

Gintli Tibor

# A jelentéstulajdonítás mozgásteré

## Szabó Magda *A Danaida* című regényében

A *Danaida* recepciója szinte egyhangúlag poétikai visszalépésként értékelte a könyv elbeszélsmódját az olyan – a magyar próza kontextusában tekintve újszerű narratív megoldásokat alkalmazó – korábbi regényekhez képest, mint a *Freskó* vagy *Az őz*.<sup>1</sup> Ezzel az állásponttal száll vitába Kosztrabszky Réka értelmezése, amely a leggyakrabban kifogásolt narratív megoldást, a mindentudó elbeszélő alkalmazását poétikai indokokkal magyarázza. Úgy véli, a regény bonyolult időrendje, illetve a főszereplő személyiségének összetett alakulástörténete, valamint a többi szereplő nézőpontjának megjelenítése indokoltá teszi az omnisciens narrátor felléptetését.<sup>2</sup> Álláspontom szerint a regény narratív poétikája az említett két műhöz viszonyítva valóban hagyományosabb jelleget mutat, ugyanakkor a visszalépés egyoldalú hangsúlyozását is megtévesztőnek tartom. Kosztrabszky Rékának az a megfigyelése kétségtelenül helytálló, hogy a főhősön belüli beszéde idézett monológok formájában csak a második résztől jelenik meg, mint ahogy az a megállapítása is, melynek értelmében ez a megoldás összefüggésbe hozható önreflexiójának elmélyülésével.<sup>3</sup> Az anonim narrátor szövegében megjelenő idézett monológ mint tisztán szereplői beszéd valóban ennek a lassú öntudatra ébredésnek a jelzésére szolgál. Ez az érv elsősorban azokra a kritikai észrevételekre válaszolhat meggyőzően, amelyek *Az őz* elbeszéléstechnikai megoldásának folytatását kérték számon *A Danaida* szövegén.

Az persze korántsem állítható megalapozottan, hogy a lassú öntudatra eszmélés folyamatának megjelenítésére kizárólag a mindentudó narrátor felléptetése kínál lehetőséget, mint ahogy az sem, hogy erre csupán az elbeszélő monológ dominanciáját lassan megtörő idézett monológ révén nyílna mód. A szereplő önreflexiójában bekövetkező változást ugyanis elsősorban nem a belső beszéd közvetítésének módja [elbeszélő monológ/idézett monológ], hanem e belső beszéd jellege határozza meg, ezért a belső monológ struktúrájában bekövetkező változás

1 A Szabó Magda-életmű egyik legavatottabb értelmezője, Erdődy Edit is ezt az álláspontot képviselte: „A *Díznótortól* kezdve – itt még csak csírájában – hibás tendencia kezd uralkodni a regény [sic!] ábrázolásmódjában. A belső monológoktól egyre több helyet vesz el az a fajta írói, objektív leírás, amely nem a külső világ érzékeltetésére, hanem a szereplők lelkivilágának hidegen tárgyyszerű leírására törekszik. Ez a tendencia *A Danaidában* éri el csúcspontját, ahol a belső monológ már egészen visszaszorul. Az objektivitás érdekében az író egzaktásra törekvő nyelvezetet alakít ki. Objektivitása azonban ál-objektivitás, továbbra is belülről érzékeli hőseit, s ahelyett, hogy ezt a hajlamát hagyná érvényesülni, kívülről, objektív leírás módszerével kísérel meg szereplői lelki és gondolatvilágának ábrázolását.” Erdődy Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, *Literatura* 1974/3., 118.

2 Kosztrabszky Réka, *Az omnisciens elbeszélő szerepe Szabó Magda *A Danaida* című regényében*, *Tanulmányok* 2017/2., 56. <https://tanulmanyok.ff.uns.ac.rs/index.php/tan/article/view/2177/2200>.

3 *Uo.*, 63.

