

András Sándor

Cs. Szabó László fikciós prózájáról

1.

Meghökkentő módon a száműzetés témája már a kezdetektől, 1928-tól kezdve megtalálható Cs. Szabó László írásaiban; ő maga is „kísértetiesnek” mondta jelentkezését (*Hűlő árnyékban*, h. n., é. n., 261. o.), és valóban nincs magyar író, akinél ez a téma annyira meghatározó lenne, mint őnála. 1937-es tanulmánykötete címe is meghökkentő: *Levelek a száműzetésből*. Meggondolandó, hogy a száműzetés mindig önkéntes: nem egy fennálló politikai hatalom úz el, a száműzött magától megy el, az önkéntességre viszont rákényszerül. Ezt Cs. Szabó maga is jelezte saját magára vonatkoztatva egy kései beszélgetésben. „Hiszen nem mások úztek el, én úztem el magamat, paradox módon szabad akarattal az eleve elrendeltetés hatalmában, és »szabadon se voltam szabad«, hogy csekély változtatással Babits egyik csodálatos versét idézzem.” (*Hűlő árnyékban*, 262. o.) 1938-as *Az idegen* című története Camus 1942-es *Az idegen (L'étranger)* című regénye előtt készült – a regény magyarul a fordítók szokásos perverzítésének köszönhetően *Közöny* címmel jelent meg –, és a benne sugallt állapot, másként egzisztenciális, de nem kevésbé az.

Amiből Cs. Szabó kezdettől fogva kiűzte magát, az nemcsak a politikai totalitarizmus (bármelyik fajtája) volt, hanem a totalitás fogalma, vele a totalitásra törekvés; ahogy ő mondta: „pluralista vagyok, nem monopolista” (u. o.). Fikciós prózája is ezt érezteti és sugallja legjobb darabjaiban: együttlévők disszonanciáját az együttlétben. A szavakkal gerjeszthető érzékletesség és az elvont gondolatiság, az ismerhető valóságra és a csak képzelhetőre utalás, valamint az írásosság és az íratlan megélhetőség disszonanciáit és megkerülhetetlen paralaxisát.

A száműzetés tematika tehát áthatja Cs. Szabó egész novellisztikusnak mondható életművét, holott ő csak életének második felét élte külföldön. A száműzetés szót persze egyfelől a legáltalánosabban kell érteni, nem egyszerű politikai jelentése szerint, másfelől nem szabad túldramatizálni. A politikai az ő fikciós prózájában még akkor is egy nagyobb, egzisztenciálisnak mondható száműzetésnek a vetülete, amikor ténylegesen politikairól van szó, mint a *Bujdosó Mária* címűben (amelyik érhetően kimaradt az 1983-as Budapesten kiadott válogatásból). Az 1956-os menekülés-történet ugyanis egy a maga naturalisztikusan leírt részleteitől elütő, hiszen allegorizáló „Mária”, „József”, „a kisdéd” és „Heródes” nevekkkel jelzett összefüggésben vezet Magyarországról Ausztriába, és ez a (talán túlságosan is nominalisztikusan végzett) allegorikus beágyazottság túlmutat a leegyszerűsíthető politikai dimenzióin. Az eredeti újtestamentumi történetben az otthon kényszerű, kikényszerített elhagyásáról, nem más országba távozásról, és nem is saját elhatározás nélküli távozásról van szó: az emigrálás amúgy is más, mint a szó szerinti száműzés, ahogyan Heródes se mondható az Éden-kert fölött uralkodó Úristen földi helytartójának. József és Mária újtestamentumi története másféle, mint Ádám és Éva kiűzésének a története. Ezt pedig azért kell hangsúlyozni, mert Cs. Szabó történeteiben a száműzetésnek mondható állapotba beleférnek a paradicsomi örömök is.

Jellemző a szintén allegorikus neveket használó *Ádám és Éva* című írás (alcíme: „Történi Münchenben, 1964-ben”). Ennek Ádámját a következők jellemzik: „Kétféle nosztalgiával bolygat minket az idő, gondolta; az emberek fele érzékenykedve a múlton rágódik, másik fele harciasan a jövőben él, kevésnek van bölcs ereje az örökké tartó jelen pillanathoz: az örökkévalósághoz egymásra tapadó, törekeny percekéből. Szenteknek bizonyosan, ha eltelnek érzéstelenítő, boldog révülettel. S talán a nomádoknak, akik leteritik s ismét fölszedik szőnyegüket. De nagyon kevés a szent, a nomádok pedig kivesznek. Ők nem siratják Szép Helénát a trójai bástyán, még csak a nádas tavat sem, ahol kamaszként apjukkal vadkacsára lestek, nem repülnek ki hódítva az úrbe, és szuronyokra tűzött ideológiával se szállnak meg idegen ajkú népeket, senkit nem áldoznak fel a kifürkészhetetlen jövőért. Szent már nem lesz belőle, de nomád?...De nomád?...Az megicskak meg kellene próbálni.” (*Közel s távol. Összegyűjtött elbeszélések 1948–1981. Magvető 422k*) Ez a mentalitás nyilvánvalóan másféle, mint a száműzetésé, Cs. Szabónál azonban megfér vele. A nyugtalanság, a szinte szüntelen menés, az átmenetek különféle folyamatai megférnek a teljes jelenlétbe oldottság pillanataival, a megérkezés és a jó helyen levés érzésével és éreztetésével.

Az előbb idézett hasonlatot felhasználva: az ismeretekkel és emlékezőképességgel élő ember Cs. Szabónál Trója romjain nem siratja Szép Helénát, hanem ámuldozik, hogy milyen szép itt, és milyen varázslatos, hogy Szép Heléna is itt állhatott. Belefeledkezik a gyönyörűségbe, aztán továbbáll: kint is, bent is. Ahogyan a történet Ádámja is önként felszámolja londoni lakását, életét, és „elmegy világgá” (i. m., 410. o.), megkísérli a nomádságot. A szöveg sehol se mondja, pedig egyfajta száműzetésről van szó, olyan egzisztenciális állapotról, amelyben csak a nyugtalanság folyamatában lehet meg-megpihenni, ahol az időtlen megéléséhez szándékos utazás, mozgás, idő- és alakváltozás szükségeltetik. A nyugtalan tudást és a hozzákapcsolódó hol szorongó, hol sarkalló érzést meg-megszakítják egy helyét leelő érzés érzékletes pillanatai.

Mindezek miatt a külföldre menés, a külföldön élés és közben egy belföldre visszavonatkozás folyamata olyan átmenet, angol, francia, német *passage*, amelyiket magyarra újabban „sétáló utcá”-val is fordítunk, és amelyik Van Gennepep „rite de passage”-ával, felnövesi-beavatási rítusával hozható kapcsolatba. Annál is inkább, mivel a korai prózában nemcsak Erdélyre és a protestánsra történik szinte minden alkalommal célzás, de külföldi tanulmányutakra, a nagyobb protestáns közösségek országaiba történő egyféle hazaérkezésre is. Hollandiában „protestáns véreim”-hez kötődik az elbeszélő. Értő érzékenységű és memóriájú olvasók elkerülhetetlenül érezhetik, észrevétlenül is emlékezhetnek, hogy például Tótfalusi Kis Miklós olykor bizony jobban otthon érezhette magát Hollandiában, mint Erdélyben, ahogyan saját metszésű betűtípusa is ott és másutt is otthonra talált (sok évvel később Molnár József müncheni nyomdájában is).

A száműzetés azonban Cs. Szabó történeteiben nemcsak a külföld-belföld, az otthon-idegenben feszültségének és oda-visszahullámzó átmenetének ambivalenciája, magyarul kétértékűsége, hanem a katolikus-protestáns és a vele érintkező dél-észak redukálhatatlan kettősségé is. Ez pedig olyan szüntelen tematika a prózájában, amelyik a jelzett események-történetek nyelvi-formai alakzatában is lecsapódik. Ki ne venné észre, hogy a gyakori hivatkozás a kálvinista protestantizmusra hogyan kapcsolódik a francia és mindenekelőtt az olasz művészet és táj iránti vonzalomhoz. (A görögök Cs. Szabó számára is egyfajta eszményi megoldást, kiengesztelődést jelentenek, erről elsősorban nem fikciós prózában lehet olvasni, hanem *A halfejű pásztorbotban*, de *A görög hajó* zárórendülete nagyon is meggyőző.)

