

HAJDU PÉTER

**JÓKAI MÓR A HÁROM KIRÁLYOK CSILLAGA CÍMŰ ELBESZÉLÉSE
ÉS A DETEKTÍVTÖRTÉNET MINTÁZATA**

A kései Jókainak ez a hosszú, már-már a kisregény határát súroló elbeszélése többféle narrációs konvenciórendszer is megidéz: van benne szerelmi szál, a nemzeti ellenállás történeti elbeszélése, valamint egy bűnügyi történet; ráadásul ezt a hármasságot egy hely- és kultúrtörténeti visszaemlékezés keretében adja elő a narrátor, mintegy azt sugallva, a fő cél a régi Komárom és egy érdekes pénzreform felelevenítése. Ezek az elemek, narratív sémák különös feszültségekkel telítik a szöveget, mintha csak küzdenének egymással az uralomért. A detektívtörténet nem is lehet fő szervezőelve a novellának, noha az egyik legfontosabb, de alkalmas arra, hogy az olvasás vezérszempontjául szolgáljon. Az alábbi gondolatmenet ezért elsősorban a bűnügyi történet felől tekint ugyan a műre, de mindig a különféle, egymással versengő narratívák összjátékának feltárására törekszik.

A három királyok csillaga becsapós novella. Már a címe is. Mintha valamilyen épületes karácsonyi elbeszélést ígérne – és kétségtelen, hogy két karácsony közt feszül a történet íve (ha beszélhetünk itt ívről meg feszülésről) –, de aztán kiderül, hogy a cím csak közvetve utal a bibliai elbeszélésre; nem a betlehemi csillag a referenciája, hanem egy olyan tárgy, amelyet a betlehemező gyerekek a betlehemi csillag jelölésére készítenek. A cím tehát nem a jelöltre, hanem a jelölőre vonatkozik, ráadásul a novella adott szituációjában ez a jelölő is egészen egyedi jelentést nyer, a konvencionális jelentésétől teljesen elszakad. Nem a megváltásra utal, hanem a bűnre; a csillag égre kúszását lehetővé tevő szerkezet mutatja meg, milyen eszközzel lehetett végrehajtani a bűncselekményt, amely a történet középpontjában áll, és így a háromkirályok csillaga magát a betörést fogja jelképezni. A jelölésnek ez az elbizonytalanodása vagy szétszóródása nagyon is jellemző erre a novellavilágra. Ráadásul a novella – összhangban a szövegépítkezés általános autoreferenciális stratégiájával – még reflektál is erre a bizonytalanságra, hiszen az első mondatával rögtön a cím talányosságát hangsúlyozza, majd a második a szöveg konstruáltságát:

* Az itt következő tanulmányok az OTKA által támogatott, 68.691-es számú, *Mikszáth kései kisprózája* című kutatási program keretében működő novellaelemző műhely munkája során készültek. Ez a novellaelemző műhely 2008 óta folytat rendszeres tevékenységet.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

„No, ugye, ti nem is tudjátok, hogy mi az a három királyok csillaga?

Annál jobb, mert akkor legalább kíváncsiak lesztek megtudni, hogy mi lesz a végén? mert csak akkor jön elő a három királyok csillaga, hogy az egész titkot kivilágítsa.”¹

A kivilágítandó titok (nota bene a háromkirályok csillaga tulajdonképpen egy lámpás) természetesen nem a címben szereplő kifejezés jelentése, hanem valami más. A novella nyitánya előre jelez valamiféle titokszerkezetet. Jókai elbeszélése tényleg krimire hasonlít, hiszen van benne bűncselekmény, és van benne nyomozás. De ettől már rögtön krimi lesz valami? Kétségtelen, hogy a műfaj leírásaiban központi szerepet szokott kapni éppen ennek a két történetnek (a bűn elkövetése és felderítése) a megléte² és viszonya. De két kérdés itt felvetődik: 1. mennyire volt stabil a műfaj konvenciórendszere 1894-ben, amikor a novella keletkezett?, és 2. kit érdekel, mennyire volt stabil a műfaj konvenciórendszere 1894-ben, amikor a novella keletkezett?

Tarjányi Eszter „a műfajra karikatúraszerűen rájátszó fogásokat” fedezett fel Mikszáth egyik 1885-ös szövegében, mint írja, „Poe után és Conan Doyle-lal párhuzamosan”.³ Az közhely, hogy a krimi műfaját Poe teremtette meg, hogy az ő két, három vagy öt novellájában, főleg persze *A Morgue utcai kettős gyilkosságban* már a detektívtörténet minden fontos jellemzője megtalálható. Ugyanakkor a műfaj történetét mégse nagyon lehet úgy megírni, hogy Poe alapító gesztusától kezdve legyen folyamatos a léte. Vannak, akik korábról kezdik, akár a legkorábbi időktől; Oidipusz gyilkossági, Arkhimédész aranylopási ügyben nyomoz, Salamon rafinált vallatási stratégiával leplezi le a Zsuzsannát megleső vének hamis tanúzását.⁴ Ők volnának az ókori detektívek. Mások viszont igen meggyőzőnek érzik George Bates bon mot-ját: „Chaucer azért hallgat a repülőgépek témájáról, mert soha nem látott egyet sem. Az ember nem írhat rendőrökről, amíg nem léteznek rendőrök, akikről írni lehet.”⁵ De akik Poe-val kezdik a történetet, rögtön egy nagy szünetet kell tartsanak Conan Doyle-ig, és a közbeeső időben mégiscsak felelőlegesen szerzők legalább olyan messze esnek a tulajdonképpeni krimitől, mint a kirekesztett előzmények. Tipológiai szempontból tartható állítás, hogy Poe-val már kialakult a műfaj, de irodalom- és recepciótörténeti szempontból árnyalásra szorul. A műfaji konvenciók megszilárdulását akkorra tehetjük, amikor valóban tömegtermelés alakul ki, amikor nagy mennyiségben hozzák létre és fogyasztják a nagyon hasonló módon működő szövegeket. A fénykor ebből a szempontból a két világháború közötti időszak,

¹ JÓKAI Mór, *Válogatott elbeszélések*, III, Bp., Szépirodalmi, 1955, 414. (A továbbiakban erre a kiadásra a főszövegben hivatkozom.)

² Tzvetan TODOROV, *The Typology of Detective Fiction* = T. T., *The Poetics of Prose*, ford. R. HOWARD, Oxford, Basil Blackwell, 1977, 44.

³ TARJÁNYI Eszter, *Mikszáth Kálmán esete a detektívtörténettel*, *Literatura*, 31(2005), 64, 67.

⁴ További korai példák a nyomozásra: KESZTHELYI Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Bp., Magvető, 1979, 25–31; JOSEF ŠKVORECKÝ, *Egy detektívregény-olvasó ötletei*, Bp., Európa, 1965, 21–22. Az előbbi elfogadja ezt a hosszú műfaj történetet, az utóbbi elveti.

⁵ Idézi ŠKVORECKÝ, *i. m.*, 21; ill. Howard HAYCRAFT, *Murder for Pleasure*, <http://www.classiccrimefiction.com/chapter1page1.htm>; és még ki tudja, hányan. Még egy mondat az utóbbi szövegből: „Ahogyan a szimfónia Haydnal, a detektívtörténet Poe-val kezdődik.”

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2010. CXXXI. évfolyam 3. szám

és a műfaji szabályok első deskriptív, sőt preskriptív katalógusai is a húszas évekből származnak.⁶ De az irodalmi kommunikáció közege valamiféle preteoretikus tudással nyilván már korábban is rendelkezett róluk, bár az nem biztos, hogy már Conan Doyle-lal egy időben. Vagyis azt akarom mondani, hogy a szöveg genezise és a kortárs befogadás, tehát az „elsődleges kontextus”⁷ szempontjából nem érdemes azzal számolni, hogy a detektívtörténet viszonyítási pontja lehet századvégi elbeszéléseknek. Még ha ismerte is Mikszáth Poe műfajteremtő szövegeit, két évvel Sherlock Holmes „születése” előtt még nem láthatta, mitől műfajteremtő a szöveg, és pontosan milyen vonásai bírnak különös fontossággal. A helyzet valamelyest talán megváltozott 1894-re, amikor Jókai tárgyalt novellája íródott. 1893 decemberére lett Doyle-nak annyira elege Holmes népszerűségéből, hogy megölje. De a magyar recepció valamelyes késlekedésétől eltekintve⁸ az is feltűnő, hogy az angol közönség a detektív feltámasztását várja a szerzőtől, mert az élményt még nem pótolhatja tucatnyi más nyomozó. A századvégi magyar írók onnan nézve nem parodizálják a detektívtörténetet, nem kijátsszák annak szabályait, hanem még nem tudnak rendes krimi írni, mert képtelenek annyi mindentről lemondani, ami az ő elbeszélői rutinjuknak része, de krimiben felesleges vagy „tilos”.⁹

Ez volna a válasz az első kérdésre, de még mindig ott van a második: el lehet-e tekinteni egy krimiszerű Jókai-szöveg olvasása során a krimi műfaji konvencióitól, miután azok a 20. század második felére olyan alapvetően ismertekké és a krimik az olvasást vagy akár a világlátást olyan alapvetően befolyásoló szcenáriórendszerre váltak, hogy a posztmodern próza legjelentősebb alkotásai közül sok választotta viszonyítási pontjának,¹⁰ sőt állítólag „a mítosz és a mélylélektan strukturális és pszichológiai előfeltevérendszerre ugyanaz volt a modernizmus (Mann, Joyce, Woolf stb.), mint a detektívtörténet a posztmodern (Robbe-Grillet, Borges, Nabokov stb.) számára”?¹¹ Azért ehhez a hatásos megfogalmazáshoz rögtön tegyük hozzá, hogy a mítosz és mélylélektan uralma a magas kultúrában ugyanarra az időre esik, mint a krimi fénykora a populáris regiszterben. Ami azonban talán csak növeli a kérdés súlyát: el lehet-e és el kell-e tekinteni attól a tudástól, ami a detektívtörténetekkel kapcsolatban időközben felhalmozódott, ha a

⁶ R. Austin FREEMAN, *The Art of the Detective Story* (1924) = *The Art of the Mystery Story*, szerk. Howard HAYCRAFT, New York, Simon and Schuster, 1946, 11–12, illetve <http://gaslight.mtroyal.ca/detcritF.htm>; S. S. VAN DINE, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, *The American Magazine*, 1928 September, illetve <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>.

⁷ TAKÁTS József, *Nyolc év az elsődleges kontextus mellett*, ItK, 105(2001), 316–324.

⁸ Amiről nem pontosan tudjuk, mekkora, mert a századvégi napisajtót, amely pedig sok fordítást közölt, ebből a szempontból még nem dolgozták fel.

⁹ A krimi története a nagy áttekintésekben mindig az angol nyelvű krimik története némi francia mellékszálal. Az első világháború előtti német nyelvű krimik 1999-es antológiája azonban (*Early German and Austrian Detective Fiction: An Anthology*, szerk., ford. Mary W. TANNERT, Henry KRATZ, Jefferson NC, McFarland & Co., 1999), amely 13 évvel Poe előtről kezdi a műfaj német történetét, elgondolkodtató lehet a magyar szerzők irodalmi kontextusára nézve. Lehet, hogy őket közép-európai, német és osztrák összefüggésben kéne szemlélni. Ezt a lehetséges utat azonban később kell még végigjárnunk.

¹⁰ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000, 14.

¹¹ Michael HOLQUIST, *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction*, *New Literary History*, 3(1971), 135.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

krimi műfajtörténete előtti, de a krimire hasonlító szövegeket olvasunk? Sőt, miután a posztmodern szövegek olyan nagy sikerrel kísérleteztek az anti-detektívtörténetekkel, miért ne élveznénk anti-detektívtörténetként egy Jókai-novellát, noha az még a krimi fénykora előtt íródott, és keletkezésének horizontján nyilvánvalóan nem tekinthette a krimi olyan műfaji mintázatnak, amivel érdemes poétikai kísérleteket folytatni? Hiszen egészen más a helyzet a befogadói horizonttal, amely ezeket a tapasztalatokat csak nagyon nagy és talán hiábavaló erőfeszítések árán tudná elhallgattatni.

Én mindenesetre nem látok kivetnivalót abban, hogy a krimi műfaji sajátosságaihoz képest olvassunk szövegeket, amelyek a műfaji sajátosságok rögzülése előtt keletkeztek, és ezért a posztmodern anti-detektívtörténet tapasztalata alapján értsünk meg valamit, ami keletkezésének idejében már csak azért sem lehetett az, mert még nem volt detektívtörténet sem.

A bűn persze mindig is az egyik központi témája volt az irodalomnak. De nagy a különbség az általános értelemben vett bűn és a modern értelemben vett bűncselekmény vagy a bűnözés között. Nemcsak detektív nincs a 19. század előtt, hanem bűncselekmény sincs a 18. század előtt, mert a felvilágosodás előtt az egész kontextus hiányzott, ami a fogalmat lehetővé tehetné volna. A stabil, minden polgárra egyaránt érvényes jogrend, a nagyjából adott közbiztonság (a nagyobb rablóbandák felszámolása az utakon) és egyáltalán az ember egész életének szabályozottsága, rendezettsége. Korábban is voltak törvények, és követtek el – természetesen – törvénysértéseket is, csak egészen más fogalmi és episztemológiai összefüggésben kellett az ilyen eseteket értelmezni. Egyrészt az adott eset sokféle bíróság elé kerülhetett, és megítélése nagyon sokban múlhatott az elkövető és a sértett társadalmi helyzetén, másrészt jelentős változás történt maga a bűn fogalmában azáltal, hogy a felvilágosodással a rossz vallásos magyarázata visszaszorult.¹² Nem állítom, hogy a 18. század előtt nem volt kétségbeejtő, ha valaki kiraboltak. Sőt. Nem volt még biztosítás, ezért egy rablás teljesen tönkretelthette az embert, és a jogorvoslati lehetőségek sokkal korlátozottabbak voltak. Csakhogy ugyanakkor világos volt, hogy az ember ki van szolgáltatva a szerencse forgandóságának, és hogy az ördög folyamatosan azon mesterkedik, hogy szerencsétlenné tegye az embereket. A bűn a világ-állapot szokványos velejárója volt, nem pedig botrány. Lothar Pikulik szépen írta le azt a környezetet, amelyben a romantikusok a normalitás ellen lázadnak: megkezdődik az életkockázat megszüntetése, és vele elvész az élet izgalma – mondja ő (hogy mondják a romantikusok).¹³ Minket persze most nem az életizgalom érdekel. Központosított, tehát elvileg kiszámítható állami adminisztráció és bíraskodás, védelem az önkény ellen, biztosítás, tűzoltóság, közvilágítás és persze rendőrség: ebben az új, modern, polgári életben a bűncselekmény megmagyarázhatatlan anomália, olyasmi, aminek nem lenne szabad megtörténnie. Talán éppen ezért válhatott a detektívtörténet a modernizmus egyik jellegzetes mítoszává, mert megnyugtató választ adott a bűn keltette szorongásra. Ha a bűnel-

¹² Marianne KESTING, *Auguste Dupin, der Wahrheitsfinder, und sein Leser*, Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 10(1978), 54.

¹³ Lothar PIKULIK, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979, 115, illetve az egész gondolatmenet, 106–129.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXVII. évfolyam 313. szám

követő megpróbálja is felforgatni a társadalmi rendet, a detektív ezt a rendet végül helyreállítja és győzelemre segíti.¹⁴ Mégpedig többnyire nem a profi rendőr, hanem egy különben esendő amatőr, egy „fajankó” – mondja Škvorecký¹⁵ (egy „lúzer” – mondanánk ma), akinek egyetlen érdemi jó tulajdonsága, hogy esze van, márpedig esze minden olvasónak lehet. A bűn megmagyarázhatatlan fenyegetésével szemben olyan alakokról derül ki, hogy képesek a társadalmi rendet megvédeni, akik különben különösen védtelennek látszanak: például egy pletykás vénlányról vagy egy pocakos, kopasz külföldiről, aki az ostobaságig hiú a hülye bajuszára. De racionális gondolkodásuk révén képesek a tiszta logika hatalmát kiterjeszteni a bűn látszólag kaotikus, irracionális, idegen világára is. A racionális bizonyítás révén a társadalmi rend erői (vagy egyenesen a demokratikus princípiumok)¹⁶ győzedelmeskednek az irracionális támadása felett.

A racionális megismerhetőség és narrativizálhatóság magabiztos hite kérdőjeleződik meg főleg a posztmodern anti-detektívtörténetekben, és ha innen tekintünk Jókai elbeszélésére, akkor elsőként az autoreferenciális építkezés tűnhet fel. Már ahogy a főhős, Duckmaus perceptor bemutatásáig eljut nagy tekervényesen az elbeszélés, az is alássa egy célelvű, lineáris történetmondás elvárását. Az egyes szám első személyű elbeszélő mintha csak szabad asszociációi alapján diskurálna az olvasókkal. Annak ellenére, hogy a harmadik mondat leszögezi, hogy pontosan azonosítható történet fog elhangzani: „Hát ez akkor történt...” Van tehát valami („ez”), ami egy többé-kevésbé pontosan megadható időpillanatban („akkor”) valóban meg-„történt”. Arra az „ez”-re azonban nagyon körülmenyesen tér rá, annyi témát érint addig is, hogy nem is lehet észrevenni, mikor kezdődik el a tulajdonképpeni történet. Belesimul a város és a család emlékezetének kavargó világába. A főhős első felbukkanásáig nagyjából a következőképpen jutunk el: egy történet arról, hogy az elbeszélő apja egy zsák pénzt talált a havas úton → a devalváció és a pénzraktárrá alakított börtön a városházán → egy vándorlegény esete, akit ezért kitétek a börtönből → a paszomántviselési tilalom → német világ Komáromban → „A pénztárnok pedig tősgyökeres német volt.”

De ez csak a főhős első említése, amely finoman jelzi mindössze, hogy ő lesz a főhős, különben a szabad asszociációs csevegés még folytatódik. Duckmaus bátor a nőekkel szemben → a város két hírhedett szépsége → a kávéház. Így jutunk el végül az első jelenethez a novellában, amikor a kaszárnyabeli takarodó után a polgári elemek telep-szenek a kávéházba, játszanak, és némi verbális összecsapásra is sor kerül Hajdukics Czyriák nagykereskedő meg a pénztárnok között. Csak ezzel a jelenettel kezdődik meg a tulajdonképpeni történetmondás, bár az előzőekben nagyon sok információ elhangzott, ami a főszereplők közti személyes viszonyokat bemutató exozicációszerű tabló előtt hivatott volt megértetni a kort, illetve a kontextust. De még fontosabb talán, hogy sorra felbukkantak a novellavilág legfontosabb motívumai, mint a pénz, a börtön, a nemzeti elnyomás és végül a nő. Vagyis a főhős első felbukkanásakor még nem derül ki, hogy ő

¹⁴ Stephen KNIGHT, *Form and Ideology in Crime Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1976.

¹⁵ ŠKVORECKÝ, *i. m.*, 54–60.

¹⁶ Vö. Howard HAYCRAFT, *Murder for Pleasures: The Life and Times of the Detective Fiction* (1941), New York, Biblio, 1968, XV. fejezet: *Dictators, Democrats, and Detectives*.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

a főhős, mintha csak egyike lenne a sok témának, amiről a múltra hol egyes, hol többes szám első személyben reflektáló elbeszélő szót ejt. „A mi városunk” és „az én családom” múltja egy közös múltat ad ki, aminek Duckmaus csak egyik – talán tetszőleges – eleme. (Megjegyzendő, hogy a narrátor később mintha jobban fegyelmezné magát, és a továbbiakban nem mond el mindent, ami eszébe jut: „Ennek a »pacalt uram«-nak is mulatságos története van – azokból az időkől –; de most nem állok meg érte; majd máskor elmondom.” 422.) Itt még csak a németiségét hangsúlyozza, mert a pénztárnokság nem magyar embernek való, ahhoz tősgyökeres német kell, mert a sok pénz olyan, hogy az embernek „összecsap a feje fölött, és belefulladás vagy maga, vagy a becsülete.” (418.) A narrátor eleinte olyan jelzéseket pötytyint el, amelyek a sikkasztás gyanújába keverik Duckmaust,¹⁷ és itt azt is jelzi, hogy ez a pénz/becsület dilemma fontos lesz még: „Majd meglássuk, hogy Duckmaus úr ilyen ember-e? akit Bécsből küldött le a fináncdirekciónak.” Ez a mondat, azt hiszem, nagyon nehezen értelmezhető. Első pillantásra úgy látszik, az utolsó tagmondat tényeket közlő hozzátoldás, amit szokványosabb szórenddel így írhatnánk át: Majd meglássuk, hogy Duckmaus úr, akit Bécsből küldött le a fináncdirekciónak, ilyen ember-e? Csakhogy a később előadottakból azt is megtudjuk, hogy tényként (már akár a fikciós világ tényeként, akár a közösségi emlékezet által fenntartott helytörténeti tényként, akár a dokumentarista fikció tényeként) ez egyszerűen nem igaz, Duckmaus tősgyökeres komáromi, aki az apjától örökölt házában lakik, sőt a pénztárnoki állás is apáról fiúra szállt a családban. Innen nézve a mondat inkább azt jelenti: Majd meglássuk, hogy Duckmaus úr ilyen ember-e? mint amilyeneket Bécsből szokott leküldeni a fináncdirekciónak – vagy inkább a magyarokra hasonlít, akiknek nem való a pénztárnokság. A megfelelés a pénztárnoki szerepnek (fillérre pontos a számvitel, és fel sem vetődik benne a hitére bízott városi pénz elsikkasztása, miközben egy vagyont lop el az állami pénzből) és a nemzeti hovatartozás egyaránt fontos motívum lesz Duckmaus alakjában.

Szembe kell néznünk azonban azzal a lehetőséggel is, hogy a novellában következetlenségek vannak. A szöveg genezise felől ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Jókai nem figyelt eléggé, ekkor még nem találta ki az apai ház témáját, illetve amikor az később előkerült, már nem emlékezett, mit mondott korábban, és hogy azt visszamenőleg át kéne írni. De ez a szempont nem mentene fel bennünket az esetleg ilyen előzmények után létrejött szöveg értelmezésének feladata alól. Krimiben elfogadhatatlan a következetlenség, sőt általában sem szeretjük, de az biztos, hogy a narratív kohézió felforgatásában nagy lehetőségekkel rendelkezik, és alkalmas arra, hogy megkérdőjelezze az ábrázolt világ racionális megismerhetőségét, vagy akár a fikcionalitás jelzéseként is szolgálhat. Én például sehogy sem tudom kimagyarázni, hogy a 471. lap állítása szerint négy hónappal vagyunk a január 2-ára kitűzött (463, 473) esküvő előtt, amikor szakad a hó (472) és a gyerekek betlehemezésre készülnek.

Ezzel el is jutottunk az autoreferenciális megnyilatkozások legfeltűnőbb típusához, ami az időkezelésben mutatkozik. Ahhoz, hogy az anakronia mindig a narrátori beavat-

¹⁷ „Közhelyen ne játsszék nagy pénzben két olyan nyilvános karakter, aki az ország vagy a város kasszáját kezeli; mert ha ezüsttel dobálóznak maguk körül, a világ mindjárt rosszat gondol.” (420.)

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

kozás, illetve az elbeszélés megalkotottságának jelzéseként szolgáljon, elég, ha egyszer explicitté válik:

„Azt Duckmaus úr eltette a zsebébe s később megmutatta Bábikának a reskontót a tízforintos betétről.

Ne felejtsek el megjegyezni ezt a szót, hogy »később«.

Merthogy mesemondói mesterkedésből úgy mondom el ezt a történetet, hogy a később jöttöket bocsátom előre, s így kerülök vissza a megelőzőkre. Ez az én finészem.” (431.)

A mesemondói mesterkedéssel magyarázott és így külön kiemelt prolépszis a lottónyeremények történetét mondja el, hogy aztán négy lappal később ugorjon vissza a lopás idejére („Előbb azonban egy sokkal nevezetesebb dolog történt.” 435), majd még korábban („De most még egyszer vissza kell lépnünk az idővel.” 441), amikor Duckmaus Esztergomban vasakat rendelt. Onnan már előre lehet ugrani karácsony éjszakájára, amikor Duckmaus a rejtekhelyet készíti elő a kútban a lopott pénz számára (443), majd újév napjára (451), amikor végrehajtja a betörést, amit ugyan már előadott az elbeszélés egyszer, de más nézőpontból és mint megfoghatatlan rejtélyt, most viszont részletesen is meghalljuk, a tolvaj nézőpontjából. A novellában kisebb anakroniák még bőven találhatóak, de a fentebb említettek közül van, amelyik külön hangsúlyt kap azáltal, hogy más váltással is összekapcsolódik. A 441. lapon nemcsak visszaugrunk az időben, hanem új helyszínre is vezet az elbeszélés: Komáromból Esztergomba. A 435. lapon pedig egy tematikus/műfaji váltás is történik, nemcsak vissza az időben, hanem ugyanakkor át az irracionális–mágikus (a Kabbalával is összefüggésbe hozott) szerelmi történetről a logikus precizitással működő krimire, amelynek legfőbb strukturális jellegzetessége, a két történet – az elkövetés és a nyomozás – egymásutánja az elbeszélés fő szervezőeleme lesz, legalábbis a novella egy részében.

Vegyük szemügyre alaposabban a pénz/bűn–szerelem–nemzetiség hármasságának működését. A novella első jelenetében, Hajdukics és Duckmaus első összezapásánál a kereskedő azt állítja, ahhoz, hogy valaki egy magyar lányt megcsókolni merjen, két dolog kell, bajusz és pénz. A bajusz egyben a nemzeti hovatartozás jele is. A két szembenálló férfi egy nőért vetélkedik egymással, és a kiinduló helyzetben, úgy látszik, Hajdukics Czyriák van előnyben, legalábbis ha igaza van a bajusz és a pénz jelentőségében. Ő „fajára nézve macedóniai görög, nemzetére nézve kemény nyakú magyar”, aki ennek következtében szépen kifent bajuszt hord, különben is erőteljes férfi és dúsgazdag kereskedő. Duckmaus Hugó ellenben vézna, bajusztalan német, nem túl jól fizetett városi tisztviselő. A neve sem éppen vonzó („Görényegér”), bár valószínűleg leginkább arra utal, hogy keskeny fejével be tud bújni a szűk helyen, amire a betörés épül. Ő viszont azt feleli, hogy a dolgok változhatnak. És valóban: a devalváció megrendíti Hajdukics anyagi helyzetét, ugyanakkor Duckmaus elkezd vagyontokat nyerni a lutrin, és eközben a nemzetiségét is megváltoztatja: magyar ruhás, magyar bajuszos hazafi lesz belőle, akit ártatlanul üldöz a német kormány. Ha a görög fajú Hajdukics lehet magyar, miért ne

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXVII. évfolyam 313. szám

lehetne a tősgyökeres német Duckmaus is? Talán kissé túl könnyen is vált nemzetiséget: a magyar szerep részben arra való, hogy hitelesen léphessen fel a városi közösségben azután is, hogy felfüggesztették pénztárnoki állásából mint a lopás fő gyanúsítottját. És a nemzetiségváltás álcázásul szolgál Esztergomban, ahol először németül, másodsor magyarul beszél, és hogy ez álca, azt jelzi, hogy nem komáromi, hanem győri dialektusban. Tegyük hozzá, az álcázás, aminek a ruhaviselet is része, sikertelen: azonosságát Buzásné észreveszi. De ne felejtjük el, a magyar bajusz Bábika meghódításához is kellhet, nemcsak a zsákmány megtartásához. Ugyanezt a célt a pénz is szolgálhatja: Hugó rendkívül rafináltan vonja be a lányt a pénz legalizálásába, hogy közben egyre szorosabb együttműködés, bizalmasság, egymásrautaltság jöjjön létre köztük. De a dolog itt is sokáig kérdéses: vajon a pénz szolgálja Bábika meghódítását, vagy Bábika is csak eszköz a pénz megtartásában, mint a nemzetiség? Hiszen Hugónak nem elég csendben löttyonyereményeket besöpörni, nyilvánosságra van szüksége hozzá, sőt a nyerst is meg kell magyaráznia valamiképpen. A „mutyi”, amit létrehoz, tökéletesen alkalmas erre: nem egyedül nyer, hanem társa is van, sőt a számokat Bábika álmaiból következteti ki, és Bábika húzza ki, melyik város lutriján kell megtenni a számokat. A legfontosabb a pénz, amihez részben eszközként, részben mellékcélként tartozik a nő, vagy mindent a szeretett nőért tesz? Erre a kérdésre csak a legvégén kapunk választ, amikor Hajdukics leleplezi és választás elé állítja: ha lemond Bábikáról és elhagyja a várost, megtarthatja az eddigi nyereségét, az is jókora vagyon. Nem teszi. Vállalja a hosszú raboskodást, még akár halálra is fagyva, de Bábika büntetlenségét, jó híret biztosítani akarja.

Ez csak részben sikerül, Bábika és családja kénytelen elhagyni a várost, bár úgy látszik, a pénz nagy részét magukkal viszik. Ha a nő volt a két férfi küzdelmének a tétje, egyikük sem nyert, Bábika nem lett Hajdukicsé sem. Viszont Duckmaus valami emberfeletti lemondással és áldozatvállalással bizonyította szerelmét, amiért viszont cserébe Bábika révén napi melegételet kapott a saját maga által ellopott pénz terhére, valamint azt a privilégiumot, hogy a saját házában, a saját szobájában tölthette utolsó napjait, miután hibbant öregemberként kiszabadult a börtönből.

Végül tehát a szerelmi történet diadalmaskodni látszik a krimi fölött. Mégpedig egy olyan szerelmi történet, amely erős romantikus jelleggel bír: börtönnel, szenvedéssel, örülettel végződő beteljesületlen szerelem. De ez csak a cselekmény szintjén igaz, és csak következtetni lehet rá. A történetmondás maga nagyon is tartózkodik a szerelmi szál kiemelésétől. A férfiak érzéseiről csak nagyon szűkszavúan tájékoztat, a lány érzéseiről pedig egyáltalán nem. Éppen az a lelki cselekményemenet, amelyik végül meghatározónak bizonyul, csak jelzésszerűen, kidolgozatlanul van jelen. A legkidolgozottabb a krimi: hogyan követi el a betörést Duckmaus, hogyan legalizálja a lopott vagyon egy részét, és hogyan nyomozza ki az esetet Hajdukics.

A „nyomozó” alakja is érdekes a krimi konvenciói felől nézve. Egyrészt a klasszikus amatőrök közé sorolható: a vizsgálatot végző hivatásos osztrák hatósági emberek látványosan kudarcot vallanak, semmit sem tudnak kezdeni a lopással. Bár az igazi tettest gyanúsítják, ötletük sincs, hogyan követhette el, és hogyan lehetne rábizonyítani. Ő viszont, a kivülálló, órák alatt felderít mindent, mihelyt bizonyosságot szerez az esztergo-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2020. CXXXI. évfolyam 38. szám

mi lottókollektúrában arról, hogy Duckmaus nyereménye nem a véletlenül múltott. Rájön, miért vezette be a belülfűtős kályhát, hogyan manipulálta a bankjegyek sorszámát, és még a cseles létra titkát is kitalálja. A motivációja viszont sajátos. Ő egyáltalán nem a társadalmi rend védelmében cselekszik, egyáltalán nem háborítja fel az elkövetett bűn, hanem a tettes iránti személyes gyűlöletből nyomoz, és nem is célja az igazságtétel, sokkal inkább a szerelmi rivális eltávolítása. Mondhatjuk, hogy a novella elején jelzett harc, amely az általános értelemben vett férfiúi sikeresség terén folyt (legalábbis a kereskedő azt gondolta, hogy a lány meghódításához anyagi sikeresség [pénz] és fizikai vonzeró [férfias bajusz] kell), intellektuális síkra tevődött át. Duckmausnak elég esze volt, hogy olyan stratégiát dolgozzon ki, amellyel behozhatta a hátrányát. És ekkor előállt a krimi klasszikus helyzete, a tettes és a nyomozó logikai párbaja, amelyben a nyomozó megkísérli újrainni a bűncselekmény szövegét. Ebben az intellektuális küzdelemben végtére is Hajdukics győz: mindenre rájön. És mindenre kételytelen, magabiztos következtetéssel jön rá. A nyomozás indítékát ugyan nem a morális elkötelezettség vagy az intellektuális párbaj izgalmá adja, és nem is a bűncselekmény felől indul el; nem az érdekli, ki lehetett a tettes, és amikor még csak a lopás történik meg, esze ágában sem volt nyomozni. De amikor mégis elkezd nyomozni, mesterdetektívként viselkedik.

Egészen addig a pontig, amíg nem szembesíti a tettetést nyomozása eredményeivel. Akkor azért meglepő lesz (a klasszikus krimihez szokott mai olvasó számára), hogy mennyire nem érdekli a hivatalos igazságszolgáltatás, mennyire nem szolidáris a meglöptött állammal szemben, mennyire személyes ügyként kezeli a lopást is és a leleplezést is. Ennek a magyarázata természetesen a „német világ”, hogy az államot elnyomó idegen hatalomnak érzik a komáromi polgárok. És így a krimi sémáját végül a nemzeti történelmi narratíva is maga alá gyűri. Az osztrák hatóságok bizonyítási eljárása is meglehetősen ellenszenves, hiszen kvázi kínvallatással, fenyegetőzéssel, alkudozással próbálkoznak, és végül annak ellenére hoznak súlyos ítéletet, hogy tulajdonképpen nem sikerült a tettet a perceptorra rábizonyítaniuk. Legalábbis én úgy látom, hogy a Hajdukics által feltárt közvetett bizonyítékok csak arra elégségesek, hogy megmutassák: Duckmaus elkövethette a lopást, rendelkezett a megfelelő eszközökkel. Innen nézve a 15 év várfogság eléggé önkényes ítéletnek látszik.

Annak ellenére, hogy a novella előbb részletesen elmeséli a bűncselekmény elkövetését, utána pedig nagyon gyorsan pereg le a nyomozás története, a szöveg megteremti a krimire jellemző logikai izgalmat. Az időrend összekeverése, az események kimódolt adagolása révén az olvasóban felkelti azt a nyomozói kíváncsiságot, hogy miként függenek össze ezek az események, tulajdonképpen mit és miért csinált Hugó, mi volt az egyes részletek célja. Illetve ki nyeri az elnyomó idegen hatóság és a furfangos, de nagyon ambivalensen értékelhető főhős intellektuális harcát. Ezt az izgalmat a krimi, mint tudjuk, alapvetően narrációs eszközökkel tudja felkelteni; Jókai szövege is narrációs eszközökkel ér el hasonló hatást, csak egészen másfajta módon. Míg a klasszikus krimi igyekezett áttetszővé tenni az elbeszélés nyelvét, láthatatlanná a fókuszáló ágenseket, és csupán az információ adagolásával játszott, Jókai az időkezeléssel és az elbeszélés folytonos autoreferencialitásával operál.

TÖRÖK LAJOS

TANTALUS ÁRNYÉKÁBAN
(Gozsdu Elek: *Tantalus*)

Minden novella atommag.
(Ferdinandy György)

1. Novella(ciklus)

Egy néhány évvel ezelőtt Gozsdu *Tantalus* című elbeszéléskötetéről írott nyúlfarknyi esszémek annak a kényelmetlen érzésnek a konstatálásával zártam, amely akkor keríti hatalmába a mű olvasóját, ha a novellaciklus kompozíciós elveinek keresése közben rádöbben saját előfeltevéseinek korlátaira. Abban a munkámban, miközben próbáltam olyan szempontokra szert tenni, amelyek lehetővé teszik a gyűjtemény poétikailag is mérvadó szerkezetként való olvashatóságát, számos – törekvéseim, illetve a *Tantalus* adottságai, kiadás- és recepciótörténete közti – konfliktust kellett (volna) leküzdenem azért, hogy valamelyest is koherensnek tekinthető olvasatot hozzak létre. Akkori gondolatmenetem végkövetkeztetése szerint a kilenc novella közül csupán a legutolsónak, az *Ultima ratio* címet viselő elbeszélésnek a pozíciójáról lehet poétikailag is releváns érveket felsorakoztatni, a többitől viszont nem. Így egyfajta kompozíciós zárlatként identifikálhatónak tűnt e darab, csak az nem volt tisztán kivehető, vajon mi is az a kompozíció, aminek a végeként felismerhető. A kötet novelláinak kiadástörténetében, a Gozsdu-novellisztika általános (a *Tantalus* darabjain túlívelő) jellegzetességeiben és e korpusz befogadástörténetében egyaránt felfedezhető *felejtés*, amely tehát a megkomponáltság receptív bizonyosságát több irányból is jobb esetben kérdésesnek, rosszabb esetben elhibázottnak tüntet(het) fel, munkámat végzetszerűen pesszimizmusba hajló gondolatmenetné fokozhatta le. Figyelembe véve a közelmúlt hazai szakirodalmának a *novella*-, vagy ha úgy tetszik, az *elbeszélésciklus* témáját feszegető munkáit, úgy tűnik, akkori aggodalmaim valóban nem voltak értelmetlenek. Nemrégiben hazánkban két tanulmány is foglalkozott a kérdéses alakzat legitimitásának problémáival és gyakorlati alkalmazhatóságának kérdéseivel.¹ Nem kívánok most az e dolgozatokban megfogalmazott vélekedésekre részletesen kitérni, csupán annak a hermeneutikai és/vagy lélektani szituációnak a körvonalait kívánom megrajzolni, amely alapján a magyarázatok olvasásakor a téma iránt valamelyest komolyabban érdeklődők – saját dilemmáik csapdájában vergődve – teoretikus nézőpontból is önmagukra ismerhetnek. Azon a nagy kiterjedésű és az interpretáció taposóaknáival telített problémamezőn, amelyet Hajdu Péter tanulmánya vázol

¹ HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003, 163–184; BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, Literatura, 2003, 185–198.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

fel, számos esetben találhatunk a szigorú (irodalom)elméleti előföltételek komolyságát nélkülöző vagy éppen azt feleslegessé tévő, a kihívásokra jobban hangolt receptív tudat számára esetlegességük kényelmetlen belátásával járó *ciklus*-felfogásokat. Olyanok tartoznak e körbe, amelyek bizonyos szövegek halmazának egybetartozását kellően egyszerű, már-már természetesnek tűnő határképzetek alapján gondolják el (pl. egy könyv a maga anyagi valóságában, vagy egy író életműve a maga teljességében, esetleg egy közös téma). Az ilyen és ehhez hasonló változatok szimpla és globális rendképzetével szemben állnak a bonyolultabb és a teoretikus elme számára izgalmasabb, a szövegek kölcsönös dinamikájának összetettebb formáira hangolt *ciklus*-felfogások. Annak a (logikai) kapcsolatnak, amely az egymással kommunikáló elbeszéléseket egy minőségileg magasabb szerkezet „atomjaiként” tünteti fel, számos változata alakult ki az idők során. Az említett tanulmányok ezekkel részletesen foglalkoznak. Hogy mindkét gondolatmenet számára idővel a vizsgálódás tárgyaként megnevezett alakzat elillanásának (egészséges?) rémképe sejlik fel, az e „magasabb szerkezet” identifikálásához kötődő nehézségeknek köszönhető. Miközben általánosan elterjedt az a nézet, hogy az *elbeszélésciklus* köztes helyet foglal el a *novellák* összefüggéstelen halmaza és a *regény* között, sohasem lehet kellő alapossággal és mindenre kiterjedő figyelemmel meghatározni azt a pillanatot, amikor a ciklus „átcsap” a regénybe. Ha mindemellett arra is tekintettel vagyunk, hogy a szövegek közé lopakodó rendezettség receptív képzete ugyanúgy esetleges,² mint a novellacsoportok műfaji egyértelműségének hite, akkor bajos volna olyan elméleti keretek kijelölése, amelyek valamilyen általános képlet különös eseteiként képesek lennének bármilyen *ciklus* pontos és kimerítő jellemzésére. Így a meglegedettség, amely akkor keritheti hatalmába a téma iránt fogékony elmét, amikor a *novellaciklust* olyan képződményként értelmezi, amely a *novellát* egy szerkezetileg, műfajilag, poétikailag újra- és/vagy átkomponáló kontextus részeként mutatja fel, csak pillanatnyinak, esetlegesnek bizonyulhat, ugyanis a *novella* és a *ciklus* fogalmak (együttes) használatának, alkalmazásainak időben és térben mutatkozó változékonysága, az e terminusokkal megnevezett jelenség önállóságának létezettségébe vetett hit nyílt vagy burkolt megkérdőjelezése aligha engedi, hogy rögzíthetővé váljanak olyan interpretációs kritériumok, amelyek segítségével tartósan és a bizonyosság akár csak halvány ígéretével is képesek lennének szövegek halmazát a komponáltság eme változatának (vagy fokozatának) eseteként felismerni. Az előbbieken idézett két vállalkozás tapasztalatai alapján, hivatkozva Hajdu tanulmányának egyik – nem csekély (ön)íroniát és lemondást sugalló – végkövetkeztetésére, az *elbeszélésciklus* interpretációtörténetére és alkalmazásaira jellemző bizonytalanságot azzal az enyhén szólva dilettantizmusba hajló nyugalommal lehet elkenődőzni, amely akkor uralkodhat el rajtunk, ha az alakzat létezettségének kritériumait mentális, lélektani, morális stb. gyökerű „receptív” manőverek alapján határozzuk meg: „Ha *nosztalgiát* érzünk az egységes világmagyarázatok iránt – írja Hajdu –, akkor valószínűleg meg fogjuk találni az egységet a ciklusokban, és *elégedetten* vesszük tudomá-

² „...a novellaciklusok nem feltétlenül az egységesség, hanem esetleg éppen a fragmentaritás tapasztalatával szembesítenek...” HAJDU, *i. m.*, 183.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

sul, hogy a látszólag különálló elemeket egy mindent átfogó rend szervezi össze. De az is lehetséges, hogy a kapcsolatok kiépítésének játékát annak ellenére vagy éppen azért élvezzük, mert lemondunk az átfogó egység illúziójáról, és hálásan fogadjuk el a ciklus egyes elemei közti diszjunktivitást, mint ami megkímél minket az amúgy sem túl meggyőzően ránk erőltetett kapcsolatrendszerrel.”³

A jelenséggel való bajlódás háttérben álló változatos, de nehézkesen dialogizáló olvasói attitűdöket jól illusztrálják annak a lapnak a tanulmányai, amelyben korábban felidézett dolgozatom napvilágot látott.⁴ A szerzők között – beleértve jómagamat is – volt olyan, aki a témát komolyan véve, volt, aki komolytalannak tartva, volt, aki félreértve, volt, aki józan és termékeny kételkedéssel, volt, aki figyelmen kívül hagyva, volt, aki zokon véve, s volt, aki szokatlanak tűnő könnyedséggel kezelve lépett túl a *novellaciklus* alakzatának problémáján. Ezek alapján talán nem tűnik furcsának, ha a kérdéses kiadvány egyik tanulmányának – első látásra egy középiskolai házi dolgozat szép jövőjű írójának tollából is eredeztethető, de a nosztalgia, elégedettség, élvezet, hála, kímélet címszavakkal feljebb jellemzett „hermeneutikai” alapállás ismeretében valamivel komolyabbnak tűnő – nyitómondatát megfontolásra méltó kiindulópont gyanánt idézem: „Amikor novellaciklusokat olvasunk, megpróbálunk kapcsolatokat létesíteni az egyes novellák között.”⁵ Ez az egyszerű hermeneutikai premissza voltaképpen azt az elemi és alapműveletet rögzíti, amely nélkül a kérdéses jelenség létezésében való *hitünk* nem volna lehetséges. Amennyire egyszerűnek tűnik egy bizonyos perspektívából e kijelentés, annyira összetettnek is látszhat egy másikból, hiszen aszerint, hogy a fent nevezett kapcsolatok és azok létesítése mögött milyen tényleges tartalmi és módszertani összetevők állnak, számos konkretizációs változata lehetséges. Ha figyelembe vesszük az e mondattal kezdődő dolgozat témáját, akkor annak még az előbb említett változatosságon túl is lehet némi többlete. Mikszáth *A jó palócok* című novelláskötete a *Tót atyafiak* mellett a 19. századi magyar elbeszélő irodalom azon darabja, amelynek kiadástörténete majd százharminc esztendeje gondosan őrzi a szerző által eredetileg kialakított kompozíciót. A mondat többlete nem kimondottan ehhez a tényhez kapcsolódik, inkább a Mikszáth művének értelmezéstörténetében tapasztalható polarizációs szemlélethez. Ha áttekintենek az egyébként tekintélyes mennyiségű Mikszáth-recepció e mű(vek)re eső részét, többek között azt az egyszerű következtetést vonhatnánk le, hogy *A jó palócok* (és a *Tót atyafiak*) – mint minden valamirevaló elbeszéléscsoport – valahol félúton áll a *novellagyűjtemény* és a *novellaciklus* között, vagyis bizonyos nézőpontokból nem több, mint egymásra hányt szövegek *ad hoc* struktúrája, amelyet talán csak egy közös (írói) világnézet, látásmód köt össze (vagy esetleg az sem), bizonyosakból pedig egymással kölcsönösen dialogizáló és/vagy feleselő, többé-kevésbé diszkurzív módon kommunikáló textusok hálózata. Az előbbi felfogás képviselői kellő távolságból tekintenek a műre azért, hogy az egységesség lélektani szükségletének zavartalanul (s nagyrészt sikerrel) érvényt szerezhessenek, az utóbbiak viszont annál bonyolultabb kérdésekkel szembesül-

³ Uo. (Kiemelések tőlem – T. L.)

