

KOSZTRABSZKY RÉKA

Az elbeszélés-technika sajátosságai Szabó Magda *Mózes egy, huszonkettő* című regényében

I.

Szabó Magda 1967-ben megjelent regénye marginális helyet foglal el a szerző életművével foglalkozó szakirodalomban – lényegében csak a megjelenését követő pár évben láttak napvilágot róla írások. A korabeli kritika a mű értékelésekor – az irodalmi alkotásokkal szemben támasztott akkori elvárásoknak megfelelően – elsősorban a társadalmi¹ és szociológiai vonatkozásokra helyezte a hangsúlyt; nemzedékregegyként és a „magyar történelmi középosztály bírálata”-ként,² a fiatalok problémáinak exponálásának okán ifjúsági regényként³ olvasták, az alkotásban ábrázolt problémák kapcsán pedig az értelmezők azt a nehezményezték, hogy a szerző nem mutatja meg kellő erővel, hogy „e problémák gyökerei mélyen a társadalomba ágyazottak”.⁴ Az elbeszélés-technika sajátosságait illetően is meglehetősen szűkszavúan nyilatkoztak az elemzők; a mesterségbeli tudás modorosságá válásáról beszéltek,⁵ a narráció sajátosságaként a belső monológok és a szerzői közlések váltakoztatását határozták meg, és még Erdődy Edit 1974-es, az addig megjelent Szabó Magda-regényeket elemző tanulmányában⁶ is mindössze három mondatot szentel a regény narratológiai jellemzőinek.

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

Úgy gondolom, hogy az említett Szabó Magda-mű mindenképpen érdemes mélyebb narratopoétikai vizsgálatra, legfőképpen a tudatábrázolás, a nézőpontok

¹ „...a vénék és öregek e családjának *hiteles* a tragédiája. Az, mert osztályhelyzetből, társadalmilag-történelmileg motivált karakterekből vezeti le az író” TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, Társadalmi Szemle, 1967, 8–9. sz., 182. (Kiemelés az eredetiben.)

² POMOGÁTS Béla, *Két új regény*, Tiszatáj, 21(1967), 9. sz., 889, 890.

³ GYÖRGYEI Klára, *A mai ifjúság védelmében*, Irodalmi Ujság, 1968. március 1.

⁴ KAJTÁR Mária, *Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő*, Kritika, 5(1967), 11. sz., 88.

⁵ SIMON Zoltán, *Szabó Magda két új kötete*, Kortárs, 11(1967), 11. sz., 1845.

⁶ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, Literatura, 1(1974), 3. sz., 109–120. Megjegyzendő, hogy a 2004-es, ugyancsak a Literaturában (3–4. sz.) publikált Szabó Magda-tanulmányában már említést sem tesz a regényről.

kezelése, illetve a narrációs technikai megoldások tekintetében. Mindez egyfelől azért szükséges, mert véleményem szerint a regényről való érdemi beszéd mód az alkotás narratológiai sajátosságainak számbevétele nélkül nem valósulhat meg, éppen ezért meglehetősen problematikusnak tartom a Szabó Magda-recepció azon jelenségét, amely éppen ennek elvégzése nélkül helyezte/helyezi marginális pozícióba a regényt az életművön belül. Másfelől pedig egy ilyen vizsgálat elengedhetetlen az írói oeuvre sajátosságainak felméréséhez, illetve annak a magyar irodalomtörténetben való majdani elhelyezéséhez is.

Az alábbi írás célja a regényszöveg narratív eljárásainak (belső monológ, fokalizáció) analízise – amelyet a narrációs technikát illető fogalmi pontosítás szükségessége, valamint az elbeszéléstechnika mélyebb vizsgálatának eddigi hiánya egyaránt indokol –, illetve a mű narratív összetettségére való rámutatás, amely elősegítheti az alkotásnak a szerzői életművön belül elfoglalt státusának a meghatározását is.

2.