Az 1937-es *Apai örökség* (Franklin, é. n.) kötet tizenkét történetéből kettő játszódik Magyarországon, még az alternatív-Petőfi történet első kétharmada is Franciaországba

telepíti a költőt. A magyar szintér egyébként maga is kettős: Magyarország és Erdély. Nem az önéletrajzi háttér miatt, bár az „én”-elbeszélők olykor kibogozhatatlanul személyesnek is tűnnek: a szövegek keltette elmemezőny kettőzött. Egy ilyen kettőzött magyar összefüggés kapcsolódik a külföld, a máshol összefüggéséhez, és a máshol szinte mindig európai (csak a kései „Is-Ten, a nagy órásmester” igazi kivétel, hiszen „Az egér” Jeruzsálema mégse mondható egyszerűen Közél-Keletnek). Az 1941-es *A kígyó* (Franklin, é. n.) kötet írásairól is hasonló mondható. A *Tó és havas* címmel összefogott rövid, személyes tájleírások egyik fele: *Balaton képeklapok*, a másik: *Erdélyi metszetek*. A későbbi prózáírások közül két gyermekkori és meseszerű kivételével (*A Hadnagy utca rejtelméi és Karácsonyi oroszlánok*) mind külföldön játszódik, akár a régebbi múltban, akár a gyakran évszámmal és hellyel azonosított jelenben.

Cs. Szabó fikciós prózájának ezt a jellegzetességét megtámogathatja, nem magyarázza, Urbán Györgynek mondott vallomása: „Szívig-vérig urbánus vagyok. Szellemi átfedésekkel négy város tett azzá: Kolozsvár, Páris, Firenze, London. Szemléletem és műveltségem legalább annyira nyugateurópai, amennyire magyar, testemet átjáró, természetes környezetem a Kárpátoktól az Atlanti óceánig és Észak Afrikáig ér.” (*Hűlő árnyékban*, é. n., h. n., 279. o.) A négy város közül az egyetlen magyar nem szülőhelye, nem Budapest. „Én az Árpád-kori ország tagjának érzem magamat, szabad közmagyarnak, területileg nem tudom és holtig nem fogom beérni kevesebbel, talán ezért hiányzik olyan kevésbé, mint állandó környezet a megcsonkított ország, egy természeti remekmű gonosz karikatúrája”, mondta még (u. o.). Idézni ezt pedig több okból is érdemes, talán mindenekelőtt a „természeti remekmű” gondolatáért, ami az Éden-kert, nem a Heródes-fenyegette szülőföld-lakóhely gondolatkörébe tartozik. Ha úgy tetszik, a kolozsvári Cs. Szabó László, aki Budapesten született (1905-ben), már megszületésétől mintegy predesztinálva lett a kettőzöttségre. A kolozsvári gyerekkorra következő Trianon-megpecsételte Budapestre település persze megerősítette ezt a létállapotot.

Valószínűleg segít egy látogatás a debreceni nagytemplomba, hogy érezni is lehessen, micsoda feszültség, és a feszültség miféle feloldása működhetett Cs. Szabóban, amikor határozott kálvinista múlttal elzarándokolt például Chartre-be, vagy a firenzei dómhoz. A kép nélküli szellemiség és az érzékletes képiség disszonanciája olyan száműzetést jelenthet, amelyben nincs igazi megállás, letelepedés: még a mindenkori lakás belakása is egyfajta örök kitelepüléssel vegyül. Jó példa erre a *Hajótöröttek* című, messzemenően életrajzi vonatkozású történet, amelyben a kis házba beköltöző, ott otthonra lelő házaspár rájön, hogy az előző bérlő onnan házassága-zúzott hajótörökként távozott-menekült, vagyis az otthon valójában zátony-sziget, zátonyra futások sorozatában adódó megpihenés. A megpihenés nem a zátonyon történik, de nem is biztos parton: „A Mews házacskát a szerény kis utcával együtt az 1960-as években elsöpörte az akkori szédült gazdasági és építkezési konjunktúra; luxuslakásokkal toronyház áll a helyén”, írja a szerző az 1983-as kiadáshoz fűzött jegyzetében (*Közél s távol*, 590. o.). A szöveg maga – diagnosztikusan, nem prófétikusan – jelez egy folyamatot utolsó mondatának metaforáival: „Az óra megint ütött a szomszéd utcában. S a két hajótörött dideregve, szótlánul nézte egy másik hajótörés írásjeleit a falon.” (i. m., 173. o.) A szóban forgó jelek ezúttal egy kislány testmagasságát mutatták, de a két hajótöröttnek egy házasság-hajó zátonyra futásának a jeleivé is váltak. A jeleknek ez a helyezése-használata jól jellemzi Cs. Szabó írásmódját: mind a sugallt világot, mind a sugallás technikáját („a költői szellem eljárás módját”, „die Verfahrungsweise des poetischen Geistes” mondta Hölderlin, akinél azonban másként járt el). A testmagasság indexikus jele a falon nemcsak allegorikus jele egy tönkrement házasságnak, hanem egyúttal visszahagyott díszlete is egy házasság-játéknak, amelyik vére ment és szomorújatékként ért véget.

Az említett feszültség tematikai és talán technikai feloldását, legalábbis megengesztelődését a *Titusz beszél* című kései, Rembrandt fia szájába adott vallomás nyújtja. Titusz apjára emlékezik, a jelentős festőre és furcsa emberre, aki kálvinista volt, de öregkorára elszakadt minden felekezeti kötődéstől, akárcsak kortársa, Spinoza, és bölcs-szomorún végre felszabadultan, szabadon élt és festett. Cs. Szabó fikciós írásai kezdettől fogva ilyen szabad rezignációval, kíméletlenül bíráló pillantással elegyedő független megértéssel, élethez kötődő nyíltsággal készültek, illetve ilyen nyíltságot sugalltak, éreztettek. Nem Heródes Heródessege iránti megértésre kell gondolni, hanem annak megértésére, hogy a világon elkerülhetetlenül vannak Heródesek. Az 1938-as *Az idegen* című történet zsarnokával szemben sem jelez megértést a szöveg, de a zsarnok ellenfele, a száműzetésben élő Cardo nem gyilkossággal, vagyis nem erőszakkal akar megszabadulni tőle. Őt feldúlja, amikor rájön, hogy hozzá zarándokolt és áldását kérő híve erőszakra, a zsarnok megölésére készül: „A fiatalember hazudott. Hazament orgyilkosnak. Jobban rászédte, mint az árulók. Cardo elment a főpostára és sürgönyözött az avar rendőrfőnöknek. Följelentette Fabriciust.” (*A kígyó*, 115. o.) A orgyilkosság mégis megtörténik, Cardo hazatérhet, meg is indul, de idegenben, félúton hal meg.

A kétértékűség disszonáns harmóniáját, a széthúzó egybecsengést jól jelzi az először 1935-ben a *Nyugatban* megjelent *Hét nap Párizsban* című írás paradigmaticusnak mondható kijelentése (*Apai örökség*, 144. o.): „aki tisztul, bűnhődik”. A hosszabb elemzést igénylő *A kolostor előtt*ben mintha ezt visszhangozná: „az ének most úgy szólt, mint egy rettentő ítélet. A lélekben mégis derengett.” (*A kígyó*, 84. o.) A „kétértékűség” azért megfelelő szó, mert az „ambivalencia” határozatlanságot, döntésre képtelenséget sugall; Cs. Szabó fikciós prózáját viszont nem az ingadozás, hanem a feszültség, olykor a feloldhatatlan egzisztenciális impassz jellemzi. Erre *A kolostor előtt* mellett talán legjobb példa a későbbi *Torre Annuziata*: mindkettő a legjobb Cs. Szabó-írások közé tartozik.

