

Kárpáti Bernadett

A magány narratívái – (Ki)mondás és (el)hallgatás Szabó Magda *A pillanat* és Christa Wolf *Kassandra* című regényében

„A regény sosem arról szól, amiről beszél. Mindegyik egy-egy *rémült csöndet* fog körbe.”
Esterházy Péter¹

Felülírni a hagyományt

A női írás útkeresésében, a nő szerepének újraértelmezésében fontos lépés volt a kánon újraolvasása, a meglévő esztétikai diskurzusra, az irodalomban uralkodó konvenciókra való rákérdezés. Ebben a folyamatban természetesen az antikvitas hagyománya – mint az euroatlanti kultúrát alapvetően meghatározó, közös kódrendszer – sem maradhatott érintetlenül.² Szabó Magda *A pillanat* (*Creusais*, 1990)³ és Christa Wolf *Kassandra* című regénye (1983)⁴ ugyancsak egy-egy mitikus női figura szerepét, történetét revideálja, mégpedig úgy, hogy az ő női perspektívájukat állítja középpontba, amelyek az „eredeti” kontextusban – a regények értelmezése szerint – nem érvényesültek. Írásomban a két regény által megalkotott női narratíva milyenségét vizsgálom meg, illetve a hagyomány újraalkotására tett kísérletük lehetőségeit, melyhez meglátásom szerint a kimondás és elhallgatás dinamikájának, a szavak és a csend jelenségének alaposabb megfigyelése megvilágító erejű szempontként szolgálhat.

A nő megpillantása

A két regény esetében nemcsak általában véve az „antik hagyomány” újraértelmezéséről van szó, egymás mellé állításukat, összeolvasásukat egy szo-

¹ Esterházy Péter: Az Ókútról. *Élet és Irodalom*, 1997/22. 3.

² Az amerikai irodalomban Louise Bogan *Kassandra* és *Medúza*, Edna St. Vincent Millay *Pénélopé*, Amy Lowell *Vénusz*, Hilda Doolittle pedig Eurüdiké mítoszát értelmezi újra. Ld. Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. Budapest, Osiris, 2006. 425.

³ Első kiadása: *A pillanat. Creusais*. Budapest, Magvető, 1990. A további idézetek és oldalszámok ezt a kiadást követik.

⁴ Magyar kiadása: *Kassandra*. Ford. Gergely Erzsébet. Budapest, Magvető, 1986. A további idézetek és oldalszámok ezt a kiadást követik.

rosabb kapocs is indokolja. Ez pedig a trójai mondakör (Trója városa és a trójai háború) – a két főszereplő, Creusa és Kasszandra egyaránt a trójai királyi házaspár, Priamosz és Hekabé leánya, vagyis testvérek,⁵ így a két regényben, szereplőit tekintve, számos átfedés fedezhető fel.⁶

Szabó Magda regénye a latin irodalom kanonikus és klasszikus eposzát, Vergilius *Aeneis*-ét dolgozza fel,⁷ melyre hagyományosan az *Iliász* és az *Odüsszeia* „folytatásaként” tekintettek, hiszen Aeneas Trója pusztulását követő menekülésének, sokéves bolyongásának, majd Latiumban az új haza megalapításának történetét beszéli el. A homéroszi epikával való kapcsolatot az *Aeneis* első sora az *arma* és a *vir* szavakba sűrítve egyértelműen kifejezésre juttatja: előbbi az *Iliászra*, utóbbi pedig az *Odüsszeiára* utalhat⁸ – ugyanakkor Vergilius ezekkel az indexekkel szembe is helyezi művét a homéroszi modellel.⁹

A pillanat tehát az *Aeneis* átírataként, vagy még inkább kiegészítéseként olvasható, mely a hypotextusát alapjaiban forgatja fel azzal a dramaturgiai húzással, hogy Aeneas, az epikus hős helyett trójai felesége, Creusa kerül középpontba. Az *Aeneis*ben Creusa a második énekben jelenik meg,¹⁰ ám a Trójából való

⁵ Apollodórosz: *Mitológia*. Ford. Horváth Judit. Budapest, Európa, 1977. 106.

⁶ Így például mindkét regényben kulcsfontosságú Aeneas/Aineiasz vagy Panthus/Panthoosz alakja, ám izgalmas, hogy teljesen eltérő karakterként jelennek meg. *A pillanat*ban Aeneas pipogya, hisztérikus, agresszív antihős, míg Christa Wolfnál Kasszandra legbensőségesebb társa, s szerelmük az egyenlő, őszinte férfi–női kapcsolatot jeleníti meg. Érdekes továbbá, hogy míg Cassandra/Kasszandra *A pillanat*ban többször is említődik (pl. „[...] Cassandra, legjátékosabb és legokosabb rokonom, türhetetlen, hogy a mesék futóbolondot csinálnak belőled, vagy isten ihlette jószágos hajadont [...]” 155.), addig fordítva, Creusa nem jelenik meg a *Kasszandrában* (sőt, a regény tulajdonképpen hallgat Aineiasz házasságát illetően: mintha nőtlenül hagyná el Tróját).

⁷ Vergilius e státuszát T. S. Eliot híres székfoglalójának passzusai is megvilágítják: „S Görögország és Róma valamennyi nagy költője közül, azt hiszem, Vergilius az, akinek klasszikus mércéinkért a legtöbbet tartozunk; ez, ismétlem, nem annyit jelent, hogy ő a legnagyobb, vagy mindenért neki vagyunk leginkább adósai – én egy sajátos adósságról beszélek.” (*Mit jelent az, hogy klasszikus?* Ford. Göncz Árpád. In: uő.: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Budapest, Gondolat, 1981. 347–370. 366.) Illetve: „Nincs modern nyelv, mely azt remélhetné, hogy kitermel egy klasszikus költőt, abban az értelemben, ahogy Vergiliust klasszikusnak hívtam. A mi klasszikusunk, egész Európa klasszikusa, Vergilius.” (369.)

⁸ Duncan F. Kennedy: *Virgilian epic*. In: Charles Martindale (szerk.): *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge, 1997. 145–154. 146.