A regény hatvanas, illetve hetvenes évekbeli értelmezői a *Mózes egy, huszonkettő* (a továbbiakban: *Mózes*) hangsúlyos narratív jellemzőjeként a „belső monológ” használatát jelölik meg. Ez a leegyszerűsítő megközelítés azonban elfedi azt aényt, hogy ennek az írói technikának több fajtája is létezik, és így nem adhat választ arra sem, hogy az egyes típusok közül mely(ek) érvényesül(nek) a regényben. Erdődy Edit már említett tanulmányában csak érinti a kérdést, amikor arról ír, hogy a *Mózes*ben „az író igen változatos technikai eszközökhöz nyúl, felvonultatja a belső monológ számtalan variációját. Találhatunk ebben a regényben egyes szám első személyű monológot, harmadik személyűt, objektív leírással vegyítve”.⁷ A regény belső monológjainak bővebb vizsgálata és tipologizálása azonban azért is szükséges, mert, mint arra Dorrit Cohn is rámutat *Áttetsző tudatok* című könyvében, a belső monológ elnevezés egyszerre jelölhet egy elbeszélési *technikát* és egy elbeszélő *műfajt*.⁸ A kettő között a legfőbb különbség, hogy míg az előbbi esetben egy felettes elbeszélői hang közvetíti a szereplők nyelvi és nem nyelvi természetű tudattartalmait, addig utóbbi esetében a szereplő(k) gondolatai nem elbeszélői környezetbe ágyazódva jelennek meg. A mindentudó narrátor által közvetített monológ esetében Cohn két típust különböztet meg; az *elbeszélt monológ* elnevezést javasolja arra a típusra, amelyben a szereplő saját mentális megnyilatkozása narratív kontextusban valósul meg, az *idézett monológ* terminust pedig azokra a monológ típusokra tartja fenn, amelyben a szereplő gondolatainak egyenes, egyes szám első személyű idézése történik.⁹ A műfaji értelemben használt belső monológot

⁷ ERDŐDY, *i. m.*, 120.

⁸ DORRIT COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, 15. (Részletei magyarul: *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei: II*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor-JPTE, 1996, 81–193.)

⁹ COHN, *i. m.*, 12–14.

Cohn *autonóm belső monológ*nak nevezi,¹⁰ amelyben a gondolatok idézése egy önálló, független formát alakít ki, és úgy hat, mintha a szöveg önmagát hozná létre, vagyis a mindentudó elbeszélő nélkül bontakoznak ki a szereplő(k) gondolatai.¹¹

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

Az autonóm belső monológot Cohn az első személyű elbeszélések határesetének tartja, mivel ebben a beszéd és a történet egyidejű, így paradox módon a fikció egy nem elbeszélő formájaként azonosítható.¹² Az első személyű elbeszéléstípusok közül sokkal rokonságot mutat, azonban a műfaj alapvető természetéhez tartozik, hogy a beszéd és az írott szöveg közti kapcsolat feltárását mellőzi¹³ – azaz a szereplők a gondolataikat, emlékeiket például nem napló, memoár vagy könyv formájában adják közre –, hiszen csak így teremtheti meg a gondolatok folyamatos kibontakozásának illúzióját.¹⁴ A vizsgált regényben a gondolatok kibontakozását Hugi és Miklós esküvője indítja el,¹⁵ amely a mű statikus pontjaként határozható meg, hiszen a múlt felidézése ehhez képest történik: Gál Ádám monológja az eseményt megelőző estén indul, és az esemény napjának kezdetén zárul, míg Hugi monológja az esküvő előtti órákról és a menyegzőn történekről számol be. A lineáris szerkesztésmódot azonban szüntelen megtörik a két testvér visszaemlékezései, amelyek a közelmúltat (az elmúlt hetek, napok eseményeit), illetve a régmúltat (gyerekkor, a cselekményt megelőző egy-két év) érintik, és amelyek a múlt és jelen közti folyamatos oszcillációt eredményezik, vagyis a monológok a linearitást tekintve visszafelé indulnak el. A visszaemlékezések dominanciájának oka az, hogy a két elbeszélő a jelen állapotig vezető eseményeket és okokat (vagyis hogy miért akarták elérni azt, hogy Hugi teherbe essen Huszár Miklóstól, gyakorlatilag kikényszerítve ezzel kettejük esküvőjét) veszi számba, ami egyben azt is mutatja, hogy a regény történetidejének kezdetén már minden fontos esemény lezajlott, így

¹⁰ COHN,, *i. m.*, 17.