természetesen szintén alkalmas lehet a szereplő önreflexiójában lezajló átalakulás megjelenítésére. Faulkner klasszikus műve, *A hang és a téboly* olyan szereplő belső beszédét is idézett monológ formájában teszi hallhatóvá, aki gyengeelméjű, s annak az egyetemista figurának a szólamát is ezt a megoldást alkalmazva közvetíti, akit összetett és elmélyült önértelmezés jellemez. A belső beszéd koherenciája, elvontsági foka és egyéb hasonló jellegzetességei kellőképpen érzékeltetni tudják a szereplői tudat reflexiók szintjét. Természetesen annak sincs semmiféle elvi akadály, hogy mindez az elbeszelt monológ közegében valósuljon meg. A *Danaida* esetében választott megoldás funkcionális volta mellett ugyanakkor a korábban idézett megfontoláson túl további érv is említhető: a főhős nő személyiségének fontos vonása, hogy hallgat élettörténetének legfontosabb részleteiről. A hallgatás és a beszéd képessége tehát a személyiség alakulástörténetének kiemelten hangsúlyos dimenziója. A lassú öntudatra ébredés folyamatának megjelenítése autodiegetikus elbeszélő felléptetése esetén, illetve az egész narratívára kiterjesztett szereplői belső monológ technikájával is tökéletesen megoldható lett volna. Aligha érdemes azonban számon kérni a szerzőt, hogy miért nem tartott ki a korábbi regényeiben alkalmazott narratív eljárás mellett, mint ahogy azt is téves előfeltevésnek tartom, hogy az omnisciens narrátor alkalmazása esztétikai szempontból eleve alacsonyabb rendű megoldás lenne, mint a szereplői elbeszélő felléptetése. Még az sem állítható, hogy az elbeszélői mindentudás mai ízlésünknek kevésbé felel meg, mint a maga relatív megbízhatatlanságát explicitté tevő szereplői elbeszélés. A legfontosabb kérdés ugyanis nem az, hogy omnisciens-e a narrátor, hanem az, hogy ez a „mindentudás” mire terjed ki. A mindentudó elbeszélő kategóriája ugyanis nem egyetlen szerepkört takar, hanem különböző narratori szerepek halmazaként fogható fel. Erre utal többek között az is, hogy a narratológia megkülönbözteti a korlátozott mindentudású elbeszélő fogalmát. A jelentéstulajdonítás nyitottsága-lehatároltsága tekintetében korántsem érdektelen, hogy mire terjed ki az elbeszélő „mindentudása”, az a képessége, hogy többet tud, mint a narratíva szereplői. Csupán arra, hogy be tud számolni róla, mi történik ugyanabban az időpontban, két egymástól távollevő helyszínen? Abban, hogy képes előrevetíteni olyan jövőbeli történéseket, amelyekről a szereplőknek a cselekmény aktuális fázisában még nem lehet tudomásuk? Be tud számolni arról, hogy mi történik azon a helyszínen, ahol a szereplő magányosan tartózkodik, vagy netán belelát a figurái tudatába is? Ha átvilágítja a szereplői tudatokat, milyen gyakorisággal teszi ezt? Milyen mértékben alkalmazza a belső, a külső vagy a zéró fokalizációt? Csupán elbeszéli a történéseket, vagy terjedelmes kommentárok révén értelmezi is az eseményeket és a szereplők jellemét? Értelmezési ajánlata határozott, igazságként beállított értékrenden nyugszik, vagy nem zárja ki más szemléletmódok létjogosultságát sem? Ez a példaként említett néhány lehetőség jól szemlélteti, hogy a mindentudó elbeszélő terminus mennyire különböző narratori magatartások összefoglaló elnevezéséül szolgál. Egy többnyire külső fokalizációt alkalmazó, a szereplők tetteinek, jellemének minősítésétől, saját ideológiai nézőpontjának definitív meghatározásától, annak igazságként történő prezentálásától tartózkodó korlátozott mindentudású elbeszélő például aligha szűkíti számottevően a befogadói jelentéstulajdonítás mozgásterét.

A fentiek alapján *A Danaida* narratív poétikája még a mai ízlésünk szerint sem kifogásolható pusztán azért, mert mindentudó elbeszélőt léptet fel. Ugyanakkor

aligha kétséges, hogy a regény ennek a szerepkörnek olyan változatát alkalmazza, amely több vonatkozásban is csökkenti a befogadói aktivitás mozgásterét. Az elbeszélői kommentárok és minősítések sok esetben nagyon határozott értelmezési ajánlatot fogalmaznak meg. A narrátor mind a főhősnő, mind a többi alak jelleméről gyakran tesz általánosító jellegű, összegző kijelentéseket, ami a szereplők egy része esetében a figurák személyiségének áttetsző voltát sugallja. Az anonim elbeszélő egyáltalán nem titkolja a szereplőkkel kapcsolatos ellenszenvét, illetve szimpátiáját. Az a sajátosság, hogy a heterodiegetikus narrátor távolságtartását feladva szakít az ezzel a narrátori pozícióval gyakran együtt járó objektivitással, akár teret is nyithatna az olvasói jelentéstulajdonítás számára, mivel a narrátor intenzív érzelmei arcot kölcsönöznek az elbeszélői szólamnak, s ezzel a narratívának ezt az anonim funkcióként felfogott alkotóelemét a személyiség bizonyos pszichikai tulajdonságaival ruházzák fel. A harmadik személyű elbeszélő ilyen pozicionálása nyomán felmerülhetne a viszonylagos elbeszélői megbízhatatlanság lehetősége annak ellenére is, hogy a narratológia vonatkozó szakirodalmában általában csak szereplői elbeszélőkre tartja alkalmazhatónak ezt a kategóriát.<sup>4</sup> Ugyanakkor a szövegben nincs nyoma annak, hogy az absztrakt szerző és a heterodiegetikus narrátor nézőpontja között látványos rés nyíljon. A személyes érzelmeit korántsem leplező narrátort a regény lényegében a helyes viszonyulás kinyilvánítójaként állítja be, aki mintegy az igazságot képviseli.

