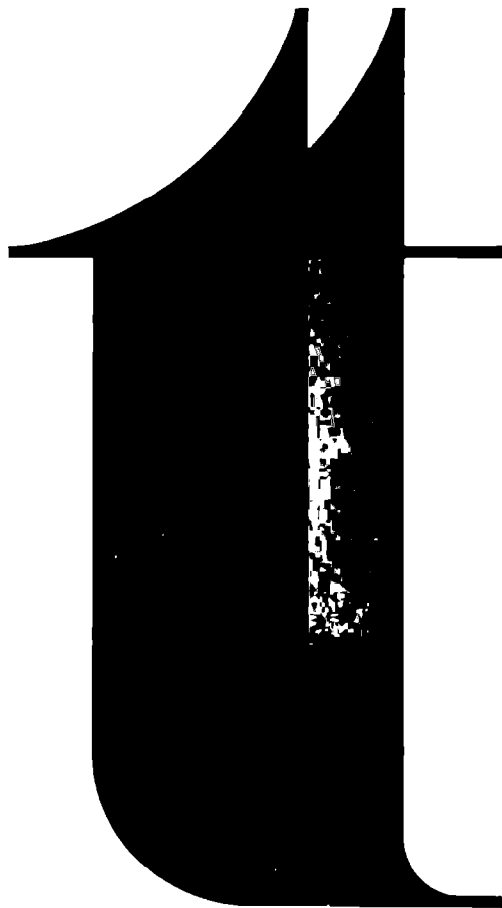


A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

Tanulmányok



19
ÚJVIDÉK - 81

SZERKESZTETTE
BORI IMRE
(FELELŐS SZERKESZTŐ)
PENAVIN OLGA
UTASI CSABA

Kiadta A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások
Intézete a Tartományi Tudományügyi Önigazgatói Érdekközösség támogatásával

Készült a szabadkai Birografika nyomdájában
Szabadka, 1982.

Tanulmányok
■
Studije

A MAGYAR
NYELV,
IRODALOM
ÉS HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK
INTÉZETE

(14. füzet)

Újvidék, 1981.

INSTITUT
ZA MAĐARSKI
JEZIK,
KNJIŽEVNOST
I HUNGAROLOŠKA
ISTRAŽIVANJA

(14. sveska)

Novi Sad, 1981.





МНВ. бр. 10.969

TANULMÁNYOK

ÁGOSTON PRIBILLA VALÉRIA

**JÓKAI MÓR A LÉLEKIDOMÁR CÍMŰ REGÉNYÉNEK
SZÖVEGOLVASATA**

Jókai, aki Magyarország kapitalista átalakulásának híve, jól látja azokat az ellentmondásokat, visszásságokat, melyeket az új társadalmi viszonyok kialakulása hoz magával. Jól megérezte kora világnézeti széttöredezettségét, hiszen a régi értékek devalválódásával szemben az új értékrendszer még csak kialakulófélben van. Ez az ellentmondásokkal, általános zűrzavarral telített légkör készíteti Jókait arra, hogy műveiben valamiféle lehetséges összhang és teljesség megteremtésén munkáljon, s közben fontos információkat nyújtson kora értékeiről, magatartásformáiról, a társadalmi élet lényeges folyamatairól.

Az 1877–1888 közötti időszakban a *Nemzet* hasábjain, folytatásokban megjelenő *A lélekidomár* című regényének hőse Lándory Bertalan lesz, az a minden ízében „egész ember“, aki e teljesség iránti igényt hivatott példázni.

A regény legszembeütőbb vonását az átmeneti kor valóságával szemben egy megvalósítható életeszmeny keresése jellemzi, az autentikus létezés, az élet teljes intenzitással való átélésének igénye, az egyén önmagával való azonosságának a megtalálása.

Ennek a modellnek a megteremtéséhez volt szüksége Jókainak egy igazi, kiemelkedő hősrre, aki már megjelenésével és egész életvitelével az „egész ember“ eszményét sugallja

Jókai szinte misztikussá duzzasztja Lándory alakját, s olykor az a benyomása támad az olvasónak, hogy a regény története, gyors fordulataival, bizarr kalandjaival egyetemben, Lándory teljes ember voltát hivatott hangúlyozni. A történet során adódó, megoldásra váró problémák, akadályok mind olyan próbatételek, melyek a főhős, a „lélekidomár“ „egész ember“ voltának bizonyítékául szolgálnak. Ennek ellenére Lándory „Egy közönséges ember, akinek nincs a kezében sem Mózes varázspálcája, sem villanyütésű Cagliostro-bot, még csak egy csendbizontsi korbács sem, aki nem rendelkezik Monte Christo-i mesés kincsekkel, nem hoz magával hódító külsőt, aki nem művész, nem költő, nem hős, még csak nem is politikai celebritás.

És mégis csodákat tud tenni.“

Mindenkit megnyilatkoztatásra készítet, olvas mások gondolatában, ismeri legrejtettebb vágyaikat, titkaikat, felfedi bűneiket, szándékaikat, „És ez az ember amellet nem valami kivételes lény: nem próféta, nem önfeláldozó mártír, nem megváltó szent, hanem rendes, közönséges észjárású ember, akinek minden vágya, öröme, fájdalma olyan, mint más emberé szokott lenni, aki éppen úgy, mint mi valamennyien, ellenségeinek ellensége, saját magának legjobb barátja, szenvedélyeinek szolgája, de egész ember.“

S míg a szerelemben segíti „egész ember“ volta — hiszen Medea így vall róla: „... végre élém hozott a sors egy férfit, aki egész ember: becsületes szív, tiszta lélek, csupa szeretet...“ továbbá ez a motívum nyer megfogalmazást Lándory monológiájában is Medeával való házasságkötése alkalmával, amikor felteszi magának a kérdést:

„De hát vajjon ő szeret-e?“ — a válasz egyértelmű

„— Igen! Amíg azt hitte rólam, hogy Lohengrin vagyok, valami félisten, addig félig imádott, félig megvetett, de most, midőn tudja, hogy egész ember vagyok, mostan szeret: egészen szeret.“

Addig éppen e tulajdonsága révén kényszerül kettős életre. Igaz ugyan, hogy írásban és hivatalosan elismerik kivételes képességeit, de a társaságban senki sem örömet találkozik vele, senki sem látogatja meg, senki sem keresi a társaságát, és nemcsak a nagy bűnperben vitt szerepe miatt, hanem inkább erkölcsi felsőbbrendűsége, műveltsége, higgadsága, következetessége, a pénz, fényűzést, alakoskodást elutasító, a társaság életvitelével, magatartásmoddjával ellenkező jelleme készíteti kéténűsége. A fentiekben felvázolt portrét egészítik ki Medea Lándoryról szerzett értesülései is, melyek szerint a „lélek-idomár“ a többi között „Tudós, aki egy szakmába el van merülve, s ha egy érdekes esetet tanulmányoz, akkor se lát, se hall.“

Jó gazda, aki maga lát a jószágának kezelése után s jövedelmén túl fényt nem üz. Ezért világkerülő, mert a társaságban mindenki olyan életmódot folytat, ami a pazarlással együtt jár.“

S ezzel eljutottunk a regényben több ízben visszatérő s Jókai művészetében központi helyet elfoglaló „boldog világonkívülélés“, szigetképzet motívumához. A teljesség, az „egész ember“ eszményének megvalósítása lehetetlen az adott társadalom őszintétlen, mesterkélts viszonyai közepette. Lándory Godivának tett vallomása ekképp hangzik: „Mit keressek én a nagyvilági társaságokban? Olcsó, szerződéses magasztalásokat? Két ember összejön egymással, az egyik feldicséri a másikat az érdemét, a másik cserébe az egyikét. Senki sem mond igazat. Sem a szép asszony, sem a jóbarát, sem az instans, sem a protektor... az áldott hazugság a béke életföltétele. S én ettől a jótéteménytől vagyok megfosztva. Úgy megszoktam az emberek szavai mögött az eltakart gondolatot olvasni, hogy nem tudom élvezni az emberi társaságot... Csak itthon! Itt érzem magamat szabadon.“

„Mi itt a magunk urai vagyunk. Egyedül a magunké! Kívül a világ. Robinson szigetén.“

Mindebből természetszerűleg következik, hogy a társasági élet ellentmondásosságával szemben e rejtekhelyek az igaz, őszinte emberi érzések világát képezik, a romlatlanság, a teljesség eszményeivé válnak. Nem véletlen, hogy Godivának és Medeának, Lándory két szerelmének is az ilyen szigetek jelentik a beteljesülést.

„— Egy ilyen hely az én eszményem, suttogá Godiva...“ Medea is „... talált egy világot, amely arra való, hogy szeressünk benne lakni.“ A „boldog világonkívülélés“ helyeinek egyik leglényegesebb vonása a lakhatóság, amit mindenkor aláhúz a természet, mely megszelídített formájában is vadságot, zabolátlanságot sugall, ősrendeteg képét idézi fel. Meglepően sok ezekben a természeti képekben a kúszó, futó növény (glicinia, cematis, erdei iszalag, futórózsa, szederinda). A növényeknek ilyen burjánzása fogadja Medeát is Lándory birtokán: „... s egyszerre eléltük az ősi lakhely, egész

tetejéig befuttatva kúszórózsával, mintha az érkező menyasszony tiszteletére volna fényes nappal illuminálva minden, s a csoportokban, a gyepköröndökben ezernyi rózsá, remekei a modern kertészetnek. A háttérben óriási platánok koronája között átmosolygó képe egy napsütötte virálynak, melynek alját egy kerek tó foglalja el, úszkáló hatyúkkal és arakacsákkal, a nagy tükör előtt a növények hercegasszonyai, akik egymásnak dicsekszenek a válogatott toilettjeikkel, a veres levelű bükk, a fehér lombú ihar, az arannyal pompázó hárs, a kék-zöld boróka s a valamennyit lenéző ősnemes tölgyfa; az egész egy összhangzó remek kép“.

A színek és formák ilyen tobzódása és harmóniája, s két ember őszinte szerelme, ez már maga a teljesség, a beteljesülés. A természet tiszta képe erősíti fel Lándory és Godiva szerelmének történetét, abban a részletben is, ahol már az egyedül maradt férj idézi fel rövid ideig tartó boldogságuk fokozott pillanatait:

„Az is mind álom, hogy ott jártak kéz kézben a sorrentói narancserdők között, s dobálták egymást lehullott narancssal, mint két pajkos gyermek? Az mind álom, hogy ott nézték a cucumellai tengerparton, hogy jön hullám hullám után zúgva, ágaskodva, aztán elterül sisterege. . . Álom volt a tengeren látott szivárvány, mely a víz tükrébe nézve teljes körré egészült ki, átölelve a közöttte vitorlázó halászbárkákat?“

A természetnek ilyen magasztalása, a narancserdők, sziklák, a tenger képének emléke összeolvad a hitvestárs iránt érzett mély szerelemmel, s a tovatúnt boldogság egy meghitt, őszinte emberi érzés képévé minősül.

Jókai természetképei, azonkívül, hogy mindenkor fontos keretétől szolgálnak a mélyebb jelentéseket hordozó részeknek, festményjellegükkel kápráztatnak el, színek és formák egységgé szerveződnek, kivételes vizuális élményt nyújtanak.

„A tenger egyik fele ezüsttől csillogó zöld volt, a másik fele pedig élesen elmetzve, fekete, mint a tinta. S e tintaóceán határán égett egy hosszú tűzvonal, a felhőkárpit és a tengerszín között a leáldozott nap utófénye. A lángvonal között, mint egy tengerbe épített gúla, meredt föl Capri sziklaszigete.“

S micsoda háttért fest Jókai Lyonel és Lándory párbajához! „A mohos gyep tele volt érett áfonyával.

— Milyen szép piros már az áfonya! — Mondá Lándory az effendinek.“

A szigetlakóknak a társadalomtól, a „hivatalos én“-től való elszakadása szemléletes példája, természetes következménye a világban tapasztalható s az élet minden vetületét átható kettősségnek. A kor felemás viszonyai szinte kínálják a szerepjátszást, a tettetést, mely a kéténység, a látszat és valóság, az igaz és hamis viszonylatában jut kifejezésre.

Sajátos szerepjátszással van dolgunk Traumhold bankár házában is, ahol „van egy sajtászerű törvény: miszerint mindenkinek otthon kell hagyni a hivatalos „én“-jét s ide csak a kedvesebbik „én“-jét szabad behozni.“ A „kedvesebbik“ vagy „jobbik én“ tehát arra való, hogy megszabaduljunk a hivatalos éntől, attól az életformától, mely kiismerhetetlenségénél, hamis értékeinél, ellentmondásosságánál fogva méltán ad kétségbeesésre, menekülésre okot.

Azonban vannak e kettősségnek *A lélekidomárban* negatívabb töltésű változatai is, melyek már egészen nyíltan utalnak az emberi viszonyokban s az egész társadalom életében megmutatkozó visszasságokra. A regény egyik

kulcsjelentéssel bíró betétét Lis Blanc gróf végrendelete képezi, melyben nemcsak a gróf családjára, hanem az egész arisztokrácia világára, életvitelére jellemző szerepjátszást világítja meg Jókai. „Különösen a felolvasó kisasszonyomban bírok egy olyan kincset, aki olyan, mint a nemes opál: a jobbról nézőnek zöldet mutat, a balról nézőnek vereset.“

Lis Blanc gróf feleségének, Szidóniának jellemét is kettősség hatja át. „Mind a ketten római katolikusok vagyunk, külső ceremóniák megtartásában elég ostentative részt veszünk. . . Csakhogy a madame hypocrita. Titokban szabadkőműves. Áruhában egyedül ellátogat a szombat esti conventiculumaikba s céljaikat előmozdítja.“ Szidóniát Lándory mentőötlele elhangzása után már ily gondolatok gyötrik: „És a megszabadítás pillanatában, az üdv és kárhózat közötti borotvaélen, már arra gondolt, hogy hogyan kövessen el áruslást az ellen az ő megszabadítója ellen.“

Látszat és valóság kettőssége munkál Szidónia és leánya, Medea viszonyában is, Alfréd és Medea kitervelt házasságában a vagyon megmentése érdekében, továbbá ez jellemzi Alfréd vicomte-nak a Lis Blanc családhoz fűződő egész viszonyulását is. De L'Aisne Alfréd már nem a kéténűség, hanem egyenesen a többénűség példája, hiszen a „Felleplezések“-ben a gróf a követhetőket írja róla: „Ez hisz mindenben, ami kimagyarázhatatlan. Eljár búcsúra a lourdes-i szűzhez, s aztán értekezik a »kopogó szellemekkel«, táncoló asztalokkal, de amellet az »üdv hadseregének« a hadjárataiban is részt vesz. . . Szobájában egymás mellett állnak a keresztyén szent szobrok, meg a Buddha bálvány. . . A papokhoz eljár ebédelni, s ha aztán megterhelte a gyomrát, s rosszul lesz, ágyának esik, akkor apácát hivat, imádkoztat magának. . . Aztán amint elmúlik a bélgörccse, elkezd csintalan anekdotákat mondani Brantomból. . .“

Alfréd testvérpárja Lyonel, kinek mind magánéletében, mint politikai elkötelezettségében állandó megosztottság van jelen. Mint communard a „Le a birtokkal! Le minden úrral!“ jelszavak hirdetője, s később mégis mindent megtesz vagyona megmentése érdekében. Alfréd és Lyonel céltalansága, kéjenc volta, alantas indulatok által hevített jelleme igen érzékletesen példázza az arisztokrácia erkölcsi romlását, életuntségét és életképtelenségét. Erkölcsi normájukat a pénz, a gazdagság határozza meg. Alfréd személyében például nagyszerűen egyeztethető a pogányság a lourdes-i szűzhez való zárán-doklással. Sőt nem is tagadja, vállalja e kettősséget, amikor ezt mondja Lándorynak: „— Hja uram, az ember hitét, meggyőződéseit nagy katasztrófák képek sarkaikból kifordítani.

Ez nagyon is érthető volt. Mikor az ember véletlen örökség útján roppant vagyonhoz jut, ez élő bizonyosága az isteni gondviselés létezésének, mikor aztán két év múlva az ember ugyanazt a gazdagságot egy előkerült új okirat erejénél fogva, kénytelen a kezéből kiereszteni, ez márcsak elég indok arra, hogy Istent, másvilágot, halhatatlanságot megtagadjon.“

Hermione, Szidónia társalkodónője és a gróf felolvasónője sajátos szerepjátszásra kényszerül, a grófról Szidóniának, Szidóniáról a grófnak informál, miközben gyűlöli mindkettőt, s csak akkor esik jól közöttük élnie, ha bosszút forralhat ellenük. „Az egyiknek a szenvedését a másikéval összepárosítanom, s egy harmadik bajnak adni létet általa. Más életcéljt én már nem ismerem.“

Az élet minden vonatkozásában tapasztalható torzulások a szerelem világát is átjárják, fényből és árnyból szőtt alakok kínálnak és vesznek szerelmet.

Különösen Jókai hősnői tükröznek sajátos kettősséget, vagy angyalok, vagy démonok, de többnyire egyszerre munkálnak bennük az angyali és ördögi tulajdonságok. *A lélekidomár*ban meglehetősen sok nő jelenik meg a színen, ami talán azzal magyarázható, hogy a kezdetben politikai indíttatású mű gyakran megreked a magánélet szférájánál. Ezáltal a regényben felvonultatott nők egy meghatározott életvitel melletti állásfoglalás kifejezőivé válnak, s fontos bizonyítékul szolgálnak férfi és nő kapcsolatának meghatározásában az adott társadalmi-történelmi szituáció közepette.

A regény két központi nőalakja Godiva és Medea. Godiva, Lándory első felesége, egyértelműen angyal, „... mert a természet már külsőleg is úgy alkotta meg egész lényét, arcvonásait, szemeit, hogy azoknak mindig nevetni kellett, de azonkívül kedélye is mindig olyan volt, eleven és fogékony“. Godiva egész lényé egyfajta éteri tisztaságot fejez ki: „kicsiny, finom termetű tündérke volt, fehér kezecskéikkel, amiknek a rózsaszínhegyű ujjai visszahajlottak. Arcán igen kevés pirosság, olyan mint a testszín thearózsáé, annál jobban illett neki a kacagás... S mikor kacagott, úgy repkedett a murillói angyalkák módjára félrövidre vágott gesztenyeszín haja“. S bár volt Godivának egy „albuma“, melyet hódolói karikatúráival töltött meg, s „volt azonban, hír szerint, titkoltabb gyűjteménye is, melyet csak a maga gyönyörűségére tartogatott; ebben a nagyon kiválasztottak megfelelő állatképekkel voltak felruházva“. Ezek a vonások azonban nem képesek Godiva angyal voltát beárnyékolni. Lelki tisztasága, embersége, derűt sugárzó egyénisége mind olyan tulajdonság, mely méltán teszi alkalmassá a Lándoryval kialakított meleg, meghitt kapcsolatra. Godiva ezáltal az eszményi feleség, Lándoryval való kapcsolata pedig az eszményi család megfogalmazásává válik, hisz Lándory „lelke jobb felét“ találja meg Godiva személyében.

Első beszélgetésük alkalmával, amikor Godiva megkérdi Lándoryt, hogy nős-e, a „lélekidomár“ így válaszol: „Nem vagyok az, s nem is szándékozom azzá lenni“. S hogy miért nem? „Minden embernek a szívében van egy talány, férfiban, nőben egyaránt. Száz ember közül kilencven nem törődik ezzel a talánnyal; elveszi egymást a megoldatlan rébusszal együtt s édes tudatlanságban él holtig, s belefásul abba a bajba, aminek az okát nem érti, a tíz közül kilenc meg tudja oldani a talányt, s azt mondja rá: ez nem az én talányom és idején távozik, »egy« aki a megoldott szívrejtélyben a saját titkára talált rá: »ez az én talányom. Száz közül egy.«“

Természetesen Lándory az az egy, aki kitalálta a maga talányát, s míg a Jókai által a férfiek idejéről, elfoglaltságáról készített mérleg alapján csupán 60 perc marad az asszony számára a házasságok 99 százalékában, addig Lándorynak „minden perce azé, aki minden gondolatja“. Tehát a lélekidomár nemcsak eszményi ember, de eszményi férj is, különösen ha egy valóságos angyal a hitvestársa. Következésképp kettejük kapcsolata egy meghatározott életgyakorlat melletti állásfoglalás kifejezése lesz Jókainál, az eszményi család megfogalmazásává válik.

Nem lényegtelen, hogy Godiva megrajzolásában Jókai teljesen mellőzi az erotikus vonásokat, a később megjelenő nőknél oly nagy szerepet játszó termet-, járás-, ruhaleírások Godiva portréjából teljesen hiányoznak, csupán a „pisze orra, égő parázsszemei, mozgékony szemöldöke, az arc és áll szerelemgödröcskéinek“ említésére szorítkozik, s nyilván nem véletlenül. A Godiva-képből hiányzó vonások már az ördögi, démoni nők tulajdonai, s míg Godivá-

nak „fehér kezeckéi vannak, rózsaszínhegyű ujjai visszahajlottak“, addig Medeának „panthera körmei“ vannak.

Medea, akár mitológiai őse is, végzetes teremtés, amint az Lis Blanc gróf „Felleplezéseiből“ ki is derül.

„Kreuzberg, a híres állatidomár, fenevadseregletében van egy fekete párduc, mely rendszeren nyugodtan fekszik a földön, be-becsukódó szemei álmosan, szelíden hunyorgatnak, ehhez még a mester sem mer belépni. A legkisebb neszre azonban, mely a kalitjában támad, egy szökéssel a legfelső vasrúdon terem, s akkor a két szeme valami olyan fenyegető tüzet szikrázik, hogy félelem belenézni.

No, hát ezek az én Medea leányomnak a szemei.“ Kétségtelen, hogy Medea a regény legösszetettebb nőalakja, egyszerre munkálnak benne anyagi és ördögi tulajdonságok. Pusztító démon módjára viselkedik, „ha valaki udvarolni kezd neki“. Hideg visszautasítás árad egész lényéből, valóságos „márványszobor“. Medea „egykedvű márványszobor“ volta, fenyegető magatartása álarc csupán, olyan színlelés, mely védelmet nyújt, vagy ha nem, bizonyos fokú elégtételt jelent a látszat, a hazug emberi kapcsolatok, a külsőség rétegeinél megrekedő világgal szemben. Már Lis Blanc gróf is látja Medea kéténységét. „Lehet, hogy tudna másképpen is nézni, ha volna ember, aki kényszeríteni tudná erre“. Vagy más találásban: „Ebből a leányból akár a legpusztítóbb démont, — akár a legjótévőbb anygalt csinálhatja valaki. Csak az a kérdés, hogy kinek a kezébe kerül.“ Ez a tétel a regény folyamán be is igazolódik, De L' Aisne Alfréd mellett Medea valóságos Medúza-fővé lesz, ezzel szemben Lándory mellett valóságos anygallá változik, mert „... most, midőn tudja, hogy egész ember vagyok, mostan szeret, egészen szeret“ — vallja a „lélekidomár“. Medea metamorfózisát szemlélteti a következő részlet is: „A »leány« elpirult és lesütötte a szemeit, amikor Bertalan megszólítja. Eddig »asszony« volt, elvált nő, hideg, lenéző, csúfondáros, most egyszerre »hajadon« lett, szűzies, elfogódott. Mint egy új leány, akit most vezetnek be először a társaságba.”

Tehát míg Alfréd, a félemler, „akinek a teste állat, a lelke ördög, de nyomorult mind a kettő“, a fenevadat, a démont ébreszti fel Medeában, addig Lándory „egész ember“, és az általa felkínált házasság megszelídíti Medeát. Ezzel egyszersmind újra az egész ember, a családeshatás motívuma kerül előtérbe. Ugyancsak a házasság intézményének fontosságát hangsúlyozza Lis Blanc gróf is, amikor a Lyonel által párbajban megölt fiatalemberről ír, aki egyébként Medea kérője volt. „De legalább komoly ember volt, aki akart lenni valami, s bírt fogalommal a családi élet nélkülözhetetlenségéről.“ Szorosan idekapcsolódik a csábító külsejű, de szívtelen, anygalt és démont egyesítő Scilla alakja is. Scilla az isteni bajadér, a világszép táncosnő, akit Godivához hasonlóan elindít Jókai az önállóság útján, s ahogy Godiva is lemond a festői pályáról ama „megdicsőült pillanatban“, Scilla is örömet lemondana róla, ha volna egy Lándoryja. Medeának tett valamása szemléletesen példázta ezt: „Ha én mondhatnék ilyen férjet magaménak, én azt bálványomnak tartanám... önnök van egy kedves kis gyermeke. Ha nekem adott volna ilyen kincset a sors, egy óráig el nem hagynám magamtól, mellette henteregnék a földön, nem volnék se nő, se művésznő, csak anya“. Újra a család intézményének mindenhatósága nyer tehát megfogalmazást. Jókai mintha nem hinne a nők önállósulásában, számukra nála egyetlen lehetőséget a magánélet jelent.

Lis Blanc gróf első felesége, a „cirkuszi amazon“ is házassággal volt csak megszeldíthető, Lidy Carcasse is lemond színésznői pályafutásáról, s végül ő is beadja a derekát, Kalthan Péter felesége lesz.

Azonban az eszményi férfi, a család utáni vágyakozás nemcsak elfogadható életformaként van jelen, hanem a csaló látszatok, a mesterkélttség térhódításával szemben egyfajta bizonyosságkeresésnek, szereleméhségnek a kifejezése is. Ilyen viszonyok közepette az ellentmondások szaggatta valóság bőven szolgáltat patologikus tüneteket, s nem véletlen, hogy ezek éppen Medea és Scilla érzelmi életében manifesztálódnak. Ilyen a mostohatestvérek, Medea és Lyonel szerelme, melyről utólag így vall anyjának Medea: „Aztán kaptam egy mostohatestvért, akit te szerettél, kényeztetted. Te biztattad, hogy szeressen engem. És énbennem volt valami érzés, ami iszonyattal töltött el, amikor te azt mondtad, hogy csókoljuk meg egymást.“ Lyonel csizmája sarkának nyoma Lidy Carcasse csípőjén a következő reakciót váltja ki Medeából: „ – Az a rúgás a csizmasarkakkal: – az csúf dolog, – de erő.“

Medea szadizmusának legekleatásabb példája a következő részlet: „Hanem Deának volt még előbb valami mondanivalója.

– Várj még egy pillanatig. Én nem tudom, mi bajom van megint?
– Támaszkodj a karomra.

A karján fel volt túrve az ing vállig.

– Milyen szép fehér karod van neked! – mondá Medea, éhséget kifejező tekintettel.

– Nekem.

– Olyan, mint egy nőé! Én úgy szeretnék valamit.

– Ugyan mit?

– Egy nagyot harapni bele!

– Ugyan tedd meg! Itt van, tessék!

– De egészen beleharapni. Vérig!

– Hát természetesen . . .

.....

Medea zavaros szemekkel tekintett fel rá. Egészen magánkívül látszott lenni. Ajkai szárazon lihegték. Egyszer csak megragadta Bertalan karját mind a két kezével, s villogó két fogsorával átfogta annak duzzadó bicepsztét, s aztán mindig erősebben mélyeszté belé a fogait, míg egyszer csak azt vette észre, hogy valósággal sebet ejtett rajta. A két szemfog áthatolt az epidermiszen, s a vér kiszökött.“

Scilla a Pusztai rózsza történetének elbeszélése során jut el az eksztázisig. Itt érdemes elidőzni, s figyelemmel kísérni a történetnek Scillára gyakorolt hatását, azt a mesterei fokozást, mely a kējérzet különböző stádiumaitól az eksztázisig vezet:

„Oh, én imádom a nádast! Olyan történet lesz ez, ahol a nádsuhogás között szeretnek.“

„Scilla úgy didergett, úgy borzongott, az arca is elkékült-zöldült.“

„ . . . maga sem tudta, mit csinál: odakúszott Bertalan lábához, s az elkapott kezének minden ujját egyenkint akarta eltördelni.“

„Scilla összerázkódott, mintha villanyütés érte volna.“

„Scilla térdre állt, s kezeit imára kulcsolta.“

„Scilla felállt és támaszt keresett a kezével. A másik kezével a szíve dobogását akarta csillapítani.“

„— Scilla nem fázott már, inkább melege volt, odaakasztá magát a karjába, s úgy leste a mesemondás végét.“

„Scilla kacagott már.“

„Scilla elkezdett görcsösen sírni, hüvelykujjait az öklébe szorítva . . .“

„Scilla magánkívül ugrott föl fektéből, arca, szemei eksztázisban ragyogtak, minden tagja reszketett az emberfölötti kéjtől.“

Scilla reakcióiból pőrén kitetszik az igaz érzések hiánya, egy valóságos szerelmi kapcsolat, egy „egész ember“ utáni vágyakozás.

Nemcsak a nők, de a férfiak érzelmi életében is bőven akadnak patológikus tünetek. Alfréd és Lyonel kéjszóvár magatartása, nézetei is magukon hordozták e vonásokat.

De L’Aisne Alfréd, miután leírta Lándory előtt ama balul sikerült nászéjszakáját megelőző vacsora menüjét, a következő szerelmen-definíciót tárja Lándory elé: „— Ezeknek a csodaszereknek az atomjaiból támad a szerelem, ami, mint minden a világon, nem más, mint anyagcsere.“ Alfréd kéjenc voltát igazolja az alábbi részlet:

„Én úgy vezettem fel kézen fogva úrnőmet a márványlépcsőkön, gyönyörködve sylphidszerűen libegő léptei ruganyosságán. Egy tekintet a plafon freskóinak mitológiai alakjaira, felébreszté fantáziámat: ő még ezeknél is szebb »lesz«.“

Alfréd szadizmusát bizonyítja ez a részlet is: „Meg akartam őt csókolni. Nem is azt, meg akartam harapni!“ Lyonel egyéniségétől sem idegen a szadizmus. Lis Blanc gróf „Felleplezéseiből“ az is kiderül, miszerint Lyonelt három ízben tiltották ki a katonanövendéből. „Egyszer azért, mert valami összeesküvést koholt a növendékek között az igazgató ellen; másszor egy parasztleánynak brutális bántalmazása miatt.“ Lyonel csizmasarkának nyoma Lidy Carcasse csípőjén szintén a regényben visszatérő motívumként szereplő szadizmus példája. S idekíváncozik még a csábítás motívuma is. Lyonel apjának, Lis Blanc grófnak sok vesződséget okoztak az elcsábított parasztleányok szülei. Lyonel szája „... valódi Lis Blanc száj! Csábításra, dőzsölésre, kacagásra teremtve“.

Medea és Alfréd „nászéjszakája“ is tartalmaz csábítás-motívumokat. Scilla Phaidra-alakítása a Hyppolitot maszkírozó Lándory segédletével, valamint a dorogmándi kastélyban Lyonel és Medea titkos légyottja is magában hordozza a csábítás mozzanatát.

A továbbiakban a regény női szépség eszményéről kívánunk szólni. Sajátos, visszatérő motívumokat tartalmazó kelléktárral rendelkezik Jókai a női szépség megmintázásában. Elsőrendű szerepet játszik az arc, külön hangsúlyt kapnak a szemek, az ajkak, a szemöldök. Godiva „arcán kevés pirosság, olyan, mint a testszín thearózsáé. . . A kis, fölvetett pisze orr, a lüktető cimpáival, az égető parázsszemek, a vékonyan rajzolt mozgékony szemöldök, s az arc szerelemgödörckéi, mind úgy diszponálva voltak a derűltségre“. Hasonlóan gyermeki szépség, bár már korántsem oly ártatlan, mint Godiva, a sous-préfet úr keresztleánya is, ki „csinos kis asszonyka volt, finom, halványpiros arccal, igen nagy dióbarna szemekkel, karcsú, nyúlánk termettel, gyermeketegen leeresztett sötétszöke hajjal. Csupa szelídség és szemérmes alázat.“

Ezzel szemben az ördögi, démoni nők megrajzolásában már erősebb színek, merészebb vonalak érvényesülnek. Medeának „... termete is arra a fekete párdurca emlékeztet. Az a vadállati elegancia, az a rugékonyság... az az előre nyúlt fejtartás, éppen mint az ugrásra készülő párducnál, és a természetnek megfelelő arc: finom, nemes vonások, sárgás, olajsín tekintet, gunyoros ajkak, vékonyan rajzolt, kígyózó szemöldök... fenyegető szempár... erősen felnyitott szempillái alól, lefelé fordítva néz, ahogy látjuk a művészi képeken lady Macbeth, vagy emberölő Judith szemeit“. Medea, akárcsak „márványkedélyű“ anyja, a hűvös nőalakok képviselője, „márványszobor“, „karcú nyakú, lesben ülő panthera“. Medea ruhája „Egészen sima szabású öltöny, mely mindenütt a testhez szorul, semmi pótlás rajta: amit Isten adott, csak az tűnik ki. Hátralosszú az öltöny, mint a pávauszály, elől igen rövid: szép lábak diadalához alkalmas.“

A pusztai rózsa égő tűz, „Arany zománcba játszó barnapiros arca, két nagy parázsszeme, sugár szemöldöke, cseresznye ajkai, s az a göndör szénfekete haj... S hozzá milyen termet. Csak a nemes paripával lehet azt méltán összehasonlítani...“

Medea a szobrász ideálja, ezzel szemben Scilla már festői jelenség. „Micsoda colorit, kaméleoni színváltozás... Micsoda aranyzuhataga a hajfürtöknek!“ Scilla „fehér, öv nélküli, testhez simuló ruhában fogadja vendégeit“. Egész megjelenése csupa észrontó bűbáj, az arc rubensi koloritja, a tengerzöld szemek mély ragyogása, a finom csókra mosolyított ajkak... minden mozdulata a megtettesült elektricitás...“ Máskor, Claude Monet *Japán nőjéhez* hasonlóan, kínai selyem lángszínű ruhát viselt, melybe sárkányok voltak szöve aranyból, Phaidra szerepéhez zuzmózöld ruhát ölt, majd egy negyedik alkalommal „szobor alakján könnyű csalánszövet, mely alatt a szívdobogást lehet látni, egész megjelenése ígéretet, varázst terjeszt maga körül“.

Erotikumot, felfokozott érzelmi telítettséget hangsúlyozó külső, káprázatos festőiség, a karakterekhez igazodó színválasztás, minél több ellentét, annál nagyobb ragyogás. Mintha csak Delacroix „túlozni kell minden tónust“ alaptételéhez tartaná magát Jókai, s nemcsak a színek, hanem a formák, vonalak megválasztásában is ilyen szándék vezérelné.

A regény szereplőinek, helyzeteinek gyakran ismétlődő jelentéshordozó elemei a görög-római, keresztény mitologikus elemek, melyek fontos szerepet töltenek be a szereplők lényege megragadásában, a karakterek pontosításában, a szituációk kiélezésében.

Godiva „... annak a híres angol honleánynak a neve, aki országa fővárosát megmenté a diadalmas ellenség pusztításától — egy kényes természetű lovaglás által a városon végig“. A regénybeli Medea őse az a Médeia, aki irtózatossá áll Iason hűtlenségéért, méregbe áztatott ruhát küld Iason menyasszonyának, majd saját gyermekeit is megöli. Medeának niobéi szája van (Niobé volt az thébai királyné, aki kővé vált kegyetlen fájdalomban, miután Létó istennő megölette gyermekeit). Medea boudoirjának falát Coreggio Lédája (Léda, akit hatyú alakjában csábított el Zeus) és Pradier fürdő Aphroditéja (Aphrodité — a szerelem istennője, de a viszonzatlan szerelem gyöttrődése is hatáskörébe tartozik). Nem véletlen, hogy e két kép éppen a félresikerült nászészszakán kerül teljes megvilágításba. Medeához kapcsolódik a Medusa motívuma is, ugyanis amint szerelmet kérnek tőle, Medusa-fővé

változik (Medusa a Gorgók egyike, akiknek fejét kígyópikkelyek borították, s aki csak rájuk nézett, menten kővé vált). Továbbá Medea valóságos Diana (a vadászat aranyijas istennője, aki az emberek felé is engesztelhetetlen kegyetlenség és leányos szelídség kettősségével fordul).

Scilla — Scylla — Nisos király leánya, aki kiszolgáltatta apját az ellen-ségnek. Szándékolt szemantikát hordozó jelenet a Phaidrát alakító Salla és a Hyppolitot alakító Lándory jelenete (Phaidra kimutatta Hyppolitosz iránti szerelmét, az ifjú azonban visszautasította a büszke asszonyt).

Scillát Melpomoné, a tragédia és Terpsikhoré, a tánc istennője kíséri. Az „isteni bajadér“ olykor Szapphónak képzeli magát.

Alfréd Londonban tagja volt a „minotauros“ társaságnak (Minotauros — félig bika alakú szörny, Minosz krétai király fia; a monda szerint évről évre hét ifjat és hét leányt kellett neki küldenie Athénnek, akiket felfalt). Alfréd „nászéjszakájának“ következménye „Bacchus megbolondult: átvette Neptun szerepét“ (a bor istenét a tenger istene váltotta fel — Alfréd „elázásának“ mitológiai megjelenítése).

Egy-egy jellegzetes magatartás, szituáció sűrűsödik ezekben a mitológiai példákban, beiktatásuk által erőteljesebbé válnak a szereplők, az ábrázolt szituációk.

A regény orientalisztikus motívumaiban a Kelet ellenállhatatlan színei, különös varázsa, egzotikuma, sajátos szellemisége ragadja meg Jókait. Lándory portréjának megrajzolásában is felhasználja ezeket. „Ez egy magas, széles vállú férfi, akinek halavány arcát csaknem arab metszésű vonások teszik feltűnővé, a szakállal összefolyó bajusz szénfekete és ritka, az ajkak vékonyak, az orr hajlott, a szemöldökek egyenesek, s csak az az egy veszi el az arc keleties típusát, hogy a hosszú, sötét pilláktól környezett szemek zöldeskékek.“

Traumhold bankár külön megtisztelte vendégszeretetével az ázsiai utazókat, a japán vagy kínai követséget. Alfréd Buddha-szobrot tart szobájában.

Scilla, az isteni bajadér, a *Brahma és bajadér* című operabalett primadonnája. Szidónia kínai oldalkaros székben ül. „Hermione kisasszonyt utolérték minden kórtünetei annak a félelmetes epidémának, amit a paradicsomi Kelet-India ajándékozott a többi földrészeknek.“

A *lélekidomár* lapjain gyakran szerepelnek a festéssel és festőkkel kapcsolatos motívumok. Godiva karikatúrákat készít, festőművészek készül. Lándorynak festőismerősei vannak Münchenben. Traumhold vendégei között „volt egy címzetes püspök, nagy tanulmányozója a festészeti műremekeknek“. Monterosso lesz az az „utazó dilettáns, aki festői vázlatokat vesz föl“, Lándory és Kalthan Péter is festékesládával indulnak a Lis Blanc kincsekért.

Godiva haja „murillói angyalkákra“ emlékeztet, Godiva arcképét Capri szigetén egy fiatal művész festi meg. Medea szobájának falán Corseggio Lédája és Pradier fürdő Ahproditéja látható. Szidónia „... az eredeti festményeket kicserélte müncheni másolatokkal. Ezen patvarkodva el-elmaradtak egy-egy gyanúba vett Rembrandt képnél“. Egy festő inkább Scilla szépségének adna elsőbbséget. Scilla arcát rubensi kolorit jellemzi.

Ezeknek a motívumoknak felbukkanása minden bizonnyal Jókai ilyen jellegű tehetségével és érdeklődésével magyarázható. Lándory személyével kapcsolatban jelennek meg az okkultista vonások. A „lélekidomárt“ gondolatolvasónak, asztronómusnak, csoda embernek, bűvészeknek, hipnotizőrnek, halottfeltámasztónak, ördögidézőnek, szellemidézőnek, spiritisztának titu-

lálják. Az kétségtelen, hogy e meghatározások Lándoryt még inkább kiemelik a többi ember közül, „egész ember“ voltát erősítik fel, misztikus fátylat vonnak köré. Lándoryt azonban nem segítik természetfölötti csodák, pusztán erős egyénisége, kiváló ítélőképessége, emlékezete, szuggesztivitása, erkölcsi felsőbbrendűsége avatja kivételes lényé. Jókai korában terjed az okkultizmus divatja szerte Európában, az írók is rendkívül érdekelték ezek a mutatóványok, azonban, amint a regényből is kiderül, nem ad végleges, határozott formát Lándory ilyen tulajdonságának. Ezért is nevezik a „lélekidomárt“ hol bűvésznek, hol halottfeltámasztónak, ördögidézőnek stb. Az okkultista motívumok szétszórásával lényegében egy kis misztikumot igyekszik becsempészni Lándory alakjába.

A főúri arisztokrácia életképtelenségére, külsőségeknek hódoló életvitelére, világjáró céltalanságára a különböző szenvedélyek utalnak: a vadászat, a lóversenyek, a kártyajáték. Lyonel például hol oroszlánra, hol vizilóra, hol kafferbivalyra vadászik. Van erre Jókainak egy frappáns mondata: „E sorscsapások annyira elkésérítették Lyonelt, hogy búsulásában elment Afrikába, oroszánt vadászni.“ Mindezek a szenvedélyek az egyéniség kiélésének eszközeivé válnak a regényben.

A lélekidomár egyik legfőbb alkati jellemvonása, hogy szinkronban van a korról, azzal a közeggel, mely egyszersmind táplálja is a regényt. Két szélső pontját a 67-es kiegyezés és a párizsi kommün eseményei képezik, amiből Jókai politikai meggyőződésére is fény derül. Jókait sohasem ragadták el forradalmi indulatok, sohasem volt híve a gyökeres változtatásoknak, inkább a mérsékelttség, a fokozatos átalakulás híve. Ezzel magyarázható a regénynek a kommünrel foglalkozó részlete is, melyben ugyan méltányolja a communardok hősiességét, azonban mindvégig elvi szembenállást tanúsít a forradalmárokkal szemben. Lyonel alakjában sem következetes a forradalmár megrajzolásában, hiszen a már előbb említett kettősség teljesen más megvilágításba helyezi személyét. Ennek ellenére Jókai igen pontosan rátapintott kora ellentmondásaira, e válságos, átmeneti időszak lényegére, hiszen személyes élménye volt az az általános zűrzavar, mely többek között a kalandorság, a bűnszövetkezetek melegágya lett. Nem véletlen tehát, hogy művének fő motívumát a teljesség iránti igény, az „egész ember“ eszményének rögeszmés keresése jelenti. A regényben vázolt társadalmi összkép arra utal, hogy Jókai felismerte a kor értékszempontjainak változását, az emberi viszonyok eltorzulását, diszharmóniáját (igaz ugyan, hogy a vázolt ellentmondások magyarázata hiányzik, Jókai mindvégig a felismerés szintjén marad), s teremtetett magának egy hőst, aki mindezzel szemben a teljességet, az „egész ember“ eszméjét hivatott példázni.

HELÉNYI KLÁRA

JÓKAI MÓR: A MI LENGYELÜNK

Ha a regény motívumrendszerét akarjuk meghatározni, akkor három nagy motívumcsoportot kell felállítanunk. Az elsőt a kapitalista fejlődéssel és gazdasági fellendüléssel kapcsolatos motívumok, a másodikat a Jókai által oly kedvelt férfi-nő kapcsolat, a szerelem, az erotika motívumcsoportja, a harmadikat pedig a vallás, a misztérium, a babona motívumai képezik. Emellett találhatunk olyan motívumokat is, amelyek egyik csoportba sem sorolhatók (pl. az állatmotívumok) vagy amelyek mindhárom csoporthoz kapcsolódnak (pl. a színek megjelenése a regényben). A motívumok sokasága, a motívumrendszerek szövevényessége, a motívumok sugallta burkolt mondanivaló fölismerése az első lépés a szöveg megértéséhez.

