

Kusper Judit

Rongált arcok, zárt terek. Identitás és újrakonstruálás Szabó Magda *Az ajtó és a Régimódi történet* című regényeiben¹

„Hiába fürösztöd önmagadban,
Csak másban moshatod meg arcodat.”

József Attila

Szabó Magda *Az ajtó* című regénye kétségkívül az egyik legolvasottabb magyar regény idehaza és külföldön is, 1987-es megjelenése óta számos kiadással és fordítással² büszkélkedhet, méltán sorolta – *A pillanattal együtt* – Kabdebó Lóránt a posztmodern próza legnagyobb teljesítményei közé.³ A pályakezdő, ám nagy sikert hozó társadalmi, realista hangnemet is megszólaltató regények után itt találkozunk azzal a kiforrott analitikus, önértelmező hanggal, melynek alapjait már a fiktív önéletrajzi *Régimódi történetben* (1977) vagy az *Ókútban* megismerhettük. A hangsúly azonban itt áthelyeződik: a családi gyökerek narratív feltárása és konstruálása helyett az önértelmezés különös alakzataival találkozunk, hiszen a narrátori szerepet betöltő regénybeli író (aki nem keverendő össze a szerzővel!) a lelkiismeret-furdalás és önmarcangolás keresztútjében csak egy Másik, a bejárónő, Emerenc alakján és pszichéjén keresztül képes megérteni saját cselekedeteit, összerakni életének egy epizódját, miközben megkonstruálja Emerenc teljes élettörténetét, narratív meséjét.

¹ A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

² Jelen kötet *Fordítás, recepció* fejezetének tanulmányai közül számos foglalkozik *Az ajtó* külföldi recepciójával: Kegyes Erika: *Szabó Magda Az ajtó c. művének két német fordításáról* 205-225.; Kaló Krisztina: *Fordítható-e a kultúra? Megoldások Szabó Magda Az ajtó című regényének angol fordításában*, 227-234.; Lőrincz Julianna: *A nonverbális kód verbalizált változata Szabó Magda Az ajtó című regényében és orosz szövegvariánsában* 235-248.; Simon Szabolcs: *Az ajtó nyitva. Szabó Magda Az ajtó c. regényének szlovák fordításához*; 249-255.; Takács Judit: *Szabó Magda finnországi fogadtatása* 257-266.; Körömi Gabriella: *Kultúrák keresztútján: reáliák Szabó Magda Az ajtó című regényének orosz és francia műfordításában* 267-285. In: Körömi Gabriella, Kusper Judit (szerk.): *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*. Eger, Linceum Kiadó, 2018.

³ Kabdebó Lóránt: *Szabó Magda, az író és az irodalomtörténész. Irodalomtörténet*, 1997/3. 335–343.

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam az önértelmezés különböző alakzatait a regény két hősenek narratív sémáit vizsgálva, melyhez a narratív pszichológia eszközeit hívom segítségül. Összehasonlításként a *Régimódi történet* szubjektumkonstruáló elemeire fókuszálhatunk, ahol a város identitásformáló erejét vesszük górcső alá.

Elbeszélte azonosság – elhallgatott azonosság

Életünket történetek hálózata szövi át, a személy identitását szüleitől, rokonaitól, barátaitól hallott élettörténet-elemek, majd saját konstruálású, lineárisra tett narratívumok teszik ki. E történetek stabil maggá állhatnak össze, ám e stabilitást veszélyeztetheti minden olyan szituáció, mely a narratívum által felkínált szerepeink újraértelmezését implikálja, hiszen megszűnhet az ok-okozati összefüggések sora, vagy akár megkérdőjeleződhet a jól felépített élettörténet központi magva (például egy személyiségjeggyé tett tulajdonság) is. Szabó Magda *Az ajtó* című regényének író-*elbeszélője* járja végig az identitás konstruálásának majd dekonstruálásának útját Emerenc segítségével, akinek titok-narratívaként jelen lévő élettörténete az olvasás során bontakozik ki. Az elbeszélte élettörténet megértéséhez, az identitás megkonstruálásához ekkor hívhatjuk segítségül a narratív pszichológiát, mely

a pszichológiai jelenségek olyan megközelítésmódja, amely az elbeszélést a jelenség szubsztanciális mozzanatának tartja, és a narratívum tulajdonságait a jelenség megismerésének és elméleti általánosításának a középpontjába állítja. Ebben az értelemben beszélhetünk a gondolkodás, az érzelmek, az emlékezet narratív elméleteiről, narratív személyiségfejlődési- vagy identitás elméletekről, a szociális jelentésalkotás narratív elméleteiről stb.⁴

A narratív pszichológia így egyfajta metapszichológiaként működik, esetünkben közelebb kerül a narratíva, az elbeszéltség teljesítményéhez, mint a klinikumhoz, terepe maga a szöveg és a szövegen átszűrődő vagy a szövegből kibontakozó nyelvi tett, performatívum. *Az ajtó* főhősei, az író és Emerenc más-más módon konstruálják meg saját élettörténetüket. Míg az író élete egy epizódját, egy élettörténet-részletet mesél el, addig – szintén az ő történetéhez kapcsolódva – megismerjük Emerenc teljes élettörténetét, igaz, különböző ér-

⁴ László János: *Előszó. Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. In: László János, Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 7.

telmezési stratégiákon és szűrőkön keresztül. Szabó Magdát a mű megjelenése után több kritika érte az egysíkú jellemábrázolás miatt: Tüskés Tibor úgy vélte, „A regényben nagyon kevés a párbeszéd, hősei ritkán szólalnak meg, alakjait kívülről ábrázolja, olyannak, amilyenek ő látja őket; alig ismerjük szavaikat, gondolataikat. S ha megszólalnak, az író stílusában beszélnek, szavaik az író stílusában peregnek.”⁵ Bár Tüskés is az egyik legjelentősebb magyar íróként hivatkozik Szabó Magdára, mégis tévútra fut elemzése: figyelmen kívül hagyja a narrátor szerepét, aki Emerenc élettörténetének megértésén keresztül elsősorban önmagát akarja megérteni, saját elbeszélésén szűri át a Másik életelbeszélését (vagy éppen el-nem-beszélését). Éppen ezért korántsem tekinthető egysíkúnak sem a jellemábrázolás, sem a narratíva, hiszen ugyanaz az elbeszélő(i hang) próbálja meg minél több szólamból összeállítani az arcokat, emlékeket, élettörténeteket, így téve – amennyire csak tudja – összetetté az ábrázolt világot: „A narratív komplexitást McAdams az én-érettség mutatójának tekinti. A hangsúly a történetstruktúrán van, a történetek nemcsak tartalmukban, hanem összetettségükben is különböznek egymástól. [...] A komplexitás foka azért tekinthető »fejlődési mutatónak«, mert arra utal, hogy a saját személyes tapasztalatok milyen szinten kapcsolódnak a jelentés integratív keretébe.”⁶ A regénybeli író esetében éppen ezt a fejlődési mutatót figyelhetjük meg, hiszen képes újraértelmezni önmagát Emerenc élettörténetének és saját, Emerenchez fűződő kapcsolatának hatására. Ám ehhez be kell lépni azon az ajtón, mely a házvezetőnő titkait rejt.

Ajtók és szerződések

Gyakran kinyitják, gyakran olvassák, mégis mintha zárva lenne az az ajtó (is), mely Szabó Magda regényeinek megértéséhez, s ezáltal (újabb) kanonikus helyükhöz vezetne. Nem célom e tanulmányban a kánon átmozgatása, a regények kultuszteremtő munkáját sem kívánom elemezni, sokkal inkább szeretnék viszont a megértés azon alakzataihoz utat és ajtót nyitni, melyek a mindenkori (de legalább a jelenkori) olvasó számára kínálnak fel értelmezési lehetőségeket, s lehetőség szerint teret engednek az újra- és önértelmezésnek is.

Az ajtó című regény az emlékezés és az önértelmezés regénye, az identitás kereséséé, csak az nem világos a mű elején, ki az, akinek az identitása részt vesz egy különös vándorlásban e narratív térben. A regény elbeszélője, az író

⁵ Tüskés Tibor: Szent vagy eszelős? Szabó Magda: *Az ajtó*. *Jelenkor*, 1988/4. 379–382. 382.

