

KUSPER JUDIT

## AUTOFIKCIÓ ÉS AZ ÖNÉLETRAJZI MÁSIK MEGTEREMTÉSE SZABÓ MAGDA *FÜR ELISE* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Ha az irodalmi szövegek realitáshoz fűződő kapcsolatát vizsgáljuk, korszakonként és értelmezői közösségenként eltérő irányú kérdésfeltevésekbe és problémákba botlunk, melyek – feltételezhetően – nem pusztán egy szöveg igazságfogalmára (bármilyen is az) kérdeznek rá, hanem egyszersmind az irodalmiság mibenlétére is. Nehezen találunk azonban olyan határvonalat, mely határozottan kijelölné az egyébként is megkérdőjelezhető minőségű önéletrajzi realitás és az alkotói folyamat során létrejövő fikcionalitás közötti különbséget, még akkor is, ha a szerző életútja jól dokumentált, rendelkezésünkre állnak az emlékezetet segítő írott vagy akár vizuális és mediális nyomok, dokumentumok.

Szabó Magda önéletrajzi vagy önéletrajzi ihletésű regényeit olvasva mindannyiunkban felvetődhet a kérdés, hogy az elbeszélő és szerző intencionált azonossága valódi azonosításként olvasható-e, emellett – egy különös prózapoétikai játék eredményeként – az önéletrajziként teremtett Másik azonossága milyen viszonyban lehet a narrátorral vagy éppen a szerzővel. Nem szeretnénk azonban abba a csapdába esni, hogy nem különböztetjük meg egymástól a biográfiai szerzőt és a narratív ént, az önmagát a szerzővel azonosító elbeszélőt, hiszen éppen a prózanyelv teremti meg e két figura sajátos kereszteződését, melyet az autofiktív narráció segítségével írhatunk le. Auto-, mivel a saját élet eseményei lényegülnek át az esztétikai tapasztalat termékeivé, és fikció, mivel – szükségszerűen – az irodalmi megformáltságnak köszönhetően a saját, az önéletrajzi elem is egy történet építőkövévé válik, melynek segítségével önmagán túlmutató, esztétikai tapasztalat céljából létrejövő narratíva bontakozik ki.

A szerző *Für Elise* című, utolsó regénye egyszerre kínálja fel a fiktív és referenciális olvasás lehetőségét, ezek összjátéka teremti meg a sajátos imaginárius teret, melyben a reális, életrajzi elemek is képesek jellé, önmagukon túlmutatóvá, egy új megértési folyamat részévé válni. Ekkor válhat az olvasó számára is bizonyossá az eddigi sejtés: már a bevezető fejezetet sem lehet életrajzként a reálishoz kapcsolni, s – ahogyan az autofiktív alkotásokban – „a szöveg mindinkább eltávolodik az írás nulladik fokától, a referenciális diskurzustól”.<sup>1</sup> Az így teremtődő műfaj (elsősorban Lejeune elméleti alapvetéseit követve) leválik az önéletrajzról, létrehozva annak irodalmi, szerkesztett narratívájú változatát.

Az autofiktív fogalom megalkotójának, Serge Doubrovskynak az ötlete, hogy a szerző „saját nevében szerepeljen félig fiktív, félig önéletrajzi, de regény-

1 Ana CASAS, *Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága*, Filológiai Közlöny 2020/2., 64–78., idézett oldal: 66.

nek aposztrófált elbeszélésében, elméleti szövegeiben pedig az autofikciót az én igazságát a hagyományos önéletrajzi beszédmódoknál autentikusabban, összetettebben megfogalmazó írásmódnak tartja”.<sup>2</sup> Philippe Gasparini pedig „az autofikciót, annak Doubrovsky-féle művelése nyomán, az önéletrajzi regény művésziesebb alakmásának tekintette, a később oly fontossá váló szerzői tulajdonnév műbeli szerepeltetésének és a mű fikciós megalkotásának és befogadásának kettős követelményét pedig olyan szűkítő szempontnak, melyen kevés mű menne át”.<sup>3</sup> Vagy ahogyan Bárány Tibor fogalmaz:

Az autofikció olyan (ön)életrajzi szöveg, amely ahelyett, hogy elrejtene, büszkén vállalja saját részleges fiktivitását. Aggálytalanul dramatizálja a beszélő életének eseményeit, hogy ezáltal „refamiliarizálja”, újra közel hozza az olvasóhoz a művészetet – az olvasóhoz, aki a szövegben közvetlenül ráismer az elvileg számára is adott társadalmi és történeti valóságra.<sup>4</sup>