A magyar szabadságharc legnagyobb maradandó vívmányát s a kapitalizmus kibontakozásának kezdetét a jobbágyfelszabadítás jelentette. „Az új kornak jelszava fölszabadítá a földet a jobbágyi szorgalom alól. Ezt a szabadságot vérrel pecsételte meg kétszázezer honvéd“. A megváltozott gazdasági helyzet azonban mindenkit új erőpróba elé állít; a parasztság sorsát megpecsételte az a tény, hogy a nagybirtokrendszer változatlanul fennmarad, a volt feudális urak pedig az új feltételek mellett nem tudtak gazdálkodni, s az anyagi megsemmisülés elkerülhetetlen számukra, ami erkölcsi züllést hoz magával. Az új helyzettel kapcsolatban jegyzi meg a főpap: „Volt nekik (a magyaroknak) szép nagy országuk, ahol nyugodtan uralkodhattak, senki sem mozgatta alattuk a földet. A nemesember választhatta a tisztviselőt, és nem fizetett adót. . . A magyar paraszt sohasem volt rabszolga. A földesúr az volt ránézve, ami a patriarcha az őtestamentumban. Olyan jól, mint a magyar paraszt, a világnak semmi munkása nem él. A francia paraszt facipőben jár, télen-nyáron blúzban, a magyar paraszt hosszúszerű csizmát visel, s három gúnyát ölt egymás tetejébe, azt is tulipánnal varrja ki. Adott dézsmát, szolgált robotot; az mind kitelt az Isten áldásából meg a két tenyeréből. Azzal, hogy a földét fölszabadították, csak az úr lett szegényebb, a paraszt nem lett gazdagabb“.

Egy másik helyen pedig ezt írja Jókai:

„A régi földbirtokok munkáskezek nélkül maradtak. Jövedelmük a dézsma, gazdagságuk a robot elveszett. Ahelyett kaptak eddig ismeretlen terhet, adót.“

Majd egy harmadikon:

„Kivetették az országra az adót; addig csak a jobbágy fizette azt, most a nemes birtok is belekerült.“

Új feladatok előtt álltak a földbirtokosok és a volt jobbágyok. „Ez nem mese. Az országomlás után a magyar földbirtokos el lett űzve minden köz-

pályáról, rákényszerítette a szükség a földbirtoka rendezésére. Megszűnt a szónoklás. Minden magyar ott hagyta a mostoháját, a politikát, hazatért édesanyjához, a földhöz.“

A fejlődés törvénye azonban kérlelhetetlen, s ennek az új törvénynek a volt földesurak nem tudnak eleget tenni, nem vesznek tudomást a változásról, úgy akarják folytatni az életüket, ahogy a forradalom kitörése előtt. Lippay Tihamér a kapitulált Komáromból elindul haza ősi birtokára. Előtte levelet ír a tisztartójának:

„Megírtam Rubinak, hogy megérkezésünk tiszteletére lovas bandériumot küldjön elénk, s estére tűzijátékot rendezzen. Majd meglátod, milyen rakétákat tud az feleregetni, csak úgy szórják a csillagot. A béres asszonyok, lányok pedig álljanak sort a diadalkaputól a kastélyig, virágcsokorral a kezükben.“

Az uradalmi tisztartó sem különbözik gazdájától. Amikor meghallja, hogy Lippay jószágigazgatót szerződttetett a birtokára:

„Hruszkay úrnak abba kellett hagynia a pőfékelést, annyira elővette a röhögési roham.

— Hahaha! Bonorum director! A lipovai dominiumra! Diplomatikus ökonomust a hohenheimi akadémiából! No, arra kuriózus vagyok. Hogy fogja az lakkcipőben belépni a trágya közé! Bizonyosan vegetáriánus is. Ki tudja húzni a birka fogát! Kultiválni fog a földeken indigót. Gipszezni fogja kaszálót, merinóba oltja birkát, jorksirbe disznót.

— Azt mind megfogja tenni — hagyta rá Tihamér. — Sőt még annál lehetetlenebbnek látszót is létre fog hozni. Rendes számadást fog vezetni.

De erre már két kézzel kellett a hasát fogni Hruszkay úrnak a nagy nevetés miatt.“

Természetes, hogy Negrotin birtokrendezési tervei nem nyerik meg a tisztartó tetszését, bolondnak tartja a kapitalista vállalkozásokat:

„Ausztráliai búza? Soha öregapám sem hallotta hírét.

— Hol a pénz? Takarékpénztárba? Sporkasszába? Ilyennek sem hallottuk még hírét Lipován. Ide még sparherd se gyűtt be soha.

— Ne adj Isten tanningyárat!

— Még cukorgyárat is? S ki vesz meg tőlünk ennyi mindenféle?

— Ha te ezt véghezviszed barátom, isteni ember vagy, aki napot ebédelsz, csillagot vacsorálsz.“

A hitetlenkedők és a hanyatló nemesek mellett Jókai megrajzolja az ideális kapitalista alakját is, Negrotin személyében. Tihamérrel ellentétben, aki „elhitette magával, hogy ő már most (amint pénzhez és ranghoz jutott) báró, tehát arisztokrata — sőt kapitalista“, komoly reformokat hajt végre a birtokon (szeszfőző, marhahizlaló, vadaskert, tanningyár, cukorgyár létrehozása), majd az általa vásárolt „kenyértelen“ (bez-chleba), elvadult birtokon paradicsomot teremt.

„Negrotin nem az a mi lengyelünk, akinek hivatása egy úri házat mulattatni, dőzsölve, minden bolondságot a gazdájával elkövetni, hanem aki ésszel, tapasztalattal rendbe tud hozni egy megrigázott ősi birtokot, aki merész vállalkozószellemevel, tudományos ismereteivel a sziklasivatagban kincsebányát nyit meg a vidék ínséges lakosságának, az egész országnak, s önmagát

is gazdaggá teszi vele.“ Negrotin birtokát vasút kapcsolja össze Béccsel, bányásztelepet létesít, amely vállalkozás élén részvényesek állnak, kik közgyűlésen beszélnek meg a vasbánya, vaskohó és három létrehozását, a hegyeket sodronyvasutak kötik össze, a fölösleges pénzből pedig a munkások gyermeke számára iskola épül.

A kapitalista fejlődés elképzelhetetlen pénz nélkül. Meggyorsul a külföldi tőke beáramlása az országba, de erre a gazdasági élet gyorsabb fejlesztése érdekében szükség is van. Minden pénzügyi intézkedés központja Bécs és Pozsony.

„Negrotin sietett fel Bécsbe Windstill bankárhoz.“

„A börze miatt a földesúrnak gyakorta fel kellett mennie Bécsbe, hiszen Pesten nem volt börze, bankár is csak egy volt, de az is operát írt, egyéb munka hiányában.“

A pénz-motívum végighúzódik a regényen. A szereplők között is fontos a pénz kapcsolat-meghatározó szerepe.

Esküvőjén Tihamér rosszkedvű, de amikor a pap a fülébe súgja, hogy Negrotinnál még százezer forintja van Natáliának, „E mozzanattól kezdve Lippay Tihamért mintha csak kicserélték volna. Megjött az étvágya, beszédes lett, tréfálkozott, áldomásokat mondott.“

Megérkezésekor Natáliát Dáriósné két lánya „egy szóra sem méltatta“, majd amikor kiderül, hogy gazdag, „a két kisasszony felkerekedett az asztaltól, s átsietett abba a szobába, melyben Natália töltötte unalmas óráit. Nagyon örültek rajta, hogy már elmúlt a migrénje. Meghítták a családi lakomához. Segítettek neki a toalettyében.“

A pénz legjobb ismerőjéről, a görög Tózsáról mondja Jókai:

„Egy becsületes görög kupec. Az alkalom homlokán üstökös, a tarkóján kopasz. A görög mindig a homlokán tudja megragadni a szerencsét, a magyar mindig a tarkója után kapkod.“ Nem véletlen, hogy Tózsó ért legjobban az üzletkötéshez.

„A favásárlás nem ment túl nyolcvanezer forinton, csakhogy Tózsó bírt annyi ésszel, hogy minden fakereskedőtől, akinek az áruit felvásárolta, húsz száztólival magasabb összegről szóló nyugtát adatott magának. Ez jó szokás az üzletvilágban.“ Ő az egyetlen ember, aki nem fogadja el Klapkától a menlevelet:

— „Nem kell engemet félteni. Tudtok és minden nemzetnek a nyelvén beszélni.

És mutatta a három uja hegyével, hogy miként tud beszélni. Ez az igazi világnyelv, amit az a három ujj egymáshoz dörzsölése kifejez. Megértik ezt minden népek.“

A pénz lassan minden érték kategória fölé emelkedik, minden elérhető lesz általa, szentírássá válik. Negrotin egy bibliában őrzi Natália hozományát, s erre mondja az író: „Nem volt abban a könyvben szentírás. Azaz, hogy nagyon is szentírás volt, mivel a magyar népnyelv úgy hívja a pénzt, hogy: Krisztus.“

Az értékek devalválódnak, minden megkapható lesz. Amikor Natália hazatér a templomból, ahol tanúja volt, milyen orgiát rendez férje a parasztlányokkal, így gondolkozik:

„Hát nincsenek már becsületes emberek? Nincsenek már szűz lányok? Sehöl? Még a búzakalászkok, még az erdők liliomai között sem? Rettenetes

világ! Ahol eladó minden, csak legyen egy bolond, aki árát adja.“ A parasztlányok száz-száz forintot kapnak az orgián való részvételükért, egy híres színész nő már tízszer annyit: „Madame Rigolboche »drága«. Szívesen megjelent kis vacsorákon, ha az étlap hátuljára egy ezerforintos volt ragasztva.“

A házastársi hűség is szoros kapcsolatban van a pénzzel. Lyubissza így oktatja Natáliát: „ha az urad hűségét (amennyire lehet) kordában akarod tartani: a pénzedet a kezére ne bíz. Mert csak addig jó ember egy férj, amíg a pénzben nem duskálkodik.“

Más helyen erre figyelmeztet az író:

„S ahogy szaporodik a jövedelem, úgy fogy a hűség. Ez már csak aritmetikai szabály. Bolond párbeszéd az, hogy szerencse a játékban, szerencsétlenség a szerelemben; a szerencse a gyémánt, s annak arany a foglalatja. Nyerj csak a kártyán, a börszén, a ruletten, a turfon egy vagyont, majd meglátod, hogy mennyi szeretőd támad; — veszítsd el csak rajta a vagyonedat, majd meglátod, hogy mind otthagya.“

Még Natália sem tudja teljesen kivonni magát a pénz büvköréből. Amikor meghallotta, hogy a sertésenyészítő és a timár aranyban fizet áruért, „kíváncsi volt velük megismerkedni. Lehet valakinek piszkos a keze, fekete a körme, de ha aranyat számlál le, gavallér az.“

Számtalan helyen találkozunk a pénzzel: az orgyilkos már aranyért akarja megölni Klapkát, Katka ezüsthúszással oldja meg a szolgáló nyelvét, Tihamér tíz aranyat ígér stólapénn gyanánt, Negrotin Natália pénzét vigyázza; százezer forintot nyer a sorsjegyen, Tihamér ugyanennyit veszít a kártyán. Kossuth-bankó, Almássy-bankó, Rotschild-részvények, takaréketétkönyv, kamat, kaució, betáblázás, sőt pénzegetés is. „A kormánybiztosi parancs azt rendeli, hogy az osztrák bankjegyek megsemmisíttessenek, tűzbe dobassanak.“ Vagy a parasztgazda, amikor meg akarják Negrotinék fizetni a szállást, a két kitett bankjegy közül az osztrák bankjegyhez nyúl, majd „szépen összehajtogatta azt az aranyos bankót hosszában keskenyen, odalépett vele a tűzhelyhez, meggyújtotta a végét a paráznál, s rágyújtott vele a pipára“. Az egész regényben szó van a pénzről, megtudjuk, hogyan kell szórni, szerezni, gazdálkodni vele. Sőt Jókai még ki is gúnyolja a sokféle papírpénzzel terhes időszakot: „A káplár meg akarta mutatni, hogy ő gavallér ember. Kihúzta széles övéből a piros bugyellárisát, ami csak úgy duzzadt az értékpapíroktól. Ezeket ő a városi iskolamestertől konfiskálta, aki kipécézett rebellis. Vagyona a törvényes kormány illetménye. Négyféle értékjegyek voltak. A legnagyobbak rozsaszín, a kisebbek kék, sárga és fehér papírra nyomtatva. A rozsaszínűekre ez volt nyomtatva nagy betűkkel: kitűnő, a kékerekre kisebb betűkkel jeles, a sárgára elégséges, a fehérre, elégtelen. Ezek kitalálhatólag a szorgalmas pedagógus iskolai schédái voltak, amikkel szombatnapon a discipulusait el szokta látni a hét folytán tanúsított viselkedéseikhez mérten. A káplár ezeket pénzjegyeknek nézte.“ Ebben a világban, amelyben mindent pénzzel mérnek, ritka az ilyen intézkedés: „Minden ember annyi tüzelőt vihet haza a maga számára, amennyi a szekerére fölfér — ingyen. Ingyen! Ilyen szót sem hallott még senki kormányférfiú szájából“. És egy másik: „A Buddha templom szép látogatottságnak örvendett, ott minden ember ingyen kávét és dohányt kapott.“

A pénzvesztés egyik — legelterjedtebb — módja a kártya volt. A kártyamotívum megjelenése minden esetben előrevetíti a vesztés árnyát. (Tihamér

kártyázik a putriban, kártyázik Komáromban és kártyázik Bécsben, mindig többet és többet veszít.) A kártyának és a pénznek a kapcsolatára utal az is, hogy megtudjuk, Tihamér az ügyes görögtől tanult kártyázni, „még a kollégiumos városban, ahol Tózsónak üzlete volt, és abban tanította a deákokat tarokkot játszani“. A sokat tűrő Natália kétszer is kifakad a kártya ellen: „A hozománya egy részét már elvitték a papírra festett dámák“; „Káin még ma is öl? Csakhogy husáng helyett kártyával üti agyon testvérét.“ Két alkalommal hasonlatként szerepel a kártya: Tihamér dühében úgy ütögeti az asztalt, mintha ultimót akarna elfogni, és a másik: „Katka azután felült a pántlikás hordója tetejére, mint a tökdísznő a kártyában, onnan nézte a nagy hajcihát.“ (Katkával kapcsolatban ez a hasonlat nem meglepő, utal arra, hogy a markotányosné is úgy forgott közkézen a katonák körében, mint a kártya.)

A kapitalizálódás folyamata, az emberi értékek devalválódása, a pénz megnövekedett szerepe formálja, alakítja, erősíti Jókaiiban a menekülésvágyat. Még az *Arany ember* megírásakor jelentkezik nála a szigetképzet, ami későbbi műveiben is megjelenik. A senki-szigete, a földi paradicsom, ahol nem ismerik a pénzt, „ősalápotban“ nem jelentkezhet már ebben a regényében. A pénz elől nem menekülhet senki a saját szigetére, de más bajok ellen védelmet nyújthat a külön világ. Ilyen szigetet képez a turai csatától levő püspöki nyaraló (a megmenekülést, az életben maradást biztosítja). Ilyen sziget a gányó kunyhója. „Vert út nem vezet ehhez a tanyához sehonnan. Napi járóra esik a hozzátartozó várostól. A keréknyomot betakarja a futóhomok, a nyírfaerdőben elnyeli a sár. Itt ütötték fel tanyájukat az alföldi magyar gerillák.“

Komárom városa is sziget. „Akkor ennek a sáncai mögé menekülhetnek, azok, ha a hazát, szabadságot nem menthetik is meg, de saját életüket biztosan.“

„És ekkor e félelmetes sivatagban, melynek Kronland Ungarn a neve, voltak egyes oázisok, amik védve voltak a pusztító Számum ellen: a komáromi kapitulálók ősi birtokai. Egy ilyen istenadta szigetet a szárazföldön akarok itt megismertetni.“ Ez a sziget Lippay Tihamér ősi birtoka, Lipovo. Lipovo válik az igazi szigetté ebben a regényben. „Minden embernek egy külön világa volt: az otthon. Ez volt a legnehezebb feladata Negrotinnak, ezt az otthont oly hozzájárulhatatlanul körülzárni, hogy a külvilág eseményeinek híre sehonnan be ne hatolhasson; ne tudjanak meg arról semmit, ami odakünn az országban történik. Hírlapot nem járatnak Lippayék. Látogatók nem jöttek a házhoz.“

Szigetet képez Valkóvár — kétszeresen is. Amikor először mutatja be az író a „kenyértelen“ vidéket, a Bez-chlebát, így ír: „Egy vidék a Kánaánnak csúfolt Magyarországon, ahol nem terem kenyér.“ Amikor ez a terület Negrotin birtokába került, paradicsommá válik; az elmaradt vidék gazdaságilag fejlett központjává. (Jókai kedvenc témája: a technikai hős egy elvadult vidékből paradicsomot teremt.)

A szabadságharc előtti Magyarország említése sem mentes a sziget-motívumtól. „Európa térképén volt egy kerek ország. Olyan kerek, mintha egy külön csillagteke volna.“ E képzetnek a kialakítására valószínűleg hatott az, hogy Magyarországot mint a forradalom, a szabadságharc szigetét emlegették 1849-ben Európában. Az ország sziget voltát támasztják alá ezek a megállapítások is: tenger az, amin keresztül odaértünk; hajótörött nép, vértenger; a hajótöröttek siettek egy-egy deszkát elkapni a roncsból.

A regény másik fő vonulatát a különböző nők láncolata képezi. Ha a férfi és a nő viszonyát állítjuk előtérbe, akkor már az elején megállapíthatjuk, hogy Tihamér a kulcsszereplő, akihez a regény minden nőalakja kapcsolódik (Natália a felesége; Katona Katka szeretője, majd hű ápolója; Dáriósné a rokona; Lyubissza állandó bizalmasa, kerítője, ki „ismerte kívül-belül”; Madame Rigolboche és Mademoiselle Lucile, a két imádni való színésznő, Angiolina kedvéért keveredik a szüreti tréfába, Helenka, a parasztlány, szeretője, a három meztelen modellt is ő állítja be a festőnek — zárt ajtók mögött). A feleség-szerető (illetve szerető) ellentéte kiélezett. „A hű feleség nem pótolja a ledér némbert. Soha. Mindig a kacér nőé a diadal” — oktatja Lyubissza Natáliát, a feleséget. A „ledér néंबर” több alakban is jelentkezik a regényben.

Madame Rigolboche szilaj, tűzvérű menád, Mademoiselle Lucile a szende, ideális tündér. „Egyike az előadott darabjainak A Bráma és bajadér. A Bráma leszáll a földre, meg akarja ismerni, hogy mi hát az, amiért oly nagyon szeretik a halandók ezt a zöld planétát. Bajadérok közé jut, akik táncukkal versenyeznek az isteni férfialak kegyeiért. . . Végül a szelíd tündér győz plasztikus táncával a szilajvérű észbontó szokellései felett, s a Bráma Lucile-t viszi magával a sátorába.” Miss Salome „barna volt, fekete szemű, amazoni termetű”; Signora Florindának pedig „lángvörös haja volt, morbidezza-színezetű arca, sűrű szemöldei, nagy villogó szemei, korallpiros ajka, melyből gyöngyfogsor villogott elő. Szilaj démon”. Lyubisszának pedig „csupa gömbölyűség és domborúság volt az alakja, feje és arca. Ez az arc úgy ki volt festve pirosra, fehérre, az ajkai karmazsinra, szemöldei, pillái feketére, mintha színpadra készülne”. A szép démonok mellett megjelenik a rút nő is. „Dáriósné magas, sovány alak volt, feszes arcvonásokkal, éles, kampós orral. Büszkeségtől redős volt az arca. Éles, reszketős hangon szólalt meg. . . Hátrább feszítette a fejét, szempilláit összehúzta, mintha azokkal is kisebbre akarná összenyomni a végignézett alakot.” A rútságot azonban a putriban lakó asszony testesíti meg: „Előcammogott a tehénistállóból a megszólított asszonyi állat. Tökéletes mása volt a vasorrú bábának. A ráncos, bibircsókos arcához, a kancsal szemekhez, a csontos termethez, a foltos öltözethez még a hangja is olyan mély és reszelős volt, mint a színpadi sűgőé. Alig lehetett megérteni, hogy szidja-e vagy üdvözli a vendégeit.” A szép nő típusát képviseli Angiolina, kiről az első képből még nem derül ki semmi, de a Diána-hasonlat és az erő emlegetése már sejtetni engedti erős jellemét: „A legszebb hölgy volt a városban. Igazi olasz szépség volt, hosszúkas madonna arc, naparanyozta színnel, hollófekete, borzas hajjal, szemöldei nyilazó tegezekre emlékeztettek, nagy fekete szemei magukra a Diána-nyilakra, piros telt ajkai ahány szót kimondtak, annyiféle idomra változtak. Termete olyan volt, mintha egy bronzszobor volna felöltöztetve. Csupa istennői erő.” Maradandó alakot rajzolhatott volna Jókai Katona Katka személyében, de jellemzése csak az első részben kitűnő, később Katkára a hű szolgáldó szerepét ruházta. „Az egész tábor ismerte Katkát. Fiatal leánycseléd volt; de csak nemére nézve nő, minden egyéb tulajdonságban férfi: szőnemválogató, italbíró, lucskos nyelvű, pofont ígérő, de előbb megadó, versenyt káromkodó, se Istent, se ördögöt nem féltő, urat nem tisztelő, nyomorultakat ápoló, estig italozgató, csata után táncra kerekedő, mindenki babája.” Natáliában a frigid nő típusára ismerünk. Ő maga is tisztában van vele, s ezt mondja: „Nem ő a bűnös (férje a kicsapongásaiért): én vagyok az, amiért nem tudom

őt úgy szeretni, hogy ne gondoljon másra.“ Az író nem jellemzi Natáliát, hanem más szereplőkkel jellemezteti, s így áll élénk Natália, mint az alabástromszobor. „Felesége az erény mintaképe, a szépség istenasszonya, aki, ahol megjelenik, úgy világít, mint a hold“ (bécsi bankár); „Eszem a szívét a porcelán szentjének“ (Csunkó Dani, a bőrcserző); „Ez a régi Natália, a védszent“ (Negrotin); „Imádlak, mint egy szentet“ (Negrotin). Natália azonban korántsem szent vagy márványszobor. Földi, érzéki, erotikus vágyak fűtik, amelyek gyakran felszínre is törnek: „Natáliának e pillanatban egy rémgondolat villámlott át lelkén: — ha ő most egyszerre letépné magáról a férfiruhát, s aztán előugrana a maga istennői szépségében leplezetlenül, szilajon kiáltva, nohát, itt a tizenkettedik! S azzal odavetné magát a buja Silenus ölébe, a férje szemeláttára! Ez volna a drámai jelenet, amilyen még nem volt!“ Negrotinhoz is vonzódik, de ezt nem meri önmagának sem bevalani. Álmában is megjelenik a férfi: „Natália szemeit lezárja az álom. De álmában is utána megy a látvány. Az a két sárga szem, mely a sötétségben is lát, csakhogy emberarcból tündökölve. Mindig ő, a mi lengyelünk, a mi jó barátunk. Nem tud tőle szabadulni.“ A regény végén pedig szinte fölkínálja magát Negrotinnak: „Fehér ruhában jött Negrotin felé:

- Nos, hát hogy nézek ki ebben a fehér ruhában? — kérde Natália.
- Mint egy menyasszony.
- No és kin múlik, hogy valóban menyasszony legyek?

Ez a kérdés (annyira) érzelemtől rezgő hangon volt intézve...“ Amikor Negrotin visszautasítja, hogy imádjá, mint egy szentet, kitor:

„De én nem akarok szent lenni, nem akarom, hogy imádjanak: én boldog akarok lenni! Én büszkélkedni akarok annak szerelmével, akit választottam!“

Negrotin hajthatatlan, csak atyja akar lenni Natáliának, ki ebbe szóban bele is egyezik, de „hogyan egy vágyaktól ösztönzött szív elfogadja azt a képtelen helyzetet, hogy egy férfit, egy élte virágában levő daliát, akinek a teste acél. . . férj helyett, szerető helyett atyát ismerjen el — képtelenség“. Ebben a jelenetben lefoszlik minden szoborszerűség Natáliáról, egy vágyakozó nő áll előttünk. Vágyakozása, szerelemre való éhsége annyira fokozódik, hogy vallását is megtagadná, ha a férfié lehetne. „Néhány percig az a gondolat lobogott agyában, hogy felszakítsa az ablakot, s utána kiáltson a távozonak. Jöjj vissza, maradj itt! Ha neked tiltja a te Jehová, hogy imádd az én Jézusomat, nekem nem tiltja az én Jézusom, hogy imádjam a te Jehovád! Ha te nem lehetsz az én megkeresztelt férjem, leszek én a te nyírott hajú zsidóasszonyod! Jöjj vissza, maradj itt.“

Az egészséges erotikus vágy elfojtása miatt különböző aberrációk jelentkeznek Natáliánál. Angiolina vetkőzését figyelve, különös nyugtalanság veszt erőt rajta: „Natália szemeit le nem tette Angiolináról, amíg azt vetkőztették. Milyen bájak! Mily tökéletes termet! Félt tőle. Valami megnyugvást érzett, amikor az már a takarója alatt feküdt.“ Másik helyen pedig „Tihalmér megbízta Lyubissza asszonyságot, hogy szegődtesse a falusi szép leányok közül tizenkettőt, akik párjával, felváltva feljárnak Natáliát szórakoztatni, kiszolgálni. A leányok. . . naphosszat elmulatatták az úrnőt, aki részt vett a vigadozásaikban“. Lesbikus vonásokra találunk Angiolinánál is: „A két szobalány már tudta a kötelességét. Lefekvés után az úrnője lábát gyöngéden dörzsölni a tenyerével, az ágy szélén ülve, amíg az el nem alszik. Angiolina

szobalánya nagyokat rikkantott, mikor az asszonya, enyelgésből, jót csípett a kövér karján a lába ujjával.“

A vérpad-motívum ebben regényben is megjelenik. Tizenöt honvéd kivégzését nézi Angiolina kéjesen végig az ablakból. „Volt neki ewalkür—szíve végignézni mind a tizenöt jelenetét ennek a szomorújátéknak.“ S amikor Natália borzadva hallgatja, azt feleli: „Hát kedvesem, ilyen előadást nem látni a milánói Scálában.“ A Klapka életére törő árulónak a kivégzését már Natália is végignézi, élvezi: „A gyöngye szívú, ideges nő látni akarja egy elítélt embernek az utolsó kinszenvedéseit; mert ez az ő ideálját akarta megölni“.

A kivégzésben való kéjelgés mellett más szadista jelenetet is találunk. A szenvedő fél mindig állat: „Egy fűzfagallyra volt hosszú fonálra felakasztva egy béka... Eleven volt még, kepickélt. A vén asszony egy csomó árvacsalánálal veregette a béka foltos hátát és sárga hasát, annak az égésétől kínozva adta azt a rémséges üvöltő hangot.“ Hasonló a patkányok meggyújtása és a postagalambok, „a jó barátaink“ megsütése is.

A pénz hatalmának következtében válik a szerelem is megvásárolhatóvá, s ez vezet majd a kettős erkölcs kialakulásához. A kettősség nemcsak a férfínő kapcsolatára lesz jellemző („Az én dolgom a vétkezés, az övé a megbocsájtás“ — állítja Tihamér Natáliáról), hanem a nőkben is tapasztalhatjuk. Lát-szatra szűziesek, valójában azonban démon lakozik bennük. Ilyen Natália, ki a szobormerevség alatt nagyon is érzéki, erotikus. Ilyen Mademoiselle Lucile. „Lucile kisasszony megnyerhetetlen volt. A színpadon az ártatlanság tündérét játszotta, táncban, taglejtésben az elképzelhető legnagyobb ingerrel, de arckifejezésben szűzies bájjal: a közéletben pedig tökéletes grande dame volt, szüntelen a mamája kíséretében járt, aki egy mexikói generálisnak volt az özvegye.“ Néhány sorral később pedig ezt olvashatjuk róla: „Lucile kisasszonynak volt egy angol earlje, aztán meg egy orosz bojárja, az egyik egy palotát tartott számára a rue des Capucines-on, a másik egy villát Versailles-ban.“ Lyubissza asszonyról is kiderül, hogy a bécsi bohémélet tagjai régi ismerősei még abból az időből, amikor Csárdás Lubinak hívták. „A bécsi közönséget gyönyörködtette a Caselli paradicsomában.“ Tihamér apja sokat járt Bécsbe, ott megtetszett neki a kackiás csárdástáncoló leány: ajánlatot tett neki, ami „elfogadható volt: nőül vétette a tisztartóval, s attól fogva aztán Lyubissza volt az úrnő, aki korlátlan végrehajtó hatalommal intézkedett az egész uradalom felett“.

Angiolina a hú barátinót játssza Natáliának, de amikor megkívánja a szőlőt, Tihamérhoz intézi a szavait. Tihamér a megszerzett szőlőt büszkén viseli, mint egy hadi trófeát. „Egyébre nem gondolt. Mit fog majd mondani, ha ezt meglátja a szép ezredesné.“ S amikor a fegyverszünetet megzavaró szüreti mulatságnak híre megy, Lyubissza ezt mondja Natáliának: „Tudok én mindent. Azt a monostori szüretelést ágyúszó mellett, az ezredesné szép szemei miatt, amiért Tihamért majd föbelőtték. Az ilyesmin nem kell fennakadni. Ha az uram rangjához illő dámának kurizál. Arra az egyik szmünket behunyjuk, a másikkal nagyot kacsintunk. Ha te úgy, én is úgy.“

A kettősség azonban Helenkában, a parasztlányban a legkifejezettebb, ki Natália kedvence volt. „Helenka volt a falusi szemérmesség mintaképe. El nem dalolta volna ezt a szerelemtől illatozó nótát egy világért mások előtt, egyedül az úrasszonyának; de akkor is a szeme elé tartá a tenyerét.“ Ugyanezt

a Helenkát látjuk az orgián is, hol a többi parasztlánnyal együtt meztelenül mulattatja az úri társaságot: „Elkezdték táncolni, énekelni. Legingerlőbb volt közöttük a Helena. Az a szemérmes Helena, aki a kezével takarta el az arcát, mikor a Lujza-csárdást kellett eldolaníia Natália előtt, most dévaj kedvvel, közben lejtve, forogva, ugrándozva énekelte azt végig, s mikor a csattanós végére ért a szilaj, buja dallamú csárdásnak, akkor odarohant a a Buddhához, az ölébe vetette magát, és átölelte a fejét, csókjai csattogtak az orcáin.“

A falusi ártatlanságokról kiderül, hogy korántsem azok. S hiába sóhajtozik Natália, hiába keresi a szűz lányokat a búzakalászok és az erdők liliomai között, nem találja őket. A városi szépségek után a falusi ártatlanságok is prostituálódnak. A régi, idillikus faluképzlet megszűnését jelenti ez, bár a „bosszúálló apák, akiknek a leányait elcsábította Tihamér, lehet, hogy agyonverik“. A prostituálódás folyamata megindult, a „fajtalanság édes mérge megtámadja az eddigi erkölcsös osztályokat, a bujaság bálványa emelkedik a parasztnép előtt” — állapítja meg Aramics Cyrill, a pap. Nincs azonban különbség a társadalmi osztályok között, „eddig a táncosnők, az énekesnők gyönyörködtették az urakat bájaik leleplezésével, ezután a parasztnimfák is ezt fogják tenni“.

Az erotikus érzés egyik kifejező formája a tánc. A táncmotívum gyakran megjelenik a regényben. A tánc kezdetben az erő, a virtus, az érzelmi túlcsoordulás lecsapódása, majd fokozatosan a csábítás egyik eszközévé válik.

„De ez a nóta aztán okvetlenül megkívánja, hogy a két ősmagyar kirúgja maga alól a székét, s egymással szembe fordulva, a szoba tisztásán, csipőre tett kézzel eljárja a palotást, mely igazán gyönyörű tánc, aminőt nem produkálnak színpadon. Minő délceg mozdulatok! Méltóságos fejhordozások! Büszke dobbantások!“

Vagy:

„Egyszerre csak felugrott a székéről Rubiánka, s magával ragadta Aramics Cyrillt, ketten egy párban a vad nóta taktusára szilaj kanasztáncra keltek, lábfelrugdosva, toporzékolva, sarkon fordulva, tarkóhoz kapkodva, csizmaszárt csapkodva, egymást öltre kapva, megpörgetve, feldobálva.“

De táncol örömeben Tihamér is; „sirt és kacagott örömeben, utoljára valcert táncolt a pápával“.

Táncol Katka is — „csata után táncra kerekedő“, s Tihamért is onnan ismeri, „hogy tegnap vele táncolt“.

Natáliát kétszer is látjuk táncolni. Először saját gyönyörűségére, másodszor már céllal, álöltözetben a férjét akarja megigézni. Táncából azonban nem hiányzik az erotika:

„... fölemelte ruháit, két kézzel válláig szétterjesztve, s elkezdett a manna-bozótban táncolni. Járt a keringőt, ropta a csárdást, akár egy bálban. Micsoda tünemény volt! Akár egy sellő, a vizek istennője, hófehér teste bearanyozva az alkonyégtől: folyondárok belékapaszkodtak, a kalászok csókolgatták, a vízi korszócskák csintalankodtak vele“.

A csábító táncáról pedig így számol be Tihamér Lyubisszának:

„Nem lehet szavakkal elmondani! Soha bájosabb tündéralakot nem láttam álmomban sem. Az volt az igazi almetánc! (Alme=arab istennő) Minden mozdulata varázsló, elbűvölő. Hát még az édelgése! Túlvilági gyönyör! Ez nem földi nő, ez egy istenasszony!“

A bajadérok is táncukkal versenyeznek az isteni férfialak kegyeiért; táncolnak a parasztlányok is Natália szórakoztatására, s táncolnak az orgián is.

A csók-motívumnak is széles skáláját találjuk a regényben.

Találkozunk üdvözlő kézcsókkal, amit férfi ad nőnek (pl. Dáriószné a kesztyűs keze hegyét nyújtja Tihamérnak). Olyannal, amit nő ad nőnek (Natália szeretettel csókolta meg Angiolina kezét), s olyannal, amit nő ad férfinak (Natália Negrotin lábaihoz borult, s megcsókolá a kezét). Hálacsókkal (Natália térdre bocsátkozott Klapka előtt, megfogta kezét, s könnyeivel áztatá) vagy „Úgy vitte fel ölében a kastélyba, csókolva a ruháját, ahol érte“; félcsókkal („Natália a lábához akart borulni Negrotinnak, amit az megakadályozott, gyöngéden átkarolva a nőt, amire aztán a báróné nyakába borult, átölelte, összecsókolta arcát, szemeit, homlokát — amit Negrotin hagyott megtörténni, hiszen csak félcsókok voltak, vissza nem adattak“); baráti csókkal (Tihamér a nyakába borult, s össze-vissza csókolta); lónak adott csókkal (Búcsú fejében megcsókolta hű társának a szemét; kapituláció alkalmával „lovaik nyakába borulva, harcaiknak hű társát megcsókolták“); a stóla fejében papnak adott csókkal (a pap kijelenti az esküvőn: Én nem fogadok el a stóla fejében mást, mint egy csókot a menyasszonytól); halál előtti csókkal (a kivégzést váró fiú „megcsókolá a feszületet“); búcsúcsókkal (Még égett az arcán völegényének búcsúcsókja, amit akkor váltottak, mikor az a csatába elindult); véres csókkal („Most jött a második csók. A tüzér kapitány az ágyú egyik oldalán, Katka a másikon, kezeik egymás vállán, akkor jó bűgva egy ellenséges ágyúgolyó, s elhordja a tüzérkapitánynak a fejét. Azt a fejet, amit a szép lánynak meg kellett volna csókolnia. Még szorította a kezét. A vére felszökött magasba“); tűzben adott csókkal („Mély gödörbe máglyát raktak volna, s mikor aztán a lángok összecsaptak a holttetem fölött, akkor a feleség . . . beleveti magát a lángoló zsarátnakba; oda, a drága férj porteteme mellé, azt átöleli, csókolja, s vele együtt ég hamuvá“) s végül a szadisztikus csókkal („ . . . magához szorított; s én abban az őrjüngésben egy hosszú kegyetlen csókot szívtam a nyakára, aminek a rózsalevél foltját ott fogja holnap viselni a füle alatt“), aminek folytatása is lesz: Tihamér fojtogatja Natáliát, s ennek szintén nyoma marad, mint a rózsalevél-folt csóknak: „Natália nyakán viseli a tíz ujjad vérfoltjait, mint valami drága nyakláncot“.

A csábítás, kísértés motívumával is találkozunk: Negrotin orvosolja a Natália lábán levő gumót: „Fölséges látvány tárult elő. Egy rózsaszínű térd, egy klasszikus lábszár, mely Vénuszéra emlékeztet: csupa márvány és alabástrom.“ Míg Negrotin várja, hogy a gyógyszer hatni kezdjen, „nem is az óráját nézi“. A csábítás-motívuma: „Én csak odáig ismerem a Sakjumi történetét, ahol a vadon erdőben megjelenik a sátán, Mara, hogy elcsábítsa.“ Vagy: „Ezen a napon tartják nagy próbájukat, amelyen a sátán csábítgatja a Buddha hívőket mindenféle gyönyörűségekkel: amiknek ellenállni virtus.“

A csábítás motívumával egy újabb motívumcsoportot érintettünk, a vallás motívumait. Találkozunk vallásrajongással: „Most minden veszély között ezt mondom: Elöttem Rafael, mögöttem Michael, jobb felől Uriel, bal felől Gabriel, fejem fölött Izrael — De itt bennem Dániel! A törhetetlen igazság. Én a hitemet el nem hagyom: még szerelmemért sem“; vallás-egyenlőséggel: „Én minden vallást jónak tartok, csak követői legyenek jók. A nagy hitalapítók bizonyára mindannyian jó törvényeket adtak a maguk

népének: Mózes, Jézus, Mohamed, Konfucse, Sakjamuni... Én minden háborúnak meg tudom érteni a célját, csak a vallásháborúét nem"; vallás-tagadással: „borulj arca a Buddha bálványod előtt, s szólítsd fel, hiszen négy karja van, hogy segítsen ki a mostani nagy bajodból, ... mert az a bizonyos betlehemi anya, akinek a képe előtt ma délig térden csúszkálva imádkoztál, esküdtél, s akit ma este letaszítottál az oltárról, nem fogja a keresztre szegezett fiát a megszabadításodra leküldeni"; vallási mazochiz-mussal: Sakjamuni le akarja beszélni egyik tanítványát, hogy ne menjen el egy bizonyos tartományba, mert annak lakói kegyetlen emberek, kik őt szidni fogják: „— Eltűröm, ha szidnak, s azt mondom magamban: íme, milyen derék, jó emberek! Csak szidnak, pedig azt is tehetnék, hogy üssenek, vágjanak, kővel dobáljanak. — És ha ütni, rúgni, kővel hajigálni fognak? — kérde Buddha. — Azt fogom mondani magamban: íme, milyen jó, jámbor emberek! Csak pofoznak, rugdálnak, hajigálnak, holott azt is tehetnék, hogy husángokkal támadjanak rám, és elverjenek... — És ha kardot, lándzsát ragadnak, s halálra kaszabolnak és szurkálnak? — Akkor azt fogom mondani: íme, milyen derék, jó emberek, milyen szépen megszabadították a lelkemet ettől az én megutált testemtől"; vallással kapcsolatos erotikával: a pap azt ajánlja, hogy a felfedezett forrást egy jól kiszemelt leányzó megjelenésével csodatevő forrásnak kiáltsák ki; a régi görög templomot először színházzá, majd Buddha templommá alakítják, ahol titkos orgiákat rendeznek; a templom falát levakarják, újjáfestik buddhista és görög mitológiai jelenetekkel: (Bacchus és Ariadné jelenete) „a csoportba festett hölgyek természetesen olyan állapotban voltak, mint amikor még a szabók és takácsok nem voltak a világon"; a modelleket Bécsből hozatja Tihamér, segít a festőknek beállítani őket (az egyik modell Signora Florinda, kinek haja lángvörös, morbidezza-színezetű az arca, sűrűk a szemöldei, szemei nagyok és villogók, ajkai koral-pirosak, tehát szilaj démon); a színésznő és Tihamér szerelmi találkozásának színhelye a színdarabbeli Bráma (a hindu hármas istenség első személye, a világalapító) sátora, mely olyan, „mintha a mennyország nyílt volna meg". És a regény egyik legnagyobb jelenete a vallási jelenettel egybekötött orgia: „A holdvilágszerű fény mellett kivehette (Natália), hogy a templom két részre van osztva. Elöl látható egy köröndalakú liget, egymás mellé sorakozó lugasokkal, azoknak mindegyikében heverész mohos ágyon egy fehér, ruhába öltözött fiatalak. A középső lugásban látható Tihamér is... A fejét mirtuszkoszorú köríté. Egy tamtam ütésre megelevenült a bokrok háttere, s elővonult nagy sípszó mellett a Buddha kísértője, a hatalmas sátán, Mara, ... aki el akarja csábítani a maga birodalma számára. Lángvörös öltözete van, a fején lepkecsápok... Kíséretében jött egy nagy csoport fiatal legény, mind kunkora bajuszú, de ezek közül egyre sem ismert Natália.

Aztán a szaggatott zeneszó mellett megkezdődött a színjáték a Buddha és a sátán között. . .

. . . A sátán dühöngött:

— Nohát, ismerjétek meg legerősebb és legellenállhatatlanabb fegyveremet: ez a szerelem!

Ezzel a veres palástját feje fölé emelve, jelt adott a kísérő legénységnek. Azok egyszerre lekapták a fejükről a süvegeiket, s felhajtották a levegőbe. Azután letépték a kunkora bajuszt ajkaik fölül.

És ekkor elkezdtek levetkezni.

Mindent, mindent le az utolsó foszlányig, amíg paradicsomi périk (tündér a perzsa hitregében) lettek belőlük. Éva volt valamennyi, nem Ádám.

És Natália ráismert e csábító nimfákra. Ezek az ő mulattató parasztleányai, akik ővele együtt szoktak énekelni mindennap, a péntek kivételével. Igen, a péntek ünnep az úrnőnek is, a nimfáknak is. Annak böjt, nekik Buddha ünnep.

Ez hát az a titokteljes szertartás, mely messze vidékről idecsődíti a Buddha hitű uraságokat.

S azután elkezdtek a nimfák táncolni, énekelni. . . Legingerlőbb volt Helenka.

. . . dévaj kedvvel, közben lejtve, forogva, ugrándozva, énekelte végig a dalt, s mikor a csattanós végére ért a szilaj, buja dallamú csárdásnak, akkor odarohant a Buddhához, az ölébe vetette magát, és átölelte a fejét, csókjai csattogtak az orcáin.

A többi nimfák is rátaláltak a körönd lugasai alatt a maguk párjára.

A sátán tapsolt, és kánkánt táncolt a diadalhoz.“

A pap, amikor tudomást szerez az orgiáról, tömören megállapítja: „A vallási rajongás csak álarca az érzéki szatirizárisnak.“

A Szűz Mária-motívum végighúzódik a regényen. Minden esetben Natáliához kapcsolódik. „A kastély kápolnájában volt az archangeli csodatévő szentkép: az istenanya fején koronával, ölében a keresztről levett fiával. A legenda azt tanítja, hogy mikor a hét tőrrel átszúrt szívű szűzanyának szeméből egy könnycsepp kicsordul, s az ráhull szívből szakadt fiának halálos sebére, az egyszerre fölébred halottaiból, s életre támad. Ezért a csodatévő könnycseppért imádkozik naphosszat egy kétségbeesett nő, a szép Natália“; Natália férje „térden csúszik a boldogságos Szűz Mária képéhez“, kezeit összetéve hálálkodik, s összefont kezeit a csodatevő kézhez emeli; a fojtogatás szintén a Szűz Mária kép előtt; majd utána a kétségbeesett ember ismét a képhez könyörög; egy bádogra festett Krisztus-képre fon koszorút Natália a pusztaiban.