⁶ László János: *Előszó. Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. 10.

folyamatosan magyarázatot keres múltbéli tetteire, mentegeti önmagát, talán éppen a felmentésre vágyik, hiszen még ő sem érti teljesen, mi is történt valójában hosszú évekkel ezelőtt, ki volt Emerenc, miért nem ismerte, ki ismerte őt valójában, hogyan értelmezhető a közöttük kialakult viszony s mivé is váltak ők egymás által. Nem tud mást tenni, csak utólagosan értelmezi a jeleket, rekonstruálja őket, ezáltal persze sajátja is teszi, s olyan nézőpontot alakít ki, melyben – egyértelműen – a saját kérdéseire keres választ: „Bátran éltem idáig, remélem, meghalni is így fogok, bátran és hazugság nélkül, de ennek az a feltétele, hogy kimondjam: én öltem meg Emerencet. Ezen az se módosít, hogy nem elpusztítani akartam, hanem megmenteni.”⁷ A narrátor/elbeszélő így rögtön a regény elején „megoldja” egyik legnagyobb problémáját, vagy legalábbis úgy tesz, mintha egy olyan hermeneutikai játékot kínálna az olvasó számára, melyben már a befogadás elején ismerjük a zárlatot, a megoldást, a befogadónak csak azt kell végigkövetnie, hogyan jut el a zseniális elbeszélő pontról pontra, fejezetről fejezetre, a nyomokat követve maga is ehhez a megoldáshoz. Ráadásul az első fejezetben – mely, akárcsak a könyv, igen szokatlanul *Az ajtó* címet viseli – megpróbálja feloldani a címadó metaforát is:

egyszer, életemben egyetlenegyszer nem az alvás agyvérzegénységében, hanem a valóságban is feltárult énelöttem egy ajtó, amelyet akkor se nyitott volna ki, aki odabenn magányát és tehetetlen nyomorúságát védte, ha már ropog is feje fölött az égő háztető. Azt a zárat csak nekem állt hatalmamban megmozdítani: aki a kulcsot megforgatta, jobban hitt nekem, mint az Istennek [...], (6.)

Az elbeszélés itt allegorikus területre téved, segítségül hív egy ismert képet, melyből – a regény során – sikerül szimbólumot létrehozni. A *Szimbólumtár* szerint az ajtó

a külvilág és a belső tér közötti határvonal, ezért sok hiedelem és mágikus eljárás kötődött hozzá a legrégebbi időktől fogva. A rontás elhárítása és a gonosz távol tartása volt a legfontosabb feladata. Az ajtó részként az egészre is utalhat, az egész házat jelképezheti. A két világ, a két állapot közti átjáró szimbóluma. Beavatási jelképként a tudatlanságból a tudás állapotába való átlépést jelenti. [...] A keresztény szimbolikában a nyitott ajtó a legfőbb keresztény erényeket szimbolizálhatja: a Hit esetében a

⁷ Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2012. 7. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszovegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

krisztusi tanokra való nyitottságra utal, Reményként az új életbe történő belépés lehetőségét fejezi ki; a Szeretet jelképeként a híveket befogadó, oltalmazó isteni jóság kifejezője. A zárt ajtó Szűz Mária csodás, szűzi fogadására utal. A hermetikus hagyományban a zárt ajtó a megszerzendő tudást, a nyitott ajtó a megfejtett titkot jelképezi. Népmesék gyakori motívumaként több ajtó között a tiltott, zárt ajtó a titok, a veszély jelképe. A csukott ajtó az emberi lélek belső titkaira utal, s a megismerést az ajtók feltárásának mint a kitárulkozásnak a folyamata jelképezi.⁸

Beryl Dhanjal a *Jelek és jelképek*ben pedig így fogalmaz: „az ajtó és az ablak széles körben elterjedt metafora. Ki lehet nyitni, és be lehet zárni őket. Olyanok, mint az emberi értelem. Nem csoda, hogy meg kell védeni őket a gonosztól. A kulcs maga is fontos jelkép. A probléma kulcsa segít úrrá lenni a nehézségeken. A kulcs gyakran a hatalom jelképe.”⁹ A címbeli és műbéli ajtó összetett jelentésvilága számos fogódzót, lehetséges utat kínál: egyszerre utal a titok jelenlétére és a feltárás lehetőségére, ugyanakkor magára a titok hordozójára is, a tiszta, szűzi, legmélyebb értelemben jó életet élő Emerencre, az ő belső életére.

Ugyanakkor túl egyszerű lenne a dolgunk, ha betévednénk az itt kitárt ajtón, s kényelmesen elhelyezkednénk az olvasás irányát befolyásoló értelmezések között: már itt sejthetjük, hogy tovább kell mennünk, át kell értelmezni az itt leírtakat is, hiszen ha ilyen „egyszerű” lenne a történet, nem is lenne szükség folytonos újraértelmezésre. Ahogyan fentebb jeleztem, a regény maga a megfejtés folyamata, igénye, maga az írás. A lejegyzés visz közelebb a lehetséges értelmezéshez, hiszen a titok csak így bontakozik ki lépésről lépésre. S csak akkor, ha nem csupán a regénybéli író értelemezi újra és újra Emerenc alakját, hanem lehetőséget kapunk arra, hogy mi is végigmenjünk ezen az úton, s az értelemkeresés során lehetőséget adjunk az identitás(ok) folytonos metamorfózisának.

Az alapvető keretek – melyek a beszélő én identitását is meghatározzák – már a második, *A kötés* című fejezetben felbomlanak: Emerenc máshogy helyezi el magát a hierarchiában, önmagára nem cselédként tekint, s ez a fordított hierarchikus viszony nemcsak az írónővel szemben mutatkozik meg, hanem a környék többi lakójával szemben is: nem tudni, milyen indíttatásból, milyen

⁸ Pál József, Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#ajt%C3%B3 (Letöltve: 2018. 05. 10.)

⁹ Beryl Dhanjal: *Jelek és jelképek. Múlt és jelen*. Ford. Varga Csaba Béla. Budapest, Vento Librus Kiadó, 2011. 201.

előzményekre építve alakul ki személyiségének ez a csöppet sem egyszerű vonása, s az író sem tudja elhelyezni megalkuvást és parancsot nem tűrő énjét saját világában. Emerenc kérlelhetetlen, őt nem lehet felfogadni, ő maga dönt arról, kiválaszt s megtisztel-e egy családot azzal, hogy hozzájuk szegődik (kimondottan borsos áron – ami ellen senki nem mer tiltakozni). Ez a normától való elhajlás lesz a meg nem értés legfőbb táplálója, s éppen a jelek értelmezhetetlensége fogja generálni a mű egyik vezérmotívumának, a titoknak a létrejöttét.

A titok ott lappang már a regény első soraiban, amikor az álomban felbukkanó ősi toposzok felkínálják magukat az allegorikus értelmezésnek: eleve ősi toposzokat alkalmaz a szöveg, mint a bezártság, a zárt ajtó képe: nem tudni, mi van mögötte, előhívja a rejtegetés gesztusát, s olyan titokzatos múltat feltételez, melyet mindenképp meg kell érteni, fel kell fejteni ahhoz, hogy eljussunk a titok megoldásához, eltörléséhez. Emerenc identitása a titkokból építkezik, minél zártabb az ajtó, ő annál erősebbnek és sebezhetetlenebbnek érzi magát, ám mégis folyton kiszökik egy-egy információ – hol szándékosan, hol véletlenül –, s a sziklaszilárd ám éppen ezért üres szubjektum egyre elmosódottabbá, s ezáltal egyre étellel telibbé válik, még akkor is, ha ennek következtében válik valóban balladai hőssé, az elbeszélés maga pedig balladaszerűvé a maga stílári eszközeivel: a kihagyással, a sejtetéssel vagy éppen a végletes tragédia lirizálásával. S amint Emerenc a megismerhetetlen, megközelíthetetlen hősből egyre plasztikusabbá válik, úgy válik a regény tere is egyre valószínűtlenebbé, az író kezdeti kijelentései pedig egyre inkább megkérdőjelezhetővé.

A valószínűtlenség egyik oka éppen az elbeszéléstechnikában rejlik: mindenki mást tud, minden megszólaló máshogy értelmezi Emerencet, más arcot konstruál neki, így maga az elbeszélés válik viszonylagossá (éppúgy, mint Szabó Magda *Freskó* című regényében). Az így létrejövő kaleidoszkópdarabokat aztán a narrátor-író építi össze először Emerenc, majd saját élettörténetévé. Nem véletlen, hogy kaleidoszkópot említek, hiszen ennek az eszköznek a tulajdonsága éppen az, hogy más képet mutat, ha megrázzuk: ugyanaz a tárgy, ugyanazok az üvegdarabkák (emlékfoszlányok) találhatóak a belsejében, ám minden rázás után más képet mutat, a darabkák máshogy rendeződnek össze. Nem végtelen a lehetőségek száma, ráadásul van rend is, még hozzá nagyon is szép eredménnyel kecsegtető rend, hasonlóan a narratív pszichológia élettörténet-konstrukcióihoz:

Miközben az elbeszélés elvben végtelen számú lehetséges világot állíthat elő, az elbeszélés saját, mind mentális, mind anyagi (nyelvi-kommunikációs) reprezentációs tulajdonságainál fogva, mind pedig szociális be-

ágyazottsága révén »rendet« visz az értelmezésbe. Vagyis a konstrukció vagy értelmezés nem relativizálódhat korlátlanul, nem válhat parttalan-ná akkor sem, ha a narratív megközelítés antiesszencialista álláspontra helyezkedik mind az én-t, mind a szociális jelentésalkotás más formáit illetően.¹⁰

Ezzel a technikával Szabó Magda igen sajátos műfajt teremt, s ennek segítségével megpróbálhatjuk magát a műfajt meghatározni – egyrészt Szabó Magda művei között, másrészt valamelyest kijelölni helyét a világirodalmi regény-poétikákban.

