

Az emberi tisztesség balladája (Szabó Magda: Az ajtó)

Az *ajtó* című Szabó Magda-mű az emberi tisztesség balladája. E ballada nem az elbeszélte történet síkján, hanem a regény fölötti térben képződik, a gondolatok rendszerének síkján, ahol ellentétes nézetek, ellentétes erkölcsi rendek, eltérő világképek konfrontálódnak, s amely síkon kibontakozik a mű középpontjában álló erkölcsi konfliktus. Ezen a gondolati-erkölcsi síkon egy sajátos dialógusviszony alakul ki a mű szereplői és a befogadó között.

Az elbeszélte történet egyik szereplője Emerenc a maga sajátos, a konvencióktól eltérő másságával, különleges nézeteivel, a második: az elbeszélte történetben szereplőként jelen lévő író, a harmadik: az író mint másodlagos történetmondó, mint narrátor, aki véleményt mond, felülvizsgálja múltbeli énjét, aki kritikát gyakorol az elbeszélte történet szereplői fölött, aki megmagyarázza, értelmezi az első két szereplő viselkedését, s megkísérli a mélyebb összefüggéseket feltárni az értelmező számára. De ez az író az a személy is, aki lelki válságban van, akit megrázó lelki hatások értek, és aki az elbeszélte időben feltárja az olvasó számára e lelki hatásokat kiváltó eseményeket és e lelki folyamatok teljes fejlődéstörténetét.

A történetmondói szerepkör kijelölésekor a mű szerzőjéről is szólnunk kell. Hermeneutikai szempontból ugyanis elfogadhatatlan lenne az életrajzi értelemben vett szerző és a másodlagos történetmondó személyének azonosítása, hiszen a mű valósága, a teremtett világ szempontjából egyrészt lényegtelen, hogy valóságos történetről avagy fikcióról van-e szó vagy sem, másrészt e zárt rendszerbe nem emelhető be művön kívüli elem. A mű mindent elmond magáról. (A regény szerkesztéselvéit, módszereit, az írói megoldásokat érintő észrevételeket természetesen a regény írójára, az elsődleges történetmondóra vonatkoztatjuk.)

A dialógus negyedik szereplője a befogadó, aki nem csupán passzív befogadója, hanem aktív részese is a párbeszédnek. Az olvasó saját nézeteit folyamatosan szembesíti az említett három szereplő nézeteivel, és e szembesítés állandó vitát jelent.

A diskurzus témája nem maga a megtörtént eseménysor, amelyet a narrátor elmond, hanem azok a nagy kérdések, amelyeket részint a történetmondó, de leginkább a mű egésze vet fel, és amelyek recepcióesztétikai szempontból arra irányulnak, hogy „mit ad nekünk a szöveg saját létmegértésünk lehetőségül”.¹

Az emberi tisztesség léte, mikéntje, megtarthatósága, zsákcúja a legáltalánosabb problémakör, melyet a szöveg kérdésként felvet, és ugyanezen emberi tisztesség vezet el ahhoz a hermeneutikai kérdéshez, hogy mit mond a befogadó a szövegnek.

A regény két eseménytérre történő bontását a dialógus témája önmagában is igazolná, de ennél lényegesen többről van szó. A regény fölötti térnek nevezett gondolati-lelki síkon egy önálló (de nem független) történet, egy valóságos ballada sűrűsödik. A tisztesség, amely elvont fogalomnak tűnhet, ezen a gondolati síkon megelevenedett balladai hős, amely küzd önmaga fennmaradásáért, önmaga megtartásáért, azért, hogy tisztességes maradjon, s amely a körülmények, az események szorításában elbukik. Az elbukás több szinten is megtörténik. Az író-ő-féle tisztesség többször is vereséget szenved az Emerenc-féle tisztességgel szemben, pedig a (másodlagos) történetmondó által képviselt tisztesség a kultúra által determinált, a kultúra értékei által megfogalmazott tisztesség, míg az emerenci tisztesség egy ősi, kultúra előtti ember tisztességét képviseli. („A kultúra előtti ember” megfogalmazás túlságosan erősnek tűnhet, de igazolni fogjuk ennek jogosságát.) A kis vereségek egy átfogó (kozmosz) értékű elbukásba torkollanak, ahol a szilárd erkölcsűnek hitt társadalmi ember (ateista és keresztény egyaránt) legalapvetőbb értékei rendülnek meg a feloldhatatlan konfliktusban. A balladai hős tehát elbukik, de bukásában – mint a balladában általában – egy új, magasabb értékrend bontakozik ki. Ez az új, magasabb értékrend – mely valamennyi ballada sajátja – a befogadóban jön létre a műben benne lévő irányító, vezérlő motívumok által meghatározott értéktranszformáció folyamatában.

Mi az a magasabb érték, mely a tisztesség elbukása révén keletkezik? Lehet-e egyáltalán valami magasabb erkölcsi értékű, mint az emberi tisztesség? A válasz tautologikusnak tűnhet, ha azt mondjuk, igen, maga a tisztesség. De ez a régít meghaladó, a régi önmagát felülmúlni tudó tisztesség, mely képes megkérdőjelezni, sőt, kétségessé tenni korábbi (erkölcsi) alapjait. Választ tehát nem kapunk, mert nem kaphatunk a tisztesség „igazi” meghatározására, de elindít bennünket (a befogadókat) a válasz keresése útján. E vonása alapján *Az ajtót* mint a tisztesség balladáját *nyitott balladának* kell neveznünk, mert a magasabb erkölcsi érték megszületése nem a mű keretein belül, hanem azon kívül, a befogadóban jön létre, folyamatosan, végeláthatatlanul. Az új érték nem más, mint a megrendülés vagy legalábbis a kétely korábban szilárdnak hitt erkölcsi rendünk iránt, mert lehet ugyan, hogy sokat nyertünk kultúránk történelme során, de nem mindent – valamit azért elveszítettünk.