Számos bibliai utalást találunk: a vőlegénye magával is tehetetlen Lázár; A Jehova fűrjekkel vendégelte meg a választott népét a pusztaiban. Bizonyára azonos ő a magyarok istenével. Ő ürgéket rendelt a futó üldözöttei számára; A mostani vacsoránk visszaemlékeztet Bebeácár király vacsorájára. Ime előtünk is megjelent a fekete kéz; Mi lett volna a világból, ha szent Péter példáját követik a többi apostolok, s összekaszabolják a mesterük elfogására jött farizeusokat? Született volna csak a názáretbeli király magyarnak, majd más lett volna ennek az evangéliuma; A városunk Szodoma-Gomora lett ezek miatt a markotányosnék miatt (Dáriósné); Én Illés próféta tüzes szekeren jöttem (Aramics Cyrill); Ha egy apostol elárulhatta harminc ezüst pénzen a Messiást, mért ne árulhatna el egy pápa száz forintért?; Szép társaságot találhat, akik ott keresik az Arrarát hegyét; Ez a nő (Lyubissza) egy Jezabel; olyan füstöt árasztott, mint Káinnak oltára stb.

A görög mitológia képei is megjelennek: szemei olyanok voltak, mint Diána-nyilai; Natália tánca a természetben olyan, „mint a tajtékból születő Anadyomené“; a színházat Bacchus és Adriadné jelenetével festik ki; a kozák köpönyeg úgy égette, mint Nessus-inge; „Aztán azt tette a szőlőleveles venyigével, hogy a csákója köré csavarta. Úgy nézett ki vele, mint egy Bacchus“ stb.

A vallásra utalnak még: bekötött feje körül olyan volt a kendő, mint a töviskoszorú; A vőlegény arca körül glória látszott körülderengeni; Rubiánka orrán, száján prűszkölt, mint egy szőkőkúti víziisten; az úrilak huszita korabeli építmény; Natáliának mára fogadalmi böjtje van; a menekülők apáca, illetve papiruhába öltöznek; a legyek a pokol küldöttei; az álpópa sírbeszenelést végez útközben; a sete zsolnárokat énekel stb.

Babona-motívumok is szerepelnek a műben: „Akinék békabőr van testébe foltozva, az megérzi előre az esőt két nappal; A két házikisasszony (Dáriósné lányai) a csirke mellsarkantyúját szakították, annak eldöntésére, hogy ki fog közülük hamarabb férjhez menni; Lyubissza levágta a malac orrától a bőrt, mert az szerencsét hoz; üstököscsillag járt az égen (az orgia leleplezése előtt). Minden jelentős esemény — aminek napját megnevezi az író — pénteken történik: „Péntek nap volt, mely a fényes diadalt meghozta Klapka hadseregének. Neki is szerencsés napja volt a péntek, mint hajdan Bocskaynak, ki minden győztes csatáját pénteken vívta meg.“ Pénteken volt Natália esküvője — bár előre tiltakozott, hogy pénteken nem esküdik; péntekre esett a temesvári csatavesztés; pénteken tartott böjtöt Natália, s ekkor rendezte orgiáit Tihamér; ezen a napon szerez tudomást Natália a férje mulatozásairól, s ezen a napon tartóztatják le Tihamért.

A három nagy motívumcsoport mellett még két fontos motívuma van a regénynek, a halál-motívum, illetve a tűz-motívum.

A halál már az első oldalakon megjelenik, az egész regényen keresztül-huzódik, s halállal is zárul a történet, a főszereplő, Negrotin meghal. A kor, amelyben a regény cselekménye játszódik, sugallja a halál állandó jelenlétét (a szabadságharc bukásának nyara és az azt követő hét év Haynau rémuralma alatt). A halált megjeleníti az író: „Nem karddal és ágyúval (folyt a harc), annál hatalmasabb fegyverrel, a kaszával. Annak a nagy csont-embernek a kaszájával, akit úgy hínak, hogy halál.“

„Nem aludtak ki a lámpák egyszerre, nem szabadult a terembe se kuvik, se denevér, nem zörgette meg az ablakot titkos kísértet csontváz öklével.“

„Beöthyt nem látta senki másként, mint nevetve. Senki: még a halál sem.“

Kitűnő jelenet a fekete könyv olvasása. Ebben a könyvben voltak feljegyezve a magyar szabadságharcban részt vett alakok nevei, bűnei és bűnhődési osztályozásai. A vezéralakok neve után egy fordított nagy L betű volt jegyezve, ami akasztófát jelentett. Amikor összegyűlnek a hazafiak vacsorára, Negrotin felolvass minden résztvevőre vonatkozó részt. „Érdekes vacsora volt, csupa halálítéletekkel.“ Negrotin, amikor fölolvassa saját bűnlajstromát, még ki is egészíti azt. „Humoros ötlet volt tőle. Igazi akasztófahumor.“

A halál kihívása, kigúnyolása különösen a komáromi jelenetekben gyakori. Natália és Tihamér csatába kerül Komárom felé utazva. „Volt-e valaha menyasszonynak-vőlegénynek ehhez fogható nászutazása? Előre, a dicső halálba! Nászutazás száz tűzokádó torkába; ahány dörgés, annyi halálkiáltás. S ők vágatnak előre, mintha lakodalmra száguldanának. Szent szakramentum az oltár előtt megkötött házasság, de ez a frigy, amit az ágyúmennydörgés szentséges éjszakája megkötött, még talán annál is erősebb.“ A halál árnyékában lakomákat rendeznek, s míg „künn a sáncokon a mozsarak durrognak, idebenn a pezsgős palackok“. A mindennapos halál már szinte ismerős, nem kell különösebb jelentőséget tulajdonítani neki. Beöthy Laci egy zacskó

számocát küld Angiolinának, de előtte megkéri a szolgálólányt: „A papirost el ne dobják, mert az egy halálítéletből van gabalyítva, amire szüksége van egy regrutának, aki föbe akarja magát lövetni.“ A szerelem és halál motívuma a Klapka-jelenetben is egybekapcsolódik: Natália rájön, hogy imádja Klapkát. „Mióta? Attól a naptól fogva, amikor a vezér azt a sok ifjú életet kioltotta. Hisz aki így osztogatja a halált, az nem ember, az egy bálvány. Méltó arra, hogy minden nő szíve imádatlalteljen el iránta.“ Natália tehát azért imádja Klapkát, mert sokat kivégeztetett. Amikor a Klapka életére törő bérgyilkost viszik kivégezni, Natália nem riad vissza a látványtól, mint első alkalommal, hanem kejesen nézi végig annak az embernek szenvedéseit, ki imádojtjának életére tört.

Megjelenik a sír-motívum (hol van ő most? Egy mély sírban); a ravatal (Tihamér apja egy éve halott, de ravatala még áll a kastélyban); a halál virágai teremnek meg a pusztán (a pokolvarfű, gyilkos gyomorika, kakasvesztő szironták, beléndek, maszlag, méregcserje); a bagolyfejű pille a halálfejű szfinksz, a méhek pusztítója, éjjeli rém, aki merev szárnyaival körülurrog; a csata után a fejük felett kóválygó halálmadár sikongását hallják; a költészet ebben az időben halálálalmát aludta; Negrotin birtoka a halálország, a föld a halálhozó angyal stb.

A halál-motívumhoz kapcsolódik az öngyilkosság motívuma. A főhős, Negrotin öngyilkosságát egész sor előrejelzés vezet be. A Komárom előtti csatában egy osztrák tüzérkapitányt magára hagytak a katonái, mire „szégyenében golyót röpített az egyába“. A tizedelés egyik katonája is önkézelvet véget életének: „A tizennegyedik kevély uraság volt, afféle nemes ember, akinek nem tetszett ez a plebejus halál, amint a fekete golyót megkapta, odaugrott egy huszárhoz, kirántotta annak pisztolyát, s föbe lötte magát.“ Lyubissza is arra oktatja Natáliát, hogy addig ne adjon a férjének pénzt, amíg az öngyilkossággal nem fenyegetőzik., — Inkább föbelövöm magam!“ — fakad ki Tihamér, amikor a katonai behívót megkapja. Natália nem túri a fájdalmakat, inkább öngyilkos lenne. Tihamér a kártyaadóssága után eléget mindent, „ahogy szokta az ember, aki az utolsó útjára készül“. Egy elmélkedés is olvashatunk az öngyilkosságról, amelyben azt meg is személyesíti Jókai. (Tihamér mondja a papnak): „Az öngyilkossághoz emberfeletti bátorság kell, aminőt csak az örültség ad az embernek. Én irtódom tőle, amikor a szeme közé kell nézmem. Egyik arca félelmetesebb, mint a másik, pedig választanom kell, hogy melyiket csókoljam.“

Egy másik fontos motívuma a regénynek a tűz-motívum. A cselekmény során sok minden megsemmisül, a tűz martaléka lesz. Ha a korra gondolunk, amelyben a regény játszódik, arról is megállapítható, hogy legnagyobb értékei megsemmisültek. De kereshetünk kapcsolatot a forradalom és a tűz képzeke között is. Az indító jelenetben egy találattól felrobban Katka szekere, a hor-dában levő pálinka kiömlik. „A szétomló borszesz lángra lobbant, elárasztva a fenyves lehullott harasztját, annak lángjától tüzet fogott, és pillanatok múlva tűzbe-lángba volt borulva az egész kis erdő.“ Komáromban is tűz pusztított, Tihamért is leégett birkaakol várta a birtokán („a juhászbizda gyújtotta fel, hogy ne kelljen elszámlolnia a bőrökkel“). A győztes csata után égő fákyás felvonulást rendeznek Komáromban, Rubinka tűzijátékot tudott csinálni; — Inkább felgyújtom a kastélyom — fenyegetőzik Tihamér; emlékeit elégeti, „autodafét csinál“; bankjegyeket égetnek, pénzzel gyújtanak pipára; a kastélyban szent Flórián szobra áll, amint egy sajtárból öntött vízzel az égő ház

lángjait eloltja; van nő, ki úgy született, nem tehet róla, hogyha tűzzel járnak körülötte, lángra lobban; világgyújtogató beszédek; tűzhalmok melletti lázadás; piros lángnyelvek az italkészítésnél; lángveres füstoszlop, tűzveres izzó; tűzvérű nő; tűzben edzett magyar nép; tűzbe jött (Tózsó); Natália arca lángra gyulladt; Negrotin nem jött tűzbe; Tihamér agya tűzlángba borult stb. A tűzzel kapcsolatban a tűzhalál a legszebb kép: „Mikor a férfi meghal, akkor a nőt magával viszi a máglyatűzbe. . .“

„Mély gödörbe máglyát raktak volna, annak a tetejére fektették volna az elhunytat; a máglyát négyfelől meggyújtották volna, s mikor aztán a lángok összecsapnak a holttetem fölött, akkor a feleség, legdrágább köntöseibe öltözve, a gödör párkányáról beleveti magát a lángoló zsarátnokba; oda, a drága férj holtteteme mellé, azt átöleli, csókolja, s vele együtt ég hamuvá.“

Ezeken a motívumokon kívül még számos motívum kimutatható: a színek (leggyakoribb a veres szín, azonkívül gyakori a sárga és a szürke — a Birodalom színei); a számok (leggyakoribb a meseszerű hármas szám használata, sok még a hetes és a kilences); az állatok (a ló, a kutya fordul elő sokszor). Előfordul a sas is mint osztrák szimbólum. Sok az állathasonlat is; a nemzetiség; a színház; az álruha; a figyelmeztetés, az előrejelzés stb.

DANYI MAGDOLNA

KÉT VILÁG HATÁRÁN

(JÓKAI RÁKÓCZI FIA C. REGÉNYÉNEK OLVASATA)

1. (A szecessziós áltörténelmi regény felé)

Olvasmányunk címe: *Rákóczi fia*. A cím a regény főhőseként egy valószínű személyt nevez meg, II. Rákóczi Ferenc szabadságharcos fiát, eleve kikerülhetetlen tehát, hogy olvasásunk első szintjét ne a *történelmi regénnyel* való szembesülésünk jelentse. S minthogy nemcsak az író, hanem az olvasó is izolálhatatlan eleme annak a kontextusnak vagy összefüggérendszernek, amit itt, beszűkítve kiterjedését, *irodalmi tradíciónak* mondhatunk, s ami azt is jelenti, hogy nem létezik elvárások, „előítéletek“ nélküli befogadás — attól a pillanattól kezdve, hogy történelmi regényként identifikáltuk olvasmányunkat, a ráismerések és elvárások teljes vonatkozásrendszerét állítottuk fel. Először is, tudjuk, hogy a történelmi regény írója nem egyszerűen *elbeszéli* a történelmi eseményt vagy a történelmi hős sorsát (erre való a memoáriróadalom, még inkább a történelemtudomány maga), hanem valamilyen megfontolásból regénye *témájaként aktualizálja* azt. Az írói szemlélet függvénye, hogy *milyen* eszmének alárendelten aktualizálódik egy történelmi esemény vagy történelmi személyiség élete, ám ez a témává lett esemény vagy élet sohasem lehet semleges az eszme szempontjából. A II. Rákóczi Ferenc vezette szabadságmozgalom elgondolható pl. osztrák vagy magyar érdekek szempontjából; teljességgel kizárt azonban, hogy II. Rákóczi Ferenc fiára gondolva, ne idéződjék fel bennük a szabadságharc fogalma. S mert így van, Rákóczi György életét szükségszerűen alkalmatlannak kell tartanunk arra, hogy történelmi regény témájává lehessen. Rákóczi Györgynek ugyanis azon túl, hogy a szabadságharc bukása a szüleitől és hazájától való elszakadását okozta, s így egész életét determinálta, semmi köze az apja vezette szabadságmozgalomhoz; s nemcsak azért, mert nem vállalja annak folytatását, nem felel meg a legendának, nem lesz „történelmi hőssé“, hanem azért is, mert lényegében mindvégig *értetlenül tér ki* a maga „rákócziágával“ való szembenézés elől. Sem élettörténete, sem életfelfogása szerint nem Rákóczi „fia“ ő — amennyiben a Rákóczi név önállósult eszméjére gondolunk. Egyszerűen nem indokolt, hogy történelmi regény hőségé legyen.

Mégis azzá lett. Ám ahhoz, hogy értelmezhezzük, mit jelent ez a történelmi regény szempontjából, újra kell olvasnunk Jókai regényét.

Jókai Rákóczi Györgynek egy életszakaszát mondja el: nagykorúvá válásának időpontjában indítva a cselekményt, Bécsből Szicíliaba kerüléséig, majd Rodostóba szökéséig követjük életét, s megtudjuk azt is, hogy a fejedelem kívánságára innen Párizsba utazik, pártfogást kérni a francia udvartól. A regény epilógusa adatszerűen közli: a legendák osztrákellenes felkelést szító Bujdosó Györgye élete hátralevő részét Párizsban élte le, „nem voltak magyar fájdalmai“. A regénybeli történet időtartama meglehetősen rövid, hozzávető-

legesen egy évnek felel meg. A kritikai kiadás jegyzeteiből tudjuk, hogy az elmondott események a valóságban hét-nyolc évet ölelnek fel, s azt is, hogy az életrajzi dokumentumok szerint Rákóczi György nem Szicíliából került át Rodostóba, hanem nyilván kalandosabb, bonyolultabb úton-módon előbb Párizsba jutott, s onnan Rodostóba. Jókai a történet főbb pontjain tehát nemcsak hogy nem „regényesíti“, nem játssza túl a valóság tényeit, hanem még egyszerűsíti is őket, amikor a Szicília—Párizs—Rodostó útvonal ismeretlen háromszöge helyett a kézenfekvőbb megoldást választja, és Szicíliában egy Rodostóba induló hajóra rakja hősét. Az egyszerűsítést szolgálhatja az események időbeli sűrítése is. Rákóczi Györgynek Bécsből követett életútja így egyetlen összefüggő *kalandként* mesélhető el. Olyan kalandos történetként, mi egy Rákóczi *fia* számára epizód lehet csupán, ha nem is mellékes epizód, hisz annak feltétele, hogy a születése által neki jutott történelmi küldetését, a császári udvar rabságából kiszabadulva, majdan betölthesse. Azok az *intrikák*, mik a cselekménysor kibontakozását lehetővé teszik, mind e végső cél felől nyerik el értelmüket: Wammána és társai mesterkedései éppúgy, mint Pelargusnak, Rákóczi fejedelem e hű tisztjének a maga életét is kockáztató és végül sikerrel járó cselvései. A történelmi küldetés betöltésére azonban nem kerül sor: a regénnyé duzzadt történet megoldása, a *befejezés* ennek tudomásulvételét jelenti. Az történt volna hát, hogy a mindent tudó mesemondó, Jókai elhitette velünk, a történelemtől mesél, hogy a végén nyilvánvalóvá tegye: a „magyar fájdalom“ szemszögéből egy „öncélú“ kaland részesei voltak? Vagy profánabban ugyan, de kellő egyértelműséggel: az operáció sikerült, a beteg meghalt? A mesemondás lehetséges ugyan, de már nem állhat egy mítoszra növesztett eszmeiség szolgálatában? A XIX. századi romantikus történelmi regény a század végére olyan kalandregénnyé „ürült“ volna, mihez a történelmi veretű név adja az „olvashatóság“ védjegyét, s a történelmi múlt az egzotikus papírkulisszát? Megkerülhetetlen kérdések ezek, megválaszolásukhoz azonban nem ad elegendő támpontot a történet ok-okozati összefüggéseinek ilyen szintű feltárása.

S hogy az olvasásnak ezen a szintjén valóban nem adható egyértelmű válasz, annak mélyebb értelmű okai kell legyenek. A kalandregény témája ugyanis maga a kaland; a kalandos történet rekonstruálásával a regény témáját kellett volna megneveznünk. S ha nem nevezhettük meg, ez azt is jelenti, hogy a regény témájához még nem értünk el. Amit tudunk: a regény témája nem egy történelmi eszme, mert a regény hőse képtelen ennek emblematikus hordozására, s nem is a pusztán kaland, mert általa nem ragadható meg a regény szövegvilága a maga jelentéshordozó teljességében. Minthogy azonban a regényszituációk cselekményalakulást eredményeznek, nem rugaszkodhatunk el a cselekménytől. Olvasásunk újabb szintjén azt figyeljük, *hogyan*, *milyen* szituációalakulás révén jön létre a történet.

A *szűzsé*, vagyis a művészi elrendezés kérdéséhez értünk el. Egy mese kompozíciójának legkisebb, oszthatatlan jelentéssel bíró eleme a *motívum*. Tomasevszkij a maga regényelméletében megkülönböztet *kötött* és *szabad* motívumokat, s ez utóbbiakat a történet szempontjából másodlagosaknak tartja. A történet felől nézve, azok a motívumok a perdöntőek, amelyeknek okozati és időbeli kapcsolódásából szituáció alakulás/változás, tehát történet jön létre. Egy ilyen elsőrendűen fontos *kötött* motívum a *Rákóczi fia*-ban Wammána átgondolt tanítási módszere: nem tanítja meg írni-olvasni neveltjét, hogy az rá ne jöhessen származására, s legyen, őt idézem, „*tudatlan, kéjsóvár*,

verekedő“ nemes, magasabb ideálok nélkül való. Ez a motívum a regény expozíciójában felállított szituációt döntő módon meghatározza, s a történet síkján minden kötött motívummal oksági összefüggésben áll; mintegy előfeltétele azoknak. A történet síkján Rákóczi György magatartása, a többi szereplővel való viszonya egyszerűen értelmetlen és érthetetlen volna nélküle.

Azt tapasztaljuk azonban, hogy a regény szövegvilágában a viszonylag kis számú motívum mellett a *szabad* motívumok eluralkodása a jellemző. E szabad motívumok (pl. Rákóczi György a regény első fejezeteinek egyikében a kápolnában apokrif bibliát nézeget) nem befolyásolják ugyan a történet végkifejletét, de nagymértékben *fékezik*. Oly mértékben, hogy a szituációk minősége szempontjából döntőeknek mutatkoznak. Míg egy romantikus történelmi regényben pl. egy szabad motívumnak megfelelő tájleírás teljességgel alárendelt szerepet játszik a történet szempontjából, s legtöbbször csupán emotív-esztétikai jelentéssértékkel rendelkezik, addig a *Rákóczi fia* leírásai a szituáció *logikai-szemantikai* kiteljesítésére vállalkoznak. Így a történet szempontjából jelentéktelen mozzanatok — pl. a már említett apokrif biblia lapozgatása — a szövegvilág hangsúlyos jelentéselemévé lépnek elő. De erről később. Egyelőre csak azt figyelhetjük meg, hogy a *Rákóczi fia* leírásai nem a történetet *értelmező* betétek, jelentésük nem merül ki az atmoszféra-teremtésben, de még a történet valószerűsítésében sem. Rákóczi György karaktere, a regényszituációk értelme az *ő számára* a leírásokban világosodik meg. Az elbeszélés írói nézőpontját viszont az *ő személye* jelenti; de erről is később.

A regény kompozíciójában a *kötött* és *szabad* motívumoknak ilyen elrendezettségéből következően a történet maga háttérbe szorul. A szituációk mintegy előlegezik/kihívják a cselekményalakulást, de értelmük a főhős számára elsősorban nem ebben mutatkozik meg. A bonyodalom megszűnik a feszültség fő hordozójává lenni. Magától adódik a kérdés, miért nem hullik hát szét e kalandregény. Nyilvánvalóan azért, mert szemantikai súlypontjai nem itt vannak, hanem a szabad motívumokban, a leírásokban. A *Rákóczi fia* kompozíciójában a leírások úgy viszonyulnak a cselekményhez, ahogyan az operában a zene a szöveggönyvhöz. A történet nélkülözhetetlen az operában is, de mi a zenére ügyelünk, s nem vagy csak mellékesen a megzenésített történetre. Azt esetleg nem is kell feltétlenül s minden pontján értenünk, ahogyan Rákóczi György sem érti, értheti a történet rá vonatkozó indítékait.

Rákóczi György nem cselekvő hőse a regénynek, bárha minden történés rá vonatkoztatva jut is jelentéshez. Wammána és Pelargus intrikái közepette amolyan Kaspar Hauserként van *ő jelen*: a regény közepéig nem tudja, hogy Rákóczi fia, a regény második felében pedig, ha valamit tud, hát azt tudhatja, hogy *ő nem lehet* Rákóczi fia.

Figyeljük meg, mi mindent *nem tud* Rákóczi György, ami a történet szempontjából sorsdöntően fontos:

1. Nem tudja, hogy mestere, Wammána rosszindulatú nevelésének áldozata; nem tudja, hogy bálványozott szerelme, Méte—Lodoiszka hercegnő Wammána szeretője; nem tudja, hogy marchese di San Carló az *ő* József nevű testvérbátyja; nem tudja, hogy a kutyatáncoltató magyar, aki iránt *ő* érthetetlen rokonszenvet érez, mert beszéde valamiképp az anyját juttatja eszébe, nem más, mint Pelargus. Mindezt — az olvasóval együtt — egyszerre tudja meg, akkor, amikor az *ő* öntudatlan segítségével Pelargusnak sikerül megölnie Wammánát.

2. Még ekkor sem tudja — az olvasóval egyetemben —, hogy Io és József bátyja is kiszabadításán fáradoztak, Pelargussal szövetkezve.

3. A cigánytáborba sodródik, s nem tudja, hogy a magát Rákóczi Ferencnek tituláló cigányvajda nem azonos az ő apjával, s így annak lánya, Mirikló sem az ő testvérhúga, szerelmük nem lenne vérfertőzés.

4. Mindaddig, amíg Szicíliában Io fel nem fedi a titkok sorát, nem tudja, hogy szabadulását Bécsből bátyjának köszönheti, ki az ő nevében elárulta a Bafomet-társaságot, s ezért kapta ő szicíliai birtokát s nemességét. Itt világosodik meg előtte Io szerepe is a történetekben.

5. Csak Künzli Péter halála után szerez tudomást arról, hogy inasa s egyetlen társa mindvégig kémként volt melléje rendelve.

6. Amíg Io fel nem világosítja, nem tudja, hogy Páter Oloferno Pelargussal azonos.

7. Bár a jégszállítás gondolata tőle származik, amikor Páter Oloferno megszervezi, s megérkezik a jégszállító hajó, nem érti, miért kell neki elhagyni Szicíliát, hol Io oldalán „földi paradicsomára“ talált.

Rákóczi Györggyel állandó jelenléte ellenére inkább csak megtörténnek az események; csak annyiban előremozdítja ő a cselekménynek, hogy olyan, amilyen, úgy viszonyul lét-szituációihoz, ahogyan viszonyul.

Tanulságos elgondolni, hogy mennyire *más* regényt kapnánk, ha a történetet pl. Pelargus vagy Io, ez igazi cselekvő hősök szemszögéből beszélné el Jókai. Nyilván „igazi“ kalandregényt vagy „igazi“ szentimentális történetet. . . Azaz: így vagy úgy, de — *ponyvát*, s a korábban feltett, a történelmi regény „kiürülésére“ vonatkozó kérdésre egyértelmű *igennel* válaszolhatnánk.

A leírásokat előtérbe helyező komponálás, valamint a főhős passzivitása a történet szempontjából a tartalom átszerveződését hozza magával, s ami ennek törvényszerű velejárója: a kalandregény létszemléletéhez képest megváltozott, de legalábbis főbb pontjain módosult — ellentétezett — létszemléletet. Az elemzést megelőzően nevezzük is nevén az átalakulás irányát: *a szecessziós áltörténelmi regény nézőpontjára* ismerhetünk az elmondottakban.

Bár a *Rákóczi fia* nem valósítja meg a szecessziós áltörténelmi regény tiszta formáját, forma-eklekticizmusában egyértelműen e felé mutat: egyedül innen közelítve lesz szövegvilága minden eleme jelentéshordozóvá. S így lehet főhőssé Rákóczi György is, kinek nézőpontja egy jellegzetesen századvégi *életérzés* bizonytalan körüljárását teszi lehetővé. Rákóczi György nem cselekedeteivel vesz részt a történetekben, hanem karakterével — mondtuk. Lényének meghatározója pedig az *érzékiség*. A *létezés démonát* kutatja, hajszolja Rákóczi György, s a világból és a történelemből való kiszorultsága, „vadembersége“ — ideális feltételeket teremt számára ehhez. Történelmi veretű neve sem az olvasóknak szánt pusztá védjegy: ez biztosítja számára, hogy kalandokba sodródva, különböző lét-szituációkba kerülhessen, s a regény, az adott forma lehetőségein belül, az érzékiség világalkotó, létformáló lehetőségeire és szerepére kérdezhesen rá.

2. (Rákóczi György „regénye“)

Rákóczi György „regényének“ kulcsmondatát a mű III. fejezetében, tehát lényegében már az expozícióban föllehetjük, mégpedig írói kommentár formájában. A kápolnában Rákóczi György a pápa által indexre tett Maistre

de Sacy (helyesen: Lemaistre Isaak) erotikus bibliáját nézegeti, s az írói kommentár e megbotránkozásra okot adó helyzetre vonatkozik. Idézem: „*Csupa remekművek* (ti. az erotikus illusztrációk). *S nem is veszedelmesek — ránk, tapasztalt lelkekre nézve, akik már kereshetjük a kísértetet: ha rátalálunk, az ijed meg tőlünk*“ (a kiemelés tőlem). A későbbiekben foglalkoznunk kell majd azzal is, mit jelent ez az írói távolságtartás a regény témájának — érzékiség-szemléletének — végig nem gondoltsága szempontjából. Egyelőre azonban fontosabb annak tudatosítása, hogy a kiemelt megfogalmazásban valóban Rákóczi György „regényének“ a jellemzésére ismerhetünk: *a kísértet keresése, a megkísértés regénye az övé.*

Az erotikus bibliának s általában a vallás profanizálásának motívuma a regény elkövetkező fejezeteiben a leghangsúlyosabb motívumok egyike lesz. Rákóczi György első találkozása a *démonival* a vallásos szentség és a sátáni érzékiség kereszttüzeiben történik; a kettő ötvöződésében a létezés misztériumára ismerhet. Nem így a cinikus Wammána, kinek érzékisége valóban sátáni értelemben csúfolja meg a vallás szentségét. Démoniság helyett Wammána csak az *amoralitás szabadságát* élheti meg. Wammána és Rákóczi György érzékisége nem ugyanazt jelenti. Rákóczi Györgytől semmi sincs távolabb, mint a mások ellenére érvényesülő amoralitás, jellemének második fő tulajdonsága épp *becsületessége*, mit Jókai számos ún. szabad motívum beiktatásával hangsúlyoz (pl. a Józseffel elmeséltetett novellabetét csak arra szolgál, azzal motivált, hogy az indiszkréción ellen tiltakozó Rákóczi György lovagias becsületérzése bátyjával szemben is érvényesülhessen. . .). Minthogy ő a vallást egyházi tanítás formájában nem ismeri, a szentség és érzékiség együttvalóságára tudatában az amoralitás, a vétkezés árnyéka sem vetülhet. Rákóczi György érzékisége a vallásban rejlő misztikum utáni törekvést olvasztja magába; ez az érzékiség mintegy feltételezi a szentség auráját — s nem keverendő össze a pusztá szexualitással, bár természetyszerűen magában foglalja azt is.

Ennek tudatosítására Jókai külön motívumcsoportot iktat be regényébe. A Bafomet-hívők orgiájára igyekvő Rákóczi Györgyöt Wammána előbb a Hanswurst komédiaházába vezeti, ha védence kielégülne az ott látottakkal, s nem sóvárogná Métét, e „*pokolbeli csábító kecsekkel felruházott asszonyi állatot, akit a pogányhitűek azért emelnek az oltárra paradicsomi alakzatban, hogy rút példaadásával az embereket istentelen gonosz indulatokra ingerelje*“. Hősünket azonban a komédiaház látványosságai untatják, s a hozzá törleszkedő Colombina asszonyság nőstény-szexusa undorral tölti el. Nem is lehet ez másképp, ha egyszer nem szórakozásra s nem e polgári kettős életre vágyik.

- *Hallod-e mester: ez a komédia engem untat — monda Giorgio.*
- *Hát milyen az asszony?*
- *Undok.*
- *Mert nem értesz hozzá.*
- *Én nem ilyennek képzeltem a nőt.*
- *Hát milyennek?*
- *Amilyen a Méte. Te engem bolonddá tettél.*“

Nem csupán becsületességéből, hanem érzékiségének jellegéből is következik hát, hogy nem írja alá a Bafomet-hívők törvényeit sem, nemcsak tulajdon életét, hanem az ismeretlen „paradicsomi csábító“ Méte elvesztését is koc-

káztatva. A 33 fogadalomból álló törvénykönyv, hol a 33-as szám Jézus keresztre feszítésére is asszociáltat, egyetlen szabálya sem teszi érdekeltté. A földi egyház moráljának megszegése számára nem lehet az önmegvalósítás „kéjforrásává“. Ehhez, hogy tulajdon szavaival jellemezzük, nincs meg a kellő „műveltsége“. A „vadember becsületessége“ az övé, — így Jókai. S hihetőleg az írói elképzelést pontosítjuk, ha e „vademberségben“ a létezés démonát hajszoló, azaz, ahogy ma mondanánk, a *nembeliségének elérésére törő ember* szinonimáját ismerjük fel. Hogy ez életveszélyes kalandok vállalását feltételezi, az a dolog természetéből következik. S egy romantikus frónál a bátorság jutalma sem lehet más, mint a természetfölötti érzékelése (gondoljunk a *tűzkeresztség* motívumára, hol a lángoló azbesztruha a tudatlan György szemében a csoda megtestesülését jelenti).

Idézem a jelenetet:

„A színváltoztató láng nyugtalan fényt szórt a körüllevő misztikus tárgyakra, amiknek a jelentését ő nem értette. Keresztény jelvény vagy Bafomet bálvány teljesen mindegy volt rá nézve. Őt vallásra nem tanították. A Miatyánkot, az Ave Máriát nem tudta(. . .) Úgy nőtt fel, mint a sátoros cigány gyermeke. Csak azt tudta, hogy aki imádkozik, az letérdepel. Térdre borul a medence előtt, melyben tűzzel keresztelték meg: és aztán elgondolkozott rajta, hogy miért van ő most itt, s mi vár itt őreá? (. . .) Mi hozta őt ide? valami ösztön, amit az álom el nem altat. Ami az emberben fölkelte azt a tudatot, hogy ember! Egy kérdés, mely a szívet sebesebb dobogásba hozza, s követeli a választ. Azt mondták neki, hogy itt megtalálja, amit megismerni óhajt. Hanem ennek az ismerésnek nagy ára van. Meg kell érte tagadni mindazt, aki erre a válaszra tilalmat vetett. Mert tilalom van rajta, különben nem rejteznék titok. De ha tiltva van ez az érzés, akkor miért érezzük?“

A paradicsomból kiűzött „első ember“ kérdései is lehetnének ezek, ha nem észlelnénk a lényeges korrekciót: Rákóczi György „vadember logikája“ azért vágyja a paradicsomi létet, azért törekszik megismerésére, hogy általa emberré lehessen. Pogány vallásosság az övé: célja nem az Isten, hanem önmaga kiteljesülése. Ahol e kettő találkozik, az a *misztikum*, mi minden vallásos gondolkodás forrása.

A megismerés útja György számára a *rút* és a *szépség* misztériumán át vezet. A démoni megkísértésének második állomása: az undor és a csábítás. A motívumok elrendezettsége sugalmazásaként: mintha a rútban való alámerülés a szépséghez vezető szűkséges kerülőutat jelentené. Rákóczi György „igazi másvilági lakomán vesz részt“, hol „Undorító adomákkal fűszereztek azt, ami anélkül is poshadt volt; s az volt a vitézebb, aki az émelyítő ötletet még undokabban tudta visszavágni. Ūri mulatság!“

Idézet a lakoma leírásából:

„Megnyitotta a lakomát a hímes tojás.

Amint azt feltörte György, annak a szederjes kék színe is meglepé: a szagát visszataszítósnak érezte, s az ize fanyar volt és cstpós. Először a nagymester vett belőle, s elkezdte a hímes héját lehámozni; aztán négyfelé vágta késsel, s bedugta az arany lárván keresztül a szájába. György is palástul vetette neki a gyomrát; nem sokat forgatta a szájában; hanem lenyelte, amit befalt. Tíz hónapos peracet adott neki hozzá; jó fogai voltak; összeropogtatta. A többi asztaltárs is úgy tett.

A sajt egész telepítvénye volt az ugráló eleven lányeknek, s belül zöld a penésztől. A nagymester abbul is vágott egy darabot magának. György követte a példáját. A posaj és a penész nem riasztá vissza.“

Félreérténénk e leírást, ha a rút, a romlás látványában való öncélú tobzódásnak látnánk. *Belszár lakomája* ez is: úri mulatság; ha nem mondódik is ki a jóslat: *Mene, Mene, Tekel, Ufarszin!*“, azaz: „*Számba vette Isten a te országodat és véget vet annak.*“; *Megméretettél a mérlegen és híjjával találtattál.*“; *Elosztatott a Te országod és adatott a médeknek és perzsáknak.*“ (*Dániel könyve*, 5) Az „undorgó“ Rákóczi György ebben a jelentésösszefüggésben viszont szükségszerűen a maga helyét kereső *polgár* szituációját jeleníti. Az „*emberré lenni*“ kívánság tehát a „*polgárrá lenni*“ törekvésben is konkretizálódhat. Vajon ellentmond-e ez a Hanswurst-beli viselkedésének, hol nyilvánvalóan nem tudott azonosulni az élvezni vágyó polgári közönységgel? Az ellentmondást a realitás és az *utópia* átlóján oldhatjuk fel. Rákóczi György törekvései utópisztikus irányultságúak. Amire ő vágyik, az nem az *elvesztett*, hanem a *meg nem ismert* paradicsom, mi az emberré válás feltétele is egyben. Nem véletlen, hogy Jókai rendre nem tudja befejezni regényeit, hogy révbe juttatott és „boldog embernek“ kikiáltott hőseivel nem tud mit kezdeni (Bori Imre megfigyelése).

E „*másvilági lakoma*“ azonban nemcsak úri mulatság, hanem *fekete mise* is — a krisztusi-keresztény áldozattétel pariódiája. A lakoma fénypontját, az egyéves pávasültet a fanyalgó Rákóczi Györggyel szomszédja felezi el — kiről nem tudja/tudjuk még, hogy maga az *isteni Méte*. A romlott húsfalatot szentostyaként veszi hát magához, hogy a Rosszban, az Undorítóban megtisztultan a teljesség közelébe jusson, méltóvá legyen Météhez. Mintha a misztikusok tapasztalatait követné: a halál legyőzésének útja — a Gonosz szenvedélyes akarása; az önmagunk érdekei ellen való cselekedni tudás. Hogy kártyázhasson, 500 aranyért zálogba adja egyetlen családi örökségét, pecsétnyomó gyűrűjét, mégpedig egy Iskariotes, azaz *Judás* nevű lovagnak. „*Ördögfiként*“ mártózik meg az arany mámorában, miközben felerősödnek körülötte a halál jelképei:

„Nem arcok voltak azok; csak lárvák, hasonlatosak a halálfejekhez: két sötét üreg a szem, harmadik a száj. Némelyik játszóznak a keblén azok az ezüst halálfejek úgy szálltak és emelkedtek, hogy azt csuda volt látni.“

S ugyanitt a *teljes ember* látványa: ő maga: „*arca égett minden jó és rossz indulattól; szeméből áradt a szenvedély: ajkai csókra hívták a halált.*“

A Rút misztériumát a Szépség misztériuma követi; szó szerint így, hiszen misztériumjáték formájában elevenednek meg a biblia végzetes asszonyalakjai. E jelenetsor egyben a szecessziós stilizáltság korai példázata is. Nem időzünk el a megelevenedett bibliai képek, Éva és Putifárné erotikus látványánál, ehelyett az *üvegfuvoláról* írott mondatokból idézünk: „*Az üvegfuvolának a zenéje tele van kielégíthetetlen vágyakkal; előérzetét kelti a pokoli gyönyöröknek: az ember a szívét érzi kacagni tőle, mintha azt csiklandoznáknak. Kicsalja a virágot a hó alól, feltámasztja a megholt érzelmeket a moha alól, elcsábítja Magdolnát az imakönyvétől s az özvegyasszonyt a halottja hamvedrétől; sír, zokog bele, aki hallja, de csak azt sirajta, hogy a szerelem gyönyöre nem tart örökké.*“

Külön tanulmányt érdemelne e mondatosor! S hisszük, ki se venné észre, ha idézetünk utolsó mondatát becsempésznénk Krúdy valamelyik szövegébe; a fiatal Szindbád játszik majd mesterien az „igazi“ „üvegfuvolán“.

A bibliai élőképek sorát Méte jelenése tetőzi be. Nem annyira szépsége emeli őt nőtársai fölé, mint inkább a lényében rejlő diszharmóniák. Ez teszi őt *istenivé*. A *teljessége*. Métében az ellentétek egysége valósul meg mind a látvány, mind a jelkép síkján. Az erényes Zsuzsánna képében jelenik meg: szelídség és szadzizmus ölelkeznek benne.

Idézek a leírásból:

„E fürdő lépcsőin szállt alá egy tündéri alak.

Ez már nem asszony volt, hanem istennő..

Oly vakító fehér, hogy szinte világosságot vet maga körül. Tagjain arany-szőke langos hajzuhatag omlik végig, szemérmesen takargatva szüziestermétét, amelyhez hasonlót csak görög mesterek faragtak volna.“ Majd: „Csak egy bája marad az emlékezetben: azok a mélyen zöld szemek, amikhez nincs hasonlat a drágakövek országában. Talán, ha sötétzöld gyémánt volna a világon. György elvesztette a lelkét.“ Majd: „Zsuzsánna nagy szemeket mereszt, majd elkezd szíve szerint nevetni. Ekkor lett aztán belőle az igazi Méte! Az észrabló tündér. Zsuzsánna, aki nevet! . . .“

Métében szerelem és vérszomj, szenvedélyes életvágý és a halál kihívása ötvöződik. Nem nehéz, persze, felismerni benne Jókai egyik állandó nőtípusát — a *démonit* nem ő testesíti meg először. „*Ha Timea a prototípus — Méte a beérett eszmény*“ — helyezi el Jókai nőalakjai között Bori Imre. De nem emlékezem olyan Jókai regényre, ahol a férfihős szadomazochisztikus helyzete ennyire nyilvánvaló lett volna. Abból következhet ez, hogy Rákóczi Györgynek a világban semmi pozíciója: érzékiségével van jelen. Méte révén a parttalan, a nem morális és nem amorális *szenvedélyességet* ismerhette meg: *emberré* válhatott — de ez az út önmegsemmisülésen át vezetett. „*Az emberiség két célt ismer, ezek közül az egyik negatívum, s kimerül az élet megőrzésének (a halál kikerülésének) igényében; a másik cél pozitív, az élet intenzitálásának a fokozására irányul*“ — írja Bataille egyik tanulmányában, s még ezt is: „*Minden út jó, hogy legyőzzük borzadályunkat.*“ — Az önfeláldozásról beszél itt. Rákóczi Györgynek megadatott e pozitív cél ismerete is. . . a romantikus Jókai „*adománya*“ ez a századforduló és a századelő magyar prózájának. . . mondjuk, Cholnoky Viktornak. . .

Eddig fejtegetéseink két irányból szorulnak kiegészítésre. Egyetlen mondat erejéig utalnék arra, hogy mind e leírásokban megtalálhatók azok a szabad motívumok, melyek majd a történet síkján is jelentéshordozóvá lesznek — pl. a *szemszűrés* variálódó motívuma, melynek, feltöltődése metaforikus használatában következik be. „*Az én szemembe nézz! ott a te haláloed!*“ — mondja Zsuzsánna-Méte ama második, s valóban belsázári lakoma „*pokol—paradicsomi drámájában*“, hol Wammánák Pelargus megvakítását — szeme kiszűrésát — tervezik.

A második megjegyzés a *leírások* jellegére és kompozicionális szerepére vonatkozik. A leírások nem állnak mindig olyan elsődlegesen a főhős nézőpontja érvényesítésének a szolgálatában, mint pl. a bibliai jelenések képsora. Külön elemzést igényelne pl. a *komédiaház*, a *bécsi vásár* vagy a cigány *mirákelpalota* látomása, életképe. Tudjuk, Jókai konkrét forrásokból merítette ismereteit, mi több, itt—ott szó szerint átvett Bermann *Alt- und Neu-Wien* című könyvéből. Ez azonban aligha von le bármit is a polgárosuló Bécs rajzának érzékletességéből. Szövegáthárterét képezik e leírások mind a kalandregénynek, mind Rákóczi György szubjektív „*regényének*“, s ugyanakkor önállósult jelentéshez is jutnak. Gondoljunk pl. a *mirákelpalota* csoda-világára, hol a

sánták táncra kerekednek, a vakok látnak, a süketnémák énekelnek; „*minden az igazi arcát mutatja*“, ahogyan Rákóczi György mondja róluk.

A mese-regény lineáris motívumfejlődése helyett egy polifonikus kompozícióval szembesülünk. A tartalomszerveződés síkján e polifonikusság három megkülönböztethető stílusmagatartást eredményez:

1. Rákóczi György életérzés regényének romantikus pátosszal keveredő *szecessziós érzelmi felfokozottsága*;
2. a kalandregény *enigmatikussága*;
3. az életképek *tárgyas realiztikuma és visszafogott humora*.

A humor eszköze Jókainál is a *szingularizáció*, azaz egyes sajátos viselkedésmódozatok és nézőpontok érvényre juttatása. Az első fejezet vizsgálójelentését Jókai az udvari tanítómesterek szemléletét érvényesítve írja le; a cigánytáborban Rákóczi György és a cigányvajda egymást kizáró nézőpontját ütközteti, egyben a stílusparódia eszközét is felhasználva mind ez esetekben. A romantikus író stílus eszközei ezek, ám az is kétségtelen, hogy e stílusmagatartások polifóniájának a mögöttesében egy fokozott realitás-igény munkál.

