

ETO: 821.511.141-3Tersánszky J. J.
82-311.7
DOI: 10.19090/hk.2018.3.11-25

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Z. VARGA Zoltán

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék
Pécs, Magyarország
z.varga.zoltan@gmail.com

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
z.varga.zoltan@btk.mta.hu

NÉZŐPONT ÉS IDEOLÓGIA – A VÉSZKORSZAK ÁBRÁZOLÁSA TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ KÉT REGÉNYÉBEN

Viewpoint and Ideology – the Depiction of the Era of Disaster
in Two Novels by Józsi Jenő Tersánszky

Stanovište i ideologija – Doba propasti u dva romana autora
Joži Jene Teršanskog

Tersánszky Józsi Jenő két regénye, az 1947-ben megjelent *III. Bandika a vészben*, illetve az 1949-es *Egy kézikocsi története* a második világháborús magyar szerepvállalás egy különösen tragikus eseményét, az ún. vészorszakot és Budapest ostromát teszi meg a fikció keretének. Regényei a didaktikusság kockázatát is vállalva egy egész közösséget érintő morális kérdésben foglaltak állást, s vázoltak meggyőzőségi modellt és stratégiát a kollektív, traumatikus történelmi esemény mibenlétének és okainak feltárására. A tanulmány az elbeszélések narratív-poétikai eszközeinek elemzésével (a szerzői-elbeszélői nézőpont értékelő, „ideológiai” funkciója, a szereplők szólamainak közvetlen és közvetett érték-szembeállítás, illetve eltérő frazeológiai kidolgozottsága; a műfaji modellekből átvett szereplői megszólalásmódok és karaktertípusok áthallásai stb.) arra világít rá, hogy miként szolgálják fikciós művek a (korabeli) olvasó indirekt meggyőzését, miként olvashatók az elbeszélések a közelmúlt történelmi eseményeinek még nyitott értelmezési terében egy ideológiailag nem megsemmisített álláspont (nácizmus, antiszemitizmus, fasizmus) elleni

nyelvi-irodalmi támadásként. A regények nem-emberi címszereplőinek nézőpontja egyik esetben sem válik allegorikus ellenponttá, inkább a történet egészének familiarizációját szolgálja, a belőle kibontakozó neveltségesség és humor ellenpontozza a regény didaktikus társadalmi-politikai dialógusait, illetve a szereplők előre leosztott irodalmi zsánerekből vett alakjainak és tipizált társadalmi karaktereinek direkt ideológiai formáltságát, a szereplői beszédek és cselekvések megmutatásával kibontakozó argumentációt.

Kulcsszavak: vészkorszak, fikció, szereplői nézőpontok, ideológiai elemzés, Tersánszky

A második világháborút követő évek közéleti, értelmiségi beszédtémáit és beszédmódjait érthető módon meghatározták az európai történelem és civilizáció nagy katasztrófájának megértésére és értelmezésére tett kísérletek. Az írók és az irodalom is kivette a részét ebből a nagyobb részről nyilvános és közösségi munkából, hol versengve, hol karöltve a politikai, jogi, történelmi beszédmódokkal. Az 1945 és 1949 közötti időszakban – igaz, a véleménynyilvánítás szabadságának szűkülő lehetőségei közepette – a szellemi élet és az irodalmi „termelés” óhatatlanul is politikussá és morálfilozófiai színezetűvé vált. A magyar társadalom második világháborús szerepének és felelősségének tárgyalása a független, autonóm irodalmi mező részévé vált, miközben persze az irodalmi élet keretei is képlékenyebbek lettek az „elkötelezett” irodalom korszakában. A tág értelemben vett írásos közélet eltérő színvonalon és műfajokban művelte az „eszmetermelés” kollektív munkáját az események mértékadó magyarázataért folyó retorikai harc színterein, mint azt a háború után igen népszerűvé váló memoár- és tanúságtétel-irodalom szembeni ellenérzések is kifejezik. A valódi kérdés persze az, hogy miféle előnyöket kínált az irodalom, a fikció a korszakban a történelmi szembenézés az okok és a magyarázatok előállításának kollektív munkájában más beszédmódokhoz és műfajokhoz képest?

A közelmúlt történelmi eseményeit megjelenítő fikciók, különösképpen pedig a regény egyik nagy előnye – az élményirodalom műfajaihoz (háborús naplók, tanúságtételek, memoárok stb.) képest –, hogy képes az „idegen” tudatok és gondolkodásmódok ábrázolására. A regény eseményszerűségében, cselekvővé váló szereplők közötti konfliktusokkal dramatizálva tudja megragadni az eseményeket létrehozó kollektív ideológiai konglomerátumokból összeálló tudatok összeütközését. Összevetve például a naplóiroló egyetlen nézőpontú monológjával, a regény, a fikció több nézőpontot kínál az – akár történelmi – események elgondolására. Borisz Uspenszkij *A kompozíció poétikája* című elbeszéléseleméleti alapművében a nézőpontok kompozíciós lehetőségeinek tipológiáját dolgozza ki. Munkájában az elbeszélésbeli nézőpont négy síkját

