

Az elbeszéléstechnika sajátosságai Szabó Magda *Disznótor* című regényében

Absztrakt. A tanulmány Szabó Magda *Disznótor* című regényének – a recepcióból egyelőre hiányzó – narratív vizsgálatát végzi el. A szereplői tudatábrázolás narratív módozatainak, valamint a mű fokalizációs eljárásainak elemzésével az alkotás narratív összetettségére igyekszik rámutatni, s egyúttal bővíteni annak recepcióját.

1.

Szabó Magda *Disznótor* című regénye marginális pozíciót foglal az életművel foglalkozó szakirodalomban. A megjelenését (1960) követő időszakban született recenziókon és kritikákon kívül csak két tanulmány¹ foglalkozott vele kicsit részletesebben, míg a nagyobb, összefoglaló igényű munkák² csak ritkán, vagy egyáltalán nem említették meg. A regényről ezért főleg – a marxista irodalomtudomány elvárásait érvényesítő – ideologikus jellegű elemzések születtek, melyekben a kritikusok a szocialista erkölcs és életforma nem elég markáns megjelenítését,³ a mába helyezés következetlen megvalósítását,⁴ a társadalomrajz és a szocialista állásfoglalás hiányát⁵ hangsúlyozták. A műben

1 Azonban ezek az írások sem tekinthetők átfogó igényű elemzéseknek, mivel több Szabó Magda-regény elbeszélésmódját tárgyalják, így csak érintőlegesen foglalkoznak a *Disznótor* narrációjával. ERDŐDY Edit, *A realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda regényeiben*, Literatura, 1974/3, 109–120, illetve KERÉNYI Magda, *Szabó Magda és a modern regényírás*, Új Látóhatár, 1961/3, 260–269.

2 Két nagyobb irodalomtörténeti kézikönyv említi meg a regényt. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, főszerk. SÓTÉR István, Budapest: Akadémiai, 1966, VI, 1054; *A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, Budapest: Akadémiai, 1990, II/1–2, 740.

3 F. R. [Falus Róbert], *Disznótor: Szabó Magda regénye*, Élet és Irodalom, 1960. június 17.

4 „A [...] [szereplők] által képviselt mai társadalom semmi korszerű (lényeges) mozzanatot nem ad hozzá a tragédia végkifejletéhez. Ezeknek a hajdan küszködő embereknek az élete megváltozott, megjavult, de a fő cselekmény szereplőiehez, az egész házassági históriához való viszonyukban, az alapkérdés megítélésében, érzéseik, indulataik színezetében semmi nem módosult. A ma nem tett hozzá semmit a gyűlölet és kitagadás régi, felszabadulás előtti indokaihoz...” TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Disznótor*, Kortárs, 1960/7, 147–148.

5 SIMON Zoltán, *Szabó Magdáról*, Alföld, 1963/9, 84.

érvényesülő narratív eljárások használatának sikerességét az általa megvalósítható hiteles valóság- és társadalomábrázolás függvényében értékelték, s nem törekedtek azok átfogó igényű vizsgálatára.

Úgy gondolom, hogy a regényről való érdemi beszédmód az alkotás narratológiai sajátosságainak számbevétele nélkül nem valósulhat meg, ezért a most következő analizisem célja a *Disznótor* című regény recepciójának az említett értelmezési irányból való bővítése, a narratológiai besorolás pontosítása, illetve a mű narratív összetettségére való rámutatás.

A tanulmányban a regény elbeszéléstechnikai sajátosságait vizsgálom a szereplői tudattartalmak megjelenítési módozatainak, illetve a perspektivikus ábrázolás függvényében, megválaszolva a *Ki beszél?*, illetve a *Ki lát?* kérdéseket. Emellett arra is kitérek, hogy az omnipotens elbeszélő milyen mértékben és módon avatkozik bele a narratívába, mi a jelentősége a több szereplő tudatábrázolására épülő elbeszélésmódnak, továbbá rámutatok a szereplői perspektívák váltakoztatásának regényszövegben betöltött szerepére is.

2.

A mű kortárs értelmezői a Szabó Magda-regények hangsúlyos narratív jellemzőjeként a belső monológ használatát jelölték meg, s ezt a meghatározást a *Disznótorban* alkalmazott tudatábrázolási módszerekre is kiterjesztették. Ez a szakirodalomban máig meghatározónak számító leegyszerűsítő megközelítés azonban elfedi azt a tényt, hogy ennek a technikának több fajtája is létezik.⁶ Az összefoglaló igényű munkák mindössze arra hívták fel a figyelmet, hogy a műben egyes szám harmadik személyű belső monológok érvényesülnek,⁷ illetve megemlíthetők e tekintetben Erdődy Edit⁸ és Pomogáts Béla⁹ későbbi tanulmányai is, melyekben már kísérletet tettek az egyes változatok elkülönítésére. Tipológiájuk alapját a szereplők tudattartalmainak megjelenítési módjai – melyeket az általuk megvalósítható realista ábrázolás szempontjából vizsgálnak – képezik, ám ezen túlmenően (a formai sajátosságok, illetve az egyes

6 Ez a probléma már a *Freskó* és *Az őz* esetében is felmerült; a két regény elbeszélésmódját „belső monológként” határozta meg a recepció, holott azokban a szerző feltűnően más narrációs technikai megoldásokkal él.

7 „A regény [...] nem képes hitelesíteni [...] a párhuzamos belső monológokat, pontosabban: a különböző nézőpontból, egyes szám harmadik személyben előadott fejezetek váltakozását.” *A magyar irodalom története 1945–1975*, 740.

8 Erdődy Edit 1974-es tanulmányában a belső monológ három típusát különíti el; a „naturalista belső monológot” (James Joyce), a „realisztikus belső monológot” (Tolsztoj), illetve az „emlékező belső monológot” (Virginia Woolf, William Faulkner). Írásában azt a kérdést is vizsgálja, hogy a belső monológ mennyiben képes megvalósítani a hiteles valóságábrázolást. ERDŐDY, *l.m.*, 115–116.