A cigánytáborban Rákóczi György az érzékiség új szemléletével ismerkedik meg: a testiség természetes jussát hirdető szerelem- és életfelfogással. „*A Devla azért adta a fogat, hogy harapjunk vele, a szemet, hogy nézzünk vele, a száját, hogy csókoljunk vele. A szívét azért adta, hogy dobogjon.*“ Ez Miriklónak, a cigányvajda lányának a szerelemfelfogása. Mirikló társadalom alatti vagy talán inkább a keleti kultúrákban otthonos, a katolikus bűnről nem tudó szerelemfelfogása a *vérfertőzés* motívumával ellenpontozódik. A szituáció így itt is a démoni felől motiválódhat, s az érzékiség itt is a „pokol és mennyország“ misztériumával szembesülhet. Életformaként itt sem vállalhatja önmagát.

A cigánytáborban Rákóczi György nemcsak az érzékiség új szituációjával ismerkedik meg, hanem egy, a feudális világrénddel szemben elfogadhatatlansága ellenére is magasabbrendű, mert humanisztikusabb, közösségi étellel. Rákóczi György érzékiség-szemlélete az ideális életforma keresése is; ezért lehet az úri világ bírálatává is.

A szerelem majd Sziciliában, e „*más planetán*“ valósulhat meg életformaként; a Jókaira jellemző megoldásként mind „sziget-képzetében“, mind nőtípusát illetően. Ha Méte Timea utódja volt, úgy Io bizonyosan Noémié. Io azonban nem csak az angyali nő típusát testesíti meg; az angyal szó eredeti jelentése értelmében a „remény követe“ is ő. Az angyali feleség és ideális szerető (ez Noémi) egyszersmind társá is lesz, aki küzdeni tud szerelméért, hogy egy magasabb cél érdekében le is tudjon mondani róla. Jellemképét nevének mitologikus vonatkozásaiban leljük föl. Io argoszi királylány, kibe beleszeret Zeus; Héra istennő féltékenységében tehénné változtatja Iót, Zeus mégis szerethette bika-alakban; a bolygó holdtehén története az övé.

Egy más legenda szerint Io az egyiptomi Izisszel azonos; e nagy istennő háromszínű tehénné változott át: hol fehér volt, hol fekete, hol ibolyaszínű (azaz: ión).

Kerényi még egy legendáról tud a bolygó holdtehénnel kapcsolatban: a hagyomány szerint a misztériumok szigetén tartották az első olyan földi menyegzőt, amin az istenek is részt vettek. Agénór fia, Kadmosz épp be akarta magát avattni a misztériumokba, s az ünnepségen megpillantotta a lányok közt Élektra lányát, Harmoniát és beleszeretett. Harmoniával tartandó menyeg-

zőjére igyekeztén, egy újabb legenda szerint, Delphoiban a következő jóslatot kapta: „. . . indulj a Phlegyas nép és Phókis földjén át, míg a halálra született Pelagón pásztorához és tehéncordájához nem érsz. Keresd ki ott a bőgő tehének közül azt, mely mindkét oldalán a teli kerek hold fehér jegyét viseli: őt válaszd vezérül a kitaposott ösvényen: Hol a tehén jászaruví fejét először hajtja pihenni rétre, meghajlítva térdeit — áldozd fel ott a barna leplű földnek, igaz és tiszta áldozattal; és a földnek bemutatott áldozat után a legmagasabb dombon alapítsd meg széles utcájú városod, letaszítva előbb az Alvilágba a hadisten szörnyeteg örét.“

S ha mind e legendák mellé helyezük még Zenobia alakját — Ioval Zenóbia áruhájában ismerkedik meg Rákóczi György a nagy karusszelen —, úgy Io regénybeli szerepe kiteljesedik: Zenóbia Odenát palmyrai király hőslékű és okos felesége.

Io olasz származása, nemesi birtokukból való kiforgatottsága; a Befometársaságban való részvétele, nemeslelkű szerelme — egyszerre idézi fel Izisz istennő átváltozásainak és Kadmosz áldozati holdtehenének a legendáját. Szicília sziget-paradicsomában két féltékeny bátyja őrizi őt árgus szemmel, miként Iót Héra s apja, az argoszi király. Zenóbiaként él Rákóczi Györggyel, s „hős“ lélekkel küldi el magától, hogy a magyar szabadságharc felújításával az olaszok ügyét is képviselje.

Io alakjának ilyen árnyalt mitológiai valószerűsítése a szecessziós életérzés fölől motivált. Jelt adva egyben arról is, hogy a *természetes élet idillje* önmagában már nem hordozhatója az ideális életformának, mint az „Arany ember“ számára lehetett még. Az Io kínálta paradicsom a mítosz — illuzorikus — paradicsoma. Gondoljunk Io lakására! Az istenek földi lakhelye az, hol minden maga magát teremti elő: a madarak belesétálnak a csapdába, megsütik magukat a napon. . . *Heszperidák kertje* ez valóban, hol az aranyalmát termő fa nő.

E mitológiából kölcsönzött, de legalábbis annak képzeteivel érzékített „földi mennyország“ unalmassága azonban alig leplezhető. Ha mégis igen, az a táj „hisztérikus“ szépségének köszönhető. Mintha Rákóczi György „nyugtalan“ érzékisége költözött volna át a természetbe. E tájleírások mégsem a romantikus író hangulatteremtő képei, hanem látomások: önállóult életet élnek, és öncélú misztériumuk az, mi fogva tartja az érzékeket: kiismerhetetlen, szüntelenül változó szépségük, félelmetességük, démoniságuk. A szecessziós vonalvezetésre és színhasználatra szinte bármelyik leírását példaként idézhetnénk. A Del Contrasto-i várkastély romja hihetőleg a magyar irodalom első szecessziós várromja; a képet nem a vár, hanem az azt benövő, körülfonó, indázó növényzet uralja — statikus szépség helyett a mozgalmasság, monumentalitás helyett a fantasztikum.

Idézem: „Később a felhőkárpit emelkedni kezdett: a panoráma tágult; a szemközti hegyoldalból vidámszöld szentjános-kenyérfasziget kezdett előtűnni, veyítve haragoszöld piniakkal. A felhő még feljebb vonult, elfoszladozva egy felfutó bástyafal fölül, mely ezüstzöld olajfaberket látszott körülfogni. A fal egyre följebb vonult, az olajfák egyre emelkedtek egymás fölé, végre előtűnt nagy magasságban egy párkányozott bástya, afölött egymás fölé hágó teraszok, végre egy oszlopcsarnok; egy egész vár. Ez a Del Contrastói várkastély. Mögötte sötétzöld háttér örökzöld cser- és ilexerdőkből. Ég nem látszik, még sehol. A felhőkárpit vonul fölfelé. A tölgy- és ilexrengeteg az égbe látszik felnyúlni, míg lassanként helyt ad a lucfenyőnek. . .“

De idézzük még fel, már csak Csontváry szecessziós-szimbolikus látomása miatt is, Taormina romjainak éjszakai látványát:

„A szicíliai éjjel nem éjjel, az csak egy fényes álom. Az alkonyég fényvoldozatai belenyúlnak az éjszakába. A csillagok vezérei már odafenn ragyognak, s a firmamentum még folytatja az átborulását a karmazsinból a lilaszínbe, míg utoljára megáll a hasonlíthatatlan sötétékében, mely tele van szórva milliárd égi fénytől. Még fényesebb a föld! A felséges Taormina romjai. . .“

A „mindent expresszívóvá változtató szubjektivitás“ (Németh Lajos írja ezt Csontváryról) ad hírt magáról Jókai tájleírásaiban is.

Rákóczi György negyedik életszituációja: Rodostó. A száműzöttek életének realiztikus érzékletessége Rákóczi György idegenségérzetével ellenpontozódik. Úgy tűnik, Jókai minden „analitikus“ igyekezete ellenére sem tud mit kezdeni hőseivel. Egyfelől Rákóczi fejedelem és a száműzöttek monotonijában is méltóságot sugalló életformája — másfelől a *kamasszá* visszavedlett Rákóczi György. Jókai ugyan mindig hangsúlyozta hőse fiatalágát — a valóságosnál fiatalabbnak is tüntette fel —, de korábbi életszituációiban Rákóczi György férfiként viselkedett. Itt *gyermek*, mintha nem is Méte és Io tanították volna élni. Az özvegy Bercsényiné, Zsuzsika iránti szerelme is hiteltelenül hat. Jókai Zsuzsikát minden eddigi nőalakjánál magasabbrendűnek kívánja beállítani — nyilván a történelmi-nemzeti illúziók oltárán áldozva ezzel. E szerelem egyetlen *irodalmi* nyeresége: a féltékenységében morózus Mikes életes alakja.

Jellemezzük Jókai szerkesztésmódját még egy részmegfigyeléssel: a *fürdő* motívumának — az ismétlés által bekövetkező — jelképertékűvé növesztését tapasztaljuk. Emlékezhetünk, az isteni Méte egy márvány fürdőmedence lépcsőin tűnt fel — hárfapengés kíséretében, az abszolút érzékiséget képviselve. Majd a bécsi vásár idején egy *közös fürdő* erotikus látványának részesei voltunk. Io lakásában magától töltődő fürdőmedence állott. Rodostó viszont egy „*sárfürdővel szolgál*“: „*Az egész egy iszapmedence, fekete, meleg és bűdös. (. . .) Mikor aztán a hölgyek megelégtették a fürést, akkor kiszállnak a tóbul, s futnak a cserény felé. Szabad őket megbámulni. Az egész testük be van zománcozva vastag sárréteggel.*“

Tudjuk, a sárfürdő leírásában Jókai szinte szó szerint követte Mikes; és tudjuk azt is, hogy Zsuzsika a valóságban évekkal Rákóczi György Rodostóba érkezése előtt elutazott onnan. A Zsuzsika-szerelem tehát az írói képzelet terméke; a sárfürdő irodalmon kívüli valóság. Mégis, Rákóczi György lét-helyzetét és tudatvilágát összehasonlíthatatlanul hitelesebben jellemzi e sárfürdő látványa, mint Zsuzsika általi visszautasítottága. Miként kiskorúsítására, úgy e romantikus motívációra sem volt szükség, hogy egyértelmű legyen: az unalom maga a nem-lét; a hősiesség idegen tőle; rodostói útja fiaskó.

3. (Egy lépésnnyire a modernségtől)

Rákóczi György életérzés-regénye felől olvasva a *Rákóczi fiát*, a befejezés végső megoldatlansága fölér egy császármetszéssel: Rákóczi György „igazi“ regénye kezdődhetne újra Párizsban, a felvilágosult Franciaország polgáriasult világában. Rákóczi György „boldog grófként“ tűnik el a szemünk elől, és jó, hogy eltűnik, és sajnálatos, hogy nem tűnhet el polgárként, — hiszen az úri világrrend bírálóat Jókai valójában a polgári életérzés felől hajtja végre.

A regény így utópisztikus megoldást ígér hősünk életérzés-regényének szempontjából — azonban, s ez fontos, *nem* a „senki szigetén“, nem Io mitológikus paradicsomában, hanem egy felvilágosult államban. A XVIII. század Franciaországa egyértelműen ezt jelentette Európának. A regény megírása idején azonban már mást is: Baudelaire hazáját is, kinek költészetében a *démoni a létezés emblémájává* lett. S hogy erről a létezésről beszélni lehessen, nincs már mód az írói távolságtartásra, sem a démoni olyan körülhatárolására, mint Jókainál. Nincs már mód a mesére s még kevésbé a „boldog“ befejezésre. És nincs mód arra a kiskorúsításra sem, amit Rákóczi Györgynél észleltünk. Jókai koncepciójának tudatos eleme ez, nem feledkezhetünk meg hát róla: a valóságosnál fiatalabbnak láttatja hőstét, nyilván azért, hogy *érzékesége agresszivitását* morálisan érthetőnek és megbocsáthatónak tüntesse fel. Hogy Jókai tehetségének korlátairól van-e itt szó, vagy a körülmények visszahúzó erejéről — „*magyar közönségnek trtam*“, mondja egy helyütt —, azt kutatni itt nem feladatunk.

Bizonyos azonban, hogy Jókai „romantikus antropológiája“ is annak a válságérzetnek a talaján formálódik már, amin a századvég modernjei igyekeznek majd megvetni lábukat. Az „igazi“ kaland nem a külső térben játszódik már le, s nem a hősiesség, az igazságosság stb. a jellemzője többé; a *kaland* az egyén belvilágába tevődött át: a psziché tartalmai jelentik azt, s a létezés metafizikus vonásai és vonatkozásai fölerősödnek. Az élet *visszatetsző* oldala bírálható ugyan osztályszempontból, de a „fehér“ és a „fekete“, a „nappal“ és az „éjszaka“ elhatárolására nincs többé mód. Tudnia kellett ezt Jókainak is, amikor megérette hőstét a romlott pávahússal, s amikor a démoni érzékiség prédájává tette. Áttekinthetően világos célok helyett, történelmi feladatvállalások helyett a *létezés misztériuma* foglalja le a pszichét: a *démoniség*; a *szenvedélyesség*; az *őrület*; a *megragadhatatlan*, a *megélhetően* élet jelentéstartalmai.

„*Minden misztikus szakadék csak egy lépésnyire van a kételkedéstől*“ — írja Baudelaire; a misztikusban a Szépség és Rútság, az Isteni és a Sátáni örök együvé tartozását ismertette fel. Nem lehet kétségünk afelől, hogy Jókai Rákóczi Györgye „ismerője“ e szakadéknak, a misztikum örvényeinek; azt is rögzítenünk kell azonban, hogy a *lépésnyi távolság* Jókainál megmaradt. Ahhoz a kételkedéshez, amiről Baudelaire beszél, úgy tűnik, nemcsak Rákóczi György — Jókai sem jutott el. Rákóczi Györgynek *csak ösztönei* voltak, az ösztönei vezették el öt kora — *és a szecessziós áltörténelmi regény korának* — releváns kérdéseit. A kételkedés viszont tudatosságot feltételez; tudatossága pedig szétfeszítette volna a kalandregény kereteit, formabírását.

Rákóczi György ott állt annak a két világnak a határán, amit a romantikus eszmények és a világ érthetetlen *káosza* jelent. Jókai nem tudta továbbmozdítani őt, nem tudta a *káosz héroszává* tenni. Köszönjük meg Cliónak, hogy a *kalandregény hőségé* sem tette meg!

Irodalom:

1. Jókai Mór: *Rákóczi fia*; in: *Jókai Mór összes művei* 57, Akad. Kiadó, Bpest 1975.
2. Bori Imre: *A magyar „fin de siècle“ írója: Jókai Mór*; in: *Varázslók és mákvirágok*, Forum, Újvidék, 1979.
3. G. Bataille: *Književnost i zlo*, BIGZ, Beograd, 1977.
4. Marija Janjion: *Romantizam Revolucija Marksizam*, Nolit, Beograd, 1976.
5. B.V. Tomaševski: *Teorija književnosti*, 193—226.1., Beograd, 1972.

FRANYÓ ZSUZSANNA

**KÉT VILÁG SZEMBEÜLÉSE KRÚDY GYULA
FRANCIA KASTÉLY CÍMŰ REGÉNYÉBEN**

A Francia kastély című regényben két világot különböztetünk meg, két idősíkkal. Az egyik a regényvilág idejének megírásával esik egybe, ez a regény valóságának reális szintje. A másik világ az egyes regényhősök által teremtett világ, amely a regény irreális szintjét jelenti. A reális világ az 1900-as évek magyarországi kisvárosképét tükrözi. Ezen belül létezik az irreális világgép, amely a múlt maradványaiból kap életre.

A regény valóságsszintje a regény mikro- és makrorealizmusaiban szembeül, a két világ képviselőinek találkozásában. A reális szintet Szindbád képviseli, aki az írói nézőpontból szemléli a valóságot, és mondja ki ítéletét róla. Minden más jelentős szereplő az irreális szinten van, ők nem a valóságban élnek, hanem egy illúzió-világban, amelyet maguk építenek ki, nagyon is öncélúan. Ezek a hősök az előkelő, „nemes“, „antik“, XVIII. századbeli szalonok szellemében élnek. A valóságban a letűnt kor szerepeit játsszák. És hogy mennyire erős a szerepjátszás, igazolja a regény apró részleiben található gyakori utalás a színészetre, szerepjátszásra vonatkozóan. Nem véletlen ugyanis, hogy színházigazgató és színésznők világában játszódik a regény. Mint ahogy az sem véletlen, hogy álarc mögül kéri meg Georgina Szindbádot egy szívességre. Mintegy felhívás mindez arra, hogy itt, ebben a világban mindenki csak játszik, ezek az életek és életutak csak nagyobb vagy kisebb szerepek eljátszását jelentik. És mindezt még csak aláhúzza az álarc, az igazi arcnak az elfedése, amely a megtévesztő viselkedést, a pózt biztosítja.

Ezért vizsgálódásainkat a szerepjátszás, a színészkedés oldaláról végezzük. Ezen az úton kísérjük meg felfedni a regény mélyrétegeit.

Ebben a regényben a legjobb szerepjátszóknak a szalonbeli hölgyek bizonyulnak, Georgina, Mariett, Walter Keresztélyné, de Pálházi is szerepjátszó, aki a háttérben marad ugyan, és közvetlen képi leleplezése nincs — de a róla alkotott ellentétes véleményekből kiderül szerepjátszása. Mert Pálházi — aki valamikor a Francia kastélyban Mártával, a színházigazgató feleségével „úgy táncolt, mint valami parasztleány“ — most egy fancsaliszent pózban tetszeleg. Ebben a valóságban mi már így látjuk, Szindbád jellemzésében: „Pálházi szófukar, csendes ember volt, aki nevetni sohasem szokott és legjobb kedvében is (a monda szerint) bezárt szobában egyedül szokott csárdást táncolni.“ Már ebből is kiderül szerepjátszása, kettőssége, két különböző magatartása, amelynek egyike a természetes emberi érzések vonalán, a realitás szintjén teljesedett ki; a másik viszont, a póz, teljes irrealitásában tükrözi a hőst a valóság szintjén.

Az illúzióvilág szintjén a központi figura nagyfalvi Kisfalvi Benedek, akinek Shakespeare-imádata olyan erős, hogy kijelentheti: „Shakespeare

volt az egyetlen ember a világon, akivel egyáltalában érdemes ismeretségben lenni.“ És Kiszfalvi, hogy Shakespeare társaságát élvezze, felvonul egy hegyre, ahol egy régi Falstaff-illusztráció nyomán épült házban él, és mint olyan férfiúhoz illik, aki csupán Shakespeare-rel szeret társalogni, megteremti lakásában a shakespeare-i légkört. Drámai szobát rendez be Shakespeare tiszteletére és fogadására. Itt azután tombolhat és dühönghet, senkit sem zavar, mint lent a kisvárosban. Ez a Shakespeare-szoba annyira eredeti, hogy valósággal látjuk is Shakespeare-t sátálni benne. De nézzük mindjárt a fejezet első mondatát, illetve az angol motívumok makrorealizmusát. „A ház mintha valamely régi Falstaff-illusztráció nyomán épült volna.“ — írja Krúdy, ezzel az egyetlen mondatral jelezve, hogy a Verdi-operának Shakespeare-től átvett IV. Henrik és a Windsori víg nők ötletét használta fel. És hogy mennyire a Verdi-opera valósága van ebben a képben, igazolja a szöveg egy további mondata: „Benedek úr gyakran látta eljárogatni maga előtt a Windsori víg nőket.“

Falstaff a nagyhangú, hetvenkedő hős, aki felkavarta a kisvárosi polgárok nyugalmát, „tisztos“ életét, mint ahogy nagyfalvi Kiszfalvi Benedek is felkavarja a magyarországi kisváros tisztos polgárainak nyugalmát a Shakespeare-előadásokkal.

A következő képben az angol motívum teljességét látjuk: „A falon, három oldalról is Shakespeare-alakítók ódon képei lógnak alá. Garrick számtalan alakban és az a bizonyos postakocsi (amely a régi angol városokba, fogadóba vitte az utazókat), hol a Shakespeare-korabeli London, hol Windsor utcáin robogott. Amott Falstaff ült a bormérésben, és mögötte kanyargó utca látszik nyurga, egyetlen házaival, fecsegve állnak a sarkon a »víg nők«“. Nem véletlen Garrick nevének említése. A XVIII. századi angol színész, David Garrick nevéhez fűződnek korának legjobb Shakespeare-alakításai, ezért idézi meg szellemét Benedek, ezzel is kifejezve óhaját a legjobb alakításra, valamint azért is, mert a XVIII. században Garrick is Shakespeare-émléket létesített a Westminster apátságban, tehát mindenképpen rokon vonások fedezhetők fel Kiszfalvi és Garrick között.

A regénynek ez a része, Benedek házának leírása és Szindbád beszélgetése Mártával, olyan makrorealizmus, amelyben szembesül a reális világ az illúzió-világgal. Mégpedig Márta és Benedek világa, Szindbád pedig csak szemléző. Mert végső soron Benedek egy illúzió-világban él itt, mintegy elefántcsonttoronyba zárkózva.

Ebben a makrorealizmusban az egyik oldalon van az az eredeti angol világ, amelynek eleveenségét az avult kifejezések is biztosítják, mint amilyen pl. a fólíáns. Majd az angol motívumokat a következő képek teszik élétszerűvé: „Szindbád egy rongyos fűzetet kezében tartva, amely fűzetben postakocsikról volt szó, amelyek a régi Angliában ide-oda közlekednek —“, vagy: „Szindbád merőn nézett Shakespeare egyik régi acélmetszetű arcképére“, vagy: „néhány rozsdás dárdát figyelmesen megnézett, amely dárdákkal (hiteles írások szerint) Shakespeare színpadán az örök jártak Helsingör körül“ — a Hamlet dráma színhelyén.

Máshol: „a szoba közepén Júlia koporsója áll“ — a Rómeó és Júlia darabból.

Mindez, az angol motívumok és a shakespeare-i szellem, az az illúzió-világ, amely Kiszfalvi életének tartozéka és valósága az otthonában.

Ezzel szemben a másik oldalon a magyarországi kisváros valósága áll, ahol a „kutyának se kell Shakespeare“, az emberek a népszínműért rajonganak. Falstaff helyett Göndör Sándort játsszák, vagyis Shakespeare helyett Tóth Edétől A falu rosszát. Göndör Sándor a falu legszebb legénye, aki pénzzé téve szülői örökségét, reggelekig mulat a kocsmában; Falstaff is ezt teszi, de a hősök két külön világot, két ellentétes pólust képviselnek. Az ellentét, amely a két világ szembekerüléséből ered, megvan a fejezet kezdetén is, hisz Szindbád, ahogy a grádicson fölfelé megy, útközben nagyon is reális életképekkel találkozik. „A kővályuban olvadó hó csurgott lefelé, és a házak minden másodika bormérés volt. A hegyen szőlő termett, és a kocsmákat közel építették a borházakhoz... A Hofjäger, amelyben barna sört is csapoltak, majd a Szőlő szinte csodálkozva maradoztak el Szindbád úr mellett, hisz a Hofjägerben mindig megkóstolta a frissen érkezett bécsi kolbászkát...“ Tehát nagyon is reális az a világ, amelyhez Szindbád tartozik.

Szindbádnak azonban Falstaff a kedvelt figurája. Falstaff-illusztráció nyomait véli felfedezni a házon, nemes barátja Kisfalvi Shakespeare-imádatában. Falstaff módjára botránkoztatja a polgárokat, majd a későbbi képen sem Coriolanus ül a bormérésben, hanem Falstaff. Mindez Falstaff és Szindbád rokonvonásaira enged következtetni.

Ha megnézzük, mi a közös vonás Falstaffban és Szindbádban, a következőket állapíthatjuk meg: Falstaff szoknyavadász és borissza, hazudozó és gátlástalan alak. Úgy véli, az élet minden szépsége és öröme csak arra való, hogy őt, Falstaff lovagot szolgálja. De vajon nem ilyen figura-e Szindbád is a Krúdy-regényekben? Nem hazudozik ugyan a szó szoros értelmében, de valótlan meséket rögtönöz, akár az ezeregyéjszaka meséinek bagdadi Szindbádja naponkénti kitalációiban.

Falstaff költő is, aki szerelmes levelében szonettet meneszt egyszerre két asszonyhoz. Az élet szerelme, aki ingyenként gyönyörködik a mártás zamatában, a fűszer ízében, a pecsenye ropogásában, akár Szindbád a velőscsontban, egy szalámvégben, egy perkelten, vagy éppen a falstaffi ételekben, hisz nézzük csak meg a gyomornovelláit, pl. az Utolsó szivar az Arabs szürkénél-t, vagy az Isten veletek ti boldog Vendelínek-et.

Mindez nem a Francia kastély, hanem a Krúdy-regények Szindbád-jára jellemző. A Francia kastélyban Szindbád nagyon szeriöz.

Falstaffot a windsori víg nők ruháskosárba gyömmöszölvé lóditják a Themzébe, majdnem belehal a tréfába. Szindbád is állandó életveszélynek van kitéve, ebben a regényben éppen párbajhős lesz. De ahogy Falstaff, úgy Szindbád is, ha eltűnik, vele tűnik el a valódi férfiasság, udvariasság is, mert ő az utolsó gavallér, ő az, akire mindig mindenben lehet számítani. Ezért tűnik olyan elevennek az előbb idézett postakocsi-jelenet és Falstaff bormérésbeli jelenete. Mintha csak Szindbád ült volna a bormérésben, miután az ősök sírjánál tisztességes, férjes asszonnyal randevűzött. Vagy színész-nőbe volt szerelmes, és „ismét Oxfordban, a Themzén evezett“, ahogy az első oldalon olvassuk. És hogy már az első oldalakon, első kalandja kezdetén úgy érezte magát, mintha Oxfordban volna, ez önkéntelenül is arra az életveszélyre asszociáltat, amely Szindbádra vár, mint várt Falstaffra is a Themze partján.

Szindbád és Falstaff találkozik Kisfalvinál. Szindbád azonban nem az illúzió-világban él, ő csak odasodródik, belekerül, részese lesz, de később kilép onnan. Éppen ezért ő lesz az, aki ellenpontozza az illúzió-világot.

Égészen biztos, hogy a regény minden megoldása ebből a shakespeare-i realizmusból ered. Ez az információs gócpontja, ahonnan sugárszerűen mennek és térnek meg az üzenetek. Szindbád információért jön a színigazgató házába. Nem véletlen, hogy az irreális világban élő hősök csoportjáról, a biedermeier megtestesítőiről éppen itt akar informálódni. Összekapcsolja az illúzió világának hőseit: nagyfalvi Kisfalvi Benedeket a szalonbeli hölgyekkel. Ezek a hősök azért tudnak egymásról szinte mindent, mert a közös életérzés kapcsolja őket össze.

A francia kastély mellett van az a ház, amelyben az illúzió-világban élők csoportja él, a három nő: Georgina, Roncsy Mariett és Walter Keresztélyné, a múlt századok élő múmiája. Ebben a házban: „Sajátságos nők úgy élnek, mint a középkorban.“ „Elzárkózva, maguknak, magukért élnek a kisvárosban, és a Képes Családi Lapok régi évfolyamaiból másolják a divatot.“ Itt laknak egy „hármastödelű, sárga házban, amilyent a múlt század végén építettek a franciák.“ A „kapun címer van három sassal és nyílveszővel.“ Hogy ennek a címernek is funkciója van, a XVIII. századi történelmi valóságból vett elem igazolja. A sas egyike a legrégebb címerképeknek. A Lotharingiai ház pajzsán volt a három sas. És Lotharingiai Ferenc volt Mária Terézia férje, és hogy az összefüggés mennyire tökéletes, igazolja a következő idézet: „Régi urasági ház volt, amelyben bizonyosan volt valahol egy széles, aranyozott lábú ágy, amelyben a családi hagyományok szerint egyszer Mária Terézia aludt.“

Olyan ez a ház, mint egy biedermeier múzeum, amely stílus a romantika és a klasszicizmus kispolgári változata. A biedermeier világ, amely ebben a házban élénk tárul, jelenti a regény makrorealizmusainak kiemelt motívumát.

A regény története a monarchia idején játszódik, és ezt az utánzó, majmoló kort tükrözi a biedermeieren keresztül Krúdy, ahol a német és a francia motívumok az angol képekbe torkollnak. A biedermeier stílus kedvelt műfajai az arckép, akvarellal festett miniatűrök. Mindez megtalálható Walter Keresztélyné szalonjában, ahol francia szavakkal üdvözlő a brokátruhába bújt öregasszonyság Szindbádot. „A régies szalonban, amelynek falán nem egy megholt osztrák császár és főherceg képe díszlett (a család mindig dinasztia párti volt). A császárpáros, aranyozott bútorok kissé megkopott fényben ragyogtak, és az antikvárnak valami olyan zománca volt itt mindenben, amely szinte keresztetnek látszott. Kerek rózsakoszorús rámak közé akasztott női fejek, parókás, nyírott bajszerű urak a falakon. Fehér kabátban a fiatal császár, és nem messzire, csaknem a terem főhelyén egy rózsaszínű arcú Metternich hercegnő, aki abrocsszoknyában, ékszeresen uralkodott a szalon fölött. A kép sarkában a hercegi család címere. Fehér bóbítás, szenveteg arcú német szobaleány, egy inasruhába öltözött strázsamester bajuszos idős férfiú, tekintélyesen és onotán jártak a vendégek körül, akik Szindbádon kívül még doktor Corvinus nevű férfitől és egy igen előkelő tartású idősebb grófnőtől állottak. A grófnő aranyfoglalatú lorgnettjén át többször csodálkozva nézett Szindbád felé, majd bizonyos méltatlankodással vitte át a franciáról németre a beszélgetést, amelyet az öreg asszonysággal és a csodadoktorral folytatott. A németet lerchenfeldi dialektussal beszélt a tiszteletreméltó

dáma, és bizonyos volt, hogy sehogy sem tetszett neki Szindbád, aki igen fesztelenül, bohémas allűrökkel mozgolódott a jószagú szalonban...“ Itt rögtön szembetűnik a két világ képviselőinek egymás iránti csodálata és megvetése. Mintha csak más bolygóról érkeztek volna a két csoport hősei. Majd folytatva az idézetet: „Régen letűnt szalon-élet ez, amelynek föl-elevenítéséért most bocsánatot kérek az olvasótól, aki az elmúlt században unos-untalan megtalálta regényeiben a muzsikáló órát, valamint Metternich hercegnő arcképét. És ha csokálkozott az olvasó, hogy ilyen szalonban merészelem vezetni, gondoljuk meg, hogy mennyire csodálkozott Szindbád e helyen, aki ugyancsak azt hitte már, hogy az utolsó biedermeier szalont a múzeumba rakták lakóival együtt.“ Tehát ez az utolsó mondat a döntő fontosságú szempontunkból. A múzeum helyett eleven valósággal állunk szemben. Ebben a makrorealizmusban szembesül ismét a két világ, a reális és irreális kép. Szindbád a szemlélő és az író kommentátora. A regény sajátos világát a legtömörebben ez a képsor tükrözi, amelyben a XVIII. századi valóságot játsszák a mai hősök, ezzel mintegy átmentve a biedermeiert, a regény valóságának realitásaként. És ezt az idegen stílust oly tökéletesen játsszák, hogy még Szindbádot is, a „rengeteget tapasztalt“ hőst is egy időre megtévesztik a nők. Elhiszi róluk, hogy mágnások.

Ennél a makrorealizmusnál tapasztaljuk, hogy a két embercsoportot egy egész világ választja el; azonos városban élnek Szindbáddal a nők, mégis úgy szemlélik egymást, mint külön bolygón élők.

De ilyen világnyi távolságra van egymástól ebben a korban a hitvestárs is a másikatól — példa rá Kisfalvi és felesége, Márta. Márta a hétköznapiak realitásában él, míg férje, a színigazgató a shakespeare-i világban. Márta így panaszkodik: „Kisfalvi nem ismeri el a kalap szükségességét, nem törődik a piaccal sem mindaddig, amíg kellőképpen meg nem magyarázom a dolgot, de a hat nevetlen árvát vajon az utcára küldhetjük-e azért, mert Shakespeare volt az egyetlen ember a világon, akivel egyáltalában érdemes ismeretségben lenni?“ — De térjünk vissza a szalonhoz.

Elevenné ezt a nemes „antik Szalont“ a francia kifejezések teszik. Mert nemcsak leírásában él a biedermeier, hanem a hősök is élnek az idegen kifejezésekkel, illetve erről a biedermeieri képről beszélve az író is francia kifejezéseket használ, mi csak a legszembetűnőbbeket említjük itt, pl.: a samoa függönyök többszöri előfordulását. A francia szó fonetikusan van írva, ugyanis chamois ez a zergebórszínű függöny, amely különös funkcióval bír a regényben. Használatában egyfajta fokozatosságot vélünk felfedezni, amely funkciójában előbb csak díszít, majd fontosabb elemmé válik, hol széthúzva, hogy teljes beteketésünk nyíljon a szalonéletbe, hol teljesen behúzva, a külvilágtól való teljes elzárkózást szimbolizálva. Például:

- a samoa függönyök habosan borították a jégvirágos ablakot;
- vagy: — a félig nyitott erkélyajtót egy fehér kéz bezárta, a függöny egy kissé félrehúzódot;
- vagy: — elaludt a gyöngé fény a függönyök mögött;
- vagy: — a függöny mögül nézheti meg Szindbád a kisfiút.

Továbbmenve a francia kifejezések használatában: „fején tollas baret volt“; „a régi Redut-bálokat oly nagyszerűen tudta elmondani“; vagy a köszönések: Szilvu ple; Au revoir.

Szerepet játszanak, komédiáznak ezek a hősök, hogy hozzáférhetetlenek maradjanak. Ibsen Nórájának szerepében tetszeleg Georgina, holott természetének a Monna Vanna szerepe felelne inkább meg; ez az erotikus sikerdarab női főszerepe. De ahogy Nórát is kényeztetik, előbb szülei, majd a férje; csak az a feladat hárul rá, hogy szórakoztasson, a valósággal semmilyen kapcsolata nem lesz. Amikor kapcsolatba kerül a valósággal, akkor döbben rá, hogy őt azzal, hogy a „szörnyűségektől“ megkímélték, hazugságban éltették, — felrúg mindent. Georginára is ráosztják az előkelőség és a semmittevés szerepét, és ebből a tönkremenés valósága zökkenti ki. Ő az a hős, akinek egy pillanatra megtisztul az elméje és reálisan kezd gondolkodni, az irrealitásból a realitásba akar átlépni, és ehhez természetesen Szindbád segítségét kéri, hisz ő éli a biztos talajon, a valóságban. Szindbád előtt leleplezi magukat Georgina, felfedi álarcát: „bennünket mágnásoknak nézett? Ebből is láthatja, hogy jól komédiázunk.“ „Eddig az előkelő, megközelíthetetlen úri dáma volt a szerepem, most majd a rendező osztja ki —“ azonban Georgina a rendező szerepkiosztását megelőzve az igazi élet útját választja, azzal, hogy a természetének útját kezdi követni, és ezt az elhatározását egy csókkal erősíti meg. Georgina tehát elhatározta magát, kilép Nóra szerepéből: „Elkényeztetett, nagyon kényes úridámák voltunk. A magunk épített várkastély összeomlott, mint a legtöbb légvár összeomlik. Közönséges, mindennapi nők lettünk, akikkel sűrűn találkozik az életben!“ Szindbád reakciója csak ennyi: „hisz az álomvilágból ím ön előlépett, nem elzárt kastélyban fog többé élni, hanem az élet kellős közepében.“ De vajon sikerül-e oda kerülnie és ott maradnia Georginának? Tartósan nem, ezt a regény végén tudjuk meg.

Georgina mellett itt van még a másik két hölgy: Walter Keresztélyné, akinek már a neve is ellentmond egyéniségének. Keresztély a latin Christianus rövidült és hangzásában is magyarosodott formája. Jelentése: keresztény, Krisztushoz tartozó. A névvel mégcsak összefügg az a szerep, amelyet a biedermeier szalonban játszik, de egyénisége éppen az ellenkező oldalon van. Hisz nehezen feltételezhető egy volt színésznőről, akinek lábánál „X. főherceg annyit térdepelt“ — (az X. főherceg Metternich, Ferenc József egyik tanácsadója) — hogy a kereszténység hirdetője legyen.

Walter Keresztélyné egy pillanatra sem lép vissza a valóságba, ő következetesen jártsza mágnási állúrjeit. Gondosan öltözködik, „egy régi kép után, amely kép az ebédlő sarkában függ, és esetleg boldogult Amália Mária főhercegnőt ébrázolja. A kesztyűik könyékig érnek, és a kis legyező szakadatlanul eltakarja az arcnak az egyik felét. Az öreg dáma néha halkán, gyermekes jókedvvel mer nevetni, de csakhamar tetten éri magát, és a legyezőt arca elé emeli.“ — Ebben a képben a történelmi valóság Amália Mária szerepeltetésével jelenti a XVIII. század elevenségét, vagyis a portugál királyné megidézésével.

A különös ház harmadik női alakja Roncsy Mariett, aki Szindbád megítélése szerint olyan, mint egy lady az Anna királynő korabeli képekről. A szóbanforgó királynő Nagy Brittanian királynője. A rávonatkozó személyi adatok szerint jámbor és istenfélő asszony volt, aki apró politikai fondorlatokban és udvari pletykában lelte örömét. A hasonlatban rejlik Mariett jellemzése.

A regényben rejlő angol hatás erőteljességét Mariett olvasmányai igazolják. Dickens nevét emlegeti, és Carlyle-ot olvas, tehát az angolokat, és

hogy tájékozottságát fitogtassa, nem Dickensként emlegeti az angol író, hanem írói álnevén, Boznak. Majd Carlyle Thomas nevét említi, aki skót származású angol irodalomestéta, történetíró és író.

Mariettnak színházi műveltsége is van, hisz Dusére hivatkozik egy helyen, akit látott Júlia szerepében. Ez a Duse Eleonora korabeli kiváló olasz színésznő, aki többször vendégszerepelt Magyarországon is, és Shakespeare, Goldoni, Ibsen darabjaiban játszott.

Mariett, a szerepével teljesen azonosult hős: „ő csakugyan hiszi azt, amit mond. Csak arisztokratikusan tud gondolkozni, cselekedni. Gyűlöli a mindennapiságot” — mondja róla Georgina. És amikor majd ő is a mindennapiságba kényszerül, az illúzió világát rákényszeríti közvetlen környezetére, nem ő olvad be, hanem kiteljesíti az irreális életmódot a valóságban. Mégpedig ilyen módon: „Most majd előveszi tanítói diplomáját, és valahol állást keres. Olyan álruhás hercegasszony még nem ült a katedrán, amilyen Mariett lesz. Bizonyos, hogy versailles-i mintára nyírja meg az iskola udvarán álló ákácfaakat, és az iskolaszolgát rábeszéli, hogy borotválja le bajuszát, és húzzon térdnadrágot.” — állítja Georgina.

Azonban mindezt nem kerül sor. A valóságban tett rövid út csak kirándulás volt a vágyak világából, mert visszamennek a furcsa nők a régi házba, és ott folytatják szerepjátásukat, ahol abbahagyták, vagyis: „Minden marad a régiben” — üzenik Szindbádnak és nekünk is.

Itt van ez a magyarországi kisváros, ahol az emberek nem a valóságban élnek, mert az nem előkelő, az póriás; a következő helyzetképet találjuk az egyik mikrorealizmusban: „ilyen furcsa várost eddig még nem ismertem, valami régi álomvilágban élnek itt az emberek, mintha egy elzárt levelesláda vagy ócska ruhaszekrény fiókaiban töltenék napjaikat. Hangos szót alig hallani . . . a helybeli könyvkereskedő több német és francia könyvet ad el, mint magyart, de a regényekből csak az ábrándozást, halk, előkelő, szenvedélytelen hangokat tanulják meg az idevalósiak, nem pedig a gyújtó szenvedélyeket”. Szenvtelen pózokat vesznek föl a hősök és abban tetszelegnek, ezért állapíthatja meg Szindbád: „mintha nem is egy modern magyar városban sétálgatnék, hanem visszatérve az időben, száz, kétszáz esztendő előtt egy kis német városban volnék.” Számunkra ez az időben való visszatérés a döntő, itt pontosan meghatározza Krúdy, hogy a példái a XVIII. századból vannak. Mert a mikrorealizmusokban rejtőző történelmi, művészeti utalások mind az időben száz, kétszáz évvel korábban történt események, figurák, történet elemei. Így jelenik meg Mária Terézia, Amália Mária főhercegnő alakja, Metternich, Lotharingiai Ferenc, vagy pl. Chopin, Verdi vagy Dickens, Walter Scott hőse, vagy Maurice Maeterlinck műve, a Monna Vanna, Ibsen, Puskin; a híres színészek közül Garrick, Duse.

Tehát szerepeket játszanak ebben a városban az emberek, álarcot hordanak, mint a francia kastély báltermében. Ha megnézzük a francia kastélynak mint színhelynek a múltbeli történetét, a következő történelmi és művészeti összefüggéseket találjuk: — Scribe francia író írta Verdi operájának, az Álarcosbálnak szöveggönyvét, amelyben az író az 1792-es esztendő drámai eseményeit használta alapul, amikor a francia forradalom hatására Svédországban a forradalom és a reakciós erők leszámolása egy álarcosbálon történt, ahol egy Ankerstörn nevezetű kapitány megölte a királyt, III. Gusztávot. Scribe-nak a királygyilkosság szolgált alapul az Álarcosbál megírásá-

ban. A Francia kastélyban is merénylet készül, hisz Georgina így kéri Szindbádot: „a mai éjszakán . . . olyan merényletre gondol, amelynek megakadályozására az ön segítségére van szükségem.“ A merénylő Pálházi felbérelt embere, Sármai, aki: „a nagy francia király lovagjának van öltözve“ — és a kisfiút kell elrabolnia. Az álarc motívum azonos a Verdi operáéval. Ott is a beosztott, a gróf titkára az, aki a merénylő, mint a XVIII. századi történelemben is, ahol a kapitány a merénylő. Hogy mennyire nem véletlen az, hogy a francia kastélyban játszatja az álarcosbálat Krúdy, azt éppen Scribe neve biztosítja, aki kortársa Carlyle-nak és Dickensnek, akik viszont a kor olvasott írói. Hisz erre vonatkozó utalás is van, ezt mondja Mariett: „Igen keveset szoktam olvasni, mert a szemem gyöngé. Ha már olvasok, csak külföldi könyvet veszek kezembe. Legutóbb Carlylehez fogtam hozzá, mert azt mondják, hogy majdnem olyan jeles író, mint Boz.“ Carlyle 1873-ben adta ki első nagyszabású történelmi munkáját a francia forradalomról. Tehát a történelmi összefüggés a regény mikorealizmusában tökéletes.

Láttuk a regény irreálisának és realitásának hátterét, láttuk a XVIII. századbeli elemek funkcionálását a Francia kastély történetében. Láttuk a regény valóság-szintjeinek szembesülését a mikro- és makrorealizmusokban, amelyek a mondanivalót hozták felszínre. Láttuk tehát a régi osztrák uralkodókkal ékesített szalont, valamint Hamlet, Lear, Coriolanus, Falstaff, Romeo és Júlia székházát és ezzel szemben A falu rosszát. Szerepeket láttunk, amelyeket a regényhősök a regényben eljátszottak.

