

Szentesi Zsolt

Metaforikus struktúrák Szabó Magda *Freskó* című regényében

Szabó Magdának 1958-ban jelent meg a korábbi években a rá és társaira (az ún. újholdasokra) kényszerített csaknem tíz esztendei hallgatás után a *Freskó* c. regénye. Ez a korabeli olvasók, az irodalombarátok és -értők számára váratlanul illetve meglepetésszerű volt, mivel a szerző addig verseket publikált. Két lírakötete látott napvilágot, a *Bárány* (1947) és a *Vissza az emberig* (1949), valamint egy verses képeskönyve (*Ki hol lakik* [1957]). A *Freskó* szövege az akkori magyar epikai folyamatok „fősodrával” több aspektusból is szembement. Legelsősorban azzal, hogy nem a korban bevett, részben a kultúrpolitika által is elvárt (szocialista) realizmus, az ún. „valóság-hű ábrázolás” útján járt, hanem szakított e regénykonstrukciós eljárás, epikapoétikai alakításmód ekkorra már jól ismert, szokványossá vált rendjével, műkonstitutív struktúráival. Nem véletlen, hogy a korabeli recepció – bár több értő kritikus recenzeálta – sem nagyon tudott mit kezdeni az alkotás összetettebb jelentésformációival. Többnyire elismerték ugyan a mű értékességét, ám e könyvismertetések általában a tradíciók, a megmerevedett hagyományok elleni lázadást (Annuska szökése), illetve az erőteljes „lélektaniséget”¹ állították a középpontba. Emellett – a korra, annak uralkodó esztétikai felfogására illetve fő irodalomtudományos paradigmájára jellemző módon – a társadalomábrázoló jelleget, a figurák valóság-hűségét, pontos, karakteres ábrázolását dicsérték, „a hiteles valóságábrázolás pontos módját”.²

Pomogáts Béla csaknem húsz évvel a mű megjelenése után is azt tartja szükségesnek kiemelni, hogy a regényben „Szabó Magda arra kíváncsi (? – Sz. Zs.), hogy a család, amely a háború előtti múltból a debreceni kálvinizmus konzervatív örökségét hozta magával, hogyan ad választ a felszabadulást követő forradalmi változásokra, hogyan reagál a szocialista átalakulás eseményeire.”³ Még Erdődy Edit egyébként értő, alapos, Szabó Magda írásművészetéről igen sok mindent feltáró tanulmányának első részében is arról szól (Béládi Miklós értekezéséből kiindulva), hogy az író és tárgyalt regénye a Németh László

¹ Lengyel Balázs: Szabó Magda: *Freskó. Élet és Irodalom*, 1958/21. 8. Viszonylag hosszabban ír erről rövid könyvismertetésében Nacsády József is. Nacsády József: Szabó Magda: *Freskó. Tiszatáj*, 1958/4. 10.

² Rónay György: Napló. *Vigilia*, 1958/6. 369.

³ Pomogáts Béla: Szabó Magda három alkotó évtizede. *Alföld*, 1976/4. 53.

ló-féle „realizmusnak a folytatója (»pszichológiai realizmusnak« is nevezik), s így szükségképpen magáévá tette a magyar realista regény örökségét. Azét a realista regényét, mely – közhelyszámba menő, de nem elhanyagolható tény – állandó késéssel küszködik, hogy teljes értékű realista ábrázolását adja a szintén elkésett fejlődésű magyar társadalomnak.”⁴

A kritikusok elismerő véleményét az olvasók is osztották: „[a *Freskó*] az ötvenes évek végének egyik legnagyobb könyvsikere lett”.⁵ Rónay György szerint is „a *Freskó* az év egyik legértékesebb irodalmi meglepetése, az utóbbi évek egyik legszebb, legjobb magyar regénye”,⁶ „melyet az írói mindentudás fegyelmezett biztonsága, a *hangszerelés* fölényes gyakorlottsága jellemez”, s ahol „minden a helyén van”.⁷ Szinte ugyanígy fogalmaz Sziráky Judit „az utolsó esztendőök egyik kimagasló prózai alkotása”-nak⁸ nevezve a művet, s a *Népszabadság* kritikusa is „érett, kiforrott alkotás”-t⁹ említ szövegében. Nagy Péter „elsőrendű epikus tehetség”-ről szól a könyv illetve a szerzőnő kapcsán.¹⁰ Még az egyik leginkább ideologikus megközelítésűnek nevezhető kritika szerzője is azt állapítja meg, hogy „új magyar prózánk legjava természetének sorában üdvözljük és tartjuk számon Szabó Magda könyvét. Kitűnően szerkesztett, szép, gazdag magyarsággal megírt [...] regény [...]”¹¹