9 Pomogáts Béla véleménye szerint Szabó Magda nem „Joyce-ra utaló belső monológokat írt, hanem klasszikus eszközökkel ábrázolta a személyiségben, az emberi tudatban lefolyó változásokat”. Ennek a technikának a klasszikus változatát Balzachoz és Tolsztojhoz köti, akik „nem a tudat mélyvilágának kaotikus kavargását” kívánták ábrázolni, hanem a „tapasztalati, érzékelhető valóság megragadására” törekedtek. POMOGÁTS Béla, *Szabó Magda három alkotó évtizede*, Tiszatáj, 1976/4, 55–56.

fajták funkcióinak mélyebb elemzése stb.), és meglátásaikat kifejezetten erre a regényre vonatkoztatva, ők sem tárgyalják a kérdést. Az előbbiekből adódóan tehát elsőként érdemes a belső monológ formai alapon történő megközelítésére és csoportosítására kell összpontosítanunk.

Dorrit Cohn *Áttetsző tudatok* című könyvében arra hívja fel a figyelmet, hogy a „belső monológ” elnevezés egyszerre jelölhet egy elbeszélési *technikát* és egy elbeszélő *műfajt* is.¹⁰ A kettő között a legfőbb különbség az, hogy míg az előbbi esetében egy felettes elbeszélői hang közvetíti a szereplők nyelvi és nem nyelvi természetű tudattartalmait, addig az utóbbi esetében a szereplő(k) gondolatai nem elbeszélői kontextusban jelennek meg, hanem a gondolatok idézése egy önálló, független formát hoz létre.¹¹ A formai sajátosságokat figyelembe véve megállapítható, hogy a regényszövegben a belső monológ narrációs technikaként érvényesül, s Cohn ezen belül is két típust különít el; az *elbeszélt monológ* terminust javasolja azon harmadik személyű monológok esetében, melyekben a szereplő saját mentális megnyilatkozása narratív kontextusban valósul meg, az *idézett monológ* meghatározást pedig azokra a monológ típusokra tartja fenn, melyekben a narrátor egyenesen idézi a szereplő gondolatait.¹²

A *Disznótör*ban az elbeszélt és idézett monológ narratív eszköze egyszerre érvényesül, s ezen technikák mind a jelen történéseinek, mind pedig a múltbeli események felelevenítésében fontos szerepet játszanak. Ezeknek a tudatábrázolási módoknak a szerepe két dolog miatt válik meghatározóvá a narrációban; egyfelől a szereplők gondolatainak megjelenítését teszik lehetővé, másfelől pedig azért, mert a szövegben – a jelentős mértékben monológok révén kibontakozó – emlékezési folyamatok terjedelmileg nagyobb részt tesznek ki, mint a külső eseménysorok érzékelése. Ez utóbbi egyúttal azt is jelenti, hogy az alkotás történetidejét megelőzően már minden fontos esemény lejátszódott, így a műben a felismerésekhez és a tragikus végkifejlethez közvetlenül vezető történések bontakoznak ki, melyeket a – végül le nem zajló – disznótorra való készülődés indít el. Az alkotás leggyakrabban használt tudatmegjelenítési módozatának az elbeszélt monológot határozhatjuk meg, mivel a narrátor a szereplők nem nyelvi természetű tudattartalmait (melyet, mint arra Cohn is rámutatott, csak elbeszélni lehet),¹³ illetve a külső (a regény történetidejében felmerülő) impulzusok kiváltotta gondolatainak formálódási folyamatát is megjeleníti, ezért először ezzel foglalkozom részletesebben.

A műben a narrátor az adott szereplő tudattartalmát elbeszélői közbevetések és közvetlen idézések nélkül, mégis hűen képes elbeszélni. Ezt úgy éri el, hogy bár harmadik személyű narrációt használ, a szereplő szólama mégis olyanynyra az övébe simul, hogy nemcsak az adott alak érzés- és gondolatvilágát képes hitelesen visszaadni, hanem egyúttal arra is lehetőséget teremt, hogy az adott szereplő reflektálhasson a mű történetidejében zajló, emlékezési folyamatot indukáló történésekre is.

10 Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978, 15.

11 Az *őz* című regény teljes mértékben ebben a formában íródott, ahogy a *Mózes egy, huszonkettő*, a *Katalin utca*, illetve *A szemlélők* egyes fejezetei is.

12 COHN, *I.m.*, 12–14.

13 *Uo.*, 11.

Jaj, az edény!

Ez miatta van, a gyalázatos tanító miatt, hogy kinn feledte. Jó, hogy bele nem pusztult, hogy össze nem rogyott holtan, mikor meglátta. A gazember. A hitvány. A paraszt. Jön azzal a kerek pofájával, a szeme olyan, mint a bors, még szemüveget tesz rá, mintha azzal eltakarhatná, lesír az arcáról a szemüveg, nem ilyen embereknek való az, trágya való neki, lúg... Jön, vigyorog, tolul befelé, arra a kanapéra ül, ahol valaha a mama hímzett [...] Szemét ez [a tanító] is, mint amaz [Geréné], túl a fürdőszobán, de ez csak az igazi szemét [...] „Nagy kitüntetés”... A szappangró! A nagyapja még gatyában járt, úgy kavarta az üstöt, faggyúból cseperedtek valamennyien. És a ház, ahol ez felnőtt, oldalt valami műhely, onnan dőlt a faggyú meg a lúg szaga, bal felé meg a konyha, azon át kell belépni a szobába. Ott ült az a kacska húga meg valami vihogó bolond, valami félkegyelmű, [...] és az anyja, szinte lecsorgott a székről, [...] emelte a borospoharat, de nem ivott, visszakoccantotta, egy tömzsi fekete fiú meg le sem ült, úgy támasztotta az ablakpárkányt. Mindenki hallgatott. Olyan volt, mint a lidércnyomás. Az átkozott, a gazember! Most mehet ki miatta a hideg fürdőszobába, hozhatja vissza az edényt [...] S mindezt Tóth úr miatt! A tanító! A világ marhája! A bitang! (49–50.)¹⁴