2.

Fikciós prózája szellemi alakzatának itt másodiknak kiemelt pontja legyen a reál-irreál disszonancia, amire Cs. Szabó „a tündéri realizmus” és a „szürrealizmus” kifejezések együttesével célzott (*Hűlő árnyékban*, 260. o.). Érdemes hozzátenni, hogy ő Gelléri Andor Endre prózáját illetve a „tündéri realizmus” kitétellel (*Őrzők. Esszék*. Magvető. 1985, 565. o.), a szürrealizmust pedig a maga számára „valóságként mélyen átélt szürrealizmus”-nak mondta. Abban a beszélgetésben csak pályája második felének írásairól beszélt, holott prózáját már kezdettől fogva egy ilyen kettősség jellemezte. A szürreál nála a reál-irreál spektrumában helyezhető el. Ritkán onirikus, gyakran a megírásból-megszerkesztésből fakadóan irreális, vagyis nem álomszerű, hanem nyilvánvalóan lehetetlen; és csak a leg-ritkábban – és sohasem teljes írásra szólóan – a szürrealista automatikus írás módján. A reál-irreál disszonancia olykor feloldódik egy megcélzott szatirikus tréfában (pl. *Az angol postakocsi*), olykor a meseszerűségben (pl. *Húsvét Amalfiban*), olykor egy valósnak ható történet groteskségében (pl. *Torre Annuziata*).

Harmadik pontnak mondható, hogy a valóban novellisztikusnak ható írások egy részében a reálon belül is jelződik feloldhatatlan disszonancia, méghozzá tárgyilagosan, pátosz nélkül: akár családon (*A délutáni előadás*), akár nemzetben (*A kegyenc*), akár egyetlen emberen belül. Csak ebben az utóbbi esetben (pl. *Apai örökség*, *Az idegen*) érződik a legvégén egy kevés szentimentalizmus, ami viszont egyik jele lehet annak, amiben az ő írásaiban jelzett egzisztenciális helyzet eltér a camus-itől: Cs. Szabó kevésbé könyörtelen. Ettől a csökkentett könyörtelenségtől, ha tetszik, mérsékelt illúziótlanságtól szabadulnak meg egyes Cs. Szabó-prózáírások, amikor meseszerűségbe, vagy mitizálásba oldódnak.

Disszonancia rejlik, ez a szellemi alakzat negyedik pontja, a gyakran jelzett hitbeliség összefüggésében, amit csak hosszasan lehetne elemezni. Egyik vetülete a protestáns-katolikus kettősség: a hangsúlyozott protestáns hittétel mellett a hangsúlyozott lelkesedés és csodálat katolikus műalkotások és életvitalek iránt. Egy másik vetület a protestánson belül az ortodoxia ellenében kiemelt szabadabb szellemi-lelki alkat iránti vonzalom (pl. *Titusz beszél*). Egy harmadik az ókori istenekhez – de (*Is-Ten, a nagy órásmester*) a konfucianus Kínához is – kapcsolódó életszemlélet, egy az európai felekezetektől eltekintő, de szekularizációs ingerek nélküli evilágiság. Cs. Szabó nemcsak „szabad magyar”-ként írt, szabad keresztényként is.

Disszonancia jellemzi a szellemi alakzat két további pontját, a megjelenítések gyakori díszletszerűségét, valamint a metaforák és a hasonlatok manieristának mondható bizarrságát, legalábbis körmönfonságát, vagyis a képiség és a hozzá kapcsolt gondolatiság egymásba játszó, egymástól mégis elütő disszonanciáját. A képek, metaforák gyakran kilógnak az elbeszéltekből, felhívják magukra a figyelmet, kizökkentenek az állítólagos történetből. Ez utóbbira legyen itt két példa, az egyik 1934-ből: „Egy ingerült japán pincsrájkált az egyik terras elött, udvarlásra és fosztogatásra készen, mint a mongol rabló Li-Tai-Pe költeményében.” (*Apai örökség*, Franklin, é. n., 118. o.), a másik 1974-ből: „csak amolyan megtört szívű köd volt, eltaposott, toprongyos embereké, Van Gogh nyomorultjaihoz illő. Sírásra görbült a táj arca is, de sehogyan se bírtak kicsordulni a könnyei.” (*Közel s távol*, 545. o.) Egyaránt erőteljes az érzékletesség és az igény, hogy elgondolkodjék az olvasó: a gondolkodásra készítés.

A díszletszerűségről olykor kifejezetten van szó: „Fakeretes nagy vásznakra kenték föl a többi házat, színházi díszletek, lágyan mozognak, gyűrődnek és hullámszanak a festett falak a szélben” (*Közel s távol. Összegyűjtött elbeszélések 1948–1981*. Magvető, 1983, 397. o.), olykor metaforikusan, a történelemre vonatkoztatva (i. m., 427. o.). A fikciós prózában éppen az érzékletesnek tűnő megjelenítések hatnak gyakran díszletszerűnek, ahogyan az utóírásokban ez talán sohasem történik.

A díszletszerűséghez kapcsolódik egy hetedik és igen feltűnő jellegzetesség, az elbeszélőnek jelzett hang szerepszerűsége, kiemelten az én-hang viszonylatában. Erről a keveset is hosszasan kell mondani, ugyanis a szellemi alakzat utolsó, nyolcadik pontjához kapcsolódik, a fikciós próza gyakran feltűnő, gyakran csak lassan kivehető megszerkesztettségéhez, szövegszerűségéhez, írásosságához – amit Roland Barthes nyomán *écriture*-nek volt szokás mondani –, ahhoz, hogy az olvasó többnyire nem tud igazán belefeledkezni a (mimetikus) megjelenítésekbe. Éreznie kell, hogy minden érzékletesség csak tartozéka egy írott szavakkal működő játéknak. Cs. Szabó ezt igen kevés kivétellel nem a szövegre reflektáló ironiával éri el, hanem más szövegszerkesztési manőverekkel, amelyek közé a manierista metaforák és hasonlatok, valamint a (nyilván szándékos) szerkezeti törések mellett tartozik az elbeszélő én-hang különleges használata.

Az ironizáló kivételek közé tartozik az (1935-ös) *Hét nap Párizsban*, így kezdődik: „Néha leírom a tűzhelyet, ami nincs s fiatal házások kötődését, amit magamban játszok el.” Ezután párbeszéd következik az „én”-nel szóló hang és „A toll” között, aki (?) végül négy verssort idéz, mire fel: „Éreztem, hogy az asztal e szavaknál fölemelkedik. Elindultunk.” A Keleti pályaudvarról Bécsen át Párizsba (*Apai örökség*, Franklin, é. n., 127 k). A többes szám első személy hamarosan nem a tollra, hanem egy asszonyra vonatkozik, így ér véget a szöveg (i. m., 151. o.). Maga a főszöveg egy megbízhatónak tűnő érzelmes utirajz.

3.

Beszél egy hang a címe Thomka Beáta egyik könyvének (Kijárat, 2001). Felveti benne a kérdést: „S kihez tartozik a hang?” (7. o.) A megválaszolás során írja: „A személyek helyé-

re egy elbeszélő hang került, a »ki beszél?« kérdésre nincs pontos válasz; sem a beszélő, sem az elbeszélő, sem a történetbeli alak nem azonosítható” (16. o.). Paul Ricoeur idézi Thomka, hogy olvasói elvárás szerint az elbeszélő események az elbeszélő hang múltjához tartoznak, de maga úgy véli: „Újabb kétely forrása, hogy mindaz, amiről egy történetben szó van, nem feltétlenül szituálható annak a grammatikai múltnak az idejében, amelyet az igeidő megjelöl.” (8. o.) Käthe Hamburger vetette fel évtizedekkel ezelőtt (*Die Logik der Dichtung*, 2. javított kiadás, Stuttgart 1968 [1957]), hogy az elbeszélések múlt ideje csupán az elbeszélés jele, nem egy valós múlté. Ezt érdemes figyelembe venni, hiszen nem a kihez, hanem a mihez tartozás kérdését veti föl: nem a beszélő azonosságát, hanem a beszéd fajtáját, módozatát illeti. Ha egy „én”-nel szólónak jelzett hang olvasódik, szólal meg az olvasóban, akkor különbséget lehet tenni múlt és jelen időben szólása között: a jelen idejű megszólalás, akár megszólít, akár nem, vallomásos, vagyis a jelen idő a vallomás, nem az elbeszélés jele. Attól még lehet persze fiktív és meghatározatlan személyé is. Kérdés, mi tudható meg róla, mit mond magáról. Vallomása vonatkozhat arra, amiről beszél, de vonatkozhat saját magára is. Ha erről a saját magáról semmit se mond, akkor csak az tudható róla, hogy ír, és az én-hang vonatkozatható, de közel sem szükségképp vonatkoztatandó az olvasásban megnyíló írás megadott szerzőjére.