Nagy M. Anna pedig úgy véli, „[a]z autofikció az önéletrajz és a fikció határmezsgyéjén mozgó kortárs műfaj, legfőbb formanyelvi és tartalmi sajátossága a személyesség, ami alkalmas a traumatikus tapasztalatok megfogalmazására”.<sup>5</sup> Már maga a műfaji elnevezés is, mint láthattuk, több évtizedes múltat tekint vissza, elődjének tekinti az önéletrajzi regényt, ám a fikcionalitás szintjét tekintve más paktumot kínál az olvasónak: az életrajzi elemekből kiindulva s azokra építve a reális tartományától eltérő, jelentősen fikcionalizált aktusok is helyet kaphatnak az elbeszélésben anélkül, hogy a fikcionalizálás tényére a narrátor (vagy bármely szereplő) felhívna az olvasó figyelmét.

E narratív megoldás nem példa nélküli az irodalomban, az utóbbi néhány évtizedben kiemelten népszerűvé váltak az autofiktív elbeszélések mind a magyar, mind a világirodalomban, gondoljunk csak Karl Ove Knausgård, Kun Árpád, Sofi Oksanen vagy Elena Ferrante műveire (vagy bármely, naplószerű elemeket tartalmazó elbeszélésre). A *Für Elise* – hasonlóan az *Ókút*, a *Régimódi történet*, *Az ajtó* vagy éppen *A pillanat* első fejezetének narratív szerkezetéhez – a biográfiai szerző nevének szövegbe íródásával elindít egy olyan fikciós játékot, melyben a jelek egyszerre két irányba is mutathatnak: az olvasó egyszerre figyel a létrejövő alak-

2 Z. Varga Zoltán idézi Doubrovsky művét: Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatók Franciaországban*, Filológiai Közöny 2020/2., 6. (Az idézett mű lelőhelye: Serge DOUBROVSKY, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, L'Esprit Créateur 20 [3], 1980, 87–97.)

3 Z. Varga Zoltán idézi Gasparinit: Z. VARGA, *Autofikció és önéletírás-kutatók Franciaországban*, 6. (Az idézett mű lelőhelye: Philippe GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004.)

4 BÁRÁNY Tibor, *Valóságon innen, fikción túl. Mit keresnek valós személyek a regények világában?*, Színház 2018/2., 20. Bárány Tibor itt Radnóti Sándor autofikció-fogalmára épít.

5 NAGY M. Anna, *Minél civilizáltabbak vagyunk, annál jobban szeretnénk belelátni a sötétségbe*, Litera 2021. december 15. <https://litera.hu/magazin/kritika/minel-civilizaltabbak-vagyunk-annal-jobban-szeretnenk-belelatni-a-sotetsegbe.html> (Utolsó letöltés: 2022. szeptember 25.)

ban vagy történetben a biográfiai arcot/hangot és a fikció szétszóródó lehetőségeit. E dimenziók mindegyike egymásra íródik, s az autobiográfia helyén létrehoz egy széttartó, ám multiplikálódásában is összeálló, elágazó ösvényekből szövődő történetet, egy mintha-világot, ami így nemcsak az alkotó, hanem a befogadó számára is megsokszorozza az értelmezési lehetőségeket.<sup>6</sup>

A narrátori játék a mű szerkezetét nézve is ezt az értelmezést erősíti, amikor reális jegyekkel ruház fel fiktív szövegelemeket, az olvasóban a „valódiság”, az „igazság” érzetét keltve – ám ezen elemek mind egy kibontakozó új élettörténet, egy regény, azaz egy fikciós irodalmi műalkotás részei lesznek.

A *Für Elise* egyik legváratlanabb gesztusa maga az alakteremtés: a korábbi autofiktív művekből már jól ismert Magdolna, Magda, Magdus, Dolna, írónő stb. mellé felsorakozik egy új név, Cili, aki az autofiktív Dódi (Magda) alakmásával, pontosabban Másikjává válik, tulajdonságaiban nem a hasonlóságot, hanem a hangsúlyos elkülönülést, a Másik-jelleget nyomatékosítva. Az apa által hazahozott trianoni árva éppen egyidős Magdával, ám annak mindenben szöges ellentéte, így a regényben megteremtett fiktív testvér egy soha nem létezett, mindig vágyott vagy éppen mindig elnyomott, hiányként aposztrofálható szubjektum-rész antropomorfizált kivetüléseként értelmezhető, aki mind külső, mind belső jegyeit tekintve egy olyan, ideiglenesen Dódi mellett tartózkodó komplementer, aki másságával hívja fel a figyelmünket (és az autofiktív keretek között létező elbeszélő figyelmét) a személyiségfejlődés különböző aspektusaira.

