

Színjáték és árnyjáték
(Szerepformálás, diszkurzivitás és irónia
Németh László *Gyász* című regényében)

„Egyszóval állandóan és feszülten kémleljük, lessük,
hogyan tükröződik életünk más emberek tudatában – hogyan tükröződnek életünk
egy-egy momentumai, sőt életünk egésze.”
(Mihail Bahtyin: *A szerző és a hős*)

„Először és mindenekelőtt mindenki a másokra ügyel: mit fog tenni, mondani.
Az egymással az akárkiben egyáltalán nem lezárt, közömbös egymásmellettiesség,
hanem feszült, kétértelmű egymásraügyelés, titkos kölcsönös-kihallgatás.”
(Martin Heidegger: *Lét és idő*)

A mottóban szereplő két idézet Mihail Bahtyin és Martin Heidegger közel egy időben írott, alapvető fontosságú filozófiai művéből való. A lét eseményét esztétikai módon reprodukáló műalkotás művészetfilozófiai, illetve a jelenvalólét alapszerkezetének fundamentálonológiai meghatározását célul kitűző szerzők kiindulópontjaként egyaránt az „élő eleven”, az emberi lét analízise szolgált. Ennek oka, hogy elképzelésük szerint az esztétika, illetve a metafizika alapkérdései a létező létéhez képest nem utólagosak, nem belőle következnek, hanem ellenkezőleg, már eleve jelen vannak a mindennapiság létmódusában. Az absztrakt problémafelvetések interpretációjának tehát az ember tényleges életéből, a mindennapi világban-benne-léteből, az *én* és a *másik* „feszülten egymásraügyelő egymássalétéből” kell kisarjadnia. Az ember mint a világban létező, dolgokkal foglalatatoskodó, őket gondozó, embertársai-val történelmi-társadalmi közösségben élő és beszél(get)ő lény alapkonceptiója egymástól függetlenül is hasonló meglátásokhoz vezette a filozófusokat, amennyiben mindketten felismerték a beszédnek mint a nyelv egzisztenciál-ontológiai fundamentumának eredendő voltát. Heidegger megfogalmazásához, mely szerint „Az ember beszélő létezőként mutatkozik meg”,¹ közel áll a bahtyini észrevétel, tudniillik hogy „A beszélő ember témája hatalmas súlyllyal van jelen az életben. Lépten-nyomon a beszélő emberről és szaváról halunk. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a mindennapokban az emberek legtöb-
bet arról beszélnek, amit mások mondanak.”²

Azáltal, hogy a mindennapokban az ember mint beszélő ember van jelen, szava: a beszéd a világban-benne-lét érthetőségének jelentésszerű tagolása-ként fogható fel. E jelentésszerű tagolás, mely nem más, mint az emberi diszpozíció (hangulat) egzisztenciális lehetőségeinek közlése: az együttlét és az önkimondás helye (nem pedig következménye). A nyelv, a szó sajátlagos céllá a „költői” beszédben válhat, ahol a diszpozicionális benne-lét beszédhez tartozó megnyilvánulásainak nyelvi mutatói (a hanghordozás, a moduláció, a beszéd tempója), vagyis a „beszéd jellege” ábrázoltá válik.³ Látszólag ezt a Heideggeri gondolatot fűzi tovább Bahtyin, amikor leszögezi, hogy „A beszélő embert és szavát a regényben ugyancsak szavakkal ábrázolják: a beszélő ember és szava itt verbális és művészi ábrázolás tárgya. A beszélő ember szavát a regényben nem csupán visszaadják, nem felidézik, hanem *művészi*en ábrázolják, és pedig – a drámától eltérően – ugyancsak *szavakkal* (a szerző *szavaival*) ábrázolják. Mármost a beszélő ember és szava mint a szó tárgya specifikus tárgy, hiszen a szóról nem lehet úgy beszélni, mint a beszéd más tárgyairól, a szólásra képtelen dolgokról, jelenségekről, eseményekről stb.; e specifikus tárgy a beszéd és a verbális ábrázolás egészen különleges formai eljárásait igényli.”⁴

A regényi *eleven* vagy *dialogikus* szó, a szerző, illetve a hős szava Bahtyin későbbi elméleti munkáinak is meghatározó kategóriája marad, erre építi többek között Dosztojevszkij regénypoétikájának vizsgálatát. Elképzelésében a regénybeli szó mindig *szociális*,⁵ azaz a társas együttlétben fungáló, közösségi szó és egyszersmind *ideologéma*,⁶ vagyis mindig sajátos nézőpontot nyit a világra. Hasonlót állít a *Lét és idő* szerzője az alábbi sorokban: „Az együttlét a beszédben már kifejezetten *megosztott*, azaz már *van*... Minden valamiről való beszédnek, amely közöl valamit azáltal, amit elbeszél, egyúttal *önkimondás* jellege van.”⁷

Bahtyin és Heidegger filozófiai okfejtéseinek gondolati rokonsága még számos ponton kimutatható volna, számunkra azonban az emberről, a nyelvről, a szubjektum nyelvi feltételezettségéről és a beszéd, a *mondottság hogyanjának* („das Wie des Gesagtheins”) sajátos információértékéről alkotott nézeteik bírnak döntő jelentőséggel, amennyiben a továbbiakban e szempontok alapján teszünk kísérletet Németh László *Gyász* című regényének újraolvasására.

A hős külső megjelenítettsége – a „másik” szeméből „kiolvasott” szerep

Míg a *Gyász* korábbi olvasatait, kezdve a harmincas évek kortársi kritikáitól egészen a nyolcvanas–kilencvenes években megjelent Németh László-monográfiákban olvasható regényértelmezésekig, döntő többségükben a lélektani, a szociológiai, illetve – a szerző önvallomásai által is alátámasztott⁸ – mitológus horizontból közelítettek a műhöz,⁹ jóval kevesebb figyelem jutott a regény újszerű narrációs technikájának,¹⁰ vagy a *Gyászban* szóhoz jutó *ideológiai*-

lag telített, a szerző, a hős és az olvasó *szociális kölcsönhatásának* eredményeként létrejövő szónak, illetve beszédszerű nyelvhasználatnak.¹¹

Bahtyin fogalma a regényben egymásra rétegződő és dialogizálódó szociális dialektusoknak, csoportnyelvi beszédmaníroknak, műfaji, korosztályi és nemzedéki nyelveknek, valamint a szerző és a hősök individuális beszédmódjának együttesét fogja át, s egyszerre utal a regény különböző nyelvi regisztereinek heterogenitására és disszonanciájára. Németh László regényében – meglátásom szerint – a bahtyini *beszédsokféleség* nem egyszerű jelenség, hanem egyenesen a mű témája, szüzséjének alapja és alakítója.

A sokféle beszédmódból emeljük ki mindenekelőtt a „falu” nyelvét, a *fecse*gést. A fecsegés sajátossága – Heideggertől tudjuk –, hogy bár alaptalan („semin nem nyugvó”), mégis behatol a nyilvánosságba, s azáltal, hogy bármit „összenyalábolhat”, mentesít a megértés feladatától, s ily módon elzárja az utat a beszéd tárgyának alapjaihoz való visszacsatolástól. Azzal, hogy „mond is valamit”, látszólag felfed, valójában azonban csak a „mindennapi, átlagos értelmezettséggel” szolgál, melyet viszont diktumként, szentenciaként közöl, s ezzel minden új kérdést és minden vitát eleve visszafog.¹² A frissen megözvegyült Kurátor Zsófi egyetlen gondja kezdetben, hogy „a népek”, „a falu”, „a rossz nyelvek”, „a piszkos szájúak” metonimikus és szinekdochikus megnevezései mögött megbújó *mások* „rá ne költsenek” valamit, hogy mint fiatal özvegyet meg ne ítélik. Ám viselkedése bármennyire példás is, a gyászoló özvegy ráosztott szerepének megfelelő, a rosszindulatú pletykák és alaptalan szóbeszéddek nem kerülnek el, megkérdőjelezni vagy vitatni azokat viszont a fecsegés természetéből adódóan képtelenség. Zsófi replikáit, melyek többnyire közvetített belső beszédként, máskor egyenes beszédként hangzanak el, az idegen szóra való állandó beállítódás jellemzi. Bahtyin *rejtett dialogikus*ságnak, illetve a *dialogus replikájának*¹³ nevezi a visszatükrözött idegen szónak ezt a két aktív típusát, melyek lényege, hogy a láthatatlan vagy jelen lévő beszélőtárs szavai mély nyomot hagynak a hős beszédén. E nyomok idézőjel formájában olykor láthatóvá is válnak:

Összeszedte a gondolatait, hogy a maga szomorú özvegyi sorsára gondoljon; „meg se száradt a menyasszonyi csokra, s már feketébe öltözött, huszonkét éves, s már itt áll a világban, mint a kisujja” [...] megtanult érzés nélkül válaszolni a fájdalmas tekintetekre és siránkozó biztatásokra, csak arra vigyázott, hogy mint „fiatal özvegy”-et meg ne ítélik.¹⁴