„...Emerenc bőkezű, adakozó, jó, Istent, ha le is tagadja, tetteivel tiszteli, Emerenc áldozatkész, számára minden természetes, amire nekem magamat figyelmeztetni kell, és az se számít, hogy nem tud erről, Emerenc jósága természetes, én viszont csak ránevelődtem, később rászorítottam magam bizonyos

erkölcsi normák figyelembevételére. Emerenc egyszer be fogja tudni bizonyítani nekem, anélkül hogy e tárgyról egy szót is ejtene, hogy amit én hitnek hiszek, az egyfajta buddhizmus és hagyománytisztelet, a morálom is csak diszciplína, és az otthonom, az iskoláim, a család meg önmagam edzésének eredménye.” (179–180.)

Tanulmányunk első részében a már említett gondolati síkon játszódó események balladaszerűségét vizsgáljuk, megjegyezve azt, hogy a regényhez kötöttsége alapján mint epiko-balladai műről beszélhetnénk, de mivel ezek a történetek a befogadói oldalon gondolati síkon játszódnak le, és a gondolatoknak nincs műformája, ezért az előbbi megnevezés sem igazán megfelelő.

Epika és ballada különböző szerkesztéselveket követel meg mind a tér, mind az idő szervezésében. Mint a balladákban gyakran, Szabó Magda művében is az események a bűn elkövetése után kezdődnek. „Ez a könyv nem Istennek készült, aki ismeri zsigereimet, nem is az árnyaknak, akik mindenre tanúk, és figyelik ébrenlétem és álmaim óráit, hanem az embereknek. Bátran éltem idáig, [...] bátran és hazugság nélkül, de ennek az a feltétele, hogy kimondjam: én öltem meg Emerencet.” (7.)

Azt tudjuk, hogy a bűn megtörtént, de azt nem tudjuk, hogyan. Nem tudjuk, hogy miként kerülhetett olyan helyzetbe az író, amely a bűnhöz vezetett. A kérdés belső feszültséget, ellentmondást rejt magában, hiszen az őszinte hang, a bűnbevallás a becsületesség jellemzője, mely ellentétben áll a bűnös cselekvéssel. Vagyis a kérdés úgy vetődik fel bennünk, olvasókban, hogy a sors milyen kegyetlen játéka folytán eshetett bűnbe ez a becsületes asszony. Ez a kérdés a legfőbb hajtóerő a mű során a történetmondó és az olvasó dialógusában. Az olvasó ugyanis e ponttól kezdve arra intencionált, hogy felkutassa a történetmondó tévedéseit, az események, jelenségek értelmezésében fellelhető hibákat, azért, hogy erkölcsileg felmenthesse a narrátort. Ez az erkölcsi felmentés a befogadóban kényszerként lép fel, az erkölcsös jellem és az erkölcsös magatartás összhangteremtésének lélektani kényszereként. (Ez utóbbi lélektani hatás természetesen nem balladai vonás.) A bevezető szituáció tehát fölhívó jelleggel bír, másrészt a szöveget – gondolatilag – üres helyek, „Unbestimmtheitsstellen” (In-garden) jellemzik, amelyek kitöltése az olvasóra vár.

A befogadói értelmezés szintjén meglepő végkifejletre vezet a mű. Bár a történetesség követése során a befogadói értelmezés több ponton eltérhet a történetmondótól, mégsem találhatunk akár csak egy olyan lényeges elemet, egy olyan kulcspontot, ahol ez a máskéntértelmezés képes lenne megváltoztatni ítéletünket, ahol a máskéntértelmezésből adódóan másként viselkedés következne. Vagyis az olvasó alapvetően elfogadja, erkölcsösnek tekinti az író (mint szereplő) viselkedését, ő maga is így viselkedne hasonló helyzetben, és ezért az író (mint másodlagos történetmondó, mint narrátor) lelki konfliktusát a befogadó nem képes föloldani, bármily erős is erre a késztetése. Sőt! A tragédia

bekövetkezésekor az olvasót is magával rántja ez az erkölcsi konfliktus, ugyanabba a csapdahelyzetbe kerül, mint az író, éppen azért, mert a cselekvés szintjén az olvasó az egyetlen helyes magatartásnak tekinti az író cselekedetét. Ez ismételten balladai vonás, mert a történet menete (a történéssor) itt az emberi tisztesség szükségszerű bukásához vezet.

Elbukik-e az olvasó erkölcsi értelemben? A kérdés fonák, mivel az előbbiekben azt mondtuk, hogy a befogadó ugyanabba a csapdahelyzetbe kerül, mint az író, aki – lelkiismerete szerint – elbukott ebben a helyzetben. Hol van a balladára jellemző erkölcsi felemelkedés? Végbemehet-e egyáltalán egy erkölcsileg elbukott (vagy legalábbis megingó) befogadóban az erkölcsi felemelkedés? E kérdések paradox helyzetet mutatnak a befogadói szférában. A megoldás kulcsa ismét a balladai vonást hangsúlyozza. Vargyas Lajos szerint a balladára a világ magasból való láttatása a jellemző.² Van tehát a befogadói szinten egy magasabb értelmezői zóna, melyben a paradoxon feloldódik. (Erről a későbbiekben bővebben szólunk.) A regény szerkesztésével szemben ennek a rendezőelvnek a dominanciáját tapasztalhatjuk, ami bizonyíték arra, hogy valóban van egy ilyen balladaszerű eseménytér.

Az is a balladaszerű jellegre utal, hogy a narrátornak miért szükséges magyarázni, értelmezni a regény szereplőinek viselkedését, miért törekszik feltárni ezek okait. Miért nem bízhatja az olvasóra ezeket a felismeréseket? Feltételezi, hogy a befogadó nem képes e műveletekre? Ugyanakkor utalásrendszere magas humán műveltséget feltételez, a „teremtett olvasóra” számít (mitológiai utalások), vagyis nem a befogadó lebecsüléséről van szó. Az ok: két jelentésszintű, eseményterű műről van szó. A közvetlen eseménytér a megtörtént eseményeket jeleníti meg – ez a regény (szűkebb értelemben), míg az eszmei történések terében egy lélektani tragédia bontakozik ki. A közvetlen események értelmezéséhez nincs szüksége a befogadónak narrátori segítségre, de ha a lélektani tragédia kifejlődését szeretnénk nyomon követni, akkor tudnunk kell, hogy az írónőre milyen hatást gyakoroltak az események. A narrátor magyarázata tehát nem az események magyarázata, hanem azok lélektani hatásának leírása, vagyis maga is esemény, a gondolati eseménytér egy eleme.