¹¹ Ezt a műfaji értelemben vett belső monológot Szabó Magda más műveiben is alkalmazza: *Az őz* ebben a formában íródott, csakúgy, mint a *Katalin utca* (1969) és *A szemlélők* (1973) című műveinek egyes fejezetei.

¹² COHN, *i. m.*, 174.

¹³ COHN, *i. m.*, 175.

¹⁴ A kettő közti különbség érzékeltetésére jó példa lehet az életművön belül *Az ajtó* című, első személyben íródott regény, ahol az elbeszélés realiztikus motivációját az adja, hogy a (protestáns) narrátor a könyv megírása révén szeretné nyilvánosan meggyónni a bűnét az embereknek, továbbá múltjának és egykori énjének felidézésével akarja megérteni és feltárni az Emerenc halálához vezető okokat.

¹⁵ A Szabó Magda-regényekre egyébként is jellemző, hogy az emlékezést valamilyen fontos történet, például egy szereplő halála (*Freskó*, *Az őz*, *Pilátus*, *Az ajtó*) vagy valamilyen családi esemény (*Disznótor*) indukálja a szereplőkben.

az alkotás történetidejében a menyezőhöz vezető, illetve az azon lezajló történések bontakoznak ki.

A Gál testvérek monológjai egymáshoz képest eltérő vonásokat mutatnak, és az egyik ilyen különbség a retrospektív technika vizsgálata során érhető tetten. Gál Ádám monológja a *disszonáns önnarráció*¹⁶ jegyeit viseli magán, hiszen a szereplő egyfelől a saját múltbéli tudatát adja vissza az elbeszélés során, másfelől pedig az egyes megnyilatkozásai során mégis reflektál a tapasztaló és elbeszélő én¹⁷ közti távolságra is – vagyis olyan tudásról tesz bizonyosságot, amellyel az átélés pillanatában még nem rendelkezett, mint például az alábbi esetben:

„Vigaszom!” – kiáltotta felém sokszor, én meg rohantam hozzá kicsikoromban. Nem értetem, mit mond, mit jelent ez a szó: vigasz, de futottam, mert a gyerekekben benne van, hogy ha kitárt kart lát, és hívó hangot hall, afelé iparkodik. Hugi még egész pici 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 csinálok, és azt se tudtam még, hogy nemcsak mást nem lehet vigasztalni vagy kárpótolni semmiért, hanem önmagunkat sem. (19–20)¹⁸

Hugi monológját, bár szintén a disszonáns önnarráció előbbiek során említett jellemzőjét viseli magán, nagyjából mégis az elbeszélő és tapasztaló én egyesülése jellemzi (Cohn *egybehangzó önnarráció*¹⁹ hívja ezt a technikát), és az egyes megnyilatkozásokból az is nyilvánvalóvá válik, hogy bizonyos eseményeket a lány még a jelen nézőpontjából sem tud értelmezni. „...és otthagytál ezzel a mondattal, a házunk előtt [...] Nem érttem, mért beszélsz így, nem értem máig” (149).

A két autonóm belső monológ között azonban más tekintetben is különbségeket fedezhetünk fel: Gál Ádám monológjával ellentétben Hugi monológját végigkíséri egy második személyű megszólítás, ezért az olvasó eleinte azt gondolja, hogy a monológ címzettje jelen van. („Várj. Hozom a létrát! Várj” [136].) Ez a tendencia később is folytatódik például olyan módon, mintha a hallgató reagálna az elbeszélő-szereplő mondanivalójára, csak éppen az utóbbi nem teszi ezt a beszédet „láthatóvá”: „Most mért beszélsz?” (139). Bár a narrátor néhány oldallal később explicitte teszi monológjának címzettjét („Szeretlek, Miklós” [141]), az olvasó azonban hamarosan szembesül azzal, hogy Hugi monológja paradox módon egy olyan belső beszéd, amely

¹⁶ Cohn ezt az önnarrációs monológ egy altípusának tartja, amelynek jellemzője, hogy a narráció alanya beszél saját múltbéli tudatáról. COHN, *i. m.*, 146.

¹⁷ Leo Spitzer nyomán.