⁴ Lásd Ex Symposion, 46–47(2004).

⁵ HAJDU Péter, *A jó palócok kollektív emlékezete*, Ex Symposion, 46–47(2004), 77.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXIX. évfolyam 3. szám

nek, minél közelebb kerülnek magukhoz a szövegekhez. Ennyiben az olvasásnak az a módja, amely szerint „megpróbálunk kapcsolatokat létesíteni az egyes novellák között”, korántsem természetes tartozéka a Mikszáth-recepció *A jó palócokra* eső részének, ugyanis e *közöttség* és a hozzá tartozó módszertani tudat csak az utóbb említett pólus képviselőire jellemző. Hajdu Péter tanulmányának nyitó mondata tehát két receptív irányvonal közti döntés hermeneutikai szükségletét is magában foglal(hat)ja.

A Mikszáth-példa és Hajdu megjegyzése a századvégi novellairodalom összefüggésében is tanulságos lehet. A korszak hazai rövidprózai korpuszában a *Tót atyafiak* és *A jó palócok* vált kompozíciós szerkezetét tekintve maradandóvá a magyar irodalmi gondolkodás emlékezetében. Ezeket követően a komolyan vett és kihívásra ingerlő novellaciklusok (nak is nevezett képződmények) közül az első darab Krúdy *Szindbádja*.⁶ Az a szakadék, amely a két szerző alkotásai között található, igencsak mély, hiszen manapság már elvétve találunk utalást egy-egy eredeti Lovik-, Ambrus-, Bródy-, Petelei-kötet címére is. A felsorolt szerzők rövidprózai munkásságának emlékét őrző 1945 utáni, többnyire válogatásszerű kiadások az oeuvre-ök stílusbeli, világnézeti átláthatóságának receptív szükségletét elégíthették ki csupán. Emiatt az ilyen típusú edícióktól nem is várhatunk többet, mint egy-egy novellairó termésének a szerzői arc organikus egésszé formálásához szükséges gyomlálgatását.⁷ E tény taglalásakor érdemes számításba venni két, egymással összefüggő jelenséget. Egyrészt azt, hogy az utóbbi évek irodalomelméleti tendenciái és az ezekhez (is) köthető kanonizációs szempontok – legalábbis ezt sugalmazza a nemrég elhunyt Pozsvai Györgyi válogatásában megjelent Petelei-elbeszéléskötet⁸ szerkesztői jegyzete – nem igazán kedveznek a ciklusszerű olvasásnak, másrészt pedig azt, hogy a közelmúltban a századvég–századforduló időszakának novellisztikáját különösen termékeny módon megszólaltató, elméleti megalapozottságát tekintve rendkívül magas színvonalú irodalomtörténeti kísérlet⁹ nem tartotta saját szempontrendszeré alapján legitimizálhatónak a ciklusszerű megkomponáltsághoz kötődő elvárásokat.

A *Szindbád*-ciklus, amely a magyar irodalomtörténeti gondolkodást először kényszerítette tartósan arra, hogy az egyes novellák *közöttségében* is keresse a befogadhatóság módszertani kritériumait, szinte a róla folyó beszéd kezdeteitől fogva „átesett” azon

⁶ Bodnár György például így zárja monográfiájának a századvég novellistáiról szóló fejezeteit: „A modern magyar elbeszélő irodalom első legnagyobb próbája a *Szindbád* műfaja: a novellaciklus.” BODNÁR György, *A „mese” lélekvándorlása: A modern magyar elbeszélés születése*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 178–179. Hajdu Péter és Bezeczy Gábor korábban érintett teoretikus kísérleteiben is tulajdonképpen Mikszáth és Krúdy ciklusai képezik a hivatkozott szöveganyag gerincét.

⁷ Ebből a szempontból egészen váratlanul és hagyományellenesnek tekinthető a *Magyar Remekírók* sorozat *Új Folyamában* megjelent Mikszáth-kiadás, amelyben az ismert és rég elfeledett elbeszélésköteteket eredeti kompozíciójukban közlik a sajtó alá rendezők. Vö. MIKSZÁTH Kálmán, *Novellák, karcolatok*, kiad. FÁBRI Anna, HAJDU Péter, Bp., Kortárs, 2002.

⁸ *Őszi éjszaka: Petelei István válogatott művei*, vál., jegyz. POZSVAI Györgyi, Bp., Anonymus, 2002, 262–263.

⁹ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXVII. évfolyam 3. szám

a küszöbön, amely a novellaciklusnak mint önálló alakzatnak a létezhetősége és nemlétezhetősége közötti teret elválasztja, hiszen azzal, hogy „Krúdy *Szindbád*-történetei a *novellaciklus*–*regény* műfajpoétikai dilemmát megtestesítő szöveg prototípusaként”¹⁰ kerültek irodalomtörténeti gondolkodásunk homlokterébe, másodlagossá minősült az előbbi alakzat önállóságának firtatása. Nyilvánvaló, hogy ennek a jelenségnek a háttérben meghatározó szerepe van a huszadik század első évtizedei utáni próza befogadásának, amely Krúdyra (és persze az *Esti Kornél* Kosztolányijára) fokozottabb természetességgel volt képes visszavezetni a modernség epikájának műfaji labilitásával és kísérletező kedvével összefüggésbe hozható receptív tapasztalatokat.

Talán ezen (látszólagos vagy valós) indokok alapján is megmagyarázhatóvá válik, miért érezzük manapság oly távolinak (vagy legalábbis csekély izgalmat keltőnek) a századvég–századforduló novellisztikájának komponáló szándékában rejlő energiákat. A Mikszáth és Krúdy közti periódus termésében van ugyan jó néhány gyűjtemény, amely halványan még ma is él irodalmi köztudatunkban (Gárdonyi Géza: *Az én falum*, Bródy Sándor: *Nyomor*), a róluk folyó/folyt beszéd artikuláltsága azonban eléggé távol áll a Mikszáth- és Krúdy-féle kompozíciós változatok értelmezéstörténeti hagyományában észlelhetőtől. A két *ciklus* keletkezése közötti idő receptív betöltetlenségének háttérben – a figyelem szimpla hiánya mellett – minden bizonnyal lehetnek a korpusz kompozíciós technikáinak poétikai korrektségét hallgatólagosan kétségbe vonó olvasástörténeti tapasztalatok is. A századforduló rövidprózaíróinak termését a recepció döntő többsége mindig is előszeretettel jellemezte olyan vonásokkal, amelyek a rész–egész viszonyt, illetve a *közöttiség*nek megfeleltethető logikai viszonyokat nem a novella és a ciklus, hanem a novella és az életmű (illetve az életműre termékenyítőleg ható eszmétörténeti, filozófiai modellek) organikus kapcsolatának tételezéséből származtatták. Ha jól meggondoljuk, ebben a befogadói gyakorlatban van is némi igazság, hiszen a korszak novellairodalmának képviselői a kelleténél olykor könnyebben alkalmazkodnak ahhoz a receptív elváráshoz, amely a *ciklusok* identifikálásakor a dolgozatomban fentebb érintett természetes határképzeteket részesíti előnyben. Talán ezért keltik manapság a hatástörténetet kellő komolysággal kezelő olvasóban a recepció kötetoszlopainak félig vagy egészen megsárgult lapjai azt a kétségekkel teli érzést, hogy a *ciklusról* való beszéd diszkurzív játéktere elkerülhetetlenül feloldódik a természetes határképzetek teremtette interpretációs térben. Amennyiben magunk is e kételkedő attitűddel fordulunk a kérdéses időszak termésének valamelyik darabjához, talán épp az előbb említett és – az alkalomhoz méltóan – kellőképp homályos *poétikai korrektség* bátortalan keresésével jellemezhethetnénk tevékenységi körünket. Mivel a *keresés* művelete még igencsak távol áll a *megtalálás* eseményétől, a vizsgálat tárgyát illetően csak annyit tűzünk ki célul, hogy annak a *kompozícióra* hajló sajátosságai felett elmélkedjünk. Ez a munka nem több és nem kevesebb, mint egy (vagy több) olyan lehetséges küszöb kijelölése, amelyen innen és túl a *novellaciklus* interpretációs alakzata a magunk számára elveszíti érvényességét. Ennyiben korábbi esszémnek a bizonyosság hitével küszködő, s csalódását leplező értekező

¹⁰ KALAVSZKY Zsófia, *Rezeda Kázmér a Puskint író Anyegint olvassa*, Ex Symposion, 46–47(2004), 43.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

hangját egy lélektanilag kevésbé artikulált, a bizonytalanságot a módszertan alaptulajdonságává emelt szólammal kívánom leváltani, megmaradva azonban a *Tantalus*-ról akkoriban kifejtett elképzeléseim többségénél. Kérem ezért az olvasót, ne várjon e dolgozattól többet, mint az egykor elgondoltak határozottabb, valamivel részletesebb újrafogalmazását.

2. (Ciklus)modellek

Gozsdu esetében a *válogatás* címszóval illehető edíciótípusnak sosem volt és lehetett a megőrzés feladatán túli jelentősége. Összes elbeszélése – köszönhetően a szerző (kortársaihoz mérten) felettebb látványos termékletlenségének – alig tesz ki egyetlen kötetet. Ennyiben az életmű rövidprózai korpuszának kiadástörténetében tapasztalható gyakorlatról, amely a szerző összes (vagy majdnem összes) elbeszéléseinek kiadását célozta, aligha állítható, hogy irodalomelméleti, esztétikai, esetleg más, az irodalmiság valaha érvényes szempontjai vezérelték. Másként fogalmazva: a Gozsdu-kiadásokban rejlő (re)kanonizációs szándék mindig is egy globális, artikuláltabb figyelemre nem igazán ösztönző írói arc előhívását jelentette, éppen olyanét, amely az életmű (és egyes darabjainak) befogadástörténetében kezdettől fogva uralkodó volt. A Gozsdu-novellisztika jellegzetességéről egészen a közelmúltig lényegében ugyanazok az alaptézisek cirkuláltak a szakirodalomban, mint a szerzővel egykorú kritikában. A szerző csekély mennyiségű elbeszélését értékelő kritikusokat és irodalomtörténészeket kezdettől fogva a természetes határképzetek illúziója vezérelte, s ezért a Gozsdu írásművészetéről általában elmondottak minden egyes novella esetében alkalmazhatónak tűntek. Már a *Tantalus* megjelenésekor is az foglalkoztatta a bírálókat, miként jellemezhető a lehető legátfogóbban az a világnézeti orientáltság, amely a novellákból tükröződik. A szerzői látásmódról így körvonalazott elképzelések olyannyira jól sikerültek, hogy később minden további nélkül alkalmazhatóvá váltak a *Tantalus* utáni Gozsdu is. Találón jellemzi a korpusz sorsát az életmű kihívásaira az idők során egyre kevésbé fogékony recepció ismeretében Dobos István a századforduló novellatípusairól szóló monográfiájában: „Irodalomtörténet-írássunk egybehangzó ítélete szerint az egykor modernnek számító intellektuális író a korszmék mulandósága miatt napjainkra avultabbá vált kortársainál, mert írásművészetének jellegadó novellái – kiváltképpen keretes elbeszélései – megfelelő epikai közeg híján nyílt tételábrázolatok. Más szóval olyan erősen visszhangozzák a bölcselkedők gondolatait, hogy esztétikai értelemben nem tekinthetők jelentős alkotásoknak.”¹¹ A Gozsdu-korpusz az idők során tehát anélkül került a kánon elmosódó régióiba, hogy irodalmiságának kérdései valaha is felmerültek volna. Dobos alaktani vizsgálódásainak köszönhetően a novellák olyan sajátosságai kerültek felszínre, amelyek a befogadástörténetben uralkodó leegyszerűsített látásmód érvényességét számos ponton megkérdőjelezték. Ha – vállalva a leegyszerűsítés kockázatát – egyetlen állítással akarnánk a monográfiáról

¹¹ DOBOS, *i. m.*, 64.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXVII. évfolyam 3. szám

Gozsdu *corpus*án végzett bemetszéseit jellemezni, azt mondhatnánk, hogy a novellák narratív megszerkesztettségének mikéntjére eső figyelem viheti az olvasót egyre távolabb az értelmezői hagyományban öröklődő szemléletformáktól. Az elbeszélések „tétel-ábrázolat”-szerű olvasását kérdéssé teszik a narratív szólam és a hősök szólama közti viszony egyértelműségét korlátozó eljárások, illetve az előbbi önértelmezéséhez sorolt leírások dinamikája. Noha – mint korábban említettem – Dobos munkája közvetlenül nem kapcsolható vizsgálódásainkhoz, a Gozsdu-korpusz poétikai összetettségének láthatóvá tételéhez adott optikája a későbbiekben segítségünkre lehet.

Ha a *Tantalus* kilenc elbeszélésének recepciójában a természetes határképzetek érvényesítését magában foglaló szólamokat jobban szemügyre vesszük, akadhatunk bennük olyan mozzanatokra, amelyek a novellák egységesítésének interpretációs szándékát korlátozhatják. Olyan kijelentésekről van itt szó, amelyek egy átfogó olvasói tapasztalat körvonalazását célozzák, megfogalmazásmódjuk vagy éppen felületességük alapján viszont e tapasztalattal akár ellentétesnek mondható következtetéseket is sugallhatnak. Néhány ilyen megjegyzést idéznék. Bodnár Zsigmond kritikájában kiemeli, hogy „formai tekintetben bizonyos egyhanguságot szül a költő ama szerkesztési módja, melylyel *legtöbbször* magát utaztatja ide vagy oda...”;¹² Szana Tamás összegző megállapításában először azt hangsúlyozza, hogy Gozsdu „elbeszélései *nem egyszer* erőteljes színekkel festik a modern eszmék küzdelmét a régi tradíciókhoz csökönyszerűen ragaszkodó magyar társadalomban”, majd hozzáteszi, hogy „Gozsdu Elek novella-hősei *csaknem kivétel nélkül* mind [...] Tantalusok. Azt kell nélkülözniök, ami után leginkább vágyakoznak, noha természeti dispositiójuk és szellemi képességük után jogot formálhatnának ahhoz, hogy vágyaik, terveik egyaránt teljesüljenek”;¹³ Palágyi Lajos szerint a novellák szereplői közül „egyik sem igazi élő alak, hanem csak testet öltött eszme. S ezek a testet öltött eszmék nem cselekednek semmit. *Többnyire* maguk beszélnek el történetüket az íróknak”;¹⁴ Diószegi András pedig így jellemzi a kötetet: „A *legtöbb novella* 'fejlődésrajz', egy-egy karrier története, melyből hősei sorsának, világnézetének analízisét adja.”¹⁵ Az állításokból (amelyeknek számát tovább szaporíthatnánk) az általam kurzívval kiemelt részek azt sugallják, hogy az általánosságra törekvő jellemzés receptív bizonyossága rendre az érvényesség korlátainak (kényszerű) beismerésével jár, vagyis – hogy az idézetek tematikai centrumában álló mozzanatokra utaljak – a *hősök*, a *szerkezet*, az eszmék harcát a történetben megjelenítő *dramaturgia* esetében egyetlen olyan alapképlet sincs, amelyre az összes elbeszélés redukálható volna. Amit korábban a homogén ciklusmodell kapcsán említettem (nevezetesen az, hogy a szövegektől kellő távolságba helyeződve minden elbeszéléscsoport esetében találhatunk olyan formális kritériumokat, amelyek az egység látszatát kelthetik), ebben az esetben is alkalmazhatónak bizonyul: bár a novellákat valamivel közelebből szemléljük a fenti idézetek szerzői, mint az írói világnézet egységes-

¹² BODNÁR Zsigmond, *Gozsdu Elek: Tantalus*, Magyar Salon, 5(1886), 103.

¹³ SZANA Tamás, *Újabb elbeszélőink: Gozsdu Elek*, Irodalmi Értesítő, 1888. október 1.

¹⁴ PALÁGYI Lajos, *Gozsdu Elek: Tantalus*, Koszoru, 1885. december 27.

¹⁵ DIÓSZEGI András, *Gozsdu Elek = A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, szerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, 833.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

ségének hitét valló, és abban a szövegek legfőbb rendezőelvét látó értelmezők, gyakorlatukban a homogeneizációs szándék ugyanúgy meghatározó marad. Ami azonban saját törekvéseiknek láthatóan korlátokat szab, az nem más, mint az érvényesnek tekintett átfogó kijelentésekben rejlő és kiküszöbölhetetlennek tűnő (kényszerű) szelekció. Vagyis a fenti példákban az a közös, hogy az értelmezők akarva-akaratlan bevallják saját projekcióik viszonylagosságát. Akad olyan eset is, amikor a viszonylagosság tudatához a kompozíció egészen más észlelésmódja járul. Egyetlen, gondolatmenetünk során más összefüggésben is hasznosítani kívánt idézetet emelnék ki Péterfy Jenő kritikájából ennek igazolására. A recepció döntő többségéhez hasonlóan őt is a novellák hősei érdeklik és ő is belefut olyan, a homogén ciklusmodell képzetét keltő következtetésekbe, mint a fentebb citált bírálók. A hazai prózairodalom *emberképe* iránti fokozottabb érdeklődése – amit a szerző munkásságával ismerkedni szándékozók a Jókai–Eötvös–Kemény triászról írott Péterfy-esszék alapján is érzékelhetnek – a *Tantalus* szövegvilágáról mondatokban is felfedezhető. Péterfy komoly erőfeszítéseket tesz azért, hogy a kilenc elbeszélés hőseit közös nevezőre hozza, ám az az alapképlet, amelyet róluk értekezve rögzít, Gozdsu számára cseppet sem hízalgó: „*Mártát* kivéve egyetlen cím sem idézte emlékeztünkbe azt a bizonyos elbeszélést, melyet jelöl, vagy inkább, helyesebben szólva, valamennyi cím fölkelte valamennyinek zavaros benyomását. *Étlen farkas?* Mindegyik novella hőse étlen farkas, ki olyasmire éhezik, a mije nincs, s vagy elragadja, vagy legalább szeretné elragadni. *Néma apostol?* Mind apostolnak hiszi magát, s mind ép oly kevésbé néma, mint az, a kit a szerző ilyennek nevez. *Martyr?* Melyik nem tartja martyrnak magát, s igazában melyik különbözik a hiábavaló *Verébtől?* *Nirvana?* *Ultima ratio?* Hiszen csupa nirvana, a semmibe merülés, csupa ultima ratio, a lemondás tana, mindenütt. E körülmény arra mutat, hogy az elbeszéléseknek nemcsak felfogása és hangja egy, hanem feltalálása is kevésbé változatos. Hősei egymás képére ütött atyafiai és sorsuk is rokon. Ez apostolok mind misanthropok s mind martyrnak tartják magukat. E képzelt martyrok mind a mysanthropia apostolaivá lesznek. E mysanthropok mind egy-egy félreértett tan apostolai, s így jutnak a martyrság rögeszméjéhez. A vér, mely nem ismer kötelességet, s a farkas, melynek minden korlát kényelmetlen, szintén ráillik valamennyire.”¹⁶ Péterfy megállapítását az különbözteti meg a többtől, hogy itt kerül az olvasás a legközelebb a szövegek világához. A hősök (közös) karakterisztikumának körvonalazásakor a szerző nemcsak a figurák önértelmezéseiből indul ki, hanem az elbeszélések címei által teremtett olvasói elvárásokból is. A szövegközeliség ennyiben a textus és paratextus közti identifikációs játék nyomon követéséből eredeztethető. A megállapítás majdnem minden *Tantalus*béli novellát és hőst bevon az értelmezésbe. Tehát az olvasás tárgyi lefedettsége hasonlóan részleges, mint a korábban említett esetekben. Itt azonban az (elbeszélések, hősök közt feltárt) azonosságok nem a homogén ciklusmodell előbb tárgyalt eseteihez hasonló kompozíciót előlegeznek, hanem olyat, amely a novellák körkörösségének, kölcsönös behelyettesíthetőségének tapasztalatára épül. A szövegek cirkulálódásának ezen módja, mint azt a bírálat hangneméből érzékelhetjük, nem

¹⁶ t. [PÉTERFY Jenő], *Gozdsu Elek: Tantalus*, Budapesti Szemle, 51(1887), 146–147.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

erénye a *Tantalus*nak, ugyanis eltörli a novellák sorrendiségét és önazonosságát is. Péterfy mesterien mutatja be, hogyan képes egy olvasat – kiaknázva az elbeszélések hőseinek jellemzésére szolgáló nyelv átfedéseit – lebontani a szövegek kompozicionális karakterébe vetett hitet.

3. (Kom)pozíciók

A homogén ciklusmodell előbb említett változataival való nyílt szembenállásunk önmagában még nem jelenti, hogy a novellák *poétikai korrektségét* a szövegek *közöttiségében* kereső olvasó a *Tantalus*ban fellelheti. Sőt. A konzekvenciák levonása után inkább úgy tűnik, a kilenc elbeszélés a diszjunktívitásnak azt a számunkra kényelmetlen esetét valósítja meg, amely – e tény rögzítésén túl – nem vezet sehová sem. E tényen az sem változtat, ha a körköröség Péterfy által felvázolt modelljét fogadjuk el, hiszen annak ugyanolyan csekély a poétikai relevanciája, mint az előbbi modellnek. Érdeemes tehát az értelmezéstörténet felvázolt jelenségeit egy másfajta nézőpontból szemlélni. Ami az olvasatokat (még, s ezt a későbbiekben látni fogjuk, Péterfy körben forgó magyarázata sem kivétel ez alól) mindazon túl, hogy egy kizárásokkal tarkított, s így folytonosan eltűnő kompozíció nyomait körvonalazzák, jellemzi, az, hogy nem neveznek meg egyetlen, e kizárások terébe utalt novellát sem. Természetesen ez nem is várható el, hiszen akkor az állítások érvényességének határai sokkal pontosabban kijelölhetők lennének. Amennyiben minden egyes elbeszélésben próbára tesszük a homogén és a körkörös ciklusmodell recepciótörténeti kritériumait, feltűnő, hogy a kizáruló szövegek nem mutatnak különösebb változékonyságot. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az esetek többségében ugyanaz a novella esik ki az érvényességet jelentő halmaz keretein. Bár Szana Tamás egyik megjegyzése alapján, amely az *utazó Gozsdut* nevezi meg a kötet (egyhangúságot szülő) formai egységének biztosítékaként, könnyedén megnevezhetők a kizárásra ítélt szövegek (*Nirvana*, *Nemes rozsdá*), a megfigyelés a kompozíció létezésének hitét továbbra sem feladni szándékozó olvasó számára aligha vehető számításba, hiszen a ciklus természetes határképzetének egyik kiemelt eleme (az író) áll a szelekció háttérében. Sokkal ígéretesebbek viszont azok a megállapítások, amelyek a szövegekhez valamelyest közelebb férkőző kritikai szövegekben találhatóak. Arra a kérdésre, hogy melyik elbeszélés esik legtöbbször a kizárások áldozatává, kevésbé körültekintő vizsgálódás után is választ adhatunk: az *Ultima ratio*. Az elbeszélésről – próbára téve Szana Tamás összegző megállapításait – nem állítható, hogy vázolná „a modern eszmék küzdelmét a régi tradíciókhoz csökönyösen ragaszkodó magyar társadalomban”, ugyanis ilyen konfliktust nem találunk benne. Hőséről, a sírásóról a legcsekélyebb mértékben sem állítható, hogy tantalusi figura lenne, mert nem nélkülöz semmit, s nem vágyik semmire. Nem maga beszéli el történetét (Palágyi Lajos), s így karriertörténete sem lehet (Diószegi András). Úgy tűnik, hogy az *Ultima ratio* kiesésére felhozott egyszerű bizonyítékok még a természetes határképzetek kényelmes illúziójában élő bírálót is rádöbbenhetik arra, hogy az elbeszélésnek tulajdonképpen nincs is helye a kötetben. Ezt a ciklus hitében élő

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

olvasó számára felettebb romboló erejű belátást azonban nem kívánjuk magunkévá tenni, hiszen aligha elégítheti ki a *Tantalus*nak mint kompozíciónak a poétikai korrektsége iránti *vágyainkat*. Próbáljunk tehát a későbbiekben az *Ultima ratió*nak helyet biztosítani a kötet novellái között.

A *Tantalus* strukturálódását illetően termékenyebb előfeltevések rögzítésére csábíthatnak Dobos István idézett monográfiájának a Gozsdu-*corpuson* végzett alakítani be-metszései. Mint már fentebb utaltunk rá, Dobos narratológiai vizsgálódásai kérdésessé teszik a Gozsdu-olvasás hagyományának egyik leghangsúlyosabb tézisének, ugyanis az elbeszélő és a szereplők közti távolság érzékeltetésének narratív stratégiái eleve kizárják azt, hogy az elbeszéléseket az író személyéhez kötődő „rejtett önvallomásként” olvassuk, s felhívják a figyelmet arra, hogy a narratori szólam közvetlenül nem ad átfogó támpontokat a novellákban feltűnő figurák ön- és viláértelmező ideológiáinak értékszerkezeti minősítésére. Az a tény, hogy a kötet szövegeiből hiányoznak az ön- és viláértelmező szereplői szólamok megítéléséhez szükséges *támpontok*, még nem jelenti azt, hogy ne lennének a novellákban a figurák karakterére vonatkozó értékszerkezeti minősítések. Csakhogy ezekből nem igazán akar összeállni egy változatos vagy egységes, az elbeszélői hanghoz (vagy ha úgy tetszik, magához Gozsduhoz) köthető kritikai horizont. Pedig az egyes novellák hősei, úgy tűnik, tisztán láthatóak: karakterük mozaikdarabkái a szereplővé avasztalt narrátornak kifejtett vallomásaikból (*Az étlen farkas, Egy néma apostol, Egy falusi mizantróp, A mártír, A veréb*) vagy e narrátornak – a figurák önjellemzésén túlélő vagy azzal konfrontálódó – magyarázataiból (*Márta, A veréb*), vagy pedig a történetet kívülről szemlélő elbeszélő optikájának fénytörésében (*Nirvana, Nemes rozsdá*) állnak össze egy-egy személyiségmodellé. Ezek a változatok azonban mégsem elégségesek ahhoz, hogy az elbeszélőnek vagy a szerzőnek bizalmat szavazzunk. Ha csupán az első nyolc elbeszélést szemléljük, két okunk is lehet erre. Először is az, hogy a központi figurák narratív jellemzésére szolgáló nyelvről minden esetben be lehet bizonyítani, hogy maguktól a hősköztől származik, tehát kölcsönöztek. A legnyilvánvalóbban ezt a novellák címében rögzített identifikációs alakzatok elbeszélésbeli előfordulásainak és az előfordulásai során hozzájuk rendelődő jelentésrétegeknek a nyomon követésével igazolhatjuk. *Az étlen farkas* amúgy is érdekes nevű hőse, Ordas Gida, egészen határozott értelemmezőt rendel a paratextushoz. Ön- és viláértelmezésében olyan antropológiai látásmód körvonalazódik (ennek lényege az, hogy az emberi társadalom erkölcsi polaritása az állatok „társadalmának” „morális” rendjét leíró nyelvvel jellemezhető), amelyet a cím is visszaigazol. Hasonló stratégiai mozzanatok a többi hét elbeszélésben is felfedezhetők. Másik okunk a narratív szólammal szembeni bizalmatlanságra az, hogy – előlegezve későbbi okfejtésünk néhány mozzanatát – saját identitásának összetevői nem eleve adóttak, hanem egyrésztől ugyanúgy kölcsönöztek, mint a figurákat leíró nyelve, másrésztől ugyanúgy az olvasó előtt formálódnak, mint hőseinek jellemvonásai. A *Tantalus* első nyolc novellája egy narratori arcnak a morál, a lélektan, a filozófia „antropológiai színezetű” mozaikjaiból történő megalkotására irányuló törekvésként fogható fel. E törekvés azonban nem az elbeszélői szólam önreflexív rétegébe van kódolva. E réteg (beleszámítva a novellák többségének elején és végén található leírásokat is, amelyekre a

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

receptió előszeretettel hivatkozott a narrátor karakterének felfejtésében) egyetlen novellában sem kellően artikulált ahhoz, hogy az olvasó számára eligazodást nyújthasson. Az elbeszélő arcának rajzolódása sokkal inkább azoknak az identifikációs szólamoknak köszönhető, amelyeket történeteinek szereplői képviselnek. Egyszerűbben fogalmazva: amit a narrátorról megtud(hat)unk, azt hőseitől tud(hat)juk meg. Vagy úgy, hogy azok nyíltan kijelölnek az elbeszélőre vonatkozó karakterizációs tereket, vagy úgy, hogy cselekedeteik, világnézetük, viselkedésük a hozzájuk fűződő viszonyának kimondására ösztönzi a narrátort. Amennyiben azt feltételezzük, hogy az így szemlélt elbeszélői identitás az első nyolc novellában a létrejövés lehetőségét rejtí magában, a sorrendiségnek talán lehet valamilyen szerepe a *Tantalus*ban.

4. Az első, a második, a harmadik és a negyedik

Az első négy novella középpontjában egy-egy dialógus áll. E dialógusban a reprezentatívabb szólamot nemcsak azért képviseli az önfeltáró főhős, mert saját történetét mondja el, hanem azért is, mert önmagát – vallomásának egy-egy hangsúlyosabb pontján – mindig partnere jellemzésével (vagy e jellemzésre irányuló szándékával) pozicionálja a beszélgetésben. Az első két szövegben (*Az étlen farkas*, *Egy néma apostol*) a főszereplők a másság, a második kettőben pedig (*Egy falusi mizantróp*, *A mártír*) az azonosság jegyében vonják közös horizont alá a sajátjuknak vélt és a hallgatójuknak tulajdonított antropológiai modelleket. A *Tantalus* novellái kapcsán a recepcióban nagy kedvvel emlegetett morális alapon szerveződő emberkép, amelynek értéktartományait többkevesebb sikerrel próbálta a Gozsdu-korpuszban a befogadástörténet kijelölni, tulajdonképpen az első elbeszélésben válik a narratív szólam horizontjának lehetőségévé. A másság képviselőjében elsőként fellépő Ordas Gida többször él az *én* és az *ön(ök)* közti morális megkülönböztetéssel. Az elbeszélővel történő megismerkedésekor mondja a következőket: „Persze, ön azt mondja most: íme, egy ember morális tartalom nélkül! Eltartja magát egy gyöngye leány által! Ismerem az észjárásukat. Önök, akik jól vannak lakva, rettenetesen morális emberek, szinte szörnyetegek. Ah! A jóllakott ember mindig morális!”; mikor pedig felvázolja a bűnös-áldozat oppozícióján alapuló emberképét, az utóbbi kapcsán így fogalmaz: „Önök, akik jól vannak lakva, hidegvérrel és morális öntudattal azt mondják: naplopók, eltévesztett egzisztenciák.” Biztosan vannak olyan olvasóim, akik úgy érezhetik, hogy a *ciklus* nyomainak rögzítésére irányuló erőfeszítéseim ezen a ponton egy értékszerkezeti normákban megragadható (az írói világnézet konzisztenciájához hasonlatos) elbeszélői identitás nosztalgikus visszacsempészését előlegezik, hiszen a narratori arc megalkotódására vonatkozó korábbi megjegyzésem és *Az étlen farkas* fenti idézete alapján az archoz rendelhető morális értéktudat tételezése együttesen ebbe az irányba mozdíthatja gondolatmenetemet. A fenti Ordas-idézet alapján szeretném már most megvilágítani (a súlyosabb érvek az *Ultima ratio* zárlatszerűségének körüljárásakor fognak elhangozni), miért nem várható a *Tantalus* nyitányában, hogy az elbeszélések közös és egységes világnézeti modellt alkossanak. Az a jellemzés, amit Ordas Gida

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

partneréről (is) megfogalmaz, vagy igaz, vagy nem. Az állítás igazságérvényéről sem a dialóguspartner, sem az önmagát e partnerrel identikusnak tekintő, s a párbeszédet egy történet részeként közlő narrátor nem nyilatkozik. Számoljunk most mindkét lehetőséggel. Amennyiben igaz a jellemzés, akkor az elbeszélő a morális rend képviselőjét nem morális módon gyakorolja (jóllakott), amennyiben viszont hamis, akkor pedig számára nem adott semmiféle morális mérce főhősének megítélésére. Ez a jellemzés tehát egy olyan, az elbeszélőre (is) vonatkoztatható karakterizációs teret hoz létre, amely a jellemzettel – az eldöntetlenségek, illetve a választás lehetetlensége miatt – csapdába ejti. E csapda – igaz, valamivel kevésbé látványosan – a *Tantalus* soron következő három elbeszélésében is működésbe lép. Ordas Gida mellett az *Egy néma apostol* hőse (Jávor Bálint) is a másság jegyében fogalmazza meg partneréről alkotott képét. Beszélgetésük során egy helyütt ő lesz a kérdező:

„– Bámulod-e még a történelmi hősokeket?

– Aki másokért meghalt, aki az emberekkel jót tett, megérdemli a tiszteletet. Az önkéntes halált mindig bámulni fogom...

– Szép szavak! Önkéntes halál: öngyilkosság. Zrínyi halála: gyengeség; Szolimán volt az erősebb. Jót tenni az emberekkel? Nem értem. [...] Szabadságot adni, vagy halállal azt megszerezni; éppen olyan értékű, mint azt elvenni. Küzdelem a koncert. Még mindig a régi vagy! Ha boldog vagy a világnézeteddel, mindent megbocsátok!”

Látható, hogy a Jávor által kijelölt karakterizációs térben az önfeláldozó ember típusa iránt tiszteletet érző narrátor világnézete maradinak tűnik. Vagyis arra a világra, amely a párbeszéd jelenét foglalja magában, már nem érvényes. Tisztán látható, hogy itt is morális színezetű az a horizont, amely kettejük kölcsönös identifikálását meghatározza. Az azonban ismételtelen a kérdezett csapdába kerülésének veszélyére hívja fel a figyelmet, hogy a „megbocsátás”, vagyis egyfajta morális rend képzetéhez kötődő magatartás Jávor Bálint – korántsem morális elveken alapuló – identitásstruktúrájának részeként jelenik meg. Hiába az elbeszélés utóidejűségében rejlő lehetőség e karakterizációs tér átszerkesztésére, a narrátor – az előző novellához hasonlóan – nem él vele. (Ez nem is várható, hiszen egyetlen novellában sem találjuk az önértelmezésnek azt a formáját, amely az elbeszélő *én* és az elbeszélő *én* közti elkülönülésekre épülne.)

A *Tantalus* harmadik és negyedik szövegében (az *Egy falusi mizantróp* és *A mártír*), ahogy már említettem, az azonosságok jegyében rendelődik egymáshoz a hős és partnerének karaktere. Az előbbi főszereplője, Pakaszky Pál, élettörténetének elbeszélését, hallgatójához fordulva, így kezdi: „A szeméből látom, hogy ön is embergyűlölő. Ne tagadja, mert az nem szégyen. Olyan cudar ez a világ! Egy csomó sásban több érzés van, mint egy egész vármegyében.” A mizantrópiának az elbeszélő karakterizációs terébe való bevonódását ebben a novellában nemcsak az támogat(hat)ja, hogy a narrátor – az első két szöveghez hasonlóan – nem tagadja annak saját magára vonatkoztathatóságát, hanem az is, hogy az elbeszélést nyitó természetleírás (egyfajta emocionális projekcióként) a „sásos, nádas”, vadakkal benépesült naturális környezetet – Pakaszky Pál ember-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

szemléletének módjára – érzelmekkel ruházza fel. („Az egyformán húzó szél fölkapja a hangokat, összekeveri, zenévé szűri, és viszi messze mérföldre. Úgy tetszik, mintha egy fájó dal volna, tele panasszal, búbánattal.”) Az azonosságnak ez a formája azonban az előző példákhoz hasonló ellentmondásokat rejthet magában. A mizantrópiában közössé váló antropológiai horizont, éppen azért, mert *közös*, viszonylagossá teszi annak érvényességét (hogyan valamivel egyszerűbben fejezzem ki magam: két, egymást nem gyűlölő embergyűlölő már nem lehet embergyűlölő). A fenti három példából eléggé jól kivehető, hogy a hős–elbeszélő viszonyrendszert reprezentáló karakterizációs terekben létrejövő csapdák miatt a narratív szöveg identifikálódása, értékszerkezeti pozíciójának rögzítése (vagy ha úgy tetszik, világ- és/vagy emberszemléleti horizontjának kirajzolódása) folyamatosan halasztódik. Mindig akad egy elbeszélésben olyan mozzanat, amely e horizont formálódásának ellenáll. Ebből a szempontból – legalábbis a *Tantalus* első három novellájának ismeretében – lehet a *ciklus*nak iránya vagy szervezőelve, meg nem is. Lehet, amennyiben e halasztódást egy kibomlásban lévő, nem túl fényes sikerrel kecsegtető identifikációs stratégiaként értelmezzük (ennyiben tehát van mit várnunk a maradék hat novellától), nem lehet viszont, amennyiben példáinkat úgy tekintjük, mint egyetlen probléma olyan kidolgozásait, amelyek a komponáltság receptív vágyát csak (poétikailag nem túl korrekt módon) variabilitásukban képesek kielégíteni. Az előbbi lehetőség mellett döntést elősegítheti a negyedik elbeszélés zárata. A hős és az elbeszélő közös karakterizációs terének kibomlása itt is az azonosság jegyében zajlik. Miután Diniszin Péter önvalomásából kiderül, hogy ő egy rossz korban született újkori forradalmár volt, a férfi, némi iróniával színezve a múltjáról alkotott képét, a következő kérdéssel fordul a történetét végighallgató elbeszélőhöz: „Mondja csak, uram, van a magyarok között is ilyen fantasztá, mint én?”, a válasz pedig ez: „Legyen nyugodt. Vagyunk elegenden!” Itt is a főhős adta – a *fantasztaság* fogalmával jelölt – identifikációs nyelv határozza meg a narrátor önértelmezésének egyébként is szűkre szabott mozgásterét. Ami azonban kérdéses marad, az eme fogalom tényleges tartalma. Ebben az elbeszélésben az azonosság körüli dilemmák a *fantasztaság* attribútumának konkretizációs változatai közti választás problémájában ragadhatók meg. Lehetőség van ugyan arra következtetni, hogy az elbeszélő (szigorúan *A mártír* közegében maradva) a Diniszin alakjához köthető identitásképlet eredőjeként fogadja el a *fantasztaságot*, ezt azonban a novella visszamenőlegesen nem igazolja. A másik lehetőség ennél valamivel izgalmasabb konzekvenciák levonását előlegezi: tegyük fel mégiscsak, hogy *A mártír* főhősének mintázataiban van olyan elem, ami partnerének önértelmezéséhez hozzájárulhat. Ennek a feltevésnek az igazolásához viszont ki kell lépünk a novella adta textuális kereteken és vissza kell mennünk a korábbi elbeszélésekhez. Konkrétan az *Egy néma apostol*hoz. Amennyiben Diniszin a másokért (a nemzetért) való önfeláldozás (morális) értékének egykor a hitében élő, de idővel annak hitéből kiábránduló figurája, akkor az öniróniát magában foglaló *fantasztaság* attribútuma a narrátor számára azért elfogadható, mert a Jávor Bálinttal folytatott beszélgetésének fentebb idézett szakaszában régimódinak tekintett nézetére reflektálhat vele. Másként fogalmazva, illetve más nézőpontból szemlélve: a Diniszin-példa az elbeszélőnek egy korábbi karakterizációs térre vonatkozó reflexiójaként is olvasható. Ha

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2020. CXXXI. évfolyam 3. szám

számolunk ezzel a lehetőséggel, akkor a narrátor eddig érintett identitásmozaikjai egy olyan darabbal egészülnek ki, amely a kompozíció mikéntjére vonatkozólag is számottevő jelentőséggel bírhat. Amennyiben, ismétlem, amennyiben a fenti értelmezés lehetőségével számolunk, akkor a *Tantalus* novelláinak sorrendisége az elbeszélő figurájához kötődő időbeliség horizontjában lel(het)i eredetét. Legalábbis az első négy szöveg ismeretében jelenleg ez a megoldás látszik a legkézenfekvőbbnek. Mármost az a kérdés, hogy az időbeliség eme formájának lehet-e a *Tantalus* további darabjaira vonatkozó funkciója.