E lélektani hatásfolyamat leírásának eszköze a közvetlen belső magánbeszéd, a belső monológ. A monológ – a balladára jellemző módon – stilizált. Tömörítve, kihagyással annyit hoz csak tudomásunkra, amennyit a narrátor átélt. A teljesség igénye nélkül csak jelezzük, hogy a regény szerkezete ezen a síkon lépésről lépésre követi a balladaszerkesztés sajátosságait. Ahogy a balladában a tragédia megtörténte után, illetve azután, hogy erről a befogadó értesül, „mindig valami színváltozás történik: valaki elmegy messzire, vagy *valaki érkezik messziről*, esetleg mind a kettő megtörténik”³ (kiem. tőlünk, G. A.–Gy. I.), úgy toppan be Emerenc az író életébe, megváltoztatva emberi viszonyulását, gondolkodását, önértékelését.

Úgy gondoljuk, akkor jutunk a mű balladaszerű szerkezetéhez közelebb, ha az értékszerkezetek változására figyelünk, elsősorban arra, hogy milyen impulzusok, vezérlő hatásokkal alakítja ezt a regény. A befogadóban keltett hatásfolyamat szempontjából öt szakaszt különíthetünk el. Ebből az első négy a regény olvasási idejére esik, az ötödik szakasz pedig – a mű hatására – az olvasóban folytatódik. A szakaszok csak az elemzés szintjén különíthetők el a hatásfolyamat szempontjából. A műben természetesen e szakaszok határvonalai nem jelölhetők ki, mégis, tendenciájában egy bizonyos sorrendiség állítható fel.

Az első szakasz előkészítő szakasz. A befogadónak fel kell függesztenie korábbi elvárásait, konvencióit, más mércével kell közelítenie az elbeszélte történethez, mert Emerenc különleges. Tudatosítja a befogadóban, hogy szokványos, köznapiság értékrendünk nem használható személye megítélésében.

Emerencet nem fölfogadják, „Emerenc fölcsapott”, és mindaz, ami e mögött húzódik: a hagyományos cselédkép és az emerenci „cselédkép” különbözősége. Befolyása, különleges vonzereje környezetére (kutyákra, macskákra, emberekre). Emerenc szinte mindent elutasít, ami a konvenciók szerint a társadalmi ember sajátja: politikát, vallást, kultúrát, műveltséget, karriert, társadalmi értékeket.

A második szakaszban Emerenc olyan jellemvonásait ismerjük meg, amelyek rokonszenvet ébresztenek iránta a befogadóban, megismerjük különleges vonzerejét, és ez a vonzerő az olvasóra is hat. A befogadó értékei átrendeződnek, az értékek súlypontjai megváltoznak, mivel a rokonszenv és a különtség összeütközéséből Emerenc elfogadása kerül ki győztesként. Munkaszeretete, megbízhatósága, odaadása, önfeláldozása, gondoskodása, ami nála a szeretet szinonimája – rokonszenvet vált ki az olvasóból. Van még egy különleges elem, amely különösen felfokozza a befogadó érzelmi viszonyulását: a környezetében élő élőlények viselkedéséből megtudhatjuk, a rejtett, titkos (okkult) erő Emerencé (a rendőrkutya, Viola, Polett, Sutu, Adélka szinte érthetetlen rajongása), vagyis bírja a transzcendens erők bizalmát, és érti a nyelvüket. Ez a befogadó számára implicite azt mondja, hogy mivel Emerenc nem jelentéktelen erők rokonszenvét élvezzi, érdekében áll bizalmat szavaznia neki. (Az ehhez kapcsolódó meta-kommunikatív jelek más szempontból is vezérlő motívumok a műben.)

A befogadói értékek átrendeződésének vizsgálata a kommunikáció nyelvi formáját is érinti. A metakommunikáció nyelve nemcsak a szereplők egymás közötti dialógusában jelentős, hanem az olvasó számára is, hisz ezen keresztül mélyebbre hatolhat a szereplők megértésében, viselkedésük értelmezésében, és bizonyos mértékig a lélektani következmények előrelátásában is, ha a befogadó is beszélni kezdi ezt a nyelvet.

Metakommunikáción általában a viselkedés olyan formáit értik, melyeknek van közlésértéke, vagyis beszéd helyett a cselekvés beszéde jelenik meg. (Az emberek közötti viszony alakulásában a metakommunikáció közlései domináns értékűek a verbális közlésekkel szemben.) A metakommunikáció és az ehhez

kapcsolódó metanarratív eszközök teljes bemutatása helyett mindössze egyetlen fajtát vizsgálunk meg, azt a speciális esetet, amelyben a direkt beszéd helyett a másról való beszéd vagy a hallgatás jelenik meg. (A továbbiakban ezt metakommunikatív beszédnek nevezzük.) Úgy érezzük, enélkül nemcsak a szereplők viselkedését nem érthetnénk meg kellő mélységben, de annak az állításunknak az igazolása is hiányos volna, miszerint: Emerenc a kultúra előtti embert képviseli. Ez utóbbi pedig a mű egészét érintő gondolati konfliktus kulcspontja.

A metakommunikáció egyik alapja a pszichológiában jól ismert transzfer jelenség. (Ha egy cselekvés vagy valaminek a kimondása bármilyen oknál fogva gátolt, akkor olyan cselekvés valósul meg [a mi esetünkben a másról való beszéd], amelynek ugyanaz a pszichológiai értéke.) E jelenség alapja mélyen gyökeredzik a pszichikumban, ezért nyugodtan nevezhetjük kultúra előttinek. Mivel Emerenc nyelve a metakommunikatív beszédre épül, ezért az Emerencsel való kommunikációhoz is erre a beszédmódra van szükség. Ezt a nyelvet mindössze egyetlen példán (a *Muránói tiükör* című fejezet egyik jelenetén) mutatjuk be.

