötet (KOVÁCS 1997) a szerző 80. születésnapja alkalmából született köszöntőbeszédeket és rövidebb tanulmányokat, míg a Napkút Kiadó és a Petőfi Irodalmi Múzeum *Szabó Magda* című könyve (VINCZE 2010) interjúrészleteket, ritka fényképeket, kéziratokat és dokumentumokat ad közre.

Különösen érdekes a *Pilátussal* és *A Danaidával* kapcsolatban, hogy míg a magyarországi irodalomkritika ezeket nem sorolja az író legjobb és marandó értékű művei közé, addig külföldön jelentős sikereket könyvelhettek el. Ahogy Esterházy Péter is megfogalmazta 2007-ben: „Európa vagy a nagyvilág épp mostanság fedezi fel őt, illetve fedezi föl újra, sorban jelennek meg a regényei és kap díjakat...” (ESTERHÁZY 2007: 5). A *Pilátus* külföldön az író egyik legnagyobb hatást kiváltó regénye volt, ráadásul 2007-ben az olaszok az Anfora Centroeuropea-díjban részesítették az írónőt, mint a legjobb közép-európai mű szerzőjét.³ *A Danaidáról* írt egyik német kritikában M. Rieger így ír a műről: „...[a] kommunista államban az író az epika eszközeivel olyan művet teremtett, amely a nagy nyugati pszichológiai regények mellett foglal helyet” (TASI 2002: 67). A *Mózes egy, huszonkettő* (a továbbiakban *Mózes*) némileg jobb megítélésben részesült a magyar kritika részéről, mert ebben a regényben „az író igen változatos technikai eszközökhöz nyúl, felvonultatja a belső monológ számtalan variációját” (ERDŐDY 2002: 33), azonban ezen variációk ismertetése és tipologizálása még nem történt meg.

A magyar irodalomkritika egyes képviselőinek véleménye arra sarkallt, hogy tanulmányomban olyan regényeket vizsgáljak meg, melyeknek a magyar elemzők a fentebb vázolt okok miatt jóval kevesebb figyelmet szenteltek. A továbbiakban három olyan korai Szabó Magda-regényt (*Pilátus* [1963], *A Danaida* [1964] és a *Mózes egy, huszonkettő* [1967]) fogok megvizsgálni, melyeket az irodalomkritika nem az életmű első vonalában tart számon, s melyek egy-egy mitológiai vagy bibliai pretextusra épülnek.

³ Anfora Centroeuropea. Díj Szabó Magda Pilátusának. <http://www.litera.hu/hirek/anfora-centroeuropea> (Letöltés ideje: 2013. április 1.)

2. ELBESZÉLÉSTECHNIKÁK A HÁROM REGÉNYBEN

A narratív eljárások vizsgálatával kapcsolatban a *Freskó* (1958) és *Az őz* (1959) jelentik a viszonyítási alapot; ezek a regények ugyanis világirodalmi viszonylatban is jelentős innovatív elbeszélés- és szerkesztésmódot mutatnak fel. Az „objektív” elbeszélői hang előtérbe kerülését a belső monológgal szemben negatívan ítéli meg a szakirodalom, ezért *A Danaidát* és a *Pilátust* is kevésbé sikerültnek tartja. A *Mózes* ebben a kontextusban határesetként jellemezhető, mert az *Izsák* című rész fejezeteiben *Az őz*-ben megismert narrációs technikát láthatjuk érvényesülni, míg a szülők nézőpontját bemutató *Ábrahám* cím alatt található fejezetekben a „mindentudó elbeszélő” segítségével értesülhetünk a szereplők gondolatairól és a történet eseményeiről. Ettől csupán egyszerű tapasztalhatunk eltérést.

A három vizsgált mű elbeszéléstechnikáját Erdődy Edit elemezte a legrészletesebben a belső monológ alkalmazására és a szereplők tudatának ábrázolási módjaira koncentrálna (ERDŐDY 2002). A belső monológ fogalmának kapcsán Szerb Antal és Edouard Dujardin meghatározásait idézi. E szerint a belső monológ egy hallgató nélküli, nem kiejtett beszéd, melyben „az író minden válogatás nélkül lejegyez mindent, ami alakjának tudatában megfordul”, s „egy személy legbensőbb, a tudattalanhoz legközelebb álló gondolatait fejezi ki [...] oly módon, hogy az olvasóban, a jövő-menő gondolatok hatását keltsék”.⁴ A belső monológ eredete tehát a tudatregényekhez kötődik, alaptípusának pedig James Joyce *Ulysses* című művét tekintik, habár a német irodalomtörténet a 19. századi regényekben látja a belső monológ eredetét.⁵

Dorrit Cohn azonban rámutat arra, hogy a „belső monológ” kifejezés egyszerűen jelöl egy elbeszélői technikát és műfajt is; előbbi esetében arról van szó, hogy az elbeszélő egy egyes szám harmadik személyű elbeszélésben egyenesen idézi a szereplők gondolatait, míg az utóbbinál olyan egyes szám első személyű elbeszélésről van szó, melyben a szereplő(k) gondolatai narrátori környezet nélkül jelennek meg (COHN 1996: 97–98).

⁴ Idézi Erdődy Edit (ERDŐDY 2002: 25).

⁵ „Aminthogy Dujardin saját művében véli a belső monológ eredetét feltalálni – melynek tulajdonképpen érdemét a Joyce-ra való közvetlen hatásban kell látnunk –, úgy a német irodalomtörténet (W. Kayser) H. Conrad és Arthur Schnitzler műveiben keres elődöket. (Utóbbtól Dujardin szintén elvitatta a belső monológ használatát.) Albérès *A regény metamorfózisai* című munkájában „minden belső monológ eredetének” Stendhal *Pármái kólostorát*, Fabrice del Dongo monológját nevezi ki – igaz, hogy egy kis szócska, a „ha” erősen hitelteleníti ezt a felfedezést, ugyanis az, hogy Fabrice belső monológja csak akkor volna igazi belső monológ, ha az író elhagyná a „se dit-il” (mondja magában) kifejezést... A legmeggyőzőbbnek a belső monológ XIX. századi megjelenései közül Anna Karenina monológját érezzük, erre Lukács György is felhívja a figyelmet” (ERDŐDY 2002: 27–28).

A harmadik személyű elbeszélésekben a tudat megjelenítése Cohn szerint három módon történhet. Az úgynevezett *pszicho-narráció* esetében az elbeszélő beszél szereplőjének tudati folyamatairól, az *idézett monológ*nak a szereplő saját mentális megnyilatkozását nevezi, míg az *elbeszél monológ*on a szereplő mentális megnyilatkozását érti a narrátor szövegének képében (COHN 1996: 97–98). Ezen rendszer alapján *A Danaida* elbeszéléstechnikája a pszicho-narráció, az elbeszél és idézett monológ keveréke, habár az utóbbiakra kevés példát találunk a szövegben, de ezekből a leglényegesebb az a monológ, melyben Katalin arra emlékszik vissza, hogy élte meg ő és családja az 1956. október 23-i eseményeket. Pszicho-narrációnak azért nevezhetjük, mert a szereplők tudati folyamatait egy omniszciens elbeszélői hang közvetíti. „Katalin, mikor végre felfogta, mit idézett a házukra, kétségbeesetten szerette volna kifejezni, mennyire tisztában van vele, mit csinált... – szerette volna mondani, de nem tudta...” (*A Danaida*, 22). Ugyanakkor akad példa arra is, hogy a narrátor szó szerint idézi a szereplő mentális nyelvét.