¹⁸ SZABÓ Magda, *Mózes egy, huszonkettő*, Bp., Európa, 2001, 19–20. A főszövegben és a lábjegyzetekben zárójelben megadott oldalszámok minden esetben erre a kiadásra vonatkoznak.

¹⁹ COHN, *i. m.*, 153–154.

csak az elbeszélő-olvasói helyzetben jelenik meg, míg szereplői helyzetben sohasem hangzik el, mint ahogy az a következő idézetben is látható:

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

A gondolatokat („belső beszédet”) tehát félbeszakítja egy külső történés – amelyet a szöveg megszakadása is jelez –, és ezzel párhuzamosan az elbeszélő egy olyan kérdést tesz fel, amelyet eddig sosem mert, és amely szintén nem hangzott el szereplői szinten. S pontosan ez a külső történés az, amely jelen idejű keretet ad Hugi autonóm belső monológjának, amelyben a lány egyfelől tehát a beszédhelyzettel szimultán eseményekre reflektál, másfelől pedig a múlt egyes eseményeit eleveníti fel.

Mivel Hugi egy gondolatairól hallgató, önmagát nem ismerő, illetve a szerelmével és felmenőivel dialógust folytatni képtelen személyként tételeződik a regényszövegben, a retorikailag szerelméhez szóló monológ az őszinteség megvalósításának, a gondolatok formába öntésének, illetve az önmegszólítás egyik módjaként is interpretálható. Ez azért is lehet helytálló értelmezés, mert a szövegből kiderül, hogy az önmaga számára is idegen lány másoktól várja önmaga megismerését. „Mit tudok én magamról? Milyen vagyok én? Fogalmam sincs, mit érek, vagy milyen vagyok, mert nem mondta meg senki” (133).

A két monológ közti további különbségként említhető, hogy a két testvér gondolatait, visszaemlékezéseit különböző momentumok mozdítják elő. Gál Ádám monológjában feltűnőek a különböző irodalmi művekből vett grammatikai elemzések,²⁰ idézetek,²¹ mondatfoszlányok (intertextusok), amelyek egyfelől a fejezetek élén szerepelve megadják az aktuális rész témáját, felütését, másfelől pedig azért jelennek meg, hogy továbbgördítsék az elbeszélést.²² Bár Hugi monológjában is akadnak ilyen jellegű

²⁰ A regény első fejezetének élén például ezt olvashatjuk: „*Lyányok, lyányok, lakodalom, / Ó be sok szép népe vagyom, / Sok fejér ing, bő az ujjá, / Libeg-lobog, ha szél fújja.*”

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

²¹ A második fejezetben például egyes költők (József Attila, Áprily Lajos, Radnóti Miklós, Weöres Sándor, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Székely Magda) anyáról szóló verseinek első soraiból készült montázst olvashatunk: „*Anyám, falat kenyért sem ér az élet Idő-kakas, ó hány titokzatos Erőszakos, rút kiseded voltam én Ó, ha cinke volnék Ha Kínában él, őt küldik el a sárkányokhoz Megszült Pócze 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, kömnyeidre Vitt a régi postaréten A két halál megérte-é kiáltottam a kép felé Kopog-kopog a rossz vidéki Hatmillió ércoszlop izzik, ki tudja már melyik?*” (16). (Kiemelés az eredetiben.)

²² Az egyes utalások révén kikövetkeztethető, hogy ezek a bölcsészkar felvételi-re való készülék közben merülnek fel, és indítanak el gondolatfolyamokat Gál Ádámban. Például a második fejezet élén azt olvashatjuk, hogy: „*Az anya ábrázolása a XX. századi magyar költészetben*”, majd Gál Ádám monológja így

intertextusok, a lányban sokkal inkább a lakás berendezésének látványa indítja el a gyerekkor felidézését, míg a – korábbiakban már említett – második személyű megszólítás a Miklóshoz fűződő emlékeinek, gondolatainak, érzéseinek megfogalmazását segíti elő. Összességében tehát elmondható, hogy a monologizáló szereplőknek a regény történetidejében lezajló cselekvései kisebb mértékben a cselekmény továbblendítésére szolgálnak, nagyobb mértékben pedig a visszaemlékezéseket indukálják, tehát a gondolatok közvetítése terjedelmében nagyobb helyet foglal el ezekben a monológokban, mint a külső eseménysorok ábrázolása.