⁹ A homéroszi eposzok és az *Aeneis* közötti viszonyt sokáig imitációnak nevezték, amely természetesen komplex transzformációs eljárás, és hozzá a szöveg feletti „uralom” szükséges. (Gérard Genette: *Transztextualitás*. Ford. Burján Mónika. *Helikon*, 1996/1–2. 82–90. 85–86.).

¹⁰ A vonatkozó *Aeneis*-részlet behatóbb elemzését *A pillanattal* összefüggésben ld. Kárpáti

menekülés közben „köddé válik”, s szerepe nem lesz túlzottan meghatározó a későbbiekkel szemben: a célelvű értelmezés szerint halála mintegy dramaturgiai-
lag indokolt, mert Aeneas így tud továbblépni, s az ígért hazát nőtlen férfiként megszerezni Lavinia, az új feleség hozományaként. Creusa a második énekben kétszer kap szót, azonban mindkét esetben többszörös közvetítettség figyelhető meg: a két creusai megszólalás a „vergiliusi” elsődleges narrátor szövegébe beágyazott aeneasi elbeszélésben is beékelte részlet, idézet, amelyet így bizonytalanság, áttételesség hat át.¹¹ Ehhez képest *A pillanat* által megalkotott „alternatív” történetben Creusa önálló individuum lesz, sőt, főszereplő. Ehhez radikális változtatást hajt végre: a férfi főhős meghal, méghozzá Creusa öli meg önvédelemből, azután pedig pajzsával és öltözetével együtt szerepét is magára ölti: mint egyfajta *trickster*, Aeneasként játssza végig a Vergilius nyomán kanonikussá vált epizódokat,¹² s e változtatást leszámítva a regény híven követi a fabulát. Ebből fakadóan a regény feminista szempontú értelmezése problematikus és ellentmondásos, hiszen az eposz kifogásolt maskulin értékrendje nem érvénytelenedik: Creusa szerepet, szubjektív hangot kap ugyan, de ez csakis a férfi epikus hős kiiktatásával, szerepének felvételével lehetséges.¹³

Szabó Magda az *Egy regény keletkezéstörténete: a Creusais* című írásában felfedi a regénye mögötti művészi érdeklődést és indítást, valamint az *Aeneis*hez, a saját változatához és a főszereplőjéhez fűződő kapcsolatát, így e passzus alkotáslélektani szempontból sem érdektelen:

Bernadett: Ellen-Aeneis? Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda *A pillanat* című regényében. *Ókor*, 2017/4. 69–81. 72–74.

¹¹ Az első esetben (II. 675–678.) a „coniunx quondam tua dicta” (‘feleség, akit egykor tiédnek mondtak’; II. 677.) részlet jelzi, hogy Aeneas nézőpontja szüremkedik be a Creusa által mondottakba, vagyis ő a fokalizátor, s ez a megszólalás szubjektivitásából erősen elvesz. A második eset (II. 776–789.) talán még problematikusabb: Creusa, még mindig Aeneas elbeszélése szerint, árnyként jelenik meg, s talán túlzott előzékenységgel menti fel férjét minden felelősség alól, pozitív jövőképet tárva elé. Ez tehát ismét kevésbé tekinthető szubjektívnek, mert az előbbiek értelmében Creusa inkább a *fatum* „szócsöveként” működik.

¹² A *trickster* archetípusai a mitológiákban jól ismertek: ilyen Prométheusz, Hermész, Odüsszeusz, Jákob, Loki – a szubverzív *A pillanat* esetében tehát abban is megnyilvánul, hogy a megszokottól eltérő módon egy nő lesz *trickster*. (Vö. Lewis Hyde: *Trickster Makes This World. Mischief, Myth and Art*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998. 8.) Ám ironikusan éppen a nőiségét tekintve „csaló”: férfinek adja ki magát.

¹³ Vö. Jolanta Jastrzębska: *Modern női identitás antik köntösben. Szabó Magda A pillanat című regénye*. In: Jankovics József, Nyerges Judit (szerk.): *Irodalom, nemzet, identitás*. Budapest, 2010. 298–302.

Kimerevítettem a trójai királylányt, s hirtelen ott állt előttem Creusa, az eddig külön figyelemre nem méltatott, még hozzá úgy, hogy funkcionálisan megváltozott, s a kimerevítés megmutatta, nem mellékfigura, mint hittem, hanem katalizátor, mert ha ő el nem pusztul, nincs logikusan kínálkozó lehetőség, amivel megadható Octavianus friss koronájának a patinás ragyogás tompa izzása. [...] Mindenki összeesküdött ez ellen a nő ellen, megérdemelné, hogy visszahívják a halálból, töprengtem, s aztán eszembe jutott: majd én feltámasztom. Kihívó ötlet volt, kellett hozzá az ifjúság merészsége és igazságkereső indulata, hogy mint egy regényt, megírjam Aeneas történetét újra, még hozzá úgy, hogy nálam éljen Creusa, és figurájával arra figyelmeztessen, az ember nem isten, és senki maga kitalálta isteni lényének igazolására nem áldozható fel egy halandó. Senki.¹⁴

Creusa az *Aeneis*ben tényleges identitás nélküli szereplő, akit – ahogy az előbbiekből is látszik – Szabó Magda értelmezése szerint félreállítanak azért, hogy a *fatum*, – amely még Iuppiter fölött is áll – egy másik értelemszinten pedig az augustusi propaganda teleologikus történetmagyarázata beteljesüljön. *A pillanat* számos szöveghelye viszont éppen azt sugallja – az „eredeti” és „másolat” kategóriáit és egymáshoz való viszonyukat is felforgatva, valamint az identitás önazonosságát, eleve adott létét megkérdőjelezve –, hogy *A pillanat* igazabb, mint az *Aeneis*, Creusa pedig „jobb” Aeneas, mint „maga” Aeneas.