különíti el, közülük az ideológiai nézőpont síkját annak leírására alkalmazza, „hogya a szerző (kompozíciós értelemben) milyen nézőpontból értékeli és ideológiailag hogyan fogja fel az általa ábrázolt világot” (Uspenszkij 1984, 17). A különböző ideológiai álláspontok különböző narratív instanciák (szerző, elbeszélő, szereplő) pozícióit vehetik fel, ezeknek a pozícióknak a különböző strukturális értéke pedig hozzájárul, hogy alá-, fölé-, vagy mellérendeltségi viszonyok jönnek létre közöttük. Uspenszkij az ideológiai nézőpontok elbeszélésbeli viszonyainak tárgyalásakor két mintát ír le: a domináns ideológiai nézőpontra épülő elbeszélést, illetve a nézőpontok polifóniájára épülő elbeszélést. A domináns ideológiai nézőpontra épülő elbeszélés a cselekményben megjelenített eszméket, világnézeteket, erkölcsi elveket, életutakat egy központi világképhez viszonyítva mutatja be és értékeli, míg a polifonikus elbeszélésben nincs ilyen értékelő viszonyítási pont. Az értékelés formális, abban az értelemben, hogy a domináns nézőpont akár „hamis tudat” is lehet, vagyis olyan világnézetet is megjeleníthet, mely esetleg közmegegyezéses erkölcsi normákat sért, nyilvánvalóan téves és káros eszméket állít központi értékelő helyzetbe, miközben a szerző gyakran túlzással, iróniával, paródiával, esetleg szerkezeti ellenpontozással határolja el magát e domináns ideológiai pozíciótól. A szerzői nézőpont megkettőződik, és érdemes megkülönböztetni egymástól „azt a nézőpontot, melyet [a szerző] a szóban forgó műben a cselekmény, a narráció megszervezésekor képvisel”, illetve a „szerzőnek az adott műtől független általános világnézeti rendszerét” (Uspenszkij 1984, 22).

A regények saját eszközeikkel vehetnek, vesznek részt a társadalmi és morális értékekért folyó kortárs ideológiai vitákban, állhatnak az érvelés, a meggyőzés szolgálatába.¹ Ekkor a narratív kompozíciós eszközök retorikai, argumentatív funkciót kapnak az elbeszélés által megrajzolt különböző ideológiai (világnézeti, morális) álláspontok közötti viszonyok érzékeltetésében és a szöveg egésze által sugallt (szerzőinek tekinthető) ideológiai pozíció árnyalt megfogalmazásában. Uspenszkij szerint a nézőpont ideológiai síkjának kompozíciós lehetőségeit az adja, hogy kinek, kiknek az eszmei-értékelő szempontját jeleníti meg az elbeszélés, és milyen viszonyba kerülnek egymással ezek a különféle ábrázolt nézőpontok. A szereplők képviselte világlátások nivellálását

¹ A modernség autonómiára törekvő változatai irtóztak mindenféle instrumentalizmustól, például attól, hogy a műalkotást valamiféle előzetesen adott politikai, társadalmi „igazság” pusztá illusztrációjának, szemléltető ábrázolásának tekintsék. A propagandairódalom, a szocialista realizmus, az elkötelezett irodalom irányzatai, a tézisregény, az eszmeregény egyaránt rossz hírbe keveredtek amiatt, hogy a művészet sajátos igazságigényét alárendelték a politikai, társadalmi és egyéb eszmék terjesztésének.

és értékelését például azonnal és közvetlenül magára vállalhatja egy külső, a történetben alakot nem öltő, így az olvasó számára objektívnek tűnő elbeszélő, aki kommentárjaiban eligazítja az olvasót a szereplőkhöz kötött eszmék rangsorát illetően. Ugyanez a cél kevésbé direkt módon, a külső, értékelő elbeszélői nézőpont kevésbé erős jelenlétével is elérhető. Ekkor a szereplők az elbeszélés szerkezeti szintjén egymáshoz viszonyítva kapják meg helyüket az ábrázolt világ értékelő skáláján: a szereplőket saját beszédük és cselekedeteik jellemzik, melybe beletartozik mindenféle, az eszméik és cselekvéseik (beszédük) között fennálló meg nem feelés, „kognitív disszonancia” is. Rengeteg kompozíciós lehetőség létezik a narratív ágensekhez köthető ideológiai pozíciók értékrendezésére: a szerző alkalmazhat „rezonőr” figurát, lehet több elbeszélő, ugyanazt az ábrázolt eseményt egymás után több nézőpontból is láthatjuk, a szereplők nézőpontja megnyilvánulhat saját beszédben, külső elbeszélő beszédében, de akár egy másik szereplőében is stb. Az összes lehetőség áttekintése nem célom, egyedi együttállásaikat a következőkben műelemzésekben vizsgálom.

Tersánszky Józsi Jenő két, a vészkorszakban játszódó műve, az 1947-ben megjelent *III. Bandika a vészbzen*, illetve az 1949-es *Egy kézikocsi története* című regények közvetlenül kapcsolódnak az eddig elmondottakhoz. Monográfiája, Rónay László írja, hogy „az ostrom alatt írt *Napló*ájában is nyomatékosan tervezi, hogy új műveiben [...] tanúságot kell tennie, milyen esztelen útra tért az emberiség a háborúban” (Rónay 1983, 230). E két regény szinte azonnali reakcióként született a vészkorszak eseményeire, ily módon legitim feltenni a kérdést, hogy miként és milyen céllal próbáltak hozzászólni a magyar történelem e gyászos eseménysorához, hogyan képzeltek el azt a társadalmi vitateret, melyben egy egész közösséget érintő morális kérdésben foglaltak állást, s miféle meggyőzőési modellt és stratégiát vázoltak a kollektív, traumatikus történelmi esemény mibenlétének és okainak feltárása során? Kétségtelen, az elkötelezettség, az irodalmi művel való társadalmi állásfoglalás mégoly áttételes feltételezése is furcsa Tersánszky művészetéről szólva, legalábbis ha ezt egy kidolgozott történelmi-politikai világképre alapuló és az írással ezt a társadalomképet előkészítő, propagáló, terjesztő, vagyis a társadalmi cselekvést, gondolkodást előkészítő, bejáratozó vállalkozásként fogjuk fel. Viszont amennyiben az emberi viselkedés és együttélés morális kereteit kijelölő, azokra közvetetten, ironiával, szatírával, a szereplők iránt felkeltett rokonszenvvel vagy ellenszenvvel (amibe olykor a didaktikus eszközök is belefértek) operáló műveket értünk, akkor igenis lehet társadalmi állásfoglalásnak tekinteni őket. A *III. Bandika*ban és az *Egy kézikocsi történet*ében hasonló kommunikatív célok tétélezhetők, mint Tersánszky híres, eltúlzott, színpadias gesztusoktól sem mentes, ám mégis komoly és szen-

vedélyes, a vészorkorszakban írt végrendeletében: véleménynyilvánítás abban a félig-meddig nyilvános társadalmi vitában, mely a közelmúlt eseményeinek értelmezéséért folyt.