Azonban ezen a kétszintes világgépet (a realitást és irrealitást) tükröző mikorealizmuson kívül van a Francia kastélyban egy regényvalóságtól független valóság. A regény valóságát kísérő írói kommentár, amely szintén a mikorealizmusokból derül ki, és ez az esszé-regény elemeit tartalmazza, amely választ ad arra is, hogy mit jelent ez a mű Krúdy opusában. — Ez az első regény a Krúdy-opusban. Már a regény kezdetén rögtön van ilyen mikorealizmus: „Egy regényes helyzet kellős közepén találta magát, amilyen helyzetek után gyakorta vágyakozott, amint kényelmes karosszékjében szivarját szívta, vagy a kora tavaszi délutánt szemlélte a téliesen elzárt erkély ablakai mögül. A fantáziabeli vitorlás, amelyen anyyi nagy vizet és szép kikötőt behajózott idáig, mindig csak arra vette útját, amerre Szindbád keze a kormányrudat fordította. Nőkhöz és férfiakhoz utazott, akiket szeretett; tájakra szállott végig, ahol a régi fogadók mintha egytől egyig a Györgyhöz volnának címezve, mint az angol regényekben, és a hófödte mezőn még a nyulak és rókák nyomai is jól ismertek voltak Szindbád úr előtt. Az ablakok, amelyek előtt elsétálgatott, már régen kinyíltak, midőn halkan megkopogtatta őket, és az öreg szolgálóasszony köténye alá rejtett lámpással kísérte be ismeretlen udvarokon végig, ismeretlen házba. Így élt Szindbád regényeiben. És most egyszerre egy kalandos, furcsa helyzet teremtődött előtte, anélkül, hogy egyetlen egyszer elsétált volna az ablak alatt.“ És így írja tovább: „éppen háromszáz esztendeig kellett várnom erre az órára,“ — vagyis az első igazi kalandra, amiből már regényt lehet írni. Mert kaland nélkül eseménytelen emberekről nem lehet regényt írni. Ha csak Georgina meghódítása a cél, Szindbád azt egy novella terjedelmében is elvégzi. Így azonban, hogy van a háttérben egy „akadály“, Pálházi, aki a történet regénnyé válásának „okozója“, a novellából kisregény lesz. Krúdy első kisregénye, amely a novella terjedelmét meghaladja, de a regényét el nem érő elbeszéléssé kerekedik, csupán a regényre jellemző eseményt tartalmazza.

Tehát Pálházi az, akinek köszönhetőleg kisregénnyé duzzad a novella. Pálházi a háttérben van, onnan irányítja a regény cselekményét, egyetlen egyszer jelenik meg, mintegy bemutatkozásra, hogy él, és milyen a külseje, de csak ügyvédje által képviselteti magát mindenütt. Az előszöri és egyetlen megjelenését így kommentálja Szindbád: „Tehát most itt ül a híres Francia kastély éttermében a publikum, amely jól ismerte őt, de akitől mindig idegennek tudta magát tartani — kimeresztett szemmel figyelte a történendőket.“

A regény felépítésében központi regényszerkezeti elem az idő. Mennyi ideig kell egy hős életútját kísérni, illetve a róla elmondott események mennyi időbe sűrithetők. Ezért állapítja meg Krúdy is: „Nagyon nehéz meghatározni, hogy mennyi idő múlik el a regényben egyik fejezettől a másikig, olvastam már olyan regényt is, ahol a nagyanyák még a várkertben bújósdit játszanak egy helyen, míg a másik oldalon már a templomba falazzák be koporsójukat... Walter Scott tudná csak megmondani, hogy történt közben.“ De mivel Krúdy nem az angol romantikus regény mestere, mivel nem XVIII. századi regényt akar írni, csak XVIII. századból vett példákat alkalmaz a regényében, ezért ő ilyen alapos meghatározásra nem is vállalkozik. Ő még csak azt sem tudja magában eldönteni, „hogyan végződjék a kaland?“ Itt van a párbaj lehetősége. Egyikük meghal és ezzel vége. De ez nem bizonyul jó végnek. Inkább úgy határoz, hogy „maradjon minden a régiben“, — ez sokkal meggyőzőbb befejezés, és az írói ítélet is erősebben érvényesül, hisz ezeken a szerepet játszó hősökön nincs segítség, ők álarcos-életre ítéltettek.

BAMBACH RÓBERT

SZÍNEK, KÉPEK, MOTÍVUMOK KRÚDY GYULA
AZ ÚTITÁRS CÍMŰ REGÉNYÉBEN

„Ott állt egy szál ingben, mezítelen lábbal, mint az álom, amely életem végéig nem hágy el. Tündöklő, megbocsátó, szinte túlvilági mosoly volt az arcán, mint az üdvözültekén. Szerelmesen boldogan, felejthetetlenül nézett rám vissza.

— Elmegyek, mert itt van az anyám — suttogta felém titokszerűen.

Még egyszer bocsánatot kért a mosolyával, és az ablakpárkányról a hőésébe repült“ (522.)¹. Ez a legutolsó kép, amely Eszténát megörökíti *Az útitárs* című regényben. Az ifjúságról és az öregségről; „krúdysan“ fogalmazva, az *életéről* és a *halálról* szól ez a történet. Összehasonlításuként nézzük az Eszténáról festett első képet. „Már elmenőben voltam (ti. a templomból — B.R.), amikor egy kíváncsi, szinte ágaskodó, kígyóvonalú szempár állított meg, amely hosszabb idő óta látszott figyelni, kémlelni, felettem tanakodni. Frufrus, babás, fekete hajak környezték a kreolarcot; kékes bajuszka és cukorkaszopogatásra való, duzzadt ajkak között egy hiányzó fog helye... pamutkesztyűk az összekulcsolt kézen... de áradó, kandi *mindenre kíváncsi ifjúság*: ez maradt a leányról emlékezetemben.“ (490.) (kiemelés tőlem — B.R.)

Egy negyvenéves „életunt“ férfi sorsdöntő „kalandjának“ kudarca és egy tizenöt éves lány tragédiája teljesedik ki e két kép között. Egy negyvenéves férfira rendszerint azt szokták mondani, hogy „igazi, élete teljében levő férfi“. Krúdy világában egy negyvenéves férfi már az öregedés, a halál gondolatával foglalkozik, és a pillangóként tovaröppendő ifjúság kitörölhetetlen nyomokat hagy életében.

Az „útitárs“ is ezek közé a férfiak közé tartozik. Az öregség, az elmúlás, a halálfélelem, az öngyilkosság, az értelmetlen élet képzetei határozzák meg életének alakulását, azaz életének azt a szakaszát, amelyet a regény bemutat. Mielőtt rátérnénk a motívumok és motívumrendszerek tükrében ennek részletes ismertetésére, vessünk néhány pillantást a regény szerkezetére.

Az írónak (feltételezhetően) az „útitárs“ meséli el a történetet, életének egy epizódját. Krúdy „alig szól közbe“, csak zárójelben kommentálja az eseményeket, és azt is csak a regény elején. Tulajdonképpen csak két ilyen elbeszélői-magyarázó rész van a történetben: az elsőt az útitársat és az utazást írja le (363–364. old.), a másikat, zárójelbe tett közbevetésében azt

¹) Minden idézet a KRÚDY GYULA: NYOLC REGÉNY című kötetből való (Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1975), amelyben AZ ÚTITÁRS a 463-ik laptól az 525-ik lapig terjed.

magyarázza meg, hogy miért nem írja le X. városka valódi nevét (465–466.). Ezenkívül még háromszor szól közbe:

- 1.) „kezdte elbeszélését útitársam“ (363.)
- 2.) „folytatá útitársam“ (464.)
- 3.) „folytatá szomorúan útitársam“ (466.).

Az „útitárs“ sem szól túl sokat az íróhoz, az egész regényben mindössze hat ilyen mondatot (megszólítást) találunk:

- 1.) „nem akarom sokáig untatni életkörülményeimmel“ (464.)
- 2.) „nem tudom, hogy nagyságod miként van ezekkel a dolgokkal“ (466.)
- 3.) „bizonyára érdekelheti“ (472.)
- 4.) „bocsásson meg, hogy ennyire untatom“ (472.)
- 5.) „világossá szeretném tenni ön előtt“ (472.)
- 6.) „ismétlem, uram“ (518.)

Ezek a szinte közhelyszerű megszólítások, valamint az író és a mesélő „útitárs“ nyelvezetének feltűnő egyezése vezet el bennünket a regény első rétegéhez (lásd a szecessziós kép szerteindázó virágaiként fogalmazott mondatokat, az úgynevezett „Krúdy-mondatokat“, vagy másként fogalmazva: Krúdy asszociációs láncolatait):

1.) AZ ÍRÓ (463. old.)

„Holdfényben utaztunk, a fák megannyi szoknyás kísértetek, a világos mezőkön azok a láthatatlanná váltott rókák ügetnek, amelyek valamely relytély folytán örökre eltűnnek a vadász szeme elől, egy ezüst sóhajtasos tónál vadludak szálltak nagy messziségben, a vasúti töltés mellett futó szürke országútról az volt gondolható, hogy rajta boldogtalan emberek mendegélnek a fák lassú szívverés módjára ingó árnyékaiban, olykor kis fehér házak tűntek fel, mint heverő kutyák, egy falevélnyi ablak mögött mécses égett, tán most gyilkolnak meg valakit, vagy utolsókat hörög egy haldokló vén paraszt; utolért az eső, mint a bánat, és az elsötétedett éjszakából könnyeket vert a részvétlen ablakra; — vajon mit csinálnak azok, akiket szeretek? — gondoltam magamban fázósan, mintha soha többé nem hallhatnám kedves szájak kedves, tetszetős beszédét, és csak az útitárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, mintha a halál a bibliát olvasná.“

2.) AZ ÚTIRÁRS (467. old.)

„Amikor még mulattatott az utasok lármás, életteljes csendriasztó megérkezése: a veres képű, félszemű, aranysapkás konduktor oly boldogan mosolygott a tompán dőcögő omnibusz hágcsojáján, mintha vadászó herceget hozna az állomásról, pedig többnyire kereskedelmi utazók bújnak ki az üveges kretrecből; az örökös ser- és pörköltszag, amely a fogadó kapujában fogadta az embert, amely az udvar felé összekeveredett az emésztőgödör szagával; sötét, gyanús lépcsők, amelyeken a fehér fejkendős, mezitlábás, papucsos, elszánt arcú, olcsószappan-illatú, megtermett szobaasszonyok végigmérték az utazót, mint a bornyút; a nyikorgó ágyak, amelyekben tán tegnap gyilkoltak meg valakit, a rosszul záródó ajtók, amelyek mögött mintha

mindig leskelődne valaki — talán az utazó mélabús magánya —, a megeresz- kedett ablakok, amelyek megőli céltalanul lehet bámulni az üres kisvárosi délutánba; a porlepte táncterem és környéke, ahol télidőben izzadt, bomlott kedvű és bomlott alsószoknyás táncosnőket ölelgetnek savanyú bort lehelő gavallérok; a lépcsők, amelyeken falusi úrnők éberlasztíngcipős, fehér haris- nyás, kövér térdét lehet látni; a holdas, boros éjszakák e kísérteties szobák- ban, ahol a ruhafogas mellől a leeresztett alsószoknya karikájából inges nők lépegetnek ki az unatkozó álmában; a setét ebédlő, ahol az asztaltársá- sági jelvényeket úgy őrzik, mint fétiseket a krákogó, köpködő, elbizakodott öreg törzsvendégek, a légnyomós képek, a csorba, kékszegélyű tányérok, szarvasagancsos evőeszközök, dohányfüstbe merült céltalan esték, nyerítő röhejek, üres dalok és fárasztó beszélgetések, s az egyetlen öröm az omni- busz megérkezése a léghuzatos kapualjban mintha egyszer meg kellene érkezni valakinek e cifra bárkán . . .“

Már ebből a két példából is látható, hogy az elbeszélő (az útitárs) és az író nagyon is hasonlítanak egymásra. A regényben csak ők ketten be- beszélnek-mesélnek ily módon, a többi szereplő nem. Fizikai hasonlóságukra is találunk utalást az „útitárs“ szavaiban: „Tapasztalt, tavasza múlt férfiak vagyunk, nincs mit restelkednünk egymás előtt, mindőn ismeretlen nőkről beszélgetünk“ (473.). Az „író“ tehát csak a regény elején van jelen, akkor is inkább indifferensen viszonyul a történethez, nem mond véleményt, és a negyedik oldalon átadja a történetet, a történet fonalát az „útitárs“-nak. Úgy érezzük, ez nem véletlen. Az író, mondhatjuk, azonosul a mesélővel (azaz az „útitárssal“).

A regény több *idősíkon* játszódik:

- első a mesélés ideje; ezt nevezhetnénk *jelen időnek*,
- a következő idősík az X. városkában történő eseményeket foglalja magában; ezt nevezhetnénk *közelmúltnak*,

(zárójelben meg kell jegyeznünk, hogy az elhangzó beszélgetés és a történet ideje közötti intervallumra a regényben semmilyen utalást nem találunk),

- a harmadik idősík, az „útitárs“ visszaemlékezéseinek, fiatalságának eseményeit eleveníti fel (itt elsősorban az Elvirát idéző jelenetre (476. old.), a Pestet megidéző; a Pannóniában ebédelő ideál epizódjára (507–508. old.) gondolunk), ezt nevezhetnénk *múltnak*,

- a negyedik idősíkot a főhős gyermekkorára való visszaemlékezések képezik, ezt nevezhetnénk *távoli múltnak*.

Hasonló módon meghatározhatjuk a regény helyszíneit is:

- a *vonat* (ahol az elbeszélés folyik)
- *X. városka* (a történet fő színhelye)
- *Pest* (a visszaemlékezés síkján).

Krúdyhoz nem illő, de hasznos kitérő:

Az *útitárs* című regény nyomtatásban mindössze (körülbelül) 62 oldal. A történet első fele (nevezzük *Hartvigné-résznek*) 27 oldal. A 27. oldalon jelenik meg Eszténa még név nélkül, majd a 29. oldalon ismerkedünk meg vele, és a 37. oldalon szólal meg először (nevezzük ezt a második részt *Eszténa-rész- nek*). Ez a kis statisztika is a regény tudatosan szimmetrikus szerkesztésének

bizonyítéka: a történet fele Hartvignéről, míg a másik fele Eszténáról szól (bár a második részben Hartvigné továbbra is jelen van).

Az „útitárs“ Pálfi Pál történetét a szerencsétlenség, az öregség első jelei és elsősorban a halálfélelem alakítják. „Akkoriban (az X. városkában történtek idején — B. R.) töltöttem be negyvenedik évemet, és néha-néha nagyon szerencsétlen napjaim voltak; valamely katasztrófától rettegtem, amikor reggel kinyitottam a szemem; az éj tele volt balsejtelmekkel, mindig azt hittem, hogy már nem élek soká“ (463.) — mondja a regény kezdősoraiban, és a halál motívuma végigkíséri elbeszélését, ezt megerősítve később is hangsúlyozza: „ismétlem, katasztrófától félttem“ (465).

Már az első oldalakon jelentkezik az öngyilkosság motívuma is: „Az öngyilkosságot kezdtem szemügyre venni, és ha nem szégyelltem volna magam, búcsújáróhelyre zárandokolok gyógyulást keresni, mert minden örömet elveszítettem a nőkben, az időjárásban s az étvágyban. Ekkor kerültem X.-be, ahol hetvenhét esztendő töltöttem. Megnyugodtam, elcsendesedtem; ráeszméltem, hogy nem érdemes siettetni a halál napját“ (465.) (kiemelés tőlem — B. R.). Pálfi Pál eddigi élete tehát — történetünk közvetlen előzménye — a *harmadik (múlt) időskba* tartozik. A halál gondolata azonban X.-ben sem hagyja nyugodni. Első gondolata itt is az öngyilkosság: „Akkori hangulatomban egy jól irányzott pisztolylövés tette volna emlékezetessé látogatásomat. . .“ (468.) Hartvignével való első „kalandja“ után a következőket mondja: „Amíg el tudtam hitetni magammal, hogy én már sokkal többet éltem, mint a nyolcvanesztendő emberek, nincs jogom hosszú életre számítani, bármikor meghalhatok, mert kiéltem mindent, amit lehetett.“ (479.) Néhány oldallal odébb, a templomban ismét a halál gondolatával foglalkozik, amikor gyermekkorára emlékezik: „De a templomokban én mindig csak az utolsó órámrá gondoltam . . . Félttem az oltárképektől, mint a halottak országától.“ (486.); majd Eszténával való megismerkedése után ismételten csak az öngyilkosságra gondol: „Miért nem vetek véget egy pisztolylövessel a céltalan napoknak?“ (506.) — kérdezi.

A halál motívuma nemcsak Pálfi Pál alakjához kötődik. Felsejlik már az író zárójelbe tett első gondolatmenetében: „talán most gyilkolnak meg valakit, vagy utolsókát hörög egy haldokló vén paraszt“, s mintegy a regény mottójaként is felfogható „az útitárs szavai hangzanak fejem körül, *mintha a halál a bibliát olvasná*“ (467.) (kiemelés tőlem — B. R.) megállapítás is. Mintegy visszhangként hangzik az „útitárs“ vendégfogadó-postaállomás hasonlatában a következő kép: „a nyikorgó ágyak, amelyekben tán tegnap gyilkoltak meg valakit“ (467.). A Hartvignével eltöltött pásztoróra után gondol arra Pálfi Pál, hogy esetleg annak „fejében a másvilági üdvösségnek a gondolata“ (479.) is megfordul. Eszténa megjelenésével azután a halál-képek is sokasodnak. Előbb csak Eszténa sorsát vetíti előre az író: „Anyám¹ kijelentette,¹ hogy ha vétenék a testi tisztaság ellen, vele gyúlne meg a bajom, ami, uram, egyenlő a halállal.“ (502-503.) Azután pedig Eszténa² elbeszélésében megjelenik² maga a Halál is. Eszténa és édesanyja régebben a³ Halál házában³ laktak: „A Halál egyébként egy bús öregember volt, aki mellől⁴ nagy család halt ki heptikában. . . Akit a Halál megcsókolt, az mind⁵ meghalt.“ (504.)¹ Később azután kiderül, hogy nem is ez a gyertyaöntő volt a Halál, így meséli¹ Eszténa, hanem: „Egy kis köpcös,² utasforma ember, aki nagyon csendesesen lehajtott² fejével ballag a házak fala mellett. Szurokszínű szeme tétován, szomorúan³ néz, a haja sima, mint a kutya szőre, egy piros zsebkendővel letakart kalitkát visz a kezében.

Abban hordja a lelkeket, mint a cinkéket.“ (505.) Ahogy Hartvignével, úgy Eszténával kapcsolatban is felmerül az „útitárs“ gondolataiban a halál képzete: „Nem hallod, hogy víjog odakünn egy kis harang, amely születésed napján szólalt meg, és most fél, síránkozik, mert a halál árnyékába készülsz lépni!“ (520.)

A halál árnyéka lengi körül az egész történetet, ott áll elsősorban Pálfi Pál alakja mögött, mégis Eszténa fiatal életét oltja ki. Eszténa látszólag a gonosz szokások, előítéletek áldozata lesz, mondhatni, „ártatlan“ szerelmét is öngyilkossággal „egyenlíti ki“, környezetével, az ítélkező, leselkedő kisvárossal szemben. Látszólag, mondtuk, mert ez a regény reális – történelmi – magyarázata. A szövegháttér azonban sokkal többre enged következtetni. Eszténa halála inkább szimbólum, és Pálfi Pál alakján keresztül egészen más színezetet kap.

A *temető-motívum* is, mintegy társulva a halál-motívumhoz, Eszténa megjelenéséhez kapcsolódik. Pálfi Pál és Eszténa első találkozásakor a lány már említést tesz a temetőről: „A temető a mi színházunk“ (502.) – mondja, és előrevetíti, hogy majd *egyszer* együtt mennek oda. Valóban, egy délután Eszténa elvezeti Pálfi Pált a temetőbe. Egy kriptában a koporsóra kuporodva, méghozzá egy másik Pálfi Pál koporsójára kuporodva, szeretné az „élő“ Pálfi Pál magáévá tenni Eszténát. Valaki azonban „jár a temetőn“. Ugyanitt ígéri meg Eszténa: „Antal remete napján meggyónok a barátnál. Pénteken böjtölök, s vasárnap megáldozok, Szent Ágnes napján a magáé leszek.“ (512.)

A *babonák, a vallási hiedelmek* egész köre határozza meg a kisváros légkörét és a szereplők cselekedeteit. Pálfi Pál természetesen hitetlen, Hartvigné vallásos, míg Eszténa a babonák és a túlzott vallásosság világában él. A vallási motívumok átszövik a regényt, és nemcsak a szereplők megnyilvánulásaiban csapódnak le, hanem a hasonlatokban, metaforákban is megjelennek. Példák: „Hartvigné egy szent asszony volt“, a karácsonyfa „égő húsvéti gyertya“, „Hartvigné egyébként olyan volt, mint egy apáca, aki ringyó lábakkal jött a világra“, „Hartvigné arca megnyugtató, mint egy gyónás“, „szavaim elhallgattatták mormoló ajkát, amelyen a szemek oly sorozatosan követték egymást, mint az olvasó szemei“, a gyónató pap, „amulett volt a mellén“, „keresztet vetett és összekulcsolta kezét“, a litánia, Hartvigné a templomba jár, vallásos és nyugodt asszony stb. stb. „Nagy iskola a vallás“ (489.) – mondja egy helyen az „útitárs“, és Eszténa szeretné szentté avatni az édesanyját (503.). Eszténa egyébként áldozik és gyón, kolostorba készül, imádkozik, nem ejti el az olvasó szemét stb. stb.

A vallásos képzetkörhöz kötődnek a *gyertya-motívumok* is, amelyek azonban sokszor erotikus asszociációkra is lehetőséget nyújtanak. Már a történet első oldalán fellobban a *mécses* (463.), majd néhány oldallal később szimbolikus jelentést kap az első gyertya megjelenése: „A gyertyák ellobogtak és füstjük elszállott.“ (466.), annál inkább, mert ezt az író mondja. A gyertya-öntés motívuma is megjelenik, egyelőre mint a háziasszonyok mindennapos teendője (469.). Az erotikus-vallásos képzetet Hartvigné lábainak leírásában kapjuk: „Egy égő húsvéti gyertya aranybárányokkal díszítve – elfért volna a két térde között.“ A következő hasonló motívumot Eszténa megjelenésekor olvassuk: „mintha most gyújtanák meg a gyertyákat Isten Báránya körül“. Az élet jelképeként is megjelenik a gyertyavilág: „az ablakokból itt-ott gyertyavilág szüremlett ki, mintha jeladás volna, hogy még nem halt meg mindenki a városban“, és sorolhatnánk tovább a példákat.

A *babona- és hiedelemvilág* is nagy mértékben jelen van a kisváros életében, ez az oka elsősorban Eszténa halálának is. Példák: „Mennyi mindent tudott Eszténa a babonákról, a jó és rossz szerencséről, a betegségről és a halálról!“ (501.) (ugyanezen az oldalon macska-boszorkány, ördög), Margaréta története (a Faust-történet hatására) (503.), kártyából való jóslás (511.), „a védőszentem névnapján nem égett végig a gyertyám“ (511.) stb. stb. A búcsú mint a csoda jelképe is megjelenik ebben a rétegében a regénynek. A végső konklúzió az lesz, hogy csoda nincs. Csak egy példát: Eszténát gyermekkorában azért vitte az anyja Máriapócsra a búcsúba, és azért áldozta fel egyik fogát, hogy Eszténa ne legyen szép, és békén hagyják a férfiak (503.).

Már egy előbbi példából is kiderült az a kettősség, amelyet ez a vallásosság hordoz magában; Hartvigné apáca és szajha, s mint később kiderül, Eszténa apáca szeretne lenni (azaz az édesanyja akarja ezt), de előbb valakie akar lenni. Pálfi Pál és Hartvigné a karácsonyfa alatt szeretkezik először — tehát a szent ünnep jelképe a bordély jelképével ütközik (473—475.), és később Pálfi Pál a templomban keresi Hartvigné társaságában következő ágyasait.

A regényben nagyon sok utalás történik a különböző szentekre (például Nepomuki szobra, a különféle védőszentek, Szent János, Szent Ágnes, Antal remete stb.). Ha ezeknek adatait megvizsgáljuk, kiderül, hogy az egyetlen Szent János kivételével mind a középkorban váltak szentté (erre is csak egy példa: Nepomuki Szent Jánost, Csehország védőszentjét, 1340—1350 között végezték ki).

A szentek motívuma átvezet bennünket a regényben előforduló és igen jelentős *középkor-motívumok* körébe. A középkor képzete legtöbb esetben a kisváros leírásában, lakóinak viselkedésében manifesztálódik, de, akár a vallásos motívumok esetében, tükröződnek a jelzők, metaforák, hasonlatok használatában is. Ebben a városban a harangok *középkoriasan* csilingelnek (474.), Hartvignének *jobbágy-szeme* van (478.) (ez utóbbi jelentheti az odaadást és alázatot is, de mint olyan mégis a középkori terminológiához kötődik), az Olgával töltött délután pedig már misztikumában és hangulatában idézi a középkori (nagy mértékben erotikus) hangulatot: „Vigyázott, hogy a fehérneműje ne gyűrődjék, ugyanezért levetette azt, csendesen nevetgélt, s nem látszott félni, hogy az ajtó egyszerre megnyílik, és beállít a szobába az egész magisztrátus, a polgármester vastag ezüstláncsal a nyakában, a város gombos pálcájával a kezében; nagy, bohóc-pápaszemmel a notárius; komor, álomképek-ből való drabantok, vörös ruhás hóhér, átkozódó asszony-személyek, csúf kis ugató ebek. . . akiktől mindig félttem, mióta a városkában gonoszkodtam. Aztán megragadják Olgát mezitelenül, lebomlott, alig vállig érő haját szétseprik, a piacra korbácsolják, ahol már áll a hasábfából való máglya, amelyen az erkölcstelen asszonyokat elégetik. Míg az én kezemet hátul erősen összekötözik, és visznek, hogy kerékbe törjenek“ (491.). Ez a képszerű leírás érdekes példája a történet jelen idejének és a középkornak, a középkori hangulatnak összekötésére és kiegyenlítésére. További példák: a lányoknak olyan jó a kedvük, „mintha középkori farsangból“ jönnének; másutt Pálfi Pál gondolatban Eszténát „egy máglyára lépő mártírnak“ képzeli. Kiemelt helyet foglal el a középkor képzete, mint már említettük, a kisváros rövid, de nagyon gazdag leírásaiban. Ezen képek által válik a város a történet egyik főszereplőjévé, és emelkedik az egész történet a „mindennapi“ fölé. Ezekben a részekben teszi fel Pálfi Pál az élet értelmének kérdéseit is: „Mi lehet az, ami az életet tartja az emberekben. . .“ (499.), „Mi lehet az, ami kedvet ad a holnap céltalan

megvárásához?“ (499.). Ezekre a kérdésekre azonban nem kapunk feleletet. A „gonosz, alattomos“ (522.) város lakóinak víziószerű felzajdulása, amikor Eszténa után iramodnak a „folyó felé“, mintegy varázsütésre indul meg és szűnik meg. Ennek a megmozdulásnak is szimbolikus értelmet ad a regény végkicsengése.

Krúdy ebben a regényében (is) megszámlálhatatlanul sok motívumot vonultat fel, amely mind-mind megfejtésre vár, és csak ezeknek a motívumoknak más és más jelentéstartalma ismeretében fedezhetjük fel a jellem és környezetrajz gazdagságát, sőt ezen túlmenően a társadalmokritikát, nem utolsó sorban pedig a költészetet és a lírát. Ezeknek ismeretében tárul fel előttünk az a bizonyos elégikusan szép „gordonkahang“, azaz a regény teljes szépsége és értéke.

A teljesség igénye nélkül idézzük most ezeket a motívumokat és motívumrendszereket:

1.) a nők motívuma

a) a lábak és a térdék leírásai:

... „a lépcsők, amelyeken falusi úrnők éberlasztíngcipős, fehér harisnyás, kövér térdét lehet látni. . .“ (468.)

— Hartvigné lábának hosszadalmas leírása (470–471.), ebből csak a legfontosabbat idézzük: „... Ennek a lábnak (...) olyan volt a hajlása, mint a paradicsomi kígyóé. Eltérően a nők szokásos lábszárától, térdben nem ért össze a csont és a hús, hogy azután váljon el a két barát, mint a szigony. A térdék belseje körülbelül tíz centiméternyire volt egymástól, mint a fiatalembereké, akik nem régóta tanulnak lovagolni. A térdék részén át bizonyosan szabadon jár a szél és a gondolat“ (471.).

— Genovéva „házikenyér fehérségű térdeivel. . .“ (484.)

— „Nem jutott eszembe, hogy minden láb megérkezik, amelyet a sors erre az útjára küld“ (499.).

— „A lábtyúk, csizmák, vastag combokon feszülő harisnyák, kalapok mind itt hagyták az emléküket“ (517.).

— Hartvigné kérdése is így hangzik: „Szereted a lábom? — kérdezte, és a lábát mutatta“ (523.).

b) a cipők leírásai:

— „Iskoláslányok szalagos cipőjén felejtettem a tekintetemet. . .“ (464.)

— „falusi úrnők éberlasztíngcipős, fehér harisnyás, kövér térdét lehet látni. . .“ (467–468.)

— „... „Az első pillantásra észrevettem, hogy feltűnő jó cipőket visel a lábán. . .“ „Ebben a városkában még bizonyára volt vasárnapi cipőjük a nőknek. . . Ámde bármilyen legyen a kisvárosi nő cipője körülbelül egyforma helyeken, tájakon, utcákon tapos benne. . .“ (470.)

— „A cipők nyugtalanul feszültek, mint a vadludak szárnyai. . .“ (474.)

— „kopogós félcipőjében“ (484.)

— „A lábtyúk, csizmák, vastag combokon feszülő harisnyák, kalapok mind itt hagyták az emléküket“ (517.).

— „A rézszezzel kivert fűzős cipőcske szinte ijedt csodálkozással koppant le lábáról. . .“ (520.)

— „Elrepült mellettem Hartvigné francia cipőjében és krémszínű szoknyájában.“ (522.)

c) az *alsószoknyák* leírásai:

— „bomlott kedvű és *bomlott alsószoknyás* táncosnőket ölelgetnek savanyú bort lehelő gavallérok. . .“ (467.)

— „e kísérteties szobákban, ahol a ruhafogas mellől a *leeresztett alsószoknya* karikájából inges nők lépegetnek ki az unatkozó álmaiban. . .“ (468.)

— „Szinte a levegőben volt még a szaga a *szennyos alsószoknyáknak*, amelyeket itt kihívó mosollyal lebecsátottak a nők a derekukról“ (517.).

— „Majd megállott a sarokban *kikeményített alsószoknyája*, mint egy őrangyal, aki utoljára figyelmezteti fehérségével“ (520.).

— „alsószoknyás nők hevesen visitottak. . .“ (522.)

d) a *szemek* leírásai:

— „és szívesen elhittem mindent ismeretlen emberek arcáról, beszédéről, nők kíváncsiságáról, *elfelejtett szemekről*“ (464.).

— „a szenvedélyeket elriasztotta a *világoskék szem.* . .“ (472.)

— „Olyan *sötét volt a szeme*, mint borult ég alatt a tó tükre.“ (483.)

— „Mély, szenvedélyes, csalfa, mocsárvirág-élénkségű szemek voltak, amelyektől mindig félttem, s amelyek után mindig futottam.“ (493.).

— „Az asszony rózsaszínű szemével nézett rám, mint egy rossz, álmatlan éjszaka emléke“ (506.).

e) a *férfiak nőkhöz való viszonyának* leírásai:

— „Tagbaszakadt szolgálóknak ígértem házasságot, amíg szent szerelmemhez utaztam. Nem voltam ostoba. Kihasználta az utazás gyönyörűségeit. (. .) Gondolatban sok ezer nővel volt viszonyom a magyar kisvárosokban, ahol egy-két napot töltöttem. Iskoláslányok szalagos cipőjén felejtettem a tekintetemet, és a templomban olyan erősen néztem a menyasszony szemébe, amíg az elpirult. Földbirtokos asszonyoknak mondtam felejthetetlen hazugságokat, pedig tudtam, hogy közeledik már az állomás, ahol végleg leszállnak, s örökre eltűnnek. Máskor egy ismeretlen nő csaknem megvert Püspökladány és Debrecen között, pedig éppen egyik menyasszonyomhoz utaztam“ (464—465.).

— „a nők nem sokat törődnek a történelemmel. Egyetlen nő sem érezte még kedvese ölelgetésében azt a boldogító érzetet, hogy e karokról, lábokról, szakállakról egykor, porráválásuk után a történetíró fecseg. Szakállak, vértek, szívek elvonultak, a nők tovább kötötték harisnyájukat, korán bezárták a kapukat, és senki sem jött vissza az álmos éjszakán a hídról, amelynek karfájáról egykor önmagát nézegette a folyó tükrében“ (466.).

— „Nem tudom, hogy uraságod miként van ezzel a dologgal, én például némely nőnek az arcterendezésén, az orrán, a fülén, az ajkán észreveszem az első pillantásra, hogy számíthatok-e meghallgatásra? Bocsásson meg, ha kissé közönségesen fejezem ki magam, másképpen nehezen tudnám megérthetővé tenni: hogy életemben találkoztam nőekkel, akiket az első látásra úgy ítélt meg, hogy engem várnak. Nekem valók; — a vérmérsékletünk, a gondolkozásunk, az ábrándozásunk, a vágyakozásunk egyforma. Keressük

egymást, mint a szél és a gazdátlan kútágas; mint az egér és a lyuk; mint a vándormadarak és a pihenőhelyeik. Furcsa találkozások ezek az élet álorcás menetében. Az ember egyszerre ráismer a nőre, bár azelőtt sohasem látta. A kézfogásunk, tekintetünk, a vérünk lüktetése, a vágyunk bogarászó, földásó munkája összetalálkozik, mint az alagútban az ásók“ (466–467.).

— „A végén sajnáltam minden asszonyt, akit elhagytam. Amint nem láttam többé őket életem felett, mint a holdat, valamely furcsa gyengeség vett rajtam erőt. Eszembe jutott sok hiábavaló erőlködésük, magányos szenvedésük. Láttam őket mosni, varrni, összeráncolt szemöldökkel virrasztani, a levont harisnyán aggódalmasan a lyukat nézegetni, kisgyermeket altatgatni, az elhibázott lépés felett gondolkodni, a hold járását lesni és oly titokzatosan cselekedni, mint éjjel a macskák“ (478.).

— „elfelejtette velem, hogy a nők úgy törnek fel a férfiakat, mint a mogyorót, és csemecsegye fogyasztják reggeli kávéjukat, miután kedvesük halálhírét az újságban elolvasták. Csak sajnáltam Hartvignét. . .“ (478.).

— „Ha a nyomban következő események egy piros farsangi bál közben, álorcás vigalom alatt történnek, sohasem jut eszembe a csodálkozás. Nem vagyok regényhős, de komisz ember se, ezért mindig a sors különös kegyelmének tekintetem, ha egy-egy nő engedelmes volt. Az én vakmerőségem az ő alázatosságukon épült, gyors elhatározásom, olykor brutális megrohanásom az ő egyszerű jószívűségükön alapult. Sohasem birkóztam harapó, karmoló, kétségbeesetten védekező parasztlányokkal, mint azok a férfiak, akik ezen a réven különbnek tartják magukat. Sohasem ígértem komolyan házasságot vagy örök hűséget hiszékeny, gyengéd nőknek. Szinte megvártam, hogy az alkalom letelepedjék elém, mint egy delelő lepke, amelyet kalapommal leboríthatok. . .“ (474.).

— „Az egész világ ilyen — gondoltam magamban olyan megvetéssel, amint csak egy férfi gondolkozhatik a nőkről. Amíg Eszténa helyet foglalt, eszembe jutottak mindazok a nők, akiket különböző alkalmakkor, elmúlt években láttam. Egyiktől se maradt egy víg, kedves emlékem — valami furcsa pacsuli szag vette őket körül, amelyet először gyermekkoromban éreztem az örömházban. Nők! Milyen kevesen vannak ők a múltak függőnyei mögött, akiknek még kezét csókolnék, ha újra találkoznék velük! Hiába nyújtogatnák hegyes nyelvüket, szennyes szájukat, légy nyomos lelküket, gyanús kezüket, mocsár pillantásukat. Nők! De jó volt elszakadni tőletek, vándorként továbbpegetni a vár alatt és a kiszabadult madár boldogságával énekelni“ (519.).

— „De, hogy folytassam Hartvigné történetét: a vele való ismeretségem akkor kezdődött, midőn más nőekkel vége felé jár a regény.

Amikor elmentem tőle, inkább vágyakoztam utána, mint akkor, midőn mellette voltam. . .

Ah, uram, ismeretlen férfi barátom ez a legrosszabb és legritkább érzések közül való. . .“

„. . . De Hartvigné után vágyakoztam még abból az időből, midőn gyermek voltam, s az első örömhölgyel megismerkedtem egy őszi délután, rossz illatú házban, kövérek és soványok között választhatva, és én a hervadt, de megtermett Elvirát szemelvén ki. . .“ (476.).

f) a *tagbaszakadt-kövér típusok* leírásai:

— „*Tagbaszakadt* szolgálóknak ígértem házasságot. . .“ (464.).

— „*megtermett* szobaasszonyok végigmérték az utazót. . .“ (467.).

— „én híve voltam mindenféle lábvallásnak — még a *megtermett* falusi asszonyok éberlasztingszektájának is. . .“ (471.)

— „egy őszi délután, rossz illatú házban, kövérek és soványok között választhatva (. . .) én a hervadt, de *megtermett* Elvirát szemelvén ki. . .“ (476)

— „*kővérré* lottyant nénikék a fiatal nők rozmaringszagú szoknyái mellett. . .“ (489.)

2.) az egér motívuma

a) általánosságban:

— „Keressük egymást. . . *mint az egér és a lyuk. . .*“ (467.)

— „Csak céltalan életemre gondoltam, amely *egér módjára bújt el most e kúsvárosi lyukban*“ (506.).

b) Eszténa jellemzésére:

— „Aztán felfutott a lépcsőn s kisuhan a kriptából, *mint egy egér*“ (513.).

— „*Egy egér* futott végig a lépcsőn. Az ajtó felpattant, Eszténa állott a küszöbön“ (519.).

3.) a regény és regényhős motívuma

— „Nem vagyok *regényhős*, de komisz ember sem, ezért mindig a sors különös kegyelmének tekintetem, ha egy-egy nő engedelmes volt“ (474.).

— „A nő varr vagy harisnyát foltoz — mindig ezt csinálják —, a *regény* pedig halad megállás nélkül, mint a füst“ (477.).

— „Nagyon megvettem magam ebben a bolthajtásos félhomályos szobában, amely valóban olyan volt, amint az *olcsó regényekben* a hasonló szobákat leírták“ (517.).

4.) a kakas motívuma

Első említésekor még csak utalás („*kakasok piros feje*“, 468.), az Elvirára való emlékezésben azonban már szimbólumként jelenik meg: „*A kakas és a birka tánca* volt“ (477.). A következő említés Pálfi Pál és Genovéva együtt töltött délutánján történik; Genovéva beszél „*nagy fekete kakasáról*“, akit azután Péternek fog hívni. Az utolsó kakas-kép már a szimbolikus jelentésen is felülemelkedik, mert amikor Eszténa kiugrik az ablakon, a templom tornyáról eltűnik a kereszt, és *kakas kukorékol* rajta, „*mint azokban a századokban, amikor vallásaikat változtatták az emberek és a templomok*“ (523.).

5.) a baljóslatú lyuk motívuma

Pálfi Pál sokszor, mintegy önmaga és Eszténa sorsát előrevetítve, találkozik a homályos sötét kapualjak, pincék és templomi sarkok misztikumával. „A setét pinceajtó mögött sem vettem észre gonosz kísértetet leskelődni a maga gödrével. . .“ (469.), majd a templomban: „Mindjárt egy szoborcso-

portozat vonta magára figyelmemet. Márványanya lépkedett kisebb-nagyobb gyermekei társaságában az *örök megsemmisülést, a vigasztalhatatlan búcsút jelentő fülke* felé. Tunikájában, mezítelen lábain, karjában csecsemőjével, szoknyájába kapaszkodó gyermekeivel visszavonhatatlanul lépkedett a bús nő az *üreg* felé. A szívverés megáll, ha elgondoljuk, hogy *mi lehet az üregben!* (. . .) Mindenesetre távol helyezkedtem el a *baljóslatú lyuktól*“ (487.). Eszténával is egy sötét kapualjban tölt el Pálfi Pál néhány órát: „a sötét, mély kapualjban alattomos szél volt. . .“, „Ebben a kapualjban töltöttünk boldog perceket“ (505.).

6.) az utazás és az útitárs motívuma

Az *útitárs* nemcsak a mű címében bukkan fel, és nem csupán egyszerű meghatározás a regényben, hanem áttételes jelentéstartalma is van.

– „Haszontalan fecsegés volna az, mint az *útitársak* szokásos, álmos, érdektelen előadása, amíg a vonatot várják egy állomás dohos várótermében. . .“ (464.)

– „Másnap a jószagú, fenyőfás és tiszta, fagyos reggelen Hartvigné gyermekeivel ismerkedtem meg, mint valamely *vasúti állomáson útitársam* hozzátartozóival“ (482.).

– „Földbirtokos asszonyoknak mondtam felejthetetlen hazugságokat, pedig tudtam, hogy közeledik már az *állomás*, ahol *végleg leszállnak, s örökre eltűnnek*“ (464.).

– „A nők meguntak; mint régi szitákon lát át rajtuk az ember. Az élet egykedvű, inkább szomorú. Többé már soha nem találkozunk kedves *útitársakkal*“ (493.).

Ezeknek a motívumoknak alapján megállapíthatjuk, hogy Hartvigné is, Eszténa is csak *útitárs*, egy ideig Pálfi Pállal „utazik“, hogy azután újabb *útitársak* jöhessenek.

Az *útitárs*-motívumhoz kapcsolódik az *utazás* (vándorlás, vasútállomás) motívumának ismétlődése, és újabbnál újabb jelentéstartalommal bővülése (elsősorban Pálfi Pálra vonatkoztatva), mint a soha meg nem állapodás, az utazási kényszer, az *örök mozgásra ítéltség* szükségszerűsége (464; 465; 467; 471; 479; 482; 500; 508; 514; 519; 521; 525.).

7.) a vőlegény motívuma

A vőlegény-motívum is nagyon fontos szerepet játszik a regényben. Pálfi Pál mint valami *örök vőlegény* utazik egyik menyasszonyától a másikig, sohasem lelve megnyugvást. Az egyik ilyen vőlegény-hasonlat még Petőfi Négyökrös szekerét is felvillantja (464; 486; 498; 511.).

8.) a vásár motívuma

Ez a motívumrendszer az utazás motívumrendszeréhez csatlakozik. Az *útitárs* szerint mindenki vásárra utazik (az élet egy nagy vásár): „Azt vettem észre, hogy az emberek többsége mindig *vásárra* megy“, „. . . a piacon

hetivásár rikitott, a háztetők eresze fehérlett, mint az imakönyv margója, szekerek zörögtek a kiugró köveken, mint a *vásáros élet. . .*”, „. . . avl ahol a házban egy ablak nyitva van, amelyen most behallatszik a városi hajdú dobolása, aki bizanyára igen méltóságteljes magatartással proklamálja a legközelebbi *hetivásárt. . .*“ (464; 474; 475).

9.) madár-motívumok

A madár-motívumok elsősorban hasonlatok és hangulatteremtő elemeként épülnek a regény motívumrendszereibe: „egy ezüst sóhajtásos tónál *vadludak* szálltak nagy messzeségben . . .“ (463.), „Keressük egymást (. . .), mint a *vándormadarak és pihenőhelyeik. . .*“ (467.), „A kép háttérében ott szállnak a v betű alakú *vándormadarak*, mint az elmulasztott esztendők . . .“ (472.), „a tarkamellényes *cinke* vidáman ugrándozik a dércsípte eperfán . . .“ (468.), „A cipők nyugtalanul feszültek, mint *vadludak szárnyai*, mielőtt elhagynák a tó vizét . . .“ (474.), „A *hollók* magasan szálltak, havazás lesz . . .“ (480.), „A szomorúság úgy keringett körülöttem, mint a *varjak* az imént a torony körül . . .“ (500.), a Halál egy kalitkában „hordja el a lelkeket, mint a *cinkeket. . .*“ (505.), „Jó volna mindig nyugodalmasan üldögdélni — esetleg pirosló bor mellett —, csöndben, mint a *feketerigó. . .*“ (512.), „Nők! De jó volt elszakadni tőletek, vándorként tovalépegetni a vár alatt és a kiszabadult madár boldogságával énekelni . . .“ (519.)