Jelen tanulmány a fenti megközelítésekhez képest a meglehetősen összetettnek mutató szemantikumformációk, illetőleg epikai és szemantikai konstrukciós elvek, eljárások közül legelsősorban a mű narratológiai alakításmódjára, s az ebből fakadó jelentéspotenciálra kíván fókuszálni, némelyest bevonva a vizsgálatba a mű temporális komponenseit is.

Azt az alapvető ténytet már korábban megállapították többen, hogy a szerzőnő e regényében (is) az ún. belső monológ narrációs technikáját alkalmazza,¹²

⁴ Erdődy Edit: Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. *Literatura*, 1974/3. 109-120. 110.

⁵ Erdődy Edit: Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. 109.

⁶ Rónay György: Napló. 369.

⁷ Rónay György: Napló. 368.

⁸ Sziráky Judit: Szabó Magda: *Freskó*. *Népszava*, 1958/110 (1958. 05. 11.). 4.

⁹ Rákos Sándor: Szabó Magda: *Freskó*. *Népszabadság*, 1958/130 (1958. 06. 03.). 4.

¹⁰ Nagy Péter: Szabó Magda: *Freskó*. *Irodalomtörténet*, 1959/2. 301.

¹¹ Antal Gábor: Szabó Magda: *Freskó*. *Magyar Nemzet*, 1958/126 (1958. 05. 30.). 4.

¹² Nacsády József „belső monológ-sorozat”-ról, valamint „tudatfényképezés”-ről ír recenziójában. Nacsády: Szabó Magda: *Freskó*. 10. Lengyel Balázs kétszer is említi a kifejezést rövid ÉS-beli recenziójában. Lengyel: Szabó Magda: *Freskó*. 8. E jelzős szintagma szerepel Rákos Sándor könyvismertetésében is. Rákos Sándor: Szabó Magda: *Freskó*. 4. Béládi Miklós is használja a fogalmat. Béládi Miklós: Szabó Magda. *Freskó*. *Kortárs*, 1958/6. 944. Nagy Péter előbb franciásan ’monologue intérieur’-ről (kétszer is így sze-

mely elbeszélésmód elsősorban a XX. század eleje táján indult modernista epika jellegzetessége, az egyes szám első személyű narratológiára alapozódó ún. én-regények specifikuma. (Mely epikai konstrukció illetve elbeszéléstechnika, s egyáltalán, e modernista epikai vonulat még a század első felében is alig tűnt fel prózairodalmunkban, nemhogy a háborút követő egy-két évtizedben, így „a *Freskó* megjelenése idején ez a regénytechnika valóságos revelációnak hatott”.¹³ Ahogy Béládi Miklós már 1958-ban megfogalmazta a *Freskó*ról írott recenziójában: „A magyar regény ilyen kísérletező hajlama, társadalom és irodalom megkésett fejlődésének együttes következményei folytán csak később, a harmincas években tűnhetett fel [...]”¹⁴)

A helyzet azonban a belső monológ regénybeli jelenlétét, megvalósulását illetően jóval árnyaltabb, ugyanakkor összetettebb a fentebb jelzett szakirodalmi megállapításoknál. A műben ugyanis a narrátor – szemben az említett én-regényekkel, melyekben „az »objektíválódott én« és a »szubjektíválódott ő« végül is egybeesnek”¹⁵ – egyes szám harmadik személyben szólal meg, aki ugyanakkor nem a saját perspektíváját tárja elénk. A fokalizáció(já)ban mindig egy szereplő látószögén, ezzel párhuzamosan az adott figura világlátásán, létérzékelésén, gondolat- és érzelmvilágán át szemléljük a történéseket, mintegy rajta átszűrve értesülünk a múlt- és jelenbeli eseményekről. Erre a lényegi distinkcióra egyedül Erdődy Edit utalt a szakirodalomban: „A *Freskó* a nézőpont-változtatás iskolapéldája lehetne, több szereplő belső monológja [...] alkotja a történet egészét [...]” Az már inkább a kor ideologikus-esztétikai elvárásaiban gyökerező kissé sajnálatos konklúzióknak tűnik, hogy az egyébként igen gondolatébresztő tanulmány írója ehhez rögtön a következő bekezdésben