A megnyilatkozáson belüli idézőjel a belülről dialogizált beszéd explicit jege, olyan párbeszéd-jel, mely a *másik* idegen szavát tárgyiasítja, ábrázolja, s egyúttal eltávolítja a *saját* szótól. Zsófi belülről dialogizált nyelve nem tekinthető puszta formának, beszéde világlátását is tükrözi. Az anticipált idegen szóra való beállítódás személyiségének központi magja, életének első számú irányítója. Alakja jól példázza azt a bahtyini tételt, miszerint „ma-

gánéletünk szüzséjét más emberek – életünk hősei – hozzák létre (csakis a »másik« számára kifejtett életünkben, a »másik« szemében és az ő érzelmi-akarati tónusaiban válunk életünk hőségé).¹⁵ A „másik” abszolút érvényű esztétikai szükséglet az „én” számára, mivel személyiségét csak annak látó, emlékező, egybefogó és egyesítő aktivitása révén teremtheti meg.¹⁶ Az én számára transzgreadiens, tudatán és látókörén kívül eső, belső összetételéhez képest külső jellegű mozzanatok a másik többlettudásához tartoznak. A hős saját térbeli formáját nem képes önállóan létrehozni, mivel külső megjelenítettségének teljességét csak belső önérzékelése révén, részlegesen éli át. Külső, testi valója nincs látása konkrét horizontjában, csak szétszórt töredékes formában kerül érzékszervei mezejébe. A fej, az arc, az arckifejezés, illetve a test háttere saját tekintete elől elzárt, ezért csak egy „idegen lélek átetsző képernyőjén keresztül tekinthet magára.”¹⁷ Zsófi sem láthatja saját térbeli formáját: maga mögött a hátteret, begömbített derekát, az arcába húzott fekete fejkendő látványát, a hideg, kemény és szürke szemeket, melyben mások a „halott arc” fölötti „örült lobogást” bámulják. (229.) Belső önérzékelése, „üres látásának funkciója”,¹⁸ mely a gyász elhalványulását, férje emlékének rohamos kikopását percipálja,¹⁹ és külsőleg megjelenített képe között egy eszközzé süllyesztett idegen lélek (a mindenkori másik) médiuma közvetít. A „másik ember értékelő lelkének prizmája”²⁰ nem más, mint a *szem*, mely a regénybeli metakommunikáció kiemelten fontos motívuma. Zsófi nemritkán mások szemével próbál önmagára tekinteni, hogy azok értékelő reakcióit a külső megjelenítettség formájára lefordítva térbeli képet alkothasson önmagáról.²¹

A mások szemén keresztüli önobjektíváció végső célja és értelme, hogy ennek révén az én teljes valóját hiánytalanul képes beleszőni az élet egységes, festői-plasztikus szövetébe, hogy magát mint embert, mint másikat képes meglátni a többiek között, mint egy hőst a többi hős között. Amíg nem jön létre megjelenítettségének e külső, befejezett képe, teste csupán „belső önérzékelésének húrján himbálózik”,²² s csak gondolatban képes azt a külvilágban elhelyezni. A látható és a belülről átélt, belső világ határvonalán tartózkodó én álomvilágban él, létezése nem más, mint egy testetlen, átetsző lélek „életről szőtt ábrándja”.²³

A férje és a kisfia halála közötti időszakban Zsófi ténylegesen is az álom és az ábrándok világába menekül. Éjszakánként a meghaltról álmodozik, másnap pedig álmai és az uráról készült – az emlékező technikák közé sorolt, ám valójában mégis a felejtés szolgálatában álló – kinagyított fénykép alapján történeteket eszel ki, „legendákat” költ Sándorról, hogy azokkal „szórakoztassa” Sanyikát és saját magát.²⁴ Saját testének belülről átélt, általános szomatikus érzete alapján tudja ugyan, hogy él, de helyzete az „élve kiterítetté” (230.), így mikor a férjéről való képzelgés már nem tölti el az élet illúziójával, új férfialakot „léptet be” az álomvilágba:

Aznap éjszaka Zsófinak sehogy sem ízlett a megszokott álmodozás. Az idillek elsiklottak, még az ura arcát sem bírta megfogni. Egy idegen ember járt-kelt az emlékezetében, se íze, se bize, a figyelme elfordult róla, csak a párna engedékeny vonalait s a tulajdon teste melegét érezte. Hirtelen arra gondolt: milyen jó, hogy ő mégiscsak él, s a mellére tette a kezét, és figyelte a le-fel emelkedést. Ahogy oldalt fordult, s a nyaka megnyomódott, a vére suhogását hallotta, s egyszerre megérezte, hogy egész testében jár-szalad a vér; ő csak fekszik, s a lábát sem húzza odább, de a vér az jár helyette is, és mégiscsak jobb ez így, mint kinn feküdni, ahol az ura. Hiába, aki halott, az halott, és aki él, az él. [...]

Ezen az éjszakán azt álmodta, hogy [...] az Imrus meg őt úsztak a szalmában, fölöttük, alattuk, mindenütt szalma, s ő sikított: Juj, hová zuhanunk. Az Imrusba kapaszkodott; a szalma meg zúgott, rohant, mint valami meleg vízesés. (77.)

Csak amikor Sanyika megbetegszik, s a fiatal, gyászoló özvegy szerepéből át kell bújni a kisleány odaadó gondozó, aggódó édesanya bőrébe, akkor szűnnek meg az álmok és ábrándozások, akkor válik újra fontossá, hogy a fiktív másik, vagyis a falu lakói és az őket színekdochikusán (tehát valójában metaforikusan²⁵) helyettesítő, gondolatban „mondai alakká növesztett Lakó” (48.) értékelő prizmáján keresztül, hogyan tükröződik mostani (ál)arca.

A szerepjáték és maszkviselés falubeli „hagyományát” a regényszöveg időről időre hangsúlyozza,²⁶ a „leglátványosabb”, „több felvonásos” előadást Sanyika végnapjaiban, halálos ágya körül,²⁷ majd temetésekor, sírgödre körül „viszik színre”.²⁸ Ez utóbbi jelenet mind a hősnőre, mind publikumára katarctikus hatással van: Zsófi átengedi „dacos lelkét a felé nyúló embereknek s a lélekkoncoló részvétnek, mely szétoldja egyéniségét, de fölold az egyéniség kínjai alól is”. Játékának sikerességét, a nézőkre tett elementáris hatását jól jellemzi, hogy „libabórt csalt a férfiak hátára is” (159.), másfelől abban is megmutatkozik, hogy a „színházból” hazafelé „mindenki Zsófi jövendő létét forgatta, hogy nem szabad elengedni ezt a gyönyörű fiatal asszonyt, s a ridegebb asszonyok szívéből is meleg tanulságok olvadoztak”. Mivel fellépése őszinte részvétet és ugyanakkor lelkesedést váltott ki, azonosítják szerepével, megerősítve ezáltal a darab „műsoron” tartásának szükségességét. Előadásmódján Zsófi csak annyit változtat, hogy a későbbiekben színjáték helyett árnyjátékként adja elő.

A hősök metakommunikációja – az árnyjáték „némasága”

A hétköznapokban mindenkiben működik a másik külső megjelenítségét kialakító esztétikai szemlélet, vagyis egyszerre lehetek én a magam, és másik a többiek számára. Egy regény heterodiegetikus elbeszélője (aki nem vesz részt az általa elmondott történetben) viszont mindig csak szemlélő marad, aki a szereplőiről való többlettudás birtokában esztétikailag lezárt hősöket farag. Mivel a regényvilágon belül ő maga nem lehet a másik szemléletének

tárgya, esztétikai befejezettségét, énszerűségét csak a befogadás aktusában nyerheti el, amikor is az olvasó „hőisévé” válik.

A *Gyász* narrátora – mikor éppen nem beszélgeti azokat – látja és láttatja hősei testének valamennyi expresszív, árulkodó momentumát, az öltözetükben, járásukban, testtartásukban, gesztusaikban, mimikájukban és tekintetükben kifejezésre jutó „beszédet”. A testfelszín „jelei” és azok „olvashatóvá” tétele, a szavakat kísérő, értelmező és átértelmező szerepe a regényi alakformálás szerves része, ezért az elbeszélő kezdettől fogva reflektálja a hősök metakommunikatív tevékenységét.