Az én ilyen típusú megkettőződtségére a magyar irodalom szóbeli és írásbeli hagyományában is találunk példát. A szépirodalomban egyaránt találkozhatunk implicit és explicit megkettőződéssel is: implicitről abban az esetben beszélhetünk, amikor az alakmás „eredetije”, az odaértett elbeszélő nem figurális szereplője a műnek, ám a szöveg retorikai teljesítménye a mű hőstét a (többnyire önéletrajzi) szerző másikjaként aposztrofálhatja, mint pl. Bródy Sándor *Rembrandtjának* vagy Gárdonyi Géza *Az én falum* tanító-elbeszélőjének alakját. Explicit alakmás esetében a szöveg pragmatikai terében is megjelenik az (ugyancsak biográfiai alapokra építő) elbeszélő és az általa/belőle teremtődő Másik is. (Erre példaként idézzük fel Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának* Másik-konceptióját). A *Für Elise* – az *Esti Kornélhoz* hasonlóan – egy olyan explicit megkettőződést kínál, melynek egyik elemét retorikailag is autofiktív elemekből építik fel, Másikját pedig az elrejtés alakzatának alkalmazásával aposztrofálja biográfiaiként, holott az autobiográfia is a fikció terméke: pragmatikai szempontból nem értelmezhető életrajziként (hiszen kitalált, fikcionált lánytestvérről van szó), ám lélektani szempontból kifejezetten működtethető az autobiográfiai eljárás, hiszen a sajátához, a valóshoz való kapcsolódási pontot nem a (testi) létezésben kell keresnünk, hanem az autobiográf szerző autofiktív lényegített belső világának kivetülésében.

6 Erről részletesebben lásd korábbi írásaimat *Az ajtó és a Régimódi történet* kapcsán: KUSPER Judit, *Rongált arcok, zárt terek. Identitás és újrakonstruálás Szabó Magda Az ajtó és a Régimódi történet* című regényeiben = *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*, szerk. KÖRÖMI Gabriella – KUSPER Judit, Líceum, Eger, 2018, 27–50.

Kétségtelen tehát, hogy az utolsó regényét író szerző egyszerre teremti meg és teremti újra több évtized emlékezettapasztalatát játékba hozva gyerekkori önmagát és annak Másikját, tükörképét (ahogyan Kiss Noémi<sup>7</sup> értelmezi Cili alakját) – ám sokkal inkább olyan „varázstükröt” használva, melyben a belepillantó nem önmaga mását, hanem kifordított, hiányzó képét találja. A két lány különbözősége szélsőséges magatartásmintákban mutatkozik meg már a regény nyitófejezetében, ahol az egyes szám első személyben megszólaló, önmaga gyerekkori alakmását megteremtő elbeszélő a gyerek Dolnának nagy és komoly, felnőtt tudást, ám heves indulatokat, kirohanásokat tulajdonít, melyeket a beszédhez kapcsolódó igékkel is nyomatékosít: „verseket kiabálok”<sup>8</sup> (17.), „elébe toppantam, rákiáltottam” (18.), „ordítva tiltakoztam” (18.), „újra rákiáltottam” (20.), „tovább ordítottam” (21.), „kiáltottam rá megint” (21.), „már toporzékolok is, nem csak ordítok” (22.). A kislány latinus műveltségén és vadságán megdöbbenő pap nagybácsi, Béla – feltételezhetően a kor elvárásainak megfelelően – a kislányokhoz kapcsolódó női attribútumokat várná el öccse lánygyermekétől: „Kit nevelsz te ebből a lányból, Elek? – kérdezte a vendég, és ekkor már aggodalom érződött a hangjában harag helyett. – A karján nincs baba, se a földön játék kockák, fakarika, hol a főzőedényke, bögre, kisseprő, valami gyermeki, emberi?” (19.) A felsorolt játékok, eszközök nagyrészt a sztereotipikus kislányjátékokhoz kapcsolódnak (talán a fakocka és a fakarika lehet nemsemleges eszköz), ám mindegyik az eszközhasználó játékhoz, szórakozáshoz, illetve a korai szerepjátékokhoz kapcsolódik a gyermekfejlődés korai szakaszában. Béla nem veszi észre, hogy tulajdonképpen Dolna ugyancsak szerepjátékot játszik, csak külső, tárgyi eszközök nélkül, ugyanis a nyelv eszközeit és saját fantáziáját használja fel új világok megteremtéséhez, ami az eszközhasználó játéknál kifinomultabb és valóban bonyolultabb, komolyabb tevékenység. A kislány tudása azonban nem csodálatot, hanem sokkal inkább félelmet és értetlenséget vált ki a maga mássága, szokatlansága miatt a hallgatóból, szemlélőből, aki megriad attól, ami a – sztereotipikusan – elvárttól eltér. Az elbeszélő így részben a külvilág felé, védekezésésként, részben saját megnyugtatóására megteremt egy új arcot, egy új figurát, aki mindazt képviseli, ami ő nem lehet, vagy ami néha lenni szeretne, aki kirakatba tehető és megnyugtató, mert mindenki szereti. „Cilit, a másik lányunkat nagyon fogod szeretni, Béla” (19.) – mondja Lenke, az édesanya –, „az most is a babáját öleli” (19.).