A regény műfajának a kortárs világ történelmi, politikai, társadalmi kérdései kapcsán adott állásfoglalás lehetőségeiről általában véve már beszéltem. A regény azonban sokszínű műfaj, s a kortárs társadalmi kérdésekben való véleménynyilvánítás csak bizonyos alfajainak lehetősége. Tersánszky például előszeretettel alkalmaz radikálisan fiktív, „románcos” elbeszélői formákat, melyek nem törekszenek a realiztikus világszerűség kereteinek elhíttetésére. Az állattörténetek és a tárgyregények elbeszélői formái, elbeszélői pozíciói és szerepei, a hozzájuk kapcsolódó fokolizációs lehetőségek kevésbé kedveznek a történet „valószerű” megformálásának. Műveiben gyakran találkozhatunk előadásszerű fordulatokkal, melyek magát a mesélést is színre viszik, így a történet eleve történetként jelenti be magát, nem pedig mint önmagát kinyilatkoztató „valóságot”. Joggal állítja Kulcsár Szabó Ernő az író elbeszéléseiről általában véve, hogy azokban „a műbéli jelhasználat rendre felfüggeszti a világszerű realitást” (Kulcsár Szabó 1990, 21).

Nyilvánvaló, hogy amikor kortárs történelmi, kiváltképp kollektív traumatikus tapasztalatokat választ témájául az író, akkor feszültség keletkezik a regényforma és a feldolgozott téma közt. De nemcsak arról van szó, hogy a saját kitaláltságukat készséggel elismerő elbeszélői formák eleve lemondanak a történelmi hűségnek és hitelességnek még a látszataról is, hanem a *III. Bandika a vészben* és az *Egy kézikocsi története* sem felel meg a zsidóüldözések és a vészorkorszak ábrázolásával szemben támasztott dekorum elvnek. A traumatikus történelmi tapasztalat vígjátéki helyzeteket, frivolitást és humort sem nélkülöző tárgyalása ugyanis viszonylag korán kiszorult az esemény kanonikus, tragikus ábrázolásmódjai közül. Kisantal Tamás írja Török Rezső *Enyv és szappan* című, 1945-ös, Tersánszky művére sokban emlékeztető vígjátéki zsánerben írt „holokauszt regényéről”, hogy a regény mai újraolvasásának feszültségét az ábrázolásmód és az ábrázolt történelmi valóság összeegyeztethetetlennek érzett párosítása adja, mivel a „jórészt az 1960-as évektől kiformalódott holokausztkánon egyik fő premisszájának számít, hogy az eseményeket tragikus, emelkedett hangnemben kell bemutatni, a történet humoros szemszögből való ábrázolása etikailag vitatható” (Kisantal 2015, 336).

Tersánszky két regényét a vészorkorszakban történtek kiváltotta felháborodás ihlette. Ha áttételesebben, a mesterség fogásaival és a műfaj eszközeivel artikulálva is, de mégis az az indulat lobog bennük, mely nevezetes 1944-es végrendeletét is fogalmazta: „elviselhetetlen már nekem az a birka bárgyúság és

gyávaság, amellyel magyar sorsosaim a német-bérenc orgyilkosok parancsára mozognak. Tehát, mint az egész világháborút végigküzdött katona, kötelességemnek érzem, hogy az igazi magyarellenség ellen, legalábbis végső soron példaadó gesztussal éljek”. Ugyanakkor a közéleti, történelmi helyzet megváltozott a két regény megírásának és közlésének idejére. Ezeknek az írásoknak a tétje a fegyveres harc helyett a náci-nyilas ideológia mindennapi élethelyzetekben tapasztalt „kisemberi minőségének” regényes eszközökkel történő leleplezése. „Azáltal sikerül egyes rétegek közgondolkodásának mélyére hatolnia, hogy szereplőit mozgatja, beszélgeti, s bepillantást enged lelkükbe, mely egyszerűségük és nem leplezett brutalitásuk miatt egyértelműen nyilatkozik meg” (Rónay 1983, 242).

A nézőpontokhoz kapcsolódó ideológiai pozíciók elemzésére azért nyílik mód, mert a két regényben Tersánszky felvonultatja az 1944–45-ös budapesti társadalom politikai és erkölcsi szempontból tipikusnak mondható képviselőit, persze hozzáigazítva a társadalmi valóság kínálta viselkedési lehetőségeket a két vígjátéki műfaj fabuláris adottságaihoz, műfajalkotó szereplői repertoárjához.² Regényidő és regénytér realista kerete, a közelmúlt felismerhető és könnyen azonosítható történelmi valósága általában ritkán fordul elő Tersánszky műveiben. Bizonyos értelemben a *III. Bandika a vészben*, illetve az *Egy kézikocsi történetében* is „történetietlen” a „történelmi valóság”, hiszen a két regényidőben a szereplők mindenféle kalandokon, viszontagságokon mennek keresztül, de a válságos időkben átélt különleges tapasztalatok „jellemüket”, személyiségük szerkezetét mégsem alakítják át gyökeresen. Ezeknek a regényeknek az alakjairól is igaz a Tersánszky-hósról általában szóló állítás, miszerint „[s]okkal inkább egy főbb vonásaiban már előre bemutatott figura kalandjai, az epizódokban megjelenített viselkedése rajzolja elénk az immár teljesebb – de nem temporálisan kiteljesített – jellemképet” (Kulcsár Szabó 1990, 26). Az 1944-es, 45-ös történések, a nagybetűs Történelem viharának bemutatása, Budapest ostroma, a zsidóüldözések látszólag mindkét történetben háttérbe szorulnak, mintegy mellékesen válnak a két mű fő témájává. A *III. Bandika a vészben* szüzséjét egy kis kanárikakas viszontagságai szervezik, míg az *Egy kézikocsi történetében* a címszereplő tárgy tölti be ugyanezt a funkciót, miközben mindkét történetben előkerül egy-egy vígjátéki zsánert idéző szerelmi szál. Nem csupán arról van tehát szó, hogy a történelmi „nagyelbeszélés”, a történetírást meghatározó ideológiai, politikai, eszmetörténeti mesternarratívák eltűnnek