A hősnő anyósának, Kovácsnének megtört, botra támaszkodó teste vagy Zsófi „kissé begörbített dereka” a gyász fájdalmát, Kiszeláné „merev mozgású dereka” a városi asszony képét hivatott felidézni a szemlélőben. Viselkedés és érzés gyakran vannak aszinkronban, a szerepet játszónak ilyenkor le kell mondania az átéléses technikáról, s testbeszédét inkább szavaihoz, semmint érzelmeihez tanácsos igazítani.²⁹ Mivel „a külső test mint esztétikai érték transzgreadiens a hősök tudata számára”, „olvasását” (a voltaképpeni esztétikai mozzanatot) a szemlélő-befogadó hajtja végre, a testfelszín változásainak „jelentését” mindig a másik éri tetten és „betűzi ki”. A szavak és érzések arcon tükröződő diszkrepanciája többnyire akkor a legkivehetőbb, mikor egy-egy sötétben zajló dialógust lámpagyújtás követ:

– Hagyja, ne vesződjék vele – szólt rá Kiszelánéra, s odaugrott az asztalhoz, hogy ha már világosságnak kell lennie, legalább ő gyújtson ki. A hangja nyersen reszketett [...].

– Ejnye már no, egy lámpát csak ki tudok gyújtani, kedvesem. – Tréfásra próbálta fordítani, de hangja bosszúsán lihegett. Kurátorné meghökkenve állt az ajtóban: mi van ezekkel, mintha dulakodtak volna. Abban a pillanatban azonban már megkottyant a cylinder, s az üvegkürtőben föllobbant a láng. Egy szemvillanásig mindhármójuk arcán ott maradt a tetten ért érzés. Kiszelánén: a dulakodás káröröme, Zsófin a kétségbeesett düh, Kurátornén a buta bámulat. Aztán mind a hárman észbe kaptak, s a kurta zavar visszahozta arcukra a helyzethez illő képmutató érzéseket: a részvétet, az aggodalmat és a nyájasságot. (104.)

Egy fontos belátást azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk: „Külsőnk nem bennünket fejez ki, hanem a »másik« [...] viszonyát hozzánk, külsőnköt illetően nem teremtjük magunkat, hanem vagy egyszerűen és tehetetlenül olyanok lettünk, amilyenek vagyunk (ez az adottságunk), vagy pedig: ilyennek *teremtettek*, azaz a »másik« bennünket teremtő aktivitásában nyertünk értelmet.”³⁰ Testbeszédünk tehát nem valamiféle önkifejezés, közvetettsége nem abban áll, hogy „belsőnk” általa kommunikálódik, lényege az olvasásban teremtődő értelmezettsége. Áttételeessége tehát nem „belső” és „külső”, hanem én és másik viszonyában rejlik.

Ezért is mondható sajátosnak a *szem* szerepe, amely egyszerre a látás szerve, a másokat valamiként való „olvasás” eszköze és arcunk részeként mimi-

kánknak, saját „olvashatóságunknak” egyik alapja. Ám a pontosság kedvéért itt különbséget kell tennünk a látás mint tiszta „rácsoálkozó szemlézés” és a pusztán felszínt tapogató, „csak-felfogásra” irányuló, kíváncsi *tekintet* fogalmai között. „A kíváncsiságnak – mondja Heidegger – semmi köze a létezőre rácsoálkozó szemléléshez [...], számára nem az a fontos, hogy a csodálkozás révén a nem-értésbe jusson, hanem gondoskodik egy tudásról, de pusztán azért, hogy tudottként rendelkezzen vele.”³¹

Az őszinte rácsoálkozást, az elidőző, de végül nem-értésbe jutó szemlélést a regényben a *szem* metaforája érzékíti meg,³² amely többek között ezért is válhat Sanyika, a halállal szembenező, ártatlan gyermek egyik attribútumává.³³ A (test)felszín helyett a lélek „mélyeit” kutató szereplők gyakran néznek egymás szemébe, melyet ilyenkor nem az arcjáték elemeként, vagyis jelként, inkább egyfajta transzparens közegként, a lélek „ablakaként”³⁴ tételeznek. A másik szemébe való „belekémlelés” rendszerint nem éri el célját, mert jöllehet a köztudatban „a szem a lélek tükre”, úgy tűnik, mégsem azé a léleké, aki „mögüle” kinéz, hanem sokkal inkább azé, aki lélekfejtő szándékkal belenéz. A szemnek ettől a „bumeráng-hatásától”, rossz lelkiismeretük „tükörképének” megpillantásától viszolyognak azok is, akik a regény végén Zsófi szemét kerülik:

– Szegény Zsófi, mi lett belőle! Valami *hiba esett az értelmében* a nagy csapástól. Már megint a temetőbe megy. *Nem is jó a szemébe nézni*, az embernek úgy viszolog a hátán. (233., kiem. O. S.)

A Zsófi „értelmében esett hiba” metaforikusan „bensőjének”, lelkének értelmezhetetlenségeként fogható fel, mely eleve kudarcra ítéli a hermeneutikai szándékú szembe-nézést. Ilyen módon a regény reflektálja azt a másodmodern írói nézőpontra jellemző szkeptikus viszonyulást, mely azt a „mélyen gyökerező eurotradíciós meggyőződést” kérdőjelezi meg, miszerint az én lényege az empirián túl helyezkedik el. „Vagyis hogy a »belső« személyiség-tartalom mint az individuum »lényege«, értékesebb volna a *csak* viselkedésből leolvasható »külsőnél«.”³⁵

A regényben *szem*ként metaforizálódott, értelmezésre törekvő szemléléssel ellentétes motívum a kíváncsi *tekintet*, mely „a látásról és nem a látott megértéséről gondoskodik, azaz ahelyett, hogy a látotthoz viszonyuló létre tenne szert, csak *néz*”.³⁶ Ilyen módon a felszínre irányulás, a nem-időzés és seholszem-tartózkodás jellemzi. A felszínre-orientáltság jele, hogy a regénybeli tekintetek mindig kizárólag a testfelszínre figyelik, s nem akarnak „belé”, illetve rajta „túl” látni. Nem-időzésük pontszerűségükben ragadható meg („szűrőtekintetek”), seholszem-tartózkodásukat pedig, ami a mindenütt-léttel azonos, annak a gyökertelenségnek köszönhetik, hogy mindig valamiféle általános alany formáját öltik („a tekintetek”). A tekintet a fecsegéshez hasonló,

amennyiben megmondja, hogyan kell egy testet olvasnunk, mit kell vele kapcsolatban látnunk, vagyis eleve előírja a befogadói diszpozíciót.

Visszatérve a szem motívumára – melyet ez idáig szubjektív, látó („olvasó”) aspektusából vizsgáltunk – vegyük most „szemügyre” a hősnő szemét mint „olvashatót”, mint arcjátékának egyik elemét. E szemügyrevétel azonban a történet előrehaladtával fokozatosan nehézségekbe ütközik, mivel Zsófi arcának ez a szegmense egyre hangsúlyozottabban leplezetté válik. Az „egyre mélyebben hordott”, „szemébe húzott” fekete fejkendő beárnyékolja arcát, mely ilyen módon lassanként elsötétül, s végül teljesen összeolvad a gyászruha feketeségével.³⁷ Testének teljes elsötétülésével párhuzamosan egyre szótlanabbá is válik, így „olvashatatlansága” mind verbális, mind nemverbális szinten totálissá lesz:

[...] Zsófi *hallgat*, csak a szék nyikordul egyet-egyed alatta, s a *kendője folyik bele az árnyékba*, nyilván a kezébe hajtja a fejét. (60., kiem. O. S.)

Zsófi nem felelt, s fekete kendős feje teljesen beleveszett a kályha árnyékába, úgyhogy az arckifejezését sem vehette ki. Kiszeláné kénytelen volt tovább tapogatózni. (226., kiem. O. S.)

Árnyéka, mely kezdetben a (térbeli) metonímia esetlegességével kapcsolódott testéhez, lassanként annak metaforájává válik, olyan trópussá tehát, mely „teljesen meggyőző *chiaroscuró*ban képes összebékíteni az éjszakát és a nappalt”:³⁸

A kertjeikben veteményező asszonyok, amint a kapura támaszkodva a guggolásból föltápászkodtak, gyakran láthatták az *ő hosszú, fekete árnyékát* a kerítés alatt elosonni. [...] Így ment ő, s *hosszú árnyéka* föl-fölnyúlt és meg-megtört a kerítés lécén, s ahogy átvágott az úton, az eperfák törzsein. *Fekete ruhájában mintha ő maga is csak árnyék lett volna* ebben a fényes, csillogó levegőben, és *árnyéka az árnyék árnya*, mely alatt a keményre taposott föld is megborsózik, s a kerítéslécek idegenkedve elhúzódnak. (174–175., kiem. O. S.)