Cili tehát a lány, érzékeny, archetipikusan lányos, szerethető gyermek, akinek érkezése (megteremtődése) az egész család életét felforgatta, ám egyszerismind mederbe is terelte. A kislány Dolna számára pedig – korábbi vadságát legyűrendő – a megszólalás, a megszéldülés, a kommunikálás lehetősége is. Az éppen megérkezett s még sem önmagát, sem nyelvét/szavait nem találó, végletekig trauma-

7 KISS Noémi, „Cili én vagyok” avagy a régimódi textuális tér. Szabó Magda: *Für Elise*, Irodalmi Szemle, 2004/1, 59–66., idézett oldal: 61.

8 SZABÓ Magda, *Für Elise. Első rész. Cili*, Jaffa Kiadó, Budapest, 2016. A továbbiakban a mű ezen kiadására hivatkozom a főszövegben zárójelben jelölt oldalszámokkal.

tizált Cili árvaruháit leszaggatva menekülne az ismeretlen házból, amikor – Ilka néni nógatására – Dolna megteszi első lépéseit fogadott testvére felé: „Léptem egyet felé habozva, mert elbűvölt a két szó, amit kiejtett, belebódultam a váratlan titokba; ki az a Jadrán és Dánica, miféle varázsszavak ezek, ki ez a gyerek, lehet, hogy tündér?” (47–48.) A csodálatot tétova közeledés követi, s amikor a két kislány arca összesimul, megtörténik a csoda, s elindul egy új történet:

Orestes meglelte Pyladesét, Achilles Patroclusát, én a testvért, akinek elvesztését sosem hevertem ki. Meg nem számolhatom, hányszor léptem rosszul életemben, akkor kivételesen nem. Mintha fények gyúltak volna ki, megtörtént a csoda: ordítozás helyett elkezdtem sírni, és átöleltem Cilit. [...] Cili életem négy tartóoszlopának egyike lett, ha Cili nincs, én át nem élem, ami átélésére kiválasztott a sors. (48.)

E néhány sorból sokat megtudhatunk arról, ki is lehet az a Cili, akinek létrehozása Szabó Magda utolsó írásai narratív világának központi eleme, s aki problémamentesen belesimul a már így is ezer (fiktív és reális) százból szőtt autofiktív elbeszélésekbe. Cilit a szavak hozzák létre, méghozzá először azok a mindenki számára érthetetlen hangsorok, amelyeket kínjában, bánatában harsog világgá. Különlegességük és idegenségük Dolna számára viszont éppen az ismerősséget ígéri, hiszen az annyira kedvelt mesék világát idézik fel varázsigejellegüknek köszönhetően, ezáltal Cilit is mesehősi képességekkel ruházzák fel. Az elbeszélő Dolna szerint tündér, de a gondolatmenetet továbbolvasva sokkal inkább egy állandó társ, egy hű segítő szerepét tölti be, éppen úgy, mint a népmesék táltos paripája. A megfeleltetés egyszerre allegorikus és szimbolikus, Cili belépése Dolna történetébe részmegfelelési lehetőségeket is kínál a népmesei táltostörténetekhez, hiszen Cili is, mint egy népmesei táltos, legyengült, elhanyagolt állapotban van a főhőssel való találkozáskor (sokszor sárkány vagy boszorkány tartja fogva, a trágyadomb alól kell kihúzni, nem bír lábra állni), s Cili is mind testileg, mind lelkileg kétségbeejtően sérült, a fenti jelenetben pedig ruhájától is megszabadult, meztelen, lesoványodott, árva gyermek, aki csak akkor tud (majd) valódi pompájában tündökölni, ha az, akihez tartozik, képes lesz őt megváltani, felerősíteni. Ám ekkor a táltos fénye is visszaragyog társára, s immár ő lesz az, aki láttatja vele, amit máshogy nem látott volna, aki megmenti minden bajból, s élete nagy győzelmei felé tudja kormányozni a másikat. Az allegorikus kép kibontásához viszont érdemes máris hozzákapcsolni, hogy a népmese-értelmezésekben a táltos paripa a főhős énjének kivetüléseként, pontosabban annak lelki megnyilvánulásaként értelmezhető, egy olyan jobbik részként, amelyet először felerősíteni, majd folyamatosan táplálni kell, hogy a szubjektum valódi része lehessen. A *Für Elise*-beli Cili a maga gyengeségében így egyszerre megmentendő és megmentő, s a két lány (a két szubjektumrész) a fent idézett jelenetben egy finom fizikai érintkezés, az arcok egymáshoz szorítása révén kapcsolódik össze mindaddig, amíg erre a Másik szubjektumrész megteremtőjének szüksége van.