A narrátor pozíciója ebben a tekintetben a Móricz prózájában megfigyelhető hasonló jellegű elbeszélői magatartásnál is hagyományosabb. A szenttelenség flaubert-i elvét érvényesítő szabad-függő beszéddel szemben Móricz prózája többnyire a narrátor érzelmi érintettségét érzékelhetővé tevő átélt beszédet részesíti előnyben. Ez az érzelmi involváltság általában az adott szereplői megszólalással történő azonosulással írható le, ritkábban az elbeszélői ironia érvényre juttatását szolgálja. Mivel ez az átélő azonosulás a szöveg különböző helyein más-más szereplőhöz tapad, Móricznál a mindentudó elbeszélő lokális érvénnyel nemegyszer egymástól jelentősen eltérő nézőpontokkal és véleményekkel azonosul. Ezzel szemben *A Danaida* elbeszélőjének értékítéletei, a szereplőkhöz fűződő érzelmi viszonya stabilnak mutatkozik, s ennek következményeként a magasabb rendű tudás pozíciójára látszik igényt tartani. A narrátor bizonyosnak látszik lenni saját ideológiai nézőpontja igazában, amin az sem változtat, hogy az értékes emberi személyiségről alkotott határozott elképzelésének olyan elvárások is hangsúlyos részét képezik, melyek a mai olvasó számára meglehetősen idejétműltnak hatnak. Katalint többször is megőrjé az elbeszélő a társadalmi tájékozódás és a történelmi események iránti érdektelensége miatt.<sup>5</sup> A főhősnőnek az a vonása, hogy szinte kizárólag magánéletének kérdései foglalkoztatják, nem felelt meg a közösségi ember szocialista ideáljának. Ez a normatív elvárásként megjelenő követelmény mára elvesztette magától értetődő érvényességét, már csak azért is, mert mai nézőpontunk szerint olyan történelmi időszakban várta volna el a társadalom életében való aktív részvételt, amikor ennek

4 Vö. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago UP, Chicago, 1983, 158–159.; James Phelan, *Living to Tell about It*, Cornell UP, Ithaca–London, 2005, 12.; Uő, *Somebody Telling Somebody Else*, The Ohio State University Press, Columbus, 2017, 99.

5 Például: „Katalin még arra sem méltatta hazáját, hogy eltöprengjen rajta, milyen úton halad.” Szabó Magda, *A Danaida*, Jaffa, Budapest, 2018, 177.

a tevékenységnek a kereteit pártutasítások határozták meg, ami nem igazán segítette elő az autonóm személyiség kibontakozását.

Az elbeszélő értékrendjének és ideológiai nézőpontjának előíró jellege nyomot hagy az alakok jellemzésén, ami a szereplők egy része esetében a leegyszerűsítő ábrázolás irányába mozgatja a megjelenített személyiséget. Így változik Nóra szinte idealizált alakká, míg Anyuci figurája többnyire a gúnyrajz sajátosságait mutatja, de Somos Aranka és Elek kapcsán is felvethető a megjelenítés egysíkú volta, bár utóbbi Melinda hatására kimozdulni látszik ebből a pozícióból. Más szereplők esetében ugyanakkor nem érvényesül ilyen látványosan ez a tendencia: a főhős, valamint Melinda megjelenítése összetettebbnek mutatkozik, s az olyan remekbe szabott mellékalaké is, mint Matild figurája.

A narrátori mindentudás egy másik – mai ízlésünk szerint kevésbé szerencsés megnyilvánulása – a szereplők egy részének fölényeskedő elbeszélői kezelése. A narrátor meglehetősen gyakran engedi meg magának, hogy egyes szereplők, illetve a főhős intellektuális horizontjáról, kulturális érdeklődéséről és ismereteiről lekicsinylően nyilatkozzon. Ez a magatartás azzal a sajátossággal összekapcsolódva, hogy a narrátori szólam a maga ellen- és rokonszenveinek kinyilvánításától korántsem tartózkodik, s ezáltal az anonim narratív funkció pozíciójából a személyiséggel rendelkező beszélő irányába mozdul, egyfajta fölényeskedés benyomását kelti. Jóllehet a narratológia egyik alapvető axiómája a narrátor és szerző elválasztása, a narrátori szólamnak ez a sajátossága azt a képzetet kelti, hogy ebben az esetben az elbeszélő és a szerző viszonyulása nem áll távol egymástól, márpedig a fölényeskedés nem igazán vonzó írói magatartás.

Az elbeszélői mindentudás tehát meglehetősen kiterjedt módon érvényesül a regény szövegében, ami több tekintetben korlátozza a befogadói aktivitást, hiszen a kommunikációt az egyirányúság felé tereli. Akár azt is mondhatjuk, hogy a szöveg egyfajta – igaz korántsem bántó mértékű – didaktikus jelleget mutat. Az azonban már korántsem egyértelmű, hogy ezt a sajátosságot esztétikai hiányosságként, vagy intencionált hatástényezőként fogjuk fel. Mai olvasói ízlésünk, amely a befogadót mintegy társszerzőként szereti felfogni, valószínűleg a hiányosságként történő értékelésre hajlik. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a regény születésének idején a létező hazai női magatartásmodellek közül a legelterjedtebbnek és tradicionálisan a legelfogadottabbnak a családi háttér biztonságát nyújtó, mintegy a férfi árnyékában élő, passzív szerep számított, ez a mérsékelt didaxis a társadalmi hatás igényének is betudható. A *Danaida* – számos más Szabó Magda-regényhez hasonlóan – a nő társadalmi emancipálását sürgeti, jelen esetben egy olyan regényalak élettörténetének elbeszélése által, aki végül nem képes megfelelni ennek az elvárásnak. Az irodalomtörténészek és a kritikusok általában szeretik azt hinni, hogy az irodalmi műveket nekik írják, s ők alkotják ezek leginkább autentikus közönségét. Ha azonban azt az intenciót feltételezzük, hogy a könyv minél szélesebb (női) olvasóközönséget igyekszik kimozdítani hagyományos felfogásából, amely a világ rendjeként fogja fel a maskulin dominanciát, akkor valószínűleg nem tévedünk, ha úgy véljük, a mérsékelt didaxis és a szélesebb olvasóközönség körében kevésbé megszokott poétikai innováció visszafogása sokkal inkább növeli, mintsem korlátozza a regény társadalmi hatását.