A hiába várt vendég és az író cselekvése Emerenc dühkitörését idézi elő, majd a kiengesztelő éjszakai látogatás következik:

„Beengedett [...]. Szerettem volna valami szépet, békítőt mondani, olyasmit, hogy nem értem, mi történt, vagy történik itt ma, de sajnálom, hogy délután, mikor ő magánkívül volt valamitől, nem voltam okosabb, és bár nem tudom, mi dúlta fel voltaképpen, együttérzek vele. Nem jutott eszembe semmi, én csak papíron tudom, mit kell csinálnom, az életben nehezen találom meg a szavakat.

– Éhes vagyok – mondtam végül. – Maradt itthon valami étele?

Nap nem süt ki olyan váratlanul, olyan minden logika ellenére a vasszürke fellegek közül, mikor hirtelen megváltozik az idő. Elmosolyodott, akkor jöttem rá, milyen ritkán mosolyog. [...] Ketten gyúrtuk Viola fülét, játszottunk a tapancsaival, aztán mikor indulni akartam, Emerenc hazakísért, mintha Kőbányára indulnék gyalog, papucsban, pongyolában. Csak a kutyáról beszélünk, mintha ez volna a legfontosabb akkor éjjel, Viola magatartása, értelmi képessége, csinos teste volt a téma, az elmaradt vendéget nem hozta szóba senki. Mikor elértünk a házunkig, Emerenc kezembe adta a pórázt, megvárta, míg belépek a kertbe, aztán lassan, tagoltan, mintha esküt tenne, utánam súgta ebben az irreális és reális elemekkel keveredő vergiliusi éjszakában, hogy ezt sose felejtí el nekem.” (84–86.)

A bocsánatkérés, a kiengesztelés szokásos megfogalmazásai helyett meglepő formával találkozhatunk: „Éhes vagyok.” De még meglepőbb ennek a fura bocsánatkérésnek a hatékonysága. Csak jóval később, a zárlatban kaphatunk teljes magyarázatot a történetekre. Azt tudjuk meg ugyanis, hogy Emerenc lányának tekintette az írónőt, s kapcsolatukat Emerenc részéről mindvégig ez a viszony szabályozta. Ugyanakkor az író Emerenc házvezetői munkájában nem az anyai gondoskodás megnyilvánulását látta, s ez kapcsolatukban lappangó fe-

szültséget hordozott. Elég volt egyetlen ösztönös gesztus, mely hihetővé tette Emerenc számára az anya-lánya-viszonyt, és a nagy érzelmi áttörés azonnal bekövetkezett. Ez volt az a szerep, melyet az írónőnek el kellett játszania úgy, hogy közben nem tudta, kit is helyettesít voltaképpen. (A befogadó az olvasás közben az elmaradt vendégre gyanakszik.)

A vacsora jelenete egészen a hazakísérésig a metakommunikatív elemek sokaságát hordozza. A látszólag közömbös dolgokról folyó beszélgetés, a kutya simogatása, magasztalása mind-mind a kölcsönös szeretet metakommunikatív bizonyítéka egymás felé. A kutya ugyanis mindkettőjüknek kedves lévén, egyfajta közvetítői szerepet tölt be. Simogatása, dicsérete pszichológiai értékét tekintve azt mondja, hogy a simogatás, dicséret neked is szól. A befogadó a jelenet olvasása idején még nem értheti a jelek pontos értékét, de figyelmét ezekre irányítja, mert érzi jelentőségüket. A figyelem orientációja a befogadás módját is módosítja, ezért hatása van a befogadói értékek transzformációjára is.

A harmadik szakasz az értékrendek ütközése, konfliktusa. Polett halála az élethez és a méltóságteljes, tisztességes halálhoz való jog konfliktusát példázza. Az elhunytak tisztelete Emerenc nézőpontjából: a halott sorsa mindegy a halott számára, a halott sorsa nem mindegy az élők számára – e kettő konfliktusa. Az értékrendek vázolt konfliktusában a befogadó már egy új értékrend birtokosa, és így kerül szembe korábbi értékrendjével, illetve részben a narrátor értékrendjével. A helyesnek elfogadható erkölcsi rendek konfliktusa szakítópróbát jelent. Ez a szakasz tehát az értéktranszformáció során létrejött új értékek tűzpróbája is, és ezzel egyben azok megszilárdítása, elmélyítése. A transzformáció olyan erősen vezérli a befogadót, hogy értékítéletében már túl is jut, meg is haladja az írónő-félét, és ezért egy új feszültségtípus keletkezik. Ez az eltolódás már a negyedik szakasz kezdetét jelzi.

A negyedik szakasz a katarzis-szakasz. A narrátor által vezetett történet erkölcsi megoldásszintje és a megoldási folyamat sebessége elmarad a befogadótól (várakoztatás = katarziselőkészítés). Ezért amikor a mű feloldásszintje utoléri (ha részlegesen is) a befogadó értékszintjét, amikor a műben megfogalmazott értékrend az olvasó értékrendjével végre szinkronitásba kerül, a befogadó felszabadul a feszültség alól, egy megtisztulási, katartikus folyamat játszódik le, mert „beigazolódik” értékítélete. E „beigazolódás” csak részleges, mert csupán Emerenc elfogadására korlátozódik. Igaz ugyan, hogy ez a szinkronitás, vagyis az „elismert” értékek és a befogadói értékek összhangja ebben a szűkebb tartományban négy szinten is megjelenik. Az utca népe az általános társadalmi elfogadást jelképezi, a református lelkész erkölcsi ítéletének megváltozása azt jelzi, hogy a keresztény vallás nézőpontjából is elfogadhatóvá válik Emerenc. Viola összeomlása nélkülözhetetlenségét, pótolhatatlanságát példázza, a temetőben kihunyó gyertya az okkult jelenségek szintjén történő elfogadását mutatja. Ennek megfelelően egymást követő kisebb katarzisokat élünk meg.