Szabó Magda művei között (sok más tipológia mellett s egyelőre elég meszsziről indulva) megkülönböztethetünk fikciós és fikciós-önéletrajzi vagy fikatív-önéletrajzi műveket. Az előbbieket közé tartozhat például *Az őz*, a *Freskó*, az *Abigél*, a *Pilátus* stb., míg az utóbbiak között foglal helyet a *Régimódi történet*, az *Ókút*, a *Megmaradt Szobotkának* és *Az ajtó*. A két kategória között talán az a legszembeütőbb különbség, hogy a fikatív-önéletrajzi regények között olyan reális elemekkel számolhatunk, melyek – önmagukon túlmutatva – jelle válnak, s pusztán mennyiségüket, ezáltal szövegkohéziós erejüket tekintve nagyobb számban találhatók meg e regényekben, mint a fikatív regényekben (ahol nyilvánvalóan ugyancsak találkozunk reális elemekkel, de ezek általában kevésbé demonstratívan jelennek meg a fikciós történetben).¹¹ A fikatív-önéletrajzi történet viszont azáltal, hogy reális elemei ilyen módon jelle válnak, létrehozzák a regényben az imagináriust, mely immár saját(os) szabályrendszerrel rendelkezik, átírva a reális fogalmát.

E formálódó imaginárius világok között is van eltérés (és átmenet), ha a műfaji csoportba tartozó műveket összehasonlítjuk. Míg például a *Régimódi történet* reális jegyei nem mindig akarnak önmagukon túlmutatni, megmaradnak referenciálisnak, addig *Az ajtó* valamiféle átmenetet képez e két, fentebb említett műfaji kategória között: nem akar nyíltan önéletrajzi lenni, ugyanakkor megmaradnak olyan sajátos, írói önéletrajzi elemek (személyek, helyszínek, események), amelyek referencialissá válhatnak, ám itt éppen a referencialitás törlődik el azzal a nem kétséges szándékkal, hogy itt és most, az imaginárius világban teremtdjének meg új név alatt és új helyszínen a jelek. Az elbeszélő maga (többnyire) elveszíti nevét (ritkán jelenik meg a Magdus név), ironóként aposztrofálja önmagát, a realitás Mariskája Emerenc lesz, hajdúsági helyszínné

¹⁰ László János: *Előszó Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. 8.

¹¹ A fikatív, a reális és az imaginárius fogalmát Wolfgang Iser tanulmánya alapján használom: Wolfgang Iser: *A fikcionálás aktusai*. Ford. Katona Gergely. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997. 51–84.

változik a kitalált Nádori és Csabadul. A játék így viszont kétirányú: azáltal, hogy a reális elemei egy többszörös határátlépésnek köszönhetően válnak jellé, el is mossák a realitáshoz kapcsolódó jelentésréteget, s immár a műfaji megjelölés „önéletrajzi” eleme is jelentésváltozáson megy keresztül: az önéletrajz ebben az esetben csak fiktív önéletrajz lehet, a regény imaginárius világán belül létezik, így a kötőjellel írt mellérendelő „fiktív” szó átváltoztatható jelzővé: fiktív önéletrajzzal van dolgunk. Erre a fiktív önéletrajziságra reflektál már akkor is, amikor folyton újraírja és újraértelmezi az értelmezés és megértés érdekében a múlt eseményeit. A fikcionálás aktusával él a *Régimódi történet*ben is, amikor az első, *Kanna, hattýúkkal* című fejezetben megteremtődik az elbeszélő és újratemtődik az emlékezet: van egy én, aki felejt és egy másik én, aki emlékezik.¹² Csak így jöhet létre egy diffúz, folyton változó múlt és annak értelmezése, egyre bizonytalanabbá és jelszerűbbé téve a reális elemeit. Olyasmi ez, mint Virginia Woolf törekvése: „Ha újraírnám a történelmet...”¹³. A múltat, a történelmet írja át a fiktív önéletrajz is – azt a múltat, ami eleve csak elbeszéltségében, tehát fikciós voltában létezhet, s ezáltal teszi sajátját. Így válik először a saját múlt is fikcióvá, az így keletkező történet pedig – a folytonos önreflexiónak és önértelmezésnek köszönhetően – allegorikussá. Erre az allegorikus olvasatra lehet példa az az elbeszélői hang, mely a *Für Elise*-ben *A pillanatot* fogja önéletrajzi regényként olvasni: „a Creusa-epizód disszonanciáját gyerekként is kétellyel fogadtam [...], időbe telt, sok évtizedbe, mire megfogam bennem saját magam életrajzi regényeként egyetlen hiteles története, regényem, *A pillanatot*.”¹⁴

Ha *Az ajtó* esetében ezt a fiktív önéletrajzot szeretnénk más műfajok irányából is megközelíteni, igencsak tág teret kell engednünk a műnek, olyannyira, hogy ki kell lépni a regény világából, s elindulni más epikus műfajok felé, sőt még a műnemváltás sem elképzelhetetlen. A mű – elsősorban intertextuális és hypertextuális utalásainak köszönhetően – magára tudja venni az eposzok jellemző jegyeit is, igaz, a klasszikus / iskolás eposzi kellékek s műfaji jegyek nem mind találhatóak meg benne, ám ha a történet pragmatikai szintjén nem is, a metaforák segítségével igencsak kozmikussá, nagy formátumúvá tud válni. Nem maga a helyszín vagy a szereplők által betöltött (társadalmi, történelmi) szerepek teszik nagygyá, hanem a mű allegorikus szintjén kibontakozó utalás-rendszerek és a retorikai szinten megjelenő jelentések. A textuális térben mozgó eposzisághoz viszont szervesen kapcsolódik a tragédiák szubjektuma (mely

¹² Szabó Magda: *Régimódi történet*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006. 13.

¹³ Virginia Woolf: *Saját szoba*. Ford. Bécsy Ágnes. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 84.

¹⁴ Szabó Magda: *Für Elise*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 16.

a regénytől soha nem állt távol), hiszen Emerenc alakja és szubjektumának válsága megfeleltethető a görög sorstragédiák hőseiének. Itt is végletes, nagy büntetésekkel találkozunk, s többnyire nem találjuk az ok-okozati összefüggést és megfeleltetést, Emerenc sokszor az istenek játékszere, így viszonya Istenhez igen sajátossá válik: folyamatosan tagadja, ám saját hitében megfér, hogy higgyen a túlvilágban.

Nem véletlen az eposziság megidézése, hiszen a műben számos mitológiai utalást találunk, melyek szöveg- és jelentésszervező erővel bírnak. Egyszerre van jelen a bolyongó Aeneas, az isteni düh képviselője, de ugyanakkor Médeia is megjelenik, aki felfalja saját gyermekeit, ahogyan Emerenc is „felfalhatja” saját múltját, a lakomára hívott Évike alakját Violával (a mitológiai állattal) az elmaradt látogatás miatt.

A mű központi metaforái is helyet kaphatnak a mitológiában: ősi toposzként jelenik meg a már említett ajtó (vagy éppen kapu), mely éppen az *Aeneis*ben az életbe való átlépést is jelentheti a Trójából való menekülés során, ugyanakkor a regénybeli „tiltott város” éppen a zárt ajtónak köszönheti tiltottságát és titkosságát. Az ajtó elzárja az érdemtelen elől a válaszokat, emellett viszont benne rejlik a kitarulkozás lehetősége: mindaddig, míg nem jön rá a nyitjára, akár fal is lehetne, de éppen azért nem fal, mert van nyitja, zárja, kulcsa stb. Az ajtó viszont azáltal, hogy távol tartja a betolakodókat, a bent lévőkre is hatással van: bezárja őket, lehetetlenné teszi az érintkezést a kintiekkel, az ajtón kívül rekedtekkel. Láthattuk már az első fejezetben is, hogy az elbeszélő (rém)álmában nem attól fél, hogy nem jut be egy ajtón, hanem éppen attól, hogy nem tud onnan kijutni, nem lesz senki, aki ismerje a zár kinyitásának titkát. Ha innen olvassuk a művet, egészen más értelmezési lehetőséget kínálhatunk fel Emerenc alakjának is: elképzelhető, hogy nem az író (és a többi ismeretlen és ismerős) reked kívül az ajtón, hanem éppen Emerenc záródik be (folyamatosan és egyre jobban) saját ajtaja mögé, saját belső világába, saját félelmeibe és traumáiba. A többiek csak asszisztálnak, kevesen kerülnek a közelébe, a kulcsot pedig senki sem kapja meg: Emerenc önmagát zárja be, teszi azzá, amitől legjobban retteg.