A madár-hasonlatot Krúdy mintegy jellemzésül is használja, amikor Rienzit több helyen *kakadumak* nevezi.

10.) a róka motívuma

Már a regény első lapjain megjelenik:

— „a világos mezőkön azok a láthatatlanná *válott rókák* ügetnek, amelyek valamely rejtély folytán örökre eltűnnek a vadász szeme elől“ (463.), majd a regény vége felé jelennek meg újra:

— „negyvenesztendő voltam, mindenféle tapasztalataim voltak az életemben, kerültem *rókalyukba* és hálóba . . .“ (476.)

— „a mellények alatt *kis róka* módjára ásó szerelmi betegségek mentek, mendégéltek ebben a vasúti pályaudvarhoz hasonlatos étteremben . . .“ (508.)

— „A kriptá bejárata előtt egy percre megállott az árnyék a kéklő havon; ingott, mintha *róka* mozgatná lompos farkát; egy lépés hallatszott a sír felé, aztán meggondolkozott“ (510.).

11.) az ördög motívuma

Ezek a képzetek bizonyos mértékben a vallásosság és babonaság, valamint a halál motívumához kapcsolódnak:

— „Az *ördög bújt belém* és nem találok a lapot az imakönyvben“ — mondja Hartvigné, és így folytatja: „Nem teszek szemrehányást önnek, csak azt cselekedte, amit a legtöbb férfi elkövetett volna egy megtévedt, *gonosztól megszállott* nővel“ (481.).

– „Szellemek laknak a misemondó-ruha ráncai között és a sötét pad-sorok alatt az *ördög* guggol, aki elkapja a lábát annak, aki nem imádkozik“ (487.).

– „Én a mai szent misén az oszlopok mögött leskelődő *sánta ördög* szerepét játszom, mert a véletlen így osztotta ki...“ — gondolja Pálfi Pál a templomban, miközben a nőket nézi (488.).

– „Az *ördög* már rég elszokott az óvárosból, miután itt nem akadt tennivalója, az emberek önként beálltak az Úr báránykái közé...“ (501.)

– „Az éjféli miséken úgy fogtak körül az öregasszonyok, mintha egyedül engem félténeek a városban az *ördögtől*“ — mondja Eszténa is (512.).

11.) a színek

Nagyon fontos hangulatteremtő és jelentéshordozó szerepe van a színeknek is ebben a regényben. Legtöbb említés a fehér színről esik különféle összefüggésekben, de gyakran előfordul a piros és a kék szín is.

A színek kapcsán említsünk meg egy érdekességet is. Hartvigné első leírásában „a szenvedélyeket elriasztotta a *világoskék* szem“ (472.), majd később „olyan *sötét* volt a szeme, mint borult ég alatt a tó tükre“ (483.), és végül „az asszony rózsaszínű szemével nézett“. Hartvigné szemének „színváltozása“ a hangulatoktól függ.

12.) a farsang motívuma

Egyrészt a középkor-motívumokhoz, másrészt a szerepjátszáshoz kötődik a regényben többször megjelenő farsang-szimbólum:

– „Ha a nyomban következő események egy piros *farsangi bál* közben, *álorcás* vigalom alatt történnek, sohasem jut eszembe a csodálkozás“ (474.).

– „Igaz, hogy *farsang* már elkezdődött, a kocsmákban dudások lesték a vendégeket, az Arany Csillag sárga falán egy piros cédulát láttam, amely valami bált hirdetett...“ (491.)

– „ezeknek a lányoknak olyan jó kedvük volt, mintha egyenesen valamely *középkori farsangból* jönnének, midőn egy napra szabad volt megbolondulni mindenkinek a kulcsos városokban“ (492.).

– „Furcsa találkozások ezek az élet *álorcás* menetében“ — mondja az útitárs története kezdetén (467.).

13.) a képek

A *képek* több szinten is megfigyelhetők:

a) azok a képek, amelyeket az író fest:

Ilyen például a Hartvignéről készült is: „Középkori képeken láthatni ilyen szenvedélytelen, fehér kendővel környékezett, szinte vértelen arckat. Az ember az arc mellé képzei a rokka nyelét, az ékköves gyűrűkkel díszített kézbe az orsót és az asszony élete köré a len hosszú szálát, mint a pókfonalat, amelyen át elszáll a messzeségbe a belső tüzek füstje. A kép háttérében ott szállnak a v betű alakú vándormadarak, mint az elmulasztott esztendők.

Ha volt is gond és bánat ez arcon, eltemetve feküdt az a nyugalom vársáncai mögött. A szenvedélyeket elriasztotta a világoskék szem, mint mozdulatlan madárijesztő a seregélyeket. A vörhenyes, igen finom szálú hajzat bodros volt, de olyanforma bodrozatú, mintha az asszony nem akarna hivalkodni e felesleges díszével. Az orra, egyenes homloka, mint egy férfié. Nyugodtság áramlott ebből az asszonyból, mint egy német nevelőnőből, aki tudja, hogy egész életén át dolgozni kell, nem szabad megszeretni a fekhelyét, mert holnap új tanyát kell keresnie“ (472.). Néhány oldallal odébb megjelenik a valódi fénykép is a fényképész kirakatában: „Egyszerű nyári ruhában ült egy széken, és az ölében tartott kis barna legyezőre szegezte szórakozott elmélázó tekintetét“ (477–478.).

b) a fényképek és festmények:

Pálfy Pált mindenütt kísérik a képek. Hartvigné és testvére is a nyakában hordja férje arcképét, és minden színhelyen ott függnek a képek a falakon:

— Hartvignénál: „Néhány szakállas, szalonkabátos hivatalnok külsejű öreg- és fiatalember fotográfiája egykedvűen tekintett alá. Gyermekek vicsorogtak, amint a helybeli fényképész rájuk parancsolt. Egy gyászruhás öreg asszonyság igen méltóságteljes volt, mintha megvetné az eseményeket“ (475.).

— Elvira „félhomályos szobájában csendőrbajuszú altisztek, keseképű civilek tekingettek alá a fotográfiákról . . .“ (476.)

— Az Aranycsillag vendéglőben „a falon a tizenhárom vértanú“ függött.

— A Szent János-templomban „Másvilágiasan hideg szemű arcok nézegettek alá a falakról, századok óta elfásult Krisztusok, a földi élet asszonypanaszaitól egykedvűvé váltott Máriák, reménytelen, üres tekintetű szentek vették el kedvetem végképpen a másvilágtól“ (488.).

— Rienzi szobájában is a „falon egy meztelen festmény, amely nyilván Rienzi asszonyt ábrázolta“ (517.).

Az eddigi felsorolt motívumokon és motívumrendszeren kívül, de azokkal kapcsolatban állva, még sok-sok motívum jelenik meg *Az útitárs* című regényben. Ezeknek megfigyelése is egy-egy új szemszögből világítja meg Krúdy csodálatosan (monthatnák: végtelenül) gazdag kifejezésrendszerét.

PAPP GYÖRGY

KRÚDY GYULA AZ ÚTITÁRS CÍMŰ REGÉNYÉNEK OLVASÓI SZÖVEGINTERPRETÁCIÓJA

0. Hozzászólás-jellegű dolgozatomnak *Az útitárs* című regényhez fűződő észrevételeit, gondolatait a következő szempontok és szerkezeti egységek szerint és rendjében tartottam hasznosnak kifejteni:

0.1. Bevezetésként először is az olvasás, olvasó, befogadás, interpretálás izgalmas, vitára serkentő kérdéseivel kívánok foglalkozni néhány gondolat erejéig, és ami ezekkel szorosan összefügg, a poétikai központú, a valóságos közlést részben csak imitáló kvázi-kommunikációról, az irodalmi szövegalkotásról is szeretnék szólni.

0.2. A második fejezetben azokat a jellegzetességet, problémákat kívánom megjelölni és összefoglalni, amelyekig ugyan a regény „naiv“ olvasójaként jutottam el, de megfogalmazásukkor már bizonyos fogalmi rendszerekkel éltem. Másként fogalmazva, úgy is mondhatnám, hogy csak azokkal a vonásokkal akarok foglalkozni, amelyek az életmű, az írói attitűd, alkotásmód egészét, általános vonásait igazolják és hangsúlyozzák. Ezzel természetesen nem mellőzni, csupán megszüntetni és néhány leglényegesebb problémakör köré kívánom csoportosítani olvasói asszociációimat. Ezt a szelektív megközelítést a többi között dolgozatom másodlagos jellege is igazolja, lévén, hogy egy monografikusabb igényű irodalmi megközelítés kiegészítő gondolatait, észrevételeit tartalmazza csupán.

0.3. Természetesen ettől függetlenül *Az útitárs* című regényt keletkezéstörténetében, élményanyagában, kompozíciójának, cselekményének és egyedítő rendszerének lineáris rendjében is szemügyre kívánom venni, minthogy az olvasóra, befogadóra gyakorolt hatása is ugyanebben a térbeli, időbeli egymásutániségben valósul meg. A mű teljességének, az olvasói képzettársítások minden mozzanatának bemutatásáról azonban le kell mondanom, mivel az túlterjedne szerény munkám keretein.

0.4. Dolgozatomat épp a hozzászólás-jelleggel összhangban két összefüggő egységből építem fel:

0.4.1. A *vitaindító statikus* részből, amelyet elkészítettem előre, és

0.4.2. A *beszélgetést, vitát összefoglaló mozzanattól*, amelyet a végén kívánok írásban rögzíteni.

1. NÉHÁNY SZUBJEKTÍV BEVEZETŐ GONDOLAT

„A Rafael-kép sötét szobában, vagy a IX. szimfónia kottája olyan házban, ahol senki sem ért a muzsikához, vagy a ház leánya kuplékat dőngtet a zongorán: halott kincs. Az irodalmi műbe is csak akkor költözik élet,

ha van, aki el tudja olvasni“ — írja Benedek Marcell *Az olvasás művészetében*, és ennek igazságát régóta tapasztaljuk mi olvasók és befogadók; olvasásra és befogadásra nevelők. A szépirodalom halott szó, néma betű a befogadó nélkül, akiben a megformálás, a termékeny fantázia adományán kívül minden megvan, ami az író tétlenségét teszi. Ezek a közhelyszerű tényeken túl azonban fehér foltok, ismeretlen tartományok kezdődnek, a hatás és befogadás mechanizmusát, funkcionálását illetően, hogy olvasó és olvasó közt milyen különbségek vannak, hogy minden olvasó, interpretáló a tér és idő függvényében egyedi, hogyan válik a referenciális és esztétikai információ időbeli és térbeli sorokká tartalmilag is, formailag is szerveződő szöveggé, majd ismét tudattartalommal, a műhöz rendelt tapasztalati világgá. Az sem mellékes kérdés, hogy szinte minden író más és más intenzitású és fajtájú aktivitást kíván olvasójától.

Az olvasói szöveginterpretáció legalább két, egymással összefüggő intellektuális tevékenységet feltételez:

1. Magát az olvasást, amelynek folyamán egy áttételes, bonyolult kommunikációs műfaj címzettjévé válik, miközben a hírérték és közlési szándék realizálódik.

2. Azt a mozzanatot, amikor erről a hatásról számot próbálok adni. A mozzanat megnevezésével nem véletlenül bánok csínján, mert ennek a tevékenységnek számos szintje, tudatossági foka és formája van. Általános-ságban talán interpretációnak, tolmácsolásnak nevezhetnénk.

Olvasni a szó irodalmi értelmében annyit jelent, mint grafikusán kódolt szöveget vizuálisan befogadni. És mit teszünk, ha valamit befogadunk? Lényegében nem mást, mint valamit *hozzárendelünk*. Ez a hozzárendelés nemcsak az esztétikai hatásnak, hanem a kommunikációelméletnek is egyik kulcsfogalma. Merthogy az irodalmi művé szerveződött jelek sem képesek önmagukban a közlést szolgálni, hanem azáltal, hogy utalnak valamire, felidéznek bennünk valamit a nyelven, jelrendszeren kívüli világból, amelyről már előzőleg is voltak az adott üzenettől független tapasztalati információink, legalább elemi szinten. Tudvalevő, hogy egy teljesen ismeretlen valóság-egységnek egy kultúrába való bevezetésére a jelek egész sorára van szükség. Ez a hozzárendelés minden bizonnyal igen dinamikus folyamat, és rengeteg szubjektív jellemvonása, egyéni változata lehet, hiszen minden korábbi irodalmi és irodalmon kívüli élményünk színezi és determinálja. Ezzel a jelenséggel akkor szembesülünk legkifejezettebben, ha színpadon vagy filmen találkozunk egy ismert regény mások által sarkított világával és alakjaival, amelyek igen eltérnek az előzőleg talán nem is véglegesített elképzeléseinktől.

Az olvasmányélmény tehát meglehetősen egyéni, és azt is tapasztalhatjuk, hogy az első olvasás kapacitása a nyújtott információk nagy részét nem tudja befogadni. Amint az igazi költői mű egyéni képzetekkel, szemantikai innovációkkal újítja meg a fogalmakat, az átélés világát, úgy a befogadás is nyilvánvalóan a képzetek szintjén zajlik le, a bizonyos mértékig amorf, a tudat alatt maradó lelki folyamatok hullámain haladva. Talán ennek köszönhető, hogy korábbi olvasásaikról olyan emlékképeink maradnak, mint az átélt eseményekről, s jómagam, sok más olvasóhoz hasonlóan igen eidetikus alkatú lévén, sok kevésbé ismert műnél el sem tudom határolni, hogy olvastam-e, vagy filmen láttam. Nemesgyszer viszont teljesen befolyásolhatatlanul az

irodalmilag megismert környezetek és alakok az általam már látott tájakkal, sőt környezetem alakjaival válnak azonossá.

Az kétségtelen, hogy valamilyen etalonokkal, mintákkal, elvárásokkal közelítünk az irodalmi műhöz, ami végső soron a szerzőhöz fűződő kongenialitást vagy közömbösséget is meghatározza. Az elvárási rendszert szemléletesen a legkülönbélebb koordináták változó érzékenységgű, kiterjedésű hálójaként fogalmazhatnánk meg, amelyet az olvasás célja és az olvasottság szintje tesz sűrűbbé és érzékenyebbé.

Az olvasmányélmény interpretálása az olvasással szemben csak tudatosan, valamely stratégia szerint történhet, s ennek először is a meghatározatlan, de komplex képzeleteink esnek áldozatul, amelyeket csak objektív, társadalmilag általánosított fogalmakká alakítva tudunk nyelvileg megragadni, ha csak a kifejezés közegellenállásával nem az íróéhoz hasonló módon küzdünk meg. Egy mű tolmácsolása tehát egy nyelven belüli lefordításával egyenlő, és ez a fordítás, más jelekben való kifejezés óhatatlanul az absztrakciók, a műfaji, irodalomtörténeti, nyelvi elvonatkoztatások felé „ferdíti“ az élményt, és minden meg- és átfogalmazáshoz hasonlóan az entrópia, a hírtartalombeli szegényedés a szükségszerű vevéjárója. Aztán mindenfajta modell nemcsak leképezi, de befolyásolja is a vizsgált jelenséget. Persze a közmondás némi individualizálásával — ami elment a réven, megjöhet a vámon, mivel a modellek „érzékenyíthetik“, sűrítethetik is a befogadást, leképezés hálózatát.

Azt hiszem, végül is az író helyzetébe magát beleélő, virtuálisan a szerzőséggel azonosuló interpretáció, a jól emlékező és jól megfigyelő olvasás ki tudja a modellek torzításait szűrni.

Ehhez a természetességhez viszont a mű egységében való gondolkodás nélkülözhetetlen feltétel. Mit jelent mindez konkrétan?

Van Németh Lászlónak egy csodálatosan egyszerű és szép megállapítása a *gondolatról*, amely szerint az *agyunk, tudatunk egészének állapota* egy adott pillanatban. Ebből kiindulva azt is fel kell tételeznünk, hogy minden mikro- és makroközlemény valósága, kontextusa (ki kinek kiról, miről mit közöl) a szinkron-diakron szerveződésre érzéketlenül egységes tudattartalomként él a közlőben. A nyelvi objektívizálás azonban, a kódolás, csak időbeli-térbeli rendszerben történhet, s az egyetlen „szövegmondat“ grammatikus mondatokra tagolódik, a tudattartalom elhatárolt szekvenciákká alakul, s ezen túl az *elmondás, a történet linearitásának, időbeliségének* zsarnoki rendjéhez igazodik, amely idegen testként kivetni igyekszik mindent, az epikában legalábbis, ami nem az időt és cselekményt viszi előbbre, és amelyet pergő filmként még akkor is érzékelünk, ha semmi sem történik. A látvány (vagy látomás) azok egyedítése azonban, akik e történések részesei, ezzel az időbeliséggel ellentétes vagy azt megzavaró tendencia. Viszont a memóriakorlátozottság miatt szükség van a tér és látomás, a kép kihunyó elemeinek újabb és újabb felvillantására, és a szövegösszefüggés számos más eszközére, hogy a térbeli-időbeli jelsorok befogadásának, valószínűsítésének a legvégén ugyanaz a tudattartalom álljon össze az olvasóban, ami az íróban kialakult.

A befogadásnak, hozzárendelésnek ezt a folyamatát az irodalmi alkotásmódok különböző folyamatai igen eltérően befolyásolják, az olvasót különböző szintű és természetű aktivitásra serkentve.

Füst Milán írja *Látomás és indulat a művészetben* című művében, hogy a művészi alkotásnak meg kell őriznie a pillanatiság, a kimondás, megalkotás pillanatában keletkezés látszatát és varázsát, valami szabad kapcsolódási értéket, amelyre pillanatról pillanatra kicsapódhatnak, rákristályosodhatnak a befogadó asszociációi. Ezt semmiképpen sem szolgálhatják a végérvényes, zárt kifejezésmódnak a befogadás és befogadó előtt rövidre zárt képei, formái. Az igazi mű eddig nem egészen tetten ért módon csak elemeket és irányt ad ahhoz, hogy a látvány, látomás az olvasóban teljesüljön ki az egymástól távolinak, idegennek tűnő elemek egyszerre intellektuális és esztétikai teljesítményt és élményt nyújtó összekapcsolásával.

2. Azt hiszem, hogy Krúdy Gyulánál mind a modern prózának az idő elleni lázadását, mind pedig az olvasó sajátos aktivizálását könnyen érzékelhetjük. Szerb Antal egyébként töredékes Krúdy-képének éppen az az értéke, hogy ezt a két törekvést együttes hatásukban látta meg: „Az olvasóra való hatásuk titka az, hogy amikor a mesét felszabadítják az egysíkú, egyenesen haladó mese konvenciója alól, és mint Aeolus tömlőjéből szerte-bocsátják asszociációikat, ugyanakkor az olvasó fantáziáját is elszabadítják. Ez a stílus az olvasót nemcsak megértő befogadásra készíti, mint a rendes elbeszélő, hanem az íróval való együtt-fantáziálásra indít. Amikor Krúdy egy „mintha“ kezdetű mondattal célja láthatatlan kirándulásra indul el, az olvasó is elindul saját emlékeibe.“ A továbbiakban Szerb Antal a Krúdy-életmű elszigeteltségét fogalmazza meg igen kategorikusan: „Éppen ezért ez a művészet sohasem lehet a nagy olvasótömeg élvezete, mert az átlagembernek nincs fantáziája és nincsenek valóságos emocionális emlékei. Hatása az elit szűk körére van korlátozva, arisztokratikus művészet ez“ . . . És arisztokratikus vélemény is ez, folytathatnánk már most a kritikusra vonatkoztatva, de mégis szükséges vele ez az idézet, mert számosak a párhuzamai az általam kifejtett gondolatokkal, és mert Krúdy szinte Proustól függetlenül jut el a vele teljesen azonos látásmódig, amit az *N. N.* című regényében így fogalmaz meg: „Nem lehet boldogtalan az, aki egy rozsdás szöghöz hozzá tudja képzelni egész életét.“

KRÚDY-VONÁSOK ÉS KRÚDY-EFFEKTUSOK AZ ÚTITÁRSBAN

Az írói kompozíciós és stílussajátságokat többféle lokális és globális szövegjelentés hordozza, és ezek többféle összefüggésben ragadhatók meg.

Hasznos például az un. *informatív* és *kommunikatív* jelentéseket elhatárolni. Az informatív szövegjegyek olyan információkat tartalmaznak, amelyek egyrészt nem az író szándékával kerültek a műbe, másrészt a befogadás idejéhez viszonyítva hangsúlyozódnak ki. Gondoljunk csak Krúdy stílusának kissé régies rétegeire! Mikor és meddig van szó archaizálásról, és mikor archaizmusról, amelyet csak a ma olvasója érzékel, a Krúdy-korabeli viszont egyáltalán nem, és mennyi elsüllyedt valóságvonatkozású utalás lehet, mondjuk, *Az útítárs* című regényben, amely az egykori olvasót érintette, bennünk azonban legfeljebb homályos asszociációkat kelt.

Nos, ha a kötetlen olvasói asszociációkat egyáltalán szabad valamiféle „előítéletekkel“, az előző olvasmányélmények, akár a Krúdy-életmű olvasása

folyamán kialakult hozzárendelési rendszerrel befolyásolni, én a következő „hálót” képzelném el szempontokként, amelyekre rákristályosíthatók a mű értékei és sajátosságai:

1. A Krúdy-életmű képeinek, stílusjegyeinek nagy koncentrátsága, fokozott sztereotípiája, amelyek minden regényben és elbeszélésben az életmű egészének vonzását hangsúlyozzák, s az ismétlődés folyamán sajátos jelentést kapnak.

2. Krúdy jóval tudatosabban alkotó író, mint amit műveinek felszíne első pillantásra elárul. Rafinált szálvesztő technikára és eszközökre akadunk lépten-nyomon, amelyek az egyébként szinte kínos pontossággal megfigyelt és leírt valóságelemeket elmosódottá, körülhatárolatlanná teszik. Mintha egy tervszerűen kialakított tájat vízzel árasztanának el, amelynek közeg- és hullámtörése mindent elmozdítana valóságos helyéről és összefüggéseiből, hogy aztán az is meghökentő legyen, amit valóságosan villant fel. Krúdy ellentéteinek „egymás mellett eséséről” még kívánok szólni.

3. A századvég elomló hangulatai és színpompája, az impresszionizmus formagazdagsága nála minden kortársától eltérő forrásból származik. Pontosan ritkán megragadható módon, de bennem mindig egy nagyon szomorú, kiábrándult emberalak képlik meg műveinek olvasása közben, aki, mint a Krúdy mesterének nevezhető Gogol is, az emberek, az élet végtelen sívárságából menekülve jut el a szépséges színekig és formákig, amelyekről aztán nem meri, nem akarja figyelmét az alantas, alpári világ felé fordítani, ahonnan önként száműzetett.

4. Krúdy szuverén időkezelése, a minden idősíkot átmetsző írói nézőpont, az időkiterjedést a lélek ügyévé varázsoló stratégia a regény szerveződésének központi elve. A megírás és a fiktív elbeszélés (amikor az útitárs beszámol róla), az elbeszéltek és az elbeszéltek előtt történtek ideje, az elbeszéltek és a későbbi fejezetekben elbeszélendő ideje, az atemporális múlt idő (az önállósult képekben, mikrotörténetekben) és a fiktív jelenidő közötti, figyelemmel alig követhető villózás Krúdynak az időbeliség zsarnokságát legyőző nagy leleménye.

5. Csak ezzel az időkezeléssel valósítható meg a regény sejtető, anticipáló, előrevetítő technikája, hogy nem a narráció vonalán, hanem a képek és látomások, a leírások „előjeleiből”, indíciumaiból mint megmagyarázhatatlan szomorúságú zenei akkordokból megérezzük a későbbieket. *Az útitárs*, mondhatni, kafkai módon szorongásos regény. Ennek a hatásnak természetesen nemcsak és nem is főleg az idősíkok a hordozói.

6. Az olvasás, átélés képzeteinek egész rajait szabadítja fel a regény képanyaga, amely már nem függvénye, hanem szervezője a történetnek és kompozíciónak, amely függetlenül mindenféle felszíni logikától, és amelynek furcsa ornamentikáját első olvasásra alig érzékeljük, s csak saját meglódult asszociációinkban érhetjük utol reminiscenciaként. Itt lényegében többrétű, alig kibontható, elválasztható jelenségkomplexumról van szó.

Idetartoznak a Krúdy-effektusok, betétek, önállósult képek, amelyek a mechanikus időt teljesen lefékezve, a térnek és időnek egy harmadik dimenzióját adják.

Ezek és a valamivel egységesebb képek elemei között hallatlan ellentétek, feszültségek vannak, amelyek egyszerre funkcionálnak konkrét valóságként

(a hidra, hetipiacra gondolok például) a konkrét időben és a legtávolibb absztrakciókban, és járulnak legvalóságosabb jegyeikhez a legelvontabb predikátumok, sőt a másodlagos átélés által élethehívott képzőművészeti és olvasmányélmények, a hommage-képek, mint amilyenek a Hartvigné lábának és a paradicsomi kígyóról látott képnek az összefonódása, a Petőfire és az orosz regényekre való utalások.

Igen sajátosak Krúdynak az olvasót messzemenően aktivizáló, elszakított, nagy feszítvolságú képei, amelyeknek elemei közé akár fejezetek is iktatódhatnak. Ilyen a pipázó török, ez először a regény elején jelenik meg, aztán pedig az utolsó előtti fejezetben. Először csak így: „A piac sarkán, *nem messzire a pipázgató töröktől* . . . megtaláltam a helybeli fényképész kirakatát.“ Erről első olvasásra szinte tudomást sem veszünk, de semmiképpen sem tudjuk valamihez hozzárendelni. Aztán a 18. fejezetben bukkan fel újra: „Végül a sarkon leszállott a pipás török a trafik bádogtáblájáról, és alázatosan köszönt.“ Ez a második mozzanat a jó emlékeztető olvasóban újjáéleszti, sőt szinte előhívja az elsőt, amelynek nem is csak pusztá ismétlődése, hanem a filmtechnikára emlékeztető látómező-váltó variánsa, mivel csak most derül ki, hogy a trafikcégéren levő festményről van szó.

3. AZ ÚTITÁRS CÍMŰ REGÉNY RÉSZLETES SZÖVEGINTERPRETÁCIÓJA

A regény 19 fejezetszerűen elhatárolt egységből áll.

A történetet elbeszélő útitárs vonaton utazik az íróval, s elmond egy epizódot az életéből. Ez a kerettörténet nem az elvárt bevezető helyen, hanem az útitárs monológjába ékelődve, írói reflexióként szerepel, a Krúdytól megszokott zárójeles formában. Egyedül itt fordulnak elő írói közlésként az útitárs külső és belső jellemzői, és a helyszín leírása (holdfényben utaztunk stb.). Csak itt bukkanhatunk, az írói reflexió részeként, az író mint hallgató érzelmeire való utalásra: „Vajon mit csinálnak azok, akiket szeretek . . .“

A fejezetben egyszerre több időszik indul: a kerettörténet ideje, azaz az utazásé, az elbeszéltek ideje, amely még tovább tagolható, az X. városkában töltött időre és a városi élmények előidejére. Az idősíkok határait igen elmosódottá teszi az időbeli nézőpont szálvesztő technikája, amely a lélektani időt hozza előtérbe: „Elkerültem X-be, ahol hetvenhét évet töltöttem“, holott a regény időtartami utalásaiból kiderül, hogy néhány hétről van még fiktiivén is szó. Persze az sem lehetetlen, hogy a regény alapját képező valós élmények érzékenysége (feleségéről, Zsuzsannáról és anyósáról van szó) indokolta ezt az általánosítást.

A szálvesztő technika érvényesül a helyszínek leírásában is. Az elbeszélte cselekmény fő színterét meg sem nevezi, a mellékes epizódoknál viszont kinosan ügyel a lokalizálásra: „Egy ismeretlen nő majdnem megvert Püspökladány és Debrecen között“. A tér és idő szubjektív nézőpontját kvázi igazolja, hogy egyedítésük az írói közléstől eltávolodva a hősi reflexiói felé tolódik. Különben az egész első fejezetben egyetlen félmondat lendíti elő a narratív időt: „Ekkor kerültem X-be . . .“

A szövegszerveződés már az első fejezetben deduktív, anticipáló. Mondhatni, esszenciálisan sűrítve előrevetíti, mi történik a következő fejezetben, vagy a következőkben egyáltalán: „Valamely katasztrófától rettegetem . . .“

mindig azt hittem, nem élek már soká.“ Még érdekesebb, hogy ezeket a sejtetéseket, a várható tragikus események szomorú atmoszféráját a szöveg-felszín poétikai eszközei, képanyaga hordozzák, a sejtetést konkrét, megragadható érzékletekhez, a látványhoz kötve. Ezek *Az útitársban* elsősorban a halál jegyei és képei: „... tán most gyilkolnak meg valakit“, „... Úgy hangzik, mintha a halál a bibliát olvasná“, vagy a szomorúságé: „... ezüst sóhajtásos tónál haladtunk... hervadó, hűvösödő nyár...“ stb. Megjelenik a képanyag és szóhasználat másik tartománya is, a szerelemé és nőiségé, hiszen „a fák szoknyás kísértetek a világos mezőkön“, illetve a *vallási asszociációké*, mint például a biblia, imádkozó hangon, házi áldás stb.

A felszíni képanyag tehát teljesen önállósulni, elszakadni látszik a cselekmény vonzásában levő tartalmaktól, önálló életre kel, valamiféle atemporális, időtlen epikai mozzanattá alakul, és mindig intenzív látomással együtt születik meg. Lássunk erre egy jellemző példát: „Úgy robbantam a szerelemtől, mint a dinamit a kőbányában, amelynek *aztán még húzódik a sárga füstje a hegyoldalban.*“ Már a hasonlat is eredeti, de a harmadik tagmondat mozzanata megismételhetetlen Krúdy-hatás.

Még jellemzőbbek azok az ismeretlen világokba, sorsokba behatolni akaró Krúdy-látomások, amelyek a kirekesztettséggel, kivülállósággal állnak hol rejtett, hol pedig érzékelhető kapcsolatban: „Olykor kis fehér házak tűnnek fel, mint heverő kutyák... egy falevélnyi ablak mögött mécses égett, *tán most gyilkolnak meg valakit, vagy utolsókat hörög egy haldokló vén paraszt.*“ A *talán* és a *mintha* írónk kulcsszavai közé tartoznak.

Már volt szó a regényben aktivizálódó, de rajta kívül álló, másodlagos élményrétegből származó elemekről. Ezek az olvasmányélmények, irodalmi absztrakciók szinte a közhelyek általánosságának határán villódnak: „Az a *lovagregénybeli* bolond pedig, aki tíz-tizenkét órahosszat rázatja magát... , hogy megcsókolhassa... — az olyan bolond ritka, mint a fehér holló.“ Vagy: „Az út jó részét tengelyen kellett megtennem, *mint Petőfi idejében utaztak a vőlegények.*“

A 2. fejezetben először és utoljára a történetet hallgató útitárs, az író reflexiói és közlése kerülnek túlsúlyba. Mindenekelőtt a regényíró lép ki inkognitójából: „*Engedje meg az olvasó,* hogy kihagyjuk X. városka valódi nevét“. Voltaképpen tehát ezt a részt a színhely egyedítéseként foghatjuk fel — vagy hogy egészen pontosan fogalmazzunk, az elbizonytalanításának, ami akár műfaji hagyományként is felfogható. Gondoljunk az orosz regények városjelöléseire, csillagozott évszámaira vagy Déry Tibor *G. A. úr X-ben* című művére. Természetesen ez Krúdynál új tartalmakkal telítődik.

X. városka egyedítő jegyei valamely felvidéki városra utalnak, de felfedezhetők több valószínűségi színhely mozaikszerűen összeálló képelemei is: a vár, a folyó stb.

Fontos mozzanat az egyelőre szimbolikus híd-látomás, amelynek egyik vége az életbe, a másik pedig a halálba nyúlik: „Senki sem jött még vissza az álmos éjszakán a hídról, amelynek karfájáról egykor önmagát nézegette a folyó tükrében.“

A 3. fejezet érdekes módon gondolatjellel kezdődik, mintegy jelezve, hogy az előző fejezet egészében közbeékelődés volt az útitárs történetében.

A fejezetben sok minden történik, de nagyrészt a narráción kívül zajlik, éppen hogy csak felvillan a reflexiók, leírások állóképeiben, jelenidejűség-

ben. Az útitárs megismerkedik Hartvignével, későbbi lakásadójával, amit csak egy ismétlődő mondatból tudunk meg: „Lakást kerestem X-ben“ — találjuk először, aztán hosszú reflexió ékelődik be a nőkről, a régi fogadók életéről, az öngyilkosság gondolatáról, amelyekre az író útitárhoz fordulás ürügyén kerül sor, akinek reagálása csak hallgatólagos. Az elbeszélő útitárs többnyire belső dialógust folytat, azaz Krúdy különben is jellegzetes replikázó, párbeszéddé transzformált közlése még polifónikusabbá válik. Pl. „De hadd mondjam el komolyan, az utazók léhasága nélkül, hogy ki volt Hartvigné?”

Hartvigné szent asszony volt“.

A cselekményt hordozó mondat ismétlődése csak ezután következik: „Lakást kerestem, mint egy diák.“ Ezután ismét a vidéki reggelekről, idillikus reggelikről esik szó, maga a történet viszont minduntalan a látványt, a hősök egyedítését hordozó szövegrészekről fékezve: „Lakást kerestem, *mint egy diák*“, vagy: „Az első szavaimra bizonytalanul felelt (Hartvigné), de aztán megröppent, *mint egy pille*“ éppenhogy halad.

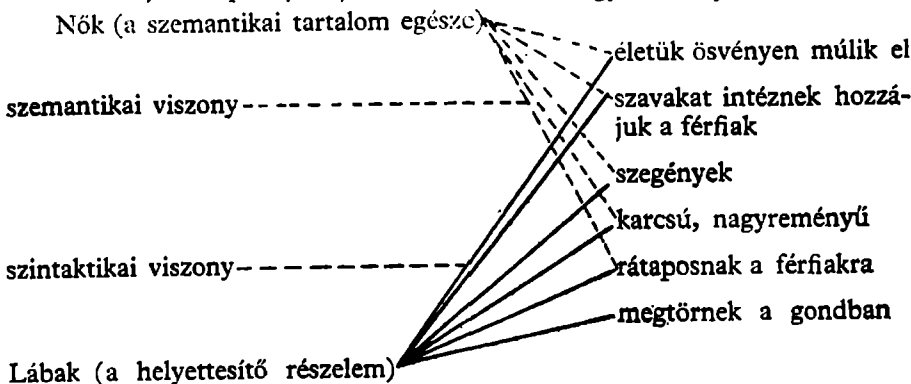
Az egész fejezetben eluralkodnak az erős érzelmi töltésű, a reflexiókon átszűrött leírások, a képsűrűség fokozódik. Már a Hartvigné Gábrriel Szidónia megnevezést sem tarthatjuk véletlennek, ha tudjuk, hogy a századelő magyar prózájában az írói névválasztás nagyon is tudatos stíluselemeknek volt alárendelve, különösen pedig Krúdynál. Néhol zuhatagga erősödnek a jelző- és főnévértékű színnevek, amelyek külön és sajátos szementikával, a hősök belső tulajdonságait is tükröző vonásokkal telítődnek. Ami a legérdekesebb, még változnak is ugyanarra a személyre vonatkozólag (pl. Hartvigné szemének színe), sőt vándorló tulajdonságként más-más testrész felszínén jelennek meg a cselekmény előrehaladásával. Ilyenek: „... Hartvignének sohasem jutott eszébe megmutatni *fehérharisnyás lábát*“, szó esik a *fehér fejkendő*s szobaasszonyokról, a fölágaskodó *fehérlábú* szüzekről, a *fehér kendővel övezett* vértelen arcról, a *fehérlábú feleségről*. Ezek mellett élénken lobbannak lángra más színek: „Csak *barackszínű fejét* ingatta meg“; „A *veresképű, félszemű, aransapkás konduktor*“ vagy a kakasok *piros feje*, a *húsok rózsaszíne*, a *vörhenyes haj* stb.

Folytatódnak a hommage-utalások is: „Szerettem a vidéki fogadók életét, amely véleményem szerint hasonlíthat ama orosz postaállomások miliójéhez, amelyekről *Turgenyevben* vagy *Tolsztojban* olvashatunk.“ A másik hasonlóra egy hosszú poétikai képvonulatban bukkanunk rá, amelyben a női jellemvonásokat, élethelyezeteket behelyettesítéssel a női lábakra vonatkoztatja írónk. A láb egyébként is kulcsszavai közé tartozik, de itt központi képpé válik, sőt a behelyettesítés harmadik mozzanataként a cipők tűnnek fel.

Szó esik a vidéki és a városi nők és lábbelijük viszonyáról, s Krúdy élvezettel sorolja fel a más és más nőzsáner helyett álló cipőfajtákat, a hangalakjuk különlegessége miatt is említett *regattákat*, *cugos éberlasztingokat*. A leszűkített látómezejű, konkrét képekkel egyidőben azonban szinte közhelyszerűen általánosító jelképek bukkanak fel: (a cipőkről van szó) „... az élet pallóin, pincéin átbotorkálnak“ és a behelyettesített egészre (ez esetben a nőkre) vonatkozó predikátumok. Például: „A lábak élete csaknem ugyanazon az ösvényen múlik el. Végül mindegy, hogy intéznek-e hozzájuk szép szavakat a férfiak, kalandos utazók vagy táborozó katonatisztek — vagy csak lustaságukat szidják a türelmetlen férjek. A szegény lábak kiszolgálták a maguk éveit,

aztán megtörtek, gondban, hasogatásban.“ Majd más helyen: „Karcúsú és nagyreményű láb volt a cipőkbe bújtatva. Ezek a kecces francia sarkok tán rátaposnak a férfiakra.“

A szintaktikailag összekapcsolt alanyok és állítmányok szemantikailag nehezen egyeztethető viszonylatokká rendeződnek, másrészt pedig a kifejezendő és a kifejező kép sikja sajátos módon metszi egymást. Ily módon:



Azt tapasztaljuk tehát, hogy a behelyettesítés csak a téma, a nők oldalán játszódik le, a szemantikai és szintaktikai (nyelvtani) viszony között pedig feszültség keletkezik, mert a predikátumok továbbra is a nőkre jellemzők, sőt a tág fogalomkörű redundáns igék ezt az ellentétet még tovább hangsúlyozzák, olyanok, mint: *szavakat intéznek hozzájuk*, *életük elmúlik* (mondjuk, a szólnak hozzájuk vagy meghalnak helyett). Nos, ebben a kétarcúságban van valahol Krúdy Gyula hatásának titka, ebben az ingázó lebegésben, abban a leképezhetetlen kétarcúságban, hogy hol konkrétan, hol általánosságban lehet vagy kell érteni egyazon közleményt. Érdekes ilyen szempontból a férfiak eltérő guszthusát részletező modatokat szemügyre venni: „Vannak férfiak, akik különös izgatottságot éreznek akkor, midőn egy mezítelen bokát látnak papucsban, mások a báli cipőkért rajonganak. . . ismét mások a tót lányok mezítelen lábszárain felejtik el szemüket. . . én híve voltam mindenféle lábvallásnak. . . — még a megtermett falusi asszonyok éberlasztingszek-tájának is.“

Végül is itt bukkan fel az előrejelzett hommage-kép: „Ennek a lábnak (Hartvigné lábának) olyan volt a hajlása, mint a paradicsomi kígyóé“, amely bizonyosan valamilyen képzőművészeti élmény utóderengése. A láb — nő jelentésátvitelnek frappáns mondata a következő is, amelynek párhuzama szinte minden Krúdy-regényben feltűnik: „Nos, Hartvigné. . . olyan volt, mint egy apáca, aki ringyó lábakkal jön a világra.“ A lábbal kapcsolatos képzetek általában erotikusak az életműben, de ebben a regényben az eluralkodó vallási szimbólumkörrel érintkeznek, és igen bizarr hatást keltenek. Így született meg az egyébként alig ismertett mű leggyakrabban idézett, legeredetibb képe: „A térdek belseje (Hartvigné lábáról van szó) körülbelül tíz centiméternyire volt egymástól. . . A térdek résén bizonyosan *szabadon jár a szél és a gondolat. Egy égő húsvéti gyertya* — aranybárányokkal díszítve — elfért volna a két térd között.“ Még a cselekmény fiktív ösztönzése is a lábbal kapcsolatos: „A harisnyacsík volt az okozója, hogy néhány napra tervezett X.-beli utazásomat később hetvenhét esztendőre meghosszabbítottam.“

A poétikai elemek bőségéből, az egész regényt elemezvén, csak néhányat bonthatunk ki, a legjellegzetesebbeket. Van ebben a műben egy rejtett szerződés, egy, a *történet váza alatt húzódó epikai vonulat*, amelyet nem a narratív eszközök, hanem a regény felszíni képei, látomásai hordoznak, amely titkos szálakon összefügg a hídképzetekkel, az ismeretlen, mozdulatlan világgal, a tragikus sejtetéssel. Az elemzés során ezekre az összefüggésekre különös gonddal kell ügyelnünk, így az ebben a fejezetben először felbukkanó emberek – állóképek (fénykép, festmény) párhuzamra is. Arról a nem egészen leképezhető, álompénzként állhatatlan folyamatról van szó, amikor az író a leírandó hőst beleapplikálja a korábban létezőnek feltételezett képbe, ez esetben: „Középkori képeken látni ilyen szenvedélytelen, fehér kendővel környékezett, szinte vértelen arcokat.“ Ezután pedig a beleélés Krúdy-effektusa következik: „Az ember szinte odaképzeli a rokka nyelét az ékkövekkel díszített képbe“, és egyszer csak a keretképben, az írói reflexióban mozdul meg valami: „A kép háttérében ott szállnak a v betű alakú vándormadarak, mint az elmulasztott esztendők.“

Hartvigné tehát mintegy megelevenedik, és elszakad a háromdimenziós képtől, aztán, az „elcsábítása“ utáni pillanatokban lejátszódik a képpé merevedés ellentétes folyamata: „Midőn körülnéztem, minden a régi helyén állott. . . A falakra néztem. Néhány szalonkabátos, szakállas hivatalnokkülsőjű öreg- és fiatalember fotográfiája egykedvűen tekintett alá. Gyermekek vicsorogtak, ahogyan a helybeli fotográfus rájuk parancsolt. Egy gyászruhás öregasszonyság igen méltóságteljes volt, mintha megvetné az eseményeket.“

A 3. fejezetben több más jelenség is feltűnik, az atemporális idejű önálló-suló történet Hartvigné házával kapcsolatban: „Nagy fehér tűzfala volt a háznak, amely a piac és egy hegynek kanyarodó kis utca sarkán állott, mintha városkapitány lakott volna itt a múlt időkben, aki magas ablakaiból arra ügyelt, hogy nincs-e zendülés a torony körül.“ Gyakoriak a Krúdytól megszokott *tisztaság-jelképek* is, az *almahéj illata*, a *karácsonyfa*, a *dumameleg téli éjszakák*, a kulcsszavakká váló *hold*, *holdas*, *alsószoknya*, *szoknya*, és a kétarcú, egyszerre konkrét és jelképes *piac*, a *hetivásár*, amelyek minden regényében a nők szemantikai környezetében fordulnak elő, a férfi-kiábrándulás tüneteként: „Sohasem ígértem komolyan házasságot vagy örök hűséget hiszékeny, gyengéd nőknak. . . Ámde akkor fénylő téli délelőtt volt, a *piac*on *hetivásár riktott*.“ Ehhez tudnunk kell, hogy Hartvigné valóban a piac mellett lakott, azaz a kép közvetlenül is funkcionál. Az asszony elcsábítása után, az illúzióvesztést jelezve, ismét ez az elem nyomakodik előtérbe: „Szekerek zörögtek a köveken, *mint a vásáros élet*.“

A 4. fejezet ugyanannak a napnak néhány további epizódját villantja fel, az Arany Csillag-beli ebédet (írónk a vendéglők megnevezésére mindig gondosan ügyel), amely mindössze egy mellékmondatban tűnik fel: „ahol ebédemet elköltöttem. . .“, s a délután egyetlen eseményét, hogy meglátta a kirakatban Hartvigné fényképét. A többi a következő történéseket előrejelző reflexió és az útítárs véleménye önmagáról (Krúdy férfihősei általában nincsenek valami nagy véleményül magukról, korhelyek és állhatatlanok).