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

Azt gondolta, most letérdel elébe, és könyörög hozzá, azt mondja, bocsásson meg neki, és hallgassa meg. *Lehet, hogy mindig magamról beszéltem, és apád is mindig magáról beszélt, de annak nem volt anyja, csak egy zsarnok apja, és nekem nem volt apám, csak egy zsarnok anyám, és engedelmeskedtünk nekik vakon; te nem tudod, milyen az, vakon engedelmeskedni mindenkinek, aki idősebb, aki gazdag, aki hatalmasabb, aki parancsot ad. És nem tudod azt sem, milyen szegénynek lenni olyankor, amikor a szegénység szégyen, és ha azt mondtam volna neked az imént véletlenül, hogy viszed az ifjúságodat, és te azt felelted volna, hogy az se volt neked sohasem, az is csak nekem volt meg az apádnak, mert arról is folyton beszélünk, akkor azt mondtam volna neked, hogy tévedsz, mert nekünk nem volt fiatalságunk semmilyen, azért beszélünk róla amnyit, 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* [kiemelés eredetiben]. (113)

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

folytatódik: „Itt talán még többet is fogok produkálni, mint várják tőlem, sok olyan versre emlékszem, ami nem anyag volt, nem is annyira közismert” (15).

és ezért átértékeli magában az asszonyról azt a képet, amelyet Gál Ádám monológja révén alakított ki magában.

Az elbeszél monológ narratív eszközének használata ugyancsak a szülők ábrázolásához köthető. Egy olyan példát hozok erre a regényből, amely a fentebb idézett monológ ellenében nem az *Ábrahám* című részből való.

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

Csakúgy, mint az idézett monológ esetében, a szereplő gondolatainak bemutatását a mindentudó elbeszélő indítja el, ebben az esetben azonban nem egyenesen idézi Bartosné gondolatait, hanem egy szereplőn keresztül történő elbeszélést valósít meg, amelyet narrátori közlések vezetnek, illetve rekesztenek be. E narrációs technika révén az elbeszélő a szereplő magyarázatkeresésének folyamatát képes megjeleníteni, továbbá a marginális alak tudattartalmának ábrázolásával egy „külső” nézőpontból (hiszen Bartosné nincs birtokában a szereplőkkel kapcsolatos információk egyikének sem) mutatja be az eseményeket, miközben a narráció tárgyát képező szereplők tudati tartalmaitól ideiglenesen elvonja az olvasót, amellyel feszültséget kelt az olvasóban.

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

3.

A regény második, *Ábrahám* címet viselő részében a szülők és a nagymama, Bartos, Huszárné, Gál András, Gálné (Klári) és az anyja gondolatait ismerhetjük meg harmadik személyű elbeszélés formájában, vagyis a narratívának ezen a pontján egy olyan mindentudó elbeszélő lép előtérbe, aki korlátlanul hozzáfér a szereplői tudatokhoz. Dorrit Cohn az ilyen típusú elbeszélői technikára a *pszichonarráció* terminust javasolja, amelynek során a narrátor beszél szereplőjének nyelvi és nem nyelvi minőségű tudattartalmairól.²³

Mint ahogy azt korábban Gálné idézett monológja kapcsán láthattuk, ez a narratív technika az egyes szereplői monológok bevezetése és berekesztése során játszik

²³ COHN, *i. m.*, 11.

fontos szerepet a narratívában. Az ilyen esetekben a pszichonarráció – mint ahogy azt a narrátor közreműködésével kibontakozó monológ típusok bemutatása során láthatuk – a szereplői tudattartalomhoz való közelítési folyamat részét képezi, amelynek során a narrátor és a szereplő hangja egyre közelebb kerül egymáshoz. Ugyanakkor ez a technika egyfajta összegző funkcióval is bír, hiszen általa a szereplő pillanatnyi lelkiállapotát, érzéseit is megjelenítheti az elbeszélő.