A pszicho-narráció kapcsán ki kell térnünk a szereplők gondolatait közvetítő elbeszélői szólamra is, melyet Erdődy „objektív leírásként” nevez meg a tanulmányában. Az igaz, hogy a regény elbeszélésének egy külső, felettes nézőpont képezi az alapját, ám ebben az esetben omniszciens elbeszélői hanggal állunk szemben, amely nemcsak korlátlanul hozzáfér az egyes szereplők nyelvi és nem-nyelvi tudattartalmaihoz, hanem ezek mellett ismeri és közli az események hátterét, előzményeit és következményeit is, tehát az objektív elbeszélővel szemben többlettudással rendelkezik a szereplőkhöz viszonyítva. Gérard Genette heterodiegetikus narrációnak (GENETTE 1996a: 61–67) nevezi az olyan narratívát, amely nem tartozik a mű diegetikus világához, de szert tehet egyéni vonásokra, és a szereplők jellemvonásainak vagy tetteinek szubjektív központú leírása is jellemezheti. *A Danaida* narrátora sok esetben nemcsak közreadja, hanem minősíti is a szereplők jellemzőit, tehát objektívnek semmiképpen sem nevezhető.

„...a nem valami rendkívüli külsejű Katalin tulajdonképpen jobban mutatott nála...” (*A Danaida*, 69)⁶

„Raiszné a kozmetika csodája volt...” (*A Danaida*, 145.)

„Ha apa jobb emberismerő, ha nincs örökké elfoglalva saját sérülésével, rájön az igazságra, ám apa tévedett...” (*A Danaida*, 85.)

„Ha Katalin értelmesebb lett volna...” (*A Danaida*, 112.)

„Simkó úgy volt sznob, ahogy más rövidlátó vagy süket...” (*A Danaida*, 153.)

⁶ Az idézetek a Szépirodalmi Könyvkiadó 1974-es kiadására vonatkoznak.

A *Pilátus* a pszicho-narráció és az elbeszített monológ keverékének tekinthető, a *Mózes* esetében azonban bonyolultabb a helyzet; az *Ábrahám* című fejezetekben ugyancsak a pszicho-narrációval és elbeszített, illetve egy esetben idézett monológgal, míg az *Izsák* című részekben első szám első személyű elbeszélői hangokkal van dolgunk; az utóbbiban alkalmazott narrációs technikát Cohn *autonóm belső monológ*nak nevezi, amely azonban már nem elbeszélési módot, hanem műfajt jelöl. Ennek során „...a gondolatok idézése [...] egy önálló független formát hoz létre, ellentétben azzal, amikor egy regényben kontextusba ágyazva jelenik meg, ahol az elbeszélő bevezeti és megszakítja a gondolatok kibontakozását” (COHN 1996: 139). Ezt az első személyű elbeszélések határ-észetének tartja, hiszen ebben a beszéd és a történet egyidejű, és így paradox módon pontosan az elbeszélés tűnik el az ehhez hasonló fikciókból (COHN 1996: 140). Az első személyű elbeszélések esetében ön-narrációról beszélünk (a narrátor itt is a szereplő múltbeli énje), s ennek Cohn két alcsoportját, a diszszonáns és egybehangzó narrációt különbözteti meg; előbbi esetén „a tudatlan múltbeli ént »felvilágosítja« a szuveréntudású narrátor” (COHN 1996: 109), míg az utóbbi esetén a narrátor teljesen azonosul a múltbeli énjével, és a „tapasztaló én” fölénye semmilyen mértékben nem jelenik meg. A regény első *Izsák* fejezete (melynek elbeszélője Gál Ádám) a diszszonáns ön-narráció jellemzőit viseli magán, hiszen a narrátor fölénye a „tudatlan múltbeli én”-nel szemben bizonyos megnyilatkozásokban tetten érhető: „»Vigaszom!« – kiáltotta felém sokszor, én meg rohantam hozzá kicsikoromban. Nem értettem, mit mond, mit jelent ez a szó: vigasz, de futottam, mert a gyerekek 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 felemlégeti, 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” (*Mózes*, 19–207).

Azonban a Gál testvérek autonóm belső monológjai eltérő vonásokat is mutatnak: Hugi monológja ugyanis rendelkezik címmel, habár kezdetben csak „belső beszédnek” tűnik, azonban egyes megnyilatkozások alapján hallgatót feltételezhetünk, gondolhatunk itt például arra a jelenetre, amelyben a lány elbúcsúzik a lakásától. „Várj. Hozom a létrát! Várj. [...] Ma a Gellértben eszünk, és ha hazajössztek, hiába volt esküvő, elszabotálják, hogy kinyissanak neked valamit. [...] Epret keresek, áfonyát, azt szereted a legjobban...” (*Mózes*, 136.)

⁷ Az idézetek az Európa Könyvkiadó 2001-es kiadására vonatkoznak.

Ez a tendencia később is folytatódik például olyan módon, mintha a hallgató reagálna az elbeszélő-szereplő mondanivalójára, csak éppen az utóbbi nem teszi a beszédet „láthatóvá”. „Most mért beszélsz?” (Mózes, 139.) A narrátor néhány oldallal később explicitté teszi monológjának címettjét: „Szeretlek, Miklós. Én nem tudtam, hogy szeretni foglak...” (Mózes, 141.) Ettől kezdve az autonóm belső monológhoz kommunikációs célt rendelhetünk: a vallomást és az idegen-ség megszüntetését. A két fél közti kommunikáció azonban nem sikeres, Hugi ugyanis nem érti Miklós mondatainak intencióját, és ezt ráadásul egy olyan monológban fogalmazza meg, amely nem hangzik el szereplői környezetben. „...és otthagytál ezzel a mondattal, a házunk előtt, meg se csókolnál, még csak a kezemet se fogtad meg. Nem értettem, mért beszélsz így, nem értem máig.” (Mózes, 149.) A Másik megértésének problémája a Másik ismeretének a hiánya miatt áll elő, ami összefüggésben áll azzal, hogy maga az elbeszélő sem ismeri saját magát, és önmaga megismerését egy olyan személytől várja, akit önmagához hasonlóan szintén nem ismer.

Az *Ábrahám* címet viselő részekben van egy pont, ahol a pszicho-narrációt ideiglenesen egy idézett monológ váltja fel, amely nem az idézőjeleknek, hanem a dőlt betűs szedésnek köszönhetően különül el az omniszciens elbeszélő tudatábrázolásától. Itt Gálné saját mentális megnyilatkozásával állunk szemben (COHN 1996: 97–98), melynek értelmezésem szerint az a célja, hogy a szereplői helyzetben el nem hangzó, elhallgatott gondolatokat az elbeszélő-olvasó beszédhelyzetben láthatóvá tegye, kiemelve az anya-gyerekek közti verbális kommunikáció csődjét. „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 szegény, 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 beszéltünk, akkor azt mondtam volna neked, hogy tévedsz, mert nekünk nem volt fiatalságunk semmilyen, azért beszéltünk 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”* (Mózes, 113). (Kiemelés az eredetiben.)