² A nézőpontok elemzésének fontosságára már Olasz Sándor is felhívta a figyelmet Tersánszky állatregényei elemzésekor (vö. Olasz 1997).

az elbeszélésből. És nem is csak arról, hogy az ún. kisemberek szemszögéből, alulnézetből, „békaperspektívából” mutatja meg a történelem hétköznapi oldalát³, hanem valamiképpen az emberi tapasztalat határaitól kíván rálátást adni a történelem nagyon is emberi találmányára. A tárgyak, de még inkább az állatok Tersánszky számos elbeszélésében főszerepet játszottak. Bár szerepük sokszor allegorikus, időnként pedig antropomorf parabolák is válhatnak belőlük, szerepeltetésük mégis Tersánszky világlátásának sajátos szemléleti formáját adják. E helyütt nincs mód részletesen kifejtetni állat és ember, természet és erkölcs ellenpontozott, de egymást mégis feltételező és átjárható, regényeinek világában kibontott viszonyát, melyet Rónay László részletesen elemez a szerzőről írott monográfiájának *A regény ősforrásainál* című fejezetében (Rónay 1983, 185–215). A háborút követő évek átpolitizált, a múlt újraértelmezéséért, a jelen morális megtisztításáért, a jövő társadalmi formájának kialakításáért zajló közéleti, intellektuális harcának közepette azonban az állati logika és „észjárás” elképzelésére tett kísérletek, vagy az a narrációs megoldás, hogy a szerző egy élettelen, szándékok nélküli, szó szerint *objektív* tárgyat választ az elbeszélés fokalizációs pontjául, újabb funkciókkal bővült. Bármily hihetetlen és fantasztikus narratív választásról van is szó, ettől még nem csökken feltétlenül retorikai meggyőző ereje. A háborús, koncentrációs és kényszermunka-táboros „élményirodalom” dömpingjének hitelességre, realizmusra és komolyságra törekvése helyett itt egy igazán elfogulatlan, mert nem emberi nézőpontról, vagyis semelyik érdekelt felet nem pártoló etikai pozícióról van szó, amely ily módon, legalábbis a regény keretein belül, megfellebbezhetetlen erkölcsi tekintéllyé és az igazság végső döntőbírójává válik az olvasó szemében.⁴

Ez a domináns ideológiai pozíció összetett módon jelenik meg a művekben. Mindkét elbeszélést külső, harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor meséli el. Az elbeszélő pozíció több funkcióval rendelkezik. Egyrészt létrehoz egy az elbeszélés mint irodalmi mű egészére rálátást kínáló metareflexív nézőpontot. Narratológiai kifejezéssel (szerzői) metalepsziszt képez, mely az elbeszélés önkényes megalkotottságára, fiktív voltára emlékezteti az olvasót. Ezt a hatást kelti például az *Egy kézikocsi történetének* többszörös bevezetése, a kézikocsi

³ „Nevenints János, az *Egy kézikocsi története* főalakja, a *Harmadik Bandika a vészben* szereplői vagy Feldmann doktor viszont szenvedélyes politikusok, a maguk módján – tagadhatatlanul békaperspektívából – elemzik és kommentálják az eseményeket” (Rónay 1983, 239).

⁴ Rónay László még a gyermeki nézőpontot és naivitást állítja az emberi öldöklésen kívül maradó tárgyak és állatok mellé: „Tersánszky emberei, a háború poklában ábrázolt, mozgatott alakjai valóban gyermekek, s nemcsak az öldöklést látják naiv egyszerűséggel, hanem annak indítékait s magát a politikát is” (Rónay 1983, 238).

tulajdonosának, „Nevenints Jánosnak” önnön kitaláltságát leleplező neve, de leginkább mindkét regény irodalomtörténeti szakkifejezésekkel zsúfolt fejezet-címei (például „Sima szerelmi botrány. Ha lehet így megszövegezni az esetet”; „Csupa összefoglalás, elnagyolás és megoldás”; „Új főszereplő bemutatkozása”; „Utolsó mérsékelt borzalmas fejezet” a *III. Bandikából*, vagy „Légvédelmi kabaré”; „A csattanós végnek nincs folytatása”; vagy „Fekete vész vígjátéka”, „Költözés komoly csattanóval” stb. az *Egy kézikocsi történetéből*). Az itt megteremtett önironikus rendezői hang és alkotói szerep már eleve eltávolítja az olvasót, hiszen figyelmezteti: az itt előadottak nem közvetlenül kívánnak szólni a borzalmas és véres történekről, hanem csupán bizonyos irodalmi műfajok által kínált lehetőségeken keresztül. Ez a távolságtartás élesen szemben állt a korabeli „élményirodalom” beleélésre buzdító olvasói szerepkonstrukcióival. Retorikai funkciója a korábban már vázolt stratégiához kapcsolódik: absztrakt, fiktív, de mégis „elfogulatlan” ideológiai pozíciót képez, és nem egy elkötelezett ideológiai álláspont szenvedélyével próbálja meggyőzni vitapartnereit, hanem a távolságtartás objektivitásával, intellektuális pózával.