repe), majd belső monológrol ír, valamint 'remek önportrék'-ról. Nagy: Szabó Magda: *Freskó*. 302–303. Erdődy Edit több Szabó Magda-regényről szóló tanulmányának már a címébe is beemeli a 'belső monológ' kifejezést. (Ld. 4. lábjegyzet.) Pomogáts Béla az író három évtizedes munkásságát áttekintő, *Alföld*ben közölt írásában is használja a fogalmat. Pomogáts: Szabó Magda három alkotó évtizede. 54. Simon Zoltán is ugyanerről ír. Simon Zoltán: Egy város bűvöletében. Szabó Magda születésnapjára. *Alföld*, 1977/10. 68. Még Esterházy Péter (lévén, hogy a belső monológ az én-elbeszélés egy változatának tekinthető) az utóbbi németes formájára utalva (tréfálkozva-elismerően) azt írja: az író „Ihercélerről magyarosított Szabóra”. Esterházy Péter: Az Ókútról. In: Aczél Judit (szerk.): *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. Debrecen, Griffes Grafikai Stúdió, 2002. 153.

¹³ Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 111.

¹⁴ Béládi Miklós: *Szabó Magda: Freskó*. 943.

¹⁵ Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 117. (A tanulmány szerzője ezt Magyar Miklósról hivatkozva írja, aki a francia „új regény”-ről értekezve szól e narratológiai jelenségről 1971-ben megjelent *Regény vagy „új regény”?* c. könyvében.)

azt füzi hozzá: „E két tendencia [vagyis az egyes szám első és harmadik személyűség e vegyülése, s ennek következményei – Sz. Zs.] igen előnyösen érvényesül egymás mellett, s a realista ábrázolás igen magas művészi színvonalát teszi lehetővé”.¹⁶ (Kiemelés – Sz. Zs.) Még Lengyel Balázs – egyébként értő és műérzékeny kritikájában – a következő megfogalmazással próbálja mintegy „mentegezni” a realista narrációtól elkanyarodó elbeszéléstechnikát: „Nekünk új eszközökkel kell űzőbe vennünk az összetett valóságot, több felől is, több szempontból, több hangulatelemet, több cselekményszálat összeszöve.”¹⁷ Még a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozó Rónay György is a „hiteles valóság-ábrázolás biztos módja”-ról¹⁸ szól recenziójában. (Az sem zárható ki ugyanakkor, hogy a realista/realizmus/valóság fogalmaknak ezen erőltetettnek tűnő használatai mögött nem valamiféle ideológiai „vörös farok” szükségességének való eleget tevés tanulmányírói óhaja húzódott meg, hanem az íróról illetve művének/műveinek, illetőleg ezen akkortájt kissé eufemisztikusan „kísérletezőnek” nevezett [s így ideológiai-kultúrpolitikai szempontból „gyanús” tekintett] poétikai alakításmód elfogadhatóvá maszkírozásának szándéka.)

E fentebbi distinkció, az elbeszélő figura és az elbeszélte figura (a belső monológ technikája „ellenére” történő) részleges szétválása/szétválasztása következtében az egyes szám harmadik személyű narrátort egy virtuális „hang”-nak tekinthetjük, az adott, épp meg- illetve beidézett regényalak imperszonális, neutrális médiumának, aki *csak közvetít*. Személytelenül jelen van ugyan, de nemhogy róla, alakjáról, lényéről nem tudunk meg semmit, de – ellentétben a XIX. századi realista regény hozzá a grammatikai megszólalásban, azaz a szám-személyszerűségben hasonló ún. auktorialis omnipotens narrátorával – értékrendjéről, véleményéről sem bírunk semmiféle információval, még csak közvetetten sem. Amint arról sem, miképpen viszonyul ő maga az alakokhoz, azok személyiségéhez, habitusához, gondolatvilágához, valamint a történésekhez. E narrációs technika pedig az azonosulás és távolságtartás keveredését eredményezi. Az elbeszélő egyszerre van „benne” a műben és részlegesen a történésekben, ugyanakkor kívül is azon. Erdődy Edit ezt a nyelvviség illetve annak temporális komponense felől világítja meg:

A távolságtartást a harmadik személyűség biztosítja, valamint az írói nézőpont gyakori érvényesülése, külső leírásokkal egészítve ki a szereplő belső világának megjelenítését. Viszont csökkenti a távolságot – ha úgy tetszik, hitelesíti a szereplő személyeket – a nyelvi megformálás: a vi-

¹⁶ Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 118.