A *Danaida* szövegében érvényesülő didaktikus jelleg egyébként sem túlhajtott, a modern regényeken iskolázott olvasónak sem kell úgy éreznie, hogy a szöveg megfosztja a kreatív befogadás lehetőségétől. Ennek a látszólagos ellentmondásnak, amely a befogadói aktivitás és az elbeszélő kiterjedt kommentáló-értelmező tevékenysége között mutatkozik, az egyik jellemző feloldását a regény narrációjának az a sajátossága adja, hogy a cselekmény valamely fontos mozzanatát képező esemény elbeszélését az annak jelentőségét kiemelő, illetve azt értelmező kommentár nem azonnal, hanem jelentős késéssel, akár egy másik fejezetbe helyezve követi. Az oldalak távolsága, illetve a befogadás folyamatában a szignál érzékelése és annak narrátori értékelése között eltelő idő lehetőséget kínál az olvasó számára, hogy még az elbeszélői kommentár elolvasása előtt felismerje az adott mozzanat jelentőségét, és megkísérelje annak értelmezését. Itt most csak két jellegzetes példát említek. Az egyikben arról értesülünk, hogy a Melinda befogadásának idején az egyébként egymástól már jó ideje eltávolodott, minden szexuális érintkezéstől tartózkodó Katalin és Elek ismét házasságot kezdenek élni.<sup>6</sup> A meglepő jelenségnek a narrátor csak oldalakkal később adja magyarázatát: a házastársak mintegy Melinda szüleinek érzik magukat, s ez az illúzió – a közös gyermek képzete – átmenetileg ismét közelebb hozza őket egymáshoz.<sup>7</sup> A másik ilyen eseményre a *Faust* utolsó próbája alkalmával kerül sor, amikor az egyik hiányzó diáklányt Faust szerepében helyettesítő Elek megcsókolja a Margitot alakító Melinda kezét.<sup>8</sup> A jelenet szemtanúi jót derülnek a szituáción [a tanár kezét csókol saját diákjának], de aznap este Elek furcsán viselkedik. Ez a jelenet az első szignálja Melinda és Elek lassan kifejlődő, majd házassággal végződő szerelmének, amit azonban csak 15 oldallal később tesz explicitté az elbeszélés, ráadásul ezúttal nem is elbeszélői kommentár, hanem Melinda Katalinhoz intézett szavai révén, amelyhez csak később csatlakozik a narrátori szólam.<sup>9</sup>

Ahogy arról korábban már szó esett, a regény korabeli kritikai fogadtatása szinte egyöntetűen poétikai visszalépést regisztrált *A Danaida* megjelenésekor, s mint a fentiekben láttuk, nem is teljesen alaptalanul. Ugyanakkor mégis egyoldalú megközelítés lenne minden poétikai innovációt megtagadni a szövegtől, illetve túlhangsúlyozni az elbeszélői mindentudásnak a jelentéstulajdonítás mozgásterét korlátozó szerepét. Kétségtelen – ahogy arra Kosztrabszky Réka is felhívta a figyelmet<sup>10</sup> –, hogy az elbeszélés a prolepsziseknek köszönhetően gyakran él a lineáris időrend megbontásának eljárásával. Ez a megoldás az 1960-as évek elején még nem magától értetődő gyakorlat a magyar elbeszélő művekben, tehát abban az időszakban még korántsem veszítette el újdonságértékét. Ugyanakkor megjegyezhető, hogy a regény első részét követően a prolepszisek gyakorisága jelentős mértékben csökken, jóllehet alkalmazásuk egészen az utolsó fejezetig kitart. Kézenfekvő, hogy a történet kibontakozásával párhuzamosan az olvasó számára még ismeretlen jövőbeli

6 Uo., 274.

7 Uo., 281.

8 Uo., 308.

9 „– Kati – mondta Melinda –, Elek szerelmes belém, és ha ottmaradok nálad, végképp bele fogok szeretni én is.” Uo., 323.

10 Kosztrabszky, *l. m.*, 60.

események száma folyamatosan csökken, ami indokolhatja ezt a változást, ugyanakkor a szövegben előre haladva a lineáris időrend túlságosan is meghatározóvá válik. Az időrend intenzív megbontására törekvő narratíva természetesen az analepsziszt is alkalmazhatná erre a célra, amit a főhős nő erősödő önreflexiója is támogatna: minél inkább elmélyül saját élettörténetére vonatkozó értelmező tevékenysége, annál gyakrabban idézi fel élete korábbi eseményeit. A lineárishoz egyre inkább közelítő időkezelés tehát nem értékelhető kizárólag a narratív processzus természetéből szükségszerűen következő jelenségnek.