54

Az idézett részben megfigyelhető, hogy az elbeszélte monológ különböző idősíkokat hoz mozgásba. Egy, a fejezet történetidejéhez képest néhány perccel korábban lejátszódott esemény (a tanító, vagyis János látogatása) felidézése a szereplő múltbéli tudatát hivatott visszaadni, mert bár a jelenet az előző fejezetben zajlott le, akkor a történések János szempontjából prezentálódtak. A monológ jelen időben folytatódik, mely arra utal, hogy itt nem egy egyszeri benyomásról, hanem Klárrika néni Jánossal szembeni általános viszolygásáról olvashatunk, s ebbe a jelen idejű mondatba ékelődik egy újabb idősíki, melyben az édesanya múltbéli szokására történik utalás. Ezt követően Klárrika néni tudatában a felelevenített jelenetben elhangzott, újabb gondolathullámot előidéző kijelentése („Nagy kitüntetés”) idéződik fel, melynek gúnyos felhangot ad egy másik idősíki mozgásba hozó, a Tóth család generációkra visszamenő (a jelen időből számolva körülbelül 100–130 éves) múltjára, munkájára tett reflexió, mely egyúttal visszakapcsolás is a jelen idejű mondatban foglaltakhoz („trágya való neki, lúg”). A folytonosság érzetét egy (kb. 25 évvel ezelőtti) családi látogatás emléke teremti meg. A Tóth család – szappanfőző műhelynek is helyet adó – otthona nemcsak térben kerül közelebb az olvasóhoz, hanem érzéki benyomások (szagok) által is hozzáférhetőbbé válnak a felmenők által végzett munka körülményei, valamint jelzi, hogy a szereplő lenéző megjegyzésének nemcsak saját, magasabb társadalmi státusának tudata, hanem személyes (és kényszerből létrejövő) tapasztalata a kiváltója. Ezt követően a monológ visszatér a kiinduló gondolathoz, mely egy jövőbeli cselekvés kényszerét vetíti előre.

Az előbbiekből tehát jól látható az egyes idősíkok közti folyamatos oszcilláció, melyet az elbeszélte monológ narratív eszköze révén ábrázolt, érzelmi felindultság nyomán csapongó szereplői gondolatok eredményeznek, ahogy az is, hogy – a harmadik személyiség révén – a szereplői magánbeszéd ketős perspektívából válik megítélhetővé.

¹⁴ Az idézetek a következő kiadásra vonatkoznak: SZABÓ Magda, *Disznótör*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001.

Az elbeszélt monológ mint az érzelmeket és gondolatokat átadó narratív eszköz, nemcsak a múlt felidézésében játszik fontos szerepet a regényben. Amikor Jánost behívatja az iskolaigazgató az irodájába, egy idő után arra terelődik a szó, hogy a férfi miért nem vesz részt az iskola közösségi életében. Ekkor egy olyan „dialógus” bontakozik ki, melyben János gondolatai és válasza az igazgató – tipográfiaiailag is elkülönülő – megszólalásaival és kérdéseivel ellentétben csak az elbeszélő-olvasó helyzetben válnak láthatóvá, sajátos kommunikációs helyzetet létrehozva ezzel. A szereplői szinten el nem hangzó mondatok révén az olvasó számára mintegy összesűrítve jelennek meg annak a folyamatnak az egyes mozzanatai, melyek János családjától és kollégáitól való elszigetelődéshez vezettek. Ezeknek a mozzanatoknak a szereplői tudaton belül maradása azt érzékelteti, hogy a férfi még ekkor sem ismeri el, hogy a felesége akarátának való alárendelődése miatt vált magányossá, s veszítette el kapcsolatát a külvilággal. Az elbeszélt monológ révén így János egyszerre reagál magában a mű történetidejében elhangzó kérdésekre, megnyilvánulásokra, s idéz fel magában magyarázatul szolgáló emlékeket.

A jelen történéseire adott reflexió figyelhető meg a következő esetben is:

A küszöbről [János] visszanézett rá [Klárka nénire], s meg is torpant. Micsoda arc! Micsoda érthetetlen tekintet! És hogy zúg a szél. Valami csattog, valami ütemes, fémes csattogás hallik idáig. A kulina. Itt nem változott semmi a házban, még mindig a kulinán át fűtenek. Geréné fűt, nyitva hagyta a kulinaajtót, azt csapkodja a szél, az csattog úgy. (198.)

Az idézett részből jól látható, hogy a regényben az elbeszélt monológ révén nemcsak az emlékek felidézése, hanem a mű történetidejében zajló történesek és viszonyok (hang, látvány) szereplői tudatokon keresztüli közvetítése, illetve a magyarázatkeresés folyamatának megjelenítése is lehetővé válik.

A regényben, kisebb mértékben bár, de az *idézett monológ* használata is megfigyelhető, mely két esetben érvényesül. Az egyik ilyen eset, amikor az elbeszélő a szereplő nyelvileg artikulált tudattartalmait szó szerint kívánja visszaadni. Ilyenkor olyan magánbeszédekről olvashatunk, melyek szereplői szinten nem hangzanak el a következő okokból; egyrészt azért, mert csak retorikailag szól az adott (és jelen nem is lévő) személyhez, másrészt azért, mert ezeknek a beszédeknek a nyilvánossá tétele súlyos sértésnek minősülne, harmadrészt pedig azért, mert az adott szereplő „némán faggat” egy másikat, anélkül, hogy arra választ várna az illetőtől.