Így válik valóban mitologikussá, felnagyítottá a halál képe is, hiszen semmi sem szokványos Emerenc világában: gyerekkorában kistestvérei nem pusztán meghalnak, hanem hullává válnak, saját halála pedig valójában megelőzi annak biológiai bekövetkeztét: Emerenc még ugyan él, de már nem önmaga, megfosztották attól a stabil kerettől, amibe még kapaszkodhatott, ami bezárva tartotta őt a titkok közé. Ebben az állapotban eggyé válik befogadott macskáival is, akiknek sorsát előre megírná, s a gazda, Emerenc halálával rájuk is pusztulás várna – méghozzá az író keze által. Emerenc itt élet és halál urává válik, egyfajta profán istenné, ám nem véletlenül vagyunk mitologikus talajon: van

valami, ami még az isteneknél is nagyobb: a sors, ami kifürkészhetetlen.

A kifürkészhetetlenség dinamikájára játszik rá az elbeszélő akkor is, amikor magát a történetet és Emerenc alakját különböző elbeszéléseken, viszonyokon keresztül ismerhetjük meg. Nemcsak az író nő értelmez, hanem mindazok a személyek (és állatok) is, akikkel a bejárónő kapcsolatba került, ezért az így kialakuló kép korántsem nevezhető egységesnek. Mintha egy kirakós darabjait illesztenénk össze, amikor a különböző narrációkból kibontakozik egy arc és hang, ami hol tisztább, hol homályosabb, hol közelebb kerül, hol nagyon távol van.

Emerenc kapcsolata az író nő férjével látszólag felületes. A nő következetesen gazdának szólítja, magában hordozva ezzel azt a férfiközpontú világot, melyben a férfi a ház ura, mindenki parancsolója. Ugyanakkor rögtön dekonstruálja is ezt a magával hozott értékrendet, hiszen a gazdát csak grammatikai szinten fogadja el tradicionális szerepében, retorikailag egészen más bontakozik ki a szövegben: inkább gyereknek tartja, olyan ajándékot visz neki, aminek egy gyerek örülne, emellett többnyire tehetetlenként, cselekvésképtelenként értelmezi. Ám e gyermekként felfogásban – kezdeti sértő, lekicsinylő volta ellenére – mégis van valami pozitív értékítélet is, hiszen a gyermekséget összekapcsolja a tisztasággal, naivitással, őszinteséggel, s éppen a gazda lesz az, aki igazán megérti Emerenc tragédiáját vagy az író nő vétkét, s látja át a mű végén az Emerenc halála utáni kusza hierarchikus helyzetet.

Ugyancsak fontos aspektusokkal, értelemmel ruházza fel Emerenc alakját az alezredeshez fűződő viszonya is, aki a nő és a mindenkori hatalom között közvetít, egyfajta ütközőzóna, hatalmas szükség van rá e sajátos világnézet létezéséhez. E pártfogó alakja akár a szabadság metaforája is lehet, hiszen ő az, aki a leghetetlenebb helyzetekben is a le nem írt törvények szerint képes cselekedni a leírtakkal ellentétben, méltóságát megőrizve.

Emerenc barátnői (úgy is, mint három grácia) három különböző beszéd- és értelmezésmódot képviselnek. Polett leginkább öngyilkosságán keresztül értelmezi kapcsolatukat, melynek előkészítésében Emerenc is részt vett. Ez az öngyilkosság mintegy megelőlegezi az ő későbbi halálát, illetve az élet értelméről vagy a halál szükségszerűségéről kialakult felfogását is. Emerenc itt úgy gondolja, hogy Polett számára eljött az idő, nem tartható tovább az a narráció, ami a vénkisasszonyt még az élethez tudná láncolni, s ha eljött az idő, el kell menni. Emerenc nem hisz abban, hogy saját világa (s a másik ember, jelen esetben Polett világa) megváltoztatható lenne, minden determinált és predestinált, s tulajdonképpen éppen ehhez a változatlansághoz köti sok-sok szállal az identitását, s a környezet, az őt körülvevő megszokott dolgok (tárgyak, házak, emberek) változása éppen az identitás sérüléséhez vezet. Nem pusztán nem

tudja, de nem is akarja majd önmagát (újra) felépíteni a traumatikus események után, ezért gondolja úgy már itt is, hogy ez Polettnek sem sikerülhet, hiszen őt is csak önmagán keresztül képes értelmezni, nem önnön valójában, hanem egy olyan relációban, melyben maga Emerenc lenne a bizonyosság.

Sutut árulónak vélik Emerenc halála után, holott ő az, aki valamelyest értette és megértette a nő szabályait, viselkedésmintáit, Adélka ebből semmit nem értett, ő a mű legnaivabb értelmezője, szinte teljesen reflektálatlanul lebeg a történések fölött, mégis ő kapja meg Emerenc lakását: a többiek, az utca és a ház lakói, csak azt látják, hogy Sutu határozott lépésre szánja el magát, míg Adélka inkább kivár.

Emerenc legszorosabb kapcsolata mégsem a barátnőivel, de nem is munkaadóival alakul ki, hanem azok kutyájával, Violával, aki egyszerre testesíti meg a mitológiai állatot és az elvarázsolt herceget, az igaz szerelmet képviseli, egyszerre gyerek és férj, a régen várt megmentő, aki összekötőkapocs gyermekkor és felnőttkor között. Neve persze allegorikusan terhelt, hiszen kan kutyaként annak a kisborjúnak a nevét viseli, akihez igen heves érzelmek fűzték a kislány Emerencet, s akinek a pusztulását (melyet éppen az ő rajongása is előidézett) végig kellett néznie. Emerenc szeretete a kutyával szemben is végletes és sokszor kegyetlen, büntet, ha úgy tetszik neki, a kutya számára mintha ő lenne egy antik isten, aki kénye-kedve szerint bánhat teremtményeivel. Sokszor tajtézkzik, üt, az ártatlant bünteti (például Évike elmaradt látogatása miatt is), aki viszont annyira szereti, hogy újra és újra megbocsát neki, vakon követi és engedelmeskedik.

A macskákkal való viszonyában is megfigyelhetünk ellentmondásokat: befogadja és megmenti őket, de éppen ez a befogadás fosztja meg a kis állatokat a túlélés lehetőségétől, hiszen e zárt világban más szabályok lesznek érvényesek, nem félnek a kutyáktól, nem tudják, mi az, ami veszélyt jelenthet számukra. Tudja ő is, hogy az ő halála után a macskáknak nincs lehetőségük önálló életre, ezért kéri meg az írónőt, hogy altassa el valamennyit.

E kapcsolatrendszer elvezethetnek minket a már korábban is felvetett kérdéshez: Emerenc egyéni, sajátos istenképéhez, hitéhez. Inkább ókori, mint keresztény elemeket tartalmaz, viszont a túlvilág képe még ebbe a hitbe is belefér, hiszen ha ez sem lenne, léte valóban parttalanná válna. Egyik legfőbb életcélja is a halállal, a túlvilággal köti össze: olyan csodakriptát szeretne építtetni, amelyben minden rokonát el tudná helyezni, hogy a halál után végre együtt lehessenek. S e puritán asszony számára ebben az esetben nem pusztán az együttlét kap szerepet, hanem a kripta pompája, nagysága is, így próbálva meg ellensúlyozni a rá szakadt és őt bezáró, hite szerint megmásíthatatlan körülményeket. Alakja különös módon mégsem antik mintát követ, sokkal inkább

hasonlítható a folyton serény bibliai Mártához. Ahogyan az író is reflektál rá, Emerenc a maga egyházellenességével (mely igazán a ruhaadományozás képmutatása után csúcsosodott ki) együtt sokkal keresztényibb, Istennek tetsző életet él, mint azok, akik szépen felöltözve a templomba járnak.

Emerenc hevessége, kemény ellenállása, sokszor érthetetlen viselkedése mögött persze erő is lakozik, ugyanakkor olyan félelmek is, melyekre éppen akkor bukkanunk, amikor azt konstatáljuk, milyen nehezen enged be valakit a saját, zárt világába. A folyton zárva lévő ajtók annak is megnehezítik a megértést, aki kívül van, viszont az sem lehet biztonságban, aki az ajtó mögött van, hiszen itt csapdába eshetünk. Emerenc az első zárt ajtó mögött különtségét és félelmeit rejtegette: macskái miatt nem akart beengedni senkit, őket óvta a haláltól, ha már sok szerettét nem tudta megóvni, vigyázott rájuk úgy, hogy közben – a fentebb már jelzett módon – magához is láncolta őket létük ellehetetlenítésével. Lebetegedése után viszont ez a rend és rendszer is teljesen felborul, a macskák megpróbálnak önállóan gondoskodni minden szükségletükről, ám – éppen a bezártság miatt – ez csak mocsokkal és káosszal járhat, ahogyan ezt vonzza maga után Emerenc mozdulatlansága, dermedtsége is, így az első ajtó mögött a rend felbomlása idéz elő pusztulást.