¹⁷ Lengyel Balázs: *Szabó Magda: Freskó*. 8.

¹⁸ Rónay György: *Napló*. 369.

szonylag egyszerű szerkezetű mondatok és a nyelvi egyéniesítés alkalmazása, vagyis az, hogy a szereplői saját nyelvhasználatuk szerint »szólnak meg«.¹⁹

Ilyenformán a regényt illetően az ún. heterodiegetikus és a homodiegetikus előadásmód egy sajátos keveredésével állunk szemben. „Az elbeszélés perspektivikus relativizáló stratégiája”²⁰ ugyanakkor azzal árnyalódik, illetve válik még összetettebbé, hogy a műben e fokalizációs aspektusok permanens variabilitása figyelhető meg. Méghozzá nem „egyszerűen” úgy, hogy minden fejezetben más a fokalizációs horizont centrumában álló individuum (mint például a kritikákban többek által is említett Faulkner-regényben [*A hang és a téboly*]); ugyanis a 13 fejezetből csak hatban áll egyetlen személy a középpontban. Két részben ketten, még a maradék öt fejezetben többen is alanyai a fokalizációnak. Ennek folytán a bifokalitás/bivokalitás és a multifokalitás/multivokalitás együttes jelenléte illetve megvalósulása konstatálható. Az előbbi fogalompárról szólhatunk, amennyiben a semleges és egyúttal abszolút szenvtelen, háttérben álló, csak grammatikailag testet öltő narrátor egy regényalakot tár elénk, illetőleg valójában abban/benne perszonalifikálódik. E narrátor beszél hozzánk – *a másokban, a másikként*. Két „hang” van így jelen, a virtuális narrátoré és a „befokalizált” alaké. Még a multifokalitás és -vokalitás úgy jut érvényre, hogy szinte mindegyik regényfigura „befokalizálódik” a műbe, rövidebb-hosszabb időre több alkalommal is rányílik valakire az elbeszélői horizont perspektívája – akár egy fejezeten belül is, ennélfogva folyamatosan többen beszélnek.

E narrációs technika, narratív struktúra pedig egy önreflexív horizontot nyit meg, mégpedig olyképpen, hogy az metaforikus és metaleptikus viszonyba hozható a regény címével. Ugyanis a 'freskó', mint egyfajta képzőművészeti produktum, nem egyszerűen csak egy falfestmény. Itt, a regényben természetesen az is: Anzsu házának egyik vályogfalán látható Annuska régi, gyermekkori alkotásaként, s a családot ábrázolja – a lány szemszögéből természetesen. Nyilván lényegi metaforikus jelentései vannak, ki, hol (miféle pozícióban; előtérben vagy háttérben) és miként szerepel e képen. Erre most nem térek ki, lévén, hogy ez külön vizsgálat/értelmezés témája lehetne, s így túlságosan eltávolítana jelenlegi tárgykörünktől. Vizsgálódásunk fő vonulata szempontjából jóval relevánsabb az, miként is készül egy freskó. Lényegileg két műveletsor van. Egyrészt az alapozó vakolás, mely három rétegben történik (miután be-

¹⁹ Erdődy Edit: Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. 118.

²⁰ Bónus Tibor kifejezése. Bónus Tibor: *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. (Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*). Budapest, Ráció Kiadó (Ráció – Tudomány 8.), 2006. 19.