Míg *A pillanat* deklaráltan egy meghatározott szerző meghatározott művének átírata, Christa Wolf regénye nem egyféle forrásból merít. Kasszandra története a mítoszok alapvető létmódjának megfelelően változatokban létezik, több szöveghelyen és többféle variánsban ismert (s noha ez az Aeneas-mondára is igaz, Szabó Magda regénye hangsúlyosan a kanonikussá vált vergiliusi változatra reflektál), ám az epikus – homéroszi – hagyomány ez esetben is elsődleges. Ezen kívül filológiaiilag kimutatható, hogy Christa Wolfot Aiszkhülosz Agamemnón-tragédiája is inspirálta, melyet 1980 tavaszán olvasott. A következőket fogalmazza meg a darab olvasása kapcsán:

Cassandra. Rögtön megláttam őt. Ő, a fogoly, engem is fogollyá tett, ő, aki maga is idegen célok tárgya volt, megszállt engem. Ezután feltehetném a kérdést arról, mikor, hol és ki hozta meg ezeket a sürgőszerű egyezményeket: a varázslat azonnal működött. Minden szavát elhittem, és még feltétlen bizalom is volt. Háromezer év – elolvadt. Így a jóslás

¹⁴ Szabó Magda: *Egy regény keletkezéstörténete: a Creusais*. In: uő.: *A félistenek szomorúsága*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1992. 402–437. 412–414. passim.

képessége megmaradt, melyet az isten adományozott neki, csak az ítélete tűnt el, miszerint senki sem fog hinni neki. Számomra szavahihető volt másfajta értelemben; úgy tűnt, hogy ő volt az egyetlen ebben a darabban, aki ismerte önmagát.¹⁵

Kasszandra más értelemben korlátozott a beszéd, a kimondás lehetőségeit illetően, mint Creusa. Az ismert mítosz szerint Apollón el akart vele tölteni egy éjszakát, a jóslás tudományát ígérve cserébe. Kasszandra valóban megtanult jósolni, azonban nem tartotta be ígését, így azt a büntetést kapta, hogy jóslatait senki sem fogja elhinni.¹⁶ Ezzel Apollón a jósnőt az örökös meg nem értettségre predestinálja, egy olyan interakciós helyzetet állandósít, melyben Kasszandrát örökké „süket” fülek veszik körül. Erre utal az *Agamemnón*ban is első – ezért kitüntetett – megszólalása: „Jajajajaj nekem, jaj: Apollón, Apollón!” (1072–73.)¹⁷ Még kifejtettebben: „Apollón, Apollón, Útnyitó, elvesztöm nekem, másodsor is megöltél íme könnyedén.” (1080–82.) Végül a mítoszváltozat egésze kibomlik a tragédiában: „Ígértem Loxiásznak [Apollónnak], és becsaptam őt” (1208.), illetve: „E vétkem óta senki nem hisz énnekem”. (1212.) Kasszandra előbb némileg homályosan, sokszor képes beszédet alkalmazva, de végül világosan feltárja a Karnak, hogy Agamemnónt, valamint őt magát is nemsokára meggyilkolják: „[...] rám kétélű bárd ölő csapása les” (1149.), illetve: „és forró vérem földre omlik nemsoká”. (1172.)¹⁸

¹⁵ Saját fordítás. A szövegrészlet a magyar kiadásban nem szerepel, az eredetiben a következő helyen: Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung.* Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983. 12. A nyugatnémet kiadásban (Luchterhand, 1983.) csak a regényszöveg szerepel, külön viszont kiadták más szövegekkel együtt. (*Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra.* Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1983. 10.)

¹⁶ Apollodórosz: *Mitológia.* 106. Az a jelenség, hogy nem hisznek Kasszandrának, leginkább a faló esetében válik fatálissá, hiszen a jósnő egyértelműen közli, hogy fegyverek vannak belsejében, s noha szavát Laokoón is megerősítette, nem hisznek neki, s mint jól ismert, a többségi, ellentétes vélemény győzedelmeskedik. (Apollodórosz: *Mitológia.* 142.)

¹⁷ Az *Agamemnón*ból idézett részletek mind Devecseri Gábor fordításában szerepelnek.

¹⁸ Agamemnón halálát a bika letaglózásának képével vetíti előre (1125–1130.), s ez az *Odüsszeiában* is megjelenik, azzal a különbséggel, hogy ott Aigiszthosz otthonában, és nem Agamemnón palotájában történik a gyilkosság: „Aigiszthosz tervelte ki végemet, ő a halálom, elvetemült feleségemmel hazahíva, leszúrt ott – vendégelvén – mint ha ki barmot jászol előtt öl.” (XI. 408–410. Ford. Devecseri Gábor.) A letaglózott állat képe Christa Wolf regényében is megjelenik: „Hallgatok. Látom a király holttestét, amely kivérzik, akár az állat a mészárosnál.” (192.)

Tehát bár Kasszandra nem néma a szó szoros értelmében, hiszen képes beszédprodukcióna, s a környezete is képes beszédének percepciójára, mégsem történik lényegi megértés a két fél között: így a mítosz esszenciálisan érinti a nyelvi kommunikáció lehetőségeinek problémáját. A nyelv, a kimondás lehetősége (lehetetlensége?) így Christa Wolf újraértelmezésében is kulcsfontosságú problémát jelent.

Mind a két idézett szubjektív szerzői vallomásból látszik, hogy a mellékesnek tűnő női szereplő megpillantása reveláció – a hangadás igénye és gesztusa egyfajta etikai töltetet is kap. Azért akarják megszólaltatni e női szereplőket, mert az „eredeti” kontextusban valamilyen okból háttérbe szorultak, holott nézőpontjuk a történetnek egy egészen újszerű, fontos felismeréseket ígérő oldalát mutathatja meg. Olyan narratívaként tüntetik fel az epikus hagyományt, a „hivatalos verziót”, amely nemcsak nem totális, hanem – mivel kizárólagos, s csupán egyetlen, objektívnek feltüntetett nézőpontot érvényesít – egyenesen manipulatív és „hamis”. A két szubjektív női narratíva ezzel szembehelyezkedve saját változatát igazabbnak, személyességében teljesebbnek tételezi.