E szentélybe sem léphettek be sokan, ám a belső szoba teljes elzártsága még ennél is többet ígér: itt, az írónőnek örökül hagyott tárgyak között identitása egyik legmélyebb alapkövét találjuk: az évtizedek óta porosodó gyönyörű bútor egyszerre az önfeláldozás és hála jelképe, Emerenc egyik legnagyobb, legszentebb jótettének mementója, mely itt a szépségben materializálódott, ám – talán épp bezártsága miatt – nem vált integer részévé az életének, továbbra is rejtegeti, mint fiatal lány(anya)korában, mintha szégyellnie kellene. Ezt a legnagyobb jótettet úgy félti és óvja, mint a világ legdrágább kincsét. E kincs viszont elértéktelenedik, majd semmivé válik, éppen bezártsága és érintetlensége miatt: soha senki nem használta, nem örült neki, így az enyészeté lett.

Ahogyan ez a két ajtó keretbe fogja Emerenc tereit és életét, úgy fogja át a két *Az ajtó* című, első és utolsó fejezet a regény egészét, lehetővé téve a be- és kilépést, ezzel írva felül a regény pragmatikai szintjén történeteket. A második és az utolsó előtti fejezet címe tovább árnyalhatja ezt az értelmezést: először találkozunk *A kötéssel*, mely odaláncol, kijelöli az utat és a kereteket, majd az utolsó előtti fejezet viseli *Az oldás* címet: az elengedést, a kilépést lehetővé téve. E két fejezetcím előhívhatja azt az imát is, mely intertextusként a segítségünkre lehet, s mely akár magát a regényt helyezheti új műfaji köntösbe: egyetlen imává teheti, mely Emerencért szól a Halotti Beszédből: „És imádjuk Szent Péter urat, kinek adatott hatalom oldania és kötnie, hogy oldja mind ő bűnét.” Ha pedig tovább olvassuk a Halotti Beszédet, talán választ kaphatunk arra,

hogyan az önéletrajzi Mariska házvezetőnő¹⁵ hogyan válik a műben Emerencé, vagy Emerenc a szövegen kívüli térben milyen jelentéseket implikálhat: „És imádjuk Szent Asszony Máriát”.

Láthattuk, hogy a regény egyik célja s tétje talán az, hogyan lehet a rendelkezésünkre álló értelmezésekből, puzzle- vagy tükörcserép-darabokból kirakni az arcot, mely hol „sima, jelzéstelen, hajnali víztükör” (10.), hol szétszóródó és szükségyszerűen rongálódó, hiszen az (ön)életrajz sem tud mást tenni, mint – a kimerevítéseknek köszönhetően – folyamatosan rongálja azt az arcot, amit a múltra való emlékezés játékában próbálunk megteremteni, s így az arcrongálás magának az értelmezésnek az allegóriája is lehet.¹⁶

Hogyan épülhet be mindez a narrátor-írói identitásának világába? A Másikként létrehozott Emerenc fiktívvé váló szubjektuma lehet az az entitás, melyben a beszélő saját arcát megmoshatja. Ricœur szerint az elbeszélő szöveg célja nem csupán az én felszínre hozatala lesz, hiszen az elbeszélő funkció egy különös elemhez is kapcsolódik, mely „új irányt szab az én analízisének.”¹⁷ E sajátos tényező a mű fiktív jellege, mely „a cselekvésszöveg definíciója alapján a cselekedetek *mimézis*eként határozható meg.”¹⁸ Ebben az esetben a cselekmény fabulája a mimézisben bontakozik ki, így a cselekvés elbeszélése utánozza a valóságos cselekedeteket, melyek a befogadóból valós reakciókat,

¹⁵ E tanulmánynak nem célja, hogy kiderítse, ki is áll egy fiktív hős mögött a realitás világában. Szabó Magdának több bejárónője volt, de a Júlia utcai Emerenc valószínűleg leginkább Szőke Julianna tulajdonságaiból táplálkozott. Verrasztó Gábor történész, aki jelenleg Szőke Julianna hajdani lakásában él, az óbudai történeteket feltáró írásában is ezt erősíti meg: Verrasztó Gábor: *Az ajtó mögött. Ami Szabó Magda regényéből kimaradt*. Budapest, Napkút Kiadó, 2017. Ld. még: R. Kiss Kornélia: *Kiderült, hogy ki volt a valóságban Szabó Magda regényének főhőse*. <https://mno.hu/grund/kiderult-hogy-ki-volt-a-valosagban-szabo-magda-regenyenek-fohose-2437148>. (Letöltve: 2018. 03. 14.) Ugyanakkor a kialakuló kultusz megemlíti egy másik nevet is, a Mariskáét. Ez talán annak is köszönhető, hogy Szobotka Tibor realiztikus, *Menyasszonyok és vőlegények* című regényében Mariskának hívják a házvezetőnőt, illetve Lukovics Jánosné, Mariska tíz évig állt Szabó Magda és Szobotka Tibor szolgálatában, s akinek második házasságánál az író és férje voltak a tanúk. Lásd: Vaszari Judit: *Szabó Magda: Az ajtó*. https://www.kikotoonline.hu/konyvjelzo/kritikus-szem/konyvkritika/szabo-magda-az-ajto_2340 és Újszászi Ilona: „Az írás az olvasással kezdődik” – *vallja Szabó Magda*. http://www.delmagyar.hu/belfold_hirek/az_iras_az_olvasással_kezdodik_8211_vallja_szabo_magda/110004/

¹⁶ Az arcrongálás fogalmát Paul de Man tanulmánya alapján használom: Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3. 93–107.

¹⁷ Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. Ford. Seregi Tamás. In: László János, Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 22.

¹⁸ Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 22.

érzelmeket váltanak ki. *Az ajtó* esetében ez a mimézisz megkettőződik, hiszen az elbeszélés aktusa maga is értelmezés, a mű narrátora maga is „olvassa” Emerenc élettörténetét. Így Ricœurrel együtt tehetjük fel a kérdést: „egy egészen új probléma vetődik most fel: a jelentéseknek, amelyek egy fiktív hőshöz egy kevésbé fiktív cselekedetet kapcsolnak, egy valós szubjektum – vagyis az olvasó – általi *elsajátításának* problémája. Az ennek miféle újjáalakításával jár ez az elsajátítás, amely az olvasáson keresztül történik?”¹⁹ Az értelmező én az aktus során változáson megy keresztül (tulajdonképpen így kapcsolódik a befogadás a beszédaktus-elméletekhez és a performatív aktusokhoz), a fiktív hős vagy éppen a Másik cselekedetei hatással vannak rá. Ricœur is hasonló eredményre jut, amikor két gondolatot fűz kérdésfelvetéséhez: „az én nem közvetlenül, hanem közvetve érti meg magát, különböző kulturális jeleken keresztül megtett kerülőutakon. Ez az, amiért korábban azt mondtuk, a cselekmény szimbolikusan közvetített. [...] A narratív közvetítés így az önmegértés-jelleget hangsúlyozza, amennyiben jelentősége az önértelmezésben rejlik.”²⁰ A megértés így szükségszerűen az a hermeneutikai tett, amelyben az önmegértés a másik megértésén keresztül megy végbe, azaz tulajdonképpen minden megértés az önmegértés irányába mutat, az értelmező énhez tesz hozzá valamit. Erre vonatkozik Ricœur második hozzátett gondolata, avagy inkább kérdése: „Hogyan válhat ebből az Énből, aki ilyen vagy olyan módon megalkotott, újjáalakított Én?”²¹ Válasza a narratívum megértésével hozható összefüggésbe: „önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás, reális síkon a történetírás, irreális síkon pedig a fiktív elbeszélésen keresztül. [...] identifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változatok játékának rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre.”²²

A ricœur-i paradigma értelmében tehát önmagunk újjáalakítása a befogadott elbeszélés által történik: *Az ajtó* esetében így az elbeszélő-író, Magduska első lépésként Emerenc élettörténetét igyekszik megérteni és folyamatosan újraértelmezni, majd ennek tapasztalatait építi be önmegértési fázisaiba és aktusaiba. Az elbeszélés során apró cserépdarabokból, mozaikokból összeálló Emerenc-kép párhuzamosan halad a Magduska (de önmagára inkább énként vagy írónként reflektáló narrátor) arcának és identitásának dekonstruálásával. Az első fejezetekben megkonstruálódó narrátor megszólalási pozíciója nem

¹⁹ Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

²⁰ Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

²¹ Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

²² Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

azonos a mű végén megszólalóval, saját identitásába szükségszerűen beépül a másik megtapasztalása. Így az identitás kialakulása nem tekinthető statikusnak és lezártnak, hiszen határátlépések sorozata implikálja: a másik élettörténet tapasztalata újabb és újabb szinteket nyit meg, retorikailag is elhatárolható területre lépünk, így az értelmezés parabázissá válik. A diffuzitás miatt e parabázisok egymásra épülnek és folytonossá válnak, ezért az identitás kialakulása rögzíthetetlen, permanens parabázisként konstruálódik. E permanenciót csak sokszorozza az újabb határátlépés, maga a befogadás, melynek során az elbeszélés tapasztalata (mely immár egy narrátori identitásra is építhető) ugyancsak változást idéz elő a befogadóban, amennyiben a narrátor összetett és diffúz élettörténete válik szimbolikus Másikká.