nedvesítették a falfelületet). Az első viszonylag durvább, a második simább, a harmadik pedig (ez az ún. intonaco) már tökéletesen simára van dolgozva. Ezután (mintegy egy óra elteltével) következik a második fázis, a tulajdonképpen festés. Vagyis egy freskó kisebb „adagokban”, részletekben készül, s ugyanakkor igencsak kényes, problematikus része a műveletsornak, hogy az egyes fragmentumok (például ha a következő nap folytatja a munkát a mester) tökéletesen illeszkedjenek, organikus egészet alkossanak a legvégén. Hisz minden egyes nap azzal kezdődik, hogy mellé kell vakolni alapozásként a már elkészült részletnek – s az új vakolat festése csak órák múlva kezdődhet a legelső fázis (a fal bevizezése) után. E technika pedig metaforikusan és metaleptikusan hasonló regényünk narrációs eljárás módjához, amennyiben a sok rövidebb-hosszabb, s mint láthattuk, erősen variábilis, variatív fokalizációra épülő (szöveg)fragmentum, vagyis a permanensen változó nézőpontok (illetőleg az azokból következő, azokra épülő textusegységek) alluzív módon a freskókészítés technikájával mutatnak paralelitást. Emellett a címnek egy olyasfajta metaforikus szemantikuma is érvényesül, melyet elsősorban a korábban már említett korabeli recepció helyezett nyomatékosan előtérbe – egyúttal erőteljesen túldimenzionálva azt. Olyannyira, hogy ez más, az esztétikumképződés szempontjából jóval lényegibb jelentésmezők rovására történt. A mű valamiféle szociális, társadalomábrázoló aspektusára gondolok itt, melynek keretében például azt emelték ki, hogy „a *Freskó* alig kétszáz oldala a vidéki magyar értelmiségi jelen századközepi széthullásának – megsemmisülésének és megújódása csíráinak – a regénye”.²¹ A mű azonban nyilván jóval több és másabb e meglehetősen sommás, ugyanakkor igencsak felszínes, üres általánosságokat frázisszerűen pufogtató olvasatoknál.

A fentebb bemutatott-elemzett freskóalkotási illetve narratív technika még azzal az újabb, szintűgy metaleptikus vonatkozású elemmel egészíthető ki, hogy ahogyan a képzőművész neutrális alakként konstruálja meg a festmény-fragmentumokat, s azok illetve a freskó kompozíciója, figurái maga/maguk „beszél(nek)” a képen a mindenkori befogadóhoz, úgy áll regényünkben a háttérben, pusztán közvetítőként az egyes szám harmadik személyű narrátor. Olyképpen, tehetjük hozzá ennél fogva szintűgy metaforikus funkcióval bíró motívumként, ahogyan Annuska jelenítette meg magát a családi freskón: „[...] és végül ott volt ő maga is, de háttal, csak fekete copfjai látszottak és lecsúszott

²¹ Nagy Péter: Szabó Magda: *Freskó*. 301–302. Hasonló gondolatokat boncolgat hosszan – az ideologikusság felől/okán meglehetősen leegyszerűsítetten – Antal Gábor is. Antal Gábor: Szabó Magda: *Freskó*. 4.

fél zoknija.”²² S ne feledjük azt sem: Annuska nem egyszerűen csak rajongott a festészetért kiskorában, de festő, festőművész lett belőle elvégezve a képzőművészeti főiskolát is. (Igaz, képei nem láthatóak kiállításokon – ahogyan erre egy helyütt Anzsú is utal²³ –, valószínűsíthetően azért nem, következtethetjük ki a mű kontextusából, mert főszereplőnk nem képes/hajlandó a kor és annak kultúrpolitikája [1954-ben vagyunk] elvárásai szerinti képek készítésére. Az ő „művészete csak önmaga szemében érték, a diktatúra kultúrpolitikája által az is kitagadott.”²⁴)

A *Freskó* eddig bemutatott és értelmezett narratív technikája mindemellett magában rejt még egy igen lényegi, mondhatni a szemantikum mélyszerkezetében meghúzódó jelentésvonulatot. Az egyes szám harmadik személyű, abszolút semleges figuraként élénk tűnő elbeszélő fokalizációs „cselekedetei” révén a regény alakjai markánsan elkülönülnek egymástól. Mindig más és más személy nézőpontja, látásmódja, gondolat- és érzélemvilága érvényesül. (Ezért is idéztem már korábban Erdődy Editet: „a *Freskó* a nézőpont-változtatás iskolapéldája is lehetne”.²⁵ Míg Kardos Tibor szerint az író „a *Freskó*ban szakadatlanul használja a több oldalról való fényképezés és konfrontálás csaknem filmszerű [? – Sz. Zs.] eszközét”.²⁶) A neutrális elbeszélő természetesen kísérletet sem tesz sem valamiféle értelmezésre, sem bármiféle igazságtételre – többek közt épp ezért nevezhető abszolút indifferensnek. E komplex perspektivikusság, a permanensen variábilis multifokális és az ebből eredeztethető multivokális,

²² Oldalszámozás a mű alábbi (második) kiadása szerint: Szabó Magda: *Freskó*. Budapest, Magvető, 1964. 27.