Az elbeszéléstechnika vizsgálatokor szót kell ejtenünk az egyes nézőpontokról is. Gérard Genette fejtette ki először a „fokalizáció” elméletét, melyben elkülönítette egymástól a narrátor és a figura perspektíváját. Három fokalizációs típust különböztet meg; az első a *belső fokalizáció*, mely során az elbeszélő a szereplővel együtt lát, a második a *külső fokalizáció*, amikor az elbeszélő nem közvetíti a szereplő gondolatait, és a harmadik a *zéró fokalizáció*, amikor az elbeszélő többet közvetít, mint amennyit a szereplők tudhatnak (GENETTE 1996a; 61–98). *A Danaida* esetében zéró fokalizációról beszélhetünk, mert a narrátor többlettudással rendelkezik a szereplőkhöz képest, ugyanakkor belső fokalizáció is jellemzi a művet, mert a fokalizáció az egyes szereplőkhöz is kapcsolódik. Mieke Bal narratológiai elméletében⁸ kiemeli, hogy egy műben a fokalizáció egyik szereplőtől a másikig csúszhat, és ilyenkor képet alkothatunk a konfliktusok eredetéről, de attól, hogy több szereplő is fokalizálóként működik, még nem feltétlenül egyenletes az elosztás, mert egyes szereplők gyakrabban, mások ritkábban fokalizálnak. *A Danaidában* leggyakrabban Csányi Katalin fokalizál, de a többi szereplő perspektívájába is betekintést nyer az olvasó, igaz, csak rövid időre, és ez nem befolyásolja Katalin fokalizációját. Azáltal, hogy a fokalizáció egyik szereplőtől a másikig csúszik, megismerjük a konfliktusok forrását, azt, hogy egyes szereplők miként látnak más embereket, történéseket, illetőleg, hogy milyen szándék áll bizonyos tetteik mögött, például, hogy miként viszonyulnak Micó emlékéhez.

A *Pilátusban* számos példát találunk a külső és belső fokalizációra is, s a külső fokalizáció olykor belső fokalizációba csúszik át: „Mikor bementek, az öregasszony visszaereszkedett a sámlira, Antal a kezét melengette a kályha oldalán. Nem beszéltek, de tökéletesen értették egymást némán is. »Erőt kell gyűjtenem – mondta az öregasszony gondolata –, nagyon szerettem.« »Szedd össze magad, ráérünk – felelte neki Antal magában. – Voltaképpen semmi értelme, hogy kijössz, mert nincsen ott már senki. Aki van, az ma hajnal óta már nem azonos azzal, akit ismertél. De azért kiviszlek, mert ehhez is jogod van, ehhez a senkihez.«” (*Pilátus*, 5.)⁹

A fokalizáció itt is egyik szereplőtől a másikhoz kerül, de a nagyobb fejezeteken belül általában mindig egy szereplő perspektívája dominál.

⁸ Mieke Bal ellenben az elbeszélés minden elemét fokalizáltnak tartja, ugyanis a „látásmód” mindig valakinek a nézőpontja alapján történik. Külső és belső fokalizálót különböztet meg, előbbi esetén az elbeszélő nem része a fabulának, míg a belső esetén igen. Bal, Mieke (2006): Fokalizáció. Ford. FERENZ Anna = FÜZI Izabella szerk. (2006): *Vizuális és irodalmi narráció*, Szeged. Elérhetőség: <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html> (Letöltés ideje: 2013. április 13.)

⁹ Az idézetek az Európa Könyvkiadó 2001-es kiadására vonatkoznak.

A *Mózes*ben viszont némiképp bonyolítja a helyzetet, hogy az *Izsák* című rész fejezeteiben egyes szám első személyű elbeszélővel van dolgunk. Mieke Bal elmélete szerint az „én-elbeszélésekben» is van külső fokalizáló, általában a megöregedett »én« mutatja be kívülről annak a fabulának a látásmódját, amelyben valaha cselekvőként vett részt. Bizonyos pontokon jelen lehet a fiatal alteregó szemlélete is...»¹⁰ *Mózes* említett fejezeteiben azonban a Mieke Bal-i belső fokalizáció is érvényesül, hiszen a Gál testvérek egyrészt elbeszélőként vannak jelen a fabulában, mert elmesélik, mik voltak azok az események, amelyek a jelen állapothoz vezettek, másrészt pedig cselekvőként is részt vesznek a történetben.¹¹ Ugyanakkor Hugi én-elbeszélésében mégis található egy olyan rész, melyben az omnisciens elbeszélő közvetíti az eseményeket, mégpedig abban a jelenetben, amelyben Gál András szeretője, Teréz néni megjelenik Hugi esküvőjén. Az én-elbeszélés itt megszakad, és a fokalizáció egyik szereplőtől a másikig csúszik, amely jelenet drámaiságát árnyalja, fokozza. Az *Ábrahám* címet viselő fejezetek esetében belső fokalizációról beszélhetünk, és bár az egyes fejezeteken belül is átkerülhet a fokalizáció egyik szereplőtől a másikig, ezekben általában megállapítható a domináns fokalizáló személye.

A *Danaida* elbeszélőtechnikájával kapcsolatban fontos még megemlíteni az előreutalások szerepét. Gérard Genette ezt a narratív eljárást *prolepszis*nek nevezi, melynek során a narrátor a cselekmény későbbi kimenetelére és a szereplő sorsára vagy állapotára utal (GENETTE 1996a: 93–95). A prolepszis rendszerint a szöveg azon pontjain jelenik meg, amikor egy olyan eseményről, történésről esik szó, melynek értelme csak később tárul majd fel Katalin számára. Szabó Magda más regényeiben, például az *Abigél*ben vagy *Az ajtóban* is gyakran él ezzel a narrációs technikával, ám míg az előbbi mű esetében ez a technika együtt jár az omnisciens elbeszélő helyzetével, addig az utóbbi alkotás esetében az elbeszélő én többlettudását emeli ki az elbeszélő énnel szemben.

3. A REGÉNYEK FELÉPÍTÉSÉNEK ÉS CÍMÉNEK JELENTŐSÉGE

A vizsgált művek jelentésrétegeinek vizsgálatában nagy segítséget nyújthat azok címe és szerkezeti felosztása is. Gérard Genette *transztextualitás* fogalma alatt a tágabb szövegközi kapcsolatot, míg szűkebb értelemben a jelölt vagy jelöletlen idézetek szövegbe való beemelését érti, ennek egyik fajtája a *paratextus*, mely azokat a szépirodalmi mű körül megjelenő segédszövegeket

¹⁰ BAL, Mieke (2006): Fokalizáció. Elérhetőség: <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index03.html> (Letöltés ideje: 2013. április 13.)