Kasszandra – A meg nem értettség magánya

A hang és szerep adásának e felszabadító szándéka ellenére meglátásom szerint mindkét regény narratív megformáltsága a két női karakter fentebb felvázolt sajátos – egymástól is sok szempontból eltérő – magába zártságát jeleníti meg. A *Kasszandra* esetében e narratív megalkotottság „egyszerűbb”, átláthatóbb – kevesebb narrátori szólam szálazható szét benne, és ezek egymáshoz való viszonya is világos, mert konvencionális –, így ennek irányából érdeme-
sebb elindulni. A regényszöveg egy meghatározhatatlan, külső narrátori hanggal kezdődik,¹⁹ amely azonban nem tesz a „mindentudó narrátorokra” jellemző pszichonarratív megfigyeléseket,²⁰ csupán lakonikusan megjeleníti a szituációt: „Itt történt. Itt állt. Ezek a kőoroszlánok, *most fej nélküliek*, tekintettek rá.” (7.) E narrátori szólam ugyanakkor keretezi is a szöveget – a regény végén, Kasszandra halálakor (a memoár műfajának paradoxonát, ti. a saját halál el-

¹⁹ Ezt a kitétel ki kell egészíteni azzal, hogy a regény mottója Szapphó két sora – Linda Schelbitzki Pickle szerint így tulajdonképpen három női hanggal indul a regény, vagyis ő e külső narrátori szólamot Christa Wolffal azonosítja. Ld. Linda Schelbitzki Pickle: *Scratching Away The Male Tradition. Christa Wolf's Cassandra. Contemporary Literature*. 1986/1. 32–47. 35.

²⁰ A „pszichonarráció” kifejezést Dorrit Cohn nyomán használom, ld. Áttetsző tudatok. Ford. Gács Anna, Gocsál Ákos. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II*. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1996. 81–138. 93–94.

beszélésének problémáját kiküszöbölve²¹) ismét megjelenik: „Itt van. Ezek a kőoroszlánok látták őt. Mintha megmozdulnának a váltakozó fényben.” (227.) A romos (mert fej nélküli) kőoroszlánokra történő utalás rögtön játszik az idősíkokkal: ütközteti Kasszandra jelen idejét (azaz azt a jelen időt, amelyben Agamemnón hazatér vele, rabnőjével együtt a trójai háború után) és az olvasásnak azt a mindenkor jelenét, melyben a műkénéi Oroszlánkapu már rom.²² E rövid nyitány után átmenet és bármiféle tipográfiai jelzés nélkül kezdődik meg Kasszandra elbeszélése: „Az elbeszéléssel megyek a halálba.” (7.) Rögtön az első mondat tételmondatként működik: az olvasó megtudja, hogy a halála előtt álló Kasszandra visszaemlékezését olvassa, aki jósnőként – éppen ahogyan az Aiszkhülosz-tragédiában is – pontosan tudja, hogy meg fog halni. Ám még többről is szó van: az elbeszélés, az elmondás képessége az étellel kerül egyenlőségi viszonyba, a halál pedig az elbeszélésre való képesség megszűnéseként tételeződik. Az első mondat tehát a regény egészének már említett problematikáját is anticipálja, magába sűríti, tudniillik, hogy Kasszandra elbeszélésében az egyik legfőbb kihívás a múltrol való beszéddel, és ezzel összefüggésben a nyelv közvetítőképességével kapcsolatos.

Ebben az emlékelbeszélésben a gondolatok – mint Kasszandra utalásaiból megtudjuk – a Mükénébe való megérkezés és az ott töltött, kivégzés előtti idő alatt bontakoznak ki. Amikor az elbeszélés a saját kontextusára, a diskurzusuniverzumra tesz deiktikus utalásokat,²³ a beszéd és a történés egyidejűleg történik, s a gondolatok spontán kibontakozásának illúzióját akarja kelteni. Ennek az elbeszélési technikának köszönhetően a „külső” és a „belső” világ nem válik szét, hiszen minden tényt Kasszandra szűrőjén keresztül, az ő elbeszélésében transzformálódva kapunk meg:

Most hirtelen igazán csend lett. Végtelenül hálás vagyok ezért a halál előtti csendért. Ezért a pillanatért, amely egészen kitölt, úgy, hogy nem is kell gondolkodnom. Azért a madárért, amely a távolban nesztelenül repül az égen, és megváltoztatja azt, szinte észrevétlen, de az én szememet nem lehet megteveszteni, jól ismeri az mind a mennyboltokat. Így kezdődik az este. (161.)

²¹ „De ha egy »élénk emlékezetű« narrátor el is tudja mondani, mit gondolt élete kezdetén, nincs olyan narrátor, aki el tudná mondani, mit gondolt élete végén. [...] Az ön-narráció számára a gyerekkor és a halál jelentik a legnyilvánvalóbb korlátozást, mivel a hős és a történetíró alakja megegyezik.” (Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok*. 105–106.)

²² Az Aufbau-Verlag kiadásában a borítón az Oroszlánkapu látható.

²³ Pl. „Azt mondják, szálljak le a kocsiról. A fűzfafonadék, amelyen ülök, kemény. Csak az vigasztal, hogy azok a fűzfák a mi folyónk, a Szkamandrosz partján nőttek. Oda vitt magával Oinóné, ősszel, a háború kezdete után, fűzfagallyért.” (127.)

Az elbeszélés ugyanakkor erőteljes önelemző, számvető jelleggel bír, emiatt az elbeszélő és tapasztaló én közötti távolság jelentős (mely a disszonáns ön-narrációra jellemző²⁴): az elbeszélő én utólagos többlettudással felruházva analizálja egykori önmagát, melynek tétje a múltbéli történések és traumák jobb megértése, és így valamiképpen magasabb szintű önismeret elérése.²⁵ A narratívát nem a kronológia, hanem az emlékezés akronologikus mechanizmusa, a szabad asszociációk szervezik. A kasszandrai elbeszélő tulajdonképpen önmagával kommunikál: még amikor implicit kérdést vagy választ feltételezhetünk is, akkor is csak Kasszandra (belső) reakciója szerepel,²⁶ illetve az emlékekbe ékelődő eltérő szereplői megnyilvánulások is – tipográfiai elkülönítés nélkül – Kasszandra elbeszélésébe simulnak.²⁷ Így a szöveg a kényszeres önmagában beszéls, a múltban (gyakran sikertelenül) lezajlott párbeszéd belső újrát-szásának érzetét kelti:

Polüxené... Hogy pályafutásomat a te mellőztetésedre építettem fel; hogy nem voltál rosszabb, kevésbé alkalmas nálam: meg akartam ezt mondani neked, mielőtt elhurcoltak, áldozat gyanánt, mint most engem. Polüxené: Ha elcseréltük volna egymással az életünket: a halálunk ugyanaz lett volna. Vigasz ez? Szükséged volt vigaszra? Nekem szükségem van rá? Rám néztél (most is látsz még?). Én hallgattam. (42–43.)