Az ötödik szakasz (a regényen túl, a befogadóban): az író lelki konfliktusának, bűntudatának feloldását az író (mint narrátor) érthető módon nem adhatja meg önmagának a mű keretein belül, nem adhat erkölcsfilozófiai rendszert az olvasó kezébe, amely a megoldást implicite rejténé magában, hanem gyújtópontként nyitva hagyja a befogadó számára. Ezzel egyben megfosztja az olvasót egy nagy, mindent átfogó végső katarzisélménytől, mert a „ballada” ily módon nyitott, mert nincs végső, megnyugtató megoldás, de van helyette egy mélyen ható élmény, a válaszkeresés kényszere, amely hosszú időre munkál a befogadóban.

Az olvasói élményben a mű esztétikai értékei éppoly jelentős hatást váltanak ki, mint a gondolatiságé. (Pontosabban szólva: a gondolat esztétikumán túli esztétikai élményről van szó.)

Az elbeszélő helyzet szempontjából a mű – általunk vázolt – két eseménytere sajátos nézőpontváltásokat alkalmaz. A konkrét eseménytért a külső nézőpontú, a gondolati, erkölcsi síkot pedig a belső nézőpontú ábrázolás szervezi. Az elsődleges történetmondó az elbeszélést – hogy az a narrátor, a másodlagos történetmondó szempontjából is logikus legyen – úgy konstituálja, hogy a lelki változások logikája határozza meg az elmondottak sorrendjét és az időbeli sorrendet, s nem a kronológia. Sőt, a kronologikus rend érvényét veszti, mivel a narrátor élményvilága, belső érzelmi viharai, konfliktusai az irányadóak az elbeszélésben. A kérdés az, hogy az elsődleges történetmondó hogyan, milyen módon alakítja, szervezi úgy az elbeszélést, hogy az a narrátor akkori, elbeszélte történetbeli idejének, lelki szituációjának megfelelően, azaz a mű feszültségét – a várható és váratlan események mibenléte – tekintve túlságosan korán vagy megfelelő időben adagolja-e a feloldást, azaz a szöveg kibocsát-e olyan „impulzusok” jeleket,⁴ amelyek következtében létrejöhet a szándékolt hatások információjáról a visszacsatolás, az olvasó és a szöveg dialógusa. Úgy véljük, Szabó Magda műve éppen azért is figyelemre méltó, mivel a szöveg szignifikánsokat implikál, amelyek végső realitásukat az olvasóban nyerik el. Az olvasóban ugyanis (mint mondtuk: nyitott ballada) tovább munkál az alapkonfliktus: bűnt követ-e el az ember, ha lelkiismerete parancsai szerint cselekszik, joga van-e megfosztani bárkit is a méltó halál lehetőségétől? A paradoxon nemcsak az íróban, hanem az olvasóban is feloldhatatlan.

Az elbeszélés feltűnő sajátossága, hogy a regény mintegy kétharmadában mindent a narrátor tolmácsolásából tudunk meg. Sőt, ha elmozdul a nézőpont – mint például Adélka „epikai igényű terjedelmes előadása” Emerenc macskájának pusztulásáról vagy Sutu véleménye Emerenc vallástalanságáról – azt az ősi epikai, eposzi igényű elbeszélő szituációt idézi, mely szerint a narrátor az írástudó, az ő felelőssége és kötelessége az események elmondása, mert ő birtokolja a nyelvet („az én mértékegységem a szó” – 256.), az ő kompetenciája a nyelvi megformálás. Különösen az utca hétköznapi embereinek (Sutu, Adélka, az ezer-

mester) egyszerűsége indokolja tudatuk szerzői kivetítését: „Sutu szövege olyan zavaros elemekből állt, hogy kétszer elmondattam vele, míg megértettem: Emerenc ezek szerint együtt élt valakivel az ostrom alatt meg előtt.” (66.)

Ugyanakkor azt is megfigyelhetjük, hogy az író nő közvetlen környezetének részesei – például a férj – nézőpontját is a narrátortól tudjuk meg, közvetlen belső magánbeszéd formájában. Hasonlóképpen Emerenc kórházi ápolásánál a különböző nézőpontokat (orvos, ápolónő) a narrátor közli a befogadóval.

Természetesen azonban nem csupán a megszólalás nehézségeiről van szó. A gyakori belső nézőpont a mű lényegi kérdéseire figyelmeztet: a középpontban a narrátor töprengései, gondolatai, kétségei, saját erkölcsiségének állandó önvizsgálata áll, illetve az, hogy megértse Emerenc világát, hogy megértse más-ságát, hogy elfogadja őt Emerenc. A konkrét események és a lelki sík (regény és ballada) kettőse alakítja az elbeszélés ütemének gyorsulását, lassulását és az egész időszerkezetet.

Az időszerkezetet ugyanis nemcsak az elbeszélés ütemének változásai jelentik, hanem a fontosabb események időpontjai különböző összefüggéseket hoznak létre. Talán nem véletlen, hogy a keresztény vallási ünnepekkel egybeesnek a meghatározó történések. Bravúros írói megoldás ez az egybeesés, mert a narrátor lélektani folyamataival teljesen adekvát. Feltehető például, hogy egy hívő ember, a vallásos író nő számára ezek a keresztény ünnepek felfokozott, érzékenyebb állapotot jelentenek. Ebben az érzékeny állapotban indokoltabbak azok az érzelmi hatások, amelyeket a történések benne kiváltottak.

A kronologikus rend megbontásával járó sajátos időszerkezet újabb jellegzetességeiként az ismétléseket említhetjük. Mint ahogy az ember emlékképei többször is felvillannak, ugyanazt az eseményt többször is olvashatjuk: például kétszeri elmondásban értesülünk Emerenc elszállításáról vagy kétszer olvashatunk a macskák haláláról. A gyakorító szemlélet azonban erős belső zaklatottságról tanúskodik, éppen ezért nem kelti a feleslegesség látszatát a befogadóban. Sőt, a lélektani funkciók különbözősége miatt ezek nem tekinthetők egyszerű ismétléseknek, hanem úgynevezett belső refrénnek, habár ugyanarról a történésről van szó.