A külső, heterodiegetikus elbeszélő feladata továbbá a két címszereplő nézőpontjának érvényesítése. Az *Egy kézikocsi* bevezetésében beígért, „ha egy kézikocsi mesélni tudna” (amit rögtön a frivol alaptónust és szüzsét megidéző, „ha egy pamlag mesélni tudna” hasonlattal vezet fel az elbeszélő!) ötletét csak nagyon lazán követi a történetmondás, ugyanis a kézikocsi egyáltalán nem beszél (ellentétben az *Egy ceruza történetével*, bár ott sem mindig a ceruza „beszél”), és legtöbbször Bandika, a kanári is rá van utalva a külső narrátorra, aki szavait, gondolatait, érzéseit közvetíti. A nézőpontnak a címszereplőkhöz kötöttségét a tágra értett térbeli pozíció teszi koherenssé, ám itt sem közvetlen fizikai jelenlétet feltételez az elbeszélés, többnyire elég, ha a tárgy vagy az állat metonimikusan érintkezik az elbeszélésben fokalizált térrel (ebből a szempontból a *III. Bandika a vészben* következetesebb, a kézikocsi természetesen nincs jelen zárt helyiségekben, noha az események jelentős része ott zajlik).

Bár nézőpont és a fokalizáció címszereplőkhöz rögzítése csupán részlegesen valósul meg, az elbeszélés funkciójában megőrzi az alsó regiszterből választott központi nézőpontot, mely az emberi cselekedetek kisszerűségére kínál kritikai rálátást. Ez a Tersánszky más műveiből, de a világirodalom történetéből is jól ismert fogás többszörösen is meghatározza a két regény világát. Egyrészt természetesen morális kritikai nézőpontot kínál az elfajzott emberi nem szörnyű cselekedeteire, melynek tanúi és elszenvedői a tárgyak és állatok. Másrészt a regények tér-idő szerkezetét, kronotopikus felépítését is kijelöli, hiszen „fami-liáris nézőpontból” kínál rálátást a gyanútlan emberi szereplők cselekedeteire,

akiknek gyakran hétköznapi kis konyhatitkaik is napfényre kerülnek. Persze bármennyire is kísértő Tersánszky regényeinek szereplőformálását, regényidejét és regénytereit összefüggésbe hozni a XVIII. század előtti elbeszélőformák kronotoposz szerkezetével – például a próbatételes vagy a köznapi kalandregény Mihail Bahtyin által leírt tér-idő szerkezetével (Bahtyin 1976) –, az ő szövegeiben más funkciója van a „hétköznapi” látásmódnak. A Bandika által kihallgatott beszélgetések többségét tulajdonképpen amúgy is a szereplőként alakot nem öltő kívülálló narrátori hang tudósítja, amely leginkább akkor próbálja a madár érzékelés- és gondolkodásmódját elképzelni, amikor Bandika más állatokkal érintkezik vagy egyedül van. A címszereplő tárgy, illetve állat narrációban játszott szerepe így is fontos, hiszen hollétük különíti el a regényterén belül, illetve kívül történő események körét, így a több szálon futó cselekményben alkalmat kínál a szálak váltogatására, a kitararásokra, ezzel pedig az olvasói kíváncsiság felkeltésére. Így pedig nemcsak a cselekményvezetés válik töredékessé (például Blau sorsáról bevonulása után, vagyis Bandikától való távol kerülése után már csak közvetve értesülünk, de Lilián megmenekülésének részleteit sem ismerjük meg Bandika távollétében), hanem az emberi alakok megformálása is mentesül a teljes jellemmé formálás kívánalmától.

A két regény „emberi” szereplőiről elmondható, hogy megformáltságuk egyrészt a polgári vígjáték fabuláris kívánalmaihoz idomul (gyáva, képmutató férj; érzéki, elhanyagolt feleség; pénzsóvár, kiegészített díva; talpraesett szobalány; jóképű, erős, jámbor férfi; kicsit életunt, kicsit cinikus, mulató katonatiszt stb.), másrészt a korabeli nagyvárosi (sőt fővárosi) magyar társadalom „kismilliójének” jellegzetes figuráit vonultatja fel, akik a cselekedeteik morális megítélése alapján alkotnak valamiféle szereplői rendszert. Mindkét meghatározó szempont realizmus előtti, „nem változó, csak »viselkedő«” hősöket konstituál (Kulcsár Szabó 1990, 26).

A rendszert meghatározó koordináták többszörösek, néhány jellegzetes csoportot, visszatérő figurát azonban érdemes röviden kiemelni. A regények népszerűségének összetétele is a különböző ideológiai, világnézeti pozíciók értékeléséhez igazodik. A bemutatott rétegek mind magyarok, a németek csak epizódszerepet kapnak, az oroszok pedig még náluk is kevesebbet. A hiány beszédes, hiszen a történelmi felelősség kérdése így egyértelműen a magyar társadalom belügye marad, nem hárítható valami külső, abszolút gonoszra. A másik feltűnő hiány a munkás-proletár rétegé, hiszen egyik regényben sem szerepelnek baloldali („kommunista”) ellenállók, akik nélkül a negyvenes évek végétől néhány évtizeden keresztül nem létezett második világháború- és vészorszak-ábrázolás. A hiányt magyarázhatja, hogy Tersánszky regényei-

ben a náci-nyilas eszmékkel való szembeszegülés nem politikai öntudaton és osztályhelyzeten múlik, hanem az egyén szintjén, civil kurázsiként nyilvánul meg, nem pedig szervezett politikai formában, mint például Karinthy Ferenc *Budapesti tavaszában*.