A megalkotottság tehát mintegy performálja Kasszandrának az apollóni átokból fakadó kontaktusképtelenségét, önmagába zártságát, magányát. Erre számos metanarratív utalás is felhívja a figyelmet: „Kinek mondom ezt?” (58.), vagy: „De már senki nem kérdezi meg tőlem.” (62.) Kasszandra Christa Wolf megformálásában mint a mániákus szókimondó, mint az elhallgattatás és a meg

²⁴ Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok*. 107–115.

²⁵ Az önismeret jelentőségét Linda Schelbitzki Pickle a regény legfontosabb tematikus elemének látja: meglátása szerint a történet azt mutatja meg, hogy az önbecsapás és az elidegenedés mivé tette Tróját, Kasszandra azonban ezzel szemben a tudatát akarja megőrizni a végsőkig, még akkor is, ha már senki sem lesz, aki tanúbizonytságot kívánna tőle. (39.) Ld. Schelbitzki Pickle: *Scratching Away The Male Tradition*. Christa Wolf's *Kassandra*. 36.

²⁶ „Mit akar ez az ember? Hozzám beszél? – De hát nem lehet, hogy nem vagyok éhes. – Én nem, ő maga éhes, ki akarja fogni a lovakat, és végre haza akar menni, a családjához, amelynek tagjai türelmetlenül állnak a kocsik körül. – Hát kövessem már a királynéját. Menjek nyugodtan a várba, a két őrral, akik védelmemre, nem őrzésemre várnak. – Meg kell majd rémítenem ezt az embert. – Igen, mondom, megyek.” (26.)

²⁷ „Mennyivel gyorsabban és könnyebben áttörnek azok a mondatok, amelyek másokat vesznek célba. Ariszbé kereken kimondta egyszer, mikor is volt az, Marpéssza. A háború közepén, mondja.” (87.)

nem értettség miatt felőrlődő neurotikus figura jelenik meg. A dolgok kimondását több dolog korlátozza. Egyrészt az „igazságot” cenzúrázó hatalom: „Háborúnak nem volt szabad nevezni. A nyelvi szabályzat így hangzott: támadás.” (118.) Másrészt az epilepsziás rohamok és traumák okozta beszédképtelenség, nyelvvesztés: „Egyetlen szó ki nem jött a számon arról az éjszakáról, amikor a görögök megölték a foglyokat. Aineiasz nem kérdezett. [...] Sírtam. Aineiasz is sírt. Elintéztek bennünket. Vigasztalanul váltunk el. Kedvesem. Amikor később igazán elváltunk, nem volt könnyünk. Vigaszunk sem.” (190.) Harmadrészt pedig egy már inkább nyelvfilozófiai probléma, a nyelv kifejezőképességének bizonytalansága, idegensége: „Szavak. Mindaz, amit abból a tapasztalatból közölni próbáltam, körülírás volt, és az is marad. Arra, ami belőlem szólt, nincs név. Én voltam a szája, nem önként.” (175–176.) Amikor megtörténik a végső szakadás közte és apja, Priamosz között, és az egy verembe zárhatja, Kasszandra – jobb híján – az egerekhez, egy kígyóhoz, a beszüremelő fénysugárhoz és az ételt hozó asszonyokhoz beszél. (213.) Az egész elbeszélés lényegét megvilágító, s magára a regényre vonatkoztatva erősen önreflexív szöveghely a következő:

Könyörögni fogok annak a rettenetes asszonynak, az életemért. Le fogok borulni előtte. Klütaimnésztra, zárj be, örökre, a legsötétebb tömlöcbe. Csak annyit adj, ami az élethez elég. De könyörögve kérlek: küldj hozzám egy írnot, vagy inkább egy éles emlékezetű, erős hangú fiatal rabszolganőt. Rendeld el, hogy amit tőlem hall, mondja el majd a lányainak. Azok az ő lányuknak, és így, egyre tovább. Hogy a hősi énekek áradata mellett ez a parányi ér is elérjen egyszer, akármilyen fáradságosan, azokhoz a távoli, talán boldogabb emberekhez, akik majd akkor élnek. De hihetek-e ebben, akár egyetlen napig is? (134–135.)

De végül bármennyire is immanenciába rekedtnek tűnhet Kasszandra, az olvasó betekintést nyer a gondolataiba²⁸ – így nemcsak hangot, hallgatóságot is kap. Vagyis, noha Christa Wolf a mitológiai hagyományt nem érvényteleníti (Kasszandra halálának ténye a regény első szavától garantált), a megszólalás, a trójai múlt újraértelmezésének *lehetőségével* a jósnő pozícióját és karakterét alapvetően változtatja meg.

²⁸ A leírás, közvetítés problémája a regényben transzparens marad, nem problematizálódik – ezért is neveztem fentebb alapvetően konvencionálisnak a narratív megformáltságát.

Creusa – A hatalom magánya

Ez alkalommal *A pillanat*nak kizárólag azon részére koncentrálok, amelyben az egyes szám első személyben manifesztálódó énben Creusa/Aeneas alakja jelenik meg.²⁹ A regény egészének narratív megformáltsága egyébként rendkívül virtuóz: többféle elbeszélői sík különíthető el, s ezek egymáshoz való viszonya sem mindig egyértelmű, a regényben gyakran találkozhatunk a narratív határsértés (*metalepszis*) alakzatával, amikor is a különböző elbeszélői szólások, identitások egymásba csúsznak. A creusai/aeneasi szólásban számos, a következőhöz hasonló anakronisztikus kiszólás található, mely a fiktív szerző (a szövegbeli Szabó Magda) elbeszélői szintjének tudásvilágát és valóságát tükrözi: „[...] és micsoda hatalom, ha valakit le akarunk hengerelni kultúránkkal vagy Udvarunk fényével vagy egyszer majd rakétakilövő állomásunkkal vagy prima börtönrendszerünkkel, ha valami olyat mutathatunk a vendégnek, amiről ő ott-hon nem is álmodott.” (65.)