Közvetve, felvetődik ezzel a kérdéssel az is, hogy az író, a szerző személy-e, vagy szerep. Más perspektívából kérdezve: funkció-e, amit egy valós személy alkalmaz. Aki úgy véli, hogy a személy, a *persona* maga is szerep, ahogyan az „én” is az – a megszólalás itthez (és mosthoz) kapcsolt honnan-szólásának önreflektáló jele –, akkor van/lehet ugyan valós ember, egy adott individuum, ahogyan van/lehet egy ön (self) is, nemcsak egy „én” (I), de minden „én”-nel, megszólalása már a honnan-szólástól független szerep. Ez azt is jelentheti, hogy egy valós individuumnak nincs módja arra, hogy összes szerepeivel egyszerre szólaljon meg. Legfeljebb az lehetséges, hogy egy olyan (fiktív) szerepet választ, amelyet arra használni, arra vél használni, hogy összes szerepeit, illetve teljes magát egyetlen aktusban megszólaltassa. Ilyen különleges (fiktív) szerep a komolyan szándékolt vallomások – gyónások – első szám első személye, attól függetlenül, hogy az olvasók-hallgatók aztán hitelesnek, illetve igazat mondónak ítélik-e meg.

Vagyis a fikciós prózában ha a múlt idő az elbeszélés jele, az elbeszélő hang jelen idővel és „én”-nel szólása ambivalens, esetenként lehet szó szerint kétértékű: a vallomásosság lehet egy fiktív elbeszélőé, tartozhat tehát az elbeszélő hang múlt idejéhez, lehet azonban a valós íróé is, aki egyúttal a tényleges elbeszélő, és mintegy kiszól múltidejű elbeszéléséből és saját magára, mint adott emberre vonatkozva is mond valamit, arról az emberről, aki – sok egyéb mellett – írva elbeszél. A mond (valamit) más, mint az elbeszél, mint a mesél. (Ha az elbeszélésnek, mint olvasható szövegnek egyedi stílusa van, akkor annak az egyedíthető stílusnak a jele, méghozzá úgy, hogy a klasszicista kitétel: „A stílus az ember maga” téves, illetve úgy helyénvaló, hogy „az ember” helyett „fiktívvé alakított-tömörített embert” értünk.)

Cs. Szabó prózájában vannak egyértelműen fiktív én-elbeszélők, például egy Anna nevű asszony (*Salamon király*), egy Aldo nevű olasz férfi (*A koporsók*), de akad, amelyikben a jelek szerint valós maga szól egy fiktív – mert múlt-jelen montázssal megírt – helyzetben (*A colmari katonasír*: ebben a „Laci” megszólítás csakis Cs.-re vonatkozhat) és van, amikor megállapíthatatlanul keveredik egy teljesen fiktív én-hang a szerző én-hangjával (*A zászlósúr*), vagy fordítva: a szerzőé az én-hang, de valamiképp bizonyára fikcionált is (*Az egér*, *Az ördög*).

A *kígyó* című írása így kezdődik: „Kelenföld után átmentem reggelizni az étkezőbe.” (A *kígyó*. Franklin, é. n., 7. o.) A 12. oldalon az elbeszélő hang átmegy a 3. személybe, a 18. és a 74. oldalakon egyszer-egyszer ismét az első személy jelez, az utolsó (a 9.) rész (79. o.)

végig első szám első személyben szólal meg. Az „én”-nel szóló nincs azonosítva sehol, az olvasó így szinte kénytelen azt a szerzővel azonosítani, Cs. Szabónak tulajdonítani. Külön kérdés, hogy fontos-e ez. Elsődlegesen azonban, hiszen attól függetlenül, hogy az olvasó kinek tulajdonítja az „én”-nel szólást, az fontos, hogy megtörténik, vagyis az, hogy változik az 1. és a 3. személyű megszólalás. Az 1. személyű ugyanis nem volt, nem lehetett jelen az elbeszéltek java részénél, és nem utal senkire, akitől megtudhatta volna azt, amit ő (?) – mindenképpen a szerző – 3. személyben mesél el. Ez az elhallgatás a megjelenítettek kitalált jellegét, fikcionalitását jelzi, és egyfajta feszültséget teremt a megéltek-személyesek és a csak-megjelenített-személytelenek között. Úgy tűnhet, a személytelen megjelenítés a személyes vallomásoktól nyeri valóság-hitelét, holott ha meggondolja az olvasó, hogy mit olvasott és mi is történt övele, rájöhethet, hogy éppen fordítva van: a személyesnek tűnő vallomások a személytelen elbeszélésszakaszok (megjelenítések) miatt válnak fiktív-vé, és annál inkább, minél kevesebb tudható meg a személyesen szóló elbeszélőről.

Egy prózaszövegnél, mint az említett, csakis a könyv szerzője lehet az író, akkor pedig az író egyszerre lehet valós és fiktív személy. Lennie kellett egy valós személynek, hiszen van egy szöveg, az „én”-nel szóló beszámoló személye azonban lehet fiktív, és ha a szöveg tetemes része minden megjegyzés nélkül harmadik személyű elmondásba vált, akkor az egész szöveg, a szövegegész egy fikciós szöveggé, vagyis egy valós szöveggel jelzett fiktív történetté, illetve elmefutammá válik. Az elmefutam kitélre az a zavar ösztönöz, hogy még az aránylag novellisztikus *A kígyó* sem igazán egy történet, hanem egy történet manipulált elmondása. A különbség nem abban keresendő, hogy az elmondás nem vonatkozik semmire a szövegen kívül, hogy nem valós megtörténtek írásban rögzített elmesélése történt, és hogy olvasáskor nem megtörténtek elmesélése történik. A lényeg, úgy tűnik, inkább az, hogy ami olvasható, nem igazán elbeszélés, nem mese felnőtteknek, hanem törekvés egy szövevényes és dinamikus állapot, illetve helyzet jelzésére.

Walter Benjamin *Az elbeszélő* (1936) címmel Cs. Szabó László korai prózaírásainak idején írt arról, hogy a régiék még tudtak mesélni, tapasztalatot átadni, a mostaniak már nem. Végül is azt feszegette Benjamin, ami az elbeszélő, a mesemondó halálának mondható. („Az elbeszélés művészete a végéhez közeledik, mert az igazság epikus oldala, a bölcsesség kihal.” [*Illuminationen*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1961, 413. o.] A „mesemondó halála” a nietzschei „Isten halott” kitélre emlékeztessen, bár egyúttal arra a – Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című könyvében olvasható – megállapításra is, hogy a régiék még tudtak meghalni. Ha meggondoljuk, hogy a halott is van valamiképp, – ha nincs róla semmi jel, akkor nincs halott se –, megérthetjük, hogy „a mesemondó halála” kitél nemcsak azt jelenti, amit mond, hanem azt is, amiért elhangzik. Annak a jele, hogy a mesemondó és a mesemondás, az elbeszélő és az elbeszélés emlékével készülnek a már-nem-mesék, a már-nem-elbeszélések. Minden egyes, az elbeszélés és a mesemondás gyakorlatára emlékezve írás esetében arra történik kísérlet, hogy egyszerre jelződjék a mesemondó halála és megtörtént feltámadása egy meglehetősen meghatározatlan dimenzióban, vagyis egy kaozmikus világban.