5. Az ötödik, a hatodik, a hetedik és a nyolcadik

A *fantasztaság* mint az elbeszélői szólam (mástól kölcsönvett) önértelmező alakzata a morális értékrend hitét a belé vetett bizalom csódjének tapasztalatával cseréli fel. Mint láttuk, ez a hit elvileg már a maga helyén az *Egy néma apostol*ban is kérdésessé válik, de még csupán a másság nézőpontjából. Ha jól meggondoljuk, az első és a harmadik novella morális horizontjai is eléggé határozatlanok ahhoz, hogy ellenálljanak a negyedikben képződő bomlasztó energiáknak. Az elsőben, mint azt korábban láttuk, kívülről rendelődik a narrátorhoz egy tartalmát tekintve csak az Ordas Gida szólamában foglaltak szerint definiálható és már a definiálás pillanatában kérdésessé váló morális rend képzete, a harmadikban pedig egy morális szempontból értelmezhetetlen antropológiai modell¹⁷ uralja a beszélgetést.

Ha az ötödiktől a nyolcadik novelláig terjedő szakaszt összevetjük az előző négygel, akkor feltűnhet, hogy a két blokk kommunikációs alaphelyzetei között eltérések vannak. Míg az első négy szövegben párbeszéd zajlik a narrátor és egy olyan figura között, aki elmeséli az élettörténetét, s az előbbi a történetmondás során e dialóguson belüli nézőpontot foglal el, tehát utóidejűségének ellenére nem lép ki annak horizontjából, addig a második négyben e horizonton átlépve külső nézőpontokat rendel hőseinek jellemzéséhez. Ez a horizontátlépés lényegében az elbeszélő „harmadik személyűvé” válásából származtatható. Nemcsak a jelenség narratológiai szempontból legnyilvánvalóbb esetei tartoznak ide (amikor Gozsdu elbeszélője már nem jelenik meg a történetben – *Nirvana*, *Nemes rozsdá*), hanem azok is, amelyekben ugyan még a történet egyik szereplőjeként láthatjuk viszont, de szólamát két másik alak viszonyának jellemzését magában foglaló kommunikációs horizonttal bővíti (*Márta*, *A veréb*). Ezek az elbeszélések a szereplők kölcsönös és narratív identifikálhatóságának egy-egy próbáját foglalják magukban. Nem készen kapott, lezárult karakterek, mint az első négy novella főhősei, akik saját élettörténetük felidézett periódusára már mint elmúlt időszakra tekintenek vissza, hanem a történetek jelenében kibomló és érzékelhetővé váló alakok. Hogy a pozícióváltás *A mártír* után következik be, az az első négy novellában képződő, az elbeszélő és a hős dialógusából kifejlődő identifikációs csapdák tapasztalata alapján könnyen belátható. A „harma-

¹⁷ „Küzdelem a létért! Ember és állat egyforma elv, egyforma törvény uralma alatt!” – fogalmazza meg e modell alapvetését Pakaszky Pál.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

dik személyűség” kétfajta változata azt célozza, hogy a narrátor elhagyja a viszonylagosságokkal és csapdákkal telített identifikációs aknamezőt, s hogy a biztos távolság tudatában tekintsen figuráira. Erre a manőverre a legnyilvánvalóbban az utal, hogy a *Mártától* kezdődően az elbeszélő élni kíván azzal a jogával, hogy saját olvasatában tegye hozzáférhetővé a történetek szereplőit, mégpedig vagy úgy, hogy egy (döntően morális) értékrend terminológiájának bevonásával körvonalazza jellemüket (*Márta, A veréb*), vagy úgy, hogy a figurák közti kommunikáció értelmezésével, illetve tudataik áttetszővé tételével formálja azok karakterét (*Nirvana, Nemes rozsda*). A *Mártában* a címszereplőnek és férjének narrátori jellemzésében olyan erkölcsi horizont érvényesül, amely lehetővé teszi, hogy a két alak a bűnös–áldozat, becsületes–hazug, hűséges–hűtlen oppozícióján alapuló karakterizációs térben elhelyezhetővé váljék. *A veréb* szintén egy fonák házastársi kapcsolatot jelenít meg, s a családhoz ellátogató elbeszélőt az asszony értelmetlen áldozatvállalása ítéletalkotásra ösztönzi. A *Nirvana* című, anya–fiú kapcsolatot tárgyazó elbeszélésben a szeretet, becsület, bűn, bűnhődés fogalmai cirkulálódnak a két figura párbeszédében és elbeszélői jellemzésében, kirajzolva viszonyuk bonyolultságát és nem túl fényes sorsát. A *Tantalus* nyolcadik darabja, a *Nemes rozsda* – amelyben a narratív szólam hermeneutikai aktivitása az előző héttel összehasonlítva talán a legcsekélyebb – figuráinak cselekedetei, dialógusai eléggé nyíltan és pontosan vázolják egy társadalmi réteg ellentmondásait.

A *Tantalus* második négy elbeszélésében a „kivüliség” pozíciója a narrátor számára ugyan elkerülhetővé teszi a korábbi novellákat jellemző identifikációs csapdákat (hiszen a szereplőkhöz fűződő viszonyának nincs a korábbiakhoz képest komolyabb tétje), azonban nem teszi elkerülhetővé az értelmezés csapdáit. A mások jellemzésének háttérében álló interpretációs horizontok ugyanis nem elégségesek arra, hogy hiteles, megbízható emberismeretről tegyenek az olvasó számára tanúságot. A *Mártában* megjelenő morális értékrend azért válik kérdésessé, mert az alapját képező és a két figura polarizáltságát meghatározó oppozíciók megfordíthatóak (például az asszony házasságtörése viszonylagossá teszi a bűnös–áldozat Gozdu elbeszélője által konstatált változatát).¹⁸ *A veréb* végén elhangzó, a főhősre, „Gránátos úr”-ra vonatkoztatott narrátori ítélet („Nyomorult veréb!”) sugall némi igazságérzetet, morális szempontból mégsem értelmezhető. Az előbbi szövegben megalkotható ugyan erkölcsi fogalmakkal a figurák karakterizációs tere, a terminológia alkalmazhatósága azonban korlátokba ütközik, az utóbbiban pedig már kísérletet sem tesz az elbeszélő arra, hogy fogalomkészletét mozgásba hozza: egy indulatos felkiáltás árulkodik csupán morális érzékenységéről. Az értelmezés csapdájának egy-egy eseteként olvashatjuk a *Nirvana* és a *Nemes rozsda* szövegét is. Az előbbi, amely a *Tantalusban* a *Márta* és *A veréb* között foglal helyet, az

¹⁸ A narrátor két esetben hasonlóan jellemzi Somos Bertit feleségét. Először, amikor még az asszony házasságtörése nem derült ki, kijelenti: „Ilyen nyugodt, ilyen józan lehet a bűn nélkül való ember, aki azzal a tudattal hajtja nyugalomra a fejét, hogy kötelességét híven és becsületesen teljesítette.” Majd amikor kiderül, hogy a nő gyermekének nem Bertit az apja, így fogalmaz: „Ilyen nyugodt, ilyen józan a bűn nélkül való ember.” Ha a férj és feleség fonák viszonyát tekintve minden lehetséges morális szempontot számitásba veszünk, akkor sem található olyan kontextus, amelyben mindkét állítás egyaránt igaznak tűnhetne.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

emberi kapcsolatok értelmezésekor olyan szituáció jellemzésére használ morális fogalmakat, amely a két szereplő fonák viszonyának leírására nem igazán alkalmas. Az utóbbiban a (nemesi) magyar nemzettudatnak a szereplők általi ellentmondásos megítélése után (nagy múltú, de jövő nélküli; erős, de pusztulásra ítélt) a novella egy a kétértelműséget továbbra is fenntartó (tehát a narrátor döntésképtelenségéről árulkodó), heroizálásra vagy ironizálásra hajló elbeszélői megjegyzéssel zárul: „Kisvártatva aztán megszólalt a muzsika. Egyik szilaj nóta követte a másikat. A vendégek kártyáztak, és mulattak egyszerre. *Ezt csak magyar ember tudja megcsinálni.*” (Kiemelés tőlem – T. L.)

Ha *hitünk* szerint meghatározhatja valamifajta folytonosság az első négy elbeszélés sorrendjét – mégpedig a narratív szólam identifikációs rétegének fonák dinamikájában –, nem árt keresni némi kontinuitást a második négy novella sorrendiségében is. E sorok írója ezt a *közöttiséget* annak a hermeneutikai aktivitásnak a lassú elhalásában látja, amely a narratív szólam azon törekvésének egyre halványabbá válásával tűnik fel előtűnik, hogy emberismeretéről tanúságot tegyen. A *Tantalus* első nyolc szövege többé-kevésbé meggyőző bizonyítékokkal szolgálhat azon feltevésünkre is, hogy egy morális, filozófiai, lélektani összetevőkből álló antropológiai modell, amely az első négyben körvonalazódik, a második négyben változékony összetételben és hangsúllyal beépül a narrációs szólam hermeneutikai regiszterébe. Eddigi gondolatmenetünket tekintve megszűre vezetne ennek a hipotézisnek az igazolása, ezért csak két példát hoznék fel: egyrésztől *Az étlen farkas* Ordas Gidája által az elbeszélőnek tulajdonított morális öntudat a *Mártában* és *A verébben* csődöt mond, másrésztől azokat az antropológiai modelleket, amelyeket az *Egy néma apostol* és az *Egy falusi mizantróp* (nagyreszt darwinista) hősei felvázolnak, *A veréb* és a *Nemes rozsdá* elbeszélője félreolvassa. Minden bizonnyal elképzelhető olyan *Tantalus*-olvasó, aki e hevenyészett és az argumentáltság kellő szintjén alul maradó példák alapján tükörszerűnek tűnő struktúrát feltételez a 4–4 elbeszélésből álló tömbök között. Létezhető-e e kompozíciós változat vagy sem? Most maradjon homályban e kérdés.

6. A kilencedik

Már csak az a feladatunk maradt, hogy röviden vázoljuk elképzeléseinket a *Tantalus* utolsó elbeszéléséről. Mielőtt erre rátérnénk, forduljunk vissza a kötet recepciótörténetéhez. Nem válaszoltunk még arra a kérdésre, hogy miért nem elfogadható Péterfy magyarázata az *Ultima ratio* vonatkozásában. Azért kell kitérnünk erre a problémára, mert egyedül az ő értelmezésében válik egy (igaz, fonák) kompozíció alkotóelemévé a kérdéses novella. Péterfy körben forgó ciklusképletében éppen az okozza az *Ultima ratio* pozicionálásának kérdésességét, hogy miközben a novellacímeket a hősökre mutató alakzatokként kezeli, nem veszi számításba, hogy e paratextus aligha jelöl meg a szereplők identitásképletében középpontinak tekinthető mozzanatot. A többi nyolc elbeszélés címe viszont mind a rámutató stratégiára épül: hol egy tulajdonnév (*Márta*), hol egy típust rögzítő (*Az étlen farkas*, *Egy néma apostol*, *Egy falusi mizantróp*, *A veréb*), hol

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

pedig egy, a szereplők önértelmezésében központinak számító értelmező alakzat (*Nirvana*, *Nemes rozsda*) mutat rá a figurák karakterére. Az *Ultima ratio* a hozzá tartozó elbeszélésben elő sem fordul. Deiktikus funkcióját tehát a szövegben hiába is keresnénk. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a novella címe más irányt vesz, mint a többié. A cím (és az elbeszélés) különműködésére már volt, aki felhívta a figyelmet, de kellő alaposág híján csak e sajátosság rögzítéséig jutott el.¹⁹ A címben található kifejezés már eleve magában rejt egy olyan szemantikai alternatívát, amely az elbeszélés *Tantalus*béli pozíciójának kijelölésére vonatkozik. Ha ez igaz, akkor a paratextus nem a novella világára, hanem kompozicionális helyzetére irányuló olvasatot követel magának. De miben is utolsó az *Ultima ratio*? Idézzük csak fel, hogy mit mondtunk korábban a recepció eme novellát kirekesztő stratégiájának érvényességéről. Azt állítottuk, hogy a homogén ciklusmodell képzetét magán viselő értelmezések szelekciós és egyben kizárásokra is épülő manőverei döntően ezt az elbeszélést tesséklik ki a *Tantalus* (és bizonyos esetekben az életmű egészének) struktúrájából. A csupán negatív értelemben körvonalazható sajátosságok, amelyek az *Ultima ratio*ról való tudásunkat abban merítik ki, hogy mi *nem* jellemzi a novellát, hogyan válhatnak az általunk eddig vázolt kompozíció pozitív összetevőivé?

Az elbeszélés formai értelemben visszatérés egy korábbi narrációs képlethez: az ún. utazószerepben többször megjelenő elbeszélő itt éppen egy öreg sírásóval találkozik, akivel elkocsiznak egy temetőbe. Az alapszituáció valóban *csak* formailag visszatérés, a párbeszéd jellegét tekintve viszont továbblépés, pontosabban egy az eddigiektől eltérő dialógushelyzet megteremtődése. Az előző nyolc novella morális, filozófiai, szociális szisztémákon alapuló emberképei a reflektáló (vagy nem reflektáló) elbeszélői szólam horizontjában eleve adottként vagy előtte kibomlóként tűnnek fel, a temető sírásójának személyisége viszont nem. A korábbi novelláktól eltérően a másik megismerésére vonatkozó kommunikációs stratégiát ebben a szituációban fel kell építenie, tulajdonképpen szóra kell bírnia partnerét. A hasonló szituációkra épülő korábbi novellákkal szemben itt a kérdés–válasz logikára épülő beszélgetés nem fordul a figura monológjaiba. A dialógus során a narrátor folyamatosan értelmezi partnerének cselekedeteit, megjegyzéseit. Hermeneutikai aktivitása messze meghaladja az összes azt megelőző elbeszélésekben tapasztalható. A sírásó, aki nem mutatkozik túlzottan kommunikatívnak, a többi elbeszélés figurájához képest akár egyfajta *tabula rasának* is tűnhet, hiszen a narrátor, miközben komoly erőfeszítéseket tesz azért, hogy autentikus képet alkosson partneréről, lényegében azoknak az identitásmozaikoknak a tapasztalata alapján próbál fogódzókat szerezni megismeréséhez, amelyek korábbi hőseinek karakterét meghatározták. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy azok felől „olvassa” beszélgetőtársának személyiségét. Ha ez igaz, akkor az *Ultima ratio*ban minden azt megelőző elbeszélésbeli figura antropológiai modelljének végső próbájával találkozhatunk. A narrátor kétfajta módon is igyekszik hősét az első nyolc novella figuráinak ellenképeként feltüntetni. A szokatlanul nagy terjedelmű, a

¹⁹ „A kötet utolsó novelláját *Ultima ratio*-nak keresztelte az elbeszélő. Ez az egyetlen darab, melynek hősét, az öreg falusi sírásót, nem érdeklik korunk folyvást előtérbe nyomuló kérdései.” SZANA, *i. m.*

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

sírásó jellemzésére szolgáló reflexiók mellett a hősének feltett kérdések is ennek a törekvésnek a jeleit mutatják. Beszélgetésük kezdetén az öreg iránt táplált rokonszenve éppen abból adódik, hogy a korábbi morális, lélektani, szociális torzulásokkal telített karakterváltozatok nyomait nem fedezi fel (illetve nem akarja felfedezni) hősén. Úgy tűnik, mintha egy olyan ember állna előtte, aki – mivel nem érintették meg a civilizáció bomlasztó erői – a maga teljes valójában őrizte meg antropológiai gyökereit.

„...elmélyedtem annak elgondolásában, hogy milyen boldog lehetett és lehet az az ember, aki éveit nem tartja rováson, aki előtt az időnek értéke nincsen, akinek életében az események nem alkottak korszakokat, hanem akinek napjai lefolytak csendes nyugalomban, simán zajtalanul, mint a rónák folyói.

[...]

Az emberek ezelőtt évezredekkel is így táplálkoztak: a különbség csak az, hogy az én öregem késsel vágta a kenyeret és a paprikát. Rá nézve a táplálkozás tekintetében a civilizáció csak egy késsel ment előre.”

A sírásónak feltett kérdésekre (vajon nem unatkozik-e a temető kietlenségében egyedül; nem okoz-e hiányérzetet, hogy nincsenek hírei a világról; szereti-e hazáját; jár-e templomba; miért nem látott világot; s miért nem jár emberek közé) adott válaszok csak megerősítik az elbeszélő hőséről alkotott képét. A reflexiókból és a feleletekből levont következtetéseket olvasva így már cseppet sem lehet csodálkozni azon, hogy az öreg karaktere a korábbi modellek negatív „olvasatában” körvonalazódik:

„Nem ismeri azt a bőségben úszó falánk osztályt, mely a herék módjára élvezzi a verejtékes munka gyümölcseit. A beteges idegek által követett ingerek, a szerelemnek körmönfont művészete, a szem, a száj fényűzése reá nézve nem léteznek. [...] A szalonnokban, színházakban kísértő blazirt férfiak és asszonyok ismeretlen lények előtt. A rang és pénz hatalmának a hírért sem hallotta. Nincs fogalma arról az eszeveszett élet-halálharcról, amelyet a nagyobbszámú 'gyöngék' az aránytalanul kevés 'erősékekkel' vívnak a sikeres megélhetés érdekében. Nem is sejtí, hogy ennek a küzdelemnek fegyvere az ész, s hogy az egész küzdelem eredménye egy fegyver értékétől függ.”

Az idézetben számos, korábbi figura világnézeti horizontja felidéződik: Ordas Gida morálkritikája, Jávör Bálint fejlődésképlete, Pakaszky Pál létharc-tana, a *Nirvana*, *A veréb* hőseinek beteges idegzetről árulkodó életfelfogása stb. Az *Ultima ratió*ban így keletkező, két végletet magában foglaló polarizált emberkép – az elbeszélő szembenállásokat rögzítő stratégiáját tekintve – a *Tantalus* antropológiai kalandozásainak végét jelenti. A sírásóról mondott negatív jellemzés elvben ítélethozatal is a korábbi modellekről, ezzel együtt pedig egy olyan morális, filozófiai, szociológiai horizont visszanyerésére vonatkozó szándék is, amelyet az első nyolc novellában – identifikációs és hermeneutikai csapdáinak köszönhetően – képtelen volt megformálni. A törekvéshez azonban további kételyek társulnak, hiszen az öreg alakjában megtalálni vélt ellenpólusról kide-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

rül, hogy csak egy cselekvés, akarat, múlt és jövő nélküli ember. Az így felvázolt személyiségmodell, bár a maga negativitásában konzisztensnek tűnik, az értelmezést ismételtelen csapdába kényszeríti: a figura karakterére vonatkozó, kizárásokat magában foglaló definíció mellett csak egyetlen meghatározás jellemzi a sírásó alakját az elbeszélő számára pozitív módon: az, amely az élethez és a halálhoz fűződő természetes viszonyát körvonalazza:

„Minden mozdulatán, arcvonásán látszott a teljes megelégedés. Ráncos arcából, halványkék szeméből a nyugalom derűje sugárzott: úgy beszélt, mint aki egészen tisztában van azzal, hogy földi rendeltetését híven teljesítette, s most már a teljesített kötelesség öntudatával várja, hogy leszakíttassék az élet fájáról.”

A novella vége azonban éppen ennek a jól kidolgozott modellnek az érvényét teszi kérdésessé, hiszen az öreg sírásónak az emberi létezés végességéhez fűződő viszonyában olyan változás áll be (a halál nem megnyugvást, hanem megsemmisülést jelent), amely értelmezhetetlenné válik az elbeszélő által kidolgozott karakterizációs térben.

A *Tantalus* antropológiai kalandozásai tehát egy megold(hat)atlan probléma rögzítésével zárulnak. Ennek a problémának a súlya minden bizonnyal sokkal nagyobb, mint az első nyolc novellában körvonalazódó nehézségeké. A kötet ebből a szempontból ahhoz a határhoz közelít, amely a *ciklus* megjelenése idején napvilágot látott két tragikumértelmezésnek, Beöthy²⁰ és Rákosi²¹ művének antropológiai dimenzióit szétválasztja. A határon innen (Beöthy) még léteznek olyan morális, társadalmi és esztétikai normák, amelyek alapján meghatározható, mi a bűn és mi az erény, s felvázolható egy heroikus, cselekvéselvű, egyéniségcentrikus emberkép, a határon túl (Rákosi) viszont már az előbbi törvényei mögött olyan emberkép kontúrjai tűnnek fel, amelyet a halál deheroizáló, egyéniségromboló, alázatra és passzivitásra kényszerítő tudata formál. Az *Ultima ratio* lezárása olyan horizontot nyit meg, amelyen túl a kötet korábbi tapasztalata alapján nincsenek belátható tartományok: az elbeszélésben keletkező interpretációs csapda az *em-berről* való beszédet teszi folytathatatlaná.

²⁰ BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Bp., Franklin-Társulat, 1885.

²¹ RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., Révai Testvérek, 1886.

KARDEVÁN LAPIS GERGELY

LEZÁRULÓ MÍTOSZ, FELNYÍLÓ JELENTÉSSZERKEZET
(Justh Zsigmond *A halottszerző* című novellájának értelmezése)

Az *Egyetemes Regénytár Almanach*jába, melynek előszavai irodalmi eseményszámba mentek, Mikszáth nyolc év alatt ötször válogatta be Justh Zsigmond egy-egy novelláját. Jelen töprengések tárgyát, *A halottszerző*¹ címűt épp a szerző korai halála évében – harmincegy éves volt ekkor –, 1894-ben. Nem véletlenül említem ezt az életrajzi tényt, hiszen fölmerül a kérdés, ifjúkori (azaz korai) vagy – a paradoxont vállalva – kései műként olvassuk a szöveget? Az előbbit választva félok, hogy a „félbemaradt óriások” e nemzedékre könnyen ráhúzható irodalomtörténeti közhelyére futna ki az értelmezés. Az utóbbi választására ösztönöznek Theodor W. Adorno és Hamvas Béla értelemgazdagító szempontjai a kései művek olvasásához.

Az *Almanach* lapjain rejtőző elbeszélés – néhány társával egyetemben – mindeddig elkerülte a szakirodalom figyelmét, így korábbi olvasataihoz nem kell kapcsolódnunk.* A justhi életmű szélsőségek között mozgó megítéléséről sincs mód szót ejteni, egyetlen novella értelmezése amúgy sem módosíthatná e képet, melynek árnyalásáért már Diószegi István, Bori Imre és Bodnár György sokat tettek. A fogadtatástörténet két, ha tetszik, műfajhatáron elváló irányának érzékeltetésére (a *Naplójának* 1941-es megjelenését követő vitáról most nem szólva) elég a két legutóbbi mérvadó értékelést fölleleveníteni. A regényeket vizsgálva Németh G. Béla csak a *Gányó Julcsának* – nem mellékesen a magyar irodalomtörténet első „parasztregényének” – kegyelmez, értékelve benne a „balladás benyomást” keltő „drámai cselekményszöveget”.² Bodnár György azonban a „tétélek közt szorongó” regényekkel szemben kispőzójának „tárgyias leírásait [...] és impresszionista képeit” emeli ki, amelyek „szerencsés pillanataiban novellai főszerepekhez juthattak.”³ Halász Gáboron kívül alig méltányolták azonban azt a sietséget, mellyel a századvég egyik úgymond legkorszerűbb szellemi pályáját befutotta az első magyar

¹ JUSTH Zsigmond, *A halottszerző = Almanach az 1894. évre*, szerk. MIKSZÁTH Kálmán, Bp., Athenaeum, 1894 (Egyetemes Regénytár), 107–122.

* Minthogy maga a szöveg is ismeretlen a mai olvasók előtt, a függelékben, az *Almanach* közlése nyomán közreadjuk az írást. A szövegközlést Hajdu Péter ellenőrizte és javította. (A szerk.)

² NÉMETH G. Béla, *Szemközt egy legendával = N. G. B., Századutóról – századelőről*, Bp., Magvető, 1985, 233–234.

³ BODNÁR György, *Tétélek közt szorongó tárgyiaság és impresszionizmus: Justh Zsigmond*, Új Auróra, 1987/3, 77.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

naturalista regénytől (*Ádám*, 1885) az első magyar művészregényen át (*Művész-szerelem*, 1888) az első magyar parasztregegyig (*Gányó Julcsa*, 1894) és egy balzaci, zolai ambíciójú regényfolyam, *A kiválás genezise* első három darabjáiig (1893–1895). Ebből az aspektusból érthető az a lelkesedés, mellyel Halász a fin de siècle és az író neve közé kettőspontot tett *Magyar századvég*-tanulmányában.⁴ Feszültségek azonban nemcsak e figyelem korszakai között, hanem az életmű egyes szakaszain belül is érzékelhetők, ahol egy időben jelentkeznek naturalista és esztéticista vonások, pszichologizáló elemzés és impresszionista leírás (*Káprázatok*, 1887; *Művész-szerelem*), szecessziós egzotikum és szociografikus hitel (*A puszta könyve*, 1891; *Delelő és egyéb elbeszélések*, 1895). Végül pedig – és ez már szorosan a tárgyhoz tartozik – uralkodó eszméjévé, utolsó regényében (*Fuimus*, 1895) kompozíciós elvvé szilárdul az az ábrándja, hogy a „túlfinomult, ideges és erőtlens”⁵ arisztokrácia és a „józánsággal párosult idealizmust”⁶ megtestesítő parasztság szellemi egyesítése teremtheti meg majd „a jövő Magyarországnak az anyaföldben gyökerező filozófiai világnézetét”.⁷ A leginkább Tolsztoj paraszt-szemléletével rokon elképzelés egyszerre táplálkozott a szociáldarvinizmus korszerű biológizáló okfejtéseiből és a „romlatlan nép” romantikus mítoszából. Kései novellájának szerkezete, szemléletmódja zavaróan elüt ettől a háttértől.

Szimmetria és aszimmetria

Az elbeszélés minden ízében és a befogadás minden síkján szimmetria és aszimmetria együttes hatása érvényesül és tartja nyugtalanságban a figyelmes olvasót. E tágon értelmezett alaktani segédfogalmak mentén vetődik fel mindjárt az első zavaró kérdés, a szöveg esztétikai autonómiájának problémája. Az utolsó éveiben a birtokán parasztszínházat szervező Justh ugyanis szívesen írt humorosan nevelő célzatú színpadi jeleneteket falusi közönsége számára, de gyakran számolt be a fővárosi közönségnek is az Orosháza környéki népelet egy-egy vonatkozásáról. *A halottszerző* témájával az 1890-es évek egyik aggasztó társadalmi jelenségére hívja fel a figyelmet. Az ún. temetkezési egyletek gomba módra szaporodtak az Alföldön, alapszabályaik anomáliái, ellenőrzésük hiányosságai eredményezték később a Hódmezővásárhely környéki mérgezőes gyilkosságokat és Jáger Mária bábaasszony országos perét 1897 nyarán.⁸ Justh tehát kiválóan ráérezett a

⁴ HALÁSZ Gábor, *Magyar századvég*, Nyugat, 1937/II, 318.

⁵ Egyik legjobb barátját, a harmincévesen öngyilkosságot elkövető ifj. Batthyány Gézárt például a következő sorokkal jellemzi *Hazai naplójában*: „Finomult, majdnem elfinomult faj. Kevés vér, sok ideg. A legművészebb egyéniségek egyike Pesten, anélkül, hogy művész lenne. Mert hogy az legyen, ahhoz energia is kell, ez pedig az én jó Gézámnak tökéletesen hiányzik.” (JUSTH Zsigmond *Naplója*, s. a. r., bev. HALÁSZ Gábor, Bp., Athenaeum, 1941, 303.)

⁶ Czöbel István kifejezése *A puszta könyvéről* írt kritikájában (*Reflexiók Justh Zsigmond „Puszta könyvé”-ről*, Nemzet, 1892. máj. 5. – a francia nyelvű kiadásról), melyet Justh is egyetértőleg idéz *A kiválás genezise* előszavában (*Czöbel István barátomnak* = JUSTH Zsigmond, *A pénz legendája*, Bp., Singer és Wolfner, 1893, 7.

⁷ JUSTH 1893, 5.

⁸ TÁRKÁNY SZÜCS Ernő, *Magyar jogi népszokások*, Bp., Akadémiai, 2003, 189.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

téma aktuális voltára, a couleur locale mellőzésével, a környezetrajz teljes elhagyásával, a fölépítés szikár példázatszerűségével mégis eltávolított róla minden napi érdeket és irodalmon túli funkciót.

Szembeötlőbb szimmetria és aszimmetria együtthatása a történet fabuláris szintjén és a jellemkontraszt tekintetében. A testvérpár Juci és Böske együtt öregedtek meg, egy fedél alatt. Böske néni egyik délutáni szomszédolása alatt meglátogatja őket a halottszerző, és egymás tudtán kívül mindketten biztosítást kötnek a másik halálára. Minél korábban hal a bebiztosított, annál nagyobb a haszon, ezután hát együtt várják egymás végét. Egyszerre is hálnak meg, és egymás mellé temetik őket a kopogi temetőben. Történetük párhuzamos, alakjukban, jellemükben azonban kontrasztthatás érvényesül. Juci telt, pirosas, szélütésre hajlamos – Böske fonnyadt, sápatag és köhécselő; Juci özvegyként is sok szeretőt tartott – Böske szűz hajadon maradt; az egyiket a földi gazdagodás ígérete ejti kísértésbe – a másikat a szüzeknek járó kék koporsó, a díszes temetés; Böske álmában szenderült jobb létre – Jucit reggel ütötte meg a guta. Minthogy biztosítási ügyről van szó, tisztán pénzügyi alapon is értelmezhetőek a szereplők közötti viszonyok, amire egyébként a narrátor is bátorít Lódy, a halottszerző fellépésének leírásában: „...keskeny szurós szemei gyorsan járnak, egy perc alatt végigtaksálja az egész portát, mindazzal, ami élő és élettelen benne. Megértékeli Juci nénit is. Hisz ember s asszonyféle a legértékesebb portéka néki.”

A két alku megkötése után mindkét testvér arra számít, hogy megkapja a száz forintos biztosítási összeget. Lódy, a titoktartó azonban jól tudja, hogy ez az egyetlen eset, amely a dolog logikájából adódóan nem következhet be, hiszen ahhoz, egymás halála után, mindkettejüknek életben is kéne maradnia. A halottszerző ettől kezdve pénzügyi és morális téren többet tud a testvérekről (és a falu szintén bebiztosított lakóiról!), mint azok egymásról. Az erről mit sem sejtő testvérpár egymásra számított névértéke eközben az évek múltával (saját befizetéseik arányában) szimmetrikusan csökken. A testvéri kapcsolatot – pénzügyi nyelven szólva – „likvidálásával” elindul az átértékelődések megállíthatatlan folyamata.⁹

A történethez hasonlóan az elmondás mikéntje is szinte tüntet az átláthatóságával. A narratív szerkezet gerincét négy, szimmetrikusan és arányosan elrendezett, érett elbeszélőre jellemző ökonómiával kimunkált párbeszéd alkotja. A két öregasszony Lódyval folytatott, közvetlenül egymást követő hosszabb párbeszédét egy-egy kettejük közötti rövidebb dialógus keretezi. Ez a szimmetria itt tulajdonképpen chiasmus-szerű (a+b/b+a) szerkezetet eredményez a szöveg szintjén. Juci és Böske közvetlen egymás utáni megkísértése a halottszerző által a struktúraismétlődés sűrítő eljárását aknázza ki, a jelentéskört azonban mintha a példák (hasonló alkuk) korlátlan ismételhetősége felé bővítené ki metaforikusan.¹⁰ E két közbülső párbeszéd a novella fordulatát jelenti – a közvetlen narráció lényegében teljes kiiktatásával. Az elbeszélői történetmondásnak csupán a for-

⁹ Vö. a 12. lábjegyzettel.

¹⁰ A struktúraismétlődés mint a novellai sűrítés eszköze THOMKA Beáta novellaelméletében (*A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986, 26–27) és az általa idézett JUDITH LEIBOWITZnál (*Narrative Purpose in the Novella*, The Hague–Paris, Mouton, 1974, 76–111) kerül kifejtésre.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

dulat előkészítését, a figurák bemutatását szolgáló bevezető párbeszéd, illetve a végkifejletet késleltető negyedik enged némi teret. Úgyszintén fokozott redukció érvényesül a tér- és időszerkezet fölépítésében. Az elbeszélés tere egyetlen verandás parasztporta, mely minden délután négy és öt között a kétszeresére „tágul”, ekkor látogatja meg ugyanis Böske Fazekasnét, a komáját és telekszomszédját. Ez az öt és hat közötti külön, két szomszédos parasztház verandáján töltött idő a testvérpár kölcsönös árulásának tere és ideje. Az idő egyrészt lineárisan halad előre, csakhogy a fordulat után nemhogy felgyorsulna, inkább lelassul, másrészt körkörös, a visszatérő délutáni külön-órák, valamint a vallási-mezőgazdasági év értelmében (Pünkösöd, Péter-Pál, takarás, Szent Mihály – a metaforikus telítettség ebből a sorból is kiolvasható). Mindkét dimenzió második, ha tetszik, szimbolikus értelmet is nyer – immáron a halottszerző logikája szerint. Lódy természetesen továbbra is ezeket a délutáni órákat használja ki a társaság halottai után járó kötelező befizetések behajtására, így a csillagászati cirkularitás helyett az újbóli árulások (az árulásra való emlékeztetések) rendszertelen körkörösége érvényesül (ami egyébként transzcendens rendet, az elhalálózások ritmusát követi). A fizikai linearitás helyét pedig a türelmetlen várakozásban megnyúló „tartam” és a két testvér Lódy visszatéréseinek arányában csökkenő névértéke veszi át: „És így multak az évek. Már elfizettek vagy ötven forintot. Nem győzték várni az egymás végét.”

Justh egy további ponton is rendkívül finom időszimbolikát épít fel. Amint azt mindjárt a második mondatban közli, Juci József-napkor, Böske Szent Mihály napján született. E napok nemcsak csillagászati értelemben tükörképei egymásnak (József a tavaszi, Mihály az őszi napéjegyenlőség környékére esik), hanem a mezőgazdasági évnek is kezdő- ill. végpontjai. Szent József napja számos vidéken a szarvasmarha (már Szent György napját megelőző) kihajtásának és majd mindenhol a méhek kiengedésének napja, Szent Mihály, a nagy alföldi pásztorünnep, a behajtás napja. Szent Mihály a halottak lelkét a túlvilágra kísérő arkangyal jelentésében is novellai szerephez jut: Böskét már a születésekor – és még a jellemzése előtt – a halállal jegyzi el; három további említésével pedig a végkifejletet előlegezi.

A novella egyötödét kitevő elbeszélői közlések súlya és aránya – a párbeszédék szimmetrikus elrendezésével szemben – a fordulat után érezhetően növekszik, és nem csupán mennyiségi értelemben. A kezdetben – nemcsak a századvég népiességében, de különösen Justhnál – szokatlanul visszafogott, mondhatni neutrális elbeszélői attitűd csak a végkifejletben válik ironikussá, amikor az auktorialis elbeszélő külső perspektívája mellé a falusi közvélemény elképzelt perspektívája társul. A jelzőhasználat fokozatos minőségváltása, Lódy jellemzése egy ennél átfogóbb elmozdulás bekövetkeztét jelzik, ez pedig a komikumból a groteszkbe vezet.

Komikum és groteszk

Justh prózájának közismerten bőbeszédű, sokszor magyarázkodó narrátorát *A halott-szerzőben* hiába keressük. Ez a különössége akkor sem volna érdektelen, ha nem az

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

utolsó írások egyikeről volna szó. Justh kései novellájában a szerkezet zavaró huzatossága, megfosztván az olvasót a pusztá valóságábrázolás illúziójától, a groteszk beáramlásának nyit utat – amelynek hirtelensége, mint Wolfgang Kayser írja, a groteszk lényegéhez tartozik.¹¹ A *halottszerző*ben a címszereplő váratlan betoppanása a groteszk pillanata. Amint részben már idéztem (Böske néni szomszédolásakor):

„Alig hogy kiment piczi lépéseivel a portáról, egy magas, szálás, vagy ötven éves ember lépett be a kis kapun. Félig parasztosan; félig urasan volt felöltözve. Fején nagy karimájú széles kalap, ködmen a derekán, de lábaszárait már pantáló fedi s fűzős cipő a lábán. Sárga pergamenszinű az orcája, keskeny szurós szemei gyorsan járnak, egy perc alatt végigtaksálja az egész portát, mindazzal, a mi élő és élettelen benne. Megértékeli Juczi nénit is. Hisz ember s asszonyféle a legértékesebb portéka néki.

Lódy István volt a »halottszerző«.”

A vidéki polgárosodás torzalakja érezhetően több társadalomtörténeti önmagánál. A pergamenszinű arcon gyorsan járó szurós szemek, öltözékén a társadalmi normák furcsa keveredése (ahogy a diakrónia szinkroniába vetül: mintha mindkét rendszerben kívülálló volna) tönkreteszik a paraszti világ megjelenítésének – a romantikus népszemlélettől öröklött – otthonosságát és irodalmi reprezentációjának új lehetőségét nyitják meg a groteszk megidézésével, még ha nem is takar mindjárt kecskelábakat a fűzős cipő. Kultúraelméleti szempontból a groteszk itt a fennálló rendet dekomponáló idegen elem megjelenése. Peter Fuß szerint, aki Bahtyinhoz hasonlóan kultúrtörténeti jelentőséget tulajdonít ezen esztétikai minőségnek, ez a (romboló-kreatív) potencia, mely a megkérdőjelezhetetlennek mutakozó kulturális rendet („Kulturordnung”) és formációit „cseppfolyóssá teszi” („Liquidation”), azaz mozgásba hozza, a groteszk központi funkciója.¹² A halottszerző érkezését követően tehát a fikcionált világ rendje is bomlásnak indul, de a végzetes, a mű alapvető esztétikai minőségét érintő fordulat a retorika síkján megy végbe. Nem azért, mert ettől a ponttól egyetlen szereplőnek egyetlen „igaz” mondata nincs, ami az iróniát szabadíthatná rá a sorokra, hanem azért, hogy, a komikus és a – korlátozottabb – ironikus attitűdöt változtatva,¹³ az elbeszélő nem teremti meg az ironikus olvasathoz szükséges nézőpontot sem a maga, sem a befogadó számára. Így például az „egyet mond és mást gondol” arisztotelészi irónia-meghatározása ráillik ugyan Lódy és Böske párbeszédére, csakhogy helyzetkomikumá oldódik, hiszen Lódy ugyan „egyet mond”, de Böske az, aki „mást gondol.” (Ez a novella egyetlen helye, ahol Justh az álta-

¹¹ Wolfgang KAYSER, *Das Grotleske in Malerei und Dichtung*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 1960, 136.

¹² Peter FUSS, *Das Grotleske: Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2001 (Kölner Germanistische Studien, 1), 154–155. A szerző a „likvidálás” etimológiájára és szerteágazó jelentésstruktúrájára alapozza kultúraelméleti groteszk-fogalmát.

¹³ Többen is a váltakozásban látták a groteszk ill. vele rokon esztétikai minőség lényegét. (Fr. SCHLEGEL, *Beszélgetés a költészettről*, ford. TANDORI Dezső = A. W. SCHLEGEL és Fr. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, s. a. r. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980, 363; *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Hrsg. Dietrich BORCHMEYER, Viktor ŽMEGAČ, Tübingen, Niemeyer, 1994, 187.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

la egyébként oly előszeretettel használt belső perspektívát játékba hozza.) Hasonlóképp oldódik komikumma Lödy antiphrasisa (szintén ironikus alakzat) Juci néni tettetett félreértésébe ütközve:

- „– Öreg-e? Friss kigyelmed, mint a pünkösdi rózsza...
- Igen olyan, mint a pünkösdi rózsza Péter és Pálkor.
- No ne tréfálgon nénemasszony. Szép piros a két orczája, gömbölyű a csipője... piros az ajka...
- Csokolózni jöttél, vagy be akarsz biztosítani?”