A város mint identitásképző stratégia: Régimódi történet

A szimbolikus Másik identitásképző erejét eddig a narrátor és az elbeszélés teljesítményén keresztül vizsgáltuk. Még összetettebbé válik azonban a kép, ha egy másik, jelentős szimbolikus tettel bíró jelenséget is bevonunk az értelmezés folyamatába. A továbbiakban a város identitásképző stratégiáját próbáljuk tetten érni Szabó Magda fiktív-önéletrajzi regénye, a *Régimódi történet* néhány aspektusának elemzése segítségével.

Vannak városok, melyek önálló életet élnek. Kinőnek valahol a pusztában, jobb esetben víz mellett, hegyoldalban, vagy éppen csak termékeny földektől övezve, nőnek, növekednek, nevet kapnak, s idővel egygé válnak azzal a történettel és történelemmel, mely bennük vagy körülöttük játszódik. Főutcájuk gerincoszloppá válik, kis utcácskáik az erek, melyek a mindig pezsgő vért szállítják, templomaikban szív dobog, váraik masszív irányítóközpontok.

Vannak városok, melyek beíródnak egyéni történeteinkbe, saját és sajátos kultúrájukkal meghatározzák mindennapjainkat, nyugtatják vagy izgatják szemünket, lábunkat, megdobogtatják a szívünket s kitörölhetetlenül nyomot hagynak bennünk akkor is, ha messzire kerültünk tőlük. Néha ridegek, amikor szeretetre vágyunk, lángolnak, ha nyugalmat kívánunk, de valami mégis egyedivé, sajátá teszi őket, s mi csak lebegünk ebben az egyszerre való és virtuális, vagy éppen szimbolikus térben, mert tudjuk, hogy soha többé nem szabadulhatunk bűvkörükből.

Szabó Magda bűvös városa Debrecen, a kálvinista Róma, a sokszor nehezen megnyíló de mindig jelenvaló cívis nagyváros, mely ott lapul az ősök emlékeiben és a jelenvaló utcaköveiben. Az idők során mindig egy picit más arcát mutatja, csinosodik, növekszik, befogad, elrejt, kitagad, visszahív, így válik megérthetővé és értelmezővé egyszerre. A *Régimódi történet*ben pedig egye-

nesen a különböző, önmagukat kereső szubjektumok színterévé, színpadává válik, segítve az emlékezeten keresztüli önértelmezés dinamikáját.

Debrecen mint palimpszesztus

Hagyományfelfogásunk szimbólumaként értelmezhetjük a palimpszeszt jelenségét. Az írásbeliség megőrző képessége, a textusok dialógusképessége még nem jelenti önmagában a hagyományképzést, hiszen a hagyomány kizárólag a megértésben válik megtörtétté. A megértés – a palimpszeszt struktúrájában maradván – a mindenkori felső réteg dekódolásának aktusában megy végbe. A hagyomány így a múlt darabjainak jelenben történő értelmezése.²³

A palimpszeszt, amikor egy régi rétegre ráíródik egy új, egyszerre elfed, megőriz, töröl és teremt. Különböző tartalmakat zár ugyanarra a lapra, egyik ráíródik a másikra úgy, hogy a felszín alá bukó sorokat csak avatott szem láthatja meg kitartó kutatómunkája eredményeként. A *Régimódi történet* tematikája éppen ezt a palimpszeszt-struktúrát követi mind retorikai, mind pragmatikai szinten, hiszen egyrészt végigkövetjük az elbeszélő megszületését, aki maga olvassa és hozza létre ezt a sokrétegű palimpszeszt-kódexet: rögtön a mű első oldalain megteremtődik az elbeszélői hang, amely önmagát az önéletírás, az emlékezet és a kutatás hármásában határozza meg, ám ebben a struktúrában csakis a kimerevített múltat látja, ahol szubjektivitás és objektivitás összekapcsolódik. Az elbeszélőnek ugyanakkor hatalmas kihívással kell szembenézni, újra kell teremteni magát az emlékezetet, majd rajta keresztül a múltat, mely magára ölti a már említett palimpszeszt-jelleget: létrejön egy én, aki felejt, és egy másik én, aki emlékezik.²⁴ E két modalitás dinamikájából tud kibontakozni egyéni története, mely összefonódik ősei történetével és városával, a múlttal, mely a legváratlanabb pillanatokban bukkan elő.

Az elbeszélő, aki a történetbeli Jablonczay Lenke lányaként jelenik meg, lépésről lépésre, először szigorúan reális elemekre, többek között írásos emlékekre, lejegyzésekre, irodalmi alkotásokra támaszkodva próbálja összerakni a múltat, valójában nem tesz mást, mint a reáliákból szimbolikus értelemvilágokat épít. E világok hasonlóan működnek, mint Iser imaginárius világai: a

²³ Váradi Ágnes: Megőrzés és felejtés – Palimpszeszt. *Palimpszeszt*, 1/1. 1996. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm (Letöltve: 2018. 03. 02.)

²⁴ Szabó Magda: *Régimódi történet*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006. 13. A továbbiakban e kiadásra hivatkozom a főszövegben zárójelbe tett oldalszámokkal.

fikcionálás aktusa során a reális elemei jelle válnak,²⁵ jelentéssel töltődnek fel, de mindig épp úgy, ahogyan a mindenkori befogadó kívánja. Megtörténik az a határátlépés, mely képes kibillenteni bennünket a kényelmes, reális pozícióból, ám annak elemeiből új világokat képes teremteni. Így íródik meg a helyszín története is, mely *A szkéné* című fejezetben bontakozik ki. Itt megteremtődik az a fikciós-imaginárius keret, ahol a reális világból idekiránduló személyek valóban játszóvá, fiktív szereplővé válnak.

Az elbeszélő, talán azért is, hogy az olvasó bizalmát elnyerje, messziről indít, a reális, adatszerű bemutatástól, szinte önmaga kezét is fogva, nehogy eltévedjen a Sárrét vagy a Hajdúság ingoványos talaján. Krónikafeljegyzések alapján sorolja fel a reális adatokat, melyek egyszer csak szintérré válnak, szubjektívizálódnak, kilépnek katalógusjellegükből, már akkor, amikor a Sárrét és Békés megye kihalása és újratelepítése allegóriává válik. A történelem felmondása nehezen lehetne része egy regénynek, gyanakodhatunk, hogy a biztos kezű Szabó Magda esetében erről többről lehet szó, s ki is tapinthatjuk, hogy ebben az esetben lényeges kicsinyítő tükörré válhat a kihalás-újratelepítés aktusa: az elbeszélő az első oldalakon elmesélte, hogy semmilyen emléke nincs a családjáról, nem ismerte felmenőit, a múlt tabuként volt jelen életükben. Ám ő mégis – mintegy tudatalatti indíttatásra – megpróbálja újratelepíteni saját múltját, s eme újratelepített múltnak ad legitimitást a reális történelemből beemelt elemek sora: mintha arra akarná felhívni a figyelmet, hogy a családja múltja nem az itt és mostban megteremtődő, netalán fiktív történet, hanem egy nagyobb entitás (egy város, megye vagy ország) életét meghatározó eseménysorhoz is köthető. Így bontakozik ki Hajdú megye képe, melyben a földrajzi és történelmi reáliák kereszteződésében egyszer csak egy család s egy újratelepítő múlt színpadképévé változik Debrecen: „A szkéné közepén ez a város áll.” (34.) A szerkesztés valóban drámaivá válik: még a bevezetőnél tartunk, de sorra tűnnek fel a regény hősei, mintha csak ismernénk őket. A narráció így nem csak bemutatni és elmesélni akar, dinamikáját a követhetetlen irányú emlékezet határozza meg, melyben – sokszor csak épp arcképként vagy egy villanásként – sorra tűnnek fel a színdarabot alakító szereplők. A narráció e ponton szubjektív, csapongó, egyik dolog előhívja a másikat (mintha madeleine süteménybe haraptunk volna). A mű már itt előrevetíti, hogy történetmesélésében nem a linearitás lesz fontos, s bár kitapintható Jablonczay Lenke sorsát követve egy lineáris szál, nem az egyenes vonalú történetmesélés logikáját fogja követni a mű. Szinte mindent tudunk előre, ahogy az emlékező is, aki a történet fordulópontjain sor-

²⁵ Vö. Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

ra fityiszt mutat az olvasónak azzal, hogy lelövi a poénokat, ezzel is felhívva a figyelmünket arra, hogy nem egy történet, sokkal inkább egy elbeszélő születésének vagyunk tanúi.