Mindkét regényben kiemelt szerepet kapnak a nyilasok, különösen az *Egy kézikocsi történetében*, a *III. Bandika a vészben* inkább a budapesti zsidó polgárság miliőjében mozog. A nyilas szereplők mindkét könyvben egyértelműen az ideológiai támadások középpontjában állnak. Többnyire lecsúszott, kispolgári figurák vagy lumpenproletárok, időnként nem is magyarok – svábok, németek (például Jáger ügyvéd, Kajlinger) –, gyakran iszákosok és munkakerülők, akik eltűrik, hogy asszonyaik dolgozzanak rájuk (Karcsi, Vicipán), börtönviseltek, akik nem csupán törvényen kívüli időszakokban lépik át a morál határait. Felülrendelt szerzői-elbeszélői ideológiai nézőpontból ábrázolt alacsony emberi minőségük, erkölcstelenségük közvetlenül (saját beszédük illogikussága és durvasága) vagy közvetetten (hétköznapi, keresztény [értsd: nem zsidó] embertársaikkal való érintkezésben) is megmutatkozik. Az elbeszélő érezteti viszont rokonszenvét a magyar középosztály képviselőivel, akik közt akadnak magyar katonatisztek (az őrnagy, Tőkész József [aki nem csupán magyar, de székely!]), akik németellenesek, bár ezt csak óvatosan fejezik ki szavakban és tettekben (szinte az egyetlen heroikus tett, mikor Andorffy felpofoz egy nyilast, aki megüt egy zsidó lányt), színésznők, értelmiségiek, egyszerű emberek. Annak ellenére, hogy Tersánszky regényei már a negyvenes évek végén, a Horthy-féle magyar világ letűnése, sőt az *Egy kézikocsi története* a kommunista hatalomátvétel után jelentek meg, jelent meg, ám az ideológiai pozíciók értékeléséhez meggyőzni vágyott „esküdtszék” még ekkor is a két háború közötti középosztályok értékeit képviseli. A nyilasokkal szembeszálló szereplők is mind innen kerülnek ki: Andorffy, a zenetanár és tartalékos katonatiszt az *Egy kézikocsi történetében*, illetve Tőkész József hadnagy a *III. Bandikában*. Az (egykori) úri-keresztény középosztályt képviselő szereplők, úgy tűnik, bensőségesebb módon jeleníteték meg Tersánszky számára a nyilas-náci ideológiával szembeni ellenállást, mint a „bolsevista” gyanúval illetett munkás-proletár réteg, illetve maguk az üldözött zsidók. Mintha Tersánszky logikája szerint a társadalmi progresszió híveit hazaárulónak bélyegző propaganda olyan erős előítéleteket keltett volna a társadalom politikailag kevésbé tudatos többségében, hogy legitim ellenállás csak a propaganda által nem érintett társadalmi osztályok képviselőitől tűnt valóban elgondolkodtató példának. Ez egyúttal újabb magyarázat a munkás vagy zsidó ellenállók szerepeltetésének mellőzésére a regényben.

A két regényben szerepel még egy politikailag szinte teljesen öntudatlan, ám többé-kevésbé erkölcsös és becsületes réteg, akik passzívan szemlélik és tűrik az eseményeket, az igazi, túlélésre játszó, politikai, közösségi kérdésekre nem fogékony alakok (Nevenints János, a kézikocsi tulajdonosa; Ági, a szobalány, Nevenints kedvese; Mari néni, Drégelyék szakácsnője), akik civil kurázsija hamar megcsappan az agresszív ideológiai hangoskodásban. A regényeknek ez a népszerűsége, de gyakran a pozitív „keresztény” hősök is, kettős morál szerint viselkednek: szavaikban és cselekedeteikben egyrészt a hétköznapi emberség és erkölcs nyilvánul meg, másrészt viszont – félelemből, gyávaságból, tudatlanságból, kishitűségből, vagy éppen taktikából – ritkán szállnak nyíltan szembe a gyászos következményekkel járó politikai eszmékkel és azok képviselőivel.

A *III. Bandika* jóval nagyobb teret szentel az áldozatok, a zsidó polgári millió bemutatásának. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy a zsidóságot nem faji, netán vallási, és még csak nem is világnézeti entitásként kezeli az elbeszélő, hanem sokkal inkább valamiféle életformaként írja le és kulturális identitásként határozza meg. Persze ez a megközelítés is sztereotipikus, de inkább egyfajta kulturális és társadalmi evolucionizmus – a környezeti hatások, előnyös társadalmi tulajdonságok kiválasztódásához járultak hozzá – kollektív identitásképző magyarázatára támaszkodik, mintsem a faji lényeg korszakban elterjedt nemzetkarakterológiai értelmezésére. A mű retorikai alaphelyzete egyfajta sajátos apológiát képez, ugyanis Lilián, a szép fiatalasszony alakjában az önkritikus zsidó polgárt viszi színre, aki szerint a zsidóság, mint társadalmi csoport kollektív „hibái” szintén a társadalmi evolúció során rögzült reflexekkel magyarázhatók. Ennek karikatúraszerű megtestesítője a műben Blau Béla, aki nem csupán, sőt főként nem a „keresztények” szemében válik ellenszenvessé, hanem elsősorban a szintén zsidó Liliánéban. A regény egyik központi pontján előadott didaktikus dialógusában, tulajdonképpen a szerzői-rezonőri ideológiai nézőpont megnyilvánulásaként fejt ki nézeteit Tökéss főhadnagy a fajok keveredéséről, mint az asszimiláció leghatékonyabb módjáról, hogy aztán csakhamar a cselekvésben (ti. udvarolni kezd Liliánnak) is megkezdje ennek megvalósítását. A regény többi zsidó szereplője, Lilián szülei, apja és főként pedig férje, Blau Béla azonban sokkal inkább a sztereotipikus zsidósággépnek a megjelenítői.