A szereplők életének ritmusát szintén ismétlődés szabályozza. Emerenc állandó hóseprése, öltözete, vagy ahogyan az elbeszélte történet szereplője, az író nő a hét minden napját ugyanúgy szervezi, mind-mind az életvitelük belső ritmusát megadó monoton elemek. De még Emerenc szokatlan rendszerű munkaideje is egyfajta ismétlődést jelent.

Az is bizonyos, hogy az elbeszélte történetek sorrendje különbözik a történések tényleges sorrendjétől. Az elbeszélte szituációt ezért olyan vágások, előre- és visszautalások jellemzik, amelyek nemcsak az egyes lelki változásokat szituálják, hanem mű és befogadó dialógusát is vezérlik. Az elbeszélte történet idejétől elszakadó narrátori belső beszéd mű és befogadó dialógusává szélesedik: egy-

részt azt jelzi, hogy az elbeszélői idő távlatából a dolgok átértékelődnek, mintegy bölcsőbbé, tapasztaltabbá válunk a múlt eseményeinek megítélésében, másrészt a történések során felvetődő erkölcsi problémák az olvasó élő, jelenidejű problémájává válnak. „Ma már tudom, amit akkor még nem, hogy a vonzalmat nem lehet szelíden, szabályozottan és tagoltan kifejezni, és hogy nem fogalmazhatom meg a formáját senki helyett.” (98.) „Azt hiszem, minden, ami később történt, amiatt következett be, ami azon az estén lezajlott, mintha az ég visszadobta volna az arcunkba az ajándékot, vagy mintha Emerenc istene, akiű ugyan mindig megsértett és megtagadott, de aki minden lépésénél ott állt és figyelt mögötte, mozdult, és még egy utolsó lehetőséget adott volna a számomra, hátha látnék is, ne csak néznék.” (200.) Valójában három időszik egymásba csúsztatásáról beszélhetünk: az olvasói jelen, a másodlagos történetmondó jelene és a múltbeli történések ideje.

Az elbeszélés ütemének gyorsulása, illetve lassulása szorosan összefügg bizonyos pontos időmeghatározásokkal, illetve bizonyos meghatározatlan időmegjelölésekkel. Az eseményszerűség, az események sodrása gyorsítja, a lelki hatások síkján történő folyamatok pedig lassítják az elbeszélés ütemét és az olvasási időt. Az elbeszélő idő körülbelül húsz év, az az időtartam, amíg Emerenc a történetmondó alkalmazottja volt. Az első öt év a kölcsönös idegenkedés légkörében telt el, különösebb történések nélkül. Ez az öt év időtartam az elbeszélő időnek negyedrésze, míg a narráció idejének (a regény terjedelmét tekintve) kevesebb, mint huszadrésze. Az időtartamot bizonytalan időmeghatározások szűkítik: *mikor; azon a napon; már több, mint egy éve; egy nyári délután; egy nap* stb. A következő tizennégy év eseményei (körülbelül a mű felében) készítik elő az utolsó év történéseit. Az első jelentős esemény a történeten belüli történet – Emerenc „prózában írt balladája” testvérei, az ikrek haláláról – látszólag lassítja az elbeszélés és a befogadás ütemét, valójában azonban az olvasó az elbeszélés ütemének gyorsulását tapasztalja azért, mert olyan ismereteket kap, amelyek alapvető fordulópontot jelentenek a belső történet síkján.

A mű második részében (*A pillanat* című fejezettől) egészen a zárlatig megsűrűsödnek az egyre pontosabb időmeghatározások. Emerenc végrendeletének ideje virágvasárnap, pontosan délután négy óra, az ajtó felnyitása nagypéntekre esik, a televízió ajándékozása karácsonykor történik, Emerenc február legvégén lesz influenzás, március elején már beteg, március legvégén kórházba szállítják, a nemzeti ünnep (április 4-e) idején kórházban van, a történetmondó görögországi útja április elejére esik, a hazaérkezés napja nagypéntek, még ugyanezen a napon meglátogatja Emerencet a kórházban, az utolsó nap: délután hat óra, majd este negyed kilenc: a kutya „elképzzelhetetlen hangon felüvöltött”, jelezve Emerenc halálát.

Tíz, pontosan kijelölt időpont – alig egy éven belül – a történetmondás üteme hirtelen felgyorsul, a befogadó figyelme szinte kizárólag a lényeges pontokra

koncentrál, mert Emerenc sorsára figyel. Ennek megfelelően a történetmondó is jelentősen zsugorít: a Kossuth-díj parlamenti átadása alig fél oldal, a görög írószövetségi látogatásról írottak pedig mindössze két oldalnyi szöveget tesznek ki. Ennek ellenére a narráció ideje és az objektív történeti idő aránya pontosan a százszorosára nő meg, az első öt év eseményeinek elmondásához képest. (Az első öt évben ez a mutatószám 0,2, a betegség idejénél pedig 20.) Az objektív történeti időhöz viszonyított százszoros lassulás ellenére mégis gyorsulást érzékel a befogadó, mert a lényeges események száma rendkívüli mértékben megnő. Az elmondottak a történések sűrítését szintén indokolják, valamint az, hogy a zárlathoz közeledve egyre kevésbé van jelentősége a külső történéseknek, mivel a lelki konfliktusok síkja kizárólagos jelentőségűvé válik.

Az időszerkezeten túl az epika egyik legfontosabb műformáló eleme a narráció, ezen belül a nézőpont kérdése. Azzal, hogy a történetmondó külső távoli vagy belső közeli nézőpontot alkalmaz, ezen belül is a szubjektív vagy objektív látásmód-láttatás érvényesül, befogadói viszonyunkat is vezérli. A külső és belső nézőpont váltakoztatása olyan oszcillációt indít el a befogadói tudatban, amely révén egyrészt személyes résztvevőként éli meg a befogadó a történetet, másrészt az olvasói pozícióból, a narrátornál is külsőbb látószögből értékelhetjük a történéseket és azok hatását a szereplőkre, illetve a narrátorra. Különösen a hatás oldaláról jelentős ez a folyamat, ugyanis amíg azonosulunk a szituációval, addig csak érzékeljük, de kívülről szemlélve, némi rálátással a dolgokra, értékelni is tudjuk ezeket a hatásokat. Ez a nézőpont-oszcilláció egyben az érzelmi és értelmi szféra oszcillációját is jelenti.