Színes bőre hamuszürkére változik, *színes* ruhái nem kerülnek ki többé a szekrényből: a színjáték (*szín*-játék) lassan átalakul a fekete ruhás, fekete fejkendő arcatalan figura *árnyjátékává*, melynek értelme mindenkor enigmatikusabb, idegenebb, mint az eleven emberek által előadott jeleneteké. A test elsötétítését és fokozatos elsötétlanodását a háttér elhomályosulása kíséri. Az árnyjáték kulisszái, a sötét környezet és a pontszerű fényforrás a regény második felétől (tulajdonképpen Sanyika betegségétől kezdve) állandó témává válnak.³⁹ Zsófi „árnyfigurája” nem a kínaiak ősi, bőrre festett, pálcán mozgatott karaktereihez hasonlít, ő inkább egyike lehetne a Platón barlang-hasonlatában feltűnő „ember-szobroknak”, melyeket egy kis fal mentén, lobo-
gó tűztől⁴⁰ megvilágítva fel és alá hurcolnak.⁴¹ Ebben az árnyjátékban ugyan-

is az alakok nem veszítik el antropomorf jellegüket, amennyiben arányaik és sziluettjük megmarad, sőt – paradox módon – merevségük ellenére a nézők szemében „elevennek” tűnnek, akárcsak Kurátor Zsófi: „Úgy ment a koporsó mögött, mint egy lábra kelt szobor, s az egész menet bámulta a kemény természetét.” (159.)

Az elbeszélő „metakommunikációja” – intonáció, hibridizáció, ironia

Szóról és ellenszóról (replikáról), testbeszédről és arcjátékról esett már szó, de a kettőt összekötő, szóbelit és kinezikust egymáshoz „hangszerelő” paralingvisztikai jelek (hangmagasság, hangerősség, hangszín, dallamosság, intonáció) szerepét eddig még nem érintettük. Bahtyin (Volosinov) szerint „Az intonáció teremti meg a szoros összefüggést a szó és annak nemverbális szövegkörnyezete között: az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain.”⁴²

Az intonáció a szó köznapi értelmében hanglejtést, hanghordozást jelent és olyan tipikusan beszélnyelvi jelenség, melyet írott szöveg esetén, a maga szimultaneitásában legfeljebb csak zenei jelölések révén lehetne érzékeltetni, bár ezek konvencionális volta és az intonáció egyedi, személyhez kötött jellege miatt egyértelműsíteni akkor sem lehetne.⁴³ Az intonáció Bahtyin fogalomhasználatában metaforikus értelmű, és a megnyilatkozásokon belüli értékhangsúlyokra utal. „Ha az ember felteszi, hogy a másik nem, vagy legalábbis nem maradéktalanul ért vele egyet, másképp intonálja szavait, s általában másképp építi föl egész megnyilatkozását.”⁴⁴ Az intonáció – hasonlóan a korábbiakban tárgyalt testbeszédhez – egyszerre fejezi ki a beszélő lelkiállapotát és környezetével szembeni viszonyát, vagyis egyszerre aktív és objektív. „Az intonációs metaforát szoros rokonság fűzi a gesztikulációs metaforához (hisz eredendően maga a szó is nyelvi gesztus volt, egy bonyolult, az egész testre kiterjedő mozdulat egyik komponense).”⁴⁵

A regénybeli beszélők intonációs gesztusait – értelemszerűen – az elbeszélő interpretációjából ismerheti meg az olvasó, bár a közvetített egyenes beszéd narrációs technikája alapján bizonyos befogadói értelmezések és intonációs metaforák a hősoktól is származhatnak. Kiszeláné, aki falun született, de iskolaszolga férje révén sokáig élt a városban, özvegységére visszatér szülőfalujába. Kettős identitását érzékletesen mutatják fel intonációs gesztusai:

A társalgási nyelvet városiasan forgatta, de ha az érzelmeire akart rátérni, a gyerekkorában anyjától eltanult hanglejtéshez kellett folyamodnia. (46.)

Kiszeláné nem beszélt azelőtt ilyen szép furulyahangon. Most még városi műveltsége ékesítéseiről is lemondott, azt a hangnemet használta, amelyen anyja szokott panaszkodni annak idején [...] Kiszelánénak ez a hangnem ott settenkedett a szíve alján, de mint iskolaszolga neje, akivel a professzornék is hosszan elbeszélgettek, alantás dolognak tartotta volna ezen a hangnemen közölni érzelmeit. Ha most mégis föladta finom városi beszé-

dét, valami eltolódásnak kellett bekövetkeznie a vágyaiban, érdekeiben, amely arra kényszerítette, hogy megint a bennszülöttek nyelvét használja. Kiszeláné akart valamit ezektől a bennszülöttektől. (172.)

Zsófi anyósa, Kovácsné is többféle regiszterben képes megszólalni, egyike ezeknek a „veszedelem idejére használt vékony fejhanga” (103.), melyet a történet későbbi részeiben Zsófi maga is alkalmaz és variál.⁴⁶ De ugyanígy eltanulja és használja az öregasszonyok enyhén orrból intonált, „szentenciázgató” hanghordozását is (47.). Vannak szó szerint kétértelmű hangok, mint Pordán Katié vagy Homornée, ám a „bennszülött” hallgatóknak nem jelenthet gondot a hangok mélyén rejlő kétféle érzelmi aspektus szétszalázása.⁴⁷

Fontos megjegyezni, hogy akárcsak a testbeszéd esetében, a metakommunikáció intonációs változatát is ugyanaz a „bennszülött” falusi csoport, az asszonyok „kórusa” alkalmazza és képes értelmezni. Zsófi, aki ugyancsak tagja lehetett volna e „karnak”, az őt ért sorscsapások folytán (fizikailag) kivált közülük, de ez sem őt, sem az asszonyokat nem akadályozza meg abban, hogy egymás beszédének „alján” továbbra is „meghallják”, vagyis felfogják a különböző érzelmi, hangulati és attitűdbeli jelentésárnyalatok értelmét (illókúcióját). Ez alátámasztani látszik azt a – Walter J. Ong által is hangsúlyozott – tézist, miszerint az értelmi tudásnak a szenzorikus tudások közül jobb analógiája a hallás, mint a látás, hiszen míg ez utóbbi csak a felszínt nézi s próbálja „olvasni”, addig „a hang a belsőt jeleníti meg, mert természetét belső viszonyok determinálják”.⁴⁸

Az asszonyokkal ellentétben a regénybeli férfiakra vagy a jelentéses intonációtól és gesztikulációtól megfosztott egyenes és döntően verbális kommunikáció jellemző (többnyire ilyen az öreg Kurátor és Kiszela Imre beszédmódja), vagy a totális (olykor állati) kommunikációképtelenség.⁴⁹ Talán éppen ennek a túlon túl egyszerű, s a kinezikus, illetve vokális kódolásban rejlő lehetőségeket csak kevésbé kiaknázó férfi-szónak a következménye, hogy – jóllehet nincs szándékukban – apja is és Imrus is félrevezetik Zsófit, aki az öreg Kurátor látogatása után egy ideig azt hiszi, hogy az a Kiszela-fiút nézte ki neki, és őrá utalt, amikor arra célzott, hogy újra férjhez kellene mennie, de nem valami paraszthoz. Később, amikor Imrussal beszél, már képtelen leplezni zavarát:

[...] lángvörös arcán a meztelenség szégyenkezése ragyogott. Vetkező kacérsággal nézett fel Imrusra, mint aki ledobta lelkéről a leplet, s most lesi, hogy mit szólnak hozzá. [...] Imrus [...] ragadozói kíváncsisággal lesett bele az asszony arcába. Lehetséges? Ez a temetőbogár? Sugárzó zavarában ott állt előtte az asszony, és sovány, megviselt arcán úgy ragyogott ez a másfajta izgalom, mint egy váratlan hajnal. (215.)

A pirulás, mely ennél a jelenetnél „beragyogja” Zsófi arcát, egyike azoknak a spontán és akarattalan testfelszín-módosulásoknak, melyeket vagy a tudat

értelemtulajdonítása, vagy a mindenkori társadalmi rendszer lát el jelentéssel, hiszen „maga a test sohasem »beszél«”.⁵⁰ A szándékos vagy szándékolatlan félrevezetés mindenféle kommunikáció elengedhetetlen kísérőjelensége, s miután a testet sok társadalom az igazság közegeként/hangjaként („als Organ der Wahrheit”⁵¹) tételezi, a félreértés mindig a befogadó, a „testbeszédet olvasó” tapasztalata.

A sokpillérű, testbeszéddel, arcjátékkal és intonáció által jelentéssé, szövegszerűvé tett és a külső, nem „bennszülött” szemlélő számára minden bizonytalansággal túldeterminált és félreérthető asszonyi kommunikáció sajátosságát az elbeszélő már a történet elején hangsúlyozza, s azt egy viszonylag „váratlan” kultúrtechnikai példával támasztja alá:

Ha valaki gramofonlapra szedi a beszélgetéseiket, aligha érti meg, mért járnak ezek egymás mellett, mint a vadak.⁵² (15.)

A rögzített hang ugyanis elfedi a testfelszín „olvasható” jegyeit, ezek nélkül viszont az intonáció nem érzékelhető a helyzetnek, illetve a beszélők szándékának megfelelően. A „kódolás”, akárcsak a „dekódolás” a test teljes, látható és hallható jelenlétét megkívánja, ugyanúgy, mint a lírai művek esetében, ahol a (szöveg)test csak a hangzó utánmondásban jut tényleges esztétikai léthez, viszont az írásbeliség értelmezéskultúrájában szocializálódott „tipográfiai ember” számára valószínűleg hasonlóan csonka esztétikai tapasztalatot jelentene egy íráskép nélküli, csak hangzó (orális) „mű”.