A másik eset az, amikor a szereplők nemcsak felidézik az egyes jeleneteket, vagy azok egy-egy mozzanatát, hanem monológjaikban a múlt „jelenlővé válik”. Győzőben például ily módon játszódik le a műben végig lebegtetett,¹⁵ ám eddig a pontig teljes mértékben fel nem tárt gyerekkori traumatikus emléke, melynek felidézéséhez a narrátor ideiglenesen felfüggeszti a harmadik személyű narrációt, és átadja a szót a szereplőnek, hiszen más szenvedését

15 Például: „[Győző] ér még a legtöbbit közülük, [...] csak ne szólna soha, mert ha kinyitja a száját, az valami borzalom.” (40.); „Andrea bement a hálóba, oda tán kevésbé hallatszik át, ha a nagybátyja beszél. Iszonyatos hangja van, semmihez nem hasonlítható hangja. Mintha egy kísértet zihálna.” (64.); „...Győzőkének jó szíve van, csak nem vették észre szerencsére, merthogy olyan rútol beszél” (89.).

nem lehet elbeszélni. A következőkben (a fontosabb csomópontokat idézve) ezt mutatnám be:

Fekszem, és fáj a torkom. Szalay bácsi felírt valami orvosságot, kanálról nem tudják beadni, mert azt kitolom a nyelvemmel, nekem úgy adják be a gyógyszerrel, hogy befogják az orromat, és letöltik a torkomon. [...] Az orvosságbeadás a Klárrika néni nagy perce, de gyűlölöm a kezét, ujjai szagát, a mosolyát, a szirupot, amit utánaönt a keserű kortynak. Fáj a torkom, este van, rugdalózom: nem, ne hozzák! Délben is keserű volt, iszonyúan keserű, gyűlölöm, ki fogom hányni. [...] Klárrika néni csak nagymamát hívhatja segítségül, és ha az itt van, nincs menekülés. Hideg levendulaillat árad be az ajtón, birsalmaszag, sonkaszag – a nagymama a kamrában ügyködött, onnan jött be a hívásra, kezében csupor. Két ilyen delft csuprunk van, két kék, az egyikben mindig az orvosság, ha beteg valamelyikünk, az az orvosságos bögre. „Lenyelni!” – mondja, és tartja a bögrét [...] Ám ahogy a bögre az ajkamhoz ér, felpattan a szemem, és azt mondom, hogy „nem!”, és már ugranám is ki az ágyból, mert ilyen ízt még soha nem éreztem, ez nem is íz, ez láng [...] a Gyilkos befogja az orromat, kifeszíti a számat [...] aztán lezúdul valami a torkomon, és a hang, amit kiadok, nem emberi hang [...] Jolán beesik az ajtón, kezében a csésze párja, kék delft porcelán, szakasztott olyan fülevesztett, mint amit a számhoz tettem, és azt ordítja: „Itt az orvosság, itt az orvosság, ne tessék beadni szégyenynek a marólúgot!” (104–105.)

56 A fenti részletből megállapítható, hogy a narráció alanya és tárgya megegyezik, a jelen idő használatából kifolyólag pedig a felidézett emlékekben zajló eseményeket úgy fogjuk fel, mint jelen és múlt idejű eseményeket. A monológ nemcsak a gyermek érzéseit és gondolatait adja vissza finom pontossággal, hanem a körülményeket (napszak, szagok, íz) is, melyek szintén az olvasó (metaforikus jelen időben) zajló eseményekbe való bevonódását segítik elő. Az „emlékező én” jelenléte mindössze egyetlen mozzanatban, a baleset előtti történéseket leíró részekben még Nagymamának nevezett asszony „*Gyilkosként*” való említésében érhető tetten, ugyanis az „átkeresztelés” gesztusa a traumatikus eseményhez képest utólagos. Ettől eltekintve végig a gyermek, bizonyos tekintetben korlátozottan bizonyuló nézőpontja dominál, ezért a jelenet árnyalásához szükséges egy külső viszonyítási pont, melyet Jolán személyében határozhatunk meg, hiszen általa nyernek értelmet az események mind szereplői, mind olvasói szempontból, továbbá így válik világossá az olvasó számára, hogy baleset történt. Az elbeszélő én ezzel ellentétes interpretációjáról – melyet a zsarnok és kíméletlen nagymama iránti gyűlölete is táplál – az előbb említett névadása árulkodik.¹⁶ A jelen idejű monológ használata azonban meglátásom szerint nemcsak abban játszik fontos szerepet, hogy élményszerűbbé tegye az elbeszélést, és jelenvalóvá tegye a múltat; a lezáratlanságot, s a traumatikus emlék eltávolításának lehetetlenségét (mely véleményem szerint magyarázatul szolgál arra, hogy miért nem elbeszélte monológ formájában idéződik fel a szövegben)

16 A Győző által használt „*Gyilkos*” megnevezés többszörösen terhelt névként kezelhető, hiszen a nagymamára nemcsak a saját hangja (és metaforikus kiterjesztéssel egész énje) gyilkosaként tekint, hanem őt teszi felelőssé nagyapjának, szüleinek és hűgának a haláláért is.

hangsúlyozza, hiszen a csorba csészék látványa az emlék mechanikus aktíválódását¹⁷ idézik elő a szereplői tudatban.

3.

Mint az előbbiek során láthattunk, a műben az egyes szereplői monológok egy omnipotens elbeszélő segítségével bontakoznak ki, ám a narrátor és a szereplők hangnemének egy irányba mutatósából adódóan a tudatok mégis áttetszőkké válnak. A belső monológ használatára már a korabeli recepció is rámutatott, s ennek a technikának a használatát kizárólagosnak állította be. A szereplői tudatok azonban nem csak az egyes monológokon keresztül válnak hozzáférhetővé; ezek mellett ugyanis egy olyan tudatábrázolási módszer is érvényesül, melynek során az omnipotens elbeszélő – a szereplők mentális nyelvének megidézése nélkül – mutatja be a szereplők nyelvi és nem nyelvi tudattartalmait – erre a narratív módszerre Dorrit Cohn a *pszicho-narráció* terminust javasolja, mely a tárgyat és a tevékenységet egyaránt meghatározza.¹⁸