Bátran poétikai innovációnak tekinthetjük azonban azt a szokatlan címadási gyakorlatot, amelyet a regény fejezetei követnek. A fejezetcímek a főhős nő, Csánády Katalin hivatalos életrajzának egymást követő tagmondatai, szószerkezetei, amelyek összeolvasva rövid, formális autobiográfiává állnak össze. Csak az utolsó fejezetből derül ki egyértelműen, hogy ezt az életrajzot a protagonista akkor nyújtotta be, amikor áthelyezését kérte a törökdi könyvtárba. Ez a címadási gyakorlat nem csupán egy szellemes ötlet, hanem a regény alapproblémáját viszi színre. A narrációnak folytonosan ismétlődő formuláját képezi az a többféle változatban visszatérő megjegyzés, amely arról tudósít, hogy Katalintól mit nem kérdeztek meg sem a funkcionáriusok, sem az ismerősei, sem a válóperes ügyvédek. A regény szövege tehát két életrajzot nyújt: egy nyilvános, hivatalos curriculum vitae-t, és egy másikat, amelyik a regény narrációjából bomlik ki. Előbbi meglehetősen semmitmondó, mit sem árul el a főhős érzéseiről, félelmeiről és töprengéseiről, a másik éppen ezek bemutatására vállalkozik.

A hivatalos életrajz semmitmondó jellege jórészt éppen széttördeltsége révén válik olvasói tapasztalattá, hiszen nem csupán arról van szó, hogy a fragmentumok összeolvasása nyomán szűkszavú és személytelen szöveg áll elő, hanem arról, hogy így, darabokra tördelve még inkább szemléletessé válik az életrajz elégtelen volta. Egyrészt az egyes mondatföredékek közötti összefüggést a középük iktatott, általában 13-14 oldalnyi fejezetszöveg elhalványítja, nehezen követhetővé teszi, ráadásul a fejezetcímekben futó mondat többnyire több fejezeten át folytatódik, ami még inkább megnehezíti az olvasó számára, hogy értelmes mondatokká állítsa össze a címekbe emelt töredékeket. Az empirikus olvasók befogadási stratégiái nyilván sokfélék, korántsem elképzelhetetlen, hogy van olyan olvasó, aki eltökélten fellelőz valamennyi fejezet kezdő oldalát, és módszeresen összeolvassa a töredékes címeket. A regény azonban ideális olvasójával szemben aligha támasztja ezt az elvárást, hiszen ennek a megoldásnak legfontosabb hatáseleme éppen az a látványos kontraszt, amely az érdektelen – vagy önmagában esetleg teljesen értelmetlen – töredék és a fejezetben kibomló részletgazdag elbeszélés között mutatkozik. Az áthelyezéshez benyújtott hivatalos életrajz mindazoknak a visszaemlékezéseknek és mindazoknak az élettörténetét érintő kérdésekre adott válaszoknak az összefoglalása, amelyek Katalin szájából elhangzottak addigi élete során.

Az élettörténet elbeszélése a „ki vagyok én?” kérdésre adott válaszként fogható fel, egyes összefoglalásai az identitás aktuális meghatározásaiként értelmezhetők. Annak, hogy a főhős nő nem volt képes tartalmasabb elbeszéléssel szolgálni senki számára, több oka van. Az a visszatérő formula, melynek állítmánya a „nem kérdezték” szófordulat (illetve ennek valamilyen variációja), a külvilág érdektelen-

ségére utal, s ezzel Katalin sorsának arra a komponensére világít rá, hogy személyiségének alakulására környezetének érdektelensége döntő befolyást gyakorolt.<sup>11</sup> Ugyanakkor arra is fény derül, hogy Katalin nem egy alkalommal tudatosan hallgatta el élettörténetének olyan részleteit, amelyekről úgy vélte, rossz fényben tüntethetik fel őt vagy családtagjait. A főszereplőnek ezt a stratégiáját a narrátor önfeladésként értékeli. A főhős nő saját életéről szóló beszámolóinak ezt az önfeladást vetületét a Nóra alakjához kapcsolódó fejezetek helyezik leginkább előtérbe, ahogy ez az alábbi idézetből is kitűnik: „[Katalin] nem bírta volna el, hogy Nóra »rosszat gondoljon róla«, s élete jelentős eseményeinek elhallgatásával körülbelül el is döntötte sorsát”.<sup>12</sup> Bár ez a részlet határozottan a főhős nő felelősségét hangsúlyozza, mindez nem törli ki az olvasó emlékezetéből, hogy a narratíva korábban visszatérő módon, makacs következetességgel utalt a környezet érdektelenségére, s néhány alkalommal a most idézett szöveghelyet követően is alkalmazza ezt az eljárást. Mindez azt jelenti, hogy az elbeszélés nem foglal állást egyértelműen abban a kérdésben, hogy Katalin mennyiben tehető felelőssé önállótlanágáért, illetve mennyiben tekinthető ebben a vonatkozásban környezete áldozatának. A kérdés annak ellenére eldöntetlen marad, hogy a narrátor érzékelhetően nagyobb aktivitást várna a szereplőtől saját életének irányításában.