Előttörténetként beiktatódik az útítárs egykori szeretkezése Elvirával, az örömlánnyal, majd az Arany Csillag-beli ebéd és egy városalji kocsmá estí meglátogatása következik.

Poétikailag legszámottevőbb a kép-asszociáció továbbvitele. Kezdődik az útítárs első nyilvánosházi élményének felelevenítésével, minek során Hart-

vigné azonossá válik Elvirával, a női nem megtestesítőjeként. Jellemzően Elvira szobájában is fényképek függöttek egykor: „... csendőrbajuszú altisztek, keseképű civilek tekingettek alá a fotográfiákról“. Aztán a pipázgató török közelében meglátja a fényképész kirakatát, benne Hartvignét kis barna legyezővel (az egész fejezetben ez az egyetlen szín), bámszködő gyerekek és kakastaréjos gavallérok társaságában. Eközben a már tetten ért beleélés indul el: „Biztosan tele volt (Hartvigné) a szíve illúziókkal. Esténként a tűzbe bámult. . .“

A fényképeken való megjelenés, egyáltalán az állóképhez való tartozás azt az ismeretlen, elbűvölt világot sejteti, amelyből az útitárs végzetesen ki van zárva, de amely mégiscsak vele érintkezve kel látszatéletre, egyébként halott és dimenzió nélküli. A mozdulatlan, idegen környezethez tartozást hangsúlyozzák a következők is: „Ha imitt-amott felmerült valamely kétségem, hogy nem a város legtisztességesebb hölgyével van dolgom, elég volt egy pillantást vetni a piactéri házakra, amelyek úgy bezárkóztak, oly mélyen hallgattak, mint utazó nő a postakocsi sarkában.“

Sajátosan alakul a helyszín érzékeltetése, X. városka leírása is. Az író mintha a következő receptet követné: vegyünk egy helyszínt, építsük be a műbe kísérteties pontossággal és érzékletességgel a részleteket, de szakítsuk el az egészet a lokalizálható környezettől.

A jelképek közül a férfiaságot, az erotikus képzeteket keltő *bika* és *kakas* érdemel figyelmet.

Az 5. fejezetnek egyetlen cselekvés-mozzanata van, az éjszakai séta Hartvigné ablaka alatt, a többi azonosító reflexió, Hartvignét az elhagyott nők táborába illeszti, s a távolságot érzékeltetve, a hold-képek ismét megjelennek: „Amint nem láttam őket (a nőket) életem felett, mint a holdat, furcsa gyengesség vett rajtam erőt“. A Hartvigné és egyáltalán a nők egyedítő predikátumaiban ismét síkváltás történik, legalábbis egy hasonlat erejéig: „Láttam őket mosni. . . és oly titokzatosan cselekedni, mint éjjel a macskák.“ Megemlíti az öreg bécsi fiákerest is, aki feleségét állandóan „Katz“-nak nevezte. A nők – macskák megfélemlítés tehát nem véletlen.

Szép, sűrített transzform Hartvigné *jobbágy-szeme*, és egyre harsányabban jelentkezik a fehér szín egyedi szemantikája, például az asszony elcsábítására utalva: „A polgárasszonyok *fehér fejkötőjének* lehullása kontyáról“, a szobák is „fehér függönyeik mögött aludtak,“ tehát a tisztaság és ismeretlenség jelölője ez a szín.

A 6. fejezetben meglődül a cselekmény. Az *elbeszélés* (vonatbeli) *időstkjáról* indulva („Már nem igen emlékszem, hogy mivel töltöttem a másnap délelőttöt“), az *elbeszéltek előidejébe* lendül („Ismét az a szomorú, életunt utazó voltam, aki az Arany Csillag omnibuszán érkezett“), majd a *lélektani idő* szubjektív dimenzióin át („Amíg el tudtam hihetni magammal, hogy sokkal többet éltem, mint a nyolcvan éves emberek. . .“) jut el az elbeszéltek idejéig, a déli felkelésig. A többszörös időváltás a cselekmény időkiterjedését van hivatva bővíteni, s része a már elemzett szálvesztő technikának.

Az *útitárs* hősei, annyi társukhoz hasonlóan, valójában passzívok, mert csak szemlélődnek világukban, mint az útitárs, vagy várják, hogy beteljesedjék rajtuk a sorsuk. Hartvigné az egyetlen kivétel, aki befolyásolni igyekszik a történeteket, ez esetben a hűgát „ajánlja fel“ az útitársnak, hogy maradásra bírja. Az be is költözik az asszonyhoz.

A Szent János templom körüli séta jó alkalmat ad az élők és holtak világának egymásba játszására: „Minden lépésnél egy kétszázéves halott jött szemközt. Nagyszakállú kővitézek álltak minden cél nélkül a templom falában.“ Krúdy-féle belső képződmény, hogy a már felvetett nők — macska összefüggést tovább élteti: Hartvigné ugyanis macskabőr bundában jön, de másik állat-képzet is felbukkan: „Mintha kotkodácsolt volna hangja, *mint a megriasztott baromfié.*“

A 7. fejezet egyetlen cselekmény-mozzanatot tartalmaz, a reggeli felkelést és a Hartvig-gyerekekkel való megismerkedést. A „*kacsafarkhajzati*“ (hányszorosán sűrített ez a költői kép!), fecsketarka ruházatú lányocskák és fiúcskák megjelenítéséhez is a beleélés társul: „Bizonyosan futva kelnek át a hídon, amelynek fagyott deszkái döngnek lépteik alatt. Vagy kétszer-háromszor végigcsúszkálnak a folyó jegén“. A híd említése a későbbi események előzetes tudatba vésésére szolgálhat.

Hartvigné külső jellemzői az útitárs róla alkotott véleménye, viszonyuk alapján változnak: ezután már csak sötét zubbonyt visel, az útitárs fontosnak tartja megjegyezni, hogy a kék szegélyű, krémszínű szoknyát soha nem látta többé rajta, holott a későbbiek erre rációlnak; az asszony „menyecskésen kötötte be fejét“, ami szinte „második asszonnyáválást“ szimbolizál, a madár — nők hasonlatok azonban az iróniát is éltetik: „Ha nyugtalan volt a szívük, elmentek a *baromfiudvarba, a gyöngytyúk és a páva rikoltozását hallgatni.*“

A fénykép-asszociációk is folytatódhatnak. Hartvigné nyakában szív alakú medalion van, s megmutatja belsejében férje, H. úr (csak így) fényképét: egy csendőrtiszt arcú férfit. Három időértékkel kapcsolja a következő mondat ezt a részt a regény egészéhez: „*Elhatároztam, hogy H. úrral kuglizni járok* (majd) ama mulatságos kocsmába, ahol a *tegnapi estét töltöttem.*“

A 8. fejezet fájdalmas hangleütéssel indul, amely egyre gyakrabban tér vissza: „Mégis bolondság volt el nem utazni a városkából“, s ez baljós előjel is egyúttal — az olvasó számára. Azután Hartvigné hűgának, Genovévának látogatását beszéli el, de nem a messzi múlt időkből kinagyítva, mint az előzőkben tette, csak az emlékezés távolából: „Barna volt, mint a gond, hiszékeny, mint az álom.“

Említésre méltó mozzanat, hogy Genovéva az útitárssal való „találkozás“ emlékére megígéri, hogy *fekete kakasát* Péternek fogja nevezni — az útitárs nevének. A kakas már egyszer megjelent szerelmi jelképként, és a nők — baromfiak, madarak behelyettesítés tovább tágíthatja az asszociációkat. Legérdekesebb, hogy, mint később kiderül, az útitársat nem Péternek hívták.

A „fényképvilág“ újabb portréval gazdagodik, Genovéva férjével. Az asszony szintén a nyakában viseli képét, amelyen egy „pepitaruhás, zekszeres (talán a német sechs — hatos szóból származik, és a bajusz alakjára céloz), kisbajuszú férfi volt“.

A 9. fejezet a regény egyik kulcsrésze, noha cselekménye igen vérszegény, csak anyyi, hogy ünnep lévén, a Szent János templomba mennek, hogy az útitárs megismerlhesse a város szépeit, akiket Hartvigné maga helyett ajánlott fel. A többi a templom külső-belső leírása, és a leírásba ékelődő reflexiók a szabadban tartott istentiszteletről, a gyermekkor templomairól, a női és férfimádságok különbségeiről.

Ez a rész is jól példázza, hogy Krúdy a regényépítkezés szálvesztő technikáját hangsúlyeltolódással és szokatlan transzformációkkal valósítja meg.

Másként ezt úgy is mondhatnánk, hogy az időt szinte kínos pontossággal regisztrálja, de az írói közlés helyett ezek az elemek egészen mellékes közlési helyzetben jelennek meg, pl. az időpont a „zoldoskatona módjára tett” szerelmi vallomásban: „Ma, *vízkereszt napján*, kijelentem, hogy hozzád hasonló nő nincs a városban — mondtam reggelizés után.”

Folytatódik a 3. fejezetben kifejtett nő — testrész behelyettesítés, a szementikai és szintaktikai viszony Krúdynál tipikus keresztvezésével. Hartvigné előéletét, a bűnös szerelemtől való rettegését a szeme mondja el: „S így szólt a szem: Én jó teremtés vagyok, de azt ne kérje tőlem, amit gondol. . . Nézzen körül a városban. Van itt elég, aki elmulatatja.” Erre az útitárs *szóban* válaszol: „Nem ismerek itt senkit — feleltem komoran.”

A Szent János templom leírásában maximális töménységűvé válnak a gyermekkori babonás félelem emlékei és a vallási szimbolika. A leírt helyszínbe korábban látott vagy elképzelt templomok víziói épülnek bele, s a látható dolgok határát elmossa a felületek mögé hatoló intuíció: „Vajon mi lehet a nagy oltárkép mögött? Talán egy nagy bolthajtásos terem, ahol a szentek, képek és szobrok összejönnek, és mise után megbeszélik azt, amit tapasztaltak.”

Az élő és holt világ elkülöníthetetlenül omlik egybe, így: „Márványanya *lépnedt* kisebb-nagyobb gyermekei társaságában” (szoborcsoportról van szó), de ugyanakkor az élők tárgyiasulnak, egy csoportkép mozdulatlan részletének sorsára kárhóztatnak: „A *női szemek* mind le vannak sütve”, majd: „A fényesre simított deszkákon. . . így helyezkednek el a *női testek* már évszázadok óta. . . Kihunyt tekintetek helyett új lámpások villannak meg a félhomályban.” Az életet csak ez a villanás jelzi, s igazán csak azok kelnek életre, akik az útitársra néznek: „Egy kis szőkés-barnás fejnek póksárga szeme villant rám hosszú pillák alól”, aztán „kigyóvonalú szempár állított meg”. Az egyetlen mozgalmasságot az írói hang belső dialógusai jelentik: „Szinte megreszketnek Szent György lovának hatalmas, sárkányölő izmaitól, mert a múlt héten álmodtak egy hasonló nagy lóval. *Ne reszkessetek*, már az anyátok is álmodott a Szent György lovával. . .”

A 10. fejezet szerkezetét egy sajátos időinverzió határozza meg. A tényleges cselekmény, az előzőekhez hasonlóan, csak mellékesen jelenik meg: „Hartvignét dúdolgatva találtam az előszobában, *miután Olga elment tőlem*”; a következő párbeszédhez szinte hozzátapad egy még későbbi mozzanat: „— Jól van — feleltem, és elmentem az alkonyati városba”. Csak eztán, amikor az útitárs a piros ablakokból szeretne volna kitalálni, mi történtek mögöttük, jelenik meg emlékképként a délutáni szeretkezés, amit azonnal el is nyom egy vérbő intuíció Olga elhurcolásáról, amint mezítelenül a piacra korbácsolják, és elégetik.

Így a délután emlékképe a valóságos esti találkozással érintkezik időben, amikor Olga társaságában — ez a fejezet az egész regény vízválasztója is, mert új alakcsoportot vezet be — felbukkan Eszténa is.

A valóságos dolgok és a képzelet reflexióinak merész összevágása (a filmezés értelmében) Olga elégetésének víziója, amelyről az imént esett szó, és amelyre Olga mintegy reagál viselkedésével, holott csak az útitárs gondolataiban játszódik le: „— De Olga oly vidor volt, mint egy csirke.” Érdekes, hogy Olga Eszténa nevét is „gyöngytyúk módjára rikoitva” mondta ki. A

név, Eszténa neve — a havasi karamokat idéző szóalak nagyon is célzatos és aktuális szemantikájú, hisz Genovéa az útitársat Bandinak hívja Péter helyett — egy gyönyörű impresszionista látomást bontakoztat ki a fehér falú házakról, harangszóról, füstölőkről, körmenetről, cigányos képű nőkről. A *látomás* csak vizet súroló fecskeszárnyként érintkezik a valóságos *látvánnyal*, amely a majdani tragédia anticipációjaként éppen csak felvillan: „A ködből *végzetesen* bontakozott ki a fehér-fekete arcoska“, s már el is nyomják az útitárs benyomásai: „... a baljóslatú szemek, mintha lepkét néznék, amelynek szárnyacskáit világosan éreztem a homlokomon“.

A 11. és 12. *fejezet* másik cselekményláncolatot indít el új szereplőcsoporttal, Eszténa körével. Idetartozik Szikrai, a szerkesztő, Rienzi, bár elnagyoltan a hazatérő Hartvig is megjelenik.

A 13. *fejezet* három időszekvenciából épül fel, amint először és amint másodsor várja Eszténát a hídon, és amikor szalaggal átkötött hajtincset ad át mintegy zálogul Eszténa az útitársnak.

A híd ismét a regény középpontjába kerül, ezúttal konkrétan jelenik meg, egy, meggyőződésem szerint létező, megfigyelt táj részeként, fedett híd, ablakokkal, feltűnik a Nepomuki szobra is, mint már előzőleg is, csak kicsit szélesebbre nyílik az írói megfigyelés fókusza, mert előzőleg csak Nepomukiként említi, ami ismét csak azt bizonyítja, hogy számára ismert táj az előkép. S a híd, a végső soron halálba vezető út szimbóluma mellett megjelenik a lék, a regény tragikus végkifejletének helyszíne is. Ha az elszakított, nagy feszításválságú Krúdy-szövegösszefüggésekről, képekről s az olvasót különösen aktivizáló hatásokról beszélünk, elsősorban erre kell gondolnunk. A lék is konkrétan megjelenített, pontosan megfigyelt: „A halak csodálkoznak a torony árnyékán, amely téli délből a lékre vetődik“, de aztán ismét a bal-sejtelem sötétlik fel: „A hídon emberek és szekerek alatt ropog a palló: másvilági (nem tudni, a halak vagy az útitárs szempontjából-e) alakok végzik másvilági munkájukat.“ A végkifejletet ismerve, tudjuk, hogy Eszténa a lékbe ugrott, és a regény minden erővonala azt sugallja parancsolólag, hogy csak ez a lék lehetett, amely a halál hidai mellett van. Hogy oldotta volna meg ezt a világnak szinte minden írója? Úgy, hogy a léket Eszténa öngyilkossága idején, esetleg az ő szemével írta volna le, de Krúdy a helyszínt messze előre vetíti előjelként, s a végén félmondatban hangzik el a „lékbe ugrott egy lány“.

A város leírását a halál képei uralják. Az asszociációk egymást erősítő sűrűsödésével egyre szugesztívebbé válnak egy elvarázsolt, halálos álomba merevült város képzetei: „Az ablakokból itt-ott gyertyavilág szüremlett ki, mintha jeladás volna, hogy még nem halt meg mindenki a városban“, és elindul a halálmerev felszín mögé hatolás: „De mit csinálhatnak az itt élők. . . mi lehet itt benn, az elcsendesedett házakban, hogy az emberek nem futnak ki sírva az utcára. . . Mi lehet az, ami az életet tartja az emberekben, hogy a magányos esteket végigéljék, midőn a sötétség a sírok sötétje, az ágy hasonlít a koporsóhoz.“

Másnap ismét Eszténát várja, akiről csak mellékesen jegyzi meg, hogy előző este el sem jött. Most fecskéként (Krúdynak gyakori képe) repült be a híd sötétségébe, s közben az útitársban egy időtlen, tán középkori vidám kép villan fel, az időbehatolás gyakori módjaként. Közben olyan helymegnevezést használ (a Baknál), ami konkrétumra utal.

Az óváros leírása következik, a szokásos beleéléssel, felszín alá hatolással, kanálishangú utcákról, a vénasszonyok tűzbebumulásáról, akik már az ördög-nemmi munkát nem adnak.

Séta közben képek villannak fel az X. városban történtek és elbeszéltek előidejéről, Eszténa gyermekkoráról, a halottak és temetők szeretetéről, Fitkonidesznéről, aki nevének megalkotása Krúdynak nem kis fáradságába kerülhetett, s főleg ennek az előéletnek a testi érintetlenségre utaló, a szerelem reményét meghíúsító jeleiről, jóslatairól. Ismét kibomlóban van és marad egy másodlagos irodalmi vonatkozás, Goethe Faustja is, nem kis hatásfokkal az idős férfi és fiatal lány tragikus szerelmének hangsúlyozásában: „Könnyen megtörténhetett volna, hogy anyámat lefejezik a város piacán, ha ugyan ismeri uram Margaréta történetét“.

A halál képzeteinek sűrűsödését jelzi és a konkrét képek és a legelvontabb fogalmak közti lebegést példázza Eszténa halálélménye és halálábrázolása is. Ők a halál házában laktak, illetve a gyertyaöntőből temetkezővé minősült öreg házában. Kiderül azonban, hogy szerinte sem ez a halál, és most valami szokványos megjelenítést várnánk el csontokkal, koponyával, ám az olvasottak, mert egyszerre külső és belső látomások, minden rémségnél groteszkebbek: „A halál egy köpcös, utasforma ember, aki nagyon csendesen, lehajtott fejfel ballag a házak fala mellett. Szurokszínű szeme tétován, szomorúan néz, haja sima, mint a kutya szőre. Egy piros zsebkendővel letakart kalitkát visz a kezében. Abban viszi a lelkeket, mint a cinkéket.“

Eszténának elhagyatott egykori házában is történik egy jelképesse növekvő esemény. Az elhagyatott kapualjban egy régi kocsira ültek, amely a hóhér gyűjteményére emlékeztető (emberfejekre) káposztafejekkel volt tele. Eszténa „képzeletbeli gyeplőt és ostort vett a kezébe és halkán csettintett a lovaknak.

– Tudja, hova megyünk? Nászútra – súgta.“

A 14. fejezetben Hartvig úr, a medalionról ismert úriember elutazik, az útitárs Szikrai úrral találkozik, aki Eszténa titkos hódolója, s ezért vetélytársára méltán haragszik. Este Eszténával a temetőbe mennek, s kriptába szállnak alá, hol gyermekcsontvázként csörgő száraz virágok fogadják őket, a kriptán, nem egészen véletlenül, Pálfi Pál neve áll, és itt a regény vége felé tudjuk meg csak, hogy az útitársat végül is (vagy ki tudja) így hívják, és nem Péternek, sem Bandinak, ahogyan a Hartvigné által szerzett szeretők nevezték. Szikrai megzavarja őket, s ennek ürügyén egy sajátos krúdys tiráda születik meg: „Mintha ismét belém gázolt volna a durva, megvetett élet, amellyel úgy nem akartam barátkozni, mint akár egy rossz szagú kupeccel a vonaton. Mit akarnak körülöttem az emberek, amikor én kerülöm őket, mint a belpoklosokat!“

Eszténa bevallja szándékát az útitársnak, ami a cselekmény menetét sorsdöntően befolyásolja, mielőtt Krisztus menyasszonya, apáca lenne, földi ember kedvese akar lenni, s erre az útitárs a kiválasztott, akinek az eljövételét számos jel előre megjósolta, a kártya is, amelyen, idézek: „ön volt a vőlegény a fekete szárnyas kabátban és virágocskákkal a kezében“. Valószínűleg az ismert jósló kártyák képszerű ábrázolásáról van itt szó.

Az is kiderül, hogy Eszténa érintetlenségét felsőbb hatalmak, véletlenek is óvták egy előre predesztinált szerepre, amelynek még a következők megfajtásában fontos lesz a szerepe: „Amikor én elszöktem Bujdosligetre, eleredt

az eső. Az éféli miséken úgy fogtak körül az öregasszonyok, mintha engem félténének a városban az ördögtől.“

A „földi frigy“ megkötésének már menetrendje is kialakult: „Antal remete napján meggyónok a barátnál, pénteken böjtölök, s vasárnap megáldozok. Szent Ágnes napján a magáé leszek.“

Ez a pontos és a szentek alapján számontartott idő megint csak Krúdyra vall, és bár jól tudom, hogy ez művön kívüli tényező, egy pillanatra sem tudok megfeledkezni róla. A regény 1918-ban íródott, s az öröknaptár szerint ebben az évben a megjelölt ünnepek csakugyan ezekre a napokra estek.

A 15. fejezet Szikrai éjjeli látogatását tartalmazza.

A 16. fejezet Szent Ágnes napján történik, s az útitárs tépelődését és Rienzihez, a folyón túli „bizonytalan rendeltetésű“ házába való látogatását tartalmazza, a leendő és baljóslatú nász színhelyét, egy ismét csak kinos pontossággal leírt szobát mutat be, amelynek szemlélése közben az útitársban ismét a sajátos időbehatolás játszódik le: „... elvonult előttem ennek a szobának a története, mint valami életrajz, amelyet gyermekkorunkban egy erkölcsnemesítő regényben (ismét olvasmányélmény) olvastunk. Esztendők előtt elhangzott parázna sikolyok, céda kacagások, férfidörmögések hallatszottak a falakból, mint régi sírokból dudaszó és rikoltozás, ahová azokat temették, akik részegen haltak meg“. Íme, ismét egy igazi Krúdy-kép. Nem sokkal ezután egy másik Krúdy-hasonlat következik, amelyet a véletlen közrejátszása nélkül aligha tudnánk megfejteni, a valóságra vonatkoztatni: „A félelem és a szorongás, amely most az én szívemet is markolássza, mint azt, aki ide igyekszik, egykor majd füst lesz, amely guggoló rézemberke alól jön ki papírgalánd alakjában.“ Nos, itt van ez a rézemberke, amelyet sok regényben vizontlátunk Krúdynál, és Kemény Gábor nyomozza ki a Nyelvörben megjelent tanulmányában a leírás teljes helyét is az *Asszonyágok díjában*, ahol a nyilvánosház egyik szobájában áll a guggoló bronzemberke, amelybe be kellett gyújtani, hogy a hamuvá lett papiros göndörödjön alatta, és nem egészen illedelmes cselekedetét felidézze.

A 17. fejezetben megérkezik Eszténa, előtte, ki tudja miért, egér szaladt, s hajótörökként kapaszkodott az útitárs kezébe. Ebben a pillanatban ismét egy Krúdy-féle ária születik a nőkről, ami azt jelzi, a baromfi- és madárhasonlatok nem voltak hiába, mert a nem túlságosan emelkedett véleményt szignálták előre: „Nők! Milyen kevesen vannak ők a múltak függönyei mögött, akiknek még kezét csókolnék... Hiába nyújtogatnák hegyes nyelvüket, szennyes szájukat, légyenyomos lelküket, gyanús kezüket, mocsár pillantásukat.“

Azután az útitárs Eszténához szól néma monológgal, s az utolsó pillanatban le akarja beszélni — némán — tettéről, s ebben ismét felbukkan a híd képzete: „Nem áll meg a szíved verése, hogy a hídon kell járnod, s oda-lent kígyók sziszegve hívnak hullámokba?“

Ezután minden csupa halálrautalás: „Lerakta a ruhácskáit, mintha egy mély vízbe készülődne. (. . .) A fehér harisnyák összegyűrődtek, mint arcrán-cok, amelyekon könnyek folydogálnak. Majd megállott a sarokban kikeményített alsószoknyája, mint egy őrangyal, aki utoljára figyelmezteti fehér-ségével.“

Azután egy népmesébe illő mondat után („Talán hét esztendő repült el felettünk, mint az elátkozottakon.“) meglendül a cselekmény, és eddig nem

tapasztalt felbolydulás következik be. Az ablak csörömpölve törik be, s a párkányon egy felejthetetlen öregasszony áll, Eszténa édesanyja, akinek arcára száz meg száz esztendők anyafájdalma volt vésvé, és benne néhány vonás az én anyám elfelejtett arcából is — mondja az útitárs.

Eszténa a másik ablakon ugrik ki megbocsátó túlvilági mosollyal az arcán, a folyó felé fut, s vele együtt az egész város, közöttük Hartvigné is abban a krémszínű szoknyájában, amelyet az útitárs szerint soha többé nem vett fel. Az írói megjelenítés minden eszköze a csodát, a varázslat alóli felszabadulást sejteti, a toronyból eltűnik a kereszt, kakas kerül a helyébe. A pipás török, amelyről most derül ki, hogy egy trafik cégére, leszáll a bádogtábláról, és nagyot köszön.

Jómagam nem tudok szabadulni attól a régi, legendás asszociációtól, hogy Krúdy a mélyek mélyén azt mondta el: egy szüzet kellett áldozni a gonosz hatalomnak, hogy a város megszabaduljon a képpé merevedett halálos álmó varázsa alól. Egyáltalán nem lehetetlen, hogy írónk olvasmányai után nyomozva, könyvtárában tájékozódva, meglelhetnénk ezt a legendát, amely a felszíni narráció ellenpontjaként az egész műben érzékelhető. Eszténa elrohanásával azonban a regényben, vagy talán bennünk, olvasókban is, egy csodálatos reakció játszódik le: az eddigi tétova cselekményvezetés kusza vonalait fölé egy pillanat alatt új epikai szerveződés boltozata épül, az egész művet kell azonnal átélnünk és átértékelnünk.

A 18. és 19. rész az oldódás és megoldódás, a Hartvignéhoz való visszatérés fejezete. Hartvigné jutalmazni, meghálálni kíván valamit az útitársnak odaadó szerelemmel.

Másnap az útitárs elutazik, és hajnalban, amint Hartvigné kíséri, az író a mélyek mélyéről azt sugallja, hogy az útitárs hangzatos dicsérete ellenére is az asszony az oka, sőt valamiképpen okozója, végrehajtója is az áldozatnak és a feláldozásnak, amely Eszténa életét követelte. Íme: „Hartvigné boldogan cipelte a nehéz táskámat, mintha abban lettek volna a kések, bárdok, gyilkos acélok, amelyeknek segítségével a hóhér kivégzett volt valakit a városban. S a kivégzésnél Hartvigné segédkezett.“

Amikor már csikorogni kezdtek a kerekek, valaki még végigfutott a vonat mellett, talán Szikrai, s azt kiabálta:

„Fogják meg Pálfi Pált. Miatta ugrott be a lékbe egy lány.“ Azt tehát, hogy a folyó felé futó Eszténa valóban a lékbe ugrott, amit az író oly részletesen írt le előbb, csak a legvégén tudjuk meg, az egész tragikus esemény halkuló echójaként.

L Á N C Z I R É N

KRÚDY GYULA NAPRAFORGÓ CÍMŰ REGÉNYÉNEK SZÖVEGHÁTTÉR-VIZSGÁLATA

Még nem alkonyodott be teljesen, amikor Kvitt szekere találkozott a búcsúsokkal az országúton. Kvitt, aki tisztelte mások vallásosságát, félreállt. „Azt vélte, hogy a vallásosság nagy előny az életben. Ugyanezért levette kalapját, mikor a véleménye szerinti szerencsés embercsoport a szekér közelébe ért.“ Sokféle ember, mind boldogtalan, sokféle nyavalyájával vonult a pócsi Máriához. „A Jó Asszony már várja őket a papucsos barátok templomába s együtt könnyezik velük. De mind a két keze tele van megbocsátással és vigasztalással.“ A zarándoklók még hiszik, hogy van valaki, aki segíthet rajtuk. Ettől az úttól sokat reméltek. „Amint megközelítik Pócsot, az utak mentén mind tolakodóbbak lesznek az ezerrongyú koldusok, a vezeklő élet sír fel rettentő tagjaikról, a por mélyebb és a levegő forróbb, a harangzúgás másvilági csodát ígérően hangzik a barátok tornyából, mézeskalács és viaszgyertya szaga lesz az egész világnak, a lacikonyhákban kóbor cigányok muzsikálnak, a templomból kihallatszik az orgona zúgása. . . csak oda, oda gyorsan, frissült léptekkel, mert ott van a csoda.“

S az emberek csodát keresnek, mert csodára van szükségük. De csodák már csak a realitáson túli világban vannak, a reális világ csodát nem ígér (és csodák is csak a nem mindennapi emberekkel történnek). Evelin is zarándokol a búcsúsokkal, miután a falura menekülés nem hozta meg a várt csodát, az igazi, boldog életet. Pedig arra vágyik. Pesten, a Józsefvárosban még az óramutató is fáradtan közeledett éjfél felé, mint egy hegyre kapaszkodó élet. Mintha csak Evelin életével lenne összhangban, akinek vágya, hogy a „hegyre“ felkapaszkodjon. A rozmaringgal, melyet Kálmán lopott a kertből és aztán visszaküldött, friss, fagyos illat terjedt el Evelin körül, mint az új-rakezdődő élet. Hősönök életében is változás történhet, új-rakezdődő életet jelenthetne a friss illatot hozó rozmaring, esetleg változást hozhatna, aki a rozmaringot küldte, viszont a friss illat számára Bujdost hozza. Élete új-rakezdését Bujdostól várja (a név is a menekülést, az elbujdosást sugallja), miután Kálmán elhagyta, és feledni csak nehezen tud. Az életet, önmagát, a csodát keresi a falun, ahol az egyszerű élet boldogsága várja, ahol, úgy véli, még boldogság felé fordulhat élete napja. Pedig élni szerinte is azt jelenti, „mint mindig-mindig ismerkedni, új hangokat hallani, új neveket megjegyezni, új arcokat eltenni.“ Tehát az egyszerű élet boldogságát csak az életről való lemondással lehet elérni. Pedig nem tud belenyugodni, hogy így él. „Hogyan kellene élni?“ — kérdezi barátnőjétől.

A hogyan kellene élni kérdése vetődik fel a hősönknél, mert senki sem úgy él, ahogy szeretne. Elhibázott életek vonulnak fel előttünk. A remény, néha úgy tűnik, egy pillanatra felvillan, de ez csak öncsalás, mert öncsalás

a pócsi Máriától várni a segítséget, és öncsalás elvonulni. Hiába a menekülés a romlatlannak vélt falusi életbe, a természetes élet sem nyújt megoldást. A szerelmi kín, kielégületlenség és csalódás miatti gyötrellem pokolian fojtogatóvá válik. Válságban van az egyén, de a társadalom is. A társadalom képét hordozza magában a hősök élete, s ha a hősök nem tudnak boldogulni, a társadalomban van a hiba.

Kétféle élet lehetséges, az egyiket Evelin és a neki boldogságot ígérő Álmos Andor választja. Mert van, aki „olyan alaposan előkészíti az élete lefolyását, mint a légy fekhelyét a borostyánkőben. . .“ Ők ketten is ezt szeretnék, olyan helyre menni, elkészíteni egy olyan helyet, ahol elkerülhetik a kígyók tekervényes, sikamlós újtát, egy kivájt barlangot, ahol megöregednének, és ott halnának meg. Ez a vágy azonban nem teljesülhet, ilyen csodahely a valóságos világban nincs, mert a borostyánon is vannak repedések. „Az életnek vannak olyan érzékenységei, galambütötte sebei, amelyeket a felületes szemlélő észre sem vesz. Láthatatlan repedések a borostyánon. . .“

A csodát, boldogságot, az élet jóra fordulását várják hőseink. Csoda a boldogság napja felé fordulás lenne, napra fordulás, amit a regény címe is sugall, sejtet, hisz a boldogság napja felé fordult daliák e virágok, amikkel őszidőben háztetőt fődnek.

A napraforgó a regényben valóság is, jelkép is. Napraforgós, csendes, országutas, egykedvű tájakon járnak az emberek, a nők tekintetében nyurga napraforgók napimádó szeme, a vándorok pedig „mintha térdig érő zsebükből valami magocskát ejtenének ki az balak alatt, s alighogy tovább mentek, a magból sárgafejű napraforgó nő, gyorsan növekedik, hogy bekukkantson az ablakon“. A vándoroknak köszönhetően biztosítva van a folytonosság, az újra élés, a napraforgó életének megismétlődése.

Krúdy maga fejt meg a szimbólumot: nyáron céltalan, szenvedélytelen napok fordulnak, és mindenki tudja majd, „kinek az élete fordult napraforgó módjára a boldogság napja felé, s kinek konyult le idő előtt bús feje a tavaszi viharokban“, és ahogy napraforgó mindig lesz, mert életük megismétlődik, ugyanúgy az emberek sorsa is megismétlődik, és közülük csak kevésnek fordul élete napraforgó módjára a nap felé.

A regény utolsó mondataiban Álmos Andor ezt mondja Evelinnek: „A bolond élet csak rohanjon mások országutain, mi a napraforgókat nézegetjük, hogyan nyílnak, növekednek, hervadnak. Daliák voltak még nemrég, de most őszidőben házakat fődnek velük.“ Ők azok a szép virágok, amiket Van Gogh megfestett, amik daliák lehetek volna, de keveset éltek, és őszidőben elhervadnak.

Elmenekülve a rideg árnyak elől, Evelin télen érkezik a faluba. A tél ígéretesnek látszott, itt másként havazott, mint Pesten (ez is önámítás), itt mindennap havazott, mint az Óperencián, és a táj olyan volt, mint az álom. Ismét a csodás elem bukkan fel, a mesebeli elem, mely csak azok számára adott, akik a képzelet szárnyán szállnak. De nem ez az egyetlen hely, ahol Evelinnel kapcsolatban a csoda jelenik meg. Hősnőnk hasonlít a régi Evelinre, Álmos Andor anyjára. „A régi Evelin arcképe ott függött a falon életnagyságban, s az élő Evelin az arckép alatt állott — mintha megelevenedve kilépett volna rámái közül a festmény. Csodálatos hasonlóság volt ez.“ Mintha a nő „újrakezdené elmúlt életét“. Kétszer kellene élnie, mert rendkívüli, s egyetlen nap alatt nem bírja végigcsinálni a teendőket, amelyek a földön várnak rá.

„Mintha visszafordult volna az örök nyugalom kapujából, mert észrevette, hogy tagjai még ifjak, szeme lobog, holott szívében nem aludt el a gyertyaláng. Visszatért, hogy még egyszer körülnézzen, új férfiakkal ismerkedjen, új pohárral igyon a szerelemből. . . “

Felvillan tehát ismét egy „újrakezdődő“ vagy továbbfolytatódó élet, a „lélekvándorlás“ lehetősége, hisz a hasonlóság mellett a mi Evelinünk számára is az jelentené az életet, amiért a régi nő, a hasonmás, vagyis akinek ő a hasonmása, visszatérne. De Evelinnel semmi sem folytatódik, élete nem lesz folytatás, mert ez a csoda sem adatik meg számára. A folytatást majd másnál találjuk. A szadista hajlamra gondolunk itt, ami vele kezdődik, a kegyetlenségre, mely Maszkerádi kisasszonynál tér vissza. A régi Evelin férjének meg kell hálnia, hogy a nő egy órára az övé legyen. Pedig van közöttük hasonlóság, egyikük már túlvilági, másikat túlviláginak képzelik, akitől csodát várhatnak. Maszkerádi kisasszony is kifejti, hogy Kálmán szemében olyan, mint egy túlvilági lény, egy szentkép, és csodatetteket vár tőle. S Kálmán tényleg szent nőnek, látónak képzei. A „rókusi Máriát nézte ki Evelin pesti helyettesének, aki majd a csodákban megsegíti“. „Odafent állott magas oszlopán a legszebb pesti nő, a kőből való szűziesség és malaszt.“ „Különös bűnbocsánatban részesülne a lánytól, aki mindent lát.“ S mikor a vágyott világa tárul elének, ismét Evelin képe tűnik fel: „Mécses ég a szentkép alatt és az asszony lassanként hasonlítani kezd ama Szűzmáriához, akinek arcát még nem törte meg a fájdalom“ vagy „mindig ott lebegett előtte a leány csodálatos arca, mint búcsújáró előtt Krisztus, aki erőt és kitartást adott a fáradhatatlan gyalogláshoz. . . “

„A hősés, a szabadon fújdogáló szél, a bokrok elrepülő őszi levele, a Tiszának zöld tavasza a te világod“ — mondja Álmos Andor Evelinnek, s még többször nevezi tavaszi nőnek, de nem olyan értelemben, mint a postakocsi-regényben, ahol az élet szerelmi vásárán tavaszi a nő. Bujdos lenne az a hely, ahol magára találhat, ahova vissza kell jönnie a „szomorú bál“ után, mert ő falusi kisasszony, falusi rozmaring. De itt nemcsak a táj áll, az élet is áll és igénytelen. Amit Álmos Andor mond, az csak ígéret.

„Evelin bizakodva mosolygott, mintha gyerekkora csilingelne valahol a ház körül, mint a betlehemes fiúk csengője. Tél van. És majd szánkáznak. . . és majd disznót ölnek. . . És korcsolyáznak életként fénylő délben a Tisza berkei között. . . Hőszagú könyveket, átfázott folyóiratokat, az utazásba megviselt karácsonyi újságokat hoz a gyalogpostás, amelyeket együtt nézegetnek. . . Az ispán ákombákomjait átvizsgálják. . . Beszélgetnek az elhalt szülőkről, másvilági öreg barátokról, eltáncolt asszonyokról, Pestről, mint rejtelemről.“ A halál is átrepül a tájon, elkerülve az ő házukat. S olyan jó, hogy fátyol van a szem előtt, a fátyol eltakarja, ami majd következni fog. Ezért szeret Evelin olyan könyveket olvasni, melyekben előre megírt sorsok vannak.

A lelki tisztulás is csak vágy marad: „Álmos úrral friss téli szag jött a házba, mint a becsületes mindennapi élet, hogy az embernek kedve lett volna gyorsan meggyógni mindent, ami idáig történt vele az életben, bűnt, betegséget, hitványságot, gyengeséget, elszántságot és keserűséget, gyorsan mondani mindent-mindent, hogy hamarább érkezzen meg a feloldozás, amely után felfrissülve, megfürödve, megjavulva lehessen elkezdni a gondtalan, gondolattalan, önző és becsületesen nyújtózó közönséges életet. . . “

De hogy is lehetne itt boldogan élni, mikor a hold is úgy ragyog, mint a farsangi bolond, és hajnal még soká lesz. „Addig százszor meg lehet halni.“

Falun az éjjeli órák kétségbeejtők, amelyek oly lassan haladnak előre, mint a szű őrlése. Falun elsuhanak az évek a széllal, vándormadarakkal, „suhognak, megszire suhognak“.

Mit nyújthat vajon Evelinnek Álmos Andor, ez a megvető magyar úr, aki semmit sem akar a világtól, csak egy zugot, ahonnan számúzve vannak kellemetlen új emberek? Ő ígéri a boldogságot, aki maga is bodogtalan, és olykor eltávolodik az élettől. Háza az elmúlás tanyája, házában semmi sem akar élni. Innen mindenki elmenni készül, mint a vándorlegény a csárdából, ahol megszokott lett a bor és kopott az ábrándból szótt mámor, ahol az élet unalmas, céltalan napok sorozata.

Jókai világát idéző szigeten, Senki-szigetén él Álmos, a tiszai kiöntések között állt ez a sziget, ahova apja hozta feleségét, a régi Evelint, a szőke boszorkányt. Erről a tájról a vadludak is eligyekeztek. Vándorok is gyakran feltűnnek, de ők sem maradnak itt sokáig. A vadludak is, a vándorok is elmennek innen ismeretlen tájakra, sokszor láthatatlanok, csak érezni lehet őket, mert túlvilági lényeknek tűnnek. Gyakran feltűnik ez a két motívum a regényben, róluk majd később szólnak.

Élni máshogyan is lehet, ellenkezőleg azokkal, akik borostyánukat előkészítik. Az ördögsekér céltalanul repül, amerre a szél viszi. És van, akinek az élete olyan járású, mint az ördögsekér útja a kietlen mezőkön. Napközben kergeti a szél egyik határból a másikba. Jön oda is, ahol nem várták, és búcsú nélkül elmegy onnan, ahol az éjszakát töltötte. „Az ördögsekér-életük élük ki legjobban az életet, mert egyetlen utat sem tesznek meg a maguk szándékából. A véletlen, a kusza jókedv, a jövő-menő hangulat úzi őket, mint szerencse meg szerencsétlenség.“ „Éljünk tovább kedvünk szerint, szomorúan vagy vígan. Bolond az, aki elmulaszt egy órányi keserűséget vagy egy percnyi örömet.“ Pistoli gondolta ezeket magános merengésekor. Ő olyan életet él, mint az ördögsekér. S ez a vidéki nemes, ez a kielégíthetetlen, beteg, neurotikus nemes összegezi, hogyan lehetséges élni.

A hogyan kellene élni kérdésre ugyan nincs felelet, Maszkerádi kisasszony is ezt mondja: „Régi orosz regényekben kérdezgettek úgy, mint a papírfigurák. De most más világ van. A regények csak annyit mutatnak meg, hogyan kell meghalni.“ De kétféle lehetőség mutatkozik, ezek közül kell életutat választani. „Azért csak hagyjuk az embereket ördögsekeresdít játszani, vagy hagyjuk őket kagylójukban magánosan búgni.“ Keresztút áll az ember előtt, mely a vándorlót csalogatja és elbolondítja (többször megjelenik az a motívum), hármasút előtt állunk, választani, dönteni kell, merre menjünk. De bármelyik utat választjuk is, egyik sem hozza a boldogulást.

Pistoli, a nyírségi kóbor kalandor, az örökös vőlegény részeg, házasodik, asszonyt temet. „Féktelen, harsogó, szinte állati kedvű volt, mint a fegynecek némely napokon vagy az örültek Nagykállóban, ahol körülbelül fél esztendőt töltött.“ A tébolydából hozta azt az asszonyt, akit igazán szeretett, aki olyan volt, mint egy középkori fejedelemasszony, mint egy Jókai-regénybeli hősnő. Beteg ő, és ha egyedül van, a süket csendben a fuldoklás lepi meg, halálát látja, s halott felesége kezét érzi, amint vonja a másvilágra. „Éjjel sohasem aludt tehát, csak napvilágnál, égő gyertyák között, átkutatott szekrények, ládák, fiókok társaságában.“ Kígyókat lát a szőnyegen, és üvöltöni szeretne, de ilyenkor eszébe jut egykori szobatársa, az örült hadnagy, aki egész nap üvöltött a kényszerzubbonyban.

„Semmit sem akarni, csak nyugalmat. Semmit sem remélni, csak a holnap jő időjárását. Senkiben sem bízni, senkinek se hinni, semmi rendkívülit ne gondolni, csak élni, élni, szeretni, elaludni, felébredni, egészségesnek lenni. . .“
— ez a vágya.