A *Dramatis personae* fejezet hivatott bemutatni a regény szereplőit – akikre viszont itt már ismerősként tekintünk. Igazi drámai szerkesztésmóddal találkozunk itt is: az antik és a klasszikus drámai hagyományokat követve egyrészt a főszereplők (leginkább negatív hősök) tényleges fellépése előtt már mindent tudunk róluk, megjelenésük így nem személyük újdonságára, hanem az eddigieken is túllépő személyiségjegyeikre fogja irányítani tekintetünket. Másrészt – ugyancsak az antik drámai hagyományokat követve – minden néző ismerte az adott mondanót, így nem az volt a fontos, ami elhangzott, hanem a hogyan és a történet egyéb – performatív – hangsúlyai. A személyek mellett éppen ezért magára a helyszínre, a szimbolikussá váló térre is tudunk figyelni: ekkor teremődik meg a város, mely hőseink életének áldott és átkozott helyszíne lesz, emblémává és jellé válik, figyel mindent, mint egy nagyra nőtt istenség.

Debrecenben írónak egymásra szereplőink történetei, a város keretezi életterületet, s válik maga is élővé, antropomorffá. „A város, s hitem szerint alighanem a világ szíve is a Nagytemplom volt.” – írja az *Ókút*²⁶ elbeszélője. Ebben az antropomorf városban minden nagy, megfoghatatlan és átláthatatlan (különösen egy kisgyereknek), köszönnek a Nagytemplomnak, „akinek” homloka sárga, tornyainak pedig szeme, szája van. A város így maga is egy szimbolikus értelemvilág saját játékszabályokkal és lehetőségekkel. S ha a város szíve a Nagytemplom, könnyen felfejthető, milyen kollektív tudást (vagy éppen tudatalattit) kínál lakóinak: hozzátapad a református hit, a vallásba zárt imaginárius élettér, hordozza több évszázados tragikus és felemelő múltját, meghatározza lakói irányultságát s lelki életét.

E református közegben találkozunk a regény első „nagyasszonyával”, Rickl Máriával, Jablonczay Lenke nagymamájával, aki máris felülírja, palimpszesztussá teszi a református nagyváros képét s identitását: Rickl Mária katolikus, s ekként kell e rendkívüli erőt sugárzó református városban saját értelemvilágot létrehozni. Mária és a családja minden barátja katolikus, e családok szorosan összetartanak, így érve el, hogy létrejöjjön egyfajta „állam az államban” állapot, mely igyekszik felülkerekedni a mindenhol jelenlévő református értelemvilágon. Ez az alternatív világ életképes, ám magában hordozza az örök ellenpólus és ellenszegülés nehézségeit. Rickl Mária házassága a református Jablonczay Kálmánnal így ugyancsak kétarcú lesz: egyrészt láthatjuk benne a többséghez, az uralkodó szimbolikus rendhez tartozás vágyát, másrészt tanúi

²⁶ Szabó Magda: *Ókút*. Budapest, Európa Kiadó, 2014. 25.

lehetünk a folytonos ellentételezésnek és elkülönöződésnek, hiszen Mária házassága boldogtalanságát hitbéli különbözőségükből is eredezteti, illetve – a kor elvárásainak megfelelően – leányágon továbbhagyományozza katolicizmusát, ezzel is megkülönböztetve önmagát a kanoktól, majd a kálvinista szajhától, Gacsáry Emmától. Gacsáry Emma fellépése a regény (s Rickl Mária életének) színpadára különösen fájó pont számára: a református lány jelentős és nagynevű prédikátorosokkal rendelkezik, emellett gyönyörű (ami az ő három lányáról nem mondható el), s nem mellékesen elveszi tőle imádott fiát, Kálmán Juniort. Olyannyira saját szimbolikus értelemvilága rabjává válik, hogy minden tőle különbözőt idegennek, s így kudarcok és tragédiák okozójának tételez, így Emma kitűnő céltáblájává válik haragjának. Igaz, hogy Junior a Sárretra kerülése előtt már végleg letett világmegváltó terveiről (ezekre esély sincs az ő kitartását s munkamorálját látva), Rickl Mária mégis egy fiatal lányt hibáztat fia kudarcáért: Emmán könnyű fogást talál, hiszen egyik legerőteljesebb attribútuma az, hogy egy református prédikátor és krónikaszerző unokája, ezzel fel is kínálja a szükséges ellenpólust, ami egy életre megpecsételi sorsukat s kapcsolatukat.

Rickl Mária (és nem mellékesen Emma nagyanyja, a református Bányai Rákhel) számára a hit egyet jelent a lehetséges életkeretek, értelemvilágok kijelölésével. Személyiségükhöz hozzátapad a vallásra épülő szerepszemélyiség, perszóna, mely egyre inkább átveszi az uralmat felettük, így a bennük lakozó Selbst már át is adja a helyet a – lényegében társadalmi pozíciókra s meghatározottságra épülő – perszónának.

A református Jablonczay Kálmán Junior és Gacsáry Emma kislánya, Lenke maga is református lesz, mely hitet nagymamájához kerülve le kell vetkőznie, s a Rickl család lánytagjainak hagyományát követve katolikussá kell válnia. Az áttérés előtt az akkor még református Lenke se itt se ott nem talál menedéket: református gyökerei annyira gyengék, hogy szinte kitapinthatatlanok, a katolikusok szemében pedig „odaátról” érkező, idegen lesz, aki nem születésétől fogva építette fel magában e szimbolikus értelemvilágot. Épülő hitét erősítik ugyan pozitív példák és ideálképek (mindenekelőtt a Lenkét felkaroló, támogató Stillmungus személyében), ám Lenke hite bennük is meginog, amikor elvált asszonyként az apácához fordulva nem kap segítséget, hiszen hitük szerint a fiatalasszony bűnt követ el a válással – még akkor is, ha férje csalta meg. A hit így egyszersmind genderkérdéssé is válik, s ez az ítélszerep metonimikusan átvándorol a városra is, mely valamiféle kollektív lelkiismeretként lesz jelen a benne élők sorsában.

Protestáns város, századfordulós értelemvilág

A 20. század fordulóján, első éveiben formálódó, növekvő, szépülő város így maga is – akárcsak a várost felépítő hit – genderkérdéssé válik, hiszen meghatározza a nő lehetőségeit. Terei egy részét kinyitja a nők előtt, s e terek egyszersmind emblematikussá is válnak. A regény során hőseink sorsán keresztül végigkövethetjük, milyen érvényesülési vagy létezési formát és teret kínál egy nő számára az a lelki, szellemi és fizikai tér, mely e hármasságot eggyé képes olvasztani, s így egy imaginárius világot fog létrehozni.

Rickl Mária gazdag kereskedőlány, katolikusként kisebbségi létben él a nagyvárosban, ám Jablonczayval kötött házassága bevezeti őt a „másik” Debrecen világába is. Mária leleményes, fejlett kereskedői érzékkel bír, mégsem válhat sikeres – sőt, semmilyen – kereskedővé, hiszen feladata a ház vezetése, a cívis háztartás fenntartása, melyről leghívebben az elbeszélő számára is forrásul szolgáló háztartási könyvek árulkodnak. Számára maga a családi ház válik az élet legfőbb színterévé, ám ez soha nem elégíti ki, megpróbálja virtuálisan kibővíteni, erről pedig az akkurátusan vezetett feljegyzések fednek fel valamit: „Félelmetes olvasmány Rickl Mária feljegyzései” (65.) – írja róla az elbeszélő. Éppen azért félelmetes, mert a szikár adatok mégis beszédessé tudnak válni: egyrészt tanúbizonyságot adnak az asszony kereskedői, könyvelői tehetségéről, melyet máshol nem tud kibontakoztatni, így élete egy lehetséges, ám női mivolta miatt soha meg nem valósítható forgatókönyvét háztartási könyveibe kódolta. Másrészt az őt olvasó narrátornak is feltűnik, „milyen pontosan, milyen plasztikusan ábrázolta élete történetét a tények közlése nélkül.” (65.) Szigorú, tabuktól hemzsegő világban nő fel és szocializálódik Mária, sem örömet, sem bánatot nem szokás kibeszélni, így csupán tétova jelek, nyomok maradnak a traumák és tragédiák után is. Férjétől való elhidegülésének nem képes hangot adni, hiszen erre nem is lehetnek szavai, egy úrinő nem írhat semmi ilyesmiről, ám a folyamatot hűen ábrázolják azok a bejegyzések, melyek az ajándékokra költött összegeket lajstromozzák – az egyre kisebb értékű és semmitmondóbb ajándék megnevezésével együtt.