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

A szereplői tudattartalmak narrátori ábrázolásával kapcsolatban elengedhetetlen a perspektivikus ábrázolás kérdésnek a vizsgálata is, hiszen a műben jelentőséggel bír az, hogy az egyes események, szereplők bemutatása ki(k)nek az észlelési fókuszából történik. Az észlelési fókusz két szempontból is fontos szereppel bír Szabó Magda regényében; egyfelől a fókuszváltások révén jeleníti meg a narrátor a szereplők közti idegenség alapját képező elhallgatott gondolatokat, érzéseket, másfelől pedig a szereplői perspektívák a narrátori tudáselosztásban és információkorlátozásban játszanak szerepet. A következőkben – Gérard Genette fokalizációs elméletének fogalmait²⁴ alapul véve – annak tudatában vizsgálom a mű fokalizációs jelenségeit, hogy az észlelés a szereplőkhöz, míg azok elbeszélése/közvetítése a narrátorhoz köthető.

A különböző fokalizációs módozatok a szülők, nagyszülők szempontjából íródott fejezetekben érvényesülnek. Az *Ábrahám* című részek fejezeteinek összességét tekintve *zéró fokalizáció* érvényesül, mert az elbeszélő többet tud, mint a szereplők, és úgy közvetíti az egyes eseményeket, ahogy egyik szereplő sem észlelheti. Az elbeszélő a különböző fókuszváltások mértékének szabályozásával és a gyújtópont megválasztásával adagolja vagy épp tartja vissza a narratív információkat, amely feszültséget teremt az olvasóban, vagy hipotézisalkotásra készteti őt. Ugyanakkor a fokalizáció a szereplőkhöz is kötött, mivel a műben az egyes események jelentős mértékben a különböző szubjektumok gondolatain keresztül bontakoznak ki – ezekben az esetekben *belső fokalizáció* érvényesül, hiszen ekkor a narrátor csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudhatnak. A fokalizáció az egyes fejezeteket tekintve *rögzítettnek* tekinthető (ilyen esetekben egyetlen fokális karakter határozható meg), míg a második részt átfogóan szemlélve *változó*nak ítélni lehetjük meg, hiszen a narráció minden fejezetben más szereplőn keresztül fókuszált, és a nézőpontok változtatása révén kapunk képet a konfliktusok eredetéről. Ezek a fejezetek jóval jelenetszerűbbek, mint a Gál testvérek monológjai, és sokkal több párbeszédet vagy más szereplőkhöz címzett beszédet

²⁴ Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. Jane E. LEWIN, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1980, 189–190. (Részletei magyarul: *Az elbeszélő diszkurzusa*, ford. LOVAS Edit, SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei: I*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 61–89.)

tartalmaznak – ez utóbbi azokra az alakokra (Bartos Gyuri, Márta, Miklós) vonatkozik, akik nem fokális szereplőként vannak jelen a narratívában. Az ő esetükben azért nincs szükség a narrátori tudatábrázolásra, mert képesek verbalizálni a gondolataikat a többi szereplő számára. Jó példa erre a Huszárné nézőpontját bemutató fejezet, amelyben – a legtöbb szereplő számára csendesnek és kiismerhetetlennek tűnő – fiának, Miklósnak a gondolatait, emlékeit ismerjük meg az anyjához intézett egyenes beszéd formájában, és Huszárné erre adott néma reakciójáról a pszichonarráció narratív eljárásának segítségével értesül az olvasó. A fokális alakok esetében azonban az elbeszélő azokat az elhallgatott és verbalizálni nem kívánt gondolatokat jeleníti meg, amelyek a legtöbb esetben olyan kérdéseket, történéseket érintenek, amelyekről az adott alakok számára kínos vagy (külső, esetleg belső okokból kifolyólag) lehetetlen beszélni. Az olvasó ezekben az esetekben tudás tekintetében fölénybe kerül a fokális alakokkal szemben, hiszen a perspektívaátváltásokból adódóan egyre inkább rálátása lesz a szereplői tudattartalmakra és rajtuk keresztül az események hátterére is.

Bár a narratív szöveg egészét tekintve a belső fokalizáció dominanciája figyelhető meg, mégis akadnak olyan részek a regényben, ahol az eseményeket a narrátor külső fokalizációs²⁵ helyzetből mutatja, ám ezek legtöbbször arra szolgálnak, hogy továbblendítsék a cselekményt, valamint kiemeljék valamelyik szereplő tanácsalanságát, tudatlanságát, mint például a család lakását becsmérlő unoka megpofozását követő jelenetben:

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

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

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

²⁵ GENETTE, *i. m.*, 190.

a szövegben, amely a narratíva későbbi pontjain sem szűnik meg), hanem egyúttal hipotézisalkotásra is készíti őt.