A dolgozatban felvetett utolsó kérdés ezek után a következőképpen hangzik: hogyan válik „olvashatóvá”, miképpen „metakommunikál” egy olyan regény (szöveg)teste, melynek központi témája – ahogyan ezt a tanulmány korábbi részében igazolni próbáltam – a verbális és nemverbális diszkurzivitás értelmezhetőségének, a beszélők folytonos és feszült egymást-olvasásának lehetősége.⁵³ A szavak rögzítésén „túl” hol érhető tetten a szövegben az a meta-nyelvi, és elsősorban intonációs „szándék”, melyet a befogadó mint e szövegtest beszédpartnere az olvasás során meghallhat és (félre)értelmezhet?

Ennek feltárása érdekében a történetet megszólaltató „hanghoz”, vagyis az elbeszélő szólamához kell fordulnunk, melynek egyik sajátossága, hogy a Bahtyin által *közvetített* (vagy *nem tulajdonképpeni*) *egyenes beszédnek* nevezett narrációs technika folytán a diegetikus szövegrészek egy részében összefonódik a hősök szólamaival. „A hibridizáció alapja, hogy a megnyilatkozás, amely szintaktikai és kompozicionális jegyek tekintetében egyetlen beszélőhöz tartozik, valójában két megnyilatkozás, két beszédmodor, két stílus, két »nyelv«, két értelmi és értékhorizont összekeveredése.”⁵⁴ E narratív alakzat lényegét Bahtyin nem az egyenes és a függő beszéd – mások által elkülöníthetőnek vélt⁵⁵ – keveredésében vagy közeledésében látja, hanem abban, hogy egyetlen nyelvi struktúrán belül két különböző irányultságú és értékhorizon-

tú szólam hallatszik. Szerinte „a szóban forgó alakzatban egyáltalán nincs jelen a »vagy-vagy« dilemmája, specifikuma éppen abban van, hogy egyszerre beszél a hős is meg a szerző⁵⁶ is.”⁵⁷ A szólamok vagy beszédzónák elkülönítését e „Janus-arcú” beszédmódon belül azért nem tartja szerencsésnek, mert ennek hátterében az a feltevés húzódik, hogy a személyiség a maga öntudatával már a megnyilatkozás előtt is adott, holott szerinte „A nyelv világítja meg a személyiség belső világát és tudatát, a nyelv az, ami megteremti, differenciálja és elmélyíti ezt a belső világot, nem pedig fordítva.”⁵⁸ Ha tehát a személyiség a nyelvben jön létre, amit Bahtyin a kortárs nyelvfilozófiák felismerésével összhangban állít, akkor a közvetített egyenes beszéd egyszerre formálja meg az elbeszélő és a hős(ök) személyiségét, arcát/hangját. Az érthetőség kedvéért érdemes egy rövid részletet idézni a regényből:

Mégse lett volna szabad ideköltöznie, minek neki ez a ház, ő úgysem marad itten. Az ablak alatt totyogó csizmák nesztől félt-e, vagy valami más, messzebből jövő nesztől? Sanyika kövér, árkos combja lassan kifejtett a bugyogóból, ott feküdt a nagy ágyban egyedül, pirosan. Hogy bírja ő itt ki annyi ideig, örökre? Minek is truccolt azzal a vénasszony-nyal? De most már nem tehet mást; az apja kifizette érte a pénzt. Innen már el nem szabadul, hacsak férjhez nem megy.

Az ura halála óta először gondolt férjhez menésre. De erről rögtön eszébe jutott, amit az anyósa mondott. A szabadság kellett neki, azért nem volt maradása. És ha úgy van is? De nincs úgy, feleselt a büszkesége. Dehogyan tudná ő az urát elfelejteni. Nem olyan ura volt neki, hogy azt csak úgy elfelejthesse. Ennek a csöppségnek se mondhatta senki, hogy ilyen vagy olyan anyja volt. És sokáig elnézte a szuszogó gyereket, amint kis öklét a feje mellett hátracsapta. (19–20.)

Az idézett szövegrész egyszerre mutatja fel a közvetített egyenes beszéd két-arcúságát, Zsófi tudatának belső dialogizáltságát és az idegen szóra való állandó beállítódását. A nézőpontok hibridizációja, a két beszédzóna egymásra tett hatása az idegen beszédet hagyományosan bevezető igék (például *mondta, gondolta* stb.) hiányán és a szóhasználaton (*itten, ura, truccolt*) kívül a háborgó, méltatlankodó intonációt idéző mondatszerkesztésben (*Nem olyan ura volt neki, hogy azt csak úgy elfelejthesse*) is tetten érhető. A belső polémiát leginkább az idegen szót imitáló kérdésekre (*Hogy bírja ő itt ki annyi ideig...?*) adott válaszok (*De most már nem tehet mást...*) tükrözik, illetve az anticipált közvélekedésnek hangot adó megnyilatkozásokra (*A szabadság kellett neki, azért nem volt maradása*) adott replikák (*És ha úgy van is? De nincs úgy*).

Az elbeszélő és Zsófi beszédzónájának „összecsúsítása” e két bekezdésen belül nyilvánvalóan megmutatkozik, ám a közvetített egyenes beszéd nem kizárólag az ő szólamával keveri az elbeszélői szót. Kovácsné, Kurátorné, Kiszelné, Pordánné, de Kurátor vagy Kiszela Imrus beszéde ugyanúgy interferál a narrátoréval. Ennek következtében a történeten kívüli elbeszélő értékpozíciója nem egyirányúsítható, szólamának, s így nézőpontjának hatóköre

„metszi” a többi hős zónáját, a narratív és a diszkurzív beszédmód elemei gyakran kontaminálódnak. A narrációnak ez a módja nem azonos a történetmondást a diszkurzív nyelv használata révén meg-megszakító elbeszélői magatartással,⁵⁹ mivel a *Gyász* elbeszélőjének nyelvhasználati módjai itt nem egymásra rétegződnek, hanem a beszédzónák hibridizációjának következtében két vagy több nyelv, illetve perspektíva olvad össze egy szólamon belül. Ez a „poliglott jelleg”, amely az elbeszélői hangot megfosztja „egyediségétől”, az értelemtulajdonítás területén bizonyos *szabadsággal* ruhazza fel a befogadót, amennyiben az a közvetített egyenes beszédben elhangzó megnyilatkozásokhoz többféle intonációt is társíthat. Ugyanazok a szavak, melyek Zsófi szájából tragikusan vagy felháborodottan hangzanának, az elbeszélő zónájában ironikus felhangot is kaphatnak.

Az elbeszélő és a szereplők perspektívájának egyértelmű elkülönítésére – a szereplők közt folyó, tényleges dialógusoktól és a közvetített egyenes beszéd nyilvánvaló eseteitől eltekintve is – csak kevés szöveghelyen van lehetőség,⁶⁰ mivel a hősök szocio- és dialektusa mindenféle diegetikus megnyilatkozást átítat. A tájnyelvi szóalakok, szintagmák, frazémák és mondatszerkezetek használata⁶¹ befogadói szemszögből a narrátort is „bennszülöttnek” mutatja.

Úgy tűnik tehát, hogy a szólamok diegézisbeli formái (személydeixiseken alapuló) és frazeológiai szétszalazhatatlansága, valamint az elbeszélői nézőpontnak a hősök közötti sporadikus szétszórtsága a narrátorként megnevezett, ám valójában rögzíthetetlen identitású és kompetenciájú hangnak a beszédhelyzetekben egyszerre kölcsönöz kívül- és belül-létet, távolságtartást és részvételt, vagyis olyan ironikus diszpozíciót, amely „A teljes közlés feltételezése és feltételeatlansága, lehetetlensége és szükségszerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti.”⁶² Az ironia hatására a szubjektum „tudatok sokaságára” válik szét,⁶³ ám az „arctalanítással” egy időben az elbeszélő egy másfajta szubjektivitásra, saját hangra tesz szert.

Az ironikus hang sajátosságát, egyediségét az támasztja alá, hogy a regénybeli hősök direkt közlései (egyenes beszédként elhangzó megnyilatkozásai) minden esetben a „világban elmerülő” empirikus én inautentikusságát tükrözik. A hősök nem képesek a szubjektumot megkettőző reflektáló aktivitásra, saját szerepeiken nem tudnak nevetni, mert azokkal görcsösen igyekeznek azonosulni. Mindez csak a regény egyik utolsó jelenetében fordul meg:

– Te, Zsófi – mondta a távozó lány után intve –, mért engeded, hogy ez a szerencsétlen lány veled legyen? A faluban úgyis azt mondják, hogy a barátnéd. – Zsófi egy kicsit elpirult. *Egy pillanatig a régi Zsófi szemével nézte önmagát.* Hisz ő maga is hányszor elkérdezte a félkegyelműt, amíg kanállal a zsírt verte a bögréjébe, hogy mikor lesz meg az esküvő. S most ő a Zsuzsi barátnője! Ide jutott. De aztán leszaladt a pirosság az arcáról. [...] *S keserűn elmosolyodott.* (235–236., kiem. O. S.)