A város számára – saját házukon kívül – csak a jól ismert s bejáratott tereket kínálja, melyek mégis mindvégig mozgása perifériáján maradnak csupán. Bár kapcsolatba kerül Pallaggal, a templommal vagy éppen baráti családok fogadószobáival, mindig csak röpke kirándulássá válnak útjai, igazán csak a házban tud kibontakozni és uralkodni. Már-már démoni hőssé válik, amikor a hátsó szobákban elzárja a káromkodó, vidám öregurakat, akik élete szomorú botlásaira, hite szerint bűneire emlékeztetik, s mint a mesékben a palota hetvenhetedik szobájába zárt titkok, alig várják, hogy kiszabaduljanak vagy legalább

kapcsolatba lépjenek a külvilággal. Mária számára így Debrecen sajátos, bezáró és kirekesztő térré változik: református mivoltának köszönhetően a hajdan imádott, később gyűlölt Seniorral köti össze, ugyanakkor az asszony képes lesz létrehozni egy „államot az államban”, hiszen saját házában a külvilágtól eltérő, önálló szabályok szerint működő (katolikus) „palotát” fog létrehozni, melyben ő lesz az uralkodó.

Ám e világ is azt mutatja számunkra, hogy a nő terei igen behatárolódnak a 18. századi Debrecenben, s e kép csak árnyalatnyit változik Jablonczay Lenke világát felépítve. Lenke idegenként, lényegében árván kerül Rickl Mária, nagyanyja házába, ahol ugyanazt a bezártságot kell sajátjává tennie, amit az már precízen felépített. Ám Lenke nem illik a képbe: érkezésekor református, emellett szép lány, nyitott, csicsergő, s nem mellékesen ő lesz képes az öregurak újbóli életre keltésére, kiszabadítására. Már itt is sejthetjük, hogy Lenke más utat fog bejárni, mint Mária, de azt is be kell látnunk, hogy útjai ugyanúgy behatároltak, mint elődjeinek. Gyermekkorában nincs választási lehetősége: őt is az iskola, a Dóczy zárt világa majd a zárda várja, református és katolikus hit keveredik neveltetésében, ám számára már nyitottabb helyé válik a város: lehetősége van a zenedében tanulni, kamaszlányként pedig bálokon mutathatja meg gyönyörű termetét és tánctudását. A zenede egy életre felvérteti a zene szeretetével, ráadásul olyan mesterséget ad a kezébe, melyből bármikor, bárhol megélhetne – csak nem a századforduló Debrecenében, polgári úrinőként. A bálók leírásai pedig igen egyértelműen értésünkre adják, hogy e rendezvények a házasulandó férfiak számára igyekeztek étlapot kínálni a város legvonzóbb úrilányaiból. A rendezvényeket a szülők és nagyszülők is legális piacnak tartották, itt életre szóló házassági üzletek kötöttek.

Valamelyest hasonló célt szolgált a korzó is, amely szintén megengedett találkahely volt a fiatalok számára: nők és férfiak legszebb ruháikban illegették magukat, ám ezt is csak bizonyos szabályok betartásával, mértékkel tehették, mert a túlzott szépség, mint amilyen Lenke édesanyja, Gacsáry Emma volt, nem illett a korzóra.

A gyermek és a kamasz Lenke számára biztonságos és paradicsomi hely a városon belül a Margit-fürdő, melyet nagybátyja üzemeltet, s ahol ő mindig szívesen látott vendég. Ajándékba kapja az úzás „tudományát” és szeretetét, itt ismerkedik meg fizikuma lehetőségeivel, élvezi a víz és jó levegő nyújtotta szabadságot. Ugyancsak boldog órák színtere a Nagyerdő, Debrecen lelke, vadregényes rengetege. A történet idején a Nagyerdő még külön- és távolálló menedék a város mellett, nem kezdődtek még el a nagy építkezések, melyek összekötik a várossal, ám elérhető, karnyújtásnyi távolságban van a Kismester utcától is, s ugyancsak paradicsomi helyszínné válik. E két helyszínt nem a

kövek, házak, templomok uralják, hanem a természet elemei, a fák, a víz, a jó levegő, a város ellenpólusaivá válnak, a röpke boldogságok színterévé.

Két, az előzőekhez hasonló helyszínt találunk még Lenke és családja történetében, melyek ezen idilli terek dekonstrukciójaként bukkannak fel. Az egyik ilyen a zárda kertje, mely a maga kicsinyítő jellegében próbálja visszahozni a természetet, ám csak részben sikerül neki: a nyitott, szabad világ helyett inkább a bezártság tapad hozzá, falai nem csak védenek, de el és be is zárnak. A másik kínálkozó tér pedig Pallag, a gazdag birtok, a harmónia, a paraszti idill színtere, ami már csak az emlékezetben és a fura, Lenke szüleiről szóló történetekben él. Pallag neve összekapcsolódik a szégyennel, a traumával, hőseink számára a száműzetéssel, kirekesztettséggel. Lenke számára Pallag az a világ, ahová őt nem vitték magukkal a szülei, de ahol a kistestvéreivel oly nagy harmóniában élnek. Valami titokzatos tündérvilág, amihez viszont ármány és bánat is kapcsolódik. A Senior számára még imádott Pallag Iuniornak már csak kényszerű menedékhely és átok, Lenkének pedig a vágyott és gyűlölt tér.

A regény összetett metaforarendszeréből a város tereihez kapcsolódó motívumokat vizsgálva is láthatjuk, hogy a mű retorikája nem csupán felmondja a liturgikus leckét vagy ellátja a vallás allegorikus figuráival az elbeszélést: a nyelv mindezt egykönnyen megteremti, de ezen túl is lép a retorikai pozícióban. A sematikus ismétlések, sztereotipizálások helyett a megértés, befogadás folyamata, maga a hermeneutika válik fontossá, s ezt a folyamatot követjük végig az elbeszélővel, akinek legfőbb feladata anyja szimbolikus világának, s így talán önmagának is a megértése. Helyeket keres, melyek lehetővé teszik a belehelyezkedést, felfedik vagy éppen eltakarják a titkokat. Ezt persze mindig csak saját nézőpontjából teheti meg, mely nézőpont igen sajátos: egyszerre külső és belső történetteremtésről vagy – Mieke Bal szavaival – fokalizációról²⁷ beszélhetünk. Külső, hiszen nem saját történetét vagy az általa látott eseményeket írja le, ugyanakkor belső, hiszen saját emlékezésfolyamatának lehetünk tanúi, mely sok esetben írott forrásokra vagy nagyon is reális terekre épül.

Ám ezek az alapok nem maradhatnak a reális tartományán belül: ahogy láthattuk, egy krónikabejegyzés vagy egy háztartási könyv az emlékezés hermeneutikai aktusában túlmutat saját műfaji keretein, s eltávolodik elsődleges jelentésétől s egy imaginárius világ kiépítőjévé válik, mely csak itt, csak ennek az elbeszélőnek lesz a saját világa. Ugyanígy viselkednek a reálisból előbukkanó terek is: azt az elbeszélés folyamán logikusan kitapinthatjuk, hogy egy

²⁷ Mieke Bal: *Fokalizáció*. Ford. Ferencz Anna. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/szovegyujtemeny/bal/index.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/szovegyujtemeny/bal/index.html) (Letöltve: 2018. 03.03.)

város élete is változik, épülnek és eltűnnek házak, terek, utcák, boltok, de ezen túl nem a történetileg hiteles Debrecen keressük, hanem a Jablonczay Lenke, majd a Szabó Elek emlékeiből átszűrt, lányuk fiktív elbeszélői tevékenységében megteremtődő Debrecent. Az imaginárius nagyvárost, mely hol kálvinista Róma, hol konyhába-szobába záró zord közeg, hol a korzók, induló villamosok ígérete, de mindenképp egy olyan virtuális hely az elbeszélő számára, mely kettős játékot játszik. Hiszen az elbeszélőnk ott született, ott is nőtt fel, ismeri minden zegét-zugát (ahogyan az Ókútban láthatjuk is), ám ahhoz, hogy anyja Debrecent meg tudja teremteni, ezt a saját képet el kell tüntetni, kis időre kitörölni, vagy legalább olyan szervesen beépíteni ebbe az új képbe, hogy az olvasó észre se vegye, hogy ő nem most építi fel ezt az imaginárius Debrecent, ezt az emlékezés és felejtés palimpszeszt-játékából létrejövő teret.