A pszicho-narráció narratív eszközének használata egyfelől akkor tapasztalható a regényben, amikor a narrátor az adott alak tanácsstalanságát emeli ki. Ezek az esetek általában olyan múltbéli emlékek felidézéséhez kötődnek, melyekben az említett narratív technika temporális rugalmassága érvényesül, hiszen az elbeszélő egy távoli perspektívából képes pontosan ábrázolni és összegezni az adott alak akkori érzélemvilágát és észlelését. Ugyanakkor ezekben az esetekben a narratori közlésekbe monologikus betétek (reflexiók) is ékelődnek; ezek során az elbeszélő oly módon jeleníti meg az adott alak múltbéli gondolatait és érzelmeit, hogy ideiglenesen átveszi annak múltbéli perspektíváját, ám jelenbeli tudásának felhasználása nélkül, de arra is akad példa, hogy a szereplő jelen távlatából származó tudását nem minden múltbéli mozzanatra kiterjedően használja fel.¹⁹ A narrátor ily módon egy olyan, szereplővel kapcsolatos mozzanatra tereli a figyelmet, mely a későbbiekben további részletekkel egészül ki, ám magyarázatára, és az adott alak tudati tartalmainak megjelenítésére csak a narratíva későbbi pontján kerül sor, mely hipotézisalkotásra készíti az olvasót.

A pszicho-narráció narratív technikájának használata azokban az esetekben is tapasztalható, amikor az adott szereplő gondolatainak kuszasága –

17 „Ez még nem ismeri a kuka Kémery mániáját [...] Most már nem teszi senki szová, felelni úgyse felel, mért csap rá, mint az őrült, minden csorba bögrére, aztán mért csattintja széjjel.” (103.) Győző idézett monológja egy újabb ilyen eset leírását követően jelenik meg a narratívában.

18 COHN, *l.m.*, 11.

19 Például: „Azt hitte, a cselédlányt látja újra, aki bevezette, de nem, egy lány állt mögötte, olyan tizenhárom-tizennégy éves forma nyurga, szőke, nagy szemű lány. [...] Tüszkölt és nevetett – saját magát nevette, ezt akkor is, azonnal érezte, hogy Veronka önmagát neveti [...] Milyen könnyűvé vált minden azoktól a buta kis neszektől, a zsebkendőtől, melyet Veronka az orra elé kapott, s amely felett tovább nevetett a szemé! Mikor végre ellépett az ajtótól, első mozdulata is más volt, mint amit várt. Odaszorította magához az öccsét, és csókolni kezdte a sálat a torka felett. [...] De mért a sálat csókolja? Ő Sándornak mindig a feje búbját nyomogatta meg, Sárát meg a hátára kapta, futott vele.” (20–21.)

mely a különböző idősíkokhoz tartozó emlékképek egymásra tolulásában is megmutatkozhat – nem teszi lehetővé azok monológgá alakulását,²⁰ így a gondolkodási nehézségek megjelenítése erőteljesebb narrátori beavatkozást igényel. Ugyancsak az elbeszélői tudatábrázolás előtérbe kerülése figyelhető meg az utolsó előtti fejezet azon, János szempontjából prezentált jelenetében is, melyben a férfi ráébred arra, hogy Paula és Szalay viszonya – az ő feltételezéseivel ellentétben – hosszú évek óta tart.

Most megértette. Egy másodpercig nem látott, mikor felfogta, s minden pórúsán átütött a verejték. Aztán megszűnt a pillanatnyi vakság, s akkor már nem látott semmi mást Paulán kívül. [...] Valamibe belekapott, meg is metszette az ujját. Felragadta a böllérekést. (218. – Kiemelés az eredetiben.)

A példából jól látható, hogy – a tetőpont közeledésével párhuzamosan és a feszültséget fokozandó – a narrátor apránként elvonja az olvasót a szereplő tudatától; az imént citált részt megelőző bekezdésekben még az idézett monológ révén közvetíti János gondolatait, a felismerést követően viszont már pszichonarrációval ábrázolja a tudatát, míg végül már csak a férfi cselekvéséről tudósít – ettől a ponttól kezdve János perspektívája végleg bezárul az olvasó előtt.

A műben tehát, mint láthattuk, az omnipotens elbeszélőt az egyes szereplői tudattartalmakhoz (melyeket elbeszél vagy egyenesen idéz) való korlátlan hozzáférés jellemzi. Ez a hozzáférés azonban nem kizárólag az elbeszélői hang, hanem a perspektivikus ábrázolás kérdését is érinti, azaz a regényszövegben jelentőséggel bír az, hogy az adott történések, személyek bemutatása ki(k)nek az észlelési fókuszából történik. Ez Szabó Magda művében azért is különösen fontos kérdés, mert a szereplők közötti idegenség alapját a gondolatok, érzések egymás elől való elhallgatása/elitkolása képezi, ezért a szereplői perspektíva a tudáselosztás, illetve az információkorlátozás elveként²¹ működik a regényszövegben, melyek a cselekmény és a tetőpont alakításában döntő szereppel bírnak. A következőkben tehát annak tudatában vizsgálom a *Disznótorban* tapasztalható fokalizációs jelenségeket, hogy az észlelés a szereplőkhöz, míg azok elbeszélése/közvetítése a narrátorhoz kötődik.

A narratív szöveg egészét tekintve *zéró fokalizáció* érvényesül, mert az elbeszélő többet tud, mint a szereplők, s úgy közvetíti az egyes eseményeket, ahogy egyik szereplő sem észlelheti.²² Az elbeszélő a különböző fókuszváltá-

20 „Kuszák voltak a gondolatai. Pólika hosszú combja, gerincének vonala éppúgy ott rezgett a könnyei között, mint múmiává bonyált, tiltakozó teste vagy a Szalay öleléséből bontakozó karjai.” (211–212.) A nő combja és gerince egy általános benyomást rögzít, a második mozzanat egy, a hatodik fejezetben lejátszódó eseményből, míg a harmadik az előző fejezet inflagranti-jelenetéből származik.

21 A következőkben Gérard Genette narratológiai fogalmait használom. Gérard GENETTE, *Narrative Discourses: An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca–New York: Cornell University Press, 1980, 189–190.