Miközben az ironikus nézőpont kiépülését ilyen és ehhez hasonló feloldások gátolják, a jelzőhasználat terén fokozatosan végbemegy a test groteszk minőségváltása. Juci néni színe a piros: a „pünkösdi rózsától” a „pipacson” át a – halálát megelőző – „rákpiros” árnyalatig. Ezzel párhuzamosan disznóvá lényegül: „gömbölyű testü vastag”; „kiterpesztette két kerek vastag lábát a meleg napon”; „horkoló indulatos”; úgy kacag, „hogyan egész kövér teste zihált bele”, végül pedig „úgy hizik mint az ártány”. Nem kérdéses, hogy a disznó (és nem az ártány) itt egyrészt a testi örömök, a tisztátalanság keresztény jelképe az elszáradó szüzliliom Böske nénivel szemben, másrészt Juci – akit testvére „megpiócázással” is kezelne – a határait szétfeszítő, az evilági „örök életre” berendezkedő groteszk test példája, szemben a „fonnyadt mellű” és „rancos nyakú” hűgával, aki a túlvilágra készül.¹⁴ Állítólag. Ám titkon a neki is kijáró házasságot, a beteljesülést várja, akárcsak Petelei *Árva Lottija*. A groteszk minőségéhez tartozik halál és erotikum komikus összekapcsolása is (talán a halál-vőlegény romantikus toposzának felülírása), ahogyan mindkét öregasszony először kérőnek hiszi a halottszerzőt.

A címszereplő betoppanásával tehát az elbeszélés minden síkján megtörténik a groteszk hatalomátvétele. Lödy alakja azonban megér még néhány megjegyzést. Nem ő volna-e maga a megidézett sötét hatalom, amely mind e változások oka és törvényadója? Nem csábítóként (szerető ill. kérőként) jelenik-e meg először a két öregasszony előtt – még ha csak egy valódi és egy tettetett félreértésből adódóan is? Egymás földi porai helyett nem önnön lelkükre kötnek-e alkut vele? Amennyiben a válasz igen, a halottszerző alakja a groteszk megjelenési formáinak azon példái közé kívánczik, amelyeket Kayser a „realisztikus groteszk” fogalma alatt gyűjtött össze. Gottfried Keller *Falusi Rómeó és Júliájából* hozott példán szemlélteti, hogyan válhatnak novellahősök a „démonikus” megjelenési formáivá „anélkül, hogy természetfeletti képességüket játékba hoznák.”¹⁵ A „realisztikus” groteszk justhi példája szintén falusi környezetben játszódik, ún. népies elbeszélés. Kayser elméletében a groteszk elidegenítő hatása abban áll, hogy ami

¹⁴ Vö. Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* (Bp., Európa, 1982) ötödik fejezetében bemutatott groteszk testábrázolással, különösen a 386–388. és 416. lapokon írottakkal, valamint azon jelenettel, melyben Böske faképnél hagyja a szeretőinek végeláthatatlan sorát az ujjain kiszámolni kezdő nővérét, ill. melyben Juci arra a gondolatra, hogy Lödy a halálára spekulál, „úgy elkezdett kacagni, hogy egész kövér teste zihált bele.”

¹⁵ KAYSER 83, vö. 83–86 is.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

hirtelen idegenné és furcsává válik, az a korábban ismerős és otthonos világ.¹⁶ Bár a népi tematika egyfajta „ártalmatlanított” kamara-groteszket is eredményezhetne, amennyiben „a világnak csak egy behatárolt metszetére” korlátozza önnön érvényét, Justh novellájában a groteszk 360 fokos kiterjedésű. A történetmondás nélkülözi a helyi színeket, a szimmetrikus narratív szerkezet a példázatosághoz közelíti az írást. Lődynek Juci néni meggyőzésére fölállított katalógusa, melyben a papig bezárólag mindenki (!) szerződő fél vagy bebiztosított már, természetesen szintén nem ér véget azon néhány falu határánál. A komikum (mely úgy leplezi le a hibát, hogy közben nézőjének semleges helyet biztosít) és az ironia (mely a látszólagos fölény elérése helyett hamarosan magát teszi az ironia tárgyává) között „következtesen ingadozó” narrátor épp a kamaraforma veszélyét érzi meg a zárlat két egymás utáni ironikus kommentárjában, amikor az utolsó mondatban egy félfordulattal az épp kényelembe helyezkedő olvasóhoz fordul és zárván a kört általánossá (teljes körűvé) teszi a groteszket.

A fantasztikus elemet mellőző, ám egyúttal „a világekép szervező elvévé” emelt groteszk a romantikus kamaraformával szemben már az irodalmi modernség találmánya – véli többek közt Jens Malte Fischer.¹⁷ A szüziesség és a testvéri szeretet értékeinek lepleződése és átértékelődése az elbeszélés zárlatában az ironikus nézőpont kiépülését engedné meg az olvasó számára. E nézőpont hamisságát korrigálja, az értékhiányt és a groteszk minőségét teszi teljes körűvé az elbeszélés utolsó mondata. Az orosz irodalmat (Párizsban, franciául olvasva) jól ismerő Justh végül mintha furcsa kis magyar Csicsikovot faragna ködmenes-pantallós halottszerzőjéből: „Lődy még meg van, járja folyton a hármast határt és szerzi a halottakat egyre-másra. Ha tán volna valakijök... ajánlhatom, olcsón, jutányosan bebiztosítja pártfogoltjukat a másvilágra!...”

Nem kétséges, hogy amennyire általános érvényű Justh falusi groteszkje, legalább annyira elvitathatatlan referenciális értéke is. De nemcsak a változóban lévő falu értékrendjében megjelenő hajszáltrepedésekről szól, melyeket Justh közelről tapasztalhatott, hanem a nép nála félig herderi–rousseau-i, félig patriarchális talapzatú fogalmán megjelenő hajszáltrepedésekről is. Mindeközben korántsem a fogalom közjogi értelmű demokratikus megújítását sürgette (hiszen azt a romantika irodalma már megtette), hanem európai horizontú szecessziójának utolsó illúziójától búcsúzott. Aki *A puszta könyvét*, a *Delelő* novelláit, Justh levelezését olvassa, tudhatja, senki nem tekintette akkor nála tökéletesebben és alaptalanabban otthonának, szellemi búvóhelyének a magyar falut. Otthonosság és idegenség, népiesség és groteszk: a korszak irodalomtörténeti narratívája is nehezen bírja el e két fogalom feszültségét. Holott a groteszk, mint a kulturális változás médiuma¹⁸ számára alig kínálkozott alkalmasabb terület a 19. század második felében a nép eredetinek tételezett kultúrájában (mint rendszerben) és fogalmában (mint történeti képződményben) végigfutó hajszáltrepedéseknél. Mégis elképzelhető, hogy – mivel a groteszk, amint azt Kayser állítja, nem annyira a szöveg szerkezetében, mint inkább a befogadásban jön létre, és ilyen mivoltában kultúrafüggő is, hogy ki mely művészeti

¹⁶ KAYSER 136.

¹⁷ FISCHER 186.

¹⁸ Vö. FUSS 154–157.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

formát értelmez groteszkként – jelen értelmezésben a népiességnek a magyar irodalomtörténeten belüli különleges státuszából fakad az elidegenítő vonások groteszkként olvasása. Az sem lehetetlen, hogy a nézőpontok és szemléletmódok e kusza torlódása Justh novellájában az egzisztenciális sietség jegye, az utolsó művek sajátossága csupán. Ha azonban mégiscsak az, aminek látszik, akkor a századvégi groteszk egyik tiszta példája, és talán nem társtalan jelensége¹⁹ *A halottszerző*.

Függelék

Justh Zsigmond: A halottszerző

Bálint Péterné, meg a huga, Ányos Böske, kinn ültek a házuk előtti kis padon. Jól esett a két öreg asszonynak az első tavaszi napsugár melege.

Bálint Péterné a múlt József-napkor volt hetvenöt éves, huga, Böske, ki szűz hajadon maradt (a világ, s az Ányos nemzetség csufjára) Szent Mihálykor lesz hetvenhárom. Itt laktak Bálint Péterné unokájának Zalay Pálnak a házában, tizenhét forintot fizettek a házáért, meg egy akó savanyu bort ősszel, szüret után. A két öreg cseléd harmincz éve hogy maga maradt. Egy kis pesztra, Zana Terka mosott, főzött rájuk.

– Az ugy van. A Pál az okozója. Nem ügyel az mi ránk, szólalt meg Böske, motyogva ejtve a szót.

– Böske hugom, ne szöld le, gondomat ejti.

– Hm. Gondodat? – Kis széket sem hozott, ígérte. A tehenünket hogy fejje így meg a Terka (Böske néni kedvencze)? Igért fejes salátát kettőt. Meg három cserép rozmaryngot.

– Néked. Én nékem semmit se ígért, mert nem is kértem tőle semmit.

– Te csak csókolod, motyogta Böske.

– Te se bánod, ha hozzá dörgölheted arczodat a seprűs bajuszához, Böske.

– Nekem nem kellett a legény soha, sipította a vén leány s kihuzta összeaszott derekát.

– Másnak mondjad, ne nekem. Elmondhatod – annak, a ki hiszi.

– Négy kérőm volt, a Gulyás Antal, a Rétes Pál, az Annus József, meg... meg. No – nézzék, a negyediket elfelejtettem.

– Gondolom a Volenszki Pétert szoktad mondani még, meg a Bertha Istvánt.

– Igaz a, a Volenszki Péter meg a Bertha István.

– De hisz így öten kértek meg.

– Igaz a, így öten kértek meg. És Böske kezdte hinni, a mit mond.

– Te meg nem mentél hozzájuk, mert szeretted apánkat.

– Én nem mentem hozzájuk, mert szerettem...

– Ki fejte volna a kis piros tehenet?

– Az ám, ki fejte volna meg?

– Ki söpörte volna a pítvar ajtaját?

¹⁹ Vö. KICZENKO Judit, *Peteleit lapozgatva = Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmából*, szerk. MEZEI József, Bp., ELTE, 1983 (Irodalomtörténeti Tanulmányok, 2), 121.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

– Ki?

– Így szoktad mondani, tudom. S Bálint Péterné bugó mély hangon nevetgélni kezdett, mint a ki tudja, mit szokott az a másik mondani s mit higgyen belőle. – Azért csak vén lány maradtál.

– Az, de irigyled is én tőlem Juczi, fáj is ez néked. Szememre is veted ezt nékem minden nap, minden órában. Drága az én testem. Szűzkoszorúval térek pihenni.

– Úgy te...

– Kék koporsóba tesznek, majoránna-mirtus lesz kezemben.

– Az neked.

– Fehérruhás lányok visznek a temetőbe – felváltva négy szálas legénnyel.

– Fehér galambok huzzák majd a harangot.

– Ezüst hanggal szól, folytatta nyugodtan Böske, ha majd engem temetnek.

– Így lesz tudom. De azért csak én éltem a világon, nem te. Ha nem is visznek kék koporsóban a kopogi temetőbe.

– Te élted világot, mondta élesen Böske s kissé félre mozdult ülő helyéből s rátekintett a ránczoktól alig látszó két szuró szürke szemével a gömbölyű testü vastag nénjére, ki fiatalabbnak nézett ki, mint ő, s a kin így nem fogtak az élet viharai.

– Éltem én, mondta édes gyönyörűséggel Juczi s kiterpesztette két kerek vastag lábát a meleg napon. – Derék fiu is volt az a Balla Sándor.

– Az volt az utolsó, tudom. Vetette oda gúnyosan Böske.

– Az a. Szerettem nagyon, mert fiatalabb volt, mint én.

– Sokkal... fiad lehetett volna.

– Az nem igaz.

– Ugyan, ugy-e? Számítsd csak ki a vastag ujjaidon, te negyvenhárom éves voltál, ő huszonhét – no?

– Nem igaz, én negyven se voltam, ő több harmincnál. Irigyelted tőlem te félcsipejű pára.

– Kellett is nékem a te tejfeles kamaszod. Csak kolbászért járt az hozzád, meg savanyuért, nem a csókod vonzotta.

– Tán biz azt fognád rá, hogy miattad tért be hozzám.

– Kellett is volna nékem, kinek négy kérője volt.

– Négy? Előbb öttel se teltél be?

– Hát öt. Téged még igaztalan szándokkal se kerülgetett anyyi.

– Nem-e? S most a vastag Juczi oda fordult hozzá s elszámlálta az ujjain.

Soká eltartott volna míg a végére ér. De Böske néni, ki tudta a dolgot, ismerte őket hirtől, közletről, szóbeszéd után és tetteikből, lassan felkelt s oda se nézve horkoló indulatos vastag nénjére, átballagott görnyedt háttal a szomszédba az öreg Fazekasnéhoz. Ez komája volt 52 év előtt. Azóta minden nap átmegy hozzá, délután négy és öt között pár jó szóra.

Alig hogy kiment piczi lépéseivel a portáról, egy magas, szálas, vagy ötven éves ember lépett be a kis kapun. Félig parasztosan; félig urasan volt felöltözve. Fején nagy karimájú széles kalap, ködmen a derekán, de lábaszárait már pantoló fedi s fűzős cipő a

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

lában. Sárga pergamenszinű az orczája, keskeny szurós szemei gyorsan járnak, egy perc alatt végigtaksálja az egész portát, mindazzal, a mi élő és élettelen benne. Megértékeli Juczi nénit is. Hisz ember s asszonyféle a legértékesebb portéka néki.

Lódy István volt a „halottszerző”.

– Szerencsés jó estét néném. – Hadarja az ember s oda áll a Juczi néni mellé a nélkül, hogy bevárná, hogy üléssel megkinálják.

– Jó estét öcsém. Mi járatban vagy.

– Eljöttem megnézni, hogy szolgál az egészsége nénémasszony.

– Megvolnék, még lépek vagy kettőt, mielőtt a sirba fordulok.

– Elér még néném tiz virágnitást is.

– De jó dolgom is van, hogy úgy van. Mi járatban vagy öcsém, ismételte az öreg asszony.

– Eljöttem – mondok. Tudja nénémasszony, hogy mi a hivatalom.

– Halottszerző vagy – úgy mondják. – Mondta ki az öreg asszony nyugodtan.

– Ennek csufolnak rosszakaróim. Tisztességes az én foglalkozásom nagyon.

– A hóhéré se tisztességtelen, ha becsülettel jár el a dolgában.

– Én meg becsülettel keresem a kenyerem, mondta Lódy elérzékenyült hangon. – Hát mondok – megemlítem nénémnek a társaságunk szabályait.

– Mondd el, fiam, mondd el, be akarsz tán biztosítani – engem is. Halálomra spekulálsz? Kérdte az öreg asszony s úgy elkezdett kacagni, hogy egész kövér teste zihált bele.

– Ugyan hogy is mondhat illet. Én egész másért jöttem. Hát mondok, a társaságunk olyatán vagy szervezve, hogy 1300 tagja volna s mindegyikének van egy, vagy két bebiztosítottja. Hisz tán tudja, temetkező-társaságnak nevezik. Minden tag fizet – tiz, tiz krajczárt, ha a társaságnak halottja van – s ha a tag bebiztosítottja meghalálozik.

– Hát akkor?

– Akkor fizetnek néki száz forintot egy banknótában.

– Egyben. Szép... hát engemet akarnál bebiztosítani? Azért jöttél? Értem már nem adnak egy krajczárt se, öreg az én bőröm.

– Öreg-e? Friss kigyelmed, mint a pünkösdi rózsa...

– Igen olyan, mint a pünkösdi rózsa Péter és Pálkor.

– No ne tréfáljon nénémasszony. Szép piros a két orczája, gömbölyü a csipője... piros az ajka...

– Csókolózni jöttél, vagy be akarsz biztosítani?

– Egyiket se néném. Mondok... nénémnek van egy derék unokája...

– Az a derék fiu. Derékabb nem lehet. Ez nem biztosított be, pedig kapott volna értem száz forintot egyben...

– Egy szónak is száz a vége. Hogy ne higgyen rosszat rólam néném... elmondom, annak a fiunak érdekében jöttem.

– Meg akarjátok tán szent Mihály lovának fogadni?

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

– De tréfás a néném... de tréfás. Nem a... hát mondok, hugát Böske nénit jó volna beiratni a társaságba... a Böske nénénk meghalálózása esetén (Lódy hangja hissé [!] megreszketett) fizetnének magának száz forintot egy banknótában.

– Tán csak nem fogom a hugomat beiratni.

– Hisz már minden tagunk az édes szülőjét iratta be. Ezeknek meg nem kell éppen tudni róla...

– De mit csinálnék én ezzel a bűnös százforintos bankóval?

– No látja éppen ezért jöttem. Jó lenne ez az unokájának... Zalai Pálnak előlegül arra a hold szőlőre, a mire alkuszik már egy félesztendeje.

– Arra jó lenne neki... De a Böske szegény...

– Mit árt ezzel neki. Nem tudja meg úgy se. Aztán ezentul is csak az a nap süt rá, mint azelőtt...

– Ez igaz...

– Unokájának meg használ véle.

– Ez nem különben...

– Adjak egy könyvecskét? Ezért két forint tiz krajczár jár, két forint a szegény megboldogulandó temetési költségeire, tiz krajczár a könyvért.

– De a pap majd mit szól hozzá?

– A siromi pap az? No az fizetett már két forint tiz krajczárt a könyvecskéért. Az a testvérnénjét biztosította be...

– Az is? Adja ide azt a könyvet. Hagy nézzek bele.

– Akár át is lapozza...

– Mind üres a lapja...

– Tele lesz vele hamar. Száz forintos a bankó, a mit kap érte, ha visszaváltják.

– Hát, ha meg kell hogy legyen. A Pali szülőjét magam is megnéztem... Böske szegény úgy is beteges.

– A' jó. Csak első ápriliséig meg ne haljon. Ha addig hal meg, semmit se kap érte.

– Ma márczius 20-ika van. Addig csak kibírja a szentem.

– Ki az!

– No bemegyek a két forint 10 krajczárért. Az öreg asszony betipiskélt a házba. Egy piros strimflibe volt a pénze. Onnan kiszedett két ezüst forintot s meg egy ujon vert hatost. Azt adta Lódynek, ki alig hogy beseperte a pénzt, indult volna kifelé...

– Hát ahány halottja van a társaságnak, annyi...

– Annyi hatost fizet mindig néném.

– Aztán halnak szaporán?

– Nyáron ritkább a halott. Takarás végeig pihenni fog a néném piros istrimpflije. Szent Mihály után kezdődik a sirások munkája...

– Hát Isten áldjon öcsém. A Böskének egy szót se szóljal.

– Hogy szól nekik. Hagy boldoguljon az Istenadta...

– Még *addig* meg is kérheti valaki. Dünnyögte az öreg asszony magában, mikor Lódy kiment a portán.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

*

Az meg nem ment tovább, mint a szomszéd házig. Ott se keresett mást fel, mint a Böske nénit, ki ott szapulta nénjét éppen komájával az öreg Fazekasnéval.

– Böske asszony csak egy szóra kérném. Szólalt meg Lódy, adjon Isten nélkül, egyenesen a tárgyra térve.

– Tán megakar kérni, (sugta oda Böske a komájának) özvegy már Szent-Mihály óta.

– Ugy lehet, felelt neki halkán az öreg Fazekasné. Magában nagyot nevetve a Böskén, kinek még csak mindig ezen jár az esze. – Kettesben volna dolguk ugy-e? Mondta most hangosan.

– Ha kigyelmed itt marad, hárman leszünk. Felelte Lódy.

– De a boltba volna egy kis dolgom. Azt elébb elvégzem. Aztán majd elbeszélgetünk hármasban is.

– Hát ha dolga van néném, elvárunk mi Böske asszonynyal (ezt nem nénémezte, mint Juczit) mig vissza jó.

– Gyorsan járok.

– Gyorsan térjen.

– Az Isten vezérelje kigyelmeteket addig is. S kiment az ajtón. Érezte hogy dolguk van együtt, csak a szemben levő házba ment, onnan figyelte, mikor végzik.

Böske végigsimitotta a golyos kendőjét, kihuzta görnyedt derekát, megigazgatta ranczos nyakán a világoskék szalagot. (A kék pántlika csak szűz lányt illeti.)

– Hát mi járatban van komám? Böske magázta az ötvenéves Lódyt. Evvel is jelezni akarván, hogy nincs köztük olyan igen nagy korkülönbség.

– Abban jöttem én kigyelmedhez, hogy... De tán tudja mi a hivatalom.

– Ugy mondják halottszerző. Mondta a vén leány iszonykodva.

– Becsületes a hivatalom. Becsületesen szerzem a kenyerem, megélek abból, a mit szerzek.

Böske lesütötte szemét. Ez már nyilvánvaló dolog. Azt akarná véle megértetni, hogy ketten is élélnének abból, a mit becsületben szerez.

– Tudom én azt Lódy komám, tudom.

– Elhunyt feleségem... az is benn volt a társaságban.

– Jól van már feleségéről beszél... jól van. Böske szemérmesen huzta össze fonnyadt mellén a kendőt.

– Az se nézte le a dolgunk. Hisz kigyelmed tudja jól, miben áll a társaságunk.

– Pártolom is. Pártolom én. Juczi mindig leszólta, de én magukkal tartottam. Most már Böske bátorította is az embert.

– Hát mondok, eljöttem magához...

– Ne még, ne mondja ki. S az öreg lány behunyta a szemét. Oly szép a perc... csak ne iramodna el.

– De kimondom én a miért jöttem. Térjen hozzánk... lépjen a társaságunkba.

Az öreg lány egész testében megingott. Ilyen csapás... *Csak ezért jött, csak ezért!*

– Hát... makogta... ez hozta ide.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

– Mi más? Nézze Böske komámasszony. Tíz krajczárt fizet minden halottól. S ha a maga pártfogoltja meghal... száz forintot kap egy bankóban érte.

– És ki legyen az én pártfogoltam... mondta Böske hirtelen, hogy zavarát palástolja.

– Például, én a Juczi nénjét mondanám. Öreg asszony, nem soká él már...

– Öreg az. De egészséges.

– Nem olyan nagyon. Tudja az ilyen pufók asszonyokat látogatja meg leghamarább a szél... Mondok, ha április eleje előtt nem pusztul el... száz forint üti a markát, ha biztosítja.

– De mit csinálók én száz forinttal?

– Mit csinál? Hát kiadja... pántlikára.

– Kell is az nékem. Én nékem már csak a temetésemre kell a pénz.

S most mintha Lódy szeme felvillant volna. Ugy látszik tudta, mi a vén lány vessző-paripája... – Hát épp arra. Lássá száz forintért aranszeges kék koporsót kap az ember, én tudom, mert hisz a társaságban főember volnék, fehér ruhába öltöztetik.

– Az illet meg.

– Tudom. Mirtus lesz a kezében. S kék szalagokkal lesz a koporsója általkötte.

– Hajadon lány vagyok. Mondta Böske büszkén.

– Azért illeti meg a kék koporsó. A pántlikák végeit a falu legderekabb hat legénye viszi... a szűz koszoruját a legszebb lány fehér ruhában, a koporsója után.

– És mindez kitelne abból a száz forintból... és a vén lány szeme felvillant.

– Ki hát... még a kékre festett kereszt is a sirján.

– És mi a maguk könyvének az ára? Mert azért is kék fizetni.

– Két forint tíz krajczár.

– Van itt kigyelmednél egy?

– Van velem mindig egynehány.

– De szegény Juczi néném!

– Nem fog róla tudni semmit.

– Ne is tudjon. Ha vélem akar beszélni, mindig csak ide gyűjjön... itt fizetem majd a tíz krajczárokat a halottakért. Öt és hat között csak itt vagyok mindig.

– Itt a könyv.

– Itt a két forint tíz krajczár. S az öreg lány kebeléből kihuzott egy sárga fakult kötött bugyelárist, s kiszurta a halott jelöltjéért járó illetéket. Lódy aztán nagy sietve kezét adott neki s ment utjára, újabb halottakat szerezni.

Hogy a szomszédasszony visszajött, Böske nagyot sóhajtva így szólott: Megkért az istenadta... de már úgy mondtam, nem hagyom a Juczi nénémet. Meg mondok... hagy vigyenek fehér ruhában ki a kopogi temetőbe!

*

Ettől a perctől fogva a két asszony úgy vigyázott az egészségére, hogy még a legkisebb szellő elől is a házba menekültek. Itták egyre-másra a jóféle teákat, kenették hátukat a kenőasszonyokkal. És... figyelték egymást. Most már nem ültek egy padra mint az előtt.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

Böske csináltatott magának egy kis lóczát, szembe a házzal, az eperfa alá, ott ült, onnan jobban figyelhette nénjét (pusztul-e már az ártatlan pára!) Gondosan kérdezték egymást, hogy szolgál az egészségök. Sokkal többet törődtek most egymással, mint azelőtt.

– Rosszul nézel ki ma Böske. Mondá rövid szóval Juczi.

– Te meg olyan vagy, mint a pipacs. Vigyázz, sokat ettél. Meglegyint a szél. Vágta vissza Böske.

– Te ugy köhécselsz, hogy fáj a szívem hallatára.

– Ha megüti a szél egy oldaladat, megpióczázlak. A gyopárosi piócza jobb, mint a mi-lyet a patikában lehet kapni. Tette hozzá Böske néni tudákos arczczal.

– A száraz betegség hosszabb nyavalya minden másnál. Édes szülőnk is abban halt meg...

Ilyen, egymásnak tetszetős tárgyáról folyt a szó egész nap. Egyik nap úgy mult el, mint a másik... Az életük egyetlen érdeke csak az volt, ha Lódy egyszer-másszor elébb az egyikhez (mindig 5–6 között, mikor tudta, hogy Böske ott van a komájánál), majd a másikhoz eljött a legujabb halottért járó hatosért. Ilyenkor kiöntötték szívök keservét Lódynek.

– Hiába. Már hat forintot fizettem ki, s jobban néz ki, mint valaha! Mondta Juczi... sze-gény unokám pénzt lopom. Ha ennyi lesz a halottjuk... két év alatt kifizetem a százast.

– Ugyan, ugy-e?... Hát nem látja, hogy hervad a szegény Böske. Heptikás az istenadta!

– Így köhög az már ötven esztendeje. Eltemet az mindkettőnket, meglátod. Mondta az öregasszony keserűen.

Hogy aztán átment a Fazekasné portájára, ott már Böske élesebben támadott reá.

– Hisz mióta fizetek érte, ugy hizik mint az ártány. Zsiványok vagytok (most már te-gezte Lódyt). Furt azt a pénzt fizetem nektek, a mit a temetésem költségére tettem félre. Festetlen koporsóban visznek ki a Szent-Mihály lován, nem lesz mirtus a kezemben.

– Ugyan néném (most már „néném” lett a komámasszonyból!), tudja jól, hogy arany szeggel kivert kék koporsóba teszszük a lilium termetét.

– Azért csak rablók vagytok. Hát itt a hatos. Mondta a vén lány kissé megvigasztalódva.

És így multak az évek. Már elfizettek vagy ötven forintot. Nem gyózték várni az egymás végét. Ott ültek szemben egymással, reménytelen szemmel, lemondó szívvel. Míg egy szép őszi napon... a kis Terka, a szolgáló, kiből ez alatt Teréz lett, azzal nem ébreszti fel a Juczi nénit, hogy a Böske... jobb létre szenderült az éjjel. Meghalt!

Juczi arcza a gyászhirre rákpirosra vált... aztán egy nagyot sóhajtott s visszahanyat-lott ő is a párnái közé. Böske jóslata beteljesült. Meglegyintette a szél.

Egy napon volt a temetésök. És mint példás testvéreket egymás mellé temették őket a kopogi temetőbe.

Még ma is emlegetik őket mint a testvéri hűség mintaképeit, kik együtt éltek, együtt haltak meg.

Lódy még meg van, járja folyton a hármast határt és szerzi a halottakat egyre-másra. Ha tán volna valakijök... ajánlhatom, olcsón, jutányosan bebiztosítja pártfoglaltjukat a másvilágra!!...

BARANYAI ZSOLT

„PLEIN AIR NÉPIESSÉG”
(Gárdonyi Géza: *A kék pille*)

A kék pille először a Magyar Hírlap „eredeti tárcájaként” jelent meg 1895. június 18-án, *Egy falusi tanító naplójából* alcímmel. Gárdonyi 1891 legvégén lett a Magyar Hírlap munkatársa,¹ s a megterhelő mindennapi robottól menekülni akarván, meg azért, mert a Göre-történetek anyagi sikere miatt megengedhette magának, „1894 nyarán kialakulta a Magyar Hírlap főszerkesztőjénél írói függetlenítését, havi négy tárca és két Göre-történet szolgáltatása fejében, száz forint honoráriumért.”²

Ennek következtében az 1895-ös évben is rendszeresen találkozunk írásaival a tárcarovatban, eleinte nem fikciós művekkel, inkább esszéisztikus eszme-futtatásokkal, szubjektív hangvételű művelődéstörténeti tanulmányokkal,³ aztán március 28-án megjelenik egy lírai hangvételű írás *Március* címmel, majd ezt követően, de még *A kék pillét* megelőzően május 6-án és június 5-én két újabb tárca, mindkettő *Egy falusi tanító naplójából* címmel. Ezeknek önálló címük nem volt. Ez azt sugallta (sugallhatta) az olvasóknak, hogy a szerző a továbbiakban is bizonyos rendszerességgel közöl majd részleteket a „falusi tanító naplójából” – mintegy előkészítve a közlések sorozat-jellegét. A június 18-i tárca, *A kék pille* viszont önálló címmel rendelkezik, ezért kellett – az olvasó tájékoztatása érdekében – alcímként feltüntetni, hogy a korábban indult „sorozathoz” tartozik. A tárcarovat az év folyamán még számos elbeszélést közölt a „falusi tanító naplójából”, most már mindegyiket önálló címmel ellátva. Amikor pedig jó három év múlva, 1898 végén önálló kötetbe gyűjtve is megjelentek ezek az írások, a már korábban közölt két szöveg is címet kapott. A május 6-i *Gólyák, méhek, kislibák*, a június 5-i szöveg pedig *Virágok és bogarak* címmel került be *Az én falum: Egy falusi tanító feljegyzései márciustól decemberig*⁴ című kötetbe, amelynek nyitó darabja a *Március* című tárca lett.

¹ Erről részletesen: GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi*, Bp., Dante, 1934, I, 218.

² Z. SZALAI Sándor, TÓTH Gyula, *Gárdonyi másik arca* = GÁRDONYI Géza, *Tükörképeim: Önéletírások, karcolatok, esszék*, Bp., Szépirodalmi, 1965, 678.

³ Gárdonyi formálódó világképének dokumentuma pl. a hamvazószerdára írt *A szellő meg a por* (február 27.) és a *Nagyapáink természetrajza* (március 10.). Aktuálpolitikai vonatkozásai vannak a *Januárus 1. c.* tárcának, melyet újjévi beköszöntőnek szánt 1895. január 1-jén, kultúrtörténeti vonatkozású a február 13-i *A Rákóczi-kor első naptára*. Kötetbeli lelőhelyük: GÁRDONYI, *Tükörképeim, i. m.*

⁴ A Légrády Testvérek (a Pesti Hírlap tulajdonosa) kiadása, *A legjobb könyvek* sorozatban. Ekkor még csak egykötetes a mű. A második kötet, amely 16 novellát tartalmaz, 1900-ban jelent meg, ugyancsak e kiadónál. Z. Szalay rámutat, hogy Gárdonyi életében a két kötet sohasem jelent meg együtt, csak mindig külön-külön, a

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

Ha tehát megnézzük *Az én falum* címmel ismert Gárdonyi-novelláskötet első pár darabja megjelenésének mediális közegét, eléggé meggyőző, hogy a szerző már a legkezdetén is novellafüzérben, ciklusban gondolkozott. E dolgozatnak nem tárgya a szóban forgó kétkötetes műnek egységes novellaciklusként való értelmezése, csak jelzésszerűen utalok arra, hogy az utóbbi évek szakirodalmában – elsősorban Hajdu Péter műfajelméleti megállapításai nyomán – konszenzus alakult ki abban a tekintetben, hogy Mikszáth két 80-as évekbeli kötete nemcsak tematikában, hanem kötetkompozícióban is modellértékű volt a 19. század végi prózaepika számára.⁵ T. Szabó Levente Gárdonyi novellaciklusa kapcsán azt a megállapítást teszi, hogy „Gárdonyi kötetének sikerét is elsősorban a témaválasztásnak, a paraszti világ megjelenítésének tudta be az irodalomtörténet-írás. Viszont korabeli recepciójukat figyelve, úgy tűnik, hogy a nagyepika olyan, újszerű formáját is érzékelték bennük, amely figyelemre méltó.”⁶ T. Szabó a továbbiakban a ciklusba rendezés hozadékát taglalja, rámutatva, hogy a novellaciklusnak éppen „az együtt és a külön olvashatóság” ad „poétikai többletet”, ami által egy új, a nagyepika és a kisepika közötti prózaforma jön létre, ill. tudatosan poétikailag.⁷ Az már vita tárgyát képezheti, hogy az egyes novellák tekinthetők-e megkomponált egésznek, vagy olyan szövegeknek csupán, melyek a cikluson belüli „helyi értékük” alapján értelmezhetők. Ez egyébként is régóta nyitott kérdés; a magyar irodalomtörténet-írásban Jókai regényei, főleg a *Nábob* kapcsán vetette fel Németh G. Béla.⁸ Hajdu Péter a ciklusba-tartozás egyik kritériumának tartja a visszatérő tulajdonneveket. Jelölhetnek ezek több novellában felbukkanó szereplőket, helyszíneket, néprajzi szempontból fontos reáliákat, de irányadó lehet adott esetben a kronológia is. Visszatérő nevekkal, vagyis többször szereplő alakokkal Gárdonyi ciklusában is találkozunk. Az eminens diák, Istenes Imre, a Kevi család tagjai, Gedő Lidi és még sokan mások mind visszatérő figurái a történeteknek. Ilyen *A kék pille* kis Bozóki Ilonkája is, aki élő mivoltában sohasem jelenik meg, csak beszélnek róla, emlékezetbe idézik alakját, ugyanis, mint ebből a novellából kiderül, a torokgyík alattomosan, hirtelen elvitte. A *Festő a falun* című életkép csattanója is az ő alakjára van kihegyezve: Bozókiné, az édesanya nagyon szeretné, ha a fiatal mester megörökítené elhalt Ilonkáját – csak az a bökkenő, hogy semmiféle kép, fotográfia nem maradt fenn róla. A festő így kénytelen elhárítani a felkérést, de nem megy ki fejéből a

piaci kereslettől függően. Z. SZALAY Sándor, *Gárdonyi műhelyében*, Bp., Gondolat, 1970. Külön feladat lenne annak vizsgálata, hogy mikor állt össze az a szövegkorpusz, amely a mai kiadások alapjául is szolgál. Brassai Zoltán szerint az 1909-es kiadás előkészítésekor dolgozta át alaposan Gárdonyi az eredeti közléseket, véglegesítette azok sorrendjét, s ekkor alakult ki a ma ismert változat. BRASSAI Zoltán, *Gárdonyi Géza*, Veszprém, Művészetek Háza, 2000 (Vár Ucca Műhely Könyvek), 91.

⁵ HAJDU Péter, *Sikertörténetek a századvégi novellisztikában, 1882. Mikszáth: A jó palócok = A magyar irodalom története 1800–1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007.

⁶ T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern: Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, Bp., L'Harmattan, 2007, 14.

⁷ *Uo.*, 15.

⁸ NÉMETH G. Béla, *Életképforma és regény: A Jókai olvasás állomásai* = N. G. B., *Küllő és kerék*, Bp., Magvető, 1981.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

szomorú eset, maga áll elő a javaslattal: ha az édesanyja „hasonlít” lányára, akkor megvan a megoldás: legyen az anya a modell.

Hogy *Az én falum* korszerűsége, modernsége többek között az egyes elbeszélések ciklusba rendezettségének köszönhető, az leginkább az újabb Gárdonyi-recepció felismerése, nem kis mértékben annak köszönhetően, hogy az írói gyakorlat, mely korán felismerte az ebben a kompozíciós megoldásban rejlő lehetőségeket, utólagosan – vagy inkább előrevetítve – igazolni látszik a tétel helyességét. (Itt utalhatunk a 19. század végének legtöbb magyar novellistájára, Peteleitől, Bródytól, Ambrustól, Herczegtől kezdve Thury Zoltánon, Cholnoky Viktoron, Gárdonyin át Krúdyig, Kosztolányiig folytatva csak ezúttal a sort.) Ami viszont az első perctől kezdve alapszólamként vonul végig *Az én falum* körüli diskurzuson, az Gárdonyi népiességének kiemelése. Nem a silány ponyva szintjén álló „tatárpéteres” Göre Gábor-történetekről van itt szó (ezek mentségére szinte mindenki restelkedve keres magyarázatot), hanem Gárdonyi tudományos megalapozottságú etnografikus érdeklődéséről, amit többek között az is bizonyít, hogy rendszeresen járatta a Magyar Néprajzi Társaság lapját, az *Ethnographiát*.⁹ Fölmerül ugyanakkor: lehetett-e triumfálni a paraszti tematika újszerűségével a millenniumi években? Ha 1881-ben és '82-ben Mikszáth átütő sikert aratott, meg lehetett-e ezt ismételni majd két évtizeddel később is? Itt nem hagyhatunk figyelmen kívül két körülményt. Az egyik, hogy a mikszáthi kezdeményezésnek szinte töretlen folytatása akadt: Baksay, Eötvös Károly, Gyarmathy Zsigáné, Herczeg Ferenc, Papp Dániel, Petelei, Tömörkény és mások, akik az Ormánság, a Balaton-vidék, Kalotaszeg, Bácska, a Mezőség vagy a Szeged-környéki paraszti világ képét rajzolták meg. A másik a 19. század végének egyik legnagyobb könyvkiadói vállalkozása, a 21 kötetes *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből* (1887–1901), melynek 21 kötetéből 7 foglalkozik Magyarországgal, s amely egészében véve a Habsburg birodalom népeinek sokszínűségét akarja bemutatni, elsősorban néprajzi megközelítésben. Más kérdés, hogy pl. a magyarországi tájegységek bemutatására alig akadt képzett szakember, mint amilyen pl. Herman Ottó volt, így erre a feladatra a magyar kötetek főszerkesztője, Jókai írókat kért fel, akik tisztességgel igyekeztek eleget tenni megbízatásuknak, de ez óhatatlanul azzal járt, hogy az egyes tanulmányokra rányomta bélyegét a szépírói, esszéisztikus jelleg. Mindezek után nem véletlen, hogy amikor az író – a Gárdonyi-irodalomban közkeletű anekdota szerint – azzal állt elő a Singer és Wolfner cégnél, hogy meg szeretné jelentetni egy kötet novelláját *Az én falum* címmel, a kiadó elutasította, mondván: „ki az ördögöt érdekel ma a magyar falu.”¹⁰ Érdemes közbevetőleg megemlíteni, hogy 1889-ben már Rákosi Viktor is kiadott ezzel a címmel egy kétkötetes regényes rajzot, melybe beleszötte a legendabeli dunántúli betyár, Patkó Bandi alakját,¹¹ továbbá Csoór Gazsinak, a szegedi parasztnovella egyik képvise-

⁹ Lásd pl. HEGYALJAI KISS Géza, *Gárdonyi népiessége = Az egri remete: Tanulmányok Gárdonyi Gézaról halálának tíz éves évfordulójára alkalmából*, szerk. SIMON Lajos, Bp., Dante, 1933, 60–70.

¹⁰ GÁRDONYI József, *i. m.*, II, 21.

¹¹ Bibliográfiai adatok szerint Rákosi Viktor e művét a *Sárga rózsát*, a *Szent Péter esernyőjét* és *A jó palócokat* is fordító Horn Ede Károly (1858–1937) fordította franciára: VIKTOR RÁKOSI, *Mon village*, trad. Edouard HORN, Paris, 1895.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

lőjének is volt egy hasonló című könyve 1892-ből.¹² A Légrády Testvérek kiadó viszont kapott az alkalmon, s nem tévedett, helyesen ítélte meg: a népiesség még mindig (vagy újból) reneszánszát élte, *Az én falum* sikerkönyv lett. Gárdonyi az irodalomtörténeti kánonba is – a történelmi regények mellett – népiességével vonult be. Nemrégiben egy a népiességről szóló tudományos tanácskozáson is helyet kapott a Gárdonyi-téma,¹³ egyértelműen a századvég népies vonulatához tartozónak tekintve az író, besorolva Mikszáth, Petelei, Tömörkény mellé. Szükségtelen és fölösleges lenne felsorolni mindazokat az irodalomtörténeti kézikönyveket, monográfiákat, amelyek Gárdonyi nyelvben és stílusban is megmutató népiességében látják az életmű maradandónak tartott értékeit. Kivételként talán Schöpflin Aladár említhető, aki nagyon árnyalt képet fest a Gárdonyi-féle népiességről.¹⁴ Sík Sándorhoz¹⁵ hasonlóan ő is az erőteljes líraiságot hangsúlyozza, de az elbeszélői specifikumot a modern, festői látásmódnak tulajdonítja, „plein air népiességnek” nevezve azt.¹⁶

A népiesség és a ciklusba rendezett kompozíció mellett az egyes írások műfajának kérdése a harmadik problémakör, amelyre *Az én falum* kritikai diskurzusa fókuszál. Első megjelenési helyük alapján, mint láttuk, tárcáknak, tárcanovelláknak nevezhetnénk őket, de ez legfeljebb a korabeli újságolvasó számára lehetett orientáló és megnyugtató műfaji besorolás, az irodalomtörténet számára már nem, mert semmit sem árul el az írások műfaji, poétikai karakteréről. Sík Sándor „apró tárcáknak”, zsánerképeknek, „jelentéktelen ötlet-novelláknak” nevezi őket,¹⁷ Galamb Sándor a rajzformát tartja meghatározónak,¹⁸ Bodnár György, bár nem hagyja figyelmen kívül az írások átmeneti műfaji jellegét, életképeknek nevezi azokat.¹⁹ Dobos István a „lírizált epikához” sorolja *Az én falum* darabjait,²⁰ Kántor Lajos²¹ a hagyományos poétikai szempontok felbomlása láttán, Gáspári László²² pedig nyelvi-stilisztikai elemzések révén jut arra a következtetésre, hogy a századforduló novellisztikájának markáns vonulatát a prózanyelv lírizálódása eredményeként létrejövő lírai novella képezi. Brassai Zoltán csak arra vállalkozik, hogy jelzi a kötet „novelláinak” műfaji tarkaságát: történetek, leírások, reflexiók, elmélkedések és „leginkább ezek lírai vegyülése”, vagy ahogy metaforikusan nevezi őket: „miniatűr re-

¹² CSOÓR Gazsi, *Az én falum*, Szeged, Endrényi Lajos kiadása, 1892.