A puccs című fejezettől, egyetlen kisebb megszakítással (*Oktatás* című fejezet) csak a Creusa/Aeneasnak³⁰ tulajdonítható szólam szerepel, és a megszólított másik jelenlétére is csak az ő implikációból, deiktikus megnyilvánulásaiból következtethetünk. Ez a „másik” legtöbbször jegyese, Lavinia, máskor Latinus, Amata vagy épp Turnus. Az elbeszélés ily módon végig elbizonytalanító módon billeg a monologikus és a dialogikus forma között, s mivel a megszólítottak jelenléte végig lebegtetett a szövegben, az olvasóban állandó hiánytapasztalat marad a válaszok elmaradása miatt. E fragmentáltság egyrészt az antik szövegek hagyományozódási problémáira is rájátszhat,³¹ de jelentős poétikai tétje is van: e narratív-retorikai megformáltság ez esetben is – noha

²⁹ Ez következő fejezeteket jelenti: *A puccs*; *Az örökség*; *Az esküvő*; *A tulkok éjszakája*; *A pillanat*; *Hajnalpír, a ló*; *Az alvilágban*; *Pán patája*; *A király visszavonul. A fegyver és a férfi* című fejezet szintén Creusa elbeszélése, viszont narratológiai szempontból egészen eltér a szóban forgó típustól: hagyományos múlt idejű elbeszélés, csak éppen egyes szám első személyben – ennyiben inkább köztes forma az első és harmadik személyű narráció között.

³⁰ E tipográfiai formát azért tartom kifejezőnek, mert a perjel nem dönti el, hogy a két identitás közül melyik „igazibb”, originálisabb. Ugyanis meglátásom szerint az átváltozás pillanatától a creusai és az aeneasi identitás rendkívül bonyolult viszonyba kerül egymással, egyfajta köztes szubjektumpozíció állandósul, s a nyelvben (a különböző grammatikai váltások, „elszólások” révén) is egy sajátos billegés, az identitás(ok) játéka figyelhető meg.

³¹ A fiktív lexikonszócikk is erre utal: „Főműve, a huszonnégy énekes hősköltemény (*Creusais*) csak töredékesen maradt ránk, egész énekek, sőt az ép részek párbeszédeinek részei is hiányoznak belőle, vagy a kérdés, vagy a felelet marad el egy-egy dialógusból.” (316.)

másképp, mint a *Kasszandrán*ban – az elbeszélő önmagába zártságát jeleníti meg. Culler az aposztrophéval (a poétikus megszólítás alakzatával) foglalkozó írásában fontos konklúzióhoz jut el szövegelemzése nyomán: megkérdőjelezve az aposztrophikus struktúra *te*-jének státuszát, reflektál arra a döntő, ám egyben paradox tényre, hogy e figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az *én* és a *másik* között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható.³² Ez a megállapítás Creusa/Aeneas narratívájának értelmezéséhez is kulcs lehet: a szöveg egészében megjelenő megszólítások minden alkalommal reflektálatlanok maradnak, s az elbeszélői szöveg ezért már-már a magában beszélés képzetét kelti. Radikalizálva a gondolatot: Laviniával és a többi megszólítottal kapcsolatban eldönthetetlen, hogy nem Creusa/Aeneas tudatának „projekciói”-e. Mindez akkor nyer értelemet, ha végiggondoljuk: Creusa/Aeneas többszörösen traumatizált figura, aki nemcsak otthonát, családját, korábbi életét veszíti el, hanem creusai, tehát női identitása is radikális (sőt fatális) átalakuláson megy keresztül. E traumatizáltságnak kínzó fiziológiai aspektusa is van:

Az én orromból még nem szállt ki a vérszag, fegyverszünet idején tömegesen álltak egymás mellett a halotti máglyák, százakat égettünk el egyszerre a rokonok, a barátaink, a jó ismerőseink közül, sercegték a testek, meg szép pirosra sültek, mielőtt szétomlottak volna, és olajjal locsoltuk a tetemeket, hogy gyorsabb legyen az enyészet, azóta nemcsak a zsírtól émelygek, hanem az égő olaj bűze is undorít. Ha nem fejeződik be hamar ez a kenési szertartás, hányni fogok. Nem bírom. Dehogynem bírom, mindent bírok én. Hogyne bírnék. Még nem lehet nem bírni, majd ha eljön az ideje. (126–127.)

Voltaképpen Creusa/Aeneas egész elbeszélése – olykor szinte rögeszmésen és kényszeresen – a trójai múlt megidézésére irányul,³³ valamint a trójai udvar előkelőinek durván privilegizált helyzetéből fakadó események, így Aeneas és a többi „kiválasztott” menekülése miatti önmarcangolás és öngyözködés dialektikáján alapul. E belső gyötrődést többnyire Lavinia kínos (Creusa/Aeneas számára lelepleződéssel fenyegető) kérdései mintázzák:

³² Jonathan Culler: Aposztrophé. Ford. Széles Csongor. *Helikon*, 2000/3. 370–389. 380–381.

³³ Az *Aeneis*hez képest való újrárás egyik sarkalatos pontja, hogy *A pillanat* változata szerint Creusa/Aeneas az alvilágban kizárólag a múltjának – bolyongásának, majd trójai gyerekkorának – élményeit, emlékeit, traumáit éli át újra. „Hogy az Alvilág a traumák feledhetetlenségének és a boldogság visszahozhatatlanságának átélése, meg se kellett magamnak fogalmaznom.” (233.)