A mindentudó elbeszélő alkalmazása ellenére tehát nyitva marad a narratíva egyik alapkérdése: mennyiben tekinthető bűnösnek és mennyiben áldozatnak Katalin. Ez a kérdés egy újabb kérdéshez vezet: miben is áll a főszereplő bűne? Ha azokat a szöveghelyeket vizsgáljuk, amelyek ezt a kérdést explicit módon tematizálják, az apa ellen elkövetett bűn vagy a Nóra iránti hálátlanság adódik legkézenfekvőbb válaszként. A bűnösség kérdésének azt a vetületét, amely nem a másokkal, hanem az önmagával szemben elkövetett bűnre vonatkozik, nem tárgyalja narrátori kommentár. Ezt az aspektust a cselekmény menete, illetve a főszereplőnő belső alakulástörténetének rajza veti fel, nem kifejtett, hanem sugalmazott formában. Saját értelmezésem szerint Katalin „bűnei” közül a narratíva egésze éppen ezt az önmaga ellen elkövetett bűnt állítja be súlyosabbnak, mivel ez az önfeladás a regény egész cselekményét végigkíséri – ami alól az utolsó, Melinda nevét viselő rész sem kivétel –, míg az apa és Nóra ellen elkövetett bűn a történetnek csak egy-egy epizódját képezi. [Abban az értelemben is, hogy maguk is alkotóelemei, stádiumai az önfeladás folyamatának.] A regény mindentudó és többnyire nagyon közlékeny narrátora feltűnően hallgatagnak mutatkozik ebben a tekintetben, nem hozza szóba a bűnösségnek azt az aspektusát, amelyet a narratíva egésze viszont a szöveg középpontjába helyez. Ezzel a megoldással a szerző szerencsésen kerüli el a túlmagyarázást vagy a fölösleges didaxis veszélyét: nem hozza szóba azt, ami önmagáért beszél.

11 „ennyi volt közölhető a káderrel” [25.]; „beszélnie kellene erről, de ugyan kinek” [64.]; „Persze mindig mást tudakoltak tőle” [71.]; „soha senki se tudakolta tőle, mi vezette a tanárszakosok közé” [78.]; „Katalint születése percétől csendre szoktatták” [79.]; „azt is elmulasztották megtudakolni Katalintól” [79.]; „Mint ahogy soha senki meg nem kérdezte Katalintól” [80.]; „senki se kérdezte Katalintól” [90.]; „Ügyvédje ugyanúgy nem tudta kérdezni, mint a káderek” [187.]; „Mit szólt volna a funkcionárius, ha elmondja neki” [218.]; „Egyik ügyvédet sem érdekelt Katalin hegedűje vagy Elek irodalmi szakköre, pedig mindkettő hozzátartozott válópörük történetéhez” [226.]; „és az ügyvéd [ezt sem kérdezte meg soha] nagyon meglepődött volna, ha kiderül” [288.]; „felettesei közül [...] senkit sem érdekelt, ki volt az apja, hova tűnt Dániel” [345.]

12 Szabó, *l. m.*, 149.

A regény jelentésének túlzott transzparenciáját kifogásoló kritikákkal vitatkozva Kosztrabszky Réka joggal hivatkozott a mitológiai vonatkozások összetett voltára.<sup>13</sup> Elemzésében arra a meggyőző következtetésre jutott, hogy a címben szereplő Danaida név magába olvasztja mind Hüpermnésztra, mind a többi Danaida sorsának bizonyos aspektusait. Nem vitatva, hogy az apa ellen elkövetett bűn, illetve a körkörös szerkezet – amely a Danaidák alvilágbeli bűnhődését idézi fel – a 49 lány sorsának bizonyos aspektusait is bekapcsolja a regény szövetébe, megítélésem szerint a regény címe elsősorban mégis Hüpermnésztra alakjára utal. Kosztrabszky Réka megállapítja, hogy Katalin élete az esküvő után Hüpermnésztra történetének ironikus kifordításaként olvasható, mint ahogy az sem kerüli el figyelmét, hogy Nóra a házassággal kapcsolatban a mítoszbeli apa szerepének egyfajta inverzét képviseli.

E számottevő eredmények ellenére megítélésem szerint a cím mitológiai vonatkozásai további vizsgálatot igényelnek. Értelmezésem szerint Katalin önfeladó életmódja a házasságában éri el mélypontját, amikor is egyfajta cselédszerepet tölt be Anyuci és Elek mellett, s ebben a szerepkörben öntudatát mintegy szándékosan elaltatva boldog önfeladtsággal látszik feloldódni. Katalinnak saját identitása ellen elkövetett legnagyobb bűne tehát a házasság. A főhősnő sorsát a házasságkötés pecsételi meg, ezért íródik rá alakja arra az egyetlen Danaidára, aki nem ölte meg férjét a nászéjszakán. A címbeli határozott névelő is erre látszik utalni, hiszen a 49 Danaida olyan homogén csoportot alkot, amelynek tagjai esetében nincs értelme a határozott névelő használatának. A határozott névelős tulajdonnév választását az magyarázza, hogy arról a Danaidáról van szó, amelyik nem csupán egy a 49 közül, hanem az az egyetlen, aki másként döntött. Ezzel az érveléssel szemben felvethető, hogy az „Egy Danaida” címvariáns meglehetősen esetlenül hangzana, ugyanakkor a névelő nélküli „Danaida” változat esetében ez az ellenvetés sem merülhetne fel, ami arra enged következtetni, hogy a határozott névelőnek valóban nagy jelentőség tulajdonítható.