Cili így válik egyszerre Dolna megmentettjévé és segítőjévé, megszelídítőjévé, melynek már-már mitológiai szimbóluma a szavak megszelídítése. Az eddig indulatból, kiabálva kommunikáló kislány más (ön)kifejezési módokat talál, itt a sírás és az ölelés válik a korábbi féktelen indulatok lecsillapítójává, illetve a gesztusok nyitják meg az utat a valódi megszólalás, az írás felé is. Cili nyitja ki a világot az addigi mitológiai (mesés) értelemvilágban helyét kereső Dolnának, láttatja meg a valóságot, mutat rá arra, hogy a testvére fejében létező szimbolikus és allegorikus képeknek mi lehet a másikja, mire vonatkozatható mindaz a képpé merevített tudás, s hogyan lehet jelentést csiholni belőle. „Mikor iskolába kerültünk, kiderült, sokkal járatosabb a világban, mint én, akit tündérmesékkel, kegyes átírásokkal meg ókori kémhistóriákkal traktáltak” – írja, majd hozzáteszi, hogy „de jobban értette nálam, mi az etnikai diszkrimináció, [...] ő kérdezte meg apámtól, mi lesz a munkanélküliek sorsa, ha senki nem segít rajtuk vagy ennivaló nélkül éri őket a tél. Míg nekem Trójáról meséltek, királyi palotáról, míg Cili nem jött, nem érdekelt, amire ő azonnal felfigyelt. Cili én voltam, ő meg én, azaz egymás hiányai, ketten alkottunk reális egészet.” (49.)

A bekezdés sokszor idézett utolsó mondata mellett érdemes figyelnünk az azt megelőzőekre is: Cili akkor jelenik meg, amikor a gyerekkorban megismert mesék, mítoszok már beépültek Dolna szimbolikus világába, jól ismeri szerkezetüket, elsődleges jelentésüket, s – a szubjektum önreflexív stádiumával párhuzamosan – elindulhat az elvonatkoztatás, a rákérdezés, a mélyebb megértés időszaka. A mesékből és mítoszokból megkapott kollektív tudatelemek így a tudatalatti tartományból előhívhatóvá válnak, ám ehhez szükség lesz egy olyan jellegű rendszerezésre, mely felülírja a kiabálás és indulatosság képében megjelenő káoszt. Cili az a megzabolázó, szuperegyszerű elem, aki képes mozgásba hozni a „holt” tudást, az értelemhez érzelmet kapcsolni, a kaotikust megzabolázni, s így mindig a megfelelő kérdést feltenni vagy a megfelelő interpretációt megalkotni. „Ha Amalfiban járok, ülök a sírja mellett, és eltűnök rajta, mire vittem ezzel az eszméletlenre pallérozott műveltségemmel Cili elsődleges jósága nélkül” (49.) – olvashatjuk Cili szerepének summázataként, aki viszont segítőként megteremtett szubsztanciából antropomorfizált Másikká növekszik a regény testében, hogy végigkísérje Dódi útját a önreflexív felismeréstől a felnőtté válás során mindaddig, míg ez a kivetített szubjektumelem nem olvad össze véglegesen és kitörölhetetlenül az őt életre hívó, másik szubjektumrésszel.

Ám a Cili-szubjektumrész hangjának megtalálása sem problémamentes: szüksége van arra, amit csak Dódi tud nyújtani számára: az elfojtott érzelmek sokáig nem képesek utat engedni az artikulált szavaknak, megérkezése után Cili néma lesz, senki nem tudja megszólaltatni, bár Dódi is megpróbálja beszélni tanítani, s a nőnevelésben jártas Jablonczay lányok is mindent megtesznek annak érdekében, hogy szóra bírják a trianoni árvát. Végül Piroska óvodájában sikerül Cili számára megteremteni a megszólalásához szükséges, korántsem várt körülményeket. Egy óvodai előadás színpadra állítása során, érezve a valóság elhagyásának, azaz a határátlépésnek a lehetőségét, a műsorba feledkezve

angyali hangon kezd el énekelni egy dalt – igaz, franciául (67.), mely így még erőteljesebben hangsúlyozza a nyelvtől való távolodás s az énekhanghoz, a zenéhez mint kollektív kifejezőeszközhöz való közeledés lehetőségét. A Cili-szubjektum tehát a művészi kifejezés lehetőségét „kapja meg”, amikor összekapcsolódik Dódival, pontosabban annak azt a nyelvi részét, ami eddig hiányzott belőle, ő pedig hozzáteszi azt a „lelki”, zenei aspektust, a szépség örök kifejezőképességét, ami pedig Dódiiban jelentkezett hiányként.