Persze hogy minél több embernek életben kell maradnia, világos, de hát a rendelkezésünkre álló hajók száma limitált volt, sose büszkélkedhettünk a flottánkkal, és mértéket kellett szabni azok számának is, akik velünk jöhettek. Mi az, hogy ehhez se volt jogunk, válogatni? Hát azt hiszed, lehet terv nélkül menekülni? (172.)

[...] jön a kérdések áradata, és ha nem felelek, hullnak a könnyek. Aludni se hagysz, emiatt mindig idegesen kelek, és kiabálni kezdek mindenkivel [...] (181.)

Szabó Magda változatában tehát – mint már fentebb utaltam rá, problematikusán – előtérbe kerül a női szereplő, olyannyira, hogy Creusa/Aeneas az egyetlen, aki rendelkezik a megszólalás privilégiumával. Megnyilatkozásai gyakran sértő és lekezelő hangot ütnek meg – emlékezzünk: egy hatalomátvételt hajt végre –, melyre a többi szereplőnek *nincsen* (nem is lehet?) válasza, így a szöveg a hatalmi beszédmód imitációjaként is olvasható. Azonban Creusa/Aeneas egyszerre el is idegenedik ettől a beszédmódtól, idegen, felvett kódnak hat, s e disszonancia a „kiválasztott” sajátos meghasonlottságát, tragédiáját is kiélezi:

[...] és akkor mindjárt akkorát változott köröttem az Udvar magatartása, hogy nem zavart már a sas sem. Hirtelen kör kerekedett körülöttem, először éreztem a különálló, az isteni kiválasztott szomorú előjogát, amely egyszerre jelent védelmet és elszigetelt magányt. (121.)

Nagyon fiatal koromban mindig irigyen néztem mindenkit, akiről azt tétéleztem fel, hogy átrajzolhatja a Végzet engedélyezte koordináták között mások életét. Most már csak a felelősségét érzem, ha bármibe avatkozom, nem örömét, az öröm valami más, annak nincs köze hatalomhoz. (101.)

Kontroll, tiltás, megfigyeltség

Az eddigiekben a narratív megalkotottságban megragadható „csendről” beszéltem, vagyis hogy az elbeszélők önmagába zártságát, magányát a forma is mintegy színre viszi. A kimondás hiányának azonban mindkét regényben van egy másik, szembetűnő vonatkozása: ez pedig az elhallgat(tat)ás, a kimondás tilalma. Szabó Magda és Christa Wolf regényének talán legmarkánsabb közös vonása a trójai udvar bemutatása, s a róla felvázolt kép mindkét esetben rendkívül zavarba ejtő, ellentmondásos. Trója egyszerre az önmagát romlásba taszító, dekadens, kimerevített udvari világgal azonosul, és egyszerre jelenti az abszolút otthont, hazát, a múltat magát, mely nélkül bármiféle megszólalás

lehetetlenné válik, hiszen állandó referenciapont mind Creusa, mind Kasszandra számára.

Mindkét regényben megjelenik a titkos istenkultusz motívuma. *A pillanat*-ban Eszkiesz nevét tilos kiejteni, mert az olümposzi istenek közül kivetett, destruktív istennő végzetes árat követel érte, ahogyan ez Caieta esetében történik.³⁴ A *Kasszandrán* Kübelé istennő kultusza – akinek nevét szintén tilos kiejteni, de itt a trójai vezetés tilalma miatt (34.) –, követőinek közössége mint a trójai fellegvár mellett létező idealizált alternatív társadalom, szubkultúra jelenik meg. E két isteni erő, noha eltérő módon, a vallás ősi destruktív és ekstatisztikus aspektusát jeleníti meg, míg a „hivatalos” vallás a hatalom manipulatív eszközeként szolgál. Kasszandra testvére, Helenosz szintén jós, aki mindenféle aggály nélkül „megrendelésre” jósol (147.), mely jóslatok a trójai háború legitimitációját, az éppen szükséges hadi lépés keresztülvitelét segítik elő. Creusa/Aeneas visszaemlékezése szerint Creusa úgy lett Aeneas felesége, hogy Laokoón húst varratott a ruhája alá, hogy a sas rá szálljon – vagyis ugyancsak visszaélés történik. (120–121.)³⁵ E szkeptikus vallásfelfogással szoros összefüggésben a mítoszracionizálás, demitizálás jelensége is jellemző a regényekre. *A pillanat*-ban, éppen Cassandra esetében, a mitikus meg nem értettség motívuma mindennapi érdektelenséggé, közönnyé alakul át: „Mikor Cassandra jelezte, közeledik a vég, a rokonaim szeretkeztek, házasodtak, gyereket szültek és éltek, mintha mi sem történt volna, nemigen érdekelte őket akkor még a háború, ahol eleinte mindig mások haltak meg.” (151–152.) A *Kasszandrán* pedig a Tanács alkotja meg azt a közleményt, mely szerint Parisz Aphrodité istennő felszólítására szöktette meg Helenét (107–108.), sőt, a trójai háború tulajdonképpen kiváltó oka is semmissé válik: mint kiderül, az egyiptomi király egyszerűen elvette Helenét Parisztól, így nem is érkezik meg Trójába. (115.)³⁶

³⁴ Eszkiesz teljességgel Szabó Magda leleménye, s az istennőnek saját aitológiai mítoszát is megteremti. (85.) Érdekes játéka a szövegnek, hogy az *invocatio* is Eszkiesz istennőt szólítja meg, a nevén háromszor is, és utal is a név kiejtéséért járó szörnyűségre. Így a mítosz hatóereje – ugyancsak metaleptikus módon – kiterjesztődik, az elbeszélő e gesztusával is elmossa a határokat a különböző elbeszélte világok között.

³⁵ Külön tanulmányt érdemelne meg az a mód, ahogyan *A pillanat* az irodalmat, költészetet, történelmet láttatja: mindezeket szintén a politika által meghatározott entitásnak mutatja be. Creusa/Aeneas a költőket, rapszódoszokat számtalan helyen ostromozza, így a latiumi udvari énekest, Iopast is, aki egyik saját, megélt élményét, az alvilágjárást énekel meg. Creusa/Aeneas alaposan „szétszedi” művét, és korlátolt, a valóságot megmásító jellegét emeli ki. Az iopasi ének és az *Aeneis* azonosításával kapcsolatban ld. Kárpáti Bernadett: Ellen-Aeneis? Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda *A pillanat* című regényében. 74–76.