A szereplők ideológiai nézőpontjainak nivellálásának az az egyik módja, hogy a jeleneteket szerkesztő, kompozicionális értelemben vett szerző rokon-szenvet vagy ellenszenvet ébreszt az olvasóban a szereplők iránt cselekedeteik bemutatásával, illetve beszéltetésükkel. A közvetett meggyőzésnek ebből a módjából sokat lehetne idézni. Ilyen például az *Egy kézikocsi történetében*,

amikor a légvédelmi gyakorlat végén (*Légókabaréból kézikocsi-kabaré*) Jáger ügyvéd törpe unokabátyja antiszemita megjegyzésekkel próbálja provokálni a hatalmas termetű, de jámbor zsidó divatárust, aki a méretbeli különbségükből adódó helyzetkomikummal védi ki a megjegyzés élet; vagy amikor (*Költözés komoly csattanóval*) Muki, a „félbolond” nyíltan semmibe veszi az egyik kisnyilas új keletű hatalmát, aki egy fiatal zsidó lányon tölti ki dühét, amit viszont a lány zongoratanára, a már említett Andorffy hatalmas pofonnal torol meg. Mindkét jelenet komikus hatást kelt, a nagyhangú hőzöngő nyilvános megszégyenülésével végződik, ezzel is sugallva a lejáratos eszmének és képviselőinek silányságát.

Ugyancsak gyakran alkalmazott módszer, amikor a heterodiegetikus, névtelen, a történetet rendező, szerkesztő elbeszélő közvetlen értékelő, legtöbbször ironikus (ideológiai) megnyilatkozásokkal foglal állást: „Szóval ekkor történt meg, hogy a másnapi képes újságban Hitler Adolfot, Európa urát, sőt akkor még elegendő szerint, gyöngélművészetüknek dicséretére, a világ urának jelöltjét, kiszorította egy nyomorúságos kézijármű, a lapban kijelölt helyéről” (Tersánszky 1975, 237); vagy „Olyan hírlap- és plakáttömeg zúdult a szerencsétlen országra és olyan rádiószózat-zagyvalék, amit bolondokháza mozgalmának nevezni, durva sértés a derék elmebajosokkal szemben” (Tersánszky 2000, 133).

De nem ritka, hogy egy-egy szereplő rezonőrként fejt ki a szerzőhöz köthető morális, világnézeti, politikai álláspontot. Andorffy, a korábban összefoglalt jelenet után például ekként replikázik a fenyegető nyilas házmesternének:

Ide figyeljen, nagysád! – mondotta Andorffy. – Egy országnak törvényei vannak, és a hivatalos kormányzat felelős a betartásukért. Én csak a törvényt tartottam meg betű szerint. Magyar törvény eddig tudtommal nyilas körzetvezetőt vagy párttagot nem ruházott fel olyan hatalommal, hogy áthághassa magát a törvényt, és útonállóvá, rablóvá aljasodjék. Én mint ember és mint katona is, egy útonállót, nem egy nyilast lakoltattam meg, amikor tetten értem egy hölgy bántalmazásán és egynéhány adófizető, munkájából élő magyar polgár fölött való, jogtalan önkényeskedésén. Ha a kocsmából egyik is kidugja a pofáját, és az utamat keresztezi, akkor lelövöm, mint a kutyát. Sújja meg ezt nekik! (Tersánszky 1975, 326).

A domináns szerzői-ideológiai nézet didaktikus dialógusokban is kibomolhat, mint például amikor Drégelyék szakácsnője, Mari néni védi munkaadóit az összeesküvés-elméletekbe bonyolódó fia antiszemita vádjaitól (aki melleleg nem ismeri személyesen Drégelyéket), vagy ilyen Bandika és a veréb tanmesébe illő párbeszéde a náciizmus lényegéről, amely beleillik Tersánszky állatre-

gényeinek sorába, ahol „a könnyed, mesélő hangot szentenciózus, axiomatikus tömörségű bölcselkedő részek váltják” (Olasz 1997, 153). Ezek a didaktikus részek olykor valóban szentenciózusak, s kétségtelenül van igazság Rónay László állításában, miszerint „Tersánszky primér politizálása vagy erkölcs-nemesítő kiszólásai rendszerint túlságosan tételszerűek” (Rónay 1983, 239).

Végül pedig Tersánszky kommentárok nélkül is beszéltetheti hőseit, akik így idiolektusuk általános stilisztikai, logikai színvonalával „árazzák be” magukat és az általuk képviselt eszméket:

- Vannak ezeknek olyan fegyvereik, amiket...
- Nem vesznek elő, most sem, amikor a harctéren az oroszok is, az angolok is verik őket!...
- Kis buta állat, te! Hát ezt készakarva teszik a németek. Mindenütt elfutottak, elbújtak előlük az angolok, a bolsik, hát most előreengedik őket, hadd gyűljenek össze, és akkor egyszerre reccs, a nyakukba!... Kvakk! Végük!... És itt Szálasi lesz az úr!... De ez még előbb lesz. Hitlernek már beköpték, hogy itt csak az segít!... – szavalta Vicispán tűzzel (Tersánszky 1975, 259).

Összességében elmondható, hogy Tersánszky két, a vészkorszakról szóló regényében a nagyszabású és traumatikus történelmi esemény bemutatására választott „külső” nézőpont ideológiai értelemben vett (Uszpenszkij) szerzői-elbeszélői nézőpontot takar. Ez a nézőpont elsősorban a (korabeli) olvasó indirekt meggyőzését szolgálja, a közelmúlt történelmi eseményeinek még nyitott értelmezési terében egy ideológiailag még nem megsemmisített álláspont (nácizmus, antiszemitizmus, fasizmus) elleni nyelvi-irodalmi támadás. A nem-emberi nézőpont egyik esetben sem válik allegorikus ellenponttá, inkább a történet egészének familiarizációját szolgálja, a belőle kibontakozó nevetségesség és humor ellenpontozza a regény didaktikus társadalmi-politikai dialógusait, illetve a szereplők előre leosztott irodalmi zsánerekből vett alakjainak és tipizált társadalmi karaktereinek direkt ideológiai formáltságát, a szereplői beszédek és cselekvések megmutatásával kibontakozó argumentációt. Ez a familiáris nézőpont egyébként minden szereplőre kiterjed, senki nem mentesül az önellentmondástól és a nevetségességtől. A didaktikusságot és az ideológiai direktiséget ellenpontozó másik kompozíciós elem Tersánszky jellegzetes nyelvezete: a történetben nem szereplő narrátor nyelvi, frazeológiai fölényvel, iróniával tesz nevetségessé bizonyos világnézeteket, de a nyelvi lelemény és humor nem csupán az elbeszélte események és a komplex beszédcselekvésként értett történetmondás szintjén értelmezhető, hanem nyelvi világteremtő erejük

van, s a regényeit – társadalmi, közéleti mondandójuk ellenére – többdimenziós irodalmi alkotássá teszik.