Igaz, ez az egymásra találás nem egyszerű, Magdolna féltékenysége nehezen tudja kezelni Cili sikerét, a másik, másféle lány családját elbűvölő produkcióit. „Magdolna hetek óta imádkozott, törjön ki már valaki lába, vagy majd az előadás legyen végzetes bukás, de nem történt semmi” (66.), ráadásul a nyelv, amin Cili énekel, idegen számára, nem olyan, mint a sajátja (Dódi tehát nem saját nyelvét „adta” először mostohatestvére számára, csak a nyelvet mint jelrendszert), hangsorait idegenségükben káromkodásnak érzi: „szavakat hallottam, de bár ne hallottam volna, ennyi mocskot nem hord össze három vasárnapon se a cselédlépcső, nem ennyi hülyeséget. Még hogy szürke ponty nyavalyog, Bonifácnak, de a szöveg vége volt az igazi botrány, hogy létrán fonnak tufaszon. Fúj, hogy a szeme nem ég ki!” (67.) A *Sur le pont d'Avignon* éneklő kislány az óvoda színpadán olyan produkciót mutat be, amelyet Magdolna valószínűleg sohasem tenne: „Boldogtalan testvérem a színpadon zagyvál, a primadonna odafenn nem én vagyok, aki tudok, de nem szeretek táncolni, mert igazán csak tornászni szeretek, talajon, hangom meg, azt elismerem, nincs, de hallásom igen” (68.) – írja, rávilágítva arra a különbségre, ami kettejük között van, s ami egy olyan Másikat képes megteremteni, aki Magdolna komplementereként jelenik meg: mindaz, ami szeretne lenni, de nem lehet(ett), a szavak mestere mellett a hangok mestere, vagy éppen a konok-kemény tudás mellett valami lágyság, érzelmesség megtestesítője. Így a távolról közelítő s a mű elején határozottan Másikként megjelenő Cili először létrehozza s beemeli Dódi világába gyönyörű hangjával, székeségével, finom művészetével járó minden tulajdonságát, hogy azok lassan, lépésről lépésre beleoldódnak az őt megteremtő/előhívó lány szubjektumába. Cili jelenléte segít Magdolnának megérteni és feldolgozni saját önhittségét (például akkor, mikor úgy gondolja, jobban ismeri a Szentírást, mint az őt kicsapó illatos hölgyek).

Ugyanakkor ez a szelíd teremtés fogja megoldani a kamaszlány Magdolna és a többi áldozat erőszakos társaikkal való konfliktusát is a maga egyszerű, keresetlen módján. A *Gidipacal* című fejezetben olvashatunk a felnőtté cseperedő, ám testüket nem uraló, libidójukat erőszakban szublimáló lányok tetteiről, mely megalázza, megtöri a kisebbeket, újakat. Az alapvetően verbális agresszióra épülő, ám testi fenyítésben is megnyilvánuló gidipacalozás egyfajta beavatási szertartásnak is tekinthető, ám – sok kollégiumi, gólyabeavatáshoz hasonlóan – az áldozatok nem válnak ezáltal semmiféle értékes közösség részévé, jutalmuk csupán az erőszaknak való behódolás lehetősége. Cili viszont nem törik meg a rá zúduló csúfolódásban, „úgy térden rúgta a vezért, hogy az mindjárt össze is esett” (122.). Önvédelmi gesztusában mélyről jövő, otthonról hozott, az idegen

támadóval szembeni ellenállása mozgatja („Ántánt dögök, gyertek csak, nége-  
rek!” [123.]). Cili ezek után mások védelmezőjévé vált, „a nefelejcsszemű angyal  
ordított, harapott, rúgott, a nagylányok menekültek előle” (123.), éppúgy visel-  
kedett, mint a gyermek Magdolna. Nagylánykorukra harmonikusan kiegyenlítik  
egymást, tulajdonságaik, archetipikus szerepmintáik átvándorolnak a másikba,  
hogymás segítőivé, kiegészítőivé váljanak életútjuk során.