A hisztériás nőket szerette. „Boldogan dörzsölgette a kezét, ha egy nőről azt hallotta, hogy a haját lenyíratta, mert azt hitte, hogy égeti a vállát. Bakkecske módjára ugrándozott, midőn egy asszony bevallotta, hogy lenyelte gyermekét. De végleg felvidult, midőn egy menyecskével találkozott Munkácson, aki megsúgta neki, hogy az állán szakála van, mint egy férfinak, s ezért nem mer a tükörbe nézni.“ Szerelme is beteg tehát.

Mint Krúdy férfinősei, ő is „szerette a cipőket, szoknyafodrokat, ingeket és nyakszirtket. . .“ Egy másik hős is „asszonycipőket, elfelejtett alszoknyákat, felejthetetlen harisnyákat, vállfűzőket, zsebkendőket, kalaptollakat érzelmes becsben tartogatott lakásán. . .“

Pistoli, a vidéki Falstaff, szoknyavadász, kedveli a bort, nem ismer gátlást, úgy véli, a világ minden szépsége, öröme csak arra való, hogy őt szolgálja. Riasztó, de rokonszenves egyéniség Pistoli is, éppúgy mint Falstaff, aki a maga útját keresi, az élet szerelmese, élvezi az egész világot, főleg a nőket. Pistoli figurája mögött is, mint Falstaff figurája mögött a történelem egy szakasza áll. Falstaff a Shakespeare-korabeli földönfutóvá lett kismest képviseli, aki még őrizi a kutyabórt, de ez rang, pénz és hatalom nélküli üres látszat. Pistoli is büszke arra, hogy címere van, amelyben hét pelikán jelképezi az önfeláldozást, mert a mesebeli pelikán saját vérével táplálja gyerekeit. S nagy dolognak tartja a zárt koronát a címer felett, ugyanis a zárt korona a királyi származásra utal, s a legfőbb uralkodási méltóság jelképe. Ősei Nagy Lajos idejében jöttek erre a vidékre, s nem véletlen épp ennek az uralkodónak az említése. Ő mondja ki, hogy minden nemes egy és ugyanazon szabadságot élvezzen, ezzel létrejön a jogilag egységes köznemesség. A tőle kapott jogok elvesztése, a kiváltságok odaadása miatt dühöng hősünk. Öncsalása is a mélypont felé közeledő vidéki magyar birtokos nemességnek a tévedését tükrözi. Téved politikai nézeteiben, és téved Maszkerádi iránt érzett szerelmében is.

A modern életet okolja mindenért, a fiatal nemzedék jellemtelen, a nők erkölcstelenek, „úgy mutogatják meztelenségüket, mint a napon száradó alszoknyájukat: a fiatal férfiak nem megbízhatók, gyengék, gyávák, megalakuvók, bár oly fölényesek, mintha valami különös tehetséget rejtegetnének. Pedig itt van éppen a tévedés. Az új nemzedék sokkal léhább és erőtlenebb, mint a régi.“ „Mindenki elveti jellemét, a meggyőződését, hitet cserél, ha az élet könnyebbnek ígérkezik. Sajnálom az országot, hogy csirkefogók, jellemtelen emberek kezébe siklik.“ A becsületet szerinte már negyvennyolc előtt eltemették. A nemzet pusztulása is a modern élet miatt következik be — véli Pistoli. „Kivesznek erkölcsünk, a szokásaink, a faji nemességünk. Az új, modern emberek kitologatnak bennünket őseink földjéről.“

Pistoli Maszkerádi Malvinba szerelmes, egy új típusú, modern nőbe, akinek titok, bűn és nagy vagyon az öröksége. „Én magamnak s magamért élek, mint egy fa, egyedül a mezőkön“ — mondja. Szeretni nem tud, önmagában keres mindent, Bujdoson a fűzfával szeretkezik. Érzéketlen és érdektelen, megveti a férfiakat, a tavaszt, az érzelmeiket. A bordélyház világa érdekeltte, mert a férfiakat ott lehet megismerni. Éppen ezért szereti azokat a francia

regényeket, melyekben a nyilvánosházak élete van megírva. Maszkerádi lelepleződik a cselekmény révén is — hűtlen lesz Evelinhez, elszereti tőle Kálmánt, és ő hozza a halált Pistorinak. De jellemét megmutatja az alteregójáról szóló mese is. Alteregója egy francia hölgy, egy kultúrbestia, aki lelketlen, kegyetlen, és gyilkosa lesz egy tisztnek. A szerelem hátborzongató változataira tanítja meg a tiszt, hogy „hosszú haját kibontsa, és ő abból kössön hurkot a nyakára“. A történet egy lélekben végrehajtott szerelmi gyilkosság. Másik alteregója is van, de arról nem akar beszélni, ez pedig azt sejteti, hogy a következő történet még ennél is hátborzongatóbb. Jellemét Pistoli halála előtti látomása is megmutatja: „sírásán át is látta a másik hegyet a látóhatáron, melyen Maszkerádi kisasszony lejtett, mint egy megőrült hastáncosnő. Fürtjei kibomlottak, a hangja vijjogott, a körmei meggörcbültek, láng és kés volt a szemében, a lábaszára mint a farkasé, a nyaka gyűrűs, mint a kígyóé“. Ez a nő leplezi le, alázza meg Pistorit. „Itt a sírva verekedő, sírva vigadó, sírva szeretkező emberek között egy fagyoslabú patkány ön, minden álarcosága mellett . . .“, és „látom, hogy tetted őket (mármint a nőket) boszorkányokká, bomlott hajú bestiákká, tajtékos szájú tébolyultakká“ — mondja neki, de így folytatja: „Te nagy gazember vagy, Pistoli — de szeretlek.“ Utolsó jelenetükben levetkőzik a férfi előtt, eljártja vele a rókatáncot, megcsókolja, ami Pistoli halálát hozza.

A rókatáncot egyébként mások szórakoztatására cigánygyerekek szokták járni, guggolós tánc ez lábkidobással, mint a kanásztáncok befejező eleménél. De Krúdynál a rókatánc többet jelent egyszerű szórakoztatásnál. Hogy miért járják a rókatáncot, milyen jelentéstöbblettel telítődik, Krúdy egyik novellájából derül ki. „A cigánylakodalmak végén, mikor minden jóból kivették a részüket a mulatozók, mikor már minden táncot eljártak, minden nótát elénekeltek: a rókatánc szokott következni, amit magánosan járnak a fiúk és férfiak. Lekuporodnak a földre, és egymagukban járják a rókatáncot. A bánat tánca ez. Nem kell nő hozzá, csak egy földbe ásott lyuk, amelyet körül táncol a legény. Szerelmi csalódás után szokás táncolni.“

A nyírségi nemes mindig vígan élt, élete lakodalom volt, s most, hogy vége lesz, most, hogy mindent végigcsinált, minden táncot eljárt, minden nótát elénekel, következhet a rókatánc. Az ő tánca is a bánat tánca, csalódott, a nő, akit szeretett és a tévedése volt, nem lett az övé. Az ő tánca halál-tánc.

Pistoli is, mint osztályának tagjai, a víg halál felé menetel. Nemesen vonul ki az életből, éppúgy, mint Álmos Andor, mikor eltávolodik az élettől. A halálos csók után „egy fekete kutya árnyéka futott át a szobán. A kutya sietve tűnt el a sarokban, ahol többé sohasem lehetett megtalálni.“ Ez a fekete kutya volt Pistoli lelke. Ismét a lélekvándorlás juthat eszünkbe, amikor az ember más alakban él tovább. A hiedelemvilágban a boszorkány kutya alakjában is megjelenhet, és ezzel a rendkívüli emberrel is ez történik. Kutya alakjában távozik, mint Mefisztó a germán mondában. S hogy rendkívüli volt, megerősít bennünket az is, hogy a temetősor óriási vihar keletkezik. „A felhők felüvöltöttek. A jó ég őrlítőt sikoltott.“ „A temető sarkán a jegegyefa úgy lobogott, mint egy fáklya. Repkedett, sziporkázott a tűz, mintha pokolból feljött lelkek ugrándoznának a lángokban. Kék volt, sárga volt, kísérteties volt a láng.“

Említettük már, hogy megjelenik a regényben a szadizmus. A régi Evelinnel kezdődik, Maszkerádival folytatódik, és még egy hősnőnél fellel-

hető, Rizujlettnél, aki a környék minden férfjának szeretője volt. „A szerelmi rafinéria olyan bűbájit tudta, hogy a nyírségi kurtanemes szívesen felhasította volna a mellét, hogy Rizujlett kibuzgó véreben áztassa meg csodálatosan kis lábát . . .” Ő az a nő, aki ismerte a hírhedt márki úr receptkönyvét is.

Ki volt ez a hírhedt márki és milyen lehetett receptkönyve? Sade márki három rendszer alatt 27 évet töltött 11 börtönben. Ma a szexuális eltévelyedésben szenvedő grafomán örület látják Sade-ban. Előkelő származású volt, de züllött életmód, istenkáromlás és szentséggyalázás miatt került börtönbe. Először egy koldus jelentette fel, akit levetkőztetett és megkorbácsolt. Másik alkalommal inasa és négy prostituált társaságában orgiázott. Flagelláló hetero- és homoszexuális szeretkezés közben egy lánynak cukrot adott, amelyben örölt kőrishogárból készült hevítőpor volt. Ekkor halálra ítélték, de aztán felmentették. Háremet tartott, melyben férfiak és nők egyaránt voltak. Regényeit a börtönben és az elmeógyógyintézetben írta, ott is halt meg. Az elmeógyógyintézetben színielőadásokat rendezett az örütek közreműködésével. (Ezt az epizódot dolgozta fel Peter Weiss híres darabjában.)

Posztív utópiájában kifejti, hogy az erkölcsi normák szülik a bűnt. A Rosszat a létezés alapvető formájának tekintette. A Természet mint Rossz létezik. Csak úgy létezhetünk — vallja —, ha magunk is rosszak vagyunk. Világképe az erkölcstelenségre és a megaláztatásra épül. Erotikájának lényege a profit utáni kíméletlen hajsza. A szexuális kizsákmányolás formáit elemezte, s nála a profit, illetve a hatalom szimbólumaként a kék jelenik meg. A kegyetlenség nem egyéb, mint emberi energia, melyet a civilizáció még nem rontott meg: erény tehát, s nem bűn. A prostitúció az életben maradás eszköze. Könyveiben megtervezett orgiákat ír le, melyekben nincs holtidő, a kék intenzitását próbálják növelni új és új perverziók révén.

Az *Új Justine* című regényében egy orgia állomásai a következők: leltárt készítenek, felbecsülik az alanyokat és saját fizikai kondíciójukat; felállítják az orgia programját, összehangolják a tevékenységet; a programot gondosan hajtják végre: végül mérleget készítenek az orgiáról, elkönyvelik a veszteségeket és a nyereségeket. A leltár a regényből érzékelteti a kolostor belső szervezetét: ezek szerint a kolostorban 2 szeráj áll 6 szerzetes rendelkezésére. Az egyik 18 fiúból, a másik 30 lányból áll, így minden szerzetesre 5 nő- és 3 fiúáldozat jut. Justine társnői közül a leányok csoportja (6 és 12 év között) fehér ruhát, a Vesta-szűzek (12 és 18 év között) apácaruhát, a szodomiták (18 és 24 év között) görög ruhát, míg az elfenekelendők (25 és 30 év között) török ruhát viseltek. A fiúk osztályai: a fiú szeretők közül a legfiatalabbak (7 és 12 év között) sűrűke matróruhát, az idősebbek (19 és 25 év között) frakkot hordtak. A házirend 22 pontból állt, a büntetések között hat halálnem szerepelt . . . A szerző filozófiai megfontolások alapján jutott el a tömeggyilkos orgiához. Az individuális bűnök gyakorlatát hirdeti. Elméletének ismeretében nem nehéz elképzelni, milyen receptkönyvet ismerhetett az említett szereplő.

A témánál maradva, egy ellentmondásra vagy inkább kettősségre figyelhetünk fel Álmos Andor esetében. Ez a falusi tudós szintén jól ismerte vagy ismerhette Rizujlett szerelmi rafinériáit, tehát nem is olyan ártatlan, csendes, nyugodt magyar úr, mint ahogy első pillanatra látszik.

De ilyen kettősségekre, az egy emberben lakozó két emberre találunk még utalásokat. Ilyen esetekre gondolunk itt: „Evelinnek olyan nyaka volt, hogy

egyformán ráillett a nyaklánc és a kötél.” Vagy egy másik példa: „Pedig sokat kerestelek, hogy a lábam megfájdult belé . . . Ringyók és apácák között.”

Már említettük, hogy a téli táj, a téli éj nem ígér boldogságot, mert mindig jelen van a halál gondolata. S nem találunk a regényben egyetlen tájleírást sem, melyben ne tűnne fel a halál gondolata. Például: „A tavaszéj csodálatosan ragyogott a varangyos föld felett. Ködök, párák, füstök úsztak felfelé a magosságba a lápból, mint meghalt gyönyörű nők alakjai, akik kellek magukat a holdsugárnál . . .” Van olyan tavaszi kép is, ahol a hasonlatban akasztott ember képe jelenik meg. A tavasz itt nem rendcsináló, nem varázsolja széppé a világot, és nem a rend és tisztaság képzetét hordozza. A tavaszi táj itt egyhangúsággal váltogatja színeit, s hiába kezdődik új élet, új kártyajáték, azt meg lehet ugyan nyerni, de el is lehet veszíteni. Minden ember újra szeretne élni, újrakezdeni mindent, de ahhoz az öregeket gyorsan el kell temetni. Ezért nem szereti Maszkerádi sem a tavaszt, sem a tavaszi verseket. „Vajon nem mindegy a sivalkodó hózivatar vagy az enyhe, andalgó szél, ha egyszer a sírban fekszünk? Nem érdemes elkezdeni sem az étellel, mert úgylis vége van nemsokára.”

Pedig a nagyvárosban élők még szépnek találják a természetet, de csak azért, mert tőlük távoli, és ami távoli, az úgy tűnik, ígér valamit. Ezért mondhatja Kálmán, ezért remélheti, hogy „lesz idő az ős és tavasz szépségeinek a megfigyelésére”. Ez a romantikus külsejű, de romlott fiatalember Pesten él, s csak a kiskocsmá megközelíthető számára, ahová elhibázott életű emberek járnak. Az előkelő világ számára megközelíthetetlen. Persze ő is jobbra vágyik, de csak hajnalban fogadkozik, és hiába tér boldog megtisztulással aludni, estélig elfelejt mindent. Vágyvilág marad a családi boldogság, a Nemzeti Színház, a budai korzó és a boldog vasárnapi kirándulás.

Vele együtt számúzi magát az éjszakába Diamant úr is azok közé, akiknek semmi közük a nappali élethez. Ez az úr valamikor első gavallér volt és híres táncosnőknek küldött virágot. De ezzel sem volt elégedett, mindig másra áhítozott, amit sohasem ért el. Sorsa megfordult, de nem lett napra fordulás, és ebbe belenyugodott — olvashatjuk, de el nem hisszük, mert a hős igenis sebezhető, ha más ember szerencséjéről hallott, akit magánál alábbvaló embernek tartott. Zöld urat utálta, mert annak sikerült az élete. Ő már úr volt, igaz, csak külsőségekben, pecsétgyűrűje volt, és szerette francia nyelven mondani a szavakat, és fél szemre való üvege is volt, melynek aranyból volt a rugója, és viselőjének tekintélyt kölcsönzött. Diamant úr vágyvilága is megjelenik, azt hiszi, azt képzeli, falun nagyon boldog lenne. Úr volnék — mondja, mint keleten az urak. Most csak egy csavargó a nagyvárosban. „Falusi kutya, amelyet a városba hoztak, hogy itt eltévedjen . . .”

Ő is a nemességét teszi felelőssé a mai állapotokért. Így dühöng: „A történelmi nemesség úgy viselkedett, mint a balek. Fizetett határidő előtt, mintha hitelét akarná megerősíteni. Negyvennyolcban, vagy tudom is én, hogy mikor, odaadta az utolsóját, amiye még volt, a nemesi kiváltságot. Önként degradálta magát közemberré . . .”, „. . . mit akar egy olyan náció, amely önként lemondott minden kiváltságáról?”

Hőseink között nincsen egy sem, aki elégedett volna, egyikük sem boldogul igazán, elmarad a napra fordulás. Helyette alkonyodik. „Mindenütt bús alkonyat, mely az örömök végét jelenti, a kert bezárásának idejét mutatja,

amely kertben oly hosszúra terveztük életünket s szerelmünket.“ „Mindenütt a világon észbe jutnak az embernek azok a tragikus alkonyati gondolatok a bejárt napok céltalanságairól.“ Pedig a májusi alkony, úgy tűnt, biztat valamivel, mert akkor „életteljesnek és célirányosnak látszott minden, senki és semmi nem kívánt meghalni az aranyporos országút környékén.“ De kiderül, hogy a szép májusi alkony csak a búcsúra menőknek, a csodára váróknak adhat vigaszt.

A nyírségi alkonyat mindennél szomorúbb. „A nyírségi alkonyatnak különös lényei vannak, amelyek csupán e tájon találhatóak fel.“ Vándorok, vándormadarak, néha láthatatlan lények ezek.

Fel-feltűnnek, de gyorsan távoznak is, s az élet is elsuhog velük. „Suhognak az évek a széllal, az esővel, a tovamorajló viharral, a vándormadarakkal...“ „Megrendül az éj, mint egy foszladozó átok. A bolond madarak kiáltására a lomha kárpit megrezdül. Hangok hallatszanak a nagy messzeségből. Mintha most értek volna a ház felé a vadludak, amelyek rejtelmes céllal, megfoghatatlan parancsra átrepülnek a nagy setét éjszakát, mint kóborló lelkek, akik másvilági hangon beszélgetnek.“ A szigeti világgal kapcsolatban ismét megjelennek: „... a vadludak eligyekeznek e tájról az éjszaka setét kárpitja alatt, mint menekülő szellemek, akik búcsúzóul különös hangokon kiáltanak le a bús magasságból, mintha mindazokat magukkal hívnák, akiknek itt nincs boldogságuk.“ Tehát az előző motívum ismétlődik, s ebből már logikusan következik, hogy „Álmos Ákos azt várta, hogy a vadludak hívják őt a túlvilágra. Elmegy innen, mint fekete, csapzott, jégszárnyú vadlúd, messze, messze...“

A vándorok hiába hoznak örömet, szenvedélyt, végül elmendegélnek. Mindig előre mennek „a közelgő éj szívzsibbasztó bizonytalanságú hegyláncai felé“. A falusi idill helyett a nyírfák is az élet elviselhetetlenségét kiáltják, a „keresztutak megszólítják alkonyattal az utazót, és elmondják neki, hogy úgyszólamint hiába megy gyors lovaival, a percet, az órát többé nem találja életben“.

Ezek a részek az egész regény alaphangulatát erősítik, kiegészítik.

Krúdy képei annyira telítettek, hogy akár egy hasonlat is megidéz egy világot. A történelmi múltat nemcsak a szereplők emlegetik, egy-egy hasonlat is (vagy a nevek) a forradalmat juttatja eszünkbe. Például: „... a hársak összehajolnak, mint a szabadságharc tábornokai...“ De jakobinus- és kuruc-motívumok is feltűnnek. A földszintről a kertbe csigalépcső vezetett, „amelyet még akkor építettek, mikor jakobinusok bujkáltak Pesten, és a ház ura tagja volt az összeesküvésnek“. Vagy: „Levett kalapjuk alatt olyan volt a fejük, mint Rákóczi hűségesei jobbágyai.“ De az austerlitz-i győztes csata is előfordul egy hasonlatban – a napoknak is ilyen jelentőségük volt. A középkor képzete is megjelenik a regényben.

Utalás történik keletre és nyugatra is, kelet a származásunkat idézi meg, nyugat a kultúrát.

Maszkerádi Pistoli szemében látja a kutyaszőrű nyírségi hun-ivadékat. Pistoli tatár szokás szerint, ázsiai hangszerével és nomádjaival jön éjjeli zenét adni. A nyírségi lányok ősanyja „bivalyoktól vont szekéren jött Ázsiából“.

Az egyik nő Rizujlettnek hívta magát, „mert észrevette, hogy a férfi napkeleti barnaságát és franciás könnyedségét kedveli leginkább“. Csinált magának olyan nevet, amelynek betűiben benne volt Kelet és Nyugat. A

franciás motívumok egyébként gyakoriak a regényben. Evelin pesti házának francia tetője volt, a házhoz francia kert tartozott és fehér gloriett. Álmos Ákos a francia enciklopedistákat olvasta, és az *Anyegin* is francia nyelvű volt. Francia regényeket olvasnak a hősök, Dumas-t, Sue-t, s ezek a nevek nemcsak a romantikát idézik, hanem a 48-as forradalmat is. Jósikát is olvasnak — ő részt vett a szabadságharcban —, de a hősöket a kaland, a romantikus jellegzetességek vonzzák. Akik régi boldog házakban éltek, „csóválták fejüket Don Quijote szerelmén, Manon Lescaut kínzó keservén és Kisfaludy bús keservén“. Kisfaludy is, Tompa is kedvelt olvasmánya volt a nemes kúriáknak, az érzelgős-szerelmes elégiák és a virágénekek, pedig a műfajt a maga korában is kételkedve fogadták. De ezek az olvasmányok a kor színvonalát mutatják, ugyanakkor utalnak a hősök jellemére is.

Két példát említenék: Maszkerádi ki nem állhatta Turgenyevet, Evelin viszont éjjel-nappal olvasta volna. És Scottot is olvas, az *Ivanhoe*-t, a szentföldi lovagot, mert a középkori lovagok között álmodozva érezte jól magát, a tüneményes középkori nők útra kelnek előle, mikor megzavarják az olvasásban.

A kor divatját mutatja a régi Evelin, aki mint Szendrey Júlia, rövidre vágatta haját, és fiát Zoltánra keresztelte. A Hölgfutárt és a Életképeket olvasta, ezekben a lapokban a nemzeti érzés mutatkozott meg. Lisznyai Kálmánt hívja birtokára, a kor divatos költőjét, ezt a Petőfi-epigont, ami az igénytelenségét is jelentette. Ezt az eltévelygett költőt tévelygésében a közönség rendkívüli igénytelensége erősítette meg.

Az elemzésben meg szeretnénk volna mutatni, hogy Krúdy képeinek alapos elemzése bonyolult összefüggéseket tárhat fel, s az író utalásainak szerteágazó volta mindig egy helyre fut össze, az egész megértését teszi lehetővé.

CSÁNYI ERZSÉBET

**A SZÖVEGHÁTTÉR VIZSGÁLATA KRÚDY
NAPRAFORGÓ CÍMŰ REGÉNYÉBEN**

A szövegháttér vizsgálata Krúdy prózájában elsőrendű feladat. A cselekményt, az eseményességet elsorvasztó modern regényforma a műelemzést is azokba a szférákba tereli, amelyekben lényét ki tudja bontakoztatni: a történéseket elfátyolosító szövegháttérbe.

„Krúdynál a cselekmény, a jellemábrázolás elmosódó kontúrjai mögött a képanyagban tárulnak fel a költői üzenet mélyebb, igazibb összefüggései . . . A cselekmény, az ábrázolás gyakran csak ürügy arra, hogy a hasonlatok, metaforák anyagában elmondja legfontosabb, legsajátabb mondanivalóját, azt, ami lelkének mélyrétegéből, a személyes tudat tárnáiból áramlik fölfelé.“ (Kemény Gábor)

Krúdy képvilága önállósodik, sajátos üzenetek hálózatát alkotja, és csak másodsorban szolgálja a szemléletesség hagyományos elvét. A szemléletesség, az ábrázoltak pontosabbá, érzékletesebbé tétele viszont Krúdy prózájában sokszor saját ellentétébe csap át, mert a burjánzó képi bőség épp gazdasága miatt elvonja a figyelmet az eredeti látványról, és önmagát helyezi előtérbe. Az ilyen elkanyarodások, tárgytól való eltérések, „mellébeszélések“ labirintusában a befogadó el elveszti az elbeszélés fonalát, s egy ködös, bizonytalan érzés lesz rajta úrrá. Tulajdonképpen a szövegháttér a szöveg előterévé, elsődleges jelentéshordozóvá válik ekkor, és a szerző eszmei mondanivalóját sugározza az olvasó felé. Az író közérzetét, világérzékelését szuggereálja, „egy metszően éles bizonytalanságra hívja fel a figyelmet, ami már csak kiegészítésekben ragadható meg. Krúdy úgy és azért olyan, amilyen, mert szüntelen kitérésben van . . .“ (Mészöly Miklós) Ez a szüntelen kitérés végső eredményében paradox módon a kimondhatatlant explikálja, s minél fokozottabb a szöveg redundanciája, monotonája, annál inkább. Így vált át a Krúdy-próza „bőbeszédűsége“ „feltűnő művészi ökonómiává“ (Bori Imre), hisz bonyolult jellemapparátus és cselekmény-mechanizmus mozgatóját teszi szükségtelenné a képanyag, a képzethálózat és a kisebb jelentésegységek. A *Napraforgó* mélyrétegeit ezekből bonthatjuk ki.

A regénynek domináns képzete a halál. Alig találhatunk halálképzet nélküli oldalt. A jellemek mind az elmúlás, a mozdulatlanság, a csőd, a halál felé mutatnak. A Krúdy-hősök a végzet áldozatai; sorsukat múltjuk pecsételi meg, amelyben a személy játszott főszerepet. Krúdy a hősök nevét jelentéshordozó funkcióval látta el. Ezek a kisebb jelentésegységek jelképként hirdetik a jellemek lényegét. Álmos Andor neve a pislákoló életről, Végsőhelyi Kálmáné a züllöttségről, hitványságról, Pistolé (akít a környéken Pisztolynak is neveztek) az (ön)megsemmisítő agresszivitásról, Maszkerádi kisasszonyé a boszorkányságról árulkodik.

Jellemző mozzanat, hogy az író a regénycselekmény idejét a tél és az ősz vonzaskörében tartja, s a tavasszal érkező szerelmek is csak a kudarcot, a végzetet hozzák, másvilági fényt árasztva a földre.

A téli világ a mű kezdetén máris a temetőt, fehérségével a világ végét juttatja az író eszébe. Feltűnő, önnállósulni készülő hasonlatok készítik elő már az első lapokon a regény végkicsengését: a rézkilincs „oly halkán ment lefelé, mint a koporsó a sirgödörbe“, „mint egy hulla, aki elfelejtett meghalni“, „a mulandóság összeomló öreg cseléd módjára guggol az ágy lábánál“, „mint kóborló lelkek, akik másvilági hangokon beszélnek“ stb. A hősök magukkal hordozzák halálképzeteiket. Evelin pesti kastélyának udvarában is temetőt, kísértetekkel teli túlvilágot látott, Bujdoson pedig a nem-lét tömény közegébe kerül: „A családi sírbolt vasrácsos kapuján át láthatta atyja és anyja homokkóporsóit . . . Talán a vén halál repült a tájon a hófúvásban . . .” A természet és a bujdosói éjszaka a foszladozó hullák szagával itatja át Evelin lelkét. A szövegháttérnek ez a halált hangsúlyozó funkciója rendkívül fontos, mert a felszíni rétegekben, a szöveg előterében Krúdy a falu józan, nyugodt, becsületes, idilli életét festi. Eme ellentét révén már az első fejezetben felcsendül az a többszólamúság, amelyet a mikrorealitások hoznak létre a felszíni jelentéssíkokkal.

A második fejezet Álmos Andor halálával kezdődik. Az ő egész világa a nem-élettel, a visszafogott, puritán levéssel való kiegyezés. Háza egy rejtett szigeten „a halál, az elmúlás tanyája volt. Ezen a házon, ebben a házban semmi sem akart élni, mert az élet unalmas, céltalan napok sorozata. Az egészben csupán az előkészület érdekes: az elmúláshoz.“ Ősei hagyományozták rá a nőkért való ideiglenes meghalás szokását, melyet Álmos Andor úgy nevezett: „eltávolodás az életből“. A család egész története a végzet jegyében alakult.

A harmadik fejezet Végsőhelyi Kálmán pesti kalandjaival ismerteti meg az olvasót. Míg Álmos Andor feddhetetlen becsületességével, hermetikusan zárt világával merevíti mozdulatlanságba, semmibe, halálba az életet, Kálmán a züllöttség és értéktelenség felől érkezik ugyanide, vagyis a nullapontra. A szerelmet mindketten a halállal párosítják, mindketten képtelenek a szerelem kiteljesítésére, megvalósítására. Álmos úr élettelenége folytán, Kálmán az ocsmány élethez való devalválódása miatt. Kálmán szerelemhez fűződő képzetei minduntalan előrejelzik kudarcát: „De az hallgatott, mint az imádott nő, akit felhevülésünkben, meggondolatlanul örökre megöltünk.“ Vagy: „Néha egy-egy utcai nő felköltötte az érdeklődését, akinek pásztorórája után úgy érezte magát, mintha a halállal ölekezett volna.“

A halálképzeteket nyomon követve ebben a fejezetben a pesti társadalom valóságához jutunk el. A korcsmában rulettező urak egyikének ajkát hagyja el a „fulladt, ércetlen, gyilkosságot jelentő üvöltés“.

Az ő vértelen arcukra ülnek ki a hullafoltok, míg „a hóhérlegények a bankadó háta mögött egymásnak vetették a hátukat és boldogan nevetgéltek“. A pénz szörnyeteggé válásának folyamatát villantja föl az író, s e folyamathoz rendeli a megsemmisülés, a magyar uralkodó osztály vízbe fúlásának látványát. A halálképzetek következő sűrűsödési pontja a pénzért fiatal szeretőt vásárló előkelő úriasszony, Ninon. „Egykori ifjúsága, amely beteg fecskéként meghalt az afrikai partokon, erre az éjszakára visszatért . . . Kálmán . . . , mint egy vén cirkuszparipát, amelyet holnapra talán halottaskocsi elé fognak.“

A korhely Végsőhelyi e találkozás után meglepik a búskomor képek: „Keskény belvárosi utcán pislogó gázláng, amely alatt a zsineget előkészíti, hogy nyakára hurkolja . . . Búz és élve eltemettség . . .“ E fejezet züllöttségképzeteiben megidézi a pesti élet fiatal és idősebb képviselőit mindkét nemből, kiknek közös jegyük a prostituálódottság, s ezért körüket az író a halál képanyagával köti össze. A metaforák és hasonlatok a szöveg háttérében, az események mögött munkálkodnak alattomosan, és meghatározzák a befogadói hangoltságot. A síkok többszólamúsága itt is létrejön, habár nem egyértelmű ellentét formájában. Végsőhelyi Kálmánnak, hitvány életével szemben, van egy ellenpólusa: Evelin. Azonban látjuk előre, hogy mély romlottsága és gyöngye jelleme bukásra predesztinálja. A negatív képzetek tehát fölényben vannak, és sugallják sorsát. A képanyag jelzései, amelyek a magyar uralkodó osztályt is a halál előjelével látják el, a szöveg felszíni síkjával hangzanak egybe, mert hőseink a rulettben és a szerelemben az események szintjén is vesztenek. Ebben az esetben tehát a szövegháttér csak megerősítette, elmélyítette a jelentést. Az életlehetőségek sorában az író felvillantja még a „rendes élet“ jellemzőit is, hogy érzékeltesse: a nyárspolgári élet sem ad semmilyen kiutat a sivár és céltalan jelenből.

Az ötödik fejezetben a halálképzeteket a démoniság gyűjti maga köré. Maszkerádiról van szó, a bűvös erővel bíró nőbolondítóról, aki különös halála után kísértetként jár vissza, hogy megrontsa a pesti nőket, temetőszaggal árássa el őket. A megbabonázottak körül élet és halál lengi át egymást, misztikus vérfürdők bizonyítanak a démoniság jogossága mellett. A tébolyult perverziók közepette a hősök úgy érzik, „hogy a halott, az ablak alól hörögve, vérezve bejön mindjárt a házba s istenítéletet tart. Lotti úgy suttogott, mint a halálos bűn . . . — Te boszorkány — rebegette a kékfestő sirva és szerelmesen . . .“ Ennek a közegnek a terméke Maszkerádi kisasszony, akit egy „törzszavú asszonyság“ nevelt fel. Lényéhez mágnesként tapadnak a halál, kísértetiség, démoniság felé sarkított víziók. A szerelmet vérengzésnek látja: „Amíg egy örült férfi elharapja a torkod, mint a róka a libáét.“ Ha volt is szerelmes az életben, akkor „egy sírfába a régi katonai temetőben Budán . . .“ Evelinnel ellentétben, aki szüntelenül azon vajúdik, „vajon hogy kellene élni“, Maszkerádi számára minden a halált árasztja magából, a másvilág felé irányt: „... mintha már száz esztendő óta a sírban feküdnék, és egy megsárgult napló volna az életem, amelynek előre tudom a végét“. A tavasz lendülete sem tudja magával ragadni: „Nem érdemes elkezdni sem az étellel, mert úgylis vége van nemsokára.“ Tavaszképzetei is kísértetiesek: „... a fekete fészkek, fagumók úgy függtek alá a tar gallyakon, mint akasztott emberek, akiket kivégzett a tavasz, mert már úgysem életrevalók“. A továbbiakból kiderül, hogy Maszkerádi kisasszony a halált az élet, az emberi sors nagy paradoxonának tartja, a haláltudat lehetetlenné teszi az élet élését. Képzeteiben az élet és a természet képei csak negatív lenyomataikat mutatják. Szeretne kivetközni a halállal határolt emberlétből, de e vágy csak arra elég, hogy elvetemültségét táplálja.

Ehhez a halállal átítatott boszorkányivadékhoz társul e fejezetben Pistoli, aki a maga módján szintén démoni jellem. Neurotikusságában és gátlástalan mindenre elszántságában egy hullámhosszon van Maszkerádi kisasszonnyal, vámpíri szerelemétségében pedig annak őseit folytatja a jelenben. Maszkerádi kisasszony éppen saját ideálját ismeri fel Pistoliban. Szerelmének, a törpe fűzfának a tulajdonságait látja meglevenedni a vén kérőben: a szenvedélyte-

lenséget, a kegyetlen fölülkerekedettséget, az érzelmek letiprását, megvetését. A kisasszony e szadizmusban és mazochizmusban önnön halálfélelmét, érzelmi válságát vélte legyűrni. A mindent megélttség fölénye és túlélése vonzotta végzetesen Pistoli felé. „Gyűlölöm a két észvesztő szemed... Tele van elpusztított, felfalt, szétmarcangolt szívű asszonyok árnyaival... Látom, hogy tetted őket boszorkányokká, bomlott hajú bestiákká, tajtékos szájú tébolyultakká. Te nagy gazember vagy, Pistoli — de szeretlek.“ A halálképzetek ebben a fejezetben az agresszivitás jegyében bontakoznak ki. Vér és perverzió tapad a szerelem képeihez, pribékmarok és tűzijáték, ellentétben Végsőhelyi Kálmán undorral és nyegleséggel telt halál/szerelmevizióival vagy Álmos Andor semmibe foszlásával.

Az ötödik fejezetben azonban Álmos Andor a számára lehetséges mértékig feltöltődik étellel. S a regényben annyiszor emlegetett halálos szerelem szóösszetétel valódi jelentése világosodik itt meg, amikor kiderül róla, hogy „másvilágriasztó“. E hősök mind a halált szeretnék elriogatni a maguk módján a szerelemmel, de a szerelem csak akkor veheti fel a versenyt a halállal, ha maga is a halál mezét ölti fel, és halálösszává válik. Álmos Andor szerelmi vallomlásában a teljességet öleli fel, s ezt annál inkább teheti, mert szerelme boldogtalan, kilátástalan. Halál- és szerelemképzeteiben a rémület válik dominánssá. „Rémület vagy, aki torzonborzan nyitja ki félig az ajtót álmodozásaimban, mint egy kést szorongató gyilkos... Megholt asszony vagy, aki haloványon szellemként simul az ajtóhoz és a másvilágra hívogat integető ujjával... Halál vagy s élet vagy.“ Álmos úr azonban vallomásával csak részvétet tud ébreszteni Evelin szívében. Kudarca zokogást fakaszt fel a torkából a kapitány előtt, aki újabb halálcsatlós, Krúdy „sírbojtbeli lovagnak“ nevezi. Az ő életbölcselete is megerősíti az eddigi hősök halálcentrikusságát. Tekintélyes tapasztalat—szerzés után a kapitány kivonult az életből, „vigasztalanul ült karosszékeiben, mint egy sírkereszt“, és elviselhetetlennek tartotta a világot, mert „nagyon butának kell annak lenni, aki elviselhetőnek véli az életet... Csak a pojácának való az élet kiélése“.

A hatodik fejezetben a halálképzetek már a bevezető tájleírásban a lelkünkre telepednek. Jellegzetességük ezúttal a légiesség, a lebegés és a remegés, ami mintegy előkészíti Evelin boldog reszketését, midőn az úton találkozik szerelmével, Végsőhelyivel. A szövegbe sugallatként beszüremkedő levegő- és fényképzetek a következő halálképekkel fonódnak össze: „... az égből a földre hulló fényekről, amelyek egy másodpercig fennakadtak egy emberi szemben, s onnan nyomban tovább hullottak a sír felé... Másfelől a nádasok és lápok húzódnak meg, mint légben álló halottak... A kopár nyírfák, mint fázékony zárdaszüzek remegnek a tájon, és az élet elviselhetlenségét kiáltják lesóványodott karjaikkal... És a levegőben valami párázat úszik, amely megfojtogatja a szívben az örömet...“

A fejezet folytatásában a halálképzetek az életunalommal foglalkozó Pistolihoz fűződnek. S mivel éppen nyugalmi korszakát éli, így a másvilághoz kötődő dolgok is szelídebb, statikusabb formájukat mutatják: a halálos ágyat, a temetésén elfújandó nótát, a gyászszalagot, a siralomházat.

A hetedik fejezetben újabb változáson esnek át a halál eddigi hasonlatai, metaforái: a menyasszony szent tüneményét köti Pistoli a halálhoz. S nem véletlenül, mert saját kifejelet nélküli vőlegénységéről és Maszkerádi kisasszony megkért kezéről, menyasszonyságáról van szó ebben a részben. E ki nem

harcolt frigy sodródik veszélybe, s viselőit igazoló módon meg is szentségtelenedik, habár Pistoli „utolsó szerelme volt ez az egzotikus és hóbortos hölgy, akit oly tisztán akart átvinni magával a másvilágra, mint a rózsafüzért csuklóján a koporsóba“. De hogy a démoniság ne adja meg magát semmi magasztosnak, „a nagybőgő tompán mordult, mint a végzet; koporsóban menyasszonyt kísértek sírjához feketeruhás legények . . .“ Vagyis: Maszkerási összeszűri a levét barátnője szerelmével Pistoli udvarában. A halál, a téboly és a menyasszony képzete fonódik össze a következő hasonlatban is: „Pistoli sokat üldögélt e helyen . . . mint egy lovag, akinek tébolyult menyasszonya tegnap ugrott le a vár fokáról . . .“

A továbbiakban a halálképzetek egy újabb figurát hoznak elének a regény szövegtéből: Kakukot, a semmittevőt, aki szintén a halál szolgája, mint a többi hős, csakhogy ő fájdalommentesen éli ezt a szerepet. Azok közé tartozik, akik „tunyán mennek át az örök setétbe, mert sohasem hittek abban, hogy az éjszakában valaha hajnalodik“.

A halál legfenyegetőbb neme Pistoli számára az öngyilkosság. „Pistoli félt az öngyilkossági tervektől, hálnivágyó óráktól. Vékony nadrágszíjat viselt, amely biztosan leszakad vala mázsányi súlya alatt . . . Az öngyilkosság mezítláb haladt a havon, csavargott háza körül, mint egy tolakodó kéregető.“ A halál emberalakba bujtatása, teljes felszerelése már az erőteljes fenyegetettséget sejteti.

A nyolcadik fejezet Az élet örömei címet viseli. S valóban, az eddigi lidercként nyomasztó haláltünetek helyett ebben a fejezetben az elmúlás, a búcsúzkodás is meglágyul, kedélyesebbé lesz, sőt, a halálra való utalások is megrikkulnak. Hullafoltok helyett most így jelzi az író az eljövendő fordulatot: „Úgyis: kampec doloresz. Padra teszik a csizmámat . . . Most melan-kolikus volt, mintha közeli végét sejtene . . . Oly fuldokolva kezdett el zokogni, hogy alig volt ideje lélegzethez jutni.“

A kilencedik fejezetben Pistoli „már nem sokáig várakoztathatja a másvilági fogatot“. Kiegyezett a sorssal, megnyugodott a halálban: „. . . Minden elnyugodott, mint a halott madár az avaron . . .“ Itt tűnik fel egy hasonlat, amelyben Pistoli, vagyis Pisztoły neve is szerepel, de az agresszivitás és a végzet ezúttal őellene irányul: „Pistolinak láng csapott az arcába, mintha pisztołylyt sütöttek volna el az orra alatt.“ Maszkerádi kisasszony csókja egyben a halált hozó csók is: „Maszkerádi ráborult, mint egy hattyú és oly erősen nyomta száját szájára, hogy a jó úr fuldokolni kezdett.“

Pistoli halálához utoljára, immár ellentétes előjellel, a megtermékenyülés és újjászületés képzetei csatlakoznak (383. old.). A Pistoli temetése című következő fejezet e groteszk megújulás szelleméhez híven a halálról és borzalmairól egy szót sem szól. Az élet problémái, melyeket a halál okozott, a vég eljövételével tárgytalanná lettek. A szövegáttér, a halálképzetek híján, a megkönnyebbülés érzetét váltja ki, s csupán Pistoli temetési szertartásának kudarcbá fulladása, a temető kísérteties lángba borulása jelképezi a démoni erő, a sátánosságra ítéltés örökös földi jelenlétét, megsemmisíthetetlenységét.

Az utolsó fejezet az élni nem képes hősök sorsát teljesíti ki. Itt próbálja meg az író kissé mesterkéltén értelmezni a regény címét. A *Napraforgó* helyett Krúdy eredetileg a *Naprafordulás* címet adta művének, ezzel világosabban érzékeltetve hőseinek a nap, vagyis az élet felé kapaszkodását. S hogy a regény folyamán ez a kapaszkodás hasztalan, azt az utolsó fejezet következő

képe is jelzi: „Az útszéli napraforgókat össze lehetett téveszteni a lesóványodott madárijesztőkkel.“ Krúdy itt fogalmazza meg a következő kérdést is, mintegy összegező szándékkal: „Kinek az élete fordult napraforgó módjára a boldogság felé, s kinek konyult le idő előtt bús feje a tavaszi viharokban?“ A hősök, akik a maguk módján egytől egyig mind ugyanazt a kérdést teszik fel maguknak, végül is nem oldják meg életüket, tovább folytatják veszteglésüket e földön. Egyedül Pistoli fejez be valamit, s ezáltal jelképpé válik. Befejezett életével megtestesítette és határok közé zárta a földön élők és vergődők ellentétes pólusokig sarkított tapasztalatait. Ami az ő villódzó élete után következik, az már csak lemondás, belenyugvás, önmegadás (Evelin és Álmos), vagy pedig sodródás a megkezdett pályán, ami — Pistoli története bizonyítja — boldogságot nem ígér (Maszkerádi, Végsőhelyi).

A lemondás, az elcsendesedés telepszik a regény fő- és mellékszereplői mellé: „Vagy csendeszen elbeszélgetünk az életen, mint azok, akik a temetőben találkoznak egy sírdomb mellett.“ Mint látjuk, a halálképzetekbe is ez a rezignáció lopakodik be. Vereséget szenvedő és mélázó hőseink szemében Pistoli útja és viharos lángolása, mellyel az életigény torz szüleményeit termelhette csak ki, tömör szimbólummá nemesedett, s az itt maradtak úgy emlékeznek rá, mint az elmúlt életre. Az életet temetik, amikor Pistolit