Zsófi önreflexiója és keserű mosolya példázza, hogy a testet öltött irónia lényegét tekintve egyszerre fájdalmas és komikus, amennyiben egy időben van benne jelen a világban való létünk ártatlanságának vagy autentikusságának megkérdőjelezése és a „végtelenül könnyű játék, amely nem rémül meg ettől”.⁶⁴

A fenti szövegrész alátámasztani látszik a dolgozatban fölített utolsó kérdés mögött rejlő előfeltevésünket, azt tudniillik, hogy a regény (szöveg)testét a hősök, s elsősorban Zsófi testének, nemnyelvi közléseinek allegóriájaként (is) olvashatjuk. A feltett kérdésre ezek után a következőképpen válaszolhatunk: a *Gyász* szövegteste az irónia intonációs metaforája révén képes a „metakommunikációra”, ez az a „hang”, mely közvetít a szöveg nyelvi és nemnyelvi szituációja között,⁶⁵ s mely bár öncélú, létezéséhez szüksége van a megértő odahallgatásra.

E kettősség lényegét újra csak Zsófi regényvégi „mitologikussá”, jelkép-szerűvé vált alakja világíthatja meg. Kierkegaard szerint „[...] az iróniának nincs célja, immanensen tartalmazza a célját, amely metafizikai. A cél nem más, mint maga az irónia. Így amikor az ironikus másnak mutatja magát, mint ami valójában, akkor persze úgy tetszhet, az a célja, hogy ezt elhitesse másokkal; de voltaképpen *célja* mégiscsak az, hogy szabadnak érezze magát, ezt viszont éppen az irónia révén érheti el, tehát az iróniának nincsen semmi más célja, az irónia öncél.”⁶⁶

Lehetséges tehát, hogy Kurátor Zsófi regényvégi alakjának és helyzetének jellemzésére a „végleges elidegenedetség”, „a sors börtönében való örökös fogság” vagy „az önmegváltás reménytelensége” helyett találóbbr metafora volna a *szabadság*? Meglátásom szerint végső soron ennek, vagyis a hős és az elbeszélő ironikus „magatartásában” rejlő szabadságnak és az annak nyomán megképződő értelemlehetőségeknek a megértő meghallása volt az újra-olvasás tékje. „Az odahallgatás létmódja – állítja Heidegger – a megértő hallás. »Mindenekelőtt« sohasem zajokat és hangkomplexumokat hallunk, hanem a berregő autót, a motorkerékpárt. A menetoszlop masírozását, az északi szelet, a *kopácsoló harkályt*, a pattogó tüzet halljuk.”⁶⁷ Az értelmezés mint-struktúrája nem más, mint a megértés elő-struktúrájában adott megértettnek a kidolgozása vagy megformálása.⁶⁸ Egy retardált értelmű, „félkegyelmű” embert, mint amilyen a regényben szereplő Móri Zsuzsi, ki kell ragadni reflektálatlan világban-benne-létéből, s a rámutatás gesztusa által fogékonyra kell őt tenni az útjába kerülő dolgok valamiként való elsajátítására:

– Hallja, Zsuzsi, a *harkály kopogtatja* a fát – Zsuzsi megállt, elnyitotta a száját, s csillogó szemmel hallgatta a *különös kopogást*. (236., kiem. O. S.)

Az egzisztenciálisan elsődleges valamit-hallás-képessége – mellyel a Móri Zsuzsihoz hasonló, álmvilágban élők is rendelkeznek – a megértő, valamit

valamiként való hallás alapja. Zsófi is csak azt teszi, amit az irodalmi szöveg egy más dimenzióban: felkínálva annak lehetőségét, hogy a „különös kopogást” (a jeleket) „harkálykopácsolásként” (valamifajta jelentésként) értsük meg, odahallgatásra hív fel.

1 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály–ANGYALOSI Gergely–BACSÓ Béla–KARDOS András–OROSZ István, Bp., Osiris, 2001, 196.

2 Mihail BAHTYIN, *A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, Kézirat.

3 Martin HEIDEGGER, *i. m.*, 193.

4 Mihail BAHTYIN, *A szó a regényben, i. m.*

5 „Fontos figyelembe venni, hogy Bahtyin a *szociális* szót a legtágabb, ‘társas’, illetve ‘közös’ értelemben használja. A szó mint szociális jelenség tehát nem szűkül le az egyes társadalmi osztályok nyelvhasználatára (osztály- és rétegnyelvekre), hanem az ideológiai érintkezésben közös jeleket használó emberek közöségét jelenti (amely nem feltétlenül esik egybe a társadalmi osztályokkal és rétegekkel). Másfelől a szó szociális mivolta az interszubjektív beszédérintkezés valóságára utal, a mi és a többiek világára, ahol lehetővé válik a másik és az én tudatosítása.” Mihail BAHTYIN, *A szó a regényben, i. m.* (a fordító jegyzete).

6 „Az *ideológia* fogalmán, amelyhez a mai közgondolkodás a merevségnek, a propandának és a szabadság politikai veszélyeztettségének konnotációit kapcsolja, Bahtyin a társadalmilag meghatározott eszmerendszert értette, valamit, ami *jelentéssel bír*. A terminusnak ebben az értelmében minden jelrendszer ideologikus, és minden ideológiának szemiotikai értéke van.” Caryl EMERSON, *The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language*, Critical Inquiry Vol. 10, No. 2. (Dec., 1983), 247.

7 Martin HEIDEGGER, *i. m.*, 193.

8 A *Gyász* „paraszt hősnőjében a bennem élő Artemiszt szültem meg öntudatlan”. NÉMETH László, *Utolszor Itália* = *Uő, Európai utas*, Bp., Magvető és Szépirodalmi, 1973, 750. Ahol „belebódultam egy lélek, egy sors követésébe, sokkal jobb szociológus voltam, mint ahol tudatosan szociologizáltam”. NÉMETH László,

Regényírás közben = *Uő, Megmentett gondolatok*, Bp., Magvető és Szépirodalmi, 1975, 299.

9 Monográfiájában Grezsa Ferenc is kiemeli, hogy a kortársi kritika nagyobb része a *Gyászt* vagy parasztregegyként, vagy pszichológiai regényként szemléli. GREZSA Ferenc, *Németh László Tanú-korszaka*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 139–140. A lélektani, szociológiai és mitológiai szempontot ötvözi monográfiájában Kocsis Rózsa is, aki szerint a *Gyász* „olyan gondolati regény, amelynek a magyar realizmus egyik csúcspontját jelentő lélekrajzában a szerző létlélménye és létmagyarázó vívódása fogalmazódott meg jelképesen”. KOCIS RÓZSA, *Minőségesszémény Németh László szépírói műveiben*, Bp., Magvető, 1982, 147. Görömbei András a regény fontosabb olvasatainak áttekintése nyomán írja: „Németh László éppen azáltal teremtette meg a lélektani regény új változatát, hogy lélekrajz, társadalomrajz és mítosz egységét hozta létre.” GÖRÖMBEI András, *Egy magatartás buktatói*, Tiszatáj, 1993/7, 23.

10 Az elbeszélésmód újszerűségét Dérczy Péter az „auktoriális és perszonális elbeszélés ötvözeteként” határozza meg, Takács Miklós az omnipotens elbeszélői pozíció mellett – Dorrit Cohn fogalomhasználatára támaszkodva – *pszicho narráció* és *elbeszél monológ* gyakori jelöletlen egymásbacsúztatásáról ír. DÉRCZY Péter, *Hagyomány és újítás*, Jelenkor, 1987/4, 370., TAKÁCS Miklós, *Léthe, Mnemoszüné, Melankólia. Emlékezés és felejtés Németh László Gyász című regényében* = *A prózaíró Németh László*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, Kossuth, 2005, 157.

11 Kulcsár Szabó Ernő átfogó tanulmányában, amely a harmincas évek regényirodalmának hazai és világirodalmi példái alapján a másodmodern nyelvhasználat poétikai sajátosságainak számbavételét végzi el, Németh László művének egyik bevezetését az „újabb magyar regény egyik legkomplexebb

narratológiai teljesítményének” nevezi. Ennek ellenére a szerző életművének e „kétségkívül legsikerültebb” darabjában még nem tapasztalható meg történet és elbeszélés olyan fokú eltávolítottsága, melynek alapján érvényesülhetnének a nyitott jelentésképzés formái. A *Gyász* elbeszélésmódjának szabályai – Kulcsár Szabó Ernő meglátása szerint – még a „narratív analógia” mintájára szervezettek, de a „többjelentésűség” lehetőségei már jelen vannak „a szerkezetet felnyitó megszakított-ságot” helyettesítő kihagyásokban. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben = Uő, Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, 1996, 78–79.