²³ Anzsú belső monológja Annuskáról: „Mindig azt hitte, nagy képeket fog festeni [...]. Miért nem lett belőle festő, ha első volt a főiskolán? Az első három évben jutalmat is kapott, Miskolcra is ingyen vitték, arra a festőtelepre, amelyről írt.” (198.) Anzsú még egy helybéli kiállításra is elment, amit 'Fiatal Festők' címen hirdettek, de ott sem látott képet a lánytól. Árukladó ugyanakkor, hogy mik voltak ott kiállítva: „De nem volt ott egyetlen kép sem, amit ő festett volna; valami ronda képek voltak, egyik rútabb, mint a másik. Majd mindegyiken kapáltak meg vasat öntöttek a munkások, piros meg lila volt az arcuk a tűz fényétől, volt ott egy traktor is, az még hagyján, annak legalább a helyén volt minden porcikája, a csavarjait külön-külön is meg lehetett volna számolni.” Valószínűsíthetően a kor kultúrpolitikai elvárásainak megfelelő szocreál képeket láthatott Anzsú. Pedig (!): „Az az érdekes [folytatódik az öreg monológja – Sz. Zs.], hogy odahaza meg mind a ketten festenek Ádámmal, meg is írja, miket, már csupa kép a házuk [...]. De nem mutatja senkinek, kiállításra sem adja be [...].” (200-201.)

²⁴ Kabdebó Lóránt: *Egy monográfia címszavai*. In: *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. 197.

²⁵ Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 118.

²⁶ Kardos Tibor: *Szabó Magda: Szilfán halat. Bevezető*. In: *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. 40–41.

amit Foucault nyomán (bár a francia teoretikus a fogalmat a színház, a színházi térépítés és -kezelés kapcsán használta) a narrativitás, a narrációs technika szintjén és működési/működtetési mechanizmusa folytán megnyilvánuló heterotrópiának illetve heteroperformanciának is nevezhetünk,²⁷ azt eredményezi, hogy minden egyes alak egy szinguláris létezőként, a „saját (el)külön(ült) térben” tétéleződik egyrészt a regény világának belső szereplői körében. Ennek folytán nem képesek igazán hatékony és releváns kommunikációra egymással, hisz részlegesen – kölcsönvéve a modern dráma elméletének egyik kifejezését – mintegy „elbeszélnek egymás mellett”, mivel valójában nem is ők beszélnek, hanem az elbeszélőn keresztül „nyilatkoznak meg”. Ez pedig közvetett módon, mégis markánsan képes érzékeltetni, *mennyire önmaguknak és önmagukban élnek ezek a figurák, azaz mennyire saját világukba bezárkózva élik életüket, szinte függetlenül a többiektől.* (Ezért is írhatta Lengyel Balázs, hogy „a *Freskó* ennek a szeretetlen családnak a freskója”,²⁸ melyben a családtagok szinte mindegyike „az élettől, a humánumtól elidegenedett”²⁹ figura, s ahol – Jankát és persze Szuszt leszámítva – „mindenkiben a megszállottság önzése tombol”; ez az önzés „meddő, terméketlen, magának való; a szabad emberi növekedést megakadályozza, elfojtja, az egyéniséget megalázza és sivár örömtelenségre kárkoztatja”.³⁰) Így nemcsak arról van szó, hogy „a családtagok egymásról alkotott, szükségképpen elfogult véleménye”³¹ érvényesülni tud, de arról is, mennyire képtelenség e „vélemények” kibeszélése, ütköz(tet)ése, s egyáltalán, az egymással folytatott kommunikáció. A szereplők a kimondatlanság sűrű csöndjében vegetálnak és szenvednek egymás mellett – és részben épp ezért, *egymástól.* Ennek egyik legjellemzőbb motívuma, hogy szinte mindenki fél mindenkitől – a legkülönbözőbb időkben és helyzetekben. Janka, Annuska nővére kapcsán olvasható (aki már 39 éves [!]):

Iszonyúan fél, mindig is félt, mióta a világon van, mintha szüntelenül valami szörny leselkednék rá. Egész életében félt, csak akkor nem, amikor Annuska ott állt mellette. Istenben kellene hinnie, de az Apa istene olyan, mint Apa, és ő apától fél, a László [a férje – Sz. Zs.] istene meg olyan, mint László, és ő Lászlótól is retteg. [...] »*Ne félj, csak higgy.*« Dehogyanem fél, holtáig félni fog. (65.)

²⁷ Ld. Michel Foucault: *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 145–157.

²⁸ Lengyel Balázs: Szabó Magda: *Freskó*. 8.