¹³ ALEXA Károly, „...hogyan emészti magát az élet...”: *A népiesség és a tragikum a XIX. század legvégén* = „*De mi a népiesség...*”, szerk. SALLAI Éva, Bp., Kölcsey Intézet, 2005.

¹⁴ SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Bp., Szépirodalmi, 1965.

¹⁵ SÍK Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka: Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Bp., Pallas, é. n.

¹⁶ SCHÖPFLIN Aladár, *A város* = SCH. A., *Válogatott tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 40.

¹⁷ SÍK, *i. m.*, 65.

¹⁸ GALAMB Sándor, *A rajzforma fejlődése elbeszélő irodalmunkban*, BpSz, 1925.

¹⁹ BODNÁR György, *Az alaphelyzetek életképe: Gárdonyi Géza* = B. Gy., *A „mese” lélek-vándorlása*, Bp., Szépirodalmi, 1988.

²⁰ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995, 118.

²¹ KÁNTOR Lajos, *Líra és novella: A sólyom-elmélettől a Tamási modellig*, Bukarest, Kriterion, 1981.

²² GÁSPÁRI László, *A századvégi novella lírizálódásáról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1983 (Nyelvtudományi Értekezések, 118).

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

mekek.”²³ Átfogó műfaji megnevezésként azonban a novella szó fordul elő a leggyakrabban, s nemcsak Gárdonyi kapcsán, hanem a korszak rövidpróza elbeszéléseinek műfaji kategorizálásánál. Nem érdemes folytatni a tallózást a műfaji elnevezések kavalkádjában, célszerű inkább ismét Schöpflin Aladárra hivatkozni, aki – bár ugyancsak metaforikus fogalmazásban – rátapintott a Gárdonyi-próza minőségének sajátosságára: „Gárdonyi természete szerint novellairó volt. Nem a nagy formák monumentális mestere, hanem a kis formák finom és gyengéd kezű műve.”²⁴ Nehéz lenne valamiféle konszenzusra jutni ebben a kérdésben, a továbbgondoláshoz viszont termékenynek látszik Schöpflin distinkciója a nagy formák és a kis formák között. Nemcsak a jolles-i áthallás miatt,²⁵ hanem mert a különbségtételben csírájában benne rejlik a műfaj szövegtípusok felőli értelmezésének lehetősége. A „nagy formáktól” a „kis formák” felé elmozdulás tendenciáját érzékelve – részben épp a 19. század végi magyar novella példáján –, Thomka Beáta a „rövidtörténet” terminus általános használatát javasolja, melynek „legáltalánosabb műfaji vonásai a terjedelmi rövidülés, a formai egyszerűsödés, a narratív tényezők alárendelése a redukció elvének és a jelentéssűrűsödés. Univerzális jegye továbbá a műfajnak a megfoghatatlansága, szakadatlan átalakulása...”²⁶ A rövidtörténet, mivel műfaji gyűjtőfogalom, érdemben nem mond többet, lényegibbet az adott szöveg műfaji hovatartozásáról, mint a novella elnevezés, legfeljebb a két szó jelentéstörténetének függvényében tudunk különbséget tenni közöttük. Kulcsár-Szabó Zoltán Derridára hivatkozva úgy látja, hogy „a novella műfaja [...] nem értelmezhető teljes biztonsággal, hiszen [...] a műfajiság, s ezzel együtt a műfaj neve a szövegekkel, az »odatartozó« szövegekkel együtt íródik. A műfaj – minthogy nem »eredet« – egyetlenegy szöveget sem kebelezhet be. A szövegek viszonya a műfajokhoz sokkal inkább a részesülésen, érintkezésen, a határok megjelölés és megjelöltség kölcsönviszonyára épülő átjárhatóságán alapul, mintsem az odatartozáson.”²⁷

Ezek után rátérve *A kék pillére*, a fentiekből két következtetés vonatkoztatható a műre. Az egyik a líraiság, a másik, ezzel szorosan összefüggő műfaji jellemző: a megváltozott narratori pozíció, a cselekmény redukciója, az apró képekből, jelenetekből épülő fragmentált szerkesztés, vagyis távolodás a hagyományos kispróza elbeszélő formáktól-műfajoktól, köztük a novellától. *A kék pille* egyik legkorábbi elemzője „a párhuzamos mese-fejlesztés remekének” tartja a kötet „legbájosabb darabját”, melyben „a valónak és képzeletnek sajátos tragikus találkozása adja meg mese point-jét.”²⁸ Annak ellenére azonban, hogy *A kék pillén* nyomon követhető a klasszikus novellaformától, a novella-műfajtól való eltávolodás, ez a távolodás, átalakulás nem olyan mérvű, hogy ne körvonalazódna a háttérben egy novellisztikus szerkezet: a kék pille motívuma (mint „tárgyi elem”) szövi át az apró képekből álló kompozíciót, s a történet csattanóval zárul. Az

²³ BRASSAI, *i. m.*, 93, 91.

²⁴ SCHÖPFLIN, *A magyar irodalom története...*, *i. m.*, 124.

²⁵ André JOLLES, *Einfache Formen*, Halle, Niemeyer Verlag, 1929.

²⁶ THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986, 183.

²⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Név, konvenció, írás*, Alföld, 1998/2, 6.

²⁸ FUTÓ Jenő, *Gárdonyi Géza*, Hódmezővásárhely, 1930, 83.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

elbeszélői pozíció megváltozása (s ennek a kijelentésnek nyilván csak akkor van értelme, ha feltételezzük, hogy van egy hagyományos, korábban megszokott elbeszélői nézőpont) Gárdonyinál abban a vonatkozásban érhető tetten, hogy a narrátor, s maga a narráció állítódik a középpontba, vagyis maga az elbeszélő lesz az általa elbeszéltnak a „főhőse.” A szubjektum, az *én* kerül a látható-érzékelhető univerzum középpontjába,²⁹ s ezt a pozicionáltságot a nyelvi szerkezetek is kifejezik: nem is annyira az egyes szám első személyű személyes névmás és igealakok, hanem az első személyű birtokos névmások és possesszív szerkezetek. „Van a méhesemben egy szalmadívány” – hangzik az elbeszélés első mondata. Az explicit birtokos szerkezet (méhesemben) mellett meghúzódik egy látens birtokviszony is, a „van egy dívány”, ami, minthogy az én méhesemben van, szintén az enyém. Akár statisztikát lehetne készíteni abból a szempontból, hány novella-kezdet, felütés tartalmaz valamilyen formában birtokos szerkezetet. Csak taláalomra néhány példa a kötet elejéről: „A zsebbe tettem egy tiszta kis üveget...” (*Tűzek meg árnyékok*), „A mi falunkban is vannak olyan történetek...” (*A haragosok*), „A mi táltosunk magas, hajlott, fekete ember” (*A mi táltosunk*), „Valami különös szomorúság borzong át a lelkemen” (*Isten veled, gólyamadár*), „Az iskolám olyan már, mint a zengő méhkas” (*A gyerekek*), „Az ablakomon jégvirágok” (*Jégvirágok*). Csupán ennyi példa kapcsán is felötlök a kötet címe, *Az én falum*, s rögtön vele együtt Németh G. Béla találó értelmezése: az én falum az én világom, az én otthonom.³⁰ Ez az interpretáció arra is rámutat, hogy a *falum* itt elsősorban nem szociológiai fogalom, metaforaként értelmezendő. De még a metaforikus értelmezés is előhívja potenciális oppozíciós fogalompárját, a várost. Gárdonyi kellőképpen ki is aknázza az ellentétekben rejlő lehetőségeket, számos művének szerkezeti felépítése és megoldása a falu–város oppozícióra épül. (Pl. *Pöhölyék*, *Az öreg tekintetes*, vagy *Az én falumbeli Tanácskérés*.) Ravasz László Gárdonyi halálának 10. évfordulóján is épp e sajátosságára figyelte fel: „Nagyvárosból menekült a faluba, faluból a szabad természethez, természettől a természetfelettihez. Némelykor úgy beszél, mintha Rousseau cimborája volna, de mindig úgy érez, mintha pár órával előbb Assisi Ferencsel társalgott volna.”³¹ A falu (a vidék, a táj) ősi toposz, a bukolikus költészet kedvelt témája és az idill, az idilli élet színtere. Hogy Gárdonyi „falujának” történeteire mennyire nem a felhőtlen idill a jellemző, azt tudjuk a történetek ismeretében.³²

A falu ugyanakkor – túl a metaforikus értelmezés lehetőségén – mégiscsak topográfiai értelemben vett tér, egyben élettér: a narrátor életének színtere, egyben az elbeszélés tere, poétikai tér. Szembeötlő viszont, hogy ellentétben pl. *A jó palócok*beli történetek

²⁹ Ide vág a Gárdonyival levelezésben álló középiskolai tanár, Avar Gyula megjegyzése, mely szerint „nem test és lélekből áll az ember, hanem testből és az én-ből.” AVAR Gyula, *Gárdonyi Géza egyénisége = Az egri remete, i. m.*, 83.

³⁰ NÉMETH G. Béla, „Az én falum” írója – „Az én falum” világa = N. G. B., *Századutóról – századelőről*, Bp., Magvető, 1985, 141.

³¹ RAVASZ László, *A láthatatlan ember: Emlékezés Gárdonyi Gézára = Az egri remete, i. m.*, 23.

³² Monográfiája, Z. SZALAY Sándor *Vérző idillek* fejezetcím alatt tárgyalja egy helyütt a kötet novelláit, ami talán túl erős kifejezés az ábrázolt világ atmoszférájának érzékeltetésére, arra mindenesetre jó, hogy felhívja a figyelmet: nem falusi idillekről van szó. Z. SZALAY Sándor, *Gárdonyi Géza*, Bp., Szépirodalmi, 1997 (Arcok és Vallomások), 132.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

színhelyeivel, itt nem sejlik föl a táj térképe, még csak a falué sem. Noha Hajdu Péter megjegyzi, hogy Mikszáthnál sok a topográfiai ellentmondás, s a térkép „inkább fokozza a zavart”,³³ Gárdonyi semmit nem árul el „faluja” topográfiájáról: nem tudjuk meg, hol az iskola, a kocsmá, a templom, hol a hodály, ahol tüzet szoktak rakni stb. Valóban nem tudjuk? A falu településstruktúrája és a falusi életforma ismeretében mindez pontosan tudható, mert a kollektív emlékezet őrzi a közösség identitásának megtartása érdekében létező helyszíneit.³⁴ Minden épület, intézmény általában a funkciójának megfelelő helyen (volt) található, teljesen szükségtelen elmagyarázni az olvasónak, mi merre van, ráadásul nyelvi redundanciához vezetne a sok mutatószó, névmás, névutó. Az olyan helyrajzi utalások, mint „kiment a szőlőbe”, „kinn a libalegelőn” nem is kívánnak közelebbi meghatározást. Elvértve akad egy-egy pontosabb utalás, pl. Keviékről megtudjuk, hogy a templom mellett laknak, máskor viszont mintha maga a narrátor is ironizálna a topográfiai adatokon, teljesen fölöslegesnek tartva őket. Az *Október* című novellában a faluba érkező cigányokról mindössze ennyit közöl: „A cigányok csupán két helyről szoktak jönni: onnan vagy amonnan; és hogy hová valók? – hát mindenhová.”³⁵ Az adott horizonton belül fölöslegesek a térirányok: ami a horizonton belül van, az mind a „mi” világunk, az irányok kijelölése, a területi felosztás erőszaktétel lenne a minket körülvevő tér homogeneitásán, az egyéni szabadság korlátozását jelentené. S ha fölöslegesek a térirányok, nincs távolság sem: a távolság szinte tabu fogalom, felfoghatatlan, nem beszélnek róla. A „megbontatlan egységgel rendelkező tér” mitikus tér, melynek „alapvonalas a transzcendenciára való irányultság” – írja Faragó Kornélia térpoétikai vázlatában.³⁶

Hasonlóképpen vélekedik Gárdonyi az időről is. *Januárus 1.* című Magyar Hírlapbeli tárcáját e szavakkal kezdi: „Aki az órát meg a kalendáriumot kitalálta, megérdemelte volna, hogy felakasszák. Gazember volt. Szétdarabolta az emberek nyugalmát. [...] Amióta kalendárium van, nincs örökkévalóság, csak mulandóság.”³⁷

A *kék pille* kronotopikus alapszituációja: délután, a méhesben, olvasgatás vagy szendergés közben. De a két „tevékenység”, a szendergés öntudatlan fiziológiai állapota, ill. az olvasás, amely nagyon is tudatos ébrenlétet feltételez, azonnal eltávolít a reális téridőből. „Mikor olvasok, úgy érzem, mintha egy másik embernek a lelke volna bennem, és ez gyönyörűség; mikor pedig alszom, úgy érzem, mintha az én lelkem volna egy másik emberben; és ez is gyönyörűség.”³⁸ Az elbeszélő végül se nem olvas, se nem szundikál; szemlélődik. Kiválasztja a maga térbeli nézőpontját, egy „ajtó elé ereszkedő diófa lombjain át” nézi „elmélázva” a kertet. A szituáció érdekessége, egyúttal – minden látszat-egyszerűsége ellenére – bonyolultsága, hogy nemcsak saját pozícióját és az eléje táruló

³³ HAJDU, *i. m.*, 551.

³⁴ Erről bővebben JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 60–61.

³⁵ Ez és *Az én falum* további szövegidezései: GÁRDONYI Géza, *Szegény ember jó órája*, I, s. a. r. Z. SZALAI Sándor, TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1964, 361.

³⁶ FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Újvidék, Forum, 2001.

³⁷ GÁRDONYI, *Tükörképeim*, *i. m.*, 386.

³⁸ GÁRDONYI, *Szegény ember jó órája*, I, *i. m.*, 315–317. Az idézett gondolat többször visszatér Gárdonyi-nál, pl. egy Avar Gyulához írt, 1907. május 8-án kelt levelében: „Akár testben van a lélek, akár könyvben, halhatatlan...” AVAR, *i. m.*, 86.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

látványt írja le, de belerajzolja a képbe önmagát, a szemlélődő alanyt: „csak üldögélek a szalmadívány sarkán, és a fejemet a kezemre támasztva, elmélázva nézem...” A kontempláció állapotában szinte „megáll” az idő, a narrátor csak a jelenre, az elétároló látványra koncentrálnak. „A látás a megismerés kitüntetett módja. Látni ezek szerint valóban annyi, mint tudni: minden diszkurzív megismerés előtt abban áll a látás kitüntetettsége, hogy nem egy fogalmak és logikai eljárások által közvetített ismerethez jutunk el általa, hanem az igazság (vagy amit annak vélünk) közvetlenül megmutatkozik a figyelő tekintet számára. A látás a megismerés királyi útja; intuitív módon evidenciák tárulnak fel...” – fogalmaz újabban egy tanulmány, elhelyezni és értelmezni kívánva a vizuális percepció szerepét az egyéb lehetséges érzékszervi úton történő megismerés skáláján.³⁹ A továbbiakban gyakorlatilag a vizualitás, ill. a térbeliség szervezi a szöveget; kijelölődik néhány térbeli pont: a méhes, a kert, majd pedig a híd, ahol Bozóki Ilonkát meglátta (mint kiderül, életében utoljára, a hídon állva), a fikció világának helyszínei, amelyek ugyanakkor a szövegvilágon belül metaforikus, szimbolikus funkcióval rendelkeznek. Gesztus értékű, ahogy félreteresi „a néhai jó Szalárdi János Siralmas Magyar Krónikáját” – elhárítva a múltat, a történelemre emlékeztető könyvet, ezzel mintegy kiiktatva az időt, hogy annál inkább az elébe táruló látványra fókuszálhasson. Gárdonyi életrajzában ismeretében tudjuk, hogy nem spontán időtöltés volt ez részéről: botanikai és rovarügyi érdeklődését elégítette ki, mondhatni szenvedélyének hódolt. „Ha ismeretlen lepkét vagy rovarot talál, végig kutatja Brehm természettudományos művét, a Cserey-féle lepkehatározót.”⁴⁰

„Micsoda sokadalma ez itt az életnek!” – váltja ki belőle a rácsodálkozás hangját az elébe táruló látvány. Költői képek: antropomorfizáló jelzők, hasonlatok, megszemélyesítések, metaforák tucatjával hemzsegnek a látvány leírásában. „A virágok [...] hajladoznak, mint a susogó leányok”, „Egy lilium mintha a szilvafára nézne”, a borsóvirágok: „mosolygó szemek”, a „levelészek [levéltetvek] halványzöld tüllruhákban” tanyáznak a rózsabokron, és még folytathatnánk az idézetek sorát. A szövegrész kohéziójának ismétlődő elemei a színek: szinte a magyar szókészlet teljes színarzenálját felvonultatja a látvány visszaadásához, s ha nem talál valamire elég kifejező szót, maga gyárt egyet: „nefelejcs-szín-kék” pillangó. Érdeemes visszaidéznünk Schöppflin Aladár találó megjegyzését: „plein air népiesség”! Bár lehet, hogy inkább szecesszió – egyszerre az arisztokratikus és a népi változatában: „szanaszét meg ide-oda vitorlázó pillangók, akik életnek úri mivolta abból is kitetszik, hogy soha egyenes irányban nem szállnak, csak ötlet szerint ki meg be, egyik virágcsárdából a másikba, és mindennap lerészegednek.” (A szikár, egyszerű mondatairól híres Gárdonyi egy tíz soros mondatának csak a végét idéztem.) Ha egy pillantást vetünk az idézett rész szókészletére, látható a hatalmas kontraszt: vitorlázó pillangók, úri mivolt emlegetése egyfelől; csárda, lerészegedés másfelől. Ezek alapján méltán hajlik az olvasó afelé az értelmezés felé, amely szecessziós stílusje-

³⁹ DECZKI Sarolta, *Az érzékség dicsérete*, Helikon, 2009, 445.

⁴⁰ BALOGHNÉ HAJÓS Terézia, *Gárdonyi természetszeretete = Az egri remete, i. m.*, 160.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

gyek jelenlétét látja Gárdonyi prózájában.⁴¹ A gyönyörű szecessziós kép lezárásaként ismét felkiált az elbeszélő: „Mennyi élet! És mindennek van gondolata, vágya, akarata, vidámsága vagy szomorúsága; mind csodálatos életet él, szeretkezik, haragoskodik, dolgozik és alszik, éppúgy, mint az ember.” Mintha hatással lett volna rá Wilhelm Bölsche *Liebesleben in der Natur* c. munkája, melynek első kötete ugyanabban az évben, 1898-ban jelent meg,⁴² mint *Az én falum*, vagy ismerte volna Ernst Haeckel *Kunstformen der Natur*-ját (1899–1904). Amit viszont bizonyíthatóan olvasott, az Eduard Bernsteintől *A természet könyve*, valamint Darwin legismertebb munkái, *A fajok eredete* és *Az ember származása*.⁴³

A cikázva röpködő pillangók közül egyszer csak kiválik egy, a kék pille, s a méhes deszkájára száll. Nem lehet nem észrevenni a képben lévő kontrasztot: pillangó a méhek tanyáján. A méh és a pillangó két ellentétes emberi tulajdonság, a szorgalom és a (henye) szépség megtestesítői, szinte felsorolhatatlanul gazdag irodalmi feldolgozással. A kék pilléről a kedves kis Bozóki Ilonka jut a tanító-narrátor eszébe, „kékszemű, kék ruhájú tanítványa”, aki libapásztor, s „napestig dalol, meg röpköd a mezőn”. Felidézi a gyermek alakját, akit „a kőhídon” látott a közelmúltban. „Csöndesen álltam ott, mégis megéreztem. Az ember megérzi hátulról is, ha nézik” – folytatódik a találkozás emlékének felidézése. A narrátor átadja magát az emlékképeknek, ám ekkor egy kis tragédia játszódik le szeméi előtt: a pillangó az ott heverésző macska közelébe száll, az az egyik lábával utána kap, s mancsa csapásával megsemmisíti a kis rovar. „Mi célja lehetett vele [a pillangóval] a teremtésnek, hogy életet adott neki, [...] s végül egy nagyobb állat egyetlen vad mozdulatának engedte áldozatul” – merül fel a megválaszolhatatlan kérdés a narrátorban. Az ultima ratio megválaszolhatatlan kérdése – akárcsak Gozsdu *Ultima ratió*-jában. Ám Gozsdu különbséget tesz az öntudatlan növényi és állati (természeti) lét, s az ember világa között, a vízválasztó: az ember szocializált, morális tudata; Gárdonyi nem moralizál. A természet törvénye, hogy az erősebb elpusztítja a gyengét – ez maga a tételes darwinizmus. A darwini „struggle for life” gondolata szinte szállóigévé lett a korban, a napi sajtó hasábjain is minduntalan találkozhatunk vele.⁴⁴ Természetesen nem csak a tételes darwinizmus, hanem egészen más is benne rejlik a fent idézett mondatban: felsejlik Gárdonyi panteisztikus teremtéshite,⁴⁵ ami összeegyeztethetetlen kora modern természettudományos elméleteivel.

⁴¹ Szemléletes példákat találunk a szecessziós ábrázolásra pl. *Az öreg tekintetes* c. regényében. Vö. KUNKLI Enikő, *A visszavonhatatlanság tapasztalataként megjelenő létértelmezési válság tematizálódása Gárdonyi Géza *Az öreg tekintetes* c. művében*, ItK, 2001, 128–147.

⁴² Magyarul egy évtizeddel később: Wilhelm BÖLSCHÉ, *Szerelem az élők világában*, I–III, Bp., Politzer Zsigmond és fia, 1910.

⁴³ Z. SZALAY, *Gárdonyi Géza, i. m.*; NAGY Sándor, *Gárdonyi közelében*, Eger, Dobó István Vármúzeum, 2000, 92.

⁴⁴ A Magyar Hírlap, amelynek Gárdonyi rendszeres tárcáírója, egyik 1895. februári számában (40. sz.) *A nők agya* címmel tudósít, hogy Angliában társadalmi vita folyik arról, hogy „a nőt a nevelés által képessé kell tenni a létért való küzdelemre.”

⁴⁵ Panteizmusával, valamint keleti filozófiákban gyökerező reinkarnáció-felfogásával nem foglalkozhatunk e dolgozat keretei között, mint ahogy a keresztény valláshoz való viszonyával sem. E kérdések egyébként is

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

S ezután egy „klasszikus” csattanóval zárul a novella: megjelenik Bozóki Ilonka édesanyja, s megtörve mondja a látványtól megrendült, rosszat sejtő tanítónak, hogy kislányát elvitte a torokgyík.

Gárdonyinak ebben a novellájában a szövegszerveződés és a szüzsé, a cselekmény megszerkesztésének kulminációs pontjai szinkronban vannak egymással, egymást erősítik. A mű cselekménye (ha ugyan beszélhetünk ebben az esetben cselekményről) a falusi tanító, a narrátor kertjében játszódik. A kert egyrészt a fikció világának konkrét helyszíne, másrészt, a fogalomhoz tapadó szerzeágazó, ellentmondásoktól sem mentes kultúrtörténeti jelentése miatt metaforikusan is értelmezhető és értelmezendő. A természet miniatűr modellje: élet és halál, keletkezés és elmúlás színtere, de a gyönyörök kertje is, s maga is az esztétikum tárgya. A pillangó is összetett, többjelentésű szimbólum. Megtestesítője egyrészt az öncélú, hivalkodó szépségnek, mint erre már a méhvel való szembeállításakor utaltam, de érdemes hivatkozni a *Szimbólumtár*ban említett két további jelentésére is. Mivel vonzódik a fényhez, a lánghoz, az önpusztítás megtestesítőjét látják benne; a keresztény szimbolikában pedig „a mulékony szépség, a rövid földi lét jelképe.”⁴⁶ Bozóki Ilonka alakját a kék pille juttatja a narrátor emlékezetébe, s a pille sorsa előrevetíteni látszik a kislány halálát. Nem mellőzhető a macska szimbolikus értelmezése sem, de ezt megteszi maga az író, egyrészt mikor gyilkosnak nevezi, majd a novella végén, amikor „egy másik hunyorgó szemű óriás fekete szellem-macska” rémképét vizionálja: a ragadozó a halál megtestesítője is egyben.

Végezetül maradt még egy szerkezeti rész, amely értelmezést kíván. Többször utaltunk rá, hogy a tanító visszaemlékezésében (a lepke váltja ki benne az emlékezés folyamatát) egy hídon állva pillantja meg a kis Ilonkát. A híd, éppúgy, mint a kert, referenciálisan is olvasható „valós” helyszín, a szövegvilágban azonban metaforikus értelmet nyer, szimbolikus helyszínné válik. Érdemes felidézni az itt lejátszódó jelenetet, melyre eddig még nem tettünk utalást. A kislány, amint meglátta tanítóját, hozzá szaladt. Némi lelkiismeret-furdalása lehetett amiatt, hogy a libákat őrizte ahelyett, hogy iskolába ment volna, de megnyugtatta a tanítót, hogy semmit sem felejtett el abból, amit tanult, csak kérdezze ki. A tanító egy hittani alapkérdést tett fel neki: „...miért teremtett téged a jóisten”, amire Ilonka megadta a tökéletes választ: „Azért, hogy őt megismerjem, szeressem, néki szolgáljak és üdvözlök.” S mindez egy hídon történt, két part, két világ, a földi és a transzcendens összekötő útján.

A kis Bozóki Ilonka alakját a pillangó látványa idézi fel az elbeszélőben, s a történet végkifejletét is a pillangó sorsfordulója készíti elő. Kétszer jelenik meg tehát a pille, mintegy keretbe foglalva a kislány alakját („A kis pillangóról Bozóki Ilonka jutott az

kutatásra várnak, annak ellenére, hogy a Gárdonyi-kultusz megteremtődésétől a legutóbbi Gárdonyi-munkáig szinte mindenki sematikus hivatkozik Gárdonyi világnézetének ellentmondásosságára, ezen belül tényként kezelve panteizmusát, reinkarnáció-hitét. E kérdéskört alaposan körbejárja és Gárdonyi-művekből vett idézetekkel támasztja alá FUTÓ, *i. m.*, 175–201. Futó Fesztyné visszaemlékezéseire hivatkozva Gárdonyit a teozófia hívének tünteti fel, összefoglalóan viszont a következőket mondja: „...kevés Gárdonyi gondolkodási rendszerben az akár természettudományi, akár bölcséleti alapon elfogadható való.” *Uo.*, 200.

⁴⁶ *Szimbólumtár*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997, 381–382.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

eszembe, [...] Mondom, így eszembe jutott a kis Bozóki Ilonka...”). Futó Jenő elemzése, melyre már a korábbiakban hivatkoztunk, egyértelműen úgy foglal állást, hogy két történetet olvasunk: a pille halálának elbeszélését ill. Bozóki Ilonka történetét. „A párhuzam itt két egészen külön mesét eredményez, a kettő azonban a közös kifejlés által szintén egybeolvad.”⁴⁷ Csakhogy nincs két párhuzamos történet, a kislány haláláról az édesanya mint az antik sorstragédiák hírnöke tudósít, az elbeszélte történet (a macska és a pillangó esetének) lezáródása után. A konkrét látvány (a kék pille) és a felidézett emlékkép (a kékszemű, kékruhás kislány alakja) közötti viszony metaforikus és metonimikus is egyben, hisz nem pusztán a kék szín azonossága a döntő, hanem az időtényező is, ami viszont az azonosítás ellen hat: az egyik esetben érzékelhető realitás a kék szín, a másikban felidézett emlékkép. Ráadásul, mint kiderül, az emlék megidézése idején a kislány már halott volt, látvány és emlék korrespondenciája végérvényesen a transzcendens szférájába utalódik. „Miért a tekintetnek jutott a feladat, megpróbálni hidat verni a véges és a végtelen, az érzéki és az érzékfeletti között tátongó szakadék fölé?” – veti fel a kérdést *Az érzékiség dicséretében* a tanulmányíró.⁴⁸

S tovább folytathatjuk a gondolatot, immár Gárdonyi világnézetének összetevőit fűrészelve: egyfajta érzéki tapasztalás, az immanens világra tekintő látás és elmélyült szemlélődés képes áthidalni a jelenvaló és a térben-időben távolvaló közti szakadékot s a létezés transzcendens voltára irányítani a tekintetet.

⁴⁷ FUTÓ, *i. m.*, 83.

⁴⁸ DECZKI, *i. m.*, 446.

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

„HOGY ELVÉSZ ITT MINDEN”
(Nézőpont és téma Thury Zoltán novellisztikájában)

A kisemberi mivolt és a mindennapiság világa egyaránt meghatározó kérdései a Thury Zoltán novellisztikájával foglalkozó értelmezéseknek.¹ Osvát Ernő 1898-as írása előrejelzi azokat az összetevőket, amelyeknek köszönhetően a Thury-életmű az utóbbi évtizedekben csak kevéssé keltette fel a korszakkal foglalkozó irodalomtörténeti munkák érdeklődését.² Az *Ullrich főhadnagy* című kötet kapcsán (ebben jelent meg az alábbiakban értelmezésre kerülő *A töltés alatt* és *Az asszony*) Osvát megállapítja, hogy a gyengék Thury-féle kultuszában „szociális igazság jelen meg... irodalmi keretekben”, mégpedig oly módon, hogy „ha letettük, még soká elmerengünk – nem alakjai sorsán –, hanem az életben, amelyikben ilyenek történnek, mert szuggesztív, vagy inkább meggyőző erő van benne.”³ De milyen értelmezésbeli érvényességgel bírnak a gyenge kisember és a mindennapi élet fogalmai? Mivel ezek alapvetően tematikus jellegű terminusok, a jelentésük ideológiailag meghatározott (olyan ellentétpárok mentén alakítva a jelentést, mint elnyomó–elnyomott, gazdag–szegény), ezért kérdéses, hogy használhatók-e egyáltalán a novellák narratív szerkezetét illetően (mint a narrációt, az elbeszélésnek az eseményekhez és alakokhoz fűződő viszonyát befolyásoló tényezők).

¹ Németh G. Béla korszak-monográfiája a „lentieket, az egyszerűek világát ábrázoló” novellisztika körén belül helyezi el Thury műveit, Bródy, Gárdonyi és Tömörkény életművének társaságában – a négy szerző műveit pedig a „polgárság alatti réteghez” fűződő viszony alapján különbözteti meg Ambrus, Kóbor, Ignótus, Papp Dániel, Lovik és Herczeg műveitől. NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Bp., 1971, 231–232. Rejtő István szerint „a nyomorról és a kisemberek nehéz, küzdelmes életéről akar írni” (REJTŐ István, *Thury Zoltán*, Bp., 1963); Kozma Dezső „kisember-tragédiákat” lát Thury műveiben, amelyek „addig elhallgatott életjelenségeket avattak irodalmi témává” (KOZMA Dezső, *A valóság igézete*, Kolozsvár, 1972, 126).

² Az Osvát írásából kiemelt két szempontnak az irodalomkritikából való kizorolását jól mutatják, hogy Dobos Istvánnak a századforduló novellisztikáját a jelen és a közelmúlt irodalomtudományos horizontján feldolgozó monográfiája egy bekezdésben foglalkozik kifejezetten Thuryval, a 19. század magyar irodalmának legfrissebb történetében pedig kétszer kerül elő a neve: Dobos a drámai novella fogalmának keretei között tér ki Thuryra (DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, 1995, 84), bár felsorolásszerűen többször megjelenik, míg *A magyar irodalom története* II. kötetében csak felsorolás keretében kerül elő a neve (*A magyar irodalom története*, II, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., 2007, 558, 759).

³ OSVÁT Ernő, *Az elégedetlenség könyvéből*, Bp., 1995, 117.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

A narrato-poétikai szempontoknak a recepciótörténet fogalmaival való értelmezése döntő kérdése a Thury-novellisztika olvashatóságának. A jelen dolgozat alapvető kérdései ennek megfelelően a következők: mennyiben érhető tetten Osvát szempontjai (a szociális érzékenység és a mindennapok reprezentációjának hitelessége) a novellák narratív szerkezetében, s milyen hatással bírnak ezek az elemek a Thury-novellisztika befogadására.

A mindennapiság világát és a kisemberi nézőpontot illető bizonytalanságok

A mindennapiság Thury Zoltán novelláiban általában a dolgok addig szilárdnak hitt rendjének megbomlásaként válik az értelmezés szempontjává. Ez a váltás pedig olyan folyamatok eredményeként megy végbe, amelyek rejtve maradnak az azokat elszenvedő kisemberek számára. A modernizálódó társadalommal és annak gazdasági-technikai környezetével azonosítható ok-okozati láncok a novellák szereplői számára az idegenség és az értelem nélkülség fenyegető alakzatainak formáiban jelennek meg. Thury novelláinak értelmezései így a társadalomtörténeti vizsgálódáson túl azoknak a nézőpontoknak a feltárásában érdekeltek, amelyekeken keresztül a modern társadalom és gazdaság megjelenik. Ezek a jelek, allegorikus formációk határozzák meg a szereplők reakcióit, a novellák cselekményét.

A modernizációhoz való viszonyt allegorizáló novellák esetében az elbeszélés nézőpontjának változása is egységesítő tényező Thury novellisztikája esetében. A narrátor nézőpontja oszcillál az újban a természetellenest látó, annak előnyeiből kimaradó vesztesek és a modernizációt természetesnek tekintők, annak rendjébe beilleszkedők nézőpontja között. A fokalizáció ezekben az elbeszélésekben a cselekmény fordulópontján (amely sokszor az allegorikusságért is jótálló esemény) leválik az elbeszélőről, szereplőkhöz és szereplők korlátozott nézőpontú csoportjaihoz kötődve.

Thury Zoltán novellisztikájában a modernizáció egyik kitüntetett metaforája a *vasút* (különösen az 1890-es évek novelláiban). A modernizáció és a nézőpontok többsége közti kapcsolat egyik mintaszerű példája *A töltés alatt* című szöveg.⁴ Ebben a novellában a vasúttal szemben álló „szegény emberek” életfeltételei anyagi értelemben nem romlottak (ellentétben *A vasút* vagy a *Gőzös a határban* szituációjával, ahol a fuvar elvesztése a mindennapi megélhetést teszi lehetetlenné). A vonat feltűnésével mégis a félelem jelenik meg a pusztán: „Mikor az első vonat végigrohant a pusztán, hogy fölkapaszkodjék a töltésre, s eldübörögjön valahová olyan messze, ami még elgondolni is sok a szegény ember eszének, a mező remegni kezdett alatta, mintha alig bírná, s megvadult minden, aki látta.” A kutyák megvadulásának, majd az állatok szétszaladásának eseményei jelzik először a cselekményt szervező félelmet, s csak ezután értesülünk az emberek félelméről. („Mikor jó későre külön-külön asztal mellé összejött ebédelni a tanyára a sok urasági

⁴ A novella kötetben 1898-ban jelent meg, az *Ullrich főhadnagyban*. A dolgozatban a Thury-idézetek a következő kiadásból valók: THURY Zoltán, *Valahogy élmi*, Bp., 1976.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 313. szám

ember, akiket az állattal küldtek ki ide, valami babonás félelem csendben tartotta valamennyit.”)

Az elbeszélés nézőpontja már a vonat első megjelenésekor oszcillál a kívülálló narrátor és a szereplők között: a novella nyitó bekezdésében olvasható leírás a tárgyak miniatürizálása révén is érzékelteti a nézőpont távolságát, amelyet – a későbbi események felől nézve – csak növel a vonaton utazóval való azonosítás („Ha az ember arra megy a vonalon, s visszanéz, amikor már felkapaszkodott a töltés tetejére, játékházikónak hiszi a kis órházat...”), majd a vonat megjelenésének leírása során a nézőpont közelít a pásztorokhoz („a nyáj százfelé szaladt, s reszketett minden gyapjas, mintha ördög szállotta volna meg. Mikor megszállottak, a fülüknél fogva kellett összecibálni, akkor meg aztán úgy egymásba bújtak, hogy a közjük dobott bot megállott, mintha a földbe szúrták volna”). Egyértelmű nézőpontváltás az asszonyok vasárnapi megjelenésekor mutatható ki. Az elbeszélő hang a kivonulás okaként a férfiakkal való találkozás mellett a „gőzmasinával” való találkozást jelöli meg („Szent borzalommal hallották odabenn, hogy már megindult, és mindennap erre megy kétszer”), majd a következőkben az ő nézőpontjukat érvényesítve kerül leírásra a jelenség: „Valami tüneményes lehet az. Az isten tudná, hogy honnan jön, meg hogy merre megy, csak felbukkan és elvész. Azt mondják, hogy messzebb a Tiszán is átmegy...”

A „szegény ember” nézőpontjának érvényesítése párhuzamos a vonat fenyegetésének valószínűbbé válásával. Először az asszonyok kérdezősködése és találgatása, majd az állatoknak a közeledés konkrét jeleiként érzékelt viselkedése utal a félelem tárgyának küszöbön álló megjelenésére. Az elbeszélés ennek a fenyegetésnek a közeledésével párhuzamosan fókuszál: a közeledő vonat hangjára a sínekhez húzódo asszonyokat követi, majd az asszonyokat szétbentető és a sínekre álló bikára közelít. Bár a bikától az emberek is tartanak („megállottak a csordások. Ilyenkor nem jó közeledni hozzá”), szembefordulása a vonattal, a közös ellenséggel és főként ennek az ellenszegülésnek a sikertelensége egyként allegorikus a szereplők és a szöveg számára. „Egyszer-egyszer hátranézett a csordára, lomhán jártatta végig tekintetét a sok gyöngé, borjas tehenén, s olyan volt, mint a vezér, aki most kiáll valamennyiért és csak az ellenséget várja. Az ellenség meg is jött.” A bikán átgázoló vonat erejének hatására a novella „szegény emberek” a maguk nézőpontjához hasonlítják az állatok vonattal szembeni érzéseit, félelmeit. Sőt, amíg a kisemberi nézőpont csak mint egy közösség jelenik meg, addig a bika kiválik az állatok tömegéből, allegorikus alakjává válik a „szegény emberek” szembeszegülésének és e szembeszegülés hiábavalóságának.

A vasút úgy teszi tönkre a mindennapok természetes rendjét, hogy a természeti folyamatok szükségszerűségével (sőt, a természeti csapások elkerülhetetlenségével) bír. A vasút idegensége elsősorban a félelmet érző figurák (és az állatok általuk értelmezett) reakciói révén kerül leírásra. Ez nem jelenti a kívülálló nézőpont eltűnését, a narrátor szereplőktől független nézőpontja azonban az első bekezdést követően egyre inkább háttérbe vonul, egyszerre jelezve a „szegény ember” nézőpontjának, idegenségérzetének érvényességét és annak egy más értelmű, a modernizáció felőli „idegenségét”, archaikusságát. A pásztorok nézőpontjából nem számítanak, s ezért nem is kerülnek megemlí-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 313. szám

tésre a novellában a vonattal összefüggő részletek (milyen állomások között közlekedik, személy- vagy tehervonat stb.). Mint minden újat, az „urakhoz” kötik a vasutat is, de ennél alapvetőbb idegenség kelt félelmet bennük: „A vasút olyan földöntúli volt a szemükben, hogy azt sem tudták, kit szidjanak érte. [...] Valami homályos sejtelem rabjává tett asszonyt, férfit egyaránt, mindnyájan érezték, hogy ez a pusztájukba rontott rettenetesség, ami alatt megdübörög még a nyugalmas, öröktől fogva szilárd anyaföld is, valami borzasztó bajt hoz rájuk. Hogy mit, arra nem gondolt senki, de valami nagyot, olyan ismeretlen világból valót, mint amilyen idegen az egész istencsapása, ez a fékezhetetlen, rohanó hernyószörnyeteg.”

A vonat figurájában megjelenő idegenség hatalma az emberi és „állati” nézőpontok párhuzamba állításában is úgy jelenik meg, mint az emberrel szembeállított természet hatalma. A közeledő vonat hangja „percről percre erősebb lesz, lassan-lassan szabályosabb formát nyer, kihallatszik belőle valami árnyalata az ütemes kattogásnak, de azért csak sejtelmes, messzi dongás az egész, jóformán csak arra való beszéd, hogy az állat értse. Az ember kérdéshez, felelethez, értelmes beszédhez szokott fülének ez a moraj, amit nem ért, mert beláthatatlan messziről jön, aggasztó és rémületes.” A modern technika azáltal félelmetes, mert nem beszél a megszokott, a mindennapok nyelvét – ebből a szempontból pedig ugyanúgy nem alkalmas a kérdés-felelet formájában felfogott kommunikációra, mint az állat. Ezt még világosabban közli az a „szegény ember” nézőpontjával azonosuló közlés, amely az „arcadás” (prosopopoeia) kudarcaként írja újra a vonat idegenségét: „Valami veszedelmet hord magában, ami ellen védekezni sem lehet, mert a füstben, dübörgésben rejtőzik, onnan pedig nem lehet kivájni, hogy a szemébe nézzen az ember.”