22 Például: „Klárka néni megnyikkant. Úgy nyikkant meg, ahogy az állat szokott, nem volt emberi a hangja.” (44.) Vagy: „A villanyt Szalay oltotta el, Klárka néni szeme megrebbent odakinn, mikor meghallotta, hogy reccsen a divány.” (168.) Az előbb idézett jelenetekben olyan mozzanatok szerepelnek, melyeknek egyik, az adott szcénában fókális karakterként azonosítható szereplő sem lehet tanúja, mivel másik szobában tartózkodnak. Az első idézetben az alak leírásához ráadásul olyan

sok mértékének szabályozásával, s a gyújtópont megválasztásával adagolja, vagy épp tartja vissza a narratív információkat, mely feszültséget teremt vagy hipotézisalkotásra készítet. Ugyanakkor a fokalizáció a szereplőkhöz is kötött, mivel a műben az egyes események jelentős mértékben a különböző szubjektumok gondolatain keresztül bontakoznak ki – ezekben az esetekben *belső fokalizáció* érvényesül, hiszen ekkor a narrátor csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudhatnak. A múltbéli események felidézése teljes mértékben így történik, míg a jelen idejű történekek leírásában *külső fokalizáció* is érvényesül, mely egyrészt a cselekmény továbbblendítését, másrészt a szereplői fókuszváltások előkészítését, harmadrészt pedig – az egyes szereplők tudatához való hozzáférés ideiglenes megszüntetésével – a feszültségkeltést (késleltetés) is szolgálhatja.

A regényben több szereplő is fokalizálóként funkcionál, ám az egyes alakok perspektívájába eltérő mértékben kaphat betekintést az olvasó. A domináns fokalizátorként Tóth János, illetve – a vele körülbelül egyenlő mértékben fokalizáló – felesége (Kémery Paula), valamint a lányuk, Andrea határozható meg. A fokális karakterek másik csoportját azok a szereplők alkotják, akik perspektívájába egy-egy fejezet erejéig tekinthet be az olvasó (Klárka néni, Geréné, Jolán, Szalay Gábor, Anti, János édesanyja, Sándor és Sára), míg a harmadik csoportba azokat a marginális alakokat sorolhatjuk, akiknek nézőpontjához csak ideiglenesen férhet hozzá az olvasó (az iskolaigazgató és Kémery Győző munkatársai); utóbbiak a narratíva „kiegészítő perspektíváját” hordozzák (olyan, a későbbiekben fontossá váló információk birtokában vannak, melyeket az olvasó csak az ő perspektívájukból szerezhet meg), illetve korlátozott tudásukból adódóan a feszültségkeltés és sejtetés forrásaiként is funkcionálnak.²³

A nézőpontok elrendezési módozatainak tekintetében megállapíthatjuk, hogy a műben a *rögzített* és *változó* fokalizáció egyaránt érvényesül, mivel egyes fejezetekben egyetlen fokális karakter határozható meg, de számos olyan fejezet is akad, melyekben – a konfliktus háttérére való rávilágítás és az adott esemény eltérő megítélésének bemutatása okán – a fokalizáció egyik szereplőtől a másikhoz kerül, ugyanakkor a szereplői fokalizáció szinte minden fejezetben (bár eltérő mértékben) összefonódik a külső fokalizációval is. Ez utóbbi módszer segítségével az elbeszélő egyfelől egyszerre képes belülről és kívülről mutatni az adott szereplőt, másfelől pedig a külső leírás segítségével fókuszál rá arra a szereplőre, akinek perspektíváját a következőkben felveszi.

értékelő megjegyzés is kapcsolódik, mely – az előbbiekből adódóan – egyértelműen a narrátornak tulajdonítható.

23 Ezen alakok fokalizációjából derül fény arra, miképpen ítélik meg a munkatársak a társaságtól visszahúzó Jánost és Győzöt. Győző esetében ily módon az elbeszélő tovább növeli a feszültséget olvasóban azáltal, hogy ezen szereplők révén olyan megnyilvánulásokra (az eltorzult hang, a csorba bögrék összetörése) tereli a figyelmet, melyek értelmezése csak a férfi múltjának ismerete esetén válhatna lehetővé. A múlt megismerését azonban késlelteti azáltal, hogy még az azt ismerő fokális karakterek perspektívájában sem jelennek meg az ezzel kapcsolatos információk, a marginális szereplők pedig nincsenek is tisztában ezekkel.

Mivel az első, *János* címet viselő fejezetet János perspektívája szervezi, ezért a nevek elsőre strukturáló tényezőknak tűnnek (vagyis az olvasó a következő fejezetben is azt várja, hogy a címszereplő tudatába nyer majd betekintést), ám a második fejezettől világossá válik, hogy a rendszerszerűség nem ilyen tekintetben érvényesül. Egyrészt vannak olyan fejezetek, melyekben a címszereplő ugyan feltűnik, ám nem a fokalizáció alanyaként, hanem a tárgyaként (ilyen esetekben az adott alak tudattartalma a narratíva adott pontján még nem észlelhető), másrészt pedig egyes fejezetekben a címszereplő nem kizárólag alanyként, hanem tárgyként is jelen van, vagyis az adott részt több szereplő egymást dinamikusan váltó perspektívája szervezi. Bármelyik eset is áll fenn, az adott szereplő nevének címben való szerepeltetése azt jelzi, hogy a fokalizáció alanyával és/vagy tárgyával kapcsolatosan valamilyen fontos mozzanat jelenik meg a narratívában.