³⁶ A motívum, hogy Helené valójában nem is volt Trójában, Euripidész *Helené* című

Ennek ellenére a vezetés fenntartja a látszatot, s mindez erőteljesen emeli ki a háború értelmetlenségét, öncélúságát.

A pillanatban a trójai udvar egy kitalált, eufemizált nyelvet használ a „nem publikus” dolgok közlésére, pl. „az Udvarnál nem szoktak rózsát szeretni” formulát Doroé abban az értelemben használja, hogy a gyerekeknek nem szabad éjjel bepisilni. (143.) Creusa/Aeneas így vélekedik az udvar kommunikációjáról: „Hatévesen valamennyien úgy hazudtunk már, mint egy felnőtt.” (135.) *A Kasszandrában* bemutatott trójai udvarban nem egy efféle műnyelv lesz az alternatív kommunikáció eszköze, sokkal inkább a nonverbális jelek, illetve a hallgatás válik jelértékűvé:

És így szavakból, mozdulatokból, szertartásokból és hallgatásokból kialakult egy másik Trója, egy szellemváros, amelyben otthonosan kellett élnünk, és jól kellett éreznünk magunkat. (141.)

A palota is. A hallgatás palotája. Hekabé, haragját elfojtva, hallgatott. Sokat tanultam azzal, hogy a hallgatás különböző fajtáit megfigyeltem. Jóval később tanultam csak meg, hogy milyen hasznos fegyver a hallgatás. (80.)

Amikor meg mertem kérdezni, hogy van Briszéisz, egy hosszú, néma pillantás volt a felelet. (181.)

E színlelő, intrikus, megjátszott világ mindkét szereplőbe beleivódik, identitását alapvetően határozza meg. Creusa esetében ezt a következő szöveghely példázhatja: „Nincs nekünk időnk sírni se, gyászolni se, Caieta, még szerencse, hogy megtanultuk annak idején, milyen elérhetetlen luxus a magunkfajtanak az érzelmek látható jelzése.” (115.)³⁷ Kasszandra pedig így határozza meg önmagát: „Nem születésem által, ugyan dehogy, a belső udvarokban hallott elbeszélések által lettem trójai. [...] abszolút hallásom volt a pusmogás hangmagasságaira, amely örökösen betöltötte őket [...]” (58.)

tragédiájában is megjelenik, ám ott mindez az istenek műve, Christa Wolf változatában azonban, erősen demitizálódva, Parisz szégyenteljes baklövése.

³⁷ Creusa/Aeneas sokszor él színházi hasonlattal: a trójai életet színpadnak (166.), a Sorsot gonosz, a Végzetet pedig gyalázatos színpadi rendezőnek nevezi. (248.) A teatralitás szempontja felől értelmezi a regényt Máté Orsolya. (Máté Orsolya: *A test és a nem problematizálása Szabó Magda A pillanat című regényében*. In: Boros Oszkár, Horváth Kornélia, Osztróluczky Sarolta, Varró Annamária, Zsuppán Klaudia (szerk.): *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*. Budapest, Gondolat, 2014. 116–124.)

A megfigyeltség, kontroll motívumának e hangsúlyos megjelenését látom a trójai mondakör mellett a másik erőteljes kapocsnak a két mű között, s ez bizonyára nem független attól, hogy mindkét író a keleti blokk egy-egy országában, egy ellenőrzött, kontrollált irodalmi és kulturális közegben alkotta meg regényét.³⁸

Hallgatva tüntetés

Arra igyekeztem rámutatni, hogy e „női” szövegekben a reflektált társadalmi érzékenység, a hegemon maszkulinitás szellemi struktúráinak lebontására (vagy legalábbis szubvertálására) tett kísérlet, s az ehhez járuló radikalizmus mellett – elsöre paradoxnak tűnő módon – a marginalizáltság érzetéből fakadó kódolt üzenetek, rejtett szövegek (szubtextusok) gyakori jelenléte, illetve a kettősség, kettős kódolás különféle formáinak gyakorisága jellemző.³⁹ A marginalizált, elhallgattatott, de egyszersmind kitörésre, önkifejezésre vágyó én tapasztalatai azonos irodalmi minták, alakzatok révén artikulálódnak: a bezárt-ság és az elfojtás képei jelennek meg, melyek a kihagyás és a csönd trópusaival társulnak.⁴⁰ A megidézett hagyományhoz és pretextusokhoz mind Szabó Magda, mind Christa Wolf regénye ellentmondásosan viszonyul: a kimondás, számvetés szenvedélyes akarása és a közvetítő nyelv megtalálásának nehézsége egyszerre van jelen bennük, sajátos – ám meglátásom szerint megindító – belső feszültséget előállítva.

³⁸ Mindkét regény egyértelmű felhívást tesz a referenciális olvasatra, melyet itt nincs alkalmam részletesen bemutatni. Elég annyit megjegyezni, hogy Szabó Magda „egy nemzedék sírfeliratának” nevezi művét (Szabó: *Egy regény keletkezéstörténete: a Creusais*. 437.), Christa Wolf regényét pedig az NDK-ban cenzúrázva adták ki (ehhez ld. Peter J. Graves: Christa Wolf's Kassandra. The Censoring of the GDR Edition. *Modern Language Review*, 1986/4. 944–956.).

³⁹ Noha ezeket Bollobás az amerikai női modernizmus kapcsán fogalmazza meg, általános érvényű kijelentésnek tekinthetők. Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. 425.

⁴⁰ Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. 425. A kihagyásalakzatok vizsgálatában magyar viszonylatban kiemelendő Zsadányi Edit kötete, amelyben a szerző a különféle elhallgatásokat szintén hangsúlyosan a feminista kritika felől, a női írással is összefüggésbe hozva értelmezi. Ld. Zsadányi Edit: *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Pozsony, Kalligram, 2002.