„Nincsen valós mércénk, amellyel megkülönböztethetnénk egy irodalmi verbális struktúrát attól, ami nem az. (...) Aztán felfedezzük, hogy nincs szavunk, amely megfelelné a költészetben a »költeménynek«, vagy a drámában a »színműnek«, arra, hogy megnevezzünk egy irodalmi művet”, vélte Northrop Frye két év híján 50 éve (*Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton UP, 1957, 13. o.), és a helyzet azóta nem változott. Erre a helyzetre vonatkozott az előbbi kitél a meglehetősen meghatározatlan dimenzióról egy kaozmikus világban. Nos Cs. Szabó legkorábbi prózája Frye megállapításai előtt harminc és Benjamin esszéje előtt néhány évvel már ebben a situációban készültek és jellegzetesen úgy, hogy nem reflektáltak rá, nem foglalkoztak a problémával a szövegben, nem

is vele játszottak, legfeljebb magával a játékosággal: „Aki nem hiszi, kérdezze meg a husvétii angyalokat”, olvasható első prózakötete első írásának, a *Látogatás Antwerpenben*-nek utolsó mondatában. Ha a megkülönböztetések spektrumát kurtára fogva résztvevőt, tanút és emesélőt különböztetünk meg egymástól, egy fiktív személy, Deák Virgil utasítja az olvasót az idézett mondattal az igaz történet és a mese közti különbséget, illetve a mese tulajdonságát ismerő ítésekhez.

Az említett írás a következő mondattal kezdődik: „Utoljára tízéves koromban hordtam álruhát.” (*Apai örökség*, Franklin, é.n. 7. o.). A második bekezdésben megtudjuk: „Deák Virgilnek hívnak és a napokban múltam hatvan éves.” A harmadik bekezdésben pedig ezt: „Körülbelül ennyit vallok be magamról, ha az antwerpeni zárdfőnökknő kikérdez. Nem tartozik rá, hogy huszonhároméves vagyok” (u. o.). Kérdés, hogy az írás végén megadott évszám: 1928 annak felkutatására késztesse-e, hogy Cs. Szabó László abban az évben 23 éves volt-e, vagy sem. (Annyi volt.) Kérdés az is, hogy Deák Virgil és Zágoni Erzsébet nevei miért tűnnek fel a következő írásban, az *Utrecht ostromá*-ban is. Ennek első mondata: „Úgy kezdem, mint akinek ünnep az írás” (i. m., 17. o.), az utolsó kettő pedig: „Ezt álmodtam. Ti tudjátok, milyen szomorún.” (i. m., 27. o.) Nem kérdés viszont, hogy egyfelől Cs. Szabó fikciós prózájánál az elmondó beszéd problematikus és problematizált jelenség, másfelől az írásokban nem található reflektálás a mesemondó, az elbeszélő halálára, legalábbis bajaira, nem mond ellent egymásnak, sőt éppen ebben az együttesben jelzi Cs. Szabó fikciós prózájának eléggé rendkívüli jellegét. Ezekben az írásokban tapasztalatot akar átadni, nem ismereteket, mint az esszéiben, és nem ismeretekkel fűszerezett tapasztalatokat, mint az útleírásokban, de már az elbeszélő halála szindrómájának tudatában, efféle tudatossággal és a hozzá kapcsolódó játékkal, többnyire játékosággal. Számára ez is tapasztalat.

A *Hogyan lettem én istenné Ennában* című írásban az „én”-nel mesélő-író elmondja, hogy egy vonatút alkalmával, amikor a jegykezelő és a rendőrség együttesen jegycsalás miatt feltartóztatta a vonatot, ő elveszítette a türelmét és rájukördült egy belőle felszakadó „Hang”-gal, amelytől azok felhagytak tevékenységükkel, a vonat továbbmehetett: „elindítottam a vonatot. Hiszen azért váltam istenné Ennában.” (Közel s távol, 391. o.) Akit érdekel, hogy miként történt mindez, olvassa el a történetet. Ezúttal itt csak az fontos, hogy az elbeszélő „istenné vált”, hirtelen „az istenek erejével” szólalt meg (i. m., 392. o.), a „hangom”-ból „Hang” lett. A történet humoros, amikor ugyanis a Hang megszólalt, véget ért az elbeszélő addig tartó és hatalmas hasmenése: „A kieresztett hanggal együtt az altestemben dülő démonok is kiszálltak; hirtelen meggyógyultam.” (u. o.) A történetet az elbeszélő mégis szomorúnak mondja, „mert rajtam és lefőzött isteni ellenfeleimen kívül senki se tudott csodálatos átlényegülésemről” (u. o.). Az a hang, amelyik ezt mondja (az író vallomásszerű ösztökélésére) az olvasóban, nyilvánvalóan egyszerre az és nem az a hang, amelyik megállította a vonatot, nem is azt teszi, hiszen mást tesz: beszél róla és egyúttal az akkor megbékélt altájról, valamint a visszatekintő szomorúságról. Mindez nyilvánvaló. Kérdés viszont, hogy a vallomásos hang Cs. Szabó Lászlóé-e, és ha az övé, milyen övé, illetve melyik övé. Ez egyúttal egy sor egyéb Cs. Szabó-írásról is elmondható. Közel se mindről, hiszen például a *Nem probléma* „én”-elbeszélője egyértelműen nem lehet „Cs”, míg a *garibaldista* „én”-elbeszélője „Cs”-nek tűnik, különösen, ha figyelembe vesszük az 1983-as válogatáshoz fűzött megjegyzést: „Fiatal »garibaldista« nagyapám olaszországi levele minden hányódást, vándorlást, viszontagságot átvészelve ma is birtokomban van.” (i. m., 590. o.)

Természetesen nem az a kérdés, hogy mikor írt, írt-e Cs. Szabó a maga nevében, hiszen minden írását a maga nevében írta. Nem is az a kérdés, hogy mikor írt vallomásosan magáról és mikor megbízhatóan. Három egészen más kérdésről lenne itt szó. Az egyik

az író hangja, ha úgy tetszik hangneme. A másik a szerepek kérdése, jellegük, valamint a szerepek szerepe Cs. Szabó írásaiban. A harmadik pedig éppen a beszédhang és a nem beszédes írás együvé dolgozott viszonya a fikciós prózában, amelyik egyfelől a szövegen kívülre utalás, másfelől a tiszta szövegiség, az írásosság kérdéséhez kapcsolódik, és amelynek éppen a műfaja problematikus. Ez a harmadik kérdés, a műfaj, kapcsolódik az elsőhöz, a hangnem, a hangvétel kérdéséhez, amelyik viszont – hang-vétel – a szereplés, a szerepekbe váltás és így az átmenet kérdéséhez, a másodikhoz vezet. Ez a hármas adja – legyen ez itt az ajánlat – Cs. Szabó fikciónak ítélt írásainak különleges és kevésbé méltányolt jellegét.

4.