Mivel az első két fejezetben János a fokális karakter, a regény főbb alakjait is az ő szűrőjén keresztül ismerhetjük meg, majd a harmadik fejezettől már más szereplők perspektívája is hozzáférhetővé válik, ám nem teljes mértékben. Egyes alakok tudatában vannak bizonyos információknak, melyek még a szereplő-olvasó párbeszédhelyzetben sem válnak hozzáférhetővé, ám az adott alak belső beszédének megformálásából mégis érzékelhetővé válik az információ elrejtésének ténye, mely a hipotézisalkotásra készíteti az olvasót, vagyis ez a módszer egyszerre sejtet és késleltet. Az ilyen esetek azokhoz a szereplőkhöz (Klárka néni, Győző) kötődnek, akiknek tudomásuk van Paula és Szalay évek óta tartó, s a mű tragikus végkifejletéhez vezető viszonyáról.²⁴ Ugyanakkor a narrátor a mit sem sejtő alakok (János, Geréné, Andrea) nézőpontjának ábrázolásakor már elhinti a végkövetkeztetéshez szükséges információkat (azonban ők ezeket másképp interpretálják), ám a kérdéses szereplők ezekre vonatkozó tudattartalmát csak késleltetve mutatja be.

Ahogy azt már a nézőpontok elrendezési módozatai kapcsán érintettem, a regény fokalizációs változásai fontos következményekkel járnak. Alapvetően az egyes alakok nem verbalizált gondolatainak, illetve az általuk birtokolt információk olvasó felé való közvetítéséért, valamint az egyes perspektívák ütköztetéséért felelősek, melynek révén fény derül a konfliktusok eredetére. Ennek egyik gyakori példája az egyes szereplők egymásról alkotott véleményének ütköztetése, vagy cselekedeteik szereplői interpretálása. A vélekedések és magyarázatok nem fedik egymást, s ez nemcsak a cselekmény szintjén produkál feszültséget, hanem az olvasóban is, akinek a perspektívaváltásokból adódóan egyre inkább rálátása lesz a szereplői tudatokra és a múltbéli eseményekre. Az olvasó ezekben az esetekben tudás tekintetében fölénybe kerül a fokalizáló alakokkal szemben.

Ugyanakkor ezek a nézőpont-áthelyeződések olykor a hiány megteremtését szolgálják. Ezzel kapcsolatban a 6. fejezet vacsorajelenetét emelném ki. Ebben a fejezetben a külső fokalizációs helyzetek száma megnő; ezekben pusztán az egyes szereplők (János, Paula, Andrea és Győző) cselekedeteiről

24 „És mint a koldusnak, dobják neki [Klárka néninek] a pénzt, és *hog*y dobják, és miért! Pénz. A pénzt a gyertyaellenző alá szokták tenni.” (45.) „Persze, Szalay se vonzza [Győzőt], nem *azért*, de Szalay nem jó ember.” (99. – Kiemelések az eredetiben.)

(főként a szereplők étkezésének módjáról) tudósít a szöveg, mely azt hivatott kiemelni, hogy János mennyire különbözik a jelenlévőktől, mennyire nem illik bele ebbe a családba. Egy, az előbbiekhöz kapcsolódó megszólalása nyomán Győző válik a másik három alak fokalizációjának tárgyává, ám az ő perspektíváját a narrátor a regényszövegnek ezen a pontján még nem teszi hozzáférhetővé, így a többi alak (az olvasóval egyetemben) nem tudja, mit gondol, mi áll egy-egy megszólalásának, gesztusának a hátterében, ezért téves magyarázatot tulajdonítanak nekik. Ilyen esetekben a fokális karakter és az olvasó tudása egyaránt korlátozódik, tehát az észlelhetőség kérdése nemcsak a szereplő-szereplő, hanem a szereplő-olvasó viszonylatában is meghatározó.

A szereplői-olvasói tudáskorlátozás egy másik feszültségkeltő esete a műben az, amikor ideiglenesen egy másik szereplő fokalizációja erősödik meg. Ilyen esetnek tekinthető az a szcéna, melyben a Paula hűtlenségéről saját szemével meggyőződött János hazaér, s megnyilvánulásait csupán Andrea percepciója közvetíti. A jelenet feszültséget egyrészt az adja meg, hogy az elbeszélő hosszabb időre elvonja az olvasót János tudattartalmától, megfosztva őt ezáltal bizonyos, csak a férfi perspektívájából megszereshető információktól, másrészt pedig az, hogy Andrea és az olvasó interpretációja – az egyenetlen tudáselosztásból kifolyólag – eltér egymástól, s ezt csak fokozza, hogy a hazaérkező Paula tudattartalma sem észlelhető a fejezet utolsó harmadáig.

Ugyanakkor arra is akad példa, hogy az olvasói betekinthezőség nem terjed ki egy több szereplő perspektívájában is megjelenő alakra. Tóth János sógor-nője, Ibolya – annak ellenére, hogy a nevét egy fejezet viseli, továbbá a mű tragikus végkifejletéhez vezető igazságra ő világít rá – mindig csak a fokalizáció tárgyaként, nem pedig alanyaként van jelen a szövegben, mivel alapvetően kiismerhetetlen szereplőként határozható meg. Bár a fokális karakterek vagy félreértelmezik a viselkedését (Sándor), vagy pedig rosszul ítélik meg (János), a szereplői tudatokban felidézett megnyilvánulásainak, s csekély számú megszólalásának egymás mellé rendelése révén az olvasóban végül mégis összeáll a kép, és megérti a nő cselekedeteinek okait, tehát tudás tekintetében ismét fölénybe kerül a fokális karakterekkel szemben.

Az utolsó fejezet során a történekről (édesanyja hűtlensége, a gyilkosság) legnagyobb mértékben a mit sem sejtő Anti perspektívájából értesülünk, ugyanakkor ezt a részt jellemzi leginkább a külső és belső fokalizáció közti oszcilláció.²⁵ Ez abban nyilvánul meg, hogy János hol „Apaként” (belső fokalizáció), hol pedig a „tanító” (külső fokalizáció) néven szerepel a szövegben. A külső fokalizáció itt a jelenet- és helyszínváltást készíti elő, ám az érzéki benyomásokat már a szereplői beszéd révén adja közre. Az újabb jelenetváltást (János egyedül lép be egykori otthonába) előkészítendő a narrátor ismét

25 „A tanító nekiveselkedett a rúdnak, nem volt könnyű áthúzni a küszöbön a kissekeret. Benyikorgott az udvarba, a gyermek, engedelmesen, a nyomában. Micsoda szép itt minden, abroncs van, hordók, egy tőke, aztán meg mindenféle szag, gyöngyvirág meg rózsa meg olaj...