Emellett még a várt és váratlan események váltakozása is hatásnövelő szerephez jut az olvasói tudat állandó készenlétben tartásával, feszültségnövelés és -oldás szabályozásával. Várt és váratlan elem összecsapásának kitűnő játékát példázza a nádori-csabaduli kirándulás. Egyrészt bizonyos kérdésekre választ kapunk, például Viola neve, másrészt feszültségkeltő elemként újabb kétségek keletkeznek. A történetbefogadó számára meglepetésként hat, hogy Emerencnek lánya volt a háborús években, ami a váratlan eseményt szituálja mind a narrátor, mind a befogadó számára. Emerenc későbbi elbeszélése Évike sorsáról egyrészt feloldja a korábbi kétségeket, másrészt – az érzelmi viszony oldaláról – új feszültségkeltő elemeket hoz létre. Itt kapunk magyarázatot az érzelmi asszociációk síkján arra, hogy Emerencnek miért okoz oly nagy érzelmi traumát, hogy Grossmann Évike nem érkezik meg a megbeszélte találkozóra Emerenchez. A borjú-példázat arról győzi meg a befogadót, hogy az Emerenc környezetében élő lények életük feláldozásával is kötődnek Emerenchez, és ő ezt a fajta kötődést természetesnek is veszi. (A korábbi apró jelek ezt az érzelmi kötődésmódot már megalapozták.) Lélektanilag ezért teljesen indokolt Emerenc összeroppanása, amikor ugyanezt a Grossmann-lánytól, attól, akitől leginkább elvárható, nem kapja meg. Úgy gondoljuk, ha az író – mint az események részese – e felis-

merésnek kellően tudatában lett volna, talán másként cselekedett volna. Nem véletlen, hogy a fölismerés mégiscsak bekövetkezik a narrátori tudatban, az elbeszélői időben, jóval később a tényleges történések ideje után, más események következtében. Megfigyelhető, hogy míg a konkrét eseményekben megjelenő kételyek, problémák fokozatosan megoldódnak, addig a lelki, erkölcsi kétségek sokasodnak, elmélyülnek.

A nézőpontváltás különleges esete az átélt beszéd, amelyben a történetmondó énje áthelyeződik az „átélő érbe” (erzählendes Ich),⁵ és két nyelven szólal meg a két tudatállapotnak megfelelően. Az ikrek halála elbeszélésénél a nyelvi megformálás, a megszólalási forma elsősorban a történetmondó sajátja és nem Emerencé. A szöveg funkciója szerint az emerenci érzelmvilágot van hivatva kifejezni, ehhez azonban nem elegendő az emerenci nyelv. Az erős metaforizáltság, lirizáltság, a közvetett belső magánbeszéd és az átélt beszéd keveredése a narrátor teljes érzelmi azonosulását, átélését fejezi ki. A kettős narráció feloldódása következtében elválaszthatatlanná válik a két narrátori szerep, nem tudhatjuk pontosan, mi az, ami Emerenc tényleges emlékei szerint történt, és mi az, ami a narrátor képzeletében keletkezett. Az idézett szövegrész jelölései a legjellegzetesebb elemeket emelik ki.

„Az ég egy pillanat alatt megváltozott, *nem fekete* lett, mint egyébkor, *hanem lila*, meg égett rajta minden, *mintha tüzet raktak volna a fellegek közé*, dörgött, *gurult a hang az égen*, hogy a fülem majd széjjelrepedt, de aztán *elgórtam a bögrét*, és rohantam visszafelé, mert ahogy visszanéztem a szőkékre, *nem őket láttam*, hanem azt, hogy a villám belevágott felettünk a fába. Füstölt minden, mikor *én odabuktam* a közelükbe, akkorra már halott volt mind a kettő, de nem sejtettem, hogy *ők azok, akiket látok*, mert nem hasonlítottak semmihez, ami ember. Akkor már kitört a zivatar, a zápor *úgy tapadt rám, mint a verejték*, csak álltam az öcsém meg a húgom előtt, két fekete tuskót láttam, ami ha valamihez, leginkább szenes hasábfához hasonlított, csak görbébb volt és kisebb, álltam bután, *ide-oda forgattam a fejemet*, hogy hová tűnhettek a szőkéék, hisz azok a valamik nem lehetnek az én testvéreim. Hát csodálja, hogy az anyám beleugrott a csordakútba?” (36–37.) (Kiem. tőlünk, G. A.–Gy. I.)

Az átélt beszéd sajátos formája konkrét nyelvi megfogalmazást kaphat a személyragozás változásában is. A szöveg egyes szám első személye hirtelen egyes szám harmadik személyre vált, majd újra az első személyűség dominál. Ismételten a közelítés-távolítás vibrációjának vagyunk tanúi:

„Azt hiszi, egyszerű volt? – Érződött, hogy most sem könnyű neki erről beszélnie. – Addig tisztelt engem mindenki, fogalom voltam én, Szeredás Emerenc, aki tiszta, rendes, józan életű, aki a maga kárán megtanulta, milyenek a férfiak, és mikor elment az az ember, *később meg elszökött a borbély a pénzével meg mindazzal, ami kis értéket az évek során szerzett, nem ivott lúgot, hanem megrázta magát, mintha mindez nem is vele történt volna meg, és kimondta, ő többé nem lesz*

senki jegyese, férfit sem enged a közelébe, tegyenek bolonddá meg fosszanak csak ki mást. Nem nyúlt énhozzám senki soha, hát mit gondol, milyen kellemes volt beállítani nagyapámhoz karomon a gyerekekkel...” (152.) (Kiem. tőlünk, G. A.–Gy. I.)