Irodalom

- Bahtyin, Mihail Mihajlovics. 1976. A tér és az idő a regényben. In *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok*, szerk., ford. Könczöl Csaba. 257–302. Budapest: Gondolat.
- Kisantal Tamás. 2015. Egy elfeledett magyar Holokausztregény tanulságai. *Török Rezső: Enyv és szappan* (1945). *Jelenkor* 58 (3): 335–345.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1990. A literarizált eszköztelenség. *Hungarológiai Közlemények* 22 (82–83): 17–30.
- Olasz Sándor. 1997. Regénypoétika – állattörténetben. *Forrás* 2.
- Rónay László. 1983. *Tersánszky Józsi Jenő*. Nagy magyar írók. Budapest: Gondolat.
- Tersánszky Józsi Jenő. 1975. Egy kézikocsi története. In *Három történet*. 231–364. Budapest: Magvető.
- Tersánszky Józsi Jenő. 2000. *III. Bandika a vészben*. Unikum Könyvek. Budapest: K. u. K.
- Uszpenskij, Borisz Andrejevics. 1984. *A kompozíció poétikája: a művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*. Ford. Molnár István. Budapest: Európa.

VIEWPOINT AND IDEOLOGY – THE DEPICTION OF THE ERA OF DISASTER IN TWO NOVELS BY JÓZSI JENŐ TERSÁNSZKY

Two novels by Józsi Jenő Tersánszky, *III. Bandika a vészben* (Bandika III in Disaster) published in 1947 and the *Egy kézikocsi története* (The Story of a Handcart) published in 1949, serve as the framework for the fiction of an exceptionally tragic event during Hungary's engagement in World War II, known as the era of disaster or the siege of Budapest. The novels, even taking on the risk of being didactic, took up a position in a moral question concerning a whole community, and outlined a persuasion model and strategy for revealing the causes of the nature of this collective, traumatic historical event. By examining the narrative-poetic tools employed in the stories (the assessing “ideological” function of the authors' narrative point of view, the direct and indirect dichotomy of values in the characters' pretentious language and differing phraseology or overhearing of the character types, etc.), the study casts light on the way works of fiction are indirectly in the service of convincing the (contemporary) reader, as well as on the way they can be read in the still open field of interpretation of the recent historical events as a linguistic-literary assault against an ideologically not yet annihilated outlook (Nazism, Anti-Semitism, Fascism). The non-human protagonists' viewpoint under no condition becomes an allegorical counterpoint, but rather

serves the familiarisation of the whole story, and the ridiculousness and humour that unfolds from it counteracts the didactic social-political dialogues of the novel, or rather the direct ideological moulding of the figures taken from literary genres or typified social characters along with the argumentation that unfolds through the speeches and actions of the characters.

Keywords: era of disaster, fiction, character's viewpoints, ideological analysis, Tersánszky

STANOVIŠTE I IDEOLOGIJA – DOBA PROPASTI U DVA ROMANA AUTORA JOŽI JENE TERŠANSKOG

U radu se govori o tragičnim događajima vezanim za angažovanje Mađarske u II svetskom ratu, o tzv. dobu propasti i opsadi Budimpešte, te refleksijama tih događaja u romanima Joži Jene Teršanskog. Prvi roman na tu temu je objavljen 1947. godine pod naslovom „III Bandika usred propasti“, a drugi koji je izašao 1949. godine nosi naslov „Istorija jednih priručnih kolica“. U tim romanima, rizično didaktičnim, iskazan je stav u moralnim pitanjima koji se tiču čitave zajednice. Skicirani su modeli ubedenja i strategije za otkrivanje suštine i razloga ovog kolektivnog traumatičnog istorijskog događaja. Date su analize narativno-poetičkih sredstava pripovedanja (vrednosne, ideološke funkcije autorskog pripovedačkog stanovišta; direktna i indirektna vrednosna suprotstavljanja tj. različite frazeološke obrađenosti iskaza aktera; načini izražavanja i tipovi karaktera junaka preuzetih iz žanrovskih modela itd.). Takođe, ukazuje se na činjenicu kako fiktivna dela utiču na indirektna ubedenja čitalaca (iz tog određenog doba), kako se pripovetke mogu čitati u kontekstu još otvorenih tumačenja nedavnih istorijskih događanja, kao jezičko-književni napad na do sada još uvek ideološki nedovoljno prevaziđena stanovišta (kao što su nacizam, antisemitizam, fašizam). Stavovi glavnih ne-ljudskih aktera romana ni u kojem slučaju ne postaju alegorični kontrapunkt, već prevashodno služe za stvaranje utiska familijarnosti celokupne priče. Apsurd i humor koji se iz toga rađaju služe kao kontrateža didaktičkim društveno-političkim dijalozima romana, odnosno direktnom ideološkom formatiranju aktera preuzetih iz tipičnih književnih žanrova, ali i tipičnih predstavnika društvenih karaktera, odnosno argumentacije koji se mogu dokučiti na osnovu njihovih iskaza i delovanja.

Ključne reči: doba propasti, fikcija, stanovište aktera, ideološka analiza, Teršanski