²⁹ Antal Gábor: Szabó Magda: *Freskó*. 4.

³⁰ Béládi Miklós Szabó Magda: *Freskó*. 944.

³¹ Nacsády József: Szabó Magda: *Freskó*. 10.

S ami a legtragikusabb ebben az az, hogy ők valójában egy szűk családot alkotnak! *Az emberi kapcsolatok kiüresedésének, értelmetlenné válásának, devalválódásának válik így egyszerre hordozójává és kifejezőjévé a narrációs technika, s végső soron a mű.*

A szereplők egyedisége, szingularitása ugyanakkor – a fentebbi gondolatmenetet folytatva másrészt – az olvasói tudatban is érvényre jut abban az értelemben, hogy abszolút módon a befogadóra bízatik, mely figura értékrendjét, magatartását, attitűdjét utasítja el, vagy melyikkel azonosul. Vagyis a narratív technikának nem elsősorban a direkt irányítás, a befolyásolás a célja, hanem ezzel szemben az értelmező szabadságára, az olvasó „felelősségére”, „felelősségteljes” döntésére, „felnőtt voltára” apellál. (Ez pedig azért is érdemel külön figyelmet, mert a korabeli illetve a realista epika inkább tekintette az olvasót irányítandó, befolyásolandó gyermeknek, a tanítás-nevelés valamiféle, eredetét tekintve legelsősorban a felvilágosodás eszméiben és művészetfelfogásában gyökerező médiumának, mintsem önálló véleménnyel és döntési képességgel bíró felnőttnek.) Annál is inkább, mivel e neutrális narrátor jobbára heterogén diszkurzusok (lásd a korábban említett bivokalitást), jobbára összeférhetetlen értékrendek és szemléletmódok megjelenítője. E diszkurzivitásbeli differencia esetenként egyértelműen átvetődik, manifesztálódik a nyelvi szintre/szintben is. Leginkább a két pap, Máthé István, Annuska apja, és Kun László, Annuska sógora esetében figyelhető ez meg. Különösen az öreg az, aki gyakran él a vallás, a *Biblia* frazeológiájával, textusaival és lexémáival. Ugyanakkor a szöveg azt is képes érzékeltetni, mennyire üresen puffanó frázisokként, kiüresedett, közhelyes, ráadásul álságosan és közhelyes sablonokként hatnak szófordulatai nemcsak az olvasóra, de részben még közvetlen környezetére is. S itt érdemes arra is felhívni a figyelmet, a műben mennyire sokszor tűnik elénk (ez is külön elemzés tárgya lehetne akár kommunikációelméleti síkon is) a legkülönbözőbb formákban és motívumokban a fentebb már említett kommunikációképtelenség, a kimondás, a beszéd ellehetetlenülése, az akár a félelemtől is vezérelt szándékos elhallgatás, a csend.

A mű narrációs technikája az időkezelést, a regény temporális struktúráját, síkjait, azok mozgásviszonyait is lényegileg determinálja. A kétféle narratív technika, az említett hetero- és homodiegetikus elbeszélés fentebb exponált vegyülése egyfajta időszerkezeti ambivalenciát eredményez. Egyrészt megfigyelhető egy kronologikusan és lineárisan telő idő, amit lényegileg az egyes szám harmadik személyű grammatikai narrátor irányít – bár igen fontos, hogy indirekt módon. Reggel hétkor indul a mű (Annuska felébred a szállodában a harangszóra), s este nyolc után zárul (Annuska vonata – némi késéssel – elindul Budapestre). Ám az idő előrehaladásáról nem, vagy csak közvetetten

kapunk információkat, így ez lényegében háttérbe szorul. Ettől jóval relevánsabb ugyanis a temporális ambivalencia másik összetevője: a fokalizációs váltásokból következő részleges belső monológok, s az ebből fakadó emlékek, emlékezések a lineárisan telő objektív idővel a szubjektív időt állítják szembe, a hangsúlyozott és felfokozott személyességet. S ez a temporális kontinuitást az időbeliség és időérzékelés diszkontinuitásával írja felül, mintegy erőteljesen rátelepedve, részlegesen elnyomva azt. A korábban használt foucault-i terminológiát újra felhasználva heterokróniaként definiálhatjuk ezt az időkezelési és -szerkesztési specifikumát a regénynek, amennyiben a figurák a térkezeléssel és -struktúrával párhuzamosan, azzal mintegy analóg módon saját (el)külön(ült) idejükben léteznek. Így az olvasó szétágazó, szétszalazódó időérzékeléseket tapasztalhat meg maga is a szereplők temporális horizontjával illetve időérzékelésével szembesülve, azokkal – a narrációs eljárásból illetőleg grammatikai alakításmódból következően – részlegesen azonosulva.