A regény folyamán – a sokszor rapszodikus szerkesztés, a mindig újra feltörő  
emlékezéshullámok linearitást megakasztó struktúrája ellenére – jól kitapint-  
hatók a felnőtté válás (élet)útjának egyes állomásai, szakaszai, melyek egyrészt  
mérőföldkőként, másrészt próbatételként is szekventálják az összefonódó lány-  
hősök útját. A narrátor maga is hangsúlyozza ezen állomások plasztikusságát,  
pl. a következő megjegyzésben is: „Sajnos, az édeni állapot, amely a gidipa-  
calkorszakban kezdődött, az intézeti élet komolyságával egyre jobban sorvadt,  
de a végső dőfést nem az időhiány adta, hanem a tánciskola, amelybe való  
beiratkozást éppúgy előírta az az akkori nevelés, mint ezernyi más.” (167.) S a  
tánciskola után ilyen próbatételnek tekinthető a cserkészkirándulás, az érett-  
ségi, majd a lánykérés és férjhez menés időszaka, mindegyikben két különböző  
nézőpontot és élményt ismerhetünk meg, ám folyamatosan úgy, mintha mind-  
kettő egy irányból érkezne. Az önmagával folyamatosan szigorú Magdolna-  
elbeszélő kategorikusan elkülöníti ugyan a szerepeket – „Őt mindenki szerette,  
engem alig valaki Pálmán, Lidikán kívül, és ezen nem volt mit csodálkozni, nem  
voltam se könnyed, se bőkezű, segítségre mindig kész iskolatárs” (169.) –, éppen  
e szélsőséges ábrázolás képes leleplezni a két figura egymáshoz való viszonyát.

Ahogy a szintén autofiktív narratív eljárásokkal dolgozó *Régimódi törté-  
net*ben is olvashattuk, „nincsenek az életben ilyen tökéletes idomok”,<sup>9</sup> a túl-  
ságosan egyértelmű, végletes kerek kép gyanakvóvá teheti a befogadót, s „a  
kirakós kockajáték képe nem akart összeállni: valami zavarta a harmóniát”.<sup>10</sup>  
Míg ott a Jablonczay Lenkétől az apjáról hallottak alapján kibontakozó feke-  
te-fehér kép okoz zavart, a *Für Elise*-ben a két, fekete és fehér vagy – stíluso-  
san – szőke és barna lány egymástól – a narratív szándék szerint – végletesen  
különböző személyisége. Ám ahogyan a *Régimódi történet*ben, itt is lelepleződ-  
nek a végletek. A fentebb felsorolt szubjektumkettőzés mechanizmusát alátá-  
masztva Szabó Magda ezúttal a szó szoros értelmében vehető, archetipikus  
irodalmi hősöket épít autobiográf visszaemlékezésébe, megidézve a – regény-  
ben egyébként többször is felemlített – Atreidák családját, így a barna és  
okos Klütaimnésztrát és a szőke és érzéki Helenét, vagy akár a népmesékben  
sokszor megformált, ugyancsak barna és szőke lánytestvéreket, pl. a *Hófehérke*  
és *Rózsapiros* hősnőit. A fekete-fehér/szőke-barna szélsőségek feloldása pedig  
éppen a szélsőségek megkérdőjeleződésében bontakozhat ki: ahogyan a  
*Régimódi történet* elbeszélője is kijelenti, hogy nem létezhetnek fekete és fehér  
figurák (mivel ezek okozzák a kirakós darabjainak összeállíthatatlanságát), itt is

9 SZABÓ Magda, *Régimódi történet*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006, 97.

10 Uo., 98.



hasonló gesztussal élhetünk: a két szélsőséges személyiség nem értelmezhető immár külön, csakis egy entitás két szubjektumrészének kivetüléseként. Az így kettéosztott szubjektumban egyszerre van jelen az eltávolítás és az egységesülés aktusa (vagy legalábbis annak vágya), hiszen a szubjektum egyfajta védekező mechanizmusával számolhatunk: a még terhes, nehezen feldolgozható információkat, tudáselemeket vagy éppen a vágyott, de el nem érhető archetipikus szerepmintákat így le tudja választani önmagáról, Másikká tudja tenni, s így – a mélyebb megértést elősegítendő – kívülről tudja szemlélni énje másik részét. Így ez a Másik egyfajta védőpajzsot is képezhet a hős számára, vagy – egy másik metaforát használva – patrónusként funkcionálhat, hiszen ebből a kívültre helyezett ismeret- és erőtérből a számára szükséges beépíthető, míg a terhessé váló hátrahagyható. Ezért is szükségszerű az, hogy Magdolna erősödésével, magára találásával a Cili-rész folyamatosan gyengül, míg – egy olyan tettel, amit a történetbeli Magdolna soha nem tudna elérni – operaénekesként<sup>11</sup> ki nem lép testvére világából, majd a külföldre költözés után végleg magára is hagyhatja az immár felnőtt testvérét.