12 Martin HEIDEGGER, *i. m.*, 199–200.

13 Mihail BAHTYIN, *Dosztoevszkij poétikájának problémái*, Bp., Gond-Cura/Osiris, 2001, 244.

14 NÉMETH László, *Gyász*, Bp., Móra, 1988, 8. (A dolgozat további részében a regénynek erre a kiadására hivatkozom, és az idézetek után azok helyét zárójelben tüntetem fel.)

15 Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, Bp., Gond-Cura, 2004, 187.

16 1923-ban, vagyis Bahtyin idézett művének keletkezésével egy időben, Martin Buber, a dialógusfilozófiák egyik kezdeményezője szintén azt hangsúlyozza, hogy a személyiség létének időbelisége, szubsztancialitásának (önmagában való fennállásának) elnyerése nem az egyéni én-teremtés individualizmusában vagy a Bildung-jellegű önképzésnek a dologi világban való tájékozódást célzó megvalósításában keresendő, hanem csakis az interperszonális, Én-Te kapcsolatban. Vö. Martin BUBER, *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, 1965.

17 *I. m.*, 72.

18 Uo.

19 „Kurátor Zsófi történetét nem egyszerűen az emlékezés és felejtés ellentétének modelljébe illeszthetjük be. Sokkal inkább a személyes és közösségi emlékezés és felejtés konfliktusáról van szó, ahol először a személyes felejtés áll szemben a kulturálisan elvárt, tehát mintaként szolgáló emlékezéssel (ilyen például az előírt gyászév kitöltése), hogy aztán később a kollektív felejtés konfrontálód-

jon a személyes emlékezettel. Ez a személyes emlékezet a regény végére gyakorlatilag megszűnik, mert Kurátor Zsófi alakjának már nem lesz személyes identitása, helyét átveszi egy »szobor« (de mondhatunk megmerevedett szerepet is), amelynek »talapzatát« a közösség adott kulturális emlékezéstechnikája adja.” TAKÁCS Miklós, *i. m.*, 156.

20 Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, *i. m.*, 73.

21 „Ő maga is csodálkozott, hogy milyen messziről nézi most a tulajdon szegényét” (34.), „Zsófin ilyen mondatok emléke villant át, s egyszerre az öreg Kurátor szemével nézte magát, s most már a harag piritotta tovább.” (40.), „Zsófinak majd kisült a szeme, amint a hátsó szoba ajtaját belökte. Maga is a városi asszony szemével nézte a kicsiny, gyér világú szobát.” (44.), „[...] itt az ágy mellett, ezen az idegen dobogón nem is önmaga volt többé, az a Zsófi, aki más napokon, ki tudja, hányszor állt már e mellett az ágy mellett, ült az ágy kávján, s hajolt a szuszogó gyermek fölé, hanem egy idegen lény, akit ezeknek az állatian bámuló idegen asszonyoknak a szeme mozgat, s az ő várakozásuk szerint kell sápadnia és pityeregnie.” (138–139.), „Egy pillanatra mintha ő is az Imrus gúnyos vágású szemén át nézte volna magát, Kurátor Zsófit, a fekete gyászmadarat, amint itt fönt tipeg a part szélén, még nem is ebédelt, s már siet a temetőbe.” (213.)

22 Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, *i. m.*, 68.

23 *I. m.*, 70.

24 „Lassan beleszokott ezekben a kis magyarázatokba a kép alatt, amelyeket Sanyi nagy, elnyílt szemmel hallgatott, mint más gyerek a mesét. Eleinte csak a gyerekek mesélt, később már magának is. Az első ostorról meg az apuka pusájáról szóló legendák közé apró családi idillek emlékei szövődtek. [...] Sanyi egy ideig szívesen hallgatta ezt a mesét, de aztán kifáradt [...] Zsófi magára maradt a felidézett hangulatával, s ha tovább akarta reszketetni a lelkében az előbbi szomorkás jó érzést, magának kellett tovább mesélnie.” (64–65.) „Amikor Kiszelné végre kiment, órák hosszat fönn könyökölt az ágyán, s a halott urára gondolt. [...] napról napra szerelmesebb lett bele. Most már nem érte be a régi jelenetekkel, újakat talált ki.” (69.)

25 „Az egészet a résszel, a részt pedig az egészszel helyettesítő szinекdoché valójában metafora, mely elég erőteljes ahhoz, hogy egy időleges érintkezést végtelen tartammá alakítson” Paul DE MAN, *Olvasás (Proust)* = *Űő, Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 89.

26 Az elbeszélő gyakran használ olyan – a színjátszással, a kulisszákkal és az előadással összefüggő – szavakat, mint a *dráma*, a *szerep*, a *filmszínésznő*, a *próba*, a *színpad*, a *dobogó*, az *álarc*, a *jelenet* vagy a *produkció*.

27 Ebben a „jelenetben” Zsófi – akit Imrus később filmszínésznőhöz hasonlít (187.) – még nem talál bele szerepébe. Kényszerezdetten, bár kötelességtudóan játszik összegyűlt „közönsége” előtt, és az átélés nélküli, külső szemmel mégis hitelesnek tűnő „alakítás” közben a „publikumra” is figyel, melynek tagjai szintén szerepet játszanak egymás és öelőtte: „Minden arcvonást külön látott, minden mozdulatot megfigyelt, egy-egy feléje hajló vénasszony arcában még a száj fölött serkenő szőrszálat is látta, ahogy felcsuklottak, s a felhúzott ajkak közt a pirosan vigyorgó ínyeket. Csak önmagát nem érezte sehol; a vállára hajló fejek mintha egy elzsibbadt testrészét nyomták volna, nem volt az érintésüknek súlya. Egy felcsukló asszony nyakában ő is elpityeredett, de nem tudta, honnét fakadtak ki ezek a könynyek; a lelke is zsibbadt volt, mint a váll, s a tulajdon reszkető álla s a hulló könnyei éppolyan idegenek voltak a számára, mint a látogató asszonyok durva bőre, mintha egy álarc sírt volna az ő megbénult arca fölött. [...] még a szenvedés külső jeleire is képes volt, éppen csak önmagát nem érezte, a szenvedés befelé futó gyökereit. Ahogy elébb Kiszelné, aztán a szülei, aztán a prémkabátos Ilus, aztán Horváthné s a többi atyafi asszony egyenként beszivárogtak, letelepedtek, s odaszögezték őt az ágy mellé, arra a két-három lépésnyi szabad térére, színpadjára ennek a gyászos látványosság-nak, melyet ő és Sanyika játszanak majd el, egyre idegenebb lett önmaga is önmagának.” (138., kiem. O. S.)

28 Az átélésre való képtelenség szégyenét itt egy improvizatív, bár a ripacskodástól sem teljesen mentes gesztussal oldja fel Zsófi:

„A kétségbeesés szállta meg irtózatossá ürességéért, hogy itt áll egyetlen gyermeke koporsójánál, ez volt az ő életének az értelme, siktania kellene, összeesni, s neki nincs egy gondolata sem.

– Engem is temessenek oda – sikoltott fel hirtelen –; engem is temessenek el, ha őt eltemetik! – S ő, aki dactól égő szemmel állt ki az udvarra, a tömeg elé, most sikongatva a gödörbe akarta vetni magát, mintha végül mégiscsak elkapta volna a tömeg várakozását.” (158–159.)

29 Férje halála után néhány hónappal szerepe szerint Zsófi „fiatal özvegy”, jóllehet valódi elkeseredést vagy gyászt már nem érez: „Zsófi tudta, hogy két hónap alatt nem illik kicsit sem megvigasztalódni [...]. Amint lehetett kitepte magát az ágyi nyúlós vigasztalásából, s utólag iparkodott olyan elkeseredett lenni, mint a szavai.” (8.)

30 Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, i. m., 160–161.

31 Martin HEIDEGGER, i. m., 204.

32 Melyről túlzás nélkül állítható, hogy ez a szöveg egyik legtöbbször visszatérő motívuma.

33 „Jaj, de szép – mondta egyszer még államában, s valami mosolyféle suhant át meggyötört arcán [...] Úgy látszik, Sanyika be akarta hozni ezt a félperces szünetet, hápintott néhány gyersat, földobta magát az ágyban, s nagy, fekete szemei valami távoli látványra meredtek. Egy pillanatig így maradt, aztán visszaesett, s szemében könnyű pára mögé szállt a borzasztó döbbenet.” (146–147.)