Az ifjabb Bartos perspektívájából íródott fejezetben a fokális karakter dominanciájának ideiglenes megtörése figyelhető meg, mely rendkívül finoman, alig észrevehetően megy végbe a szövegben: „A fiú nem kapott választ, előre tudta, hogy nem is fog, azt is, most mi történik az előtte ülőkben” (69). „A fiú érezte, mi van benne [az apjában], nem lépett ki még” (71). A rögzített nézőpont kimozdításának a célja az, hogy előkészítse Bartos Gyuri apjához intézett beszédét, tehát az ő esetében nincsen szükség részletes tudatábrázolásra, hiszen – ahogy arról fentebb már szó volt – az apjával ellentétben azok közé a szereplők közé tartozik, akik képesek és merik is verbalizálni a gondolataikat.

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

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

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

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

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

szóló utalásokat, és átértékelheti magában az asszonyról kialakult képét, vagyis ismét fölénybe kerül a fokális (és az asszonyt nem ismerő) szereplőkkel szemben.

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

A tudat megjelenítési módozatainak vizsgálatát követően érdemes megemlíteni a regény korabeli értelmezőinek álláspontját is, amely szerint „az író [...] a szülők számára nem adja meg az első-személyes közlésnek a fiatalokéval egyenlő esélyét.”²⁶ Meglátásom szerint ennek az az oka, hogy a monológforma sokkal kevésbé bírná el a fentebb már említett jelenetszerűséget, hiszen Ádám és Hugi monológjaikban elsősorban a múltjukat idézik fel, illetve a néma beszédükkel szimultán eseményekre reflektálnak, valamint az egyes felnőtt szereplőkkel a megfelelő verbális kód hiányában sem folytatnak kommunikációt. A két testvér által elbeszélte részekkel ellentétben, az egyes szereplők konfrontálódása és kommunikációja indítja el az emlékezést az idősebbekben, és ezt az emlékezést, valamint a jelenetek kibontakozását annak a mindentudó narrátornak a jelenléte segíti, amely temporális rugalmasságából adódóan – és az első személyű elbeszéléstől eltérően – sokkal jobban és korlátlanul hozzáfér a szereplők múltjához.²⁷

4.

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

²⁶ TÓTH, *i. m.*, 183.

²⁷ COHN, *i. m.*, 144.

vagy más szereplők percepciója révén közvetíti. A szöveg e harmadik személyűséggel jellemezhető szakaszában a narrátor ideiglenesen elvonja az olvasót Hugi tudattartalmától, így azt sem mutatja be, mi játszódik le benne Miklós elutasító válasza nyomán, megteremtve ezzel egy olyan hiányt, amely a narratíva nyugvópontra érésekor sem szűnik meg. A szereplői tudattartalmak észlelhetetlenné tétele tehát a feszültségkeltés eszközeként funkcionál a szövegben.

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

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

Összegzésül megállapítható, hogy a *Mózes* igen változatos narratív eszközökkel él, hiszen az első és harmadik személyű elbeszélésekben rejlő lehetőségeket egyaránt kiaknázza. A regényszövegben a belső monológ jelenléte mind a műfaji, mind narrációs technikai értelemben kimutatható, így a szereplők gondolatai közvetlenül, illetve erőteljesebb narrátori beavatkozással (idézett monológ, elbeszélt monológ, pszichonarráció) egyaránt megjelennek, egymást kiegészítő – esetenként keresztező – módon. Mindezekből jól látható, hogy a szöveg sokkal változatosabb elbeszéléstechnikát működtet az összetett és árnyalt tudatábrázolás érdekében, mint ahogy azt a korabeli kritika láttatta, ezért úgy gondolom, hogy a narratológiai vizsgálatot mindenképpen ki kell terjeszteni az írói oeuvre más kevésbé elemzett műveire is, hiszen csak így kaphatunk átfogó képet az életmű sajátosságairól, és így válhat lehetővé annak elhelyezése a huszadik századi magyar irodalomtörténetben.