¹¹ Uo.

jelenti, melyek segítik az olvasót a szöveg megértésében, például cím, alcím vagy előszó által (GENETTE 1996b: 84). Mindhárom mű olyan pretextusokra épül, melyek a regényszöveggel való párhuzamos olvasás által olyan poétikai kódhoz juttatják az olvasót, mely kitágítja az interpretációs lehetőségeket.

3.1. A mitológia és a bűnhődés motívumának jelentősége A Danaidában

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 (BRUNEL 2007: 64–67). 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 lánya, akiket a nagybátyjuk, Aigüptosz, a saját ötven fiához akar erőszakkal feleségül adni, ezért Danaosz és lányai Argoszba menekültek, ahol azonban az Aigüptosz-fiúk utolérték őket, és végül kikényszerítették a házasságot. Danaosz látszólag engedett a nyomásnak, ám a nászéjszakán mind-egyik lányának egy-egy tört adott, és azt parancsolta nekik, hogy azzal öljék meg az alvó férjüket. Hüpermnésztra kivételével mindegyikük engedelmeskedett a parancsnak, mivel az ő férje, Lünkeusz nem erőszakkal, hanem gyengéd tisztelettel közeledett hozzá, s ezzel szerelmet ébresztett a Danaidában. Danaosz bírák elé állíttatta Hüpermnésztrát az árulása miatt, aki azonban Aphrodité közbenjárására megmenekült. Később Lünkeusz meggyilkolta Danaoszt és lányait fiverei halálának megtorlásaként, s a Danaidáknak az alvilágban büntetésül örökkön-örökké vizet kell hordaniuk egy lyukas hordóba (TOKARJEV 1988).

A regényszöveg a pretextus folyamatos „együttolvasása” nélkül is zárt egészet alkot, ugyanakkor ennek ismerete értelmezési lehetőséget kínálhat fel azzal a szöveggel kapcsolatban, melybe beleépül. Fontos azonban, hogy mikor egyes mitológiai elemek, történetek megidéződnek vagy átkerülnek az irodalomba, az teljes vagy részleges átértékeléssel jár együtt, de ezzel együtt megőrizhetik példázatos vagy tanító jellegüket, és poétikai kódot szolgáltathatnak a művek értelmezéséhez. Alois Woldan úgy véli, hogy „a mítosz az irodalomban nem jelenti az archaikus, az antik vagy bibliai mitológémák motívikus utánzását, hanem képzetek egy sorát, amellyel a valóság egy irodalmi, mintegy képzeletbeli terve az őseredeti, tudomány előtti világnézethez hasonlóan modelláltatik. Mítoszon ennél fogva olyan modellt értünk, amely strukturálva van jelen a másodlagos modelláló jelrendszerben...” (WOLDAN 1988: 93–102).

Woldan gondolatai nyomán Olasz Sándor a „mitologizáltság” három csoportját állítja fel. Az elsőbe azok a művek sorolhatók, melyek fölhasználnak ugyan mítoszokat, de újabb értelmezési síkot nem teremtenek, a második tí-

pusban a mítosz a struktúra lényegi része, s ebben nagyfokú szerzői tudatosság működik, míg a harmadik csoportban olyan műveket találunk, amelyekben maga az alkotófolyamat mítoszeremtő, a szerző a mítoszból formai, stiláris elemeket vesz át (OLASZ 2003: 24). A *Danaida* ezen felosztás szerint a második és a harmadik csoport keveréke, hiszen egyrészt alkalmazza a mítoszi struktúrát, ami a bűn és bűnhődés (hiábavaló cselekedet) örök ismétlődésében érhető tetten, továbbá a mítosz egyik lényeges formai elemét, a felcserélhetőséget mutatja fel. Az utóbbi technikáról Jeleazar 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)” (MELETYINSZKIJ 1985: 434). Kerényi Károly úgy gondolja, hogy a mítosz „a világ természete egy ember jellemében élénk hozva”.¹² Németh László is ily módon alkalmazza regényeiben a mítoszi vonatkozást, amely „egyben tágítja a lélektani realizmus lehetőségeit, távlatot ad, hitelesítő tényezővé válik a lélekábrázolásban”.¹³

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 az örök időkre szóló, hiábavaló erőfeszítésben manifesztálódó *bűnhődés motívuma*, mely a görög mitológiában „a nagy bűnösök tipikus alvilági büntetése” (TRENCSÉNYI-WALDAPFEL 1974: 172). Ez a motívum Csányi Katalin személyéhez fűződik, és szorosan összefügg a lány töredékes identitásával, mely nemcsak önmaga, hanem a Másik nem-ismerését, félreismerését eredményezi. Katalin olyan embereknek tulajdonít jelentőséget, akik nem kezelik velük egyenrangú partnerként, és kihasználják őt (Somos Aranka és Dániel, illetve Elek és Raiszné), ráadásul ezek a személyek „ismétlődnek” a regényben; a második rész két szereplője (Elek és Raiszné) az első részben megismert alakok (Dániel és Somos Aranka) tükröződésének tekinthetőek, ami a külső-belső jellemzőikben és Katalin életében betöltött szerepükben is megnyilvánul. Katalin alakja ugyancsak megkettőződik; Raisz Micó nemcsak kinézetében, hanem családi hátterében és asszonynevében (Simkó Elekné) is Katalin hasonmása, Nóra Katalin nevű, elhunyt lánya pedig úgyszintén értelmezhető Csányi Katalin, de akár Micó hasonmásaként is. Továbbá megjegyzendő, hogy a Katalin horizontjában a szá-

¹² Idézi CS. VARGA István: „A mítosz a teljesség iskolája”. Németh László mítoszfelmértelmezéséről. Elérhetőség: <http://www.arssacra.hu/TFK/NL-Speckoll/A-mitosz-a-teljesseg-iskolaja.htm> (Letöltés ideje: 2013. március 20.)

¹³ Uo.

mára fontos, ám őt kihasználó emberek jelennek meg, a külvilág, mint olyan, számára mellékes, így a történelemben lezajlott események is idegenek számára, hisz sosem követte őket figyelemmel. Erről a nézőpontról csak Nóra tudta ideiglenesen kimozdítani őt, akitől azonban Katalin a Simkó Elekkel kötött házassága után eltávolodik, és visszasüllyed a gyermek pozíciójába. Az ismétlődés összekapcsolódik a folyamatos bűnhődéssel: Katalin életének eseményei és személyei újból és újból visszatérnek, hiszen a nő képtelen a változásra – a fejlődése ezért mindig csak részleges, bizonyos pontig tartó –, ezért bűnhődése soha nem ér véget, és minden tette hiábavaló.