A nézőpontok azonosításának (ember–állat, vonat–állat, vonat–ember: ez utóbbi a vasúti őr és az „urak” említése révén válik diskurzust alakító tényezővé) és szembeállításainak mozgása az okokkal és a következményekkel kapcsolatos bizonytalanságra utal, az események megbízható értelmezésének hiányára. Ha ezt Osvát értelmezése nyomán az élet valamiféle igazságaként azonosítanánk, akkor interpretációnk ugyan közel kerülhet a realizmus történeti meghatározásainak némelyikéhez, másrészt azonban a szociális érzékenység és a valóság reprezentációja másodlagossá válik a bizonytalanságot hordozó nézőpontok köztessége mellett: az ismerősnek tűnő, a mindennapiság rutinja által meghatározott világ korszerűtlenként jelenik meg – a korszerű, a modern pedig úgy alakítja át a jelent, hogy mechanizmusa idegen marad. Ezért lenne leegyszerűsítés Thury novelláinak jelentését valamiféle modernizáció-ellenességével azonosítani. A „szegény emberek” nézőpontját a modernizáció kontextusában megjelenítő novellái sokkal inkább tekinthetők az átmenetiség olyan leírásának, ahol a „rég” és az „új” megítélése relativizálódik. A sztrájk témájához sorolható novellái közül talán az *Emberhalál* (1896) mutatja ezt a legegyszerűbben: a magántulajdont védő katonáknak éppúgy igazuk van, mint a megszokásra, hagyományra hivatkozó parasztoknak.

Az idegenség sajátos alakzatát képezik ebből a szempontból a katonatiszti tematikájú novellák. A katonai társadalom a Thury-novellák kontextusában a „civil” társadalomhoz képest egyszerre kívülálló és a társadalom szabályait (átalakítva ugyan, de) alkalmazó

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

rendszer. (*A párbaj* című novellában a hivatalnokként dolgozó volt katona örökké katona marad, míg a párbajozó hivatalnokok a „katonás” morált igyekeznek követni.) Az Ullrich-történetekben a főszereplő jövőjére vonatkozó remények sorra pusztá illúziókká válnak. A folyamat majdnem utolsó pontjaként *A penzió* című szövegben a katonai létnek – mint a társadalmi létezés metaforájának – nyomorúsága először mintha értelmet nyerne: Ullrich főhadnagy elutazik a katonaságtól már nyugdíjba vonult és a rózsatermesztésnek élő apjához, aki a minden katona számára eljövendő „penziós” évek függetlenségében való hit, az ambíciókról való lemondás révén tartja elviselhetőnek a szolgálatot. „Tetszett neki az, hogy ő mártírja egy rendszernek, és rendszer szerint fog végigszenvedni még vagy negyven évet, hogy aztán úr legyen, olyan ember, akinek senki se parancsol.” A „türelem rózsát terem” mint életelv azonban már másnap ironizálódik: Ullrich reggel holtan találja apját „egy gyönyörű rózsató alatt.”

A kisember mint emberi állandó

Azokban a Thury-novellákban, amelyekben a „szegény ember” nézőpontja nem (vagy nem közvetlenül) a modern technika és társadalom kontextusában kerül meghatározásra, a köztességből adódó bizonytalanságnak a fentiekhez sokban hasonlító mechanizmusával találkozhatni. Az alapvető különbség abban áll, hogy az idegenség alakzatait nem a modern technika vagy társadalom jelenségei képezik, hanem a személyes szféra zavarai, az egyéni boldogságot megakadályozó emberi tulajdonságok.

Thurynek *Az ég és a föld között* című novellája már címében is arra csábít, hogy az „egzisztenciális” köztesség allegóriájaként értelmezzük. A címet a szöveg akkor ismétli meg, amikor az ebédidőben hazatérő Konta úr az ablak párkányán kihasználva látja mind a négy gyermekét. A cselekmény ideje fél óra: ennyi időt ad Konta a szerencsétlenség bekövetkeztének, ami elől elmenekül (először a recsegő padlójú gyerekszobából hátrál ki, majd a lakást is elhagyja és a sarkon beül egy kiskocsmába, hogy ott várja meg az idő leteltét).

A délben hazatérő Konta karakteréről nem közvetlen narrátori reflexiókból értesülünk, hanem az egyes szereplőkhöz kötött nézőpontokból (Konta és a kocsmárosné). Konta nézőpontjából kerül leírásra a gyermekek veszélyhelyzete, a távozás; a kocsmában érvényesül a kocsmárosné nézőpontja. Közben, mivel a fokalizáció a szereplőhöz kötött, Konta pedig nem szolgáltat magyarázatot viselkedésére, nem tudni, miért dönt a távozás mellett: „Hát lassan ráhatározta magát, hogy az ellenkező irányban indul meg. Amikor azonban a híd alatt hosszan füttyülve elment egy vonat, már kész volt a terve arra nézve is, hogy mit csinál azután.” A szereplőktől függetleníthető nézőpont a lakás leírásakor és Konta visszatérésekor azonosítható. „A tönkrevert ember, aki egy kis gyermekszékre kuporodva, bágyadtan nézett szét a szobában”, már az elbeszélő nézőpontjából kerül leírásra, ennek a nézőpontváltásnak a szerepe pedig éppen a történetek megmagyarázhatatlanságának hangsúlyozása: Kontának, az apának a kétségbeesését olyan események hívták elő, amelyeket pusztán elképzelt.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

Amennyiben a nyugalmat a mindennapok rutinja adja, úgy a lehetőségek végiggondolása, egyáltalán: a „másként is lehet, mint ahogyan van” a fenyegető idegenséget jelenti. Ez pedig hitetleníti a mindennapok nyugalma is, a biztos alapokon nyugvó élet helyett az „ég és föld között” helyezve el minden percet, vagy legalábbis félórát. A szerencsétlenség nem a gyermekekkel történik meg, hanem Kontával, a maga számára kiszabott félóra alatt, amikor egyfajta párhuzamos valóságba lép át (a villamos csengőjében mentőt, a munkából jövőekben a tragédiára összeszaladó járókelőket látva), ahonnan aztán visszatérve, legalábbis látszólag, folytatódik megszokott élete.

Thury szövegének ez az allegorizáció is példa arra, hogy a nyomorúság vagy szegénység fogalma nem szűkíthető le a társadalmi osztályok vagy az anyagi helyzet szerinti jelentésre. *Az ég és a föld között* allegorikus jelentése is kettős. A szöveget olvashatjuk úgy, mint a mindennapokra hagyatkozó nyugalom törekenységének példázatát. Konta ezt a fenyegetést a megadás, ráhagyatkozás képességének hiányával magyarázza: „Hát mi lesz velem, ha így élek? Ha mindig figyelek... Hiszen én akkor mindenképpen hamar elpusztulok. Hát ha én már szerencsétlen sem lehetek, olyan igazán szerencsétlen, hogy ne vigyázzam a jelenségeket, hát akkor miért élek...” Ugyanakkor a cselekményt lezáró második hazatérés nyomán a történetben a mindennapok rendjének önreprodukciós képességét hirdető példázatot is láthatunk. Ebben az allegorikus olvasatban a családi idill, a gyerek nézőpontjának ártatlansága képes arra, hogy ideiglenesnek és elmúlónak mutassa Konta korábbi lelkiállapotát.

A mindennapiság mint a tematika nyomása

A kisember vagy szegény ember fogalma Thury legjobb novelláiban alapvetően nem szociológiai vagy kulturális metafora, sokkal inkább olyan nézőpontok hordozója, ahonnan nézve a változás, a biztonságosnak hitt hétköznapi rutin megszakadása fenyegetést jelent. Ezekben a szövegekben nem az anyagi és/vagy szellemi nyomorúság érzélgős vagy agitatív tematizálásáról van szó, hanem a világot megérteni képes nézőpont hiányáról.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy a Thury-életműben is számos olyan novella olvasható, amelyben a téma „legyőzi” a nézőpontok korlátait, s az irodalmat valóban „keretként” kezeli. Thury novellisztikájának ezt a nem elhanyagolható szeletét olyan témák uralják, mint a gyermekhalál, a házastárs halála, a testi fogyatékos, a „gyámoltalanság”. Ezeknek a szövegeknek az esetében a „hatásos” (olvasói részvételre apelláló) tematika nem párosul a fókuszmozgással: a nézőpont megnyugtató módon függetleníthető a szereplőktől, a cselekmény lezárása (a gyermek, a vagyon, az illúziók elvesztése) általában példázatszerűvé egyértelműsíti a történetet.

Ha a testi fogyatékos (sántaság, púposág, vakság) témája által meghatározott novellákat tekintjük, akkor jól látható, hogy a „szegénység” nem kizárólag anyagi értelmű, s nem fogható fel valamiféle társadalmi osztálykategóriaként sem. Thurynek ezekben a novelláiban a főszereplők ugyan általában „kisemberek”, de nem a nélkülözők, nincstelenek közé tartoznak (*A betegek, Az utazás, Szerencsétlenség, A fiú, Valahogy élni*).

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

Külön tematikus csoportot alkotnak a „gyámoltalan” főhősöket szerepeltető novellák (*Gyámoltalanok*, *Klein Ábel*, *Az asszony*, *A két Glubovitz*). Hogy az anyagi értelmű „szegénység” hatására alapozó szövegek sem válnak feltétlenül érzelgőssé Thurynál, jól mutatja *Az asszony* című novella. A novella főszereplője nem képes tenni semmit felesége halála ellen (amiben közrejátszanak a mesterségéből adódó életkörülmények), a temetés másnapján aztán a fazekas az odalátogató szomszédasszonynak felesége agyagból formálható testét mutatja: „Csupa jókedv volt az egész kis görnyedt fazekas, míg egymás után meggyúrt az anyagból egy lábat, egy kezet, kiformált egy fejet, s elmesélgette, hogy lesz azzal a kis munkával. – Ez a keze, ugye, ez meg a lába, itt a feje. Hasonlít? – Hogyne, Ignác, hogyne. – No lássa. Ezt most már csak össze kell rakni szépen, tudja, csinosan összepáaszoltatni az egészet.” A novella jelentőségét a hétköznapi és a rendkívüli közti eldönthetlenség adja, amely a zárlat nyitottságából fakad. „Másnap, harmadnap még mindig ezt mesélte, s már énekelt is, mikor úgy esett, hogy szépen összeállította az asszonyt.” Mivel az elbeszélés a novella végén a fazekas nézőpontjához kötődik, ezért eldönthetetlen, hogy amikor végül „szépen összeállította az asszonyt”, akkor a halálnak ezt a „visszaéneklését” a mindennapok logikájába illő örületként vagy éppen az ezt a logikát megtörő teremtésként értelmezzük. A fazekas foglalkozásából eredő körülmények okozta haldoklás palinódiája a temetést követő teremtés aktusa. Ám a halállal és az étellel keresztező azonosítás (kiazmus) viszonyába lépő nedves agyag egyszerre ironizálja az ember teremtését és a fazekas gyázmunkáját. A novella befejezése ennek az eldönthetlenségnek megfelelően megengedi a történet számára a Pygmalion-mítosz szerinti értelmezést is: a feleség immár nem a „nála sokkal fiatalabb, kis beteges asszony” képében van jelen, hanem olyan alakban nyithat új történetet, amelynek alakításában végre főszerepet játszik a mindaddig „gyámoltalan” fazekas-démiurgosz.

Az életmű megítélésében meghatározó a gyermekhalál témája, amely végigkíséri Thury novelláiról pályáját. Olyan novellák tartoznak ide, mint *A Nihil*, *Este*, *Kifelé*, *A gyermek*, *A megbolondulás*, *A nagy baba*. A gyermekhalál számtalan szituációban jelenik meg Thurynál, s különösen e művei alapján nevezhető életműve a „szomorúság bőségszarujának” (Osvát), hiszen a téma erős hatáselemeit alig ellensúlyozzák a narratív szerkezet más szintjeinek megoldásai. Ezekben a szövegekben a feszültséget az elbeszélői hang szenvtelenségének és a szülői nézőpontnak az ellentéte adja – ez a feszültség azonban csak aláhúzza azt, hogy kizárólag a veszteséget szenvedők nézőpontja kínál fel azonosulási lehetőséget a befogadó számára. Ennek révén aztán a szomorúság túl is csordul a novellák irodalmiságán (az Osvát-féle „irodalmi kereteken”), s ez az „excesszus” (amit a tematika nyomásának is nevezhetnénk) jól mutatja a Thury-novellisztika meghatározó részének hátrányait és erényeit. A témából eredő hatás kap itt kizárólagosságot, zárójelbe téve a poétikai szempontokat is.

A mindennapok fogalma ugyanakkor új értelmet is nyer Thury „erős” témát használó novelláiban, amikor a nézőpontok különbségeit, a társadalmi és anyagi különbségeket egyaránt másodlagossá teszi egyetlen nézőpontnak, a veszteséget szenvedő szülők nézőpontjának privilegizálása révén. „Hogy elvész itt minden”, mondja a *Kifelé* című novellában a kislány koporsójával a gyerekettemetőbe érő anya. A novella zárómondata a gyer-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

mekek sírjainak helyet adó „széles, nagy mezőben” elvesző halott gyermek mellett a társadalom elvárásaira, konvencióira, a retorikára is vonatkozik. „De sírj és ne beszélj”, szakítja félbe férje vigasztaló szövegeit, aki „azon gondolkozott, hogy micsoda művészetrel lehetne valahogyan könnyebbé tenni az elválást az anya és a gyermek között”. A mindennapiság ennek alapján olyan homogeneitást képviselhetne, amelyben a retorika, az irodalmi konvenciók inadekvát szempontokká válnának; ahol nézőpontok feszültsége és a jelentés relativitása helyett a ki nem mondott közmegegyezés adná a dolgok jelentését. A mindennapok tartományának ekkor a novellákon „kívül” kéne elhelyezkednie (a „valóságban”, amelyre apellálva a novellák jelentése egyértelműséget nyer).

Thury Zoltán ma is párbeszédre képes szövegeiben a nézőpontokat váltogató elbeszélés mód, a nézőpontok közvetíthetlenségéből kibontakozó cselekmény a meghatározó; ám kétségtelen, hogy novellisztikája egészére inkább a tematika hatására számító és ennek nyomán az irodalmon „kívülre” apelláló beszédmód a jellemző.

EISEMANN GYÖRGY

FANTASZTIKUM ÉS MÉDIUM
(Cholnoky Viktor: *Olivér lovag*)

A modern magyar novella születésének interpretációiban már komoly hagyományokkal rendelkezik a fantasztikum szerepének mint a rövidtörténet szerkezetét alapvetően meghatározó funkciónak a kiemelése. Kiindulásul általánosságban elmondható, hogy e prózai művekben a reális és az irreális elbeszéléselemek „úgy integrálódnak művészi narratív szerkezetbe, hogy az elbeszélő egyenrangúvá teszi a tényszerű és a fantasztikus motívumokat.”¹ Ez a meglátás feltételezi (s meg is előzi) Tzvetan Todorov észrevételét, mely szerint az irodalomban fantasztikumnak nem egyszerűen egy realitással szembesített irrealitás, hanem maga a bizonytalanság, a kettő között – a fikció logikáján belül – döntenem tudó olvasás tapasztalata nevezhető.² Thomka Beáta imént idézett, Lovik Károly és Kosztolányi Dezső prózájáról szóló tanulmánya kitér továbbá a narratíván túl a szöveg metaforikájára is, miáltal a történet és a szimbolika kölcsönhatása – mint előrejelzés és várhatóság sajátosan megvalósuló feszültsége – nyújtana a fantasztikus hatást kiváltó jelentéstani ambivalenciát. Talán nem véletlen, hogy a metaforika és narráció kapcsolatának, összetettségének és sokféle felfogásának a tárgyalása a Cholnoky Viktor-kutatáshoz is elvezetett.³ E távlat pedig a cselekmény és az elbeszélés, a narratíva és a diskurzus modern viszonyának elemzése felé nyitja meg a modernitás formatanát illető elemzéseket.⁴ S ha pedig mindez éppen a fantasztikum tekintetében artikulálódik, azzal a haszonnal jár, hogy egy sarkalatos ponton mozdul ki a korszak prózaértelmezése egy olyan műfaji szisztémából, mely tulajdonképpen már a romantikus irodalom megközelí-

¹ THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Újvidék, Forum, 1986, 62.

² Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Bp., Napvilág Kiadó, 2002, 144.

³ BEZECZKY Gábor, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2002; Uő, *Kötetnyi írás Cholnoky Viktorról* = Uő, *Véres aranykor, hosszú zsákutca*, Bp., Balassi Kiadó, 2005, 166–178.

⁴ Lásd DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995. Kevésbé koncentrálna erre a formán az egyébként rekanonizáló hatását tekintve kétségtelenül fontos vállalkozás: *Vár ucca 17* (Veszprém), 1993/1, szerk. FENYVESI Ottó, GÉCZI János, MÁTIS Livia. A kérdéskörhöz lásd még TEDDESCHI Mária, *Hagyomány és újítás ötvöződése Cholnoky Viktor művészetében*, It, 1984, 78–98; Uő, *Ősi képzetek és természettudományos gondolkodás összekapcsolása a századelő művészetében*, It, 1987–1988, 469–481; BORI Imre, *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum, 1976; VARGHA Kálmán, *Egy modern kísértetlátó: Cholnoky Viktor*, ItK, 1984, 163–171; VIRÁGH András, *Egy metaszöveg megkonstruálásának filológiai alapvetései és elméleti továbbgondolása = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Bp., Ráció Kiadó, 2006, 73–101.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények 2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

tésében is egyre inkább inadekvátnak nevezhető. A századvégi kispróza kapcsán az egyes klasszikus műfajok kompilációját alkalmazó felfogás – a lírai, a drámai és az epikai novella vegyítő koncepciója (Emil Staiger műfaj-megháromszorozása és a több arra támaszkodó kiindulás⁵) – ugyanis lényegében azt a tradíciót folytatja, melyet Gérard Genette elhíresült műfajelméleti tanulmánya joggal nevezett az arisztotelészi intenció félreértésének: kevésbé a beszédre hivatkozó poétikai, inkább világnézeti-tartalmi alapú osztályozásnak.⁶ A történet és a beszédmód modern különbségének és viszonyának jelölésében-érzékelésében pedig a fantasztikum – persze a romantikától kezdve előretörő – jelensége hatástörténetileg igen fontos szerepet játszott. Nem véletlen, hogy a modernitás ideológiai felügyeletét ellátni kész irodalompolitika számára – az 1950-es évektől – a hasonló eljárásokkal élő szövegek mindig fölöttébb gyanúsaknak bizonyultak.

A fantasztikum medialitására kérdéses továbbá nem csupán egy újonnan kínálkozó szempont bevonására törekszik, hanem a modern elbeszélés nyelvének azon – a maga jelenkori aktualitása szerint föltáruló – sajátosságának kiemelésére, mely az ezredforduló értelmezői közegében olvastatja újra a fenti relációt (a beszéd és a történet, a diskurzus és a narratíva összjátékát), csatlakozván azon kezdeményezéshez, mely tehát a hagyományos műfajok eklektikáján túllépve kísérli meg a modern prózanyelv leírását, összpontosítva az érzékelés és a képzelőerő, a referencia és a költői szó polaritásának közegfüggő szemantikájára. Cholnoky Viktor *Olivér lovag* című novellája minderre különleges lehetőséget kínál. Nemcsak azért, mert sok tekintetben, a modern művészet formatajának megfelelően, öntükröző módon színre viszi és tematizálja saját nyelvezete keletkezésének-alakulásának eseményeit, hanem mert – mint később kifejtésre kerül – hatástörténetileg éppen a benne alkalmazott (vagy hasonló) eljárások tesznek szert az ezredforduló mediális érdekeltsége fényében új aktualitásra és elevenségre.

A fantasztikum játéka realitás és irrealitás között mindjárt és szükségképp veti fel a modern irodalom egyik alapvető poétikai vonásának, önreprezentáló karakterének sajátosságát, mint referencia és önreferencia viszonyát.⁷ A romantikához képest természetesen nem gyökeresen új fejleményből most először azt a jelenséget érdemes kiemelni, mely a szót magát mint jelölőt ebben a viszonylatban történetileg pozícionálta. Ahogy Rousseau-nál a névadás aktusa szolgált a dolgok megjelölésére, vagyis egy referens gesztus realizálására (mintha a nevek voltaképpen tulajdonnevek volnának), úgy később ellenkezőleg, a dolog és a szó közötti kapcsolat megtörése (nem a tárgynak, hanem a jelnek a referálása) lesz a szót lényegében újra tulajdonnévként kezelő szemlélet velejárója. E tendenciára – a saussure-i szemlélet horizontján – már Jakobson is felhívta a figyelmet a poétikai funkció (jel és tárgy kettéválása) azon általa hozott példái révén, melyek nem véletlenül, rendszeresen tulajdonneveket tartalmaznak („I like Ike”, „horrible Harry”).⁸ Az önreferencia ismert teoremaát nem részletezve sem túlzás azt állítani,

⁵ Pl. GYÖRKE Ildikó, *Novellatípusok a századvég irodalmában*, kandidátusi értekezés kézirat, Bp., 1994.

⁶ Gérard GENETTE, *Műfaj*, „típus”, mód, ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SIKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 220–230.

⁷ E roppant átfogó kérdéskörrel lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Bp.–Pozsony, Kalligram, 2007.

⁸ Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat, 1972.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

hogy a modernizálódó irodalom a nyelven belül futtatja le a világ romantikus poetizálásának programját. Míg a romantikában egy újra-megtalált költői beszéd, mint a nyelv legbensőbb lényege, a létezés egészét kívánja áthatni-referálni, addig a modernségben ennek sikertelensége ezt a legbensőbb lényegyet magát kívánta esztétizálni. Az *Olivér lovag* első színre vitt nyelvi effektusa ezzel összhangban a névadás gesztusa, mely egy Jakobsontól annyira kedvelt paronomasztikus-anagrammatikus eljárással jelöli a cselekmény helyszínét. A sorszámmal (tehát egy metonimikus rendre utaló mellérendeléssel) jelölt malom neve átvált egy metaforikusan jelölt névbe: „Tízes malom” helyett immár „Tüzes malomnak” hívják, mert egyszer villám csapott az épületbe. (Pontosabban: a „tüzes malom” ilyenformán maga is metonimikus fogantatású alakzat⁹ – a jelző az eseményt követő használata során fog közelíteni a metaforikus funkció felé.) A szöveg helyszínének a neve tehát egy fonológiai hasonlóság, mondhatni egy alliteráció szülötteként határozza meg magát. A tízes–tüzes névcseré pedig a molnárnak, Lőkösnek arról jutott az eszébe, hogy meghalt a rátóti vár ura, Olivér, aki a hiedelem szerint megátkozta a malmot, s ez okozta volna a tűzvészt.¹⁰

A halál és az alliteráció (vagy paronomázia) e kapcsolata, mely ráadásul egy fenyegető (ennyiben illokutív) beszédaktus, az átok által lép életbe, mindjárt az emberi élet és a nyelv sajátosan inszenált összefüggésére irányítja a befogadás figyelmét. A jelek és a tárgyak olyan szétválasztása, majd újrelacionálása történik meg, mely a jel öntörvényűségén keresztül véli átírhatónak a világot, így a létezés tapasztalatát mint nyelvhasználatot vezeti fel. Ami persze nyelvszemléleti ellentmondás: egyszerre jelent romantikus intenciót, a „természet és világ” illokutív erejű megszólítását (átváltoztatását), valamint a jelentést annak használata szerint feltételező modern (akár a wittgensteini távlatához közelítő) belátást. (Lőkös molnár még a nyelv határainak mint világunk határainak a tételét is megfogalmazza a maga módján. Arra gondol, bár a világ összedől, ha mi magunk meghalunk, de akkor is meg kellene mozdulnia valamelyest, ha egy olyan nagy átokmondó úr hunyja le a szemét, mint amilyen Olivér lovag volt. A saját halálát pedig egy szólással és annak demetaforizálásával fejezi ki: „borzadva gondolt arra, hogy eljön a nap, amikor neki is leesik az álla [!], s azért a Séd habja csakúgy szalad tovább, mint addig...”.) Ugyanakkor éppen ez az ellentmondás világít rá a nyelv működésének „horrorisztikus” és fantasztikus jellegére, mivel a két eljárás mód – a szubjektívnek érzett világteremtő és a szubjektumfeletti nyelvteremtő – itt csak egymás felől érzékelhető, holott kizárják egymást, összefüggésük aporisztikus jellegű. Vagyis a szöveg horizontján viszonyuk szükségképp eldöntetlen marad, kettősségük teljes bizonytalanságot kelt. Az

⁹ Az Irodalomtudományi Intézet által rendezett vitán erre Hajdu Péter hívta fel a figyelmet.

¹⁰ CHOLNOKY Viktor *Olivér lovag* című novellája FÁBRI Anna kiadásából kerül idézésre (*Trivulzió szeme*, Bp., Magvető, 1980, 367–382). Megjegyzendő, hogy a szöveg először A Hétben jelent meg 1905-ben, *A kutyák* címmel, majd *Olivér lovag* felirattal a szerző *Tammúz* című kötetében, 1910-ben. A szövegváltozatok közül a legérdekesebb a cselekmény egyik helyszínének a második (a kötetbeli) kiadásban végrehajtott módosítása. A Hétben még a „Tíz malom” tulajdonnév fordul elő a későbbi „Tízes malom” helyett. Vagyis a második közlés határozottan kiemelte vagy inkább létrehozta a szavak paronomasztikus-anagrammatikus összefüggését (tízes–tüzes).

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

átok kozmikus ereje tehát módosítaná a világ metonimikus rendjét, és annak véletlenszerűen besoroló (sorszámozó) esetlegességét a metafora totalitásává növeszti. Ugyanakkor ez a változás a nyelv *anyagisága* (egy alliteráció) által történik meg, vagyis a hasonlítás metafizikájával (jelentésadó szellemi intenciójával) homlokegyenest ellenkező póluson: a névadás paronomáziaszerű alakzatában. Mintha referencia és önreferencia ugyanaz lenne vagy összeolvadna abban a feltételezésben, miszerint a nyelv önmagára utalása, mint egy szóra utalás, szintén referencia, s egyúttal tárgyakra utalás is lenne. E fantasztikumban találkozunk (dialogizál) romantika és modernitás, mint az olvasatban egymást ellehetetlenítő, ugyanakkor mégis egymást fenntartó és egymásból látható nyelvezetek. A fantasztikum tehát a nyelvhasználatok történetiségének szembeállításából is következhet, a változás egyik velejárójaként.

A halálhírt egy lovas hozta, aki véletlenül állt meg a malomnál, s hebegve informált az eseményről. Csakúgy, ahogy a molnárné adja tovább az üzenetet, narrátori részletezéssel annak átvételéről: töredezetten, összefüggéstelenül beszélt, miképp a legénye felelt rá „valami értetlen makogással”. De a molnárt nem más, mint a felesége zavaros „nyelvelése” győzte meg a gyász hír valóságáról. Nem egészen mellékes, hogy Lőkös a társadalmi nemeket illető megkülönböztetést is tesz, amikor a lefetyelő, megdöbenni képtelen elfogulatlanságot asszonyi képességnek vélelmezi.¹¹ Úgy tűnik tehát, hogy a nyelv materiális aspektusa, ezúttal az élőszőként kiemelt hebegés, fecsegés, makogás, valamint a szintén hangzásból adódó véletlen alliteráció és rímelés (a névadás esetében) képesek arra, hogy lebírják a nyelv olyan „férfias” aspektusát, mely a maga elvontságában – és egyúttal humánus távolságtartással – beszélne a pusztulásról, a halálról. Továbbá mintha illusztrációt olvasnánk egy Paul de Man-dolgozathoz: a nyelv emberfeletti (itt legalábbis férfifeletti) önkénye lerombolja az antropomorf illúziókat, melyek a természet és a lélek romantikus (vagy a világ és a nyelv wittgensteini) párhuzamát feltételezték. A rémület, a borzalom forrása ekkor kétségkívül a nyelv anyagában, a hangzás matériájában keresendő, mely a halál jelét írja rá az életre, sőt, a fantasztikum fenti todorovi meghatározása szerint az élet és a halál közötti választóvonalat törli el, hogy minden emberi nézőpontot elbizonytalanítson.

Az asszony tehát „összefüggéstelen szavakkal” beszélt, így a nyelv hangzó anyagiségének előtörése ezúttal a mondat lerombolását és a szó emancipálódását idézte elő. A szó ilyen autonóm funkciója, a szintaktikai szerkezettel szembenállása – tehát megint csak tulajdonnévszerű alkalmazása – közismerten modern fejlemény, de a kérdés a fentiek nyomán most már az: hogyan, milyen följegyzőrendszerben jelenik meg a szó a szövegben, túllépve az alliterációk stb. által meghatározható líraiság keretein, azaz mi által válhatnak e hangzási tapasztalatok nem csak hagyományosan műfaji szerepük, hanem mediális befolyásuk szerint is fölismerhetőkké? Mi történik a szóval mint hanggal, mire képes vagy képtelen így mint értelemadás (értelemhordozás) és kommunikáció? A négy rövid fejezetből álló novella első részének vége a modern lírából – Arany János *Naturam*

¹¹ A gender-szemponatot érinti HAJDU Péter, *A Cholnoky-dinasztia legendája = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 776–777.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

furcá expellas... című verséből is – jól ismert hang–harang paronomáziát írja a szövegbe, akár kiáltás és hirdetés, szó és áramló üzenet allegóriájaként felfoghatóan. De Lőkös felismerte a rettentő, a „távolságtól döngő” morajt: „a rátóti kutyák ugattak, az Olivér úr híres hun kutyái.” A végkifejlet pedig ennek a morajlásnak az értelme vagy értelmetlensége lesz, annak függvényében, hogy mit közvetítenek vagy mit hagynak felfoghatatlannul ezek a hangok, miközben a távolból a közelbe érkeznek és újra továbbhaladnak.

A második fejezet megakasztja a félelmetesnek szuggerált zörejek áramlását, s a szereplői nézőpontokat közvetítő függő beszéd helyett immár elbeszélői nézőpontból, közvetlenül a hangforráshoz, Olivér lovag házához, a ravatalához irányítja a figyelmet. S amiről tudósít, válaszként fogható fel arra, milyen mellőzhetően kontextuális jellegű e nyelv anyaga, vagyis hogyan és miért képtelen értelmezetlenül maradni, s mindez hogyan függ össze azzal, ami kulturálisan emberi jelenségnek nevezhető. A szöveg ugyanis (a ravatal mellől) egyes emberi identitásformák elbeszélésébe vált, mégpedig úgy, hogy a vonatkozó metaforák nyelvét – mintegy a tízes–tüzes váltás tükörképeként – visszafordítja a metonímiák nyelvére. A művelet humanista szempontból – az emberközpontúság ígézetéből – tekintve roppant veszélyes. A humanizmus antropomorf látásmódja a természet és az ember olyan párhuzamán alapul, melyet a totalizáció metaforikus alakzata vél biztosítani. Paul de Man sok esetben kétséges megállapításai e téren helytállóan emelik ki, hogy a nyelvi esetlegességek – hozzátehető: a kifejezésnek a nyelvtől létesített határai mint a szubjektum által befolyásolhatatlan lehetőségek – a metonímia olykori véletlenszerűségében, a jelentések egymás mellett elhelyezkedésének előzetes ellenőrizhetetlenségében és a nyelvi anyag spontán érintkezésében érvényesülhetnek leginkább.¹² S amennyiben egy szöveg a maga metonimikus alakzatait metaforikus jelzésekkel vezeti le (vagyis egy „kizsákmányoló” demetaforizációnak szolgáltatja ki), különös erővel dekonstruálja a szubjektum kartézianus képletét: megtartja emlékezetében az antropomorfizáció nyomait, de éppen ezekből kiindulva rajzolja át fantasztikus módon az emberi arcot és testet. Cholnoky Viktor novellájának identitásképzése mindemellett a későmodernitás individuumkritikájának irányába is mutat, azaz hagyomány és egyéniség viszonyában exponálja a nyelv megkerülhetlenségének ezúttal a metonimikus tropológiával kikényszerített formáit, szembesítve az egyéni arcadás metaforikus alakzataival.

Olivér ugyanis a ravatalon fekszik vára lovagtermében, mellette őseinek jelképe, Olivánt, az elefántagyarból faragott kürt, „[h]ogy a halála is megmutassa születését”. A halott tehát francia származású, egyik őse a „nagy Roland lovag, a legendás hős”. A család Kálmán királytól kapta donációba a földjét, mely a veszprémi püspök birtokával volt határos. A tulajdonosok között évszázados harc és jogvita folyt a birtokokért, míg végül Bulcsú püspöknek sikerült szinte mindenéből kiforgatnia Olivánt. Bulcsú pedig, a Vértulcsú-nemzetség leszármazottja, miként a neve mutatja, „[p]ogány, kemény ember volt”, személyisége nem a keresztény, hanem a pogánykori őseire hasonlított. Mindkét szereplő esetében feltűnő tehát egy kulturális áthelyeződés, illetve csere hangsúlyozása: Olivér családja franciából lett magyarra, Bulcsúé pogányból keresztényre. A változás a

¹² Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 369–394.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

testükön is kifejeződött: a pátriárka külsejű Bulcsú püspök hófehér haját és szakállát gyűlölte Olivér a legjobban, mivel neki hatvan esztendő korára is „szögbarna” maradt a haja, fején „olyan idegen, olyan nagyon borzalmas volt a sötét fürt.” A kulturális identitások jelölése tehát keresztezi-ellentétezi egymást, s ezen mozgásuk átlép az egyéni identitás határain.¹³ Az ősz haj metaforikája – a püspöki-pátriárkai külső – ráíródik Bulcsú testére, s a pogánykori múlttal magyarozott harcias mentalitással, vagyis az ellentétével érintkezve lesz sikeres, míg a legendás Roland utódjának, Olifant birtokosának a haját, számára is elviselhetetlen módon, a vereségek miatti bosszú érzése (!) nem engedte kifehéredni. A hagyományok és a kultúrák metaforái tehát a testjelek metonimiáiként kerekednek felül az identitások egyéni horizontján, s alakítják ki a pogány magyar múlttal rendelkező győztes és a francia keresztény múlttal rendelkező vesztes arculatát és sorsát. A történelemnek, az időnek, a kulturális hagyományoknak ez az egyénfölötti nyelvi hatalma eszerint sem a jelképek metaforikus totalitása, hanem váratlanul és kiszámíthatatlanul átrendező metonimikus temporalitása (immár allegorézise) szerint bontakozik.

Amennyiben viszont az egyénfölöttiség tropológiája metonimikus karakterű, legalábbis a metaforák defigurálásának irányába mutat, akkor a metonimiák egyéni intenciójú alakítása képtelenségnek nevezhető – azaz csak fantasztikumként vizionálható, a képzelőerő irracionális működéséeként. Nem túl nagy leegyszerűsítéssel föltételezhető, voltaképpen hasonló vizionarizmusként írható le jórészt maga a szimbolizmus: a metaforák olyan metonimikus jellegű kezelésekként, mely a nyelv hatalmát érzékelve szükségképpen túllép a képek realitás-vonzatán, látomásos sejtelmeket idéz, s ezzel az irrealitással tartja fenn egyúttal a „látó” szubjektumát. De nem akadályozhatja meg e szubjektum dekonstruálódását, leginkább akkor nem, amikor szimbólumait kénytelen kitenni az allegorikus olvashatóságnak (temporalitásnak), miáltal képzelőerejének produktumai a nyelvi hordozók (médiák) tartalmaiként derülhetnek ki. (Ady költészetében olyan versek vallanak erről látványosan, mint a *Jó Csönd-herceg előtt*.) Vagyis a szimbólumok allegorikus olvashatóságát – napjaink interpretatív törekvés¹⁴ – a metaforikus nyelv mélyén rejlő és azt kifordító (ám egy mediális váltás által újra érzékelhető) metonimikus összefüggések kidomborítása is lehetővé teszi.

Olivér lovag tehát csődöt mondott a látvány tropológiájaként meghatározható nyelven – a kulturális „arcadás” mint a testet átíró ekphraszisz, Bulcsú győzelmét hozta, akit a Rómából érkező levelek Basiliusnak szólítottak, s aki e látható nyelven mégis mindig Bulchaként írta alá magát. A magyar honfoglalás korát idéző frizurát, a „füle fölött hosszú fonadékba font” haját viselő lovag pedig tanult a történelekből. Ha Olifant kürtje nem működik egy hagyomány erejeként, azaz mozdíthatatlanul metafora marad, mégpedig a saját halála (!) metaforája (hogy a ravatalán a származására utaljon, melynek kulturális gyengeségét és a veszét okozta), akkor a testére rajzolt motívum (copfos barna

¹³ Vö. OROSZ Magdolna, *Utazás kultúrák között (Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulziónovelláiban) = Induló modernség..., i. m., 103–122.*

¹⁴ Lásd FAZEKAS Natasa, *Szimbolika és retorika Cholnoky Viktor novelláiban = A kánon peremén*, szerk. EISEMANN György, Bp., ELTE, 1998, 33–46.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

szöghaj) alapján fog cselekedni, immár ahhoz a múlthoz nyúlván vissza, mely ellenségét sikerre vitte. Vadászától két hatalmas vérebet kapott ajándékba, „ivadékait azoknak a vad hun kutyáknak, amelyek Attila táborában hajdan csaknem egészen maguk végezték az őrszolgálatot. [...] Hanem mikor aztán mérges mordulásra csinálnak rést a szájukból, akkor egyszerre vége a tréfának: a hiéna fenekedése csak oktalan barom bárgyú egyformaságú életjelensége ahhoz az intelligens, tudatos és átértzett gonoszsághoz képest, ami ilyenkor egyszerre megderíti szőrpamacs-pofájukat. [...] és nem ugatnak, csak halk, a dobütés hangjához hasonlatos vakkanást hallatnak. Látszik, hogy múltjuk, iskolájuk és tradíciójuk van: ezek a kutyák katonanemzedék.” Ehhez a megtalált másik tradícióhoz csatlakozva születik újjá Olivér képzelőereje olyképp, hogy nem saját francia múltját, hanem éppen a püspöknek a kutyákkal metaforizálható pogány eredetét ütközteti Bulcsú pátriárkai alakjával: „mindjobban kezdte látni, hogy hogyan tépik szét a kutyái Bulcsú püspököt. Hallotta a dobhangú buffogásukat, látta, hogy mered fel a szőrük, s nagyot kacagott, mikor a püspök hördülés nélkül, elforduló szemmel, a levegőbe belekarmoló ujjakkal zuhant alá a földre. Felugrott helyéről, úgy nézte a fáklyafüstben eléje rajzolódó jelenetet, s lehajolt a holttest fölé, csikorgó foggal...” A képzelőerő segítségével Olivér ekkor úgy tud a látványra révülni, mintha filmet nézne.

A pokoli vérebet történelmi eredet-metaforikája ebben a vízióban defiguráltan, tehát a szó szoros értelmében rendelődne hozzá a püspök alakjához, vagyis hagyományuk ezzel az érintkezéssel (metonímiával) lenne a merénylethez kihasználható. Igen fontos tehát, hogy a látomás nem a metafora helyettesítési logikáját fokozza a szimbolikus eljárás merész azonosításai felé, hanem ellenkezőleg: a különbség és a hasonlóság kifinomultan jelentésszerű játéka helyén az elemek brutális, kirívóan önkényes és barbár csereberéjére épül. Horrorisztikus nyelve tükrözi horrorisztikus témáját. De ahogy a metafora szimbolikus-totalizáló távlata is csak a képzelőerő szülötte lehet – a nyelv realitásérzéke a szimbólumot nem engedi referenciaként láttatni, sőt, a szimbolizmus esztétikája öntudatosan vállalja is a reális szinten érthetetlen társításokat –, úgy metonimikussá-allegorikussá (de)figurálása is csak a fantázia (irrealitás) közegében megvalósítható. Sőt, a metafora defigurálása nemegyszer a groteszk vagy az abszurd jelentések köreibe visz, szó szerint vétele olykor irreálisabb lehet, mint a nyelv szimbolikus radikalizálása.

A sejtetés, a sugalmazás programja helyén e defigurálás ugyanakkor a kép színre vitelet (valóságos dramatizálását) jelenti. A nyelv egyfajta színpadias szemantizálását, sőt, a test mozdulataival (újra) összekötött kifejezőerejét. (E horizonton jelent egy másik, bár ugyancsak innen induló utat a deszemiotizáció: az avantgárd nyelvi kalandja.) A színre vitt kép jellegzetesen huszadik századi művészete, a film, lényegében – mint egy nyelv – az ilyen defigurálások művészete, amennyiben a vízió helyett egy konkrét látvány megalkotására törekszik. Persze a képzelőerő inszenálásának heurisztikus tapasztalata és újszerűsége gyorsan elillan, s a médium rögzítettsége – szemben a nyelvi (anyagtalan) medialitás vagy akár a színházi újrajátszás eseményeinek rögzíthetetlenségével – idejétmúlttá, néha komikussá teszi az egykoron megcsodált alkotásokat. Ugyanakkor biztosra vehető, hogy a képzelőerő modern működése nem érthető meg a filmszerű inszenálás sajátosságainak figyelembevételével, mely eleve egyfajta defiguratív irányba moz-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

díthatja a nyelvi alakítás észlelését. Nem véletlen, hogy az abszurd művészetre igen nagy hatást gyakoroltak egyes burleszk alkotások – mint Samuel Beckettre Buster Keaton.