34 A fény által transzparenssé tett, illetve a sötét, átlátszatlan ablak a regény több helyén is a szem trópusává válik. Az „olvasható”/„olvasó” szem a bevilágított ablakra hasonlít, míg az „olvashatatlan” tett vagy lesütött szem a „bespalétázott” ablak képe által értelmeződik. Például: „Nem állhatta többet az ágyat, kispalétázott, s oldalt állva, hogy kintől meg ne lássák, kilesett az utcára.” (34., kiem. O. S.), „Kisvártatva Mari jött be a megtisztított lámpával, bociszeme a délelőtti boldogság sugarában fürdött, de ahogy a gyerekekre és Zsófi ónos homlokára nézett, megálltak az arcában az izmok, s szemé üres, fekete lett, mint az ablak, amely mögött elcsavarják a fényt.” (129., kiem. O. S.), „Zsófinak, ha estefelé hazasietett, itt is, ott

is egy-egy éjjeli lámpás világított az arcába, s a lámpát körüleső hópelyheken át egy-egy döb-bent szempár meredt rá, hogy aztán hirtelen leereszkedjék a lámpa, s a távolodó lépéseket elnyelje a téli kutyák ugató kara.” (237., kiem. O. S.).

35 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 86.

36 Martin HEIDEGGER, *i. m.*, 204.

37 „Egypár napig mélyebben hordta a fejkendőjét” (10.), „Az utcák világossága már arra is kevés volt, hogy egymás arcát követhessék. Zsófi állt alatt megnőtt a fejkendő csücske” (57.), „Zsófi mélyebben húzta fekete kendőjét a szemébe, s amíg végigment az udvaron, éles, fekete árnyékát nézte.” (90.)

38 Paul DE MAN, *Olvadás (Proust)*, *i. m.*, 90.

39 „A szobában egyre sötétebb lett; Kiszelné is megjött, hallotta, amint odakinn a gyújtóval matat.” (92.), „Hajnalban egy hoszszabb elszundikálásból megint a Kiszelné ajtajának nyikorgása verte fel. A lámpát, villant belé, s mint aki mozdony elől ugrik félre, a lámpához szökött és eloltotta.” (97.), „A kis ablakon át egyre visszább vonult a nap, a bevetett ágyról az ablak melletti asztalra húzódott hátra; a terítő fölött a fény összerosódott az ablak árnyékával.” (102.), „Zsófit ez a motoszálás még jobban fölzaklatta. Mintha a lámpagyújtással is őt akarta volna leleplezni Kiszelné. Oktalan félelem lepte meg: fényiszony.” (104.)

40 A lobogó tűztől megvilágított ember-szobor képzetét még hangsúlyosabbá teszik a Zsófi-val kapcsolatos „égo test” metaforák: „[...] az új csendőr őrmester [...] úgy látszik, valami cselédnek nézte, szóba eredt, s belecsípett a karjába. [...] azt a csípést még hazajövet is érezte, egyre kevesebbet fáj, s egyre jobban égett a helye.” (9.), „[...] jólesett égo arcának a frissen húzott párna.” (23.), „Amióta az ura meghalt, sosem égette még ennyire a tétlenség, ha valaki lenyomja az ágyba, hogy no, Zsófi, most nyugton légy, kiég a bőre.” (28.), „De amilyen kókadtan húzta magát előre, úgy égette belül az elszánás.” (34.)

41 PLATÓN, *Az állam*, Bp., Gondolat, 1988, 264.

42 Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben (A szociológiai poétika alapkérdései)* = *Uő, A szó az életben és a költészetben*, Bp., Európa, 1985, 23.

43 Az intonációt érzékeltető hangoskönyv műfaja – hasonlóan a lírai művek hangos olvasásához, illetve előadásához – már eleve leszűkíti a szövegben rejlő értelemlehetőségeket.

44 Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, *i. m.*, 25.

45 *I. m.*, 28.

46 Beszédében mást jelent a „vontatott”, mást a „panaszos” és megint mást a „szomorú” fejhag.

47 „– Édesanyám, a Kurátor Zsófi – mondta azon a különös, kétféle csengésű hangon, amelynek a kelletlensége a házbelinek szól s az édessége a vendégnek.” (35., kiem. O. S.), „– Menjen csak vissza szépen, Sanyikám, anyukája nem szereti, ha nálunk van – szolt rá az öregasszony azon a félig barátságos, félig mérges hangon, amelyen jobbmódúak gyerekeit szokás valahonnan elmarni.” (88., kiem. O. S.)

48 Walter J. ONG, „Látom, amit mondasz”: – az értelem érzékanalógiái, ford. SCHREINER Orsolya = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf–SZÉCSI Gábor, Bp., Aron, 1998, 185.

49 „Kurátor csak hümmögött” (11., kiem. O. S.), „Józsi [...] csak morgott, rángatta a kúton a vödört, verte a jószágot, s ha tehetett, szökött hazulról.” (15., kiem. O. S.), „[Laknének] nincs gyereke, s a síket urával mit beszéljen” (160., kiem. O. S.).

50 Alois HAHN, *Kann der Körper ehrlich sein? = Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT–Karl Ludwig PFEIFFER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 670.

51 *I. m.*, 673.

52 A mondat érdekessége – megvilágító erején túl –, hogy a szerző a kontextusba adekvátábban illeszkedő, hangrögzítésre (például néprajzi kutatómunkára, adatgyűjtésre) és annak reprodukálására egyaránt alkalmas fonográf helyett a csupán lejátszásra alkalmas kultúrtechnikai eszközt (a gramofont) említi, amely szociográfiai szemmel is alighanem oda nem illő tárgy volna a paraszti környezetben.

53 A pszichológiai kommunikációkutatás alapvetőnek számító diadikus interakció-elmélete is szoros rokonságot mutat a dialógus-filozófiával (amilyen Buberé vagy Bahtyiné):

„Csak akkor kezdődhet két ember között bármilyen valós kapcsolat, ha azok a szándék-tulajdonítás aktusát kölcsönösen »sikeresen« hajtották végre. Az interperszonális élet az egyének közötti kapcsolatban létesül. E viszony mindkét szereplője találgat, feltételez, színlel, következtet, hisz, bízik vagy gyanakszik, általában véve boldoggá teszi vagy kínozza saját fantáziája, melyet a másikkal róla alkotott tapasztalatáról, indítékairól és szándékairól szőtt.” Ronald David LAING, *Self and Others*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, 174.

54 Mihail BAHTYIN, *A szó a regényben*, i. m.

55 A *nem tulajdonképpeni egyenes beszédnek* nevezett beszéd-modifikáció lényegét feltáró tanulmányában Bahtyin számba veszi a narrációs alakzat korábbi megnevezéseit (*uneigentliche direkte Rede, leplezett beszéd, style indirecte libre, tényközlő beszéd*) és elméleteit is, melyek többnyire két absztrakt forma egymásból kikülöníthető keveredéseként tárgyalják azt. Mihail BAHTYIN, *Marxizmus és nyelvfilozófia*, ford. KÖNCZÖL Csaba–OROSZ István, Bp., Gondolat, 1986, 307–340.

56 A heterodiegetikus narrátort Bahtyin szerzőnek nevezi, de nem azonosítja a mű tényleges, biográfiai szerzőjével.

57 Mihail BAHTYIN, *Marxizmus és nyelvfilozófia*, i. m., 317.

58 I. m., 330.

59 Ez a narrációs technika jellemzi például a *Gyász*-szal egy időben megjelent *Egy polgár vallomásait*.

60 A „tiszta” auktoriális nézőpont érvényesülésének példája lehet a következő mondat: „Csakhogy azoknak a színes ruháknak

nem az volt a sorsuk, hogy Zsófi még egyszer fölvegye őket.” (11.)

61 Szemléltetésként emeljünk ki néhány példát: „[...] a fűtő annyira elröstellte magát, hogy usgyi, ki, amerre jött, s amíg náluk *masináztak*, rá nem nézett a fiatalasszonyra.” (10.), „Nem volt barátságatlan a sógorához, inkább tréfálkozott vele; ura’bácsinak *hitta*, mert olyan lompos *pipaszortyogató természetű volt*” (13.), „Kurátorék *csiggatták*, hogy most már ne vesszen össze a napával.” (16.) „Nem kell férjet fogadni mellém – mondta, s egy *kölletlen mosollyal tompította* a szavaiból kibökő vádat.” (40.) „Egy idegen ember járt-kelt az emlékezetében, *se íze, se bíze*, a figyelme elfordult róla” (76.) (kiemelések O. S.)

62 Friedrich SCHLEGEL, *Kritikai töredékek*. 108. = August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 231.

63 Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei* I., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996, 40.

64 Søren KIERKEGAARD, *Szókratész ironiája* = Uő, *Egy még élő ember írásaiból. Az ironia fogalmáról*, Pécs, Jelenkor, 2004, 271.

65 Az ironia intonációs metaforájának Petri György líranyelvében betöltött központi szerepéről lásd HORVÁTH Kornélia, *Aposztrophé, artikuláció és ironia Petri György Erotikusában* = Uő, *A versről*, Bp., Kijarat, 2006, 211–243.

66 Søren KIERKEGAARD, *Eligazító szemléldések* = Uő, i. m., 259. (kiem. O. S.)

67 Martin HEIDEGGER, i. m., 194. (kiem. O. S.)

68 Martin HEIDEGGER, i. m., 178–180.