Az idézett szövegrész a kettős narráció váltakozását is mutatja egyben, az íróői narráció időnként átveszi a szót, majd ismét visszaadja, olyan észrevétlen átmenetekkel, hogy nem tudjuk pontosan, ki beszél, csupán a személyrag jelzi a váltást. Ennek oka az lehet, hogy az említett események már Emerenc számára is a távoli múltban történtek, és mivel a háborús atmoszféra mind Emerenc, mind pedig az íróő számára hasonló emlékeket idéz föl, szinte nincs is jelentősége annak, hogy ki beszél.

Gyakran nehéz megkülönböztetni az átélt beszédet a belső magánbeszédtől, különösen akkor, ha a nyelvi megformálás jegyei nem adnak elég markáns támpontot. A beszéd funkciója és a megszólalási forma között szoros kapcsolat van. Amikor Emerenc személyes jelenléte a fontos, mert személyisége alakítja a szituációt, akkor a beszéd nyelvi megformáltságában is igazodik az emerenci beszédhez. (Ilyenkor jobban érzi a befogadó, hogy Emerenc beszél. Ekkor a nyelvet egyszerűbb mondatszerkesztés, utasító jelleg, kategorikus kifejezőmód jellemzi, tiszta, világos, logikus érveléssel.) Többször azonban Emerenc érzésvilágát fejezi ki a narráció, ezért a nyelv is jelentősen eltér az emerenci kifejezőmódtól.

A visszatekintő elbeszélői pozíció következtében olyannyira átértékelődik a narrátorban az emerenci kép, hogy már nem tudja hitelesen felidézni azt a szituációt, amelyben kétségei támadtak Emerenc tisztessége felől. A komatálként használt kaspó azt a rosszhiszemű feltételezést alakította ki szűkebb környezetében (és az íróőben is), hogy a tárgy nem becsületes úton került Emerenc birtokába. Lehet, hogy az elbeszélő történet idején kettőjük viszonya még elképzelhetővé tette ezt a feltételezést, de a befogadó számára megmutatkozó Emerencből ezt semmilyen jellemvonás nem igazolja. Ezért az így létre sem jövő feszültséget nem is lehet feloldani. Mivel a gyanú a befogadóban eleve megalapozatlan, és a későbbiekben sem igazolja semmi a feltételezést, ezért az igazság megismerése nem lesz, nem lehet feszültségfeloldó hatású. Ezért tulajdonképpen ugyanazon esemény két nézőpontból történő láttatása (ezermester, Emerenc) nem hozza meg a kívánt hatást.

Ha arra a kérdésre keresünk választ, mit mond a szöveg a befogadónak és fordítva, akkor e tanulmány szerzői csak szubjektív véleményüket mondhatják el. Abszolút megoldás nincs, csak egyéni válaszok lehetségesek. Az esztétikai élményt nehéz logikai érveléssel megfogalmazni, mivel az esztétikum nemcsak a létmegértésünkben létrejött mássággal azonos, hanem olyan rezonanciát hoz létre a befogadóban, amelyet nem tudunk értelmileg megragadni, de hat ránk, a hatása magával sodor. Gondoljunk csak a *Lomtalanítás* című fejezetre, amelyben

az író a giccs fogalmát és a művészet lényegét kísérli megértetni Emerencsel. Az alapprobléma a művészet értéke a tapasztalható valósággal szemben. Melyek azok az értékek, amelyeket a művészet ad nekünk, amelyek révén részben jobban értjük, részben jobban éljük valóságunkat? A kérdés mű és olvasó viszonyára is kiszélesíthető; mi az az értelmi és érzelmi többlet, amit ez a mű ad nekünk, illetve, mi az, ami a mű befogadása során bennünk keletkezik. Mit ad a művészet és a kultúra az embernek?

A művészet az egyik legfontosabb eszköz ahhoz, hogy valami érvényeset tudjunk mondani a magunk teremtette világról, és talán az egyetlen fegyver a kezünkben, hogy jobban érezhessük magunkat ebben a magunknak teremtett világban. Mert az adott világ – amelyből az ember még nem szakította ki a maga külön világát – emberléptékű, törvényei következetesek, de lehetőségei korlátozottak. E korlátok áttörésével kitért az ember előtt a lehetőségek végtelenje, s csak egyetlen lehetőséget vesztett el általa, azt, hogy olyan őszinte világban éljen, mint élt valaha.

„Ez a könyv nem Istennek készült” – olvassuk a bevezetőben, *Az ajtó* című fejezetben. A jakabi példázat (5,16) azonban azt mondja, hogy ha nem is bűnbocsánatot, de kölcsönös részvétet és kölcsönös vigasztalást nyerhetünk egymástól. Részvétet vállalunk, mert mi is így cselekednénk, és talán némi vigaszt is adhatunk, ha látjuk, a bűn elkerülhetetlen, mert ez a kultúránk vállalásából fakad, abból, hogy nem mondhatunk le az emberi életről, hogy mindenáron ragaszkodunk hozzá, még olyan áron is, hogy föladjuk emberi méltóságunkat. De ezzel az erkölcsi tétellel azt is tudomásul kell vennünk, hogy ezáltal más ember méltóságát is képesek vagyunk föláldozni. Erkölcsi rendünk vállalása egyben olyan utat jelöl ki számunkra, amelyről nem tudunk visszafordulni többé, már soha nem nyílhat ki az az ajtó, amely egyszer bezárult mögöttünk. Éppen ezért különösen érdekes, hogy a nyitófejezetben és a zárlatban is ugyanaz a mű egészét sűrítő metafora jelenik meg:

„Forog a kulcs.
Hiába küszködöm.”

Az idézetek alapja: Szabó Magda: *Az ajtó*, Bp., Magvető, 1987.

1 Rudolf BULTMANN, *Glauben und Verstehen*, Tübingen, 1952, II. köt., 218.

2 VARGYAS Lajos, *A magyar népballada és Európa*, Bp., 1976, I, 20.

3 Uo., 122.

4 Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, 93; *Az irodalom funkcióitörténeti modellje*, Helikon, 1980/1–2, 46.

5 Franz K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, UTB, Vandenhoeck u. Ruprecht in Göttingen, 1979, 254–255.