Szerb Antal írta a *Válaszban* Cs. Szabó *Doveri átkeléséről* szóló 1937-es recenziójában: „Ezt az átkelés műfajt most már úgy lehet tekinteni, mint egy határozott műfajú kontúrokkal közreadott írástípust” (*Válasz* 1934–38, Magvető, 1986, 554. o.). A *puszták népére* és a *Tardi helyzetre* utalt, felettebb dicsérőleg és érdekesen: „Régibb kritikusaink megrémültek volna ettől a műfajtól. Minekünk különösen kedves ez a műfaj, dédelgetett, ápolgatott műfajunk, izgatottan várjuk, lesz-e sikere, meg tudja-e hódítani a közönség kegyetlen szívét. Éppen azt szeretjük benne, amitől a régiek riadoztak, hogy nincs benne semmi cselekmény, nincs benne semmi szabály, az olvasó nem számíthatja ki, mi következik a legközelebbi oldalon, mert, azt hiszem, az író maga sem tudja, amikor írja.” (u. o.) Érdekes mindebben az is, hogy ezt a dédelgetett átkelés-műfajt szembeállítja a rákövetkező mondatban azzal, amihez Cs. Szabónak abban az évben már kötetben megjelent fikciós írásait illenék hasonlítani: „A szabadság műfaja ez, »szabad, anélkül hogy szabados volna«, mondhatnám akadémiásan, és igazam volna: mert a szabadság utolsó hívei ezen a tájon semmitől sem irtóznak annyira, mint az expresszionista és joyceiánus szabad asszociációk erőltetett és zagyva meglepetéseitől – a józan szabadságot szeretjük, a ritmikus tánc szabadságát, nem a megszállottak vad szökellését.” (u. o.)

Úgy tűnik, Sőtér Istvánnak egy évvel később több rokonszenve volt a vad szökdelések iránt: „Cs. Szabó novelláiban már éreztük azt a feszültséget, mely szertelen mese és szenttelen forma közt egyensúlyozódik, de esszéiben megfordul ez a viszony, és a gondolat mellé oly heves színek, oly csillogó metaforák furakodnak, hogy az író lassan-lassan visszakanyarodik oda, honnét terhével elindult, és mind költőibb, mind regényesebb feladatot vállal. Csak egyszer bontsuk meg a műfajok rendjét: saját ellentétét keresi mindenki, a regény esszébe, a tanulmány versbe kívánczik. (...) Novelláiban kemény, fanyar, itt pedig színdús, hősien lírai; nemegyszer könnyek csordulnak szeméből (így Don Quijote halálánál!) – és bujdosójának arcképe mintha La Bruyère Jellemei közül lépne elénk! A kikötőbe futó hajók rakománya »száz tonna gitár!« (i. m., 626. o.) Sőtér a *Levelek a száműzetésből* recenziójában írta ezt; ő is említi az „átkelés” témát: „Az esszé az átmenet műfaja mindég” (u. o.), de a recenzált könyv témáját értelmezve lényegesen utal vele: „Ne higgyük, hogy a rév, hová Cs. Szabó és nemzedéke beért, végleges, hisz maga számára is protestáns-latin, magyar-európai volta (banális és mégis elkerülhetetlen antitézisek!) a »száműzetés« újabb ígéretei. Így az eszmélést, a kor arcába tekintő elszántságot és az ocsúdás első szavait talán felváltják már a nemzedék végleges, nagy művei, miket az önmagával megbékélt és a korral leszámolni kívánó lélek türelmetlenül megalkotni vágyik.” (i. m., 627. o.) Az átmenet téma egyik vetülete az átlépés, a transzgresszió, nemcsak műfajokon, de hangnemeken, hangvételeken is: a száműzetés pedig maga a lebegésben tartott transzgresszió.

Szerb Antal kifejezését variálva és bírálva, egyben Cs. Szabó fikciós prózáját remélhetőleg nem túlzottan megítélve azt lehet mondani, hogy Cs. Szabó is megszállott volt, de a béke és az eleven rend megszállottja, viszont megszállottsága keretein belül szeretett vadul szökdelni. Igaza volt Szerb Antalnak, hogy Cs. Szabónak egy kicsit sok volt az expresszionizmus és Joyce, bár inkább a *Finnagan's Wake* volt számára sok, nem az *Ulysses*. Szerb Antallal és Gyergyai Alberttel együtt le akarta fordítani Joyce *Ulysses*-ét, akkor pedig nyilván nemcsak bámulta Párizsban a Shakespeare & Co könyvesüzletében, de olvasta és sokra is tartotta a könyvet. És mintha magára is gondolt volna, amikor Joyce-ról mondta: „Nem véletlen, hogy egy másik kis nép önkéntes száműzöttje, a honfitársaival szerelmes-haragos viszonyba összebogozott Ibsen volt egyik korai eszménye” (*Őrzők*, 563. o.), Cs. Szabó visszafogottan végezte átmeneteit hangból hangba, szerepből szerepbe, műfajból műfajba, de végezte. A béke és az eleven rend, mondjuk a joyce-i epifánia, a pillanatokra átlényegülő, úgy megélhető világ megszállottja volt egy huzamosan másféle világban, amelyik vad szökdelésekre is készítette. Amikor ez a kétféle és ellentétes vonzalom és inger együvé illett, jelentőset alkotott, szerintem újítón; amikor nem, akkor a feszültség hiánya többé vagy kevésbé megakadályozta abban, amire képes volt. Méltányolni persze azt kell, amikor célba talált. Mellélőni mindenki tud.

5.

A sokféle történet között van teljesen stilizált szatíra (*Az angol postakocsi*, *A csere*), van mitizált-szatirikus fantázia (*Béke az országban*), pszichologizáló realiztikus elbeszélés (*A délutáni előadás*, *Az érme*), álom-delírium-szöveg (*Délután hatkor*), mitizáló álomtörténet (*A görög hajó*), realiztikus abszurd (*Az egér*, *A zászlósúr*, *Az ördög*), személyes emlékező múlt-jelen montázs (*A colmari katonasír*), realiztikus elbeszélés (*Titusz beszél*, *A hajótöröttek*), fantázia (*Húsvét Amalfiban*), egymásba montírozott két történet két korból (*A híd*) és így tovább.

Pszichologizáló realiztikus elbeszélés lenne *A kígyó* is, ha a megírás módja, az elsőből a harmadik személybe váltakozó elbeszélő nem éreztetne – feltehetőleg: már akinek – repedést a realiztikuson, ha nem derengne elő az írásosság, az elkészítés. „Szerb Antal szellemesen neofrivolnak hívott” mondta egy beszélgetésben (*Hűlő árnyékban*, 260), az elmúlt időkben a „posztmodern” volt a sokak számára találó jelszó, magam a neorokokó előcsillanását látom Cs. Szabónál.

Realisztikus igényére jó példa *A délutáni előadás* 1983-as kiadásához fűzött lábjegyzet: „A kútszobrot azóta áthelyezték az Engels térre” (104. o.), (amihez ma hozzá kellene fűzni, hogy az Engels teret pedig átnevezték). A Cs. Szabónál szokásos idő és hely megjelölés a fikciós prózák alcímében, ezúttal a *Történi 1920-ban*, *Budapesten* maga nem magyarázza a lábjegyzetre ösztökélést. „A görög hajó” alcímét: *Történi Velencében*, az 1960-as években viszont nem magyarázza az 1983-as kiadáshoz írott jegyzet, hogy „Elbeszéléssel ellentétben” Tintoretto egészen haláláig ép ésszel jelentőset alkotott (591. o.), amit, meg a többi, azért vélt Cs. Szabó fontosnak elmondani, mert az 1960-as évekbeli én-elbeszélő a 2. résztől a 16. századbéli Tintoretto én-hangjába vált, a 4. részben ez az álom-én mintegy elegyedik az 1. rész 1960-as elbeszélő énjével, hogy aztán az utolsó, az 5. részben egy addig ismeretlen énnel szóljon, szót sem ejtve az 1. részben bevezetett útítársról, Eszterről, viszont hajósinasnak álljon be egy olyan hajóra, amelyen Dionüszosz a kapitány. A jegyzetekben a lezárás görög nyelvű dialógusát magyarító fordításhoz hozzáteszi: „Úgy gondoltam, hogy halandóba rejtőzött antik istennel még mindig görögül illik beszélni, ha csupán újjörög is a nyelv.” (591. o.)