Olivér az imént idézett víziójában tehát egy hangosfilm eseménysoraként látja maga előtt ellensége szörnyű halálát. Olyannyira, hogy esténként, az ebektől búcsúzva, rituálisan újra s újra megtekinti az epizódot, s egyre jobban „látja” a részleteket.¹⁵ A képzelőerőnek és a mozgóképnek Kittlertől hangsúlyozott kapcsolata – az előbbinek az utóbbit létesítő képessége, illetve mediális metamorfózisa, a fantáziának a filmművészet médiumába áramló és ugyanakkor azt ki is aknázó érzékisége – ezúttal persze a nyelv teljesítményeként (anyagtalan medialisitásának produktumaként) derülhet ki az ezredfordulón.¹⁶ Nyilvánvaló, hogy a mai olvasó, rengeteg filmélmény birtokában, egészen más szemmel nézi és egészen más füllel hallja e jelenetet, mint a 19–20. század fordulójának közönsége. A szereplők arcát és tekintetét másként láthatja pl. ahhoz képest, mint ahogy azok a Cholnokyéhoz feltűnően hasonlóan érezhető beállításokként Eisenstein kinesztézizáló közelképein megjelentek. De erre a változásra a szöveg nyelve – a sematizált látvány ingardeni, vagy az üres helyek iseri fogalmaival megragadhatóan – lehetőséget is ad, amikor a befogadást imaginációra készíti.

Ezzel kapcsolatosan fontos eleme a szövegrésznek a mondott vízió ismétlődése, vagyis a látvány sorozatos-rituális megidézése. A felidézés többszörössége révén ugyanis a látványba beíródik magának az odafordulásnak emlékezete.¹⁷ A vízió ismétlése itt persze nem az olvasó, hanem Olivér tapasztalata, de említése is elég ahhoz, hogy a filmszerű színre vitel egy ismételhető anyag benyomásaként erősödjön fel a befogadásban. Olyannyira, hogy a látomás végül elhagyja a képzelőerő akár filmszerű dimenzióját is, s a szó szoros értelmében (tehát immár fantasztikusan) inszcenálódik: testet ölt a lovag várában, természetesen a legkomorabb szobában, „ahol a legalacsonyabb volt a bolthajtás, s a legsűrűbbre verődött össze a falba vert vasgyűrűkbe tűzött fáklyák füstje.” Mint idéztük, a lovag föluggrott székéből, lehajolt a holttesthez, úgy nézte az előtte zajló jelenetet. E fejlemény már gyakorlatilag a performance szituátságába vezeti át a színre vitel stádiumait: Olivér belép a filmszerű vízióba, mintegy csatlakozik annak jelenlétéhez. E történet nem engedi meg számára a kívülálló nézői metapozíciót, de a performance (happening) kényszerítő ereje (az akcióba vonás) itt még csak az ő szereplői tapasztalatának bizonyul. A fantasztikum funkciója többek között az lesz, hogy ezt a tapasztalatot megpróbálja majd az olvasóra is kiterjeszteni, miként a horrorfilmek kísérlik meg – populáris változataikban persze igen kezdetleges módon, pl. a kamerába tekintő szereplői pillantással – a nézőt a borzalmak résztvevőjévé tenni. A posztmodern irodalom törekvése (Ecótól Calvinóig, Ransmayrtól Esterházyig) a metapozíciók feloldására, illetve lehetetlenségük kifejezésére bizonyos értelemben folyamánya annak, ami a performati-

¹⁵ A filmtechnika a novella keletkezésének idején már nem volt ismeretlen: az első előadásokat köztudottan a Lumière-fivérek rendezték 1895-ben.

¹⁶ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, 2005, 154–218.

¹⁷ Vö. *Speicher des Gedächtnisses*, szerk. Moritz CSÁKY, Peter STACHEL, Wien, Passagen, 2000.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

vitás kultúrájának nevezhető.¹⁸ Mi sem áll távolabb ennél a modern esztétizmustól, melynek előkelő szubtilitását inkább csak akadályozta a nyelv korporális emlékezete. A nyelvi áthagyományozódás későmodern felfogása viszont már pszichoanalitikus szinten is – miként Lacan elméletében – hivatkozott az én létesülésének egyszerre nyelvi és testi történésére. Mindenesre a reprezentáció és a kinesztézis összefüggését a színház mellett megint csak a „látható ember” művészete, a film használta ki – természetsszerűleg – a legnagyobb hatékonysággal, olyannyira, hogy a beszélt nyelv megjelenését (a hangosfilm műfaját) ilyen nézetből a némafilm esztétái joggal tekintették művészetlennek, színvonalrombolónak. Nem érdektelen megjegyezni, hogy a novella témájának korában, a középkor irodalmában (többek között az udvari epikában) a szövegekhez – azok előadásához – kinetikus mozzanatok járultak, vagyis a művek egy olyan játéktérben (látványtérben) voltak elsajátíthatók, mely a testet magát bizonyos esztétikai tapasztalatok-jelentések hordozójává és kifejeződésévé tette. Egy sajátos aura (érzélhető-tapasztalható térvonatkozás) épült ki ezáltal, mely a testekhez kötődésével bizonyos memóriakultúrát működtetett. Így létrejött a szövegeknek egy memoteátrális szemantikai tere, mivel e testnyelv előadásának látható képszerűsége alkotná az előadás immár kinesztétikus dimenzióját. A szövegekből (fonéma-, szó-, mondat-, versstruktúrákból) kielemezhető egy olyan performáló elbeszéléstechnika, mely látványi-kinesztétikus mozzanatokkal függ össze, mindig újrakonstruálván az előadás cselekményterét.

A szöveg elemeinek ilyen memoteátrális újrakonstruálása egy novellában csak elbeszélői vagy szereplői szintről indulhat ki, de persze megcélozhatja-bevonhatja a befogadó horizontját is – a fantasztikus hatás mondott erősítése érdekében. Mindehhez szükséges tehát a látvány és a test nyelvének összekapcsolása, mely a következőképpen történik meg, a malom-epizódhoz visszatérő III. fejezetben. Az eljárás azzal a megjegyzéssel indul, hogy „[a] kutyának van egy irtózatossága, amelyben csak három más teremtet lényel osztozkodik: a kakással, a lóval és az emberrel. Meglátja a kísértetet.” De egyedülvalóan nem fél tőle, „[m]ert a kakas, ha kísértetet lát, megdermed, és leesik az ülőjéről, mint a darab kő, a ló meg szoborrá dermed, de olyan szoborrá, amelynek minden izomszála remeg...” Lőkös molnár a csillagképekről megállapítja, éjfél van, s észrevesz valamit, ami teljesen birtokba veszi érzékszerveit: „Rámeredt a szeme, de egyszerre megint a fülének is jutott mire figyelni...” S ekkor az ő testét járja át a kísértetlátás imént ecsetelt következménye: „Az este ivott sok bor volt-e az oka, vagy valami más – de Lőkösnek egészen megmerevedett a térde. Szeretett volna visszafutni, be a malomba, szeretett volna legalább a szemét lehunyni, mindhiába: ólommá vált. A malomkövek kilopódtak az őrlőből, s gyűrűnek ültek rá a lábára, nyakára...” A kísértet – mondani se kell – a halott Olivér lovag volt. Pontosabban – a testhez kötött metaforák átváltozásához szükséges módon – nem az anyagtalanság szelleme, hanem a hullája, így inkább „zombinak” lenne nevezhető. Mögötte jöttek iszonyatos kutyái: „a két néma dögnek” a gazda ad hangot (ezért el is veszi a magáét), arra rímelve, ahogy ősei még Olifantnak, a kürtnek

¹⁸ Újabb, magyarul is megjelent szakirodalmához lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

adtak hangot, annak megfűjásával. A hulla testén végbement változás azt a metaforát illeti, mely a lovag személyes identitását – kulturális tradíciójával szemben – jelölte: az addig sötét haja kifehéredett, „hófehér” lett. Hogy kénköves lángfüstöt is okádozt magából, az a vásári kísértethistóriák közhelye lenne, ha nem járna együtt a fentebbi formatan következményével, a nyelvvesztéssel. A hulla beszélni akart, de szó nem jöhetett ki a száján (az állatok „beszéltek” helyette). Az egyetlen kommunikációs közegnek, mellyel a vérebekekkel tartotta a kapcsolatot, a teste maradt. „Ledobta magáról a szemfedőt... A húsa, amely már rothadni kezdett, foszforosan csillogott...” Olivér úgy kommunikál a kutyákkal – úgy parancsol nekik, rábírván őket a bosszúra –, hogy a saját rothadó testét eteti meg velük. „A kezdődő féregrágástól hígga vált hús könnyen hasadt le a bordájáról, könyöknyi darab maradt a karomná vált keze között. Azt odavágta a kutyák elé. S a két rettenetes szörnyeteg erre egyszerre megint ebbé vált. Hús!” A hun eredet ereje immár benne folytatódik, az ő haragját fejezi ki a testével végrehajtott áttevődés, elhagyván a nyelv emberhez rendelt, addig egyébként metaforikusan jelölő (akként identitásképző) státuszát. A vérebekek borzalmas üvöltése ennek az embertelenné váló nyelvnek a hangja – persze Lőkös nézetéből, aki szemtanúja az eseményeknek. E nyelv abszurdumig fokozott metonimikus működése úgy adja oda magát a testet, miként a beszéd anyagát, a hangot adta oda. Sőt, a saját hangra képtelenség a gondolat (írásos?) látszását kényszeríti ki, mert miközben a lovag cafatokban tépi magáról a húsát, „[f]olyóssá vált agya velejéből a koponyáján keresztül átlátszott a gondolat: »– Oda megyünk! A torkát...«”

A „kommunikáció” ilyen végletes anyagsága, az emberi testnyelv szó szerinti defigurálása – miként az abszurd vagy a groteszk általában – akár komikus hatást is keltethet, mint ahogy a fekete humor – Swifttől Ellisisig – egyébként is roppant módon kedveli a test feldarabolásának motívumát. A horror és a burleszk sem okvetlenül áll távol egymástól. Humoros-parodisztikus hatást válthat ki Olivér sajátos premizálási taktikája akkor is, ha a megtestesült nyelv kommunikációelméleti téziseivel vetjük össze, melyek nagy elszántsággal törnek lándzsát a nyelv eredendő materializáltsága mellett. Biztosra vehető, ennél a transzcírozásnál materializáltabb (és dezantropomorfizáltabb) üzenet nem létezik, együtt járván a szubjektív identitás itt szintén nem sokat teketóriázó dekonstruálásával. Ezzel persze egy ironikus aspektus is feltárulni látszik. Sőt, a szöveg itt-ott mintha maga is javaslatot tenne az ironikus recepció megerősítésére, pl. akkor, amikor a hulla, mint egy hadvezér, zászlóként lengeti testmaradványait, utat mutatva katonáinak: „Aztán feje felett csóválta a húsdarabokat, nagy iramodással szaladt előre. A kutyák a nyomában.” A horror deperszonalizáló karaktere ezzel is könnyen átjárhatóvá teheti a határt a katasztrofikus és a fekete humorú komikus hatás között.

A lovag mindenáron azt akarta, hogy – a testjelek identitásképző erejének fentebbi manipulálásával – a saját öszülése mellett besötétítse Bulcsú fehér haját és szakállát, mégpedig annak vérével: „A szakállát, azt, azt... a torkát... hogy a megalvó vér fesse vissza barnára...” S bár a kísértetjárás éjszakáján a püspök is meghalt, a visszapogányosítási kísérlet nem sikerült. A főpap „hófehér szakála ott feküdt a mellén, hosszú ősz haja mosolyogva simult a vánkosra”. Vagyis ami történt, mégsem az anyagi jelek, nem a materializált üzenetek kizárólagossága révén történt. A jelek azt mondták ki, ami a szö-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 38. szám

vegből következett, amit a nyelv közölt – mellőzve a performance merő materialitását. A zárlat, bár előzményei átestek a nyelvi anyagok fantasztikus – technizáltan kezelt – csereberéjén, elhárítja a fantasztikumból kinyerhető egyedüli értelmezést, és Lőkös molnár vízióját újra metaforikusan vonatkoztatja a történetre, immár a szereplői identitások és szenvedélyek kifejeződéseként – egy értelem hordozójaként. A test kísérteties kalandja tehát lényegében újra a képzelőerő közegébe került vissza, nem lépte át visszavonhatatlanul a filmszerű-performatív anyagiasítás határát. De eljátszott azzal a – modernitásban egyre inkább előretörő – jelölésmóddal, mely az immateriális (imaginatív) jelentéseket nem a szimbolikus-metaforikus megmutatkozás, hanem a hordozóik meghatározta érzéki megmutatkozás szerint működteti, elérkezvén a jelek immateriális tárolásának (mint értelmezetségüknek) az elvetéséhez.

Kosztolányi Dezső, az 1917-ben megjelent *Éjféli* című, a „magyar írók misztikus novelláit” tartalmazó, a műfajt a modernitás egyik reprezentánsaként bemutató antológia előszavában a fantasztikus történeteket a huszadik század népmeséinek nevezi. Modernitásuk abban állna, hogy a „csodák világa” bennük nem idegenszerűen különös, ellenkezőleg, mindenki számára könnyen érthető lenne. Érthető, mégpedig éppen mindennapi érzékelhetőségük révén: „Tapintjuk, ízleljük, szagoljuk a kísérteteket...”¹⁹ Az értelemnek és az érzékelésnek ezen összefonódottságát a továbbélő romantikus egyéniség önkezesésével, illetve, ettől nem távol állóan, a tudattalan pszichoanalitikus vizsgálatával lendíti túl az információáramlás merőben technizált formáira szorítókozáson. De miközben a romantikus kitarulkozás és a lélekelemző alászállás történeteit lényegében mesének tartja, ezzel fiktivitásuk mélyén a mindennapi érzékelésnek, a modern technika környezetének szubverzív erejét is feltételezi: „minden óra a kísértetek órája”. E modern érzékelésmód tehát kiváltója és egyúttal függvénye egy modern – mindig új, innovatív – értelmezetségnek. Jel és jelentés szétcsúsztatását – valamint újrendeződését – eszerint nem pusztán a nyelvi anyag interpretálhatatlan öntörvényűsége, hanem episztemológiai-lag adott mediális váltásainak eseménye idézi elő. Ahogy az *Éjféli*-antológia első darabjának (Babits Mihály: *Novella az emberi húsról és csontról*) szereplőjével történik, aki váratlanul elkezd „röntgen-szemekkel” látni, a szó szoros értelmében, s végül kedvese alakjából sem vesz észre mást, mint egy „csúf, szürke, szögletes” csontvázat. Mindig csak szép, lazán öltözött hölgyek közelsége váltja ki benne e hatást, vagyis az egyébként orvostudományi eszközzel feltáruuló látványt az erotikus élmények rajzolják elé. A libido ilyen groteszk kifejeződése a modern technika közegében ugyanakkor nemcsak az ösztönkésztetés testiségének mediális kiszolgáltatottságával játszik el, hanem az elfojtás mechanizmusára is utal a Lovagh (!) nevű férfinál. Babits Mihály novellája ezzel az ember és a gép viszonyát mint az ember totális mechanizálódását, vagyis az általa teremtett médiumoktól meghódítottságát mutatja fel. (A hierarchia e megfordulása számos kommersz mű alapötlete az ezredfordulón.) A tézissel, hogy a tudattalan: nyelv, köztudottan Lacan alakította tovább Freud elgondolását. De hogy a tudattalan olyan nyelv,

¹⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Előszó = Éjféli*, szerk. BÁLINT Aladár, Bp., Kner [hasonmás], 1992, 5–7.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIII. évfolyam 3. szám

melynek elfojtását vagy megszólalását a médiumai befolyásolják, sőt, határozzák meg, még kevésbé vizsgált aspektusa az irodalomnak.

A fentiek nyomán átlátható, a fantasztikus irodalom és poétikája főleg azért lehet a romantika és a modernitás egyik fontos reprezentánsa az ezredforduló olvasója számára – Poe-tól és Hoffmann-tól Gogolon és Maupassant-on át Kafkáig és Borgesig –, mert elsősorban utal a nyelvi jelentéseknek és archiváltságuknak a 19. századtól kezdve gyors ütemben változó, az érzékelésmódoktól, az érzékelésmód technikai feltételeitől függő karakterére és használhatóságára. Újra csak bizonyítván, hogy a (művészi) nyelv történetisége nem írható le mediális vonatkozású történetiségének akceptálása nélkül. Többek között a modern irodalom formatanának egyik alapeleme – a beszédnek (a cselekmény „hogyanjának”) előtérbe kerülése a sztorival szemben – azáltal érvényesülhet, hogy az egyik médiumban értelmezhetetlen, oktalan esemény egy másik közegben oksági összefüggésbe kerül. A babona például, freudi magyarázata szerint, nem pusztán az oktalan összefüggések tévhite, ellenkezőleg: a kísérteties lelki történetek olyan belső-rejtett determinációjának kifejeződése, mely az adott hétköznapi szinten átláthatatlan.²⁰ Vagyis a mediális áthelyeződés – mint poétikai-nyelvi aktivitás – új narratívát teremthet, mivel a fikciót új oksági rendbe állíthatja. Az elbeszélésnek az olvasót izgalomban tartó pragmatikája így terjedhet ki a történet szintakszisára.

Cholnoky Viktor novellájának elbeszélője továbbá olyan metapozícióban marad, mely mindvégig kezelni, egymáshoz viszonyítani (megkülönböztetni) képes az általa elbeszélte érzékelésmódokat. Lőkös molnár víziójának örvénye nem vonja magába a közvetítő narrátor perspektíváját. A modernitás alakulástörténete azonban e téren a metapozíciók feloldódásának története – ennek egyik esete, hogy a fantasztikum érzékelése egyre inkább elfelejtkezik annak a nézőpontnak (médiumnak) az esetlegességéről, mely a világot irreálisnak mutatja. A fantasztikus hétköznapivá, az abnormális normálissá áttűnésének klasszikus példája *Az átváltozás*. Franz Kafka elbeszélése ilyen értelemben arról szól, hogy teljes mértékben irreális első mondata a cselekményben később elveszti rendkívüliségét, és a benne foglalt állítás egyre inkább a mindennapok realitásához fog csatlakozni. Csak a kiindulás irreális – a fikció tudomásulvételét követően a többi már merőben hétköznapi tapasztalat, ezért nevezhető a szövegezés abszurdnak. Megszűnik benne a normális és az abnormális eldöntetlenségének a játéka, kioltódik a nyelv jelentésképző (humboldti) energiája. „Az a féreg nem Gregor” – hangzik a családtag megfellebbezhetetlen ítélete az átváltozás alanyáról, megtagadván magát az átváltozást. Ahogy a nyelv anyagságának technicista szemlélete sem ismeri az információ tartalmi átváltozásának eseményét, csupán mediális áthelyeződését. De az átváltozásról mégis tud a mindezt közlő nyelv, éppen azzal, ahogy elbeszéli Gregor Samsa történetét: a sztori elbeszélése egyetlen pillanatra sem felejt el első mondatát. A szöveg így folyvást emlékezik önnön eredetére. Kosztolányi Dezső (idézett előszavában) a fantasztikus novellát a huszadik század népmeséjének nevezte, s Kafka művei közismerten szoros összefüggést mutatnak a narratív formák olyan alapsémáival, mint a mese és a példázat. Nincs epikus műfaj,

²⁰ Sigmund FREUD, *A mindennapi élet pszichopatológiája*, Bp., 1994, 203.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

amely ezeknél jobban kifejezné a narratívák azon belső rendjét és nélkülözhetetlen kohézióját, melyet Todorov (strukturalista horizonton) a következőképp jellemzett: „minden elbeszélés mozgás két hasonló, de nem azonos egyensúlyi állapot között. [...] Az elemi elbeszélés tehát két típusú epizódot tartalmaz: az egyensúlyi, illetve a nem egyensúlyi állapot leírását, illetve az egyikből a másikba vezető állapot leírását.”²¹ A mese és a példázat alighanem a legnyilvánvalóbb kifejeződései ennek, míg a médiumok anyagainak merőben technikailag megragadott információáramlása valóban nem képes reflektálni erre: nincs emlékezete. Ezzel szemben az elemi elbeszélés „két állapotának” egybevetése az alkotásban és recepciójában csak úgy képzelhető el, ha a szöveg nyelve eleve archivál: memóriája az anyagtalan jelentések raktározására és továbbadására képes. Kafka művészetének szuggesztív ereje pedig nem kis részben az *elbeszélés* emlékezete és a *történet* emlékezetvesztése közötti hallatlan feszült, egyre éleződőbb és roppant formaérzékkel kialakított viszonytal magyarázható. Az elbeszélés (műfajilag: meseszerű, példázatszerű formálás) jelentésképzése így szembesül a narratívában megfigyelhető jelentésvesztéssel, mint a nyelv anyagi-mediális működésében létrejövő kommunikációval. Nem nagy túlzás Joseph K.-t sem egy olyan processzus („per”) szereplőjének tekinteni, akinél az úgy információinak kezelése a vonatkozó „anyagtalan” memória elvesztésével – ezért az adatok halmazának győzelmével, a jogeset és egyáltalán az egész folyamat átláthatatlanságával – jár együtt. Nem a világ idegenedik el tőle – ő nem érti a világot. Kafka műveiben továbbá – így *A kastélyban* – igen nagy szerepet játszanak a híradás kommunikatív gesztusai: szorosán összefügg bennük az üzenet továbbításának medialisítása és értelmezhetősége.

Az *Olivér lovag* poétikája nem különíti el ilyen határozottan a nyelvi információ közvetítésének e két szintjét: nem sajátja a későmodern próza radikalizmusa, annak azon abszurdításba hajló vonása, mely az irrealitás metaforikáját a cselekményes realitás szintjére defigurálja. A közlés mindvégig két médium – a látomás és a valóság – közötti összjátékra és nem az egyirányú átváltozás eseményére szorítkozik. A püspök teste és ravatala visszanyeri főpapi pompáját, s eszerint a lovag is megmarad ősei relikviái között. A „tűzes malom” név metaforájának anyagivá váló (paronomázikus) ütközése a „tűzes malom” elnevezéssel felidézhetette az általa jelölt helyszínen a nyelv (információ) akár horrosztikus emberfeletti uralmát, de nem győzte le végleg azon realitást, melyen ezúttal a nyelvi anyag értelmezhetőségének megkerülhetetlensége és előzetessége alapul. Bár megérintette a későmodern poétika távlata, a kulturális tradíciók által közvetített alany koncepciója, a nyelvi értelem csakis egy realitás szintjéről tud önmagát érvényesítve az irrealitás szintjére tekinteni. A csoda nem válik olyan mindennapian érzékelhetővé, tapinthatóvá, ízlelhetővé, szagolhatóvá, ahogy Kosztolányi kifejtette, s ahogy az olykor nála, vagy e belátás legközismertebb egyéb példáiban megfigyelhető. Ennyiben örzi Cholnoky Viktor novellája azt a romantikus karaktert, mely ugyanakkor minden modern szöveg sajátja lehet a századfordulón, poétikailag is határt húzva „hétköznapok

²¹ TODOROV, *i. m.*, 140.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

és csodák” közé. A huszadik század további fantasztikus fejleményei²² viszont arra kérdeznek majd egyre határozottabban, hogyan képesek vagy képtelenek a mindennapok médiumai olyan jelek tárolására, melyek értelme a nyelv médiumával létesülő kapcsolatban kereshető.

²² Ezekkel Cholnoky Viktor a publicisztikájában is gyakran foglalkozott, lásd BALOGH Piroska, „A tudomány jegyében”? (Cholnoky Viktor és *A Hét*) = *A kánon peremén, i. m.*, 7–18; SZAJBÉLY Mihály, *Ch[olnok]y [Viktor] az újság[ot] író [író]*, Iskolakultúra, 1993/3, 19–28.

FERENCES ISKOLADRÁMÁK: CSÍKSOMLYÓI PASSIÓJÁTÉKOK, 1721–1739

Szerkesztette, sajtó alá rendezte Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum Kiadó–Akadémiai Kiadó, 2009 (Régi Magyar Drámai Emlékek: XVIII. század, 6/1), 940 l.

Régi drámairodalmunk fennmaradt darabjainak kritikai közlése 1960-ban vette kezdetét Kardos Tibor és Dömötör Tekla drámatörténeti szintézisével (*Régi magyar drámai emlékek I–II*, Bp., 1960), melyben összesen 49 régi szöveg kritikai kiadása található. A legkorábbi, a 17. századig tartó időszak drámatermését öleli fel ez a vállalkozás (mindössze egy 18. századi darabot tartalmaz). Folytatása csak 1989-ben következett: ekkortól azonban folyamatosan jelennek meg a sorozat 18. századi kötetei, melyek e század iskoladrámáit közlik felekezetek szerinti bontásban. A protestáns, minorita, pálos, jezsuita, piarista, egyéb katolikus darabok után legutóbb a ferences drámatermés első, 18. század eleji része látott napvilágot 2009-ben, *Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739* alcímmel.

A sorozatkiadvány 1989-ben az iskola-dráma-szövegek felekezetek szerinti megjelentése mellett döntött. Bár ez a felosztás vitatható kérdéseket is felvet, mindazonáltal e metódus használhatónak, követhetőnek bizonyult. A *Ferences iskola-dramák* első kötete így indokoltan igazodik a sorozat eddig megjelent köteteihez mind szép, letisztult küllemében, mind szerkesztési, szövegközlési alapelveiben.

A különböző keresztény felekezetek, rendek iskolai színjátzásának maradványai csak kis részben állnak a kutatók rendelkezésére ma, a szövegek, programok

is csak sajnálatosan kis mértékben ismertek. A ferences rend iskolai színjátzása e téren kitűnik a többi felekezet, rend színjátzásából – főként a Csíksomlyón igen nagy arányban fennmaradt drámakéziratoknak köszönhetően. Ennek a hatalmas magyar nyelvű drámakörpusznak a terjedelme indokolja, hogy a ferences kiadványsorozat ígérkezik a leghosszabbnak: szerkesztői hat kötetben tervezik kiadni a több mint 60 drámaszöveget. (A protestáns, a jezsuita és a piarista szövegek ill. programok 2–2 kötetben láttak napvilágot: a protestáns kötetekben 49 szöveg és egy program, a jezsuitákban 37 szöveg és 31 program, a piaristákban 40 szöveg és kilenc program található.) A most kiadott 6/1. kötetben 15 szöveg olvasható, a jegyzetekkel együtt imponáló terjedelemben: 940 lapon.

A kötetek rendezőelve időről időre változott, a kiadott anyag speciális jellemzői szerint. Minél sokrétűbb egy-egy drámaanyag, annál nehezebb olyan közlési rendet kialakítani, mely egyszerű, logikus és áttekinthető. A fennmaradt darabok köre speciális megoldásokat kíván és indokol, ezért más-más minden kötet szerkesztő metódusa. A ferences anyag sajátossága a nagyrészt egy helyszínhez köthető volta ill. drámagyűjteményekben fellelhetősége – a szerkesztők tehát ezeknek megfelelő struktúrát alakítottak ki.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2010. CXXXI. évfolyam 3. szám

Ha végigtekintjük az elmúlt jó húsz év RMDE-köteteit, az egyik szembetűnő változás a bevezető tanulmányok terjedelmének növekedése. A 6/1. kötet ezt a tendenciát folytatja: több szempontú, hét fejezetből álló bevezetővel kezdődik. A kiadott darabok megközelítéséhez ez az alapos bevezetés mindenképpen szükségesnek tűnik, még akkor is, ha az abban foglalt megállapítások jó része korábban könyvek, tanulmányok formájában, nagyobb terjedelemben már megjelent. E jó negyven lapnyi összefoglalás egyik fő erénye éppen tömörségében rejlik, s a szakirodalmi hivatkozások ill. a *Felhasznált irodalom* című fejezet (53–61) a további tájékozódásra vágyónak biztos eligazítást nyújtanak. A fejezetek logikus rendben egymás után sorjázva bemutatják a ferences rend iskoláit, az ott folyó színjátszást, majd a csíksomlyói színjátszás ismertetésére térnek rá: előbb a kéziratokról, majd a színpadról, a műfaji sajátságokról és a forrásokról szólnak. A bevezetőt a szerkesztési és szövegközlési elvek ismertetése zárja, melyet angol nyelvű összefoglalás és az irodalomjegyzék követ.

A bevezető első három fejezetét Pintér Márta Zsuzsanna írta. *A ferences rend iskolái* című (I.) fejezetben (7–13) felidézi a ferences rend magyarországi történetének legfontosabb eseményeit, majd hosszabb-rövidebb történeti ismertetést ad a kis- és nagygyimnáziumokról, kezdve a legjelentősebbel, Csíksomlyóval. A szerző korábbi munkáiban is foglalkozott e témával, így 1993-ban megjelent alapvető monográfiájában (*Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Bp., Argumentum, 1993), melyhez képest jelen tanulmánya rövidebb, ám korszerűbb adatokat és álláspontot tartalmaz (pl. a mikházi vgy az

esztelneki iskola megítélésében), másrészt az iskolák bemutatása részletesebb is az említett monográfiában olvashatónál. Pintér Márta Zsuzsanna a témával kapcsolatos újabb kutatási eredményeit 2005-ben tanulmányban foglalta össze (*A magyarországi ferences rend középfokú iskolái a XVII–XVIII. században = A ferences lelkiesség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, I–II, szerk. ÖZE Sándor, MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, Piliscsaba–Bp., 2005, 581–592), mely részről ugyanazt tartalmazza, mint a jelen kötetben található bevezető. A szerző azonban az említett tanulmányhoz képest többet ad: röviden tárgyalja a lipótszentmiklósi, a rozsnói és az eszéki iskola működését. A II. fejezet (*A színjátszás története a ferences iskolákban a 18. században*, 13–17) azokat az iskolákat sorakoztatja fel, ahol adatokkal bizonyítható a színjátszás. A lényegre törő, pontos adatokat tartalmazó ismertetésben a legtöbb és legkorábbi adattal rendelkező Csíksomlyó ezúttal a felsorolás végére került, talán átvezetésképp a következő, a csíksomlyói színjátszással foglalkozó fejezetekhez. A szerző a ferences monográfiához képest (PINTÉR 1993, 34–41) több és újabb adatot közöl; az iskolák ismertetésének sorrendjét jórészt meghagyja (a csíksomlyóin kívül a trsztenai iskola bemutatásának helye változik). A rendkívül tömör és adatgazdag ismertetésben egyedüli zavaró elem, hogy nem derül ki az iskolák sorrendjének mi-értje. *A csíksomlyói kéziratok* című III. fejezetben (17–20) Pintér Márta Zsuzsanna áttekinti a kéziratokkal foglalkozó szakirodalmat, valamint felidézi a drámakolligátumok regényes történetét. Ismerteti az eddig nyomtatásban megjelent csíksomlyói szövegeket, majd a kéziratok és kötetek

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

alapos bemutatása következik MUCKENHAUPT Erzsébet könyvészeti leírása (*A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei: Könyvleletek 1980–1985*, Bp.–Kolozsvár, Balassi–Polis, 1999, 24–25, 106–108, 112–125) és a szerző kutatásai alapján. Pintér Márta Zsuzsanna kitér a kézírások értékelésére ill. az ezzel kapcsolatos problémákra, az autográf kéziratok kérdésére, valamint a kéziratok lejegyzésének módjából is levon következtetéseket.

A IV., *A csíksomlyói iskolaszínpad* című fejezetben (20–24) Kilián István a csíksomlyói szcenika legfontosabb jellemzőit foglalja össze. Bemutatja az adatokat és az azokból levonható következtetéseket egyaránt. Kitér az előadások (lehetséges) helyszínre, azoknak a szcenikával való kapcsolatára. Különös alapossággal mutatja be a drámákban kitapintható három világszint, a színpadkép és az erdélyi építészeti szokások lehetséges kapcsolódási pontjait, amit a drámaszövegekből származó idézetekkel, a (latin nyelvű) rendezői utasítások felsorakoztatásával is alátámaszt. Ugyanezekből következtet az előadás mikéntjére, a felhasznált eszközökre, effektekre, a színpadképre és a jelmezekre is, valamint ezekből bizonyítja a függöny (több kutatótól vitatott) létét – igen meggyőzően.

Az V. és a VI. fejezet a csíksomlyói darabokra mint irodalmi szövegekre és színelőadásokra koncentrál. *A csíksomlyói színjátékok műfaji sajátosságait* Demeter Júlia mutatja be (V. fejezet, 24–32). Ő is foglalkozott már több tanulmányában ezzel a témával (*A csíksomlyói passiók műfaji sajátosságai = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003, 19–24; *Műfaj és funkció összefüggé-*

sei a csíksomlyói ferences színpadon = A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára, id. kiad., 743–753) – az ezekben foglaltak tömör összefoglalása, újragondolása e kötetben olvasható írása. A nemzetközi szakirodalom megállapításait ill. az európai szokásrendszert is bizonyosággal hívja műelméleti megállapításaihoz. Fölsorakoztatja a vallásos színjátékkal, azon belül különösképpen a passióval kapcsolatos műfaji problémákat, ellentmondásokat; föl hívja a figyelmet az egyértelmű műfaji kategorizálás lehetetlenségére. Igen alapos elemzésében esetenként a műfaj kérdésén túlmutató, ám fölöttébb lényeges témákat is érint (receptió, didaxis, magyar sajátosságok). A passiójátékokat több típusra osztja tartalmuk szerint – e kategorizálás is megalapozott és találó. Ide kapcsolódik a más műfajokkal (pl. certamen, consultatio) való kapcsolat bemutatása is. Demeter Júlia a passióhoz kapcsolódó jeleneteket lényegre törő alapossággal elemzi; ugyanígy mutatja be a 18. századi magyar iskoladramairodalomban úgyszólván egyedülálló tipológiai szimbolizmust alkalmazó csíksomlyói jellegzetességet, a gyakori moralitás-elemek különböző változatait, valamint a ritkábban jelen levő parabolákat. Kitér a verses és prózai szövegek arányváltozására és annak okaira is.

A VI. fejezetet (*A kötetünkben szereplő drámák forrásai*, 33–40) Medgyesy-Schmikli Norbert készítette. A fiatal tudósnek ugyancsak 2009-ben jelent meg rendkívül alapos és terjedelmes kötete, melyben a teljesség igényével térképezte föl a csíksomlyói darabok forrásvidékét (*A csíksomlyói ferences misztériumdramák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere*, Piliscsaba–Bp., Pázmány Péter

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 38. szám

Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar–Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009). Ennek az alapvető munkának leglényegibb megállapításait sűrítette össze bevezető tanulmányá Medgyesy-Schmikli Norbert. A szerző a különböző forrástípusokat eredetük szerint csoportosítja (Biblia, apokrif források, liturgikus és népénekek). A bibliai forrásokat természetesen nem jelöli meg pontosan, hiszen ezek terjedelme szétfeszítené a tanulmány kereteit, és a pontos forrásjelölések minden dráma jegyzetének *Nyelvi és tárgyi magyarázatok* alcímű részében megtalálhatók. Így javarészt a források különböző felhasználási módusait mutatja be Medgyesy-Schmikli Norbert. Ezen belül szól pl. a prefigurációkról, melyekről az előző fejezetben is szó esett; megközelítése nem műelméleti, mint Demeter Júliáé, hanem a forráskezelés technikája felől vizsgálja a kérdést. A szerző nem csupán a közvetlen forrásokat, hanem a magyarországi és európai párhuzamokat, előzményeket is igen precízen föl tárja. Egyedül az iskoladrámák mint források hiányoznak az alapos összefoglalóból. Az egyes darabokhoz fűzött jegyzetek ugyan tudósítanak a szövegátvételekről, ahol ez előfordul (166, 283, 509, 871–872), ám általában a darabok szövegköztiségről nem szól a szerző. Célja inkább a távolabbi források, a gyökerek fölterképezése. (A bevezető fejezetek azonban több alkalommal is érintik az intertextualitás kérdését.)

Medgyesy-Schmikli Norbert külön szól a zenei forrásokról, s ezek feltárása különös erénye a kötetnek. E munkát Kóvári Réka zenetörténész végezte el. Megállapításai önálló tanulmányban is megjelentek (*Énekek az 1721–1739 között előadott csíksomlyói misztériumjátékokban = Drá-*

ma – múlt – színház – jelen, szerk. CZIBULA Katalin, EMÖDI András, JÁNOSZATMÁRI Szabolcs, Oradea, 2009, 240–257); e kötetben az egyes darabok jegyzeteinél a zenei forrásokat (kották, szövegek) gyűjtötte össze és ismerteti. A kötetben közölt darabok közel felének, hét drámának zenei forrásait tárta fel a kutató. A szakértő alkalmazása nemcsak szakmai, hanem szerkesztési szempontból is igen előnyösnek bizonyult. A zenei források ismertetése és a kották a jegyzetek *Előadás* című fejezetében jelennek meg, azonos metódussal és terjedelemben. Egyedül az 1727-es (6A és 6B számú) dráma/drámák esetében vált kissé nehezen áttekinthetővé a zenei forrásanyag bemutatása. E mű vagy művek kiadása egyébként is több problémát vet föl. A *Liber exhibens...* című kolligátumba egy darabként másolták be, ám tartalmilag és szerkezetileg is két külön színdarabnak tűnik (az első fele passiójáték, a második hitvitázó darab) – ezért hozzák a szerkesztők 6A és 6B sorszám alatt a szövegeket. A jegyzet kimerítően tájékoztat az előadás ideje és a másolás kapcsán fölmerülő kérdésekről (420–421). A sajtó alá rendező az egy időben ill. a különböző időpontban történő előadás mellett felsorakoztatható érveket is ismerteti. A zenei betétek közlése a szokásos módon (a jegyzetek *Előadás* című fejezetében) kezdődik (422–423) a *Vexilla regis prodeunt* kezdetű himnusz kottájával együtt, ám a 424. lapon, a *Forrás* című fejezetbe kerül az előadás során szintén felhangzó magyar verzió (*Királyi zászlók lobognak*) kottája és szövege. Véltőleg nyomdahibáról van szó (a két kotta nem fért volna el a 423. lapon). Zenetörténész szakértőt az eddigi RMDE-kötetek nem alkalmaztak, igaz, azokban igen kevés a

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

zenei forrás. Csúpan a *Protestáns iskoladrámák* tartalmaz nagyobb zenei anyagot: e kötetekben a *Szövegkritikai megjegyzések* után, külön fejezetként jelenik meg a zenei forrás, *Ének, nótautalás* ill. *Ének* címmel (*Protestáns iskoladrámák I*, 348–350; *Protestáns iskoladrámák II*, 910–911, 970–971, 1123–1124, 1234, 1262–1263, 1308–1309, 1323–1324, 1368–1369, 1399); a minorita kötetben már a jelen kötet megoldásához hasonlóan, az *Előadás* című fejezetben (*Minorita iskoladrámák*, 168, 267). A zenei források mennyisége a csíksomlyói darabok esetében nagyságrendekkel nagyobb; ez teszi szükségessé a zene-történész szakértő bevonását a munkába – s ez is egyik előremutató és fölöttébb hasznos újdonsága a jelen kiadványnak.

Igen hasznos, alapos és részletes a VII. fejezet: *A kötet szerkesztési és szövegközlési elvei* (Demeter Júlia, 40–46). Ebben a szerkesztő e kötet, illetőleg a megjelenés előtt álló kötetek szerkesztési alapelveit és sajátosságait foglalja össze. Az eddigi RMDE-kötetek összeállításakor a szerkesztők az időrendet, az előadások helyét vagy a drámakézirat lelőhelyét választották rendező elvnek, s nem dolgoztak drámagyűjteményből (kivéve a *Minorita iskoladrámák* című kötetet, melynek szövegei időrendben jelentek meg). A ferenccs anyag túlnyomó része azonban három kéziratkötetben található. Ezeknek nagy része ráadásul csíksomlyói, ezért a szerkesztők úgy döntöttek, hogy a csíksomlyói anyagot egyben tartják. E döntést a VII. fejezet jól alátámasztja. A csíksomlyói anyag jórészt egy nagyobb és két kisebb kéziratkötetben található. Az utóbbiak műfaj szerint, időrendben egybemásoltak, ezért ezeket változtatás nélkül fogják közölni a szerkesztők, szándékuk szerint, egy

későbbi kötetben. Az igen terjedelmes, 48 (ebből 47 magyar nyelvű) szöveget tartalmazó *Liber exhibens...* azonban csak első részében követi az időrendet, a második részében korai darabok találhatók, nem időrendben. A drámakolligátum bonyolult szerkezetét Demeter Júlia áttekinthetően bemutatja; felvázolja a forrásanyag speciális voltából következő szövegközlői kérdéseket, s indokolja a valóban egyedül relevánsnak tűnő közlési rendet. Eszerint a jelen, 1. kötet és a leendő második a *Liber exhibens...* második egységét, az 1721 és 1754 között játszott darabokat (25 szöveg) közli; ezt követi majd a kéziratkötet elején olvasható 22 darab (1751–1774) a kötet sorrendjében; ezután a két kisebb gyűjtemény közlése következne eredeti sorrendben; az utolsó kötetbe a bizonytalan datálású ill. nem csíksomlyói darabok fognak kerülni. Teljes mértékben akceptálható a szerkesztők azon törekvése, hogy a forráshoz minél hűbben, ugyanakkor az áttekinthetőséget ill. – a hosszú időt felölelő repertoár miatt – az időrendet is figyelembe véve közöljék a hatalmas drámaanyagot.

Újdonsága és nagy erénye e kötetnek a korábbi RMDE-khez képest az angol nyelvű jegyzetek megjelenése. A bevezetés rövid változata is olvasható angolul (48–51, Demeter Júlia), ezen kívül minden dráma jegyzeteit és tartalmát is lefordították. A nemzetközi kutatásokba való bekapcsolódást mindenképpen elősegíti ez az eljárás, hiszen ez teremt lehetőséget arra, hogy magyarul nem tudó, külföldi kutatók is hozzáférhessenek ehhez az értékes drámaanyaghoz – még ha ezek a fordítások csúpan irányadó tájékoztatásul szolgálhatnak is.