– Várj meg! – mondta Apa. – Várj idekinn, míg beszélek öreganyáddal.

A gyermek leült a taligára, nekivetette hátát a fonott kosárnak. A tanító belépett a konyhába.” (223.)

elhagyja a fiú perspektíváját, s innentől kezdve kizárólag külső fokalizációs helyzetből mutatja be az eseményeket, vagyis nemcsak János, hanem a többi, korábban fokális karakterként működő szereplők (János anyja, Sándor, Sára) tudattartalmától is elvonja az olvasót. A tanító távozását követően a szöveget ismét a külső és szereplői (Anti) fokalizáció közti váltakozás jellemzi, melyek szétválasztását ugyancsak megnevezés vizsgálata teszi lehetővé; az eddig „öregasszony” néven szereplő nagyszülő – a kisfiú nézőpontjára történő átváltást jelezendő – már „Nagyanya” néven szerepel a regényszövegben. A házba való belépésétől kezdve végképp Anti perspektívája dominál, melyben bár akadnak bizonyos mozzanatok (például a Nagymama által visszafordított arcképek, a polcra leemelt Biblia), melyeket a kisfiúval ellentétben az olvasó képes értelmezni, azonban a szereplői tudatok észlelhetetlenné tételével a narrátor nyitva hagyja a regény befejezését, s az olvasó képzeletére bízva a szereplők jövőjének megalkotását.

4.

Tanulmányomban a *Disznótor* című regény narrációs technikájának sajátosságait elemeztem a szereplői tudattartalom megjelenítésének és a szereplői észlelés fókuszának viszonylatában. A regényben érvényesülő monológ típusokat (elbeszél és idézett monológ) Dorrit Cohn formai alapú tipológiájának segítségével differenciáltam, majd rámutattam ezek regényszövegben betöltött funkcióira. Megállapítottam, hogy a vizsgált monológokban – a narrátor és a szereplő hangnemének egy irányba mutatósából adódóan – megszűnik a távolság az elbeszélő és az egyes alakok nyelve között, s ennek révén a szereplők megítélése kikerül a narrátor illetékességi köréből.

Megállapítottam továbbá, hogy az elbeszélő a szereplői tudatokat nemcsak monológok, hanem erőteljesebb narrátori beavatkozás (pszicho-narráció) révén is ábrázolhatja, s ismertettem ezek lehetséges okait, eseteit.

Az észlelési fókusz tekintetében meghatároztam a fokális karakterek személyét, továbbá kitértem a belső és külső fokalizáció együttes működtetésének jelentőségére, a fokalizációs változások következményeire, valamint az észlelhetőség problematikájára is. A több szereplő tudatábrázolására épülő narratíva szerepe az egyes alakok közti idegenség – melynek alapját a gondolatok, érzések elhallgatása képezi – érzékeltetésében, s a konfliktusok eredetére való rávilágításban határozta meg.

Az analízis során kimutattam, hogy az elbeszélő mindentudása a szereplői tudatokhoz való korlátlan hozzáférésben, valamint a narratív információk adagolásában és/vagy visszatartásában nyilvánul meg, melyek révén a narrátor feszültséget teremthet, vagy hiányt hozhat létre. Ebből adódóan az elbeszélő nem magyarázza az egyes történéseket és szereplői magatartásokat, hanem azok interpretációját a szereplőkre, illetve az olvasóra bízva. A regény nyitott befejezése ugyancsak a narrátori mindentudás korlátozásáról tanúskodik, melynek célja az olvasó értelmezési folyamatba való bevonása. Ezek alapján tehát megállapítható, hogy a regényszöveg az olvasó aktív közreműködésére tart igényt.

Mindezekből jól látható, hogy a mű szövege összetett és változatos elbeszéléstechnikát működtet, ezért úgy gondolom, hogy a narratológiai vizsgálatot mindenképpen ki kell terjeszteni az írói oeuvre kevésbé elemzett műveire

is, hiszen csak így kaphatunk átfogó képet az életmű sajátosságairól, s így válhat lehetővé annak elhelyezése a huszadik századi magyar irodalomtörténetben.

Irodalom

- A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, főszerk. SÓTÉR István, Budapest: Akadémiai, 1966.
- A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, Budapest: Akadémiai, 1990.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- ERDŐDY Edit, *A realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda regényeiben*, *Literatura*, 1974/3, 109–120.
- F. R. [Falus Róbert], *Disznótor: Szabó Magda regénye*, *Élet és Irodalom*, 1960. június 17.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourses: An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca – New York: Cornell University Press, 1980.
- KERÉNYI Magda, *Szabó Magda és a modern regényírás*, *Új Látóhatár*, 1961/3, 260–269.
- POMOGÁTS Béla, *Szabó Magda három alkotó évtizede*, *Tiszatáj*, 1976/4.
- SIMON Zoltán, *Szabó Magdáról*, *Alföld*, 1963/9.
- SZABÓ Magda, *Disznótor*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001.
- TÓTH Dezső, *Szabó Magda: Disznótor*, Kortárs, 1960/7.

The Characteristics of the Narrative Techniques in the Disznótör [Night of the Pigkilling] Novel by Magda Szabó

Abstract. In my essay I analyze the narrative techniques in the Night of the Pigkilling which have not previously been examined by any researchers. Through the examination of the narrative modes for presenting character consciousness and the focalization, I would like to point out the narrative complexity of the novel as well as expand its reception.

Keywords: narration, interior monologue, narrated monologue, quoted monologue, focalization

Kosztrabszky Réka
PhD-hallgató
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
1088 Budapest, Mikszáth Kálmán tér 1.
kosztrabszky.reka@gmail.com