A jegyzetek persze csak az 1983-as budapesti kiadásban olvashatók, említésük és idézésük egyfelől Cs. Szabó valós igényeinek, másfelől az íráskor vegyületének jelzésére szol-

gál. A „rejtőzött” kitétel pedig külön hangsúlyt érdemel. Az álomszerű történetet sugalló szövegben nem olvasható az isten neve, csak képi-metaforikus utalásból tudható, hogy ki-mi is a görög hajó kapitánya. Az álomszerű rejtőzések a psziché és az elme működésének ismeretében alakítják Cs. Szabónál a fikciós prózát. Révükön a nem álomszerűnek megjelenítettek is álomszerűvé, vagy díszlet- és maszkszerűvé, mindenképpen rejtőzéssé válnak. Az pedig csak akkor zavaró, amikor nyilvánvalóan allegorikus, illetve amikor az allegória kulcsa egyetlen ötlet, a „történet” csupán cifrázza, nem kibontja és elmélyíti. Cs. Szabó szatirikus hajlama is akkor sikeres, amikor az allegóriának még a jegyzetekben sugallt kulcsa sem ötlethez vezet (pl. *Béke az országban*), és akkor legsikerültebb, amikor az érzékletesség (a képiség) és a gondolatosság duettje mintegy feloldódik egyfajta realiztikus groteszkben, illetve abból fakadónak jelentkezik: nemcsak a valóság abszurditásaira utal, hanem abszurd valóságot éreztet, mint például *A égér*; esetleg humorral, mint *A zászlósúr*. Ezek közé sorolnám az egyáltalán nem humoros *A kolostor előtt* (1940) és a sötét humorú *Torre Annunziata* című írásokat.

A *Torre Annunziata* kezdőmondatai – alcíme: *Történi 1950-ben, Dél-Olaszországban* – képi-érzéketesek: „megütötte orromat a savanyú szaga. Olyan volt, mint a csigáé, amit fehér bádognocsin árulnak, egy tál citromos vízben.” (*Közel s távol*, 269. o.) Bizarrul felöltözött apró öregasszonyról van szó, leírása szintén érzékletes, csak a bekezdés utolsó mondata tereli a figyelmet az elbeszélő hang tulajdonosára: „A láthatáron, tompán villogó fémtartályok közt földgáz lángolt, mint valami hamis színpadi tűzvész.” (u. o.) Az elbeszélő ezek szerint tudta, hogy mi lángolt ott, és neki tűnt úgy, mint egy hamis színpadi tűzvész. Vagy ezek a szavak csak arra szolgálnak, hogy az olvasóban bizonyos hatást érjenek el? Kevéssel később olyan bizarr metafora olvasható, amelyik kilóg a realiztikus hatáskeltésből: „Öreg pálmák omló vakolatú, emeletes villákat legyeztek a töltés mögött. Elhízott, foghíjas rabnők a ragyás képű, lerongyolt, földönfutó basákat.” (u. o.) Ezekből a basákból egy-két oldallal későbbi metafora kegyeiből „leprás villák” lesznek egy körmönfont és a basák-metafora környezetére visszautaló hasonlatban. Mégsem török meg a történet realiztikus hangulatát. Ugyanez mondható a következőkről: „A vonat fékezett; az öregasszony eszeveszett riadalommal próbált felkapaszkodni az ablaknyílásra. Elhagyott a türelmem, s felemeltem a nyakánál fogva. Olyan nyápic volt a nyaka, mint egy beteg csirkének.” (272. o.)

Teljességgel lehetetlen, hogy a nyakánál fogva emelte volna fel (mint egy kölyökkutyát); a hiperbolikus leírás mégis működik és nem úgy, mint egy képregényben vagy egy karikatúrában. Feltehetőleg az én-elbeszélő jellegére és beszédmodorára utalva éri el a hatást. A gondolatosság – felemeltem, hogy kinézhesen az ablakon – gondtalanul működik együtt a képiséggel egy érzékletesnek ható szóhasználatban. Metaforikusan vegyül a kettő, kellene mondani, de a szöveg valójában csak képileg hat.

Úgy és mégsem úgy hat a szöveg – a történet – vége is. Az öregasszony Torre Annunziataba akart menni, amikor azonban odaérkezett a vonat, nem akart leszállni róla. Az elbeszélő egy matróz segítségével ki- és letuszkolta a vonatról, kitette az állomásra. Amikor a vonat megindult, az elmaradó öregasszony „rejtélyes jeleket küldött az ablaknak”. A matróz megrémült, és amikor az elbeszélő kérdezte, mit csinál az asszony: „Hát nem látja? – kiáltotta, és keresztet vetett. Most már az ő szeméből is gyűlölet villámlott a szemembe. – Hát nem látja? Megátkozott.” (274. o.) A jelenet hihetetlenül erős, képi-érzéketes és egyszerre érthető és abszurd. Érthető az indulat megléte mind az öregasszonyban, mind a matrózban, vagyis érthető, hogy van és mire vonatkozik, de érthetetlen, hogy miért gerjedt, valójában mi is történik. Erősíti a hatást a szűkszavú vég. Az elbeszélő nem kommentálja a matróz szavait, az egész eseményt, arról se mond semmit, hogy őrá hogyan hatott az egész. A jelen idejű „Hát nem látja? Megátkozott” rezeg tovább. De hisz

nem is az elbeszélőre, hanem az olvasóra tett hatása fontos. Az pedig mellbevágó. Holott valójában az ész, az értést éri csapás: az olvasó egy csapásra érti az érthetlent és áll értetlenül szemben azzal, amit ért.

Az elbeszélő nem is kommentálhatja az egész abszurditását, hiszen már megtette, már jelezte. A „keresztet vetett”, a „gyűlölet”, a „most már az ő szeméből is”, a „szemembe” és a „Megátkozott” együttese: a szavaké, a jelentéseké, a velük jelzett indulatoké társul a távolodó apró és bizarr ruhájú öregasszony gesztikuláló alakjához, az elbeszélő számára érthetetlen, csak érzékelhető mozdulatokhoz, a továbbadott átkozó, valamint az átkozás nélkül továbbsugárló gyűlölethez, a gyűlöletnek az öregasszonyban megmagyarázhatatlanul, eszelősen történő felfakadásához. Végül is egyfelől egy szótlán látvány, másfelől egy érzett-értelmezett, de érthetetlen indulat közti feszültség adhatja a hatás magyarázatát, ami nem magyaráz meg semmit. A jelenet egyetlen chiffre; Hans Blumenberg kifejezésével abszolút metafora: nem lehet fogalmilag lefordítani, meghatározni. Maga a „keresztet vetett” kifejezés ezúttal rémületet és védelemkeresést jelent, az az érteleme; más szövegkörnyezetben jelenthetne áhítatot, amihez egyáltalán nem illenek a gyűlölet. Cs. Szabó írásmódját nemcsak meghatározzák a bizarr metaforák és metafora-konstellációk, ő határozottan tudhatott is erről, erről is. „Pályám második felében, függetlenségemet megőrizve, művelői közé vonzott korunk – szerintem – legnagyobb irodalmi forradalma, az a Szürrealizmus, amely a múlt század látnoki s mélylélektani romantikájának dagályos retorikájától s ömlengő szentimentalizmusától megszabadulva csak rendkívül érzékeny, extra-szenzorikus elemeit örökölte.” (*Hűlő árnyákban*, 260. o.)

„Darázsderekú, vállas, száraz figurája volt, a testőrgyűjtő hajdani porosz király rögtön felfogadta volna kapitánynak. Hármásával vette a korhadó meredek lépcsőt, amely gyermekűsúly alatt is tiltakozva szokott ropogni. Az ő pillangólábától meg se reccsent.” (*Közel s távol*, 275. o.) Így kezdődik *A zászlósúr. Történelm 1953-ban, Londonban*. A szöveg működik, bár megmagyarázhatatlan, hogyan illik egymáshoz a darázsderek és a pillangóláb, különösen egy testőrkapitány vonatkozásában. Működik, mert az elbeszélő – és vele az elbeszélés – modorának a része. A „gyermekűsúly alatt is tiltakozva szokott ropogni” a benne működő metaforával olyan hiperbolikus beszédmódot sugall, amely közegét adja az emlékező elbeszélő hangnak és a szavakkal megjelenített történetnek egy ismeretekkel rendelkező emlékezőstartományba ágyazottságának. Ebben a szövegösszefüggésben a „porosz király” is jelentősen szerepel, visszamutat a címre és előre az arisztokrata szobafestőre. Az elbeszélő hang enyhén humoros ámulata végigtart az egész szövegen, a hitetlenkedés, a megbizonyosodás és a megbizonyosodást illető némi bizonytalanság mindvégig humoros. Így nem probléma, hanem embléma, hogy a darázsderek összeillik a pillangólábbal. Az egész történet enyhén szürreál – nem irreál – hatást tesz, anélkül, hogy az lenne. Az úgynevezett valóság képes szürreál fordulatokra, montázsokra: a szöveg ezúttal azt jelzi.