A drámák szövegközlése a sajtó alá rendező által készített címlappal kezdődik.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXIX. évfolyam 313. szám

A korábbi kötetek metódusa szerint itt – a dráma kötetbeli sorszáma után – a szerző neve vagy az Ismeretlen szerző megjelölés, majd a (gyakran a közlő által adott) magyar cím, valamint az előadás helye és ideje olvasható. Az előadás idejét általában napra pontosan megadják (két esetben nem sikerült maradéktalanul azonosítani az előadás napját: a 6B és a 11. sz. drámák esetében), és többnyire az előadás alkalmát is jelzik: ez többnyire nagypéntek, egy ízben feketevasárnap (7. sz. darab). Két esetben nem jelzik az ünnepnapot, holott az előadás napját igen (a 6A és a 12B szövegek esetében). Az előadási alkalom fontos tényező, meghatározója a darab milyenségének, ezért hasznos kiemelése a címlapra. A címlapot a szereplők felsorolása, majd – az eredeti címmel és évszámjelöléssel együtt – a dráma szövege követi.

A szövegközlés pontos, áttekinthető, igen alapos. A kötetben olvasható drámaszövegek áttekintést nyújtanak a csíksomlyói színjátszás kezdeteiről, az 1721 és 1739 közötti 18 esztendőről. Bár a kötet darabjai mind passiók, tartalmuk és műfaji sokszínűségük változatossá teszi a szöveganyagot. Már a szenvedéstörténet bemutatása is igen változatos: Krisztus életének és kínhalálának különböző epizódjait mutatják be a darabok. Érdekességük, hogy leginkább Krisztus történetének földi elemeit mutatják be, pl. a feltámadás, a pokolra szállás csak egy darabban jelenik meg. Gyakoriak azonban a csodatételek, az utolsó vacsora, a getsemáni kerti jelenet, a főpapok tárgyalása, Krisztus megjelenése Heródes, Pilátus előtt, az ostromozás, a kínzás, a kereszttvitel, a keresztre feszítés, Júdás öngyilkossága, Mária, Arimateai József jelenetei. A szűk értelemben vett passiójelenetek mellett igen sokféle más

jelenet olvasható a művekben. Némelyik szorosabban kapcsolódik a szenvedéstörténethez: például az égi pör ill. a próféta-játék jelenete, melyben elhatároztatik Krisztus megtestesülése, a bűnös emberiség megváltása (1, 6A, 8, 9. sz. darabok); többféle ószövetségi prefigura is megjelenik a művekben (1, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13. sz. darabok), többek között megtaláljuk Káin és Ábel, Sámson és Delila, Dávid és Góliát stb. történetét; igen szép Mária-síralmak olvashatók a legtöbb passióban, s ördögjelenetek is színesítik őket. Látható a teremtés története (8. sz. darab) és a világ vége, az utolsó ítélet is (4. sz. darab). Sok passióhoz kapcsolódik moralitásjelenet, melyben a bűnös ifjú sorsa került a nézők elé. Az élvezetekben elmerült ifjú vagy hallgat az intésre, s jó útra tér, vagy – gyakrabban – nem hajlandó lemondani a földi örömeiről, s végül elnyeri méltó büntetését: a pokolra jut. Ez történik a 4. sz. darab hőisével, Epicuriusszal is, akit saját lakomájáról ragad el a halál, s akinek teste és lelke aztán a pokolban egymást hibáztatja bűnei miatt. A *Hippoclydes tragédiája* ill. esztelneki variánsa (12A ill. 12B sz. darab) lényegileg azonos története nem csupán néhány jelenetben, hanem a darab egészében látható. Hippoclydes (Hippoclydes) a világi hívságok és a megtérés között örlődik, de végül nem hallgat az angyalok és Krisztus szavára, aki pedig még a kereszten függve is őt próbálja jobb belátásra bírni. Ez az ifjú is kimerítően részletezi pokolbeli kínjait. A *Passiójáték az előkelő ifjú megtérésével* (9. sz. darab) szereplője viszont meghallgatja Jeremiás intését, és megtér. Még hitvitázó darabokkal ill. jelenetekkel is találkozhatunk a szövegek között. A *Játék a zsidók megtéréséről* című (2. sz.) drámában a zsidók ke-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

reszténnyé lesznek, de nem tudnak választani a keresztény felekezetek között. Így előttük, őértük vitáznak a katolikusok és a nem katolikus felekezetek képviselői különböző hittételekről (Szentháromság, hét szentség, oltáriszentség, szentek, képtisztelet), természetesen az előbbiek fényes győzelmével. *Az angyalok vitája az oltáriszentségben* című (6B sz.) darab ennél is elvontabb: négy angyal a kenyér és a bor színe alatti átváltozást taglalja benne.

A drámaszövegeket követő jegyzetek többnyire egységesek, áttekinthetők, tömörek, ahol azonban szükséges, bővebb információkat is közölnek. *A mű adatai* című fejezetben a kézirat fellelhetősége és az esetleges eddigi kiadások közlése után az adott művel foglalkozó szakirodalom bemutatása következik, majd az eddigi RMDE-kötetekhez képest újdonságként a mű tartalmának rövid (néhány lapos) összefoglalása olvasható *A dráma rövid tartalma* alcímmel. Ez a tartalmi összefoglalás igen hasznos, hiszen általa könnyebben áttekinthető a kötet; a kutató hamarabb rálelhet az őt érdeklő motívumokra, eseményekre, tartalmi elemekre, de szerkezeti megoldásokra is, hiszen a tartalom közlése követi a szerkezeti felépítést. Így csupán sajnálni lehet, hogy ez a remek megoldás eddig nem jelent meg az RMDE kötetekben. A kezdő fejezet olyan kérdésekre is kitér, amelyek speciálisan az adott drámával kapcsolatban merülnek fel. Pl. az első dráma jegyzetében Kilián István a (scena helyett használt) *statio* és *feretrum* elnevezéseket értelmezi (109); a sajtó alá rendezők datálási problémákkal (212, 419–420), a mű töredékességével (212), műfaji kérdésekkel (933), a szerkezettel (340, 419–420, 505, 585, 740) is foglalkoznak e fejezetben. A *Szerző* című fejezetben vagy az

ismeretlen szerzőség rögzítése, vagy a szerző megnevezése és rövid életrajza olvasható. A szerzőség azonban egy esetben sem bizonyos: a kéziratok az itt kiadott művek esetében egy ízben sem említik a szerző nevét. Kilenc esetben azonban megállapítható a szerző feltételezett személye. Ezt kérdőjellel jelzik a szerkesztők. Ezek a feltételezett nevek a Fülöp Árpád által 1897-ben kiadott *Csiksomlyói nagy-pénteki misztériumok* című kiadványban olvasható tanári névsorokon alapszanak (Bp., Franklin Társulat, 1897, 12). Mivel a Fülöptől közölt névsorok forrásai mára elvesztek, s más forrásunk sincs, a szerkesztők eljárása indokolt. Mint a bevezető megjegyzi, a szerzőség egyébként sem volt fontos, az előadások sok esetben kollektív munkát jelentettek. A *Forrás* című fejezet bemutatja a művek forrásait. A leggyakrabban ez a Biblia, ill. annak különböző könyvei. Ez a fejezet általában nem tárgyalja a pontos bibliai helyeket, csak ha igen kevés ilyen van; a pontos hivatkozások a *Nyelvi és tárgyi magyarázatokban* olvashatók. Ebben a fejezetben a szerkesztők inkább a források nagyobb csoportjaira, a forráskezelés módjára, esetleges elmentmondásosságára és hibáira térnek ki röviden. Ha más csiksomlyói darab volt a mű forrása, esetleg az adott szöveg szolgált forrásul egy másik, későbbi dráma számára, azt is jelzik itt, ha releváns, a pontos megfeleléseket táblázatban is rögzítve (283); a más műfajú források (siralmak, *Makula nélkül való tükör* stb.) jelzése is itt történik. Az 1753-ban Eszterneken játszott darab (12B) az 1737-es csiksomlyói passió variánsa (12A) – így e dráma esetében a forrásról bőszégesebben szól a sajtó alá rendező. Az 1729-es darab jegyzeteiben a bibliai források jelölése valami-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

ért a tartalmi összefoglalásba került, így ezek a hivatkozások nehezebben megtalálhatók. A szerkesztők foglalkoznak a forrásjelölés módjával is. Az *Előadás* című fejezet az előadás idejének megjelölésével kezdődik; kitér az előadás helyszínére, a színpadképről, a jelmezekről, a kellékekről, az előadás módjáról szól, valamint a zenei betéteket mutatja be. Mivel ezek a szövegből megállapítható jellemzők, ezért a jegyzetek terjedelme, jellege darabról darabra változik. Többször is szólnak a sajtó alá rendezők pl. a függöny használatáról (214, 342). A *Szövegkritikai megjegyzésekben* a szöveg írásképéről, a rövidítésekről és feloldásokról, a problematikus betűkről (pl. minden esetben az ő, ö, ü, ű jelöléséről), a szerepnevek egységesítéséről, a nagybetűs és kisbetűs írásmódról, a sortördelésről esik szó. Ezek némelyike főlegesen szerepel, hiszen a bevezető tanulmány is leszögezi többek között a sorokra, versszakokra tördelés módját, a tulajdonnevek nagybetűsre javítását, a központozás modernizálását. A megjegyzések legtöbbször azonban hasznos és releváns információkat tartalmaz a kézirat jellegzetességeiről. A *Tárgyi és nyelvi magyarázatokban* a tájnyelvi, latin, régies vagy romlott alakú szavak magyarázata, valamint esetenként a pontos forráshivatkozás jelenik meg.

A kiváló jegyzetapparátus elkészítése, a különböző szövegek jegyzeteinek, a különböző sajtó alá rendezők módszereinek

összehangolása egy ekkora szöveganyag esetében heroikus munka – s ezt a szerkesztők maradéktalanul elvégezték. Mindössze elenyésző számú, apróbb nyomdai hiba maradt a jegyzetekben – pl. *A dráma rövid tartalma* nem mindenhol jelenik meg külön fejezetként, egyes esetekben *A mű adatai* közé került (az 1721-es, az 1726-os, az 1729-es és az 1737-es darab jegyzetei). Az 1727-es darabnál a jegyzetek sorrendje borult föl: a *Szerző* című fejezet az *Előadás* utánra került. Az egyik hivatkozott szakirodalmi feldolgozás (16.: *Pintér* 2003) véletlenül kimaradt a felhasznált irodalom listájából. Szerencsére ezek az apró hibák semmit nem vonnak le a munka értékéből és a kötet használhatóságából.

A *Ferences iskoladrámák* a RMDE záró alorozatának ígérkezik. A hatalmas anyag kiadása előreláthatólag néhány év alatt végbemegy, a 2. kötet anyaga máris kiadásra kész. Természetesen folyamatosan kerülnek elő újabb drámaszövegek is – ezek máris egész kötetnyi terjedelműek, s szintén a megjelentetés előrehaladott stádiumában vannak. (A készülő pótkötetek felekezetiileg vegyes tartalmúak lesznek.) Az immár évtizedek óta tartó munka tehát lezárásához közeleg. Olyan anyag kerül így a kutatók kezébe (korszerű, pontos és alapos formában), mely régi drámairodalmunk kutatásához nélkülözhetetlen, megkerülhetetlen.

Nagy Szilvia

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2010. CXXIII. évfolyam 3. szám

A SZÉP ÉS A JÓ: KAZINCZY ÉS A MŰVÉSZETEK. KIÁLLÍTÁS

A PETŐFI IRODALMI MÚZEUMBAN, 2009. MÁJUS 27–2010. FEBRUÁR 28.

A katalógust szerkesztette Kovács Ida, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010, 175 l.

A Kazinczy-évhez méltó, háromnegyed évig nyitva tartó, reprezentatív kiállítással állított emléket a magyar irodalom rendkívüli képességű szervezőegységének, műfordítójának és költőjének a Petőfi Irodalmi Múzeum. Most a kezünkben tarthatjuk a kiállítás mind eszmei, mind formai minőségében első osztályú katalógusát. A legfőbb érdem természetesen Kazinczyé, aki hatalmas képzőművészeti anyagot mozgatott meg élete során. Értjük ezen, hogy a megfelelő felkészültséget, műveltséget megszerezve eljutott néhány híres gyűjteménybe (Bécs, Belvedere, Nagyszében, Brukenthal gyűjtemény, Pest-Buda Vármegyeháza), folyamatosan beszerzett reprodukciókat, ismertető kiadványokat, és élményeit elemzés szintű beszámolókból megosztotta levelezőtársaival, és így szerencsére az utókorral is. Rómában sajnálatos módon nem járt, pedig megérdemelte volna.

Milyen elvárásai voltak egy művel szemben? Számára egy műalkotásnak idealizálni kell a témáját. Nem hétköznapi, hanem isteni színekben kell megjelenítenie. Ezért nem helyesli, ha egy művész modell után fest vagy mintáz, mert akkor az egyedi vonások kerülnek túlsúlyba, nem pedig az általánosak, az idealizálás. Fontos neki, hogy a művész test és lélek egységét ragadja meg. Egy igazi műalkotás láttán a befogadót *gyönyör* tölti el, az író-műkritikus ezzel a katarzisz érzését fogalmazza meg, magyarítja. Alapvető jelentőségűnek tartja a portré műfaját: szükséges az a barátoknak is, de még inkább azért, hogy az utókor számára megmaradjanak az

alkotó ember vonásai. Kazinczy számára a természet nem csak azt jelenti, amit az ember a szemével lát. Sajátosan egyedi a szépség és a moralitás összekapcsolása. A klasszicizmus idején még nem különültek el végérvényesen egymástól a művészeti ágak. Erőteljesebb volt a korszakot átható művészeti irányzat közös eszmeisége, mint annak az egyes művészeti területeken való megnyilvánulása.

Mitől olyan átütően jó ez a katalógus? Mintaszerű a műtárgyak adatolása, de ettől még nem térne el jelentősen bármely igényes katalógustól. Az adatok után azonban a saját korában is rendkívül kiterjednek mondható levelezés részletei következnek, amelyek izgalmasan illusztrálják a szóban forgó képet. Megtudhatjuk belőlük, hol, mikor, milyen körülmények között találkozott Kazinczy a művel, és természetesen a szakszerű elemzés sem marad el. Ezek a levélrészletek tartalmazzák a polihistor véleményét a szerzőről, gyakran ki is jelölik a helyét az egyetemes művészettörténetben. A számára legizgalmasabb művek másolati hozzáférhetőségéről gyakorta maga gondoskodott. Jól ismerte mind a hazai, mind a bécsi litográfiai műhelyeket. A katalógus jegyzeteiből kibontakozik a költő és irodalomszervező ama elévülhetetlen érdeme, hogy ösztönözte a magyar képzőművészet fejlődését azzal is, hogy író-társaikat arra buzdította, készíttessék el portréikat, büsztséiket. Az is előfordul, hogy egy-egy könyv kiadásához maga Kazinczy rajzol (vagy tervez) illusztrációt. Így történik a korán elhunyt Dayka Gábor esetében, a portré díszítésében más portrékból

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

is merített ötletet. Egyébként műkritikáiban fontos volt számára, hogy milyen a műtárgy szereplőjének az öltözete.

Kazinczy kritikáival, közbenjárásaival a magyar művészet fejlődését szolgálta. Sokat segített többek között Donát Jánosnak is. Úgy véljük, a költőnek abban is szerepe volt, hogy a bécsi művész Pestre költözött. Őt tartotta kora legjobb portréistájának. Saját portréján kívül Révai Miklósét, Horvát Istvánét is megfestette vele. Ferenczy István leghíresebb szobrát, a pásztorlánykát csak 1828-ban láthatta Kazinczy pesti tartózkodása során, amikor is a művészt meglátogatta műtermében is. Ferenczy műve művészi és emberi szempontból egyaránt Kazinczy teljes megelégedésére szolgált. Azt is mondhatnánk, Kazinczy műpártoló tevékenységének mintegy jutalma volt, hogy egy olyan művész született, mint Ferenczy István. Mérheterlenül büszke volt rá, hogy őt magát is megmintázta.

A költő nagyra értékelte az építészeti remekék ábrázolásait is. Ezekkel részben pótolta hiányzó valóságos élményeit, részben azonban a művészetet kedvelő közönség számára is ismertté akarta tenni ezeket a műalkotásokat. Id. Ráday Gedeon péceli kastélyát ottani tartózkodása idején maga rajzolta le, elbűvölték a falakat díszítő freskók is. Képet készített saját széphalmi kúriájáról, amelynek tervezésébe ugyan csak beleszólt.

A bevezető tanulmányok elsője Marosi Ernőé, aki Kazinczyban művészetelméleti szaknyelvünk megteremtőjét is tiszteli, tegyük hozzá, teljes joggal. Másik alapvető észrevétele, hogy Kazinczy a művész számára a tudatos alkotási módszert tartja üdvözítőnek. Az ihlet egy későbbi művelődéstörténeti kornak, a romantikának lesz

kizárólagos művészetforrása. Kazinczy számára természetes, hogy a művész gondolkodva alkot. Ez azonban nem zárja ki, sőt egyenesen megköveteli a winckelmani inspirációt. A műélvezet lényege a gyönyör, amit a műalkotás okoz. Marosi felhívja a figyelmet arra, hogy Kazinczynál mindkét művészeti ág esetében (képzőművészet, irodalom) ugyanaz a gesztus munkál: a hiányzó magyar művészetet másolatok, illetve fordítások által kell a megszületésre ösztönözni. Gyapay László tanulmánya Kazinczy művészetelméleti elveiből az idealizálás követelményét emeli ki. A portrékból ugyanakkor elhagyhatatlan a hasonlóság követelménye. Kazinczy számára nem a szembeötlő, hanem a mögöttes, a lényegi, az eszmei hasonlóság a fontos. Gyapay írásának kiemelkedő megállapítása, hogy a portrék esetében Kazinczy számára az ikonográfiai elemzés is fontos. Azaz: egy képen legyen rajta minden, ami szereplőjének életét, pályáját jellemzi. Ez utóbbi a nemzet érdeke szempontjából is lényeges: a népük számára halhatatlant létrehozó alkotóknak ott a helyük a nemzeti pantheonban a szó szoros és tágabb értelmében egyaránt. A művészetnek azonban más célja is van: etikai feladatot is betölt.

Az évfordulós kiállításnak és katalógusnak a fő mondanivalója, hogy Kazinczy szerint a Jót a világban mindig a Szép készíti elő. Ezt kiegészíthetjük azzal a megállapítással, hogy a művészet segít élni és a világban eligazodni. Az irodalmi kiállítás lényegéből adódóan időszaki élménnyel szolgál: ott és akkor közvetít egy alkotóról vagy egy témáról kialakított muzeológusi koncepciót. A vélemény a látványon keresztül van megfogalmazva, és mint ilyen, egyedi. A katalógus, a

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

könyv azonban megörökíti, megőrzi ezt a látványt, legalábbis a maga lehetőségei szerint. Így szerencsére időről időre előve-

hetjük ezt a mind tartalmában, mind formájában igényes munkát.

Ratzky Rita

KOVÁTS DÁNIEL: „FÉNY S NAGYVILÁG ÉNNÉKEM SZÉPHALOM.”

A KAZINCZY FERENC EMLÉKHELY TÖRTÉNETE ÉS HATÁSA

Sátoraljaújhely, Kazinczy Ferenc Társaság, 2009, 272 l.

Névadója születésének 250. évfordulóját, valamint a Magyar Nyelv Évét köszöntötte és méltatta a Társaság alapító elnökének, jelenleg munkás tagjának sok illusztrációval gazdagított, igen tartalmas kötete, amely egyszerre sorolható be a helytörténeti, intézménytörténeti és az újabban divattá lett kultusztörténeti vállalkozások közé. Ugyanakkor jól dokumentáltan mutatja be részint Kazinczy otthonteremtési színhelyeit, köztük természetesen igen hangsúlyosan a valóban otthonná lett Széphalmot, a családalapítást, az egyre reménytelenebb gazdálkodást, sok életrajzi adatot felsorakoztatva. Ezenközben nem feledkezik meg arról, hogy miként lett Széphalom *Literaturlandschaft*tá, azaz irodalmi tájjá. Ezt szolgálják olyan fejezetek, mint *A széphalmi hétköznapiak*, *A széphalmi irodalmi műhely*. Életrajz és irodalomtervezés egymásra rétegződése világlik ki a kötetben. Kazinczynak efféle törekvései már a kortárs költők hozzá intézett verseiben visszhangzanak (Kölcsey, Berzsenyi, Vitkovics stb.); a Széphalomra látogatók közül kiemelkedik Petőfinek drámai hatást nem nélkülöző „szabadverse”, míg az emlékező utókort többek között Vachott Sándor, Tompa Mihály, Szász Károly és Jókai költeményeinek részletei képviselik). Kazinczy házának pusztulása, majd helyén a jelenleg múzeumként funkcionáló „mauzóleum” építése az intézménytörténeti

ellentmondások és viszontagságok közé sorolódik, hogy közbeékelődjék az 1859-es ünnepségsorozat, amelyet a kultuszképződést elemzők már korábban vizsgáltak. Itt természetesen kevésbé a kultusz „természetrájá”-ra vetődik a hangsúly, mint inkább az oknyomozó történetre, egyben építészettörténetre (Ybl Miklós terveinek sorsa sok szempontból tanulságos), s a kultusz helyett inkább annak a fáradozásnak, igen sok nehézségnek leírására kerül sor, amely az 1859-es országos, majd a helyi lelkesedés ellenére csak az 1880-as esztendőkre tette lehetővé berendezését. S noha a Magyar Tudományos Akadémia (Arany János!) sosem tagadta meg segítségét, az emlékcarnok berendezésében a Kazinczy-leszármazott Becske Bálinté a főszerep, aki „1909-ben összeállította a család által összegyűjtött relikviák jegyzékét, s azt az Akadémia egy egyíves füzetben kiadta.”

Az emlékcarnok tárgyi anyagának ismertetése nem kevésbé érdemi megfigyelésünk: az „eredeti”-nek minősülő relikviák mellett „egyéb tárgyak” is bekerültek, elsősorban későbbi ünnepségek „kellékei”. A történelem nem kímélte az emlékcarnokot sem, a változásokról, hiányokról és gyarapodásokról híven számol be a kötet. A leltárszerű számadás a jelen állapotot tükrözi, s végigolvasva a jegyzéket megállapítható, hogy részint hű

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

képet kínál Kazinczy működéséről, részint a kutatás számára is tartalmaz érdekességeket. A magyar nyelv múzeuma egy legújabb alapítás krónikájával szolgál, az iskolai oktatásban is fontos szerephez juttatható nyelv- és művelődéstörténeti, ezen belül irodalomtörténeti vonatkozásokat tár elénk, és helyet adnak időszaki kiállításoknak. Emlékezetes marad a „*Kívívánk a szép tusát*”: *A magyar nyelvújítás* című; az anyanyelvi mozgalom története szintén kiállításra készítette a múzeum vezetőit.

A kötet harmadik harmadában a Kazinczy-kultusz helyi hatásairól esik szó, a Zemplén megyei centenáriumi ünnepségekről, külön fejezetben *Széphalom és a zempléni iskolák* címmel. Fontos helyet kap Sátoraljaújhely a Kazinczy-kultuszban: jelentőségét nem utolsósorban az adja, hogy itt a központja a kiadványaival a helytörténeti és a Kazinczy-kutatást példásan szolgáló Kazinczy Társaságnak (elődje a 20. század elején létesített Kazinczy-kör volt). Alfejezetek ismertetnek meg a Kazinczy Ferenc Múzeum, valamint az újhelyi gimnázium idevonatkozatható tevékenységével. A Kazinczy Társaság alakuló közgyűlését 1985. április 26-án rendezték meg Sátoraljaújhelyen; a Társaság működésének kiemelt céljai: „a Kazinczy-kultusz ápolása, emlékhelyeinek gondozása; Kazinczy Ferenc életművének feltárása és ismertetése.” Ezekhez a célkitűzésekhez sikerült megnyerni a magyar felvilágosodás-kutatás jeleseit (Mezei Márta, Bíró Ferenc, Debreczeni Attila, Szilágyi Márton stb.), a Széphalom Évkönyv köteteinek tanúsága szerint Kazinczy és kora kutatásának legfontosabb orgánuma lett. Itt jelent-jelenik meg Váczy János Kazinczy-monográfiájának kéziratban maradt máso-

dik része, Kazinczy hagyatékának számos, eddig kiadatlan darabja, itt értekezett Richard Pražák cseh hungarológus, felvilágosodás-kutató Kazinczy és a csehek kapcsolatairól, a cseh–magyar felvilágosodás-kori érintkezésekről. A határon túl fellelhető emlékhelyek meglátogatása, kapcsolat Érsemlyénnel és Brnóval (Spielberg) jelzi, hogy a Kazinczy-kultusz ebben az esetben egyfelől a tudományos munka szervezését, másfelől az életmű jobb ismereteit szolgálja. Itt jegyzem meg, hogy a Széphalom Évkönyv gazdag helytörténeti anyagot is közread, s biztosítja a régió költőinek a megjelenést is.

Az utóbbi évek kultusz kutatása joggal nem egyszer a kultusz káros kinövéseit, a reflektálatlan beszéddel jellemezhető torzulásokat a kutatást, a higgadt beszédet gátló tényezőket mutatta föl. Kovács Dániel könyve utolsó fejezetében foglal állást e kérdésben: „A könyvben nem volt célunk a széphalmi Kazinczy-kultusz kapcsán a kultikus beállítódás, a szertartásrend és nyelvhasználat működésének elemzése; tényeket igyekeztünk feltárni és bemutatni, amelyek alapot adhatnak az irodalmi kultusz formáinak értékeléséhez.” Alább: „A széphalmi emlékhely története azt bizonyítja, hogy Kazinczy egykori lakhelye, sírja nem csupán valamilyen passzív tiszteletadásra, szubjektív elrövedésre indított az idők során, hanem olyan készletéssé forrása lett, amelyek hasznos tettekhez, építő kezdeményezésekhez vezettek.” A Kazinczy-kor kutatásához sok ösztönzést adott a Társaság, az évkönyv, a megannyi kiadvány. Emellett a régió kultúrájának szerveződését is vállalta a Sátoraljaújhely–Széphalom „központ”. S ennek a szükséges kulturális decentralizációban

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

eléggé nem becsülhető jelentősége van. Kováts Dániel igen alaposan adatolt, rendkívül hasznos könyve nemcsak a kultusz-történet része, hanem egy vidék művelő-

déstörténetének, évtizedek kutatómunkájának méltatást érdemlő summája is.

Fried István

SZILÁGYI ZSÓFIA: A TOVÁBBÉLŐ MÓRICZ

Budapest–Pozsony, Pesti Kalligram–Kalligram, 2008, 350 l.

Szilágyi Zsófia monográfiája több szempontból is egyedülálló munka az elmúlt évtizedek Móricz-recepcióját tekintve. A közelmúltban elsősorban tanulmánykötetekben jelentek meg interpretációk (*A magvető nyomában: Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993; *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001; *Az újraolvasott Móricz: Előadások és tanulmányok*, szerk. ONDER Csaba, Nyíregyháza, Nyíregyházi Főiskola, 2005). De fontos állomásai még a Móricz-reneszánsznak a *Móricz Zsigmond világi* címmel megrendezett konferencia írásai (Alföld, 2005/9. sz.), CSÉVE Anna *Az írás gyeplője: Móricz Zsigmond szövegalkotó gyakorlata* című munkája (Bp., Fekete Sas, 2005), valamint a Petőfi Irodalmi Múzeum gondozásában megjelenő Móricz-naplók kiadása (MÓRICZ Zsigmond, *Naplójegyzetek, 1919*, s. a. r., szerk. CSÉVE Anna, Bp., Noran, 2006; *Naplók, 1924–1925*, szerk. CSÉVE Anna, s. a. r. SZILÁGYI Zsófia Júlia, CSÉVE Anna, Bp., Noran, 2010). Mindezek a kiadások és feldolgozások számos nézőpontból új szint hoztak a Móricz-olvasásba, nem született azonban az életművet egészében vizsgáló, átfogó igényű munka (a legutóbbit Bori Imre írta 1983-ban). Bár az Onder Csaba által szerkesztett kötetben megjelent Beke Judit-írásból tudható, Balassa Péter tervbe

vett egy Móricz-monográfiát, azonban ez már nem készülhetett el. Mégis, valahogyan ez a terv is valóra válhatott ebben a könyvben (annak ellenére, hogy pontosan nem ismert, Balassa mely regényeket emelte volna ki az életműből, illetve a közelmúlt prózaterméséből), hiszen a kortárs magyar próza Móricz-írásokkal való összeolvasása izgalmas interpretációkat eredményezett Szilágyi Zsófia könyvében.

Nem könnyű feladat Móricz Zsigmondról irodalmi diskurzust nyitni. Egy szerzőről, akit kissé elhanyagolt az irodalomtörténet-írás. Hogyan is lehet a Móriczról való beszédet elindítani akkor, amikor évtizedek alatt az íróra rákérgeedett értelmezési rétegek nem engednek más látni, csak a nagybajuszú, kedves paraszt-író. A falu életét megörökítő író, az ember-ösztönök, vágyak megmutatója, a viharos házasságairól ismert alak – és még lehetne sorolni a kliséket, amelyek a szerző nevét kimondva eszünkbe juthatnak. Móriczra az „álarcot az elmúlt, mondjuk, ötven év Móricz-értelmezései tették fel” (61) – állítja a szerző, s ezzel a véleményével egyetérthetünk. A monográfia nem titkolt célja így a régi Móricz-álarcot „le-téphetővé” tenni, a mai magyar olvasóközönség számára újra időszerűvé tenni a Nyugat prózáiróját.

Hogy mit tart aktualizálhatónak Szilágyi Zsófia Móriczból a huszonegyedik

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

század elején, nehéz lenne egyetlen mondatban összefoglalni. Talán „az életrajz és a fikció kölcsönhatását egész életművének középpontjába állító Móricz” (149) alakja válik a leghangsúlyosabbá a könyvben. A kötet módszertani erénye, hogy teret enged az életműnek, hagyja beszélni a szövegeket. Ledönti a tévhiteket, amelyek a korpusz körül kialakultak (a parasztíró Móricz), majd összeolvasva az életmű bizonyos darabjait kortárs magyar regényekkel, sajátos módon hozza közelebb az olvasóhoz az író mint embert. Szilágyi monográfiája jól kidolgozott koncepcióra támaszkodva, inspiratív módon tárja fel a szerzői életmű tárgyalása során észlelt összefüggéseket, és azokat összehasonlító elemzésekbe építve, árnyalt képet fest Móriczról. A tárgyalt témában való személyes érintettség, amely befolyásolja a kötet kérdezői technikáját is, a fejezetek hangnemében végig megmarad. Ez az igen szerencsésnek mondható értekezői hang annak az irodalomtörténésznek az attitűdjét tükrözi, aki a Móricz-korpusz köré felépíti annak társadalmi, történeti, irodalomtörténeti, családtörténeti kontextusait. Nem szándéka egy újabb, mindenre kiterjedő írói arckép megrajzolása, azt írja, ami számára Móriczból megragadható. Nem feszélyezi a monográfia-írás terhe, nem is akar mindent elmondani vagy határozottan egy irányba terelni a Móricz-olvasást. Ettől lesz igazán friss és élvezetes olvasmány Szilágyi munkája.

Három nagy fejezettel találkozunk a könyvben: a szerző Móriczhoz kötődő családtörténeti élményeinek tárgyalását kortárs művekkel való összehasonlító elemzések követik, majd a Móricz-oeuvre-ből kiválasztott alkotások interpretációjával zárul a kötet. A *Személyes nyomozás az*

irodalom történetében című fejezetben a szerző „a személyes érintettség okán” indítja a Móriczról való beszédet. Szilágyi Zsófia könyvét olvasva a „személyesség” az olvasói és a filológusi identitás sajátos képlete, szilárd alapot biztosít a munka egész szerkezetének formálódásában. Hogy mennyire tudatos könyvszerkesztési elgondolással van dolgunk, azt bizonyítja a fejezetek egymásra épülése: az első fejezet emlékeztető, gyermekkori olvasmányélményeitől eljutunk a filológus szövegelemzéseikhez, a *Forr a bor* ifjú olvasójától az irodalomtörténész interpretációjáig.

Az első szakasz vezérgondolata, amely a könyvben többször visszatér, valóság és irodalom viszonya. A szerző dédnagyanyja, Kálmán Bella, akivel Móricz rövid ideig kapcsolatban volt, egy „megíratlan regény főhőse”-ként jelenik meg a monográfiában. A „regényesség”, amely egy Móricz-szövegekbe zárt, tehát fikciós szövegtérbe utalt hős kiemelésével a családtörténetet jellemzi, azokban az elemzésekben is jelen van, amelyek a Móricz-életrajz valós személyeinek fikcionalitását mutatják fel: Móricz Bálintnak mint fikciós hősnek a halálát rögzítő szövegben, Csibének mint irodalmi alaknak Móricz által megrajzolt figurájában vagy magában Móricz Zsigmondban mint az *Életem regényének* hősében, illetve az írónak a *Tükör*-írásokban megképződő karakterében. Az irodalmi szövegeket körülölelő élettények helyett tehát szövegek párbeszédével találkozunk: a levelek, naplók az elsődleges szövegekkel való összehasonlításban válnak értékes, Móricz-képet kirajzoló textuális univerzum részévé. A fejezet három további részében a káromkodásról, a sportról szóló és egy lexikon-szócikkre emlékeztető szöveggel ismerkedhetünk

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 31. szám

meg. Mindhárom textus nagyon izgalmas, a Móricz-életműben eddig feltáratlan témákat jár körül: a káromkodás szerepét elemzi a primér szövegekben, Móricz-esszék, novellák és regények alapján vizsgálja a sport helyét a korabeli kulturális életben, valamint az első világháború kitörését eredményező szarajevói merényletet megörökítő világirodalmi szövegek összeolvasásával vázol egy korszakmodellt.

A könyv második fejezete, *A továbbélő Móricz*, a személyesség kérdését járja körül újra, ezúttal irodalomtörténeti nézőpontból, illetve az önéletrajziség elméleti perspektívái felől olvasva. Ez a témakör több kritikátörténeti problémára is felhívja a figyelmet: a hagyomány átmenetekkel tarkított folytonosságának kérdéseire, amelyekhez aztán számos gondolatszal kapcsolódik a határon túli irodalmat, az önéletrajzi műnemek közti határsávok vagy a valóság és az irodalom relációját érintő vizsgálódásokból. Szilágyi Zsófia módszertani javaslata szerint: „Azért is fontos a megszakíttóság és a folytonosság kettősségében gondolkodni, mert igaz ugyan, hogy az önéletrajziséget problematizáló művekből kirajzolódó sort el lehet vezetni Kassáktól Vas Istvánon át akár Kukorelly Endre *Tündérvölgyéig*, mégis jól érzékelhető az a szakadás a személyességben, amely a mai irodalomban apafigurákként megkonstruálódó Ottlik Gézához és Mészöly Miklóshoz köthető. Hiszen a személyesség kérdésével életmű és élet viszonyának kérdése is szorosan összefügg” (117–118). Amikor ugyanis egy életművet értékelünk, véli a szerző, sok esetben irodalomtörténeti sablonok vannak segítségünkre, amelyek használata hosszú távon kirekeszthet szerzőket az irodalmi közbeszédből. Mint például Györe Balázst, aki

nek „életműve annak a bizonyítéka is, hogy azok a szerzők válnak nehezebben az irodalomról folyó diskurzus tárgyává, akik nem mozognak éppen szinkronban az adott korszak teoretikus áramlataival” (121). *A prózafordulat és az irodalomtörténeti hagyomány* című rész kiemeli az irodalomtörténészek és kritikusok felelősségét az irodalomtörténet-írás és a kortárs szövegek összeolvasásában, párhuzamba állítja a prózafordulat jelenségét a Nyugat nemzedékének indulásával, beszél Balassa Móricz-konceptiójáról, vagyis summázza a „prózafordulat”-nak nevezett jelenséget. Az összehasonlító elemzéseket megelőző két rész amellett, hogy előkészíti a terepet a tárgyalt műveknek, az irodalomtörténet-írás lényegi, aktuális kérdéseit teszi fel: a kortárs irodalom korszakolási problémájától jut el a prózafordulat tárgyalásán keresztül Móricz hagyományértéséhez.

A továbbélő Móricz-fejezet, amely a monográfia címét viseli, a könyv centruma, hiszen itt kortárs magyar szerzők munkáit elemezve találkozunk Móriczsal mint ihlető előddel. Ahogy a szerző egy interjúban nyilatkozta könyvéről: „Móricz felébresztése volt a célom, ezért is kap nagy hangsúlyt a továbbélő, a kortárs irodalomban újraíródó Móricz. Minden további csak ezután következik.” (*Illékony elem a kánon*, Onagy Zoltán interjúja Szilágyi Zsófiával, <http://www.irodalmijelen.hu/?q=node/2752>, 2009.10.19.) A Móricz rekanonizációját segítő kortárs szövegek eltérő módon viszonyulnak a móriczi tradícióhoz. A legerősebben Grecsó Krisztián prózáján – Szilágyi az *Isten hozott* című regényét emeli ki elemzésében – érezhető a móriczi nyelv és narrációs technika jelenléte. Különösen érdekes hozadéka ennek a résznek, sok más izgalmas

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXXI. évfolyam 3. szám

megállapítás mellett, hogy rámutat arra, a Móricz-értést mennyire változtathatják meg egy mai magyar regény hagyomány-olvasási stratégiái: „Az *Isten hozott* egyik legfontosabb figyelmeztetése a Móricz-kutatók számára az, hogy a »parasztíró« kliséjét olyan íróra aggatták rá, aki saját életének meghatározó jegyvé a faluval való szembenállást tette” (176–177). A két író szövegeinek párbeszédbe állítása nem a Móricz-textusok recycling-jellegét emeli ki. Ebben az esetben a legkevésbé sem a nyelvi értelemben vett újrahasznosítás folyamatáról beszélhetünk, hanem mai magyar prózairó és nagy klasszikus legszemélyesebb találkozásáról, amely valóság és irodalom viszonyának egészen sajátos irodalmi eseményévé válik.

Tar Sándor és Móricz találkozása más módon jelenődik meg a könyvben. Míg Grecsó regényét, az *Isten hozottat*, Szilágyi Zsófia az *Életem regényével* vetette össze, s azt hangsúlyozta, hogy a két szerző egymástól való távolsága „ugyanannyi”, addig ez nem mondható el Tar és Móricz összevetése esetében: Szilágyi Zsófia a két író alkatában és szerepvállalásában inkább a különbségeket emeli ki. Szó esik még ebben a részben *A boldog ember*ben megjelenő tipikus paraszt karakteréről, a szereplői beszéd tipizálást segítő voltáról, az írói életművekben uralkodó műfaji változatosságról.

„Párhuzamos történeteket igyekszem bekapcsolni a Móricz-újraolvasás folyamatába” (213), vallja a szerző, ami gondolatgazdag összeolvasást eredményezett mind a testről való beszéd, mint pedig az önéletrajziség Móricz életművében vizsgált területeivel. „Az elcsúsztatott személyesség izgalmas eljárása” (225) mindkét

életműben egymást erősítő interpretációt hozott létre, az egyik legizgalmasabbat az öt, a monográfia kortárs szerzőket és Móricz műveit tartalmazó összevetése közül.

Háy és Móricz esetében a mese szolgál értelmezési keretként. Móricznál a mese „a paraszti létből való kilépés” (235) metaforájaként jelenik meg, Háynál pedig, elsősorban *A gyerek* prózáját olvasva, a különböző nyelvi regiszterek összjátékaként mind a falu archaikus rendjének pusztulását, mind a mesehősi sorsot jeleníti meg. A „faluregény” dilemmájával találkozunk az Oravecz–Móricz részben. Miután Szilágyi felszámolni igyekszik a köztudatban élő „Móricz, a parasztíró” kliséjét, a parasztság mint irodalmilag megkonstruált világ jelenik meg az olvasónak. Oravecz regénye, az *Ondrok gödre a Sárarannyal* kerül párhuzamba, az összehasonlító elemzés pedig a „parasztregény” nyomvonalon halad.

A monográfia utolsó fejezete hat Móricz-regény értelmezéseit tartalmazza. Míg *A boldog ember* „a regény és a novellaciklus, az írásbeliség és a szóbeliség viszonyát is kérdésessé tette, újraalkotta a mese tradícióját, rákérdezett a kultúra határaitra és meghaladására is” (301), addig a *Pillangó* a regény megszületésének történetét példázza a Móricz-levelezések, naplók alapján. Itt is meghatározó a komparatív nézőpont, hiszen a vizsgálatban Petőfi *János vitéze* és Vörösmarty *Szép Ilonkája* is szóba kerül. *Az Isten háta mögött* Szilágyi Zsófia olvasatában Laci regénye lesz: a diák „regénybe író regénye” felől ez a regény is új megvilágításba kerül, Móricz regényciklusa pedig, amely a *Légy jó mindhalálig*, a *Kamaszok* és a *Forr a bor* című műveket foglalja magában, az életrajziség kérdésköréhez vezet vissza a

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2019. CXXIII. évfolyam 3. szám

monográfia olvasóját, mintegy keretbe foglalva a szerző Móricz-interpretációinak egészét.

Szilágyi Zsófia monográfiája elsősorban a szakmának és a szakmáról szól, de

haszonnal forgathatják a kortárs magyar irodalmat olvasók és a Móricz-korpuszt ismerő közönség is.

Maszárovics Ágnes