A *Für Elise*-beli Cili azonban nem csupán Magdolna hiányából táplálkozott, életútja – részmegfeleltetésekkel együtt is – ismerős lehet a *Régimódi történet*ből. Ugyanúgy magányos és szülei nélkül nő fel, ahogyan az ott ábrázolt Jablonczay Lenke, gyönyörű, szőke teremtés, aki zenetudásával búvóli el a debrecenieket, s aki mindig egy kicsit idegen marad a város lakóinak. Első szerelmét a tánciskolában ismerte meg, amiről a *Régimódi...*-ban hosszasan olvashatunk, ám a *Für Elise* (beharangozott) tánciskolai kalandja jóval szűkszavúbb, s Cili első szerelméről is jóval kevesebbet tudunk meg, mint Lenke Józseffel való kapcsolatáról, bár töredékességében is kísértetiesen emlékeztet rá. A Lenkének nem sikerülő zenei karriert pedig a távozó Cilinek ajándékozza a regény, igaz, ennek ára a Debrecenből (és a családból) való kilépés, mely alternatív történetként hozzásimulhat Jablonczay Lenke élettörténetéhez is. A *Régimódi történetet* elbeszélő Magda tehát megidézi, újrateremti (az életrajzi) Szabó Magda édesanyját, hogy egy lekerekített, bár nem fekete-fehér történetben elhelyezze, majd a *Für Elise*-t elbeszélő Magdolna biográfiai énjének narratív (és szükségszerűen autofiktív) konstruálása során az (autofiktív) életrajzi testvéreként az édesanya arcának mintájára teremti meg saját Másikját, aki így nem csupán az én (Magdolna) hiányaként konstituálódik, hanem magában hordozza az anya történeti és személyiségjegyeit. Cili sorsa elválaszthatatlan Lenkéétől, Dolna pedig nem pusztán egy testvérszerű Másikban keresi saját hiányzó tulajdonságait, személyiségjegyeit, hanem az allegorikus anyával is kapcsolatba kerül, akinek a *Régimódi történet*ben megismert traumái, áldozatai, lemondásai – csakúgy, mint Cili ugyanezen élményei – mind hozzájárultak ahhoz, hogy a mindkét regénybeli Dolna magára ismerhessen, magára találhasson.

---

11 Reális kapcsolódási pontként megemlíthető, hogy Szabó Magda férjének, Szobotka Tibornak az első felesége is operaénekes volt, aki Budapest ostromakor, várandósan vesztette életét.

Szabó Magda mesterien játszik az olvasóval: az autobiográf narratív elemek segítségével sajátos világot teremt, ami már nem Debrecen, főhőse már nem Szabó Magda, hanem e reális elemekből felépülő komplex világ, már-már univerzum, melyben mindennek és mindenkinek megvan a maga szerepe, s ahol az egyes regények között sajátos átjárók is nyílnak. Szereplői és helyszínei legtöbbször a valóságból táplálkoznak, ám a *Für Elise* mintha egyre inkább maga mögött hagyná a biográfiát, s immár főszereplője is fiktív, feltehetően – mint láthattuk – elsősorban pszichoanalitikus olvasat segítségével felfejthető entitás. Így a Cilihez kapcsolódó, reálisnak vélt jelek is „eltorzulnak”, mind a személyek, mint a helyszínek csak a fikció keretein belül válnak értelmezhetővé, így vőlegénye, a világhírű karmester, Gianni Tonelli, valamint a regény szerint Debrecen-szerte ismert Tonelli-ház is. Tonelli szintén egy reális térhez, Milánóhoz, valamint reális személyekhez, Bartókhoz, Kodályhoz kapcsolódik, ezáltal – Cilihez hasonlóan – fiktív és reális között lebeg, jelentése csak a regény imaginárius terében lesz. A Szabó Magda által árajzolt Debrecen-térképre pedig újabb helyszín kerül fel: „Cili sosem látott otthonát úgy hívják szülővárosomban: a Tonelli-ház. A gyerekek, akik odajárnak [mivel zenei általános iskola működik benne – K. J.], nem tudják már, ki építette, valami idegen.” (314.)

S ha Debrecen térképe vagy a két világháború közötti korszak zenei élete árajzolható, miért ne lenne az az autobiográfia is? Szabó Magda utolsó nagyregényében ennek az árajzolásnak, egy autobiográfiából táplálkozó fikciónak lehetünk a tanúi, melynek során a Szabó Magda-életműben is egyedülálló, a korábbi autofiktív művek hőseitől is különböző narrátort köszönthetünk, akinek alakjában (az életrajzi) Szabó Magda nem pusztán és nem elsősorban életének elmesélőjévé, sokkal inkább valódi regényhőssé válik.