Cs. Szabónál azonban legtöbbször végül is *A zászlósúrban* is nem az úgynevezett, vagyis a külvilágból megtapasztalható valóság fordulatait, nem az onnan megtapasztalható események, a történetek jelentik a szürreált, illetve a szürrealizmus hatását. „Mindenesetre fenntartom a fikció szakkifejezést azokra az irodalmi alkotásokra, amelyek nem ismerik azt az ambíciót, amelyik a történelmi elbeszélésé (récit historique), hogy igaz elbeszélést (un récit vrai) konstituáljon”, mondta Paul Ricoeur (*Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984. 12. o.) Hayden White a történészek, Doctorow a regényírók között, hogy két kiemelkedő példát említsek, az éppen idézett distinkciót kívánta megszüntetni az 1960-as évek második felétől kezdve. Szerintem hasztalanul, ha Ricoeur szavát: „ambíció” és a benne foglalt „igény” gondolatát figye-

lembe vesszük. Ami fontos ugyanis, az az igény. Azt kérjük számon, azt értékeljük, arra hagyatkozunk, akár bizalommal, akár kételkedve, akár megcsalatkozva. Nemcsak a törvényszéki gyakorlat, de a legbanálisabb hétköznapi kommunikáció és megállapodás lehetetlen lenne, ha nem ezzel az igénnyel élnének az emberek. Ezért érdekes Cs. Szabó „neofrivolitása”, amellyel elegyíti a kétféle igényt, az igazmondását és a konfabulációt és úgy, hogy ne egyenlítődjének ki, egyik se oldódjék fel teljesen a „másikba”, vagyis az igazmondás a konfabulációba, amikor is minden fikatív, sem a konfabuláció az igazmondásba: ez az irodalmi „realizmus”, mint „magasabb igazság”, arisztotelészi mimézis. Van, amikor ez utóbbi megtalálhatónak tűnik Cs. Szabónál, de van, amikor a két igény párhuzamos (a nem-euklidészi geometria szerint), egymásba villózik, és – ami a legfontosabb – van, amikor a szürreál a konfabuláció igényét is megtöri, nem az igazmondás, hanem a játékoságot magában foglaló valamiféle sejtetés igénye szerint. Ez a valamiféle ugyanis a szürreál nem igazán meghatározható jellegzetessége: se nem „igaz történet”, se nem „fiktív történet”, hanem a valóság mélyebb/magasabb sejtése. Nem egy mélyebb/magasabb valóságé, hanem a valóságé egy mélyebb/magasabb perspektívából. A valóság pedig emberek számára „alapvetően”, azaz eredendően magában foglalja „az embert”, egy (fizikai)-pszichikai-szellemi közeget és alkimista konyhát – nyersanyaggyártó és feldolgozó műhelyt –, amelyben minden érzékelhető, érezhető és gondolható keletkezik és elegyedik, készül és készit: hatékonykodik.

A kolostor előtt igen rövid írás, alapos elemzése valószínűleg jóval hosszabb lenne, ahogyan az Kafka rövid paraboláinál megszokott. Ez az írás is egyfajta parabola és mondhatni, mindegyik részlete, szövegrésze, szótarozéka fontos. Cs. Szabó szerethette, mert ez volt az egyetlen korai prózája, amit az 1955-ös *Irgalom* című kötetébe felvett. Bizarr, manierista, mindenképp hiperbolikus, de nem humoros célzatú metaforák jellemzik. Már a lelegején: „Egy reggel megszöktünk a régi városból. Magas hegyen fészkelte, öt sarka lenézett a szakadékból. Ha jól emlékszem, minden sarkán egy kolostor őrizte, nehogy leveesse magát a szikláról. Talán hűtlen ez a fénykép, viszolygó emlékem sokat feketített rajta. Féltém a várostól, tehát utólag egész félelmessé tettem.” (*A kígyó*, 81. o.; *Apai örökség*, 2004, 143. o.) A „viszolygó emlékem” még jelzi a kint és a bent felismert kettősségét, ami a későbbiekben már csak rejtve sugallt: „Az emberek olyan nesztelenül ebédeltek, mint egy kísértethajón. Sokszor már azt hittem, hogy makaróni helyett csak egy látomás lóg ki a szájukból.” (u. o.)

Az én-elbeszélő elmenekül asszonyával egy másik, szintén hegyi, de barátságos városba. A manierista képek, hasonlatok folytatódnak: „Volt a városkában egy híres kolostor. Alsó részét a sziklából vajták ki régi római tudománnyal s a nehéz alapokra egy csúcsíves ékszerládát építettek. A kő a hatalmas föld alatti boltozattól a csúcsíves tetőig mind jobban lágyult, az alsó templom sasokat költhetett volna ki, a felső templom fecskéket.” A sasok közismerten a magasban fészkelnek, ezúttal nyilván megfontoltan kerültek a mélybe: „Énekszó hívott be az alsó kapun. (...) Fehér barátok énekeltek a kivilágított oltár körül. Nem értettem a szöveget, mégis tudtam, hogy a sötétséggel viaskodik.” (i. m., 84., ill. 144. o.) A fehér és a fekete kontrasztja ettől kezdve a szöveg végéig tart, de közel sem egyszerűen. Fekete egyenruhájú árvaházi lányok a legvégén „tejszínű tekintetükkel” tűnnek fel. Vakok. Ez a végső felfedezés. Korábban úgy mondja az én-hang, hogy az egyik kislány volt vak és: „Az árvák játszani tanították a vakot.” A legvégén, a megírás olyan fordulatával, amilyen a *Torre Annunziata* legvégén olvasható, derül ki: „Mind vak volt. A gyakorlott vakok tanították a kezdőt.” (i. m., 86., ill. 145. o.) A megjelenítés olyan érzékeltes, hogy nem árt neki, ha az olvasó felismeri allegorikusságát. Az előző bekezdésben az elbeszélő ugyanis allegorizálja az árváknak a vak lány köré szövetkezését: „Talán így tennének a felnőttek is, ha hagynák. De a hamis próféták mindnyájunkat megvakítanak, dühös rémülettel tapossuk egymást a réten.” (u. o.)

Az allegorikus gondolatiság persze megcsavarttá válik a végső felfedezéssel, és azt sugallja, hogy a hamis prófétákat legyőzhetik a megvakított emberek, ahogyan a tejszínű tekintetű vak lányok is legyőzik fekete egyenruhájú árvaságukat. Valószínűleg a gondolati csavar segíti a végső jelenet képiségének erejét, közvetlenségét. A szövegegész ennél jóval bonyolultabb, hiszen szerep jut benne a kétféle városnak, a kettőzött kolostornak, a felső templomhoz kapcsolódó rétnak, valamint a férfi-asszony kettősnek. Ezúttal is, mint Cs. Szabó jó és legjobb fikciós prózájában, a (női) ösztönnek kell vezetnie, hogy a (férfi) értelem sikeres lehessen. Az asszony vette ugyanis észre, hogy a lányok mind vakok („Egy anya ösztöne nélkül meg se láttam volna”), viszont a férfi értelmezi az észrevételt, fedi fel, hogy mit is jelent az az érzékelhető. Megerősítése ez annak, amivel Goethe zárta le a *Faust* második részét, de egyben modifikációja is: nem elég, hogy az örök-asszonyi a magasba vonjon, az is kell, hogy a férfi-értelem felismerje, mire van szükség a réten.