A narratív technikából levezethető, abból eredeztethető időszerkezeti ambivalencia pedig ismét csak metaforikusan és egyúttal metaleptikusan hozható párhuzamba mind Annuska időbeli pozícionáltságával, mind gondolat- és érzésvilágának kettős voltával. Árulkodó jel, hogy a lány/asszony kézhez véve az anyja haláláról és tarbai temetéséről értesítő táviratot, kétségbeesetten vívódott. Egyrészt nem akart elmenni, hisz ő megszakított minden kapcsolatot családjával, mikor kilenc éve Anzsú segítségével elszökött otthonról. Másrészt mégis csak az anyja halt meg (még akkor is, ha az hosszú ideje megzavarodva egy elmegyógyintézetben élt, s szinte gyűlölte lányát – annak megszületése óta [!]), s a temetésén neki nyilván ott a helye. Ám Annuska hiába él távol múltjától már kilenc éve, végleg nem tudott se szembenézni, se leszámolni az előző 19 esztendő nyomasztó emlékével, megszabadulni attól, „még mindig kísérti a régen elhagyott város emléke” (16.). (Sajátos párhuzamot von e hezitálás kapcsán Rákos Sándor, aki szerint „mint a görög sorstragédiák hősei általában, előbb ő [mármint Annuska – Sz. Zs.] is ki akar térni a reá várakozó megpróbáltatás elől”.³²) Férje az, aki a mindkettejük számára álmatlan éj végén így szól hozzá: „»Még mindig félsz tőlük!« – mondta Ádám, s akkor már érezte, hogy el fog jönni, mert valahol legbelül valóban fél, s ha nem jön haza, hogy megnézze őket, talán holtáig félni fog. »Menj el Tarbába, Corinna!« – mondta Ádám [...]» (240.)

A menni vagy maradni kettőssége szüli kétségbeesett vívódását. Ám épp Ádám szavai bírják döntésre: „»Nézd meg őket [...], akkor nem fogsz félni többé!«” (304.) S ez Annuska időbeli helyzetét is jelzi számunkra: lényegileg

³² Rákos Sándor: Szabó Magda: Freskó. 4.

a jelenben, saját jelenében él már csaknem tíz éve, de a múltja, az akkor átélt szenvedések, az anya- és apanélküliség, a szeretetlenség, a félelemben-lét még mindig sok tekintetben szorítja, determinálja, presszionálja. Ilyen értelemben áll ő is – metaforikusan persze – az idő kontinuitásának és diszkontinuitásának határmezsgyéjén, egy tíz éve tartó krízishelyzetben, a liminalitás³³ állapotában. A visszatérés és szembesülés pszichológiai szempontból is abszolút szükség-szerűségnek mondható – a végső és teljes elszakadás illetőleg a leszámolás, az új élethelyzetbe való teljes és maradéktalan átjutás, a „betagozódás” (az átmenet folyamatának harmadik fázisa)³⁴ érdekében ez elkerülhetetlen. S mondja ki végül boldogan, felszabadultan a vonatból integetve: „Anzsú. Édesapám!” (304.) Tarbából eltávozva találja meg végleg énjét, a tíz éve a radikális szakítás, a szökés tettével és gesztusával kezdődött autoidentifikációs eseménysornak most ért a végére. Így lesz metaforikus jelentésű az is, hogy a visszakapott gyerekkori ezüstkanalának (mely oly sokat jelentett neki annak idején, enni sem volt hajlandó mással, legfeljebb Anzsú faragott fakanalával) elvesztését észre sem veszi.³⁵ Számára végre valóban vége lett a múltnak, most kezdődhet igazán a jelene és a jövője.

³³ Van Gennep specifikus kifejezése. Ld. Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest, L'Harmattan, 2007.

³⁴ Van Gennep: *Átmeneti rítusok*.

³⁵ „A fekete kendőt lobogtatta meg, amelyet Anzsú a fejére kötött a temetéskor, s ahogy rázta, elejtette a kanalat, végiggurult a kavicsos töltésen. Nem vette észre, csak lengette a kendőt, ameddig egy lámpa látszott az állomás felől.” (304–305.)