A töredékes identitás azért is fontos szempont, mert *A Danaida* olvasható az önazonosság-keresés szövegeként is. A regényt Csányi Katalin életrajzának szétördelt mondatai tagolják fejezetekké, tehát a történet önletrajzi keretbe íródik. Azonban a mű elolvasása után látható, hogy ez az életrajz pusztán a dokumentumokkal alátámasztható tényekről számol be, de a szubjektum feltárására alkalmatlan. A regényben ezért visszatérő elem a „Ha Katalint megkérdezték volna...” és ehhez hasonló mondatok, illetve az omniszciens elbeszélő több alkalommal is beszámol Katalin visszaemlékezéseiről, melyek segítik megérteni önmagát és saját szerepét az eseményekben. A műben mégsem dominál a belső monológ, noha az önazonosság-keresést tematizáló művekre ez jellemző. Azonban ha az önazonosság-keresés szövegeként olvassuk a regényt, akkor ez a fajta elbeszélői mód összefüggésbe kerül Katalin hangjának elnyomásával (hiszen kezdettől fogva hallgatásra nevelték, és gyermeki pozícióban tartották), ezért nem is véletlen, hogy főként a regény elején alig szólal meg közvetlenül, és esetében mindössze egyszer találkozhatunk idézett monológgal, méghozzá akkor, amikor már kezdi átlátni a körülötte zajló eseményeket.

3.2. *A bibliai pretextus és az archetipikus elemek a Pilátusban*

A *Pilátus* című regény értelmezési keretét a címében megidézett pretextus adja: a Poncius Pilátus római helytartóról szóló bibliai szövegrész. Pilátus személye elsősorban a Jézus-perben való szerepe miatt jelentős. Csakúgy, mint a danaida-mítosz esetében, a kísértő múlt az ő történetében is megjelenik, és ezek miatt nem tud jó döntést hozni. A felelősséget másokra akarja hárítani: „Vegyétek át ti, és ítéljétek el a ti törvényetek szerint!” (János 18, 31). Továbbá megkísérel kompromisszumot kötni: „Szokás nálatok, hogy valakit szabadon bocsássak a húsvét ünnepén: akarjátok-e, hogy szabadon bocsássam nektek a zsidók királyát?” (János 18, 39). Pilátus története azonban nem a pretextus regényszövegbe emelése, hanem a cím és a bibliai mitológémák bevonásával válik a mű paratextusává. A bűn és bűnhődés motívuma ebben az esetben is poétikai kódként szolgálhat: Iza saját anyjának sorsát pecsételi meg azzal, hogy kiragad-

ja őt saját megszokott világából, és nem veszi észre, hogy bár fizikai értelemben gondoskodik róla, mégis megtagadja tőle a legfontosabb dolgot: a szeretetet és annak kimutatását. Hibája folyamatosan ismétlődik, hisz gyermekkorában sem volt ez másképp, s egyre nehezebb számára az anyjával való együttélés. Pilátus történetének „együttolvasása” a regény szövegével elősegíti a mű interpretációját a „Mosom kezeimet” mondat mentén is, hiszen a nő nem érzi felelősnek magát az édesanyja szenvedéséért.

A *Pilátus* értelmezési lehetőségeinek vizsgálatakor a szerkezeti felépítésre is ki kell térnünk. A mű négy nagyobb részre osztható, címként pedig a négy őselem neve szolgál. Az ókorban úgy tartották, hogy a világot a négy őselem, azaz a tűz, víz, föld és levegő építi fel, melyek egységet rajzolnak ki. Ezek az elemek archetípusok is egyben, és kontextustól függően ruházódhatnak fel pozitív vagy negatív tulajdonságokkal.

Northrop Frye az archetipikus jelentéselméletek kapcsán apokaliptikus, démonikus és analogikus képvilágról beszél. Az *apokaliptikus világ* „elsősorban az emberi vágy formáiban határozza a valóság kategóriáit, mégpedig az emberi civilizáció által kialakított formákban” (FRYE 1998: 121). Ez alapján a növényi, állati és ásványvilágnak sajátos megfelelőit találhatjuk az ember alkotta világban, és a „bibliai Apokalipszis a mi apokaliptikus képvilágunk nyelvtana” (FRYE 1998: 121). Frye azt mondja, hogy archetipikus szinten a természet tartalmazza az embert, míg analogikus szinten az ember tartalmazza a természetet, és az ember két természetes elemének a földet és a levegőt tekinthetjük, ám nem korlátozhatjuk csak erre a két természetes elemre (FRYE 1998: 124). Az egyik szintről a másik szintre való átlépés során úgymond a tűz és a víz próbáján kell átesni; „a költői szimbolizmusban a tűz az ember evilági élete feletti szintet, a víz az élet alatti szintet képviseli” (FRYE 1998: 124). Ha megnézzük a *Pilátus* nagyobb fejezeteit, láthatjuk, hogy az első és az utolsó nagyobb egység az ember két természetes elemének nevét viseli, míg a középső két fejezet az ezek közötti szinteket, a tüzet és vizet. E két elem a Frye által démonikus képiségnek nevezett értelmezési rendszerben is feltűnik. „A démonikus isteni világ általánosságban a technikailag fejletlen társadalom szemével nézett óriási, fenyegető, esztelen erőit személyesíti meg” (FRYE 1998: 128). A tűz ebben a felfogásban ellentétes a purgatóriumi, tisztító tűzzel, a víz pedig a halállal kapcsolódik össze. A *Pilátus* Etelkája a Tűz című nagyfejezetben ezt gondolja lányának budapesti lakásáról, mely ettől kezdve az ő otthona is lesz: „Úgy érezte, mintha valami elemi csapás pusztított volna körülötte, mintha most lett volna igazán özvegy, igazán elhagyatott.” (*Pilátus*, 75.) Ez az „elemi csapás” összefügg a tűzzel, fénnel, melegséggel, melyhez ebben a kontextusban negatív érzések társulnak.

„Kigombolta a kabátot a nyakán, mert azt hitte, megfullad. Meleg volt, túl meleg...” (*Pilátus*, 75.)

„Persze itt nem éltek volna meg Vince szobanövényei. Nincs az a virág, a kaktuszok kivételével, mely megmaradna a radiátor ontotta gyilkos hőségben.” (*Pilátus*, 76.)

„Vakító, villámfényhez hasonló kék izzás káprázott a szeméig, fémálarcos, nagy kesztyűs emberek hajlongtak a sínek között, szikraeső hullt. Olyan volt, mint a tűz, de mégse tűz volt, valami más! (*Pilátus*, 87.)

„Pesti tűz – gondolta az öregasszony. Tanácstalan volt, ijedt, szomorú!” (*Pilátus*, 86–87.)

A fővárosba költöző Etelka számára azért tűnik negatívnak a tűz, mert nem természetes voltában, hanem a technika vívmányaiban jelenik meg. „Ebben a lakásban nincs élő tűz, csak csupa áram” (*Pilátus*, 89). Azonban ez az elem nemcsak a démonikus képiség szimbolizmusának értelmében van jelen, hanem az apokaliptikus képiségben is. A természetes tűz átvitt értelemben az otthon melegét szimbolizálja a szövegben. „[Iza] tenyerét melengette a fehér cserép-kályha oldalán, melynek cirádás ajtaján átizzott az anyja rakta tűz – az öregasszonynak jó keze volt a begyújtáshoz, csak megérintette a szilánkot, már lobo-gott is a láng” (*Pilátus*, 112).

A fentebb már említett, az élet alatti léttel is összekapcsolható víz eleme szintén fenyegető, hiszen Szócs Vince egy árvíz során veszítette el a családját és az otthonát, illetve Antal apjának halálát a hátára rázúduló hévíz okozta. A víz archetípusa azonban alkotó, pozitív princípiumként, eredetminőségében¹⁴ is jelen van a szövegben, s az egykori ismerős és kedves otthonnal kapcsolódik össze, melynek jelképe a kút. „A kút, a régi, még megvolt, az egyetlen, ami változatlanul megmaradt a valamikorból az égen kívül. [...] Az öregasszony meghajtotta a kereket, könnyen járt, mint hajdanán, a víz suhogott, fehér és villogó volt a víz, fiatal. Azt mondta, nem ihatnék, csak szerette volna látni a kutat” (*Pilátus*, 218). Szócsné utolsó szava („Víz”) átvitt értelemben az otthon és szeretet iránti szomjúságot és a halál világába való átvonulást is jelentheti. Vagyis ez a két elem egyfelől pozitív minőségben, másfelől pedig a meghittség, a családi és általában a békés, boldog élet megrontóiként tűnnek fel a regényben, ezért is képviselhetik a levegő szférájához vezető próbákat. Ez a keresésmotívum Vincéhez kapcsolódóan is megjelenik, s

¹⁴ „Romboló és alkotó, pozitív és negatív, elválasztó és egyesítő princípium. [...] Szétválaszthatatlan, forma nélküli, sohasem csökkenő alapanyag, amelyből minden kiemelkedik, és amelybe minden visszatér; az örökké létező ősegység”. PÁL József–ÚJVÁRI Edit: *Szimbólumtár*. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Elérhetőség: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm

Szöcsné metaforikus, sárral és köddel szegélyezett útja Dante *Isteni színjátékát* idézheti fel bennünk, melyben Dante a Pokoltól a Tisztítóűz felé halad, hogy találkozzon elhunyt szerelmével.

„Hol lehet Vince?”

A temetőben, a torz síremlék alatt nincs. Pedig megvan valahol, érezte már a megye határában, hogy itt leng körötte, fújta valami szél a nevetését. Itt kell lennie a köd mögött. Itt kell lennie a köd mögött. A házban, Antal házában közel volt, de nem egészen, nem tudta elérni, Antal házában csak önmagát lelte meg, a régi önmagát, Vincét nem.

Mikor Iza nőtt, olykor kislányok játszottak nála, tűz-vizet játszottak, s ha majdnem megvolt a tárgy, azt viháncolták Iza barátnői: »Langyos...«

Otthon, a házban, csak *langyos*. Nem *hideg*, mert a fogason ott lóg a meggyfábot, és ott van Kapitány, a telet váró rózsafák, a tulipánhagymák a cserepek mélyén. De van valahol *melegebb* is, és van valahol egészen *meleg*. De nem a temetőben, nem. Nem is a házban. [...]

Itt már érződött, hogy közel van Vince, pedig nem a régi talaj felelt a talpának: a földes gyalogjáró eltűnt, betonozták az utat. [...]

A Balzsamároknak most nem volt illata, de az öregasszony emlékei tudták, mit kellene éreznie, ha nyár volna: sűrű, tömör szappanvirágszagot. Még nem is jutott be a ködbe, mely a kertség és a város déli része közé ékelődött, s Vince máris ott volt, még nem teljesen mellette, de majdnem ott. Mikor utoljára itt járt, halála napján, akkor alapozták az új lakónegyed. [...]

Az út valóban sáros volt, de nem vétette el a lépést, vakító körték szórták be fénnel az utat; arra nem volt erejük, hogy megvilágítsák az egész telepet, de azt, ami a lába előtt feküdt, pontosan mutatták. [...]

Hajszálra egyforma miniatűr felhőkarcolók guggoltak a Balzsamárok elgyengedett földjén, baloldalt is négy, jobboldalt is négy. Az öregasszony ámulva nézte. A bal oldali, negyedik teteje alacsonyabb volt a többinél, s valahogy más, ez még a ködben is látszott, amely most ritkult valamelyest: befejezetlen volt, valahogy csorba. Az ég feléje görbült, mintha a köd súlya aláhúzná, s belógna az üres falak közé. A kút, a régi, még megvolt, az egyetlen, ami változatlanul megmaradt a valamikorból az égen kívül. Az öregasszony leereszkedett a szélére, szép piros kőkávaja volt, fényes és nyirkos az annyi éve rázuhogó víztől. [...]

Vince itt volt, annyira itt volt, hogy nem is kellett hozzá szólnia. Nem látta, de érezte, hogy itt áll, s mintha csak erre várt volna a zavar a gondolatai között, lassan tisztult agyában a sötétség” (*Pilátus*, 215–219). (Kiemelések az eredetiben.)

A levegő szférája a démonikus képiség szimbolizmusának értelmében tehát az akadályozó, átláthatatlan köd képében van jelen a műben, s az asszony halott férjével és annak szellemével kapcsolódik össze, akihez a ködön keresztül vezet

az út. Ugyanakkor az otthonosság (az ismerős szappanvirágszag) hordozójaként, valamint az angyalokkal és rajtuk keresztül a halottakkal és a mennyországgal való összekötő elemként is értelmezhető. Az angyalok összetartozása a levegő elemével itt kidomborodik; Szócsné gyermekkorától fogva hisz az angyalokban, elhunyt kisfiát is angyalnak képzei el, és férje, Vince is úgy látta, hogy ő az egyetlen ember a huszadik században, akit angyalok kísérnek. Az asszony öngyilkossági kísérlete a magasabb szférába való törekvést és az „elhagyták az égiek” frázist jeleníti meg.

„Menj! – mondta az öregasszony az angyalnak, a kép angyalának, és az angyal visszanézett rá és elhussant. A palló üres volt, tökéletesen üres, a vége, amely felfelé vezetett, eltűnt a homályban. Az öregasszony levette a szemüvegét, összehajtotta a rózsaszín nejlonszárakat, betette a retiküljébe, aztán megindult felfelé.

Az angyal, életében először, nem kísérte már” (*Pilátus*, 224).

A föld archetípusára szintén kettősség jellemző, hiszen nemcsak eredetminőségében (szülőföld), hanem halállal összefonódó, valamint akadályozó tényezőként is jelen van a műben, mely a sár motívumában sűrűsödik össze, melybe aztán Szócsné lezuhan.

3.3. *A bibliai pretextus és a generációs különbségek*

A *Mózes* ugyancsak egy bibliai pretextusra épül: Ábrahám és Izsák ószövetségbeli történetére, mely kulcsként szolgál a történethez, azonban a *Pilátussal* ellentétben itt a mű címe egy bibliai szakaszt idéz meg. A genette-i transztextualitás rendszer alapján a *Mózes* az intertextualitás és a paratextus keverékének tekinthető, mert a bibliai textus szó szerinti idézetként is megjelenik, de nem a regényszövegbe ágyazva, hanem az elé beillesztve, ugyanakkor a cím által jelölt bibliai szakasz és a bibliai mitológémák révén is kapcsolat létesül az eredeti szöveggel. A textus idézett részlete egy előzetes struktúrát, elképzelést hív elő az azt ismerő befogadóból. Ez a struktúra azonban a szöveg befogadása során részlegesen lebomlik, hiszen a bibliai textus csak részben, a szülők gyerekekért hozott áldozata felől íródik bele a műbe. A regény utolsó fejezetét követő zárlatban azonban a bibliai szöveg átfogalmazott változatát olvashatjuk, melyben Izsák nem passzív, hanem apja akarátának ellenálló, maga útját járnó kívánó gyermekként jelenik meg, vagyis az eredeti szöveg transzformálódik, egy értelmezési kódot generálva.

„És Izsák kivevén az ő atyjának a kezéből a kötelet, és azt mondá: Csak magadat áldozhatod meg, atyám, ha a Jehovát engesztelni kívánod, mert én nem halok meg a te Istenedért. Én a magam Isteneért halok meg egyszer, és hagyj engem, amíg megyek, hogy megkeresném.

És elindula Izsák az úton egyedül, és Ábrahám ott marada magára az oltár előtt, és sírt” (*Mózes*, 218–219).

A már említett bibliai szakaszt tartalmazó történetet a művet strukturáló részek (*Izsák – Ábrahám – Izsák*) idézik meg. Az *Izsák* címet viselő részek a Gál testvérek én-elbeszéléseit tartalmazzák, míg az *Ábrahám* című részből a szülők, nagyszülők nézőpontjáról és gondolatairól értesülünk. Ábrahám és Izsák története a nagyobb egységek címei és a mitológémák által kapcsolódnak a mű szövegéhez, s a nemzedéki konfliktus, valamint a gyermek-szülő kapcsolat regénybeli értelmezését segíti elő. Az egymást követő nemzedék közötti idegenség alapja a szemlélet- és élménybeli különbözőség, valamint az egymással való kielégítő kommunikáció hiánya. A generációk közti szakadék nemcsak az idegenség, hanem az identitás kérdésének szempontjából is hangsúlyos. A gyermekek idegennek és visszataszítónak találják a szülők értékrendjét, s mivel képtelenek velük kielégítő kommunikációt folytatni, elidegenednek tőlük, és lázadnak ellenük. Ebből a szempontból érdekes, a Gál Ádám elbeszélte részek élén, vagy azok közben megjelenő szövegek is, például egyes költők verseinek összemossott sorai¹⁵, illetve Jókai Mór *A kőszívű ember fiai* című regényének egy idézete, de találkozhatunk nyelvtanilag elemzett, tematikájában odaillő mondattal, valamint egy-egy nyelvtani szerkezetet illusztráló szókapcsolatokkal is. Ezek az idézetek általában az anya vagy nagyanya alakjához kapcsolódnak, és egy-egy anyával kapcsolatos gondolat felvezetésére szolgálnak. Egy jellegzetes példa erre: „*Anyám, falat kenyért sem ér az élet Idő-kakas, ó hány titokzatos Erőszakos, rútt 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*

Anya, aki zongorázik, akinek fiatalkori képe van, mellén elefántcsont kereszt. Eulália, szépen csevegő. Borbála anya, padláslepcsőn, ruháskosárral. Anya, akihez a fia holta után is szeretne

De hát így gondolták ezt azok, akik írták? Számomra elképzelhetetlen, hogy versírásra ihlessen anyám fiatalkori fotográfiája, vagy olyan vágyam támadjon, hogy mikor már végre meghaltam, és nyugszom békében, még hazajárjak kísértetni, és megcsókoljam a szívét. Még leginkább Adyt tudom követni, két

¹⁵ Példaként említhető József Attila *Ad sidera...*, illetve *Nemzett József Áron*, Babits Mihály *Anyám nevére*, Radnóti Miklós *Huszonnyolc év*, Kosztolányi Dezső *Anya*, vagy Székely Magda *Mártír* című költeménye.

asszony hordja majd a sírjára a virágot meg az átkot, az egyik az anyja lesz, ezt értem. A gyermeknek túl kell élnie a szüleit, fordítva természetellenes, és a gyerek gazdasági szükségesség is, a nyugdíj kicsi, a szociális otthonokban kevés a férőhely, valakinek támogatnia kell az idős családtagokat, meg ki intézi el nekik a kórházi beutalást, a mentőket?

Anyám.

Megfogantam, ezért ennyi jár neki, kihordott kilenc hónapig, azért meg anyyi. Szoptatott, ahelyett hogy a falhoz kent volna, virrasztott felettem, mikor beteg voltam, ezt állandóan emlegetni, köszönni és regisztrálni kell, mert ezt csak emberanya teszi, az állat nem sokat törődik a kölykével, mihelyt az lábra tud állni, és átadta neki a tapasztalatait. A tapasztalatait egyébként az emberanya is átadja, ezért külön hála illeti. Rossz elgondolni, mi történnék, ha anyánk nem adta volna át a saját tapasztalatait nekünk. Mi lenne velünk? Mi lenne Hugival?” (*Mózes*, 16–17). (Kiemelések az eredetiben.)

4. BEFEJEZÉS

A bűnhődés és az ismétlődés összekapcsolódnak ezekben a regényekben. *A Danaida* Csányi Katalinja nem ismeri saját magát, így másokat sem, ezért az egyes szereplők és élethelyzetek folyamatosan ismétlődnek az életében, s fejlődése is csak részleges, bizonyos pontig tartó. *A Pilátus* Izája látszólag kielégíti anyja igényeit, ám sem gyerekkorában, sem felnőttkorában nem tudta neki megadni azt, amire a leginkább szüksége volt, és nem ismeri el szerepét abban a folyamatban, ami anyja halálához vezetett. *A Mózes* Gálnéja bár elítéli az anyját, amiért az behajszolta egy kényszerházasságba, később rádöbben, hogy ő is ugyanazokat a hibákat követte el, akárcsak az anyja, ám hibáját már nem tudja jóvátenni, mert képtelen meghallgatni a gyermekeit, és nincs meg a megértésükhöz szükséges közös tudás és kód. Ugyanígy a Gál gyerekek is elítélik szüleik viselkedését, ám végső soron ugyanolyan eszközt alkalmaznak saját egzisztenciájuk megteremtéséhez, amihez nagyanyjuk is folyamodott, így erkölcsi tekintetben nem magasodhatnak föléjük.

Szabó Magda hatvanas években írott, az irodalomkritika által nem az életmű első vonalában számon tartott regényei tehát számos értelmezési lehetőséget kínálnak. Az elemzések megmutatták, hogy a három korai regényben jóval összetettebb elbeszéléstechnika mutatható annál, mint amit az irodalomkritika eddig elkönyvelt, de eddig kiaknázatlan lehetőségek tárultak fel a művek pretextusokkal való kapcsolatának vizsgálatakor is. Épp ezért úgy gondolom, hogy mindenképpen érdemes lenne további, kevésbé elemzett Szabó Magda-műveket is integrálni a vizsgálatokba, hiszen csak így kaphatunk átfogó képet az életmű sajátosságairól, és csak így válhat lehetővé annak elhelyezése a huszadik századi magyar irodalomtörténetben.

KIADÁSOK

- Szabó Magda (1974): *A Danaida*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
Szabó Magda (2001): *Mózes egy, huszonkettő*. Európa Könyvkiadó, Budapest
Szabó Magda (2001): *Pilátus*. Európa Könyvkiadó, Budapest

IRODALOM

- ACZÉL Judit szerk., 1997. *Szabó Magda: Ne félj!* Beszélgetések Szabó Magdával. Csokonai Kiadó, Debrecen
ACZÉL Judit szerk., 2002. *Salve scriptor!* Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról. Griffes Grafikai Stúdió, Debrecen
Anfora Centroeuropea. Díj Szabó Magda Pilátusának. <http://www.litera.hu/hirek/anfora-centroeuropea> (Letöltés ideje: 2013. április 1.)
BAL, Mieke: Fokalizáció. Ford. FERENZ Anna = FÜZI Izabella szerk., 2006. *Vizuális és irodalmi narráció*. Szeged. Elérhetőség: <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html> (Letöltés ideje: 2013. április 13.)
BÉLÁDI Miklós szerk., 1990. *A magyar irodalom története 1945–1975. III/2*. Akadémiai Kiadó, Budapest 741. Online: <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/559.html> (Letöltés ideje: 2013. április 20.)
BRUNEL, Pierre 2007. Felbukkanás, rugalmasság, kisugárzás = SZÁVAI Dorottya szerk., 2007. *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. Kijárat Kiadó, Budapest, 64–67.
COHN, Dorrit: Áttetsző tudatok = THOMKA Beáta szerk., 1996. *Az irodalom elméletei II*. JPTE, Jelenkor, Pécs, 97–98.
CS. VARGA István: „A mítosz a teljesség iskolája”. Németh László mítoszértelmezéséről. Elérhetőség: <http://www.arssacra.hu/TFK/NL-Speckoll/A-mitosz-a-teljesseg-iskolaja.htm> (Letöltés ideje: 2013. március 20.)
ERDŐDY Edit 2002. Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben = ACZÉL Judit szerk., 2002. *Salve scriptor!* Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról. Griffes Grafikai Stúdió, Debrecen
ESTERHÁZY Péter 2007. Még és már, van és nincs. *Alföld*, 10. 4. Internetes elérhetőség: <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/65> (Letöltés ideje: 2013. február 12.)
FRYE, Northrop 1998. *A kritika anatómiája: négy esszé*. Ford. SZILI József. Helikon, Budapest, 121.
GENETTE, Gérard 1996a. Az elbeszélő diszkurzus = THOMKA Beáta szerk., 1996. *Az irodalom elméletei I*. Jelenkor, Pécs, 61–67.
GENETTE, Gérard 1996b. Transztextualitás. Ford. BURJÁN Mónika. *Helikon*, 1996/1–2. 84.
GINTLI Tibor–SCHEIN Gábor 2003. *Az irodalom rövid története*. Jelenkor, Pécs, 652.
GRENDÉL Lajos 2010. *A modern magyar irodalom története: magyar líra és epika a 20. században*. Kalligram, Pozsony, 403.
KABDEBŐ Lóránt 1997. Szabó Magda, az író és irodalomtörténész. *Irodalomtörténet* 3. 335.

- KISS Noémi 2012. Szabó Magda: *A régimódi asszony*. Magyar Tanárok Egyesülete, Budapest, Kossuth Klub, 2012. november 17. http://magyartanarok.freeweb.hu/KISS_NOEMI_Szabo_Magda_Eload%C3%A1s-1.pdf (1.) (Letöltés ideje: 2013. január 20.)
- KÓNYA Judit 2008. *Szabó Magda: ez mind én voltam*. Jaffa Kiadó, Budapest
- KOVÁCS Sándor Iván szerk., 1997. „Majd ha megfutottam újtajimat”. Szabó Magda közönteje. Magyar Írószövetség–Belvárosi Könyvkiadó, Budapest
- MELETYINSZKIJ, Jelezar 1985. *A mítosz poétikája*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 434.
- OLASZ Sándor 2003. *Mai magyar regények*. Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., Budapest, 24.
- PÁL József–ÚJVÁRI Edit: *Szimbólumtár*. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Internetes elérhetőség: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumzotar.htm
- POMOGÁTS Béla 2002. Szabó Magda három alkotó évtizede = *Salve scriptor!* Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról. Griffes Grafikai Stúdió, Debrecen, 48–49.
- SZABÓ Magda. Elérhetőség: <http://www.pim.hu/object.60A209D4-4AD3-4BBA-A418-4221B5DA8FA9.ivy> (Letöltés ideje: 2013. április.)
- TOKARJEV, Szergej Alekszandrovics főszerk., 1988. *Mitológiai enciklopédia I–II*. A. m. k. szerk.: HOPPÁL Mihály. Gondolat Kiadó, Budapest
- TASI József 2002. Szabó Magda művei külföldön = *Salve scriptor!* Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról. Griffes Grafikai Stúdió, Debrecen, 67.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre 1974. *Mitológia*. Gondolat, Könyvkiadó, Budapest, 172.
- VÁRNAGYI Márta 2011. *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon*. Hangok és visszhangok. Társadalmi Nemek Tudománya, 1. 27. Internetes elérhetőség: http://tntefjournal.hu/vol1/iss1/03_varnagyi.pdf (Letöltés ideje: 2013. február 20.)
- VERES András 2007. Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországn = SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András szerk., 2007. *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig III*. Gondolat Kiadó, Budapest, 532.
- VINCZE Ferenc szerk., 2010. *Szabó Magda*. Napkút-Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
- WOLDAN, Alois 1998. A mítosz minden modell (A dunai Monarchia a jelenkori lengyel irodalomban) = FRIED István szerk., 1998. *(B)irodalmi álmok – (b)irodalmi valóság*. (A Monarchia irodalmairól, művészetéről). JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 93–102.

Narrative Techniques and Paratexts in Magda Szabo's Early Novels

The paper examines three early novels by Magda Szabo (The Danaide, Pilatus, Moses One, Twenty-Two). After the short overview of reception history, it examines the narrative techniques of the novels, as well as their structure, title and the significance of mythology, archetypes and pretexts in them. It also analyses how the pretexts of the novels could turn into paratexts generating new meaning in the text of the novel.

Key words: narrative techniques, paratexts, pretexts, archetypes, Bible, mythology

Narativne tehnike i paratekstovi u ranim romanima Magde Sabo

Studija posmatra tri rana romana spisateljice Magde Sabo, a to su Pilat (*Pilátus*), Danaida (*A Danaida*) i Mojsije jedan, dvadeset dva (*Mózes egy, huszonkettő*). Nakon kratkog pregleda istorije recepcije vrši se analiza narativnih tehnika triju romana, a potom se razmatra značaj njihove građe, odnosno naslova, u vezi sa mitologijom, arhetipovima, kao i sa nekim njihovim paratekstovima. Potom povodom pojma transtekstualnosti se osvrće i na pitanje, na koji način pojedini pretekstovi postaju paratekstovi koji generišu nova značenja u tekstovima romana.

Ključne reči: narativne tehnike, paratekstovi, pretekstovi, arhetipi, Biblija, mitologija

Beérkezés időpontja: 2015. 04. 04.

Közlésre elfogadva: 2015. 04. 12.