A másik érvet, amely amellett szól, hogy a regény címében elsősorban arra a bizonyos Danaidára tett utalást lássuk, aki házasságot kötött, egy másik mítoszi nőalak, Elektra nevének előfordulása szolgáltatja. Elek az iskolai színjátszó körben Melindára osztja Elektra szerepét. Katalin és Melinda személyiségének ellentétes vonásait az elbeszélés meglehetősen nyilvánvalóvá teszi. Melinda azok közé a Szabó Magda-hősnők közé tartozik, akik lázadó magatartásukkal vívják ki saját autonómiájukat, míg Katalin élettörténetét az önfeladás különböző stádiumai alkotják. A mitológiai Elektra – a tragikus triász mindegyikének vonatkozó drámájában – olyan nőalak, aki aktív szerepet vállal Agamemnón halálának megbosszulásában. Nem csupán hazahívja öccsét, Oresztészt, hanem folytonosan ösztönzi is vonakodó fivérét a tett végrehajtására, aki jórészt ennek hatására cselekszik. Aktivitásával befolyást gyakorol a passzívabb férfiszereplő sorsának és személyiségének alakulására, akárcsak Melinda, aki képes kimozdítani Eleket az önimádat pozíciójából és a kiszolgálásra szoruló beteg ember szerepéből. Elektrával szemben Hüpermnésztra az a nőalak, aki felszólításra sem cselekszik, aki önszántából elfogadja azt

13 Kosztrabszky, *Az elbeszéléstechnika sajátosságai Szabó Magda korai regényeiben*, Doktori [PhD] értekezés [kézirat], 128–131. [http://real-phd.mtak.hu/1093/2/Kosztrabszky\\_Reka\\_disszertacio.pdf](http://real-phd.mtak.hu/1093/2/Kosztrabszky_Reka_disszertacio.pdf).

a házasságot, amelyet rákényszerítenek, ahogy Katalin is valaki másnak, Anyucinak a döntése nyomán, tehát tulajdonképpen nem saját akaratából köt házasságot. [Ugyanakkor megjegyezhető, hogy a szöveg kisebb hangsúllyal ugyan, de valóban rájátszik a többi Danaida sorsára is a házassággal összefüggésben, amikor az elbeszélő jelzi, hogy Katalin tulajdonképpen már az esküvő előtt elhidegült a férjétől, csak nem akart ezzel a ténnyel szembesülni.]

A szöveg egy másik lényeges ponton is rációfól arra a kritikára, melynek értelmében az elbeszélő mindentudás szükségszerű következményeként a narratívát minden tekintetben túlzott transzparencia jellemzi. A regény harmadik részében azt a folyamatot követhetjük nyomon, hogy miként szabadul föl Katalin személyisége az Elek személye köré fonódó kultikus rajongás hatása alól. Ez a változás az önreflexió elmélyülésével jár együtt, valamint az Eleknek alárendelt – korábban természetesnek vélt – pozíció elutasításával, ami végül elvezet a váláshoz, a függőség végleges felszámolásához. Ezt a pozitív változást a narráció explicitté teszi, ugyanakkor arra inkább csak egyes jelenetek szcenírozása utal, hogy valójában eközben kétirányú folyamat zajlik le. Katalin szülőnek érzi magát, jóllehet több jelenetben is megfordul a hagyományos szereposztás: a tizenéves Melinda viselkedik felnőttként, míg az anya szerepét magáénak tudó Katalin gyerekként. A főhősnő ismét valaki másnak a hatása alá kerül, ismét valaki másnak rendeli magát alá szinte egészen az önfeladással. Nem vitás, hogy Melinda személyében Katalin életének korábbi szereplőinél sokkal érdemesebb embert választott rajongása tárgyául, ugyanakkor ez a tény az autonóm önidentitás megteremtésére való képtelenségén mit sem változtat. Melinda is olyan idollá válik számára, aki iránt táplált rajongó szeretete tulajdonképpen a saját identitás megteremtésének pótlékát jelenti számára. Melindának kétségtelenül komoly szerepe van abban, hogy Katalin felszabadul Elek hatalma alól, azonban a lány szuverén személyiségének csodálata nem arra sarkallja Katalint, hogy maga is hasonlóan független személyiséggé váljon, hanem csupán rajongásának tárgyát változtatja meg. Melinda hatásának ezt az aspektusát a szöveg nem a narrátor explicit állításával jelzi, hanem egy szinte jelentéktelennek tetsző, éppen ezért alig érzékelhető megoldással. A regény három részének címadási eljárása a legegyszerűbbek közé tartozik: egy-egy szereplő neve alkotja a címet, azé, aki a cselekmény adott szakaszában a legfontosabb szerepet tölti be Katalin életében. Másfelől azonban ezek a szerepek nagyon különbözőnek látszanak, a felszínen Melinda egyértelműen felszabadító hatást gyakorol a főhősnőre, tehát látványosan kilóg abból a sorból, amelynek korábbi tagjai Dániel és Elek. A címadásnak ezért egy absztraktabb szinten az a jelentés tulajdonítható, hogy személyiségének minden jól látható különbsége ellenére Melinda beíródik azoknak a szereplőknek a sorába, akik mögé bújva Katalin igyekszik megszabadulni az önálló identitás megalkotásának terhétől. Ennek kapcsán felmerül az a narráció által explicit módon ugyancsak meg nem fogalmazott kérdés is, hogy az az önfeladkozás, amelyet Katalin az imádata tárgyául választott személyek iránt tanúsít, valójában nem értelmezhető-e legalább részben önzésként?

Befejezésül a regény zárata által sugalmazott kérdés megfogalmazásával szeretnék rámutatni arra, hogy a szöveg bizonyos rétegeiben jól érzékelhető a hajlam a jelentésbeli nyitottságra. A *Danaida* befejezése nem ad egyértelmű választ arra

a kérdésre, hogy mennyiben fogható fel menekülésként, illetve mennyiben önbüntetésként a Törökre költözés. Katalin önreflexiója az Elekkel való szakítás, majd a válóper nyomán fokozatosan elmélyült, ennek a folyamatnak a során a főhős nő nem csupán saját korábbi alárendelt pozíciójával szembesült, hanem az önállóságra való alkati képtelenségével is. A törökdi könyvtár ezért egyszerre fogható fel egyfajta önkéntes száműzetésként, önbüntetésként, amellyel a szereplő mintegy végképp lezárja élettörténetét, feladja próbálkozásait, hogy érzelmileg kötődjék valakihez. Másfelől ez a döntés értelmezhető az önidentitás megalkotásának nyomasztó terhe alól történő megszabadulás vágyaként is, egyfajta megkönnyebbülésként, amelyet azért érez Katalin, mert az önteremtés nyomasztó feladatától megmenekülve, emlékeiben elmerülve immár végleg átadhatja magát azoknak a múltbeli árnyaknak, akik mögé korábbi életében húzódott. A szöveg nyitottságát azt teszi különösen szemléletessé, hogy az önbüntetés az elhibázott életút minden korábbinál világosabb reflektálását feltételezi, míg a múlt árnyait megelevenítő emlékezésben történő önfeloldódás az önidentitás végleges feladására utal.

Szilágyi Zsófia

## „Mint maga a szabálytalanság”

ISKOLÁK A SZABÓ MAGDA-REGÉNYEKBE

Szabó Magda számos regényében jelenik meg az iskola helyszíneként – a legnevezetesebb a Matula lett az *Abigélből*, de ott van a *Tündér Lala* tündériskolája, látjuk az Eperjes Benjámin utcai iskolát a *Születésnapban*, az Oroszlán téri iskolát az *Álarcosbálban*, vagy az Apáczai Csere téri lányiskolát, amelyik a *Mondják meg Zsófikának* egyik helyszíne. És elkezdhetnénk azt is összeszedni, hol találkozunk tanárfigurákkal más Szabó Magda-regényekben: a *Katalin utca* Elekeséről, és arról, miért lett ő éppen tanár, az író maga is megszólalt egy esszében, erről majd később. Létezik még egy jótékony homályba burkolt film is, az 1959-es *Vörös tinta* [a rendezője Gertler Viktor volt, a forgatókönyvet Lukács Antallal és Thurzó Gáborral együtt írta Szabó Magda], benne egy tanárnő felemelkedésnek álcázott bukástörténetével, és ott van a pálya végén a sajátos önértelmezésként, az életmű egyfajta írói interpretációjaként, egyes részeinek újraírásaként is felfogható *Für Elise*, Dódi és Cili iskoláztatásával. És akkor emellé tegyük oda Szabó Magda nyilatkozatait arról, milyen személyes tapasztalások vannak az iskolában játszódó regényei mögött [bár ezeket egy tájékozottabb rajongó is fújja kívülről]: a saját gyerekevei a nevezetes Dóczyban, majd a tanári tapasztalatai, amelyeket kisebb részben, gyakorlótanárként Debrecenben, később pedig Hódmezővásárhelyen és Budapesten szerzett. Aztán, ha ezeket összemixeltük, akkor felhívhatjuk rá a figyelmet, hogy az *Abigél* nem Szabó Magda gyerekkori élményeiből íródott – de ez, egyrészt, egyáltalán nem meglepő, mert 1944-ben, a háború alatt ő már tanár volt, nem iskolás lány, másrészt megírta ezt egy esszében ő maga is: „Ami miatt a regény és a film íródott, színházi szaknyelven úgy hívják, spétreakció. Valaki jól mulat, nevetgél, aztán egy másik rászól, lebitangozza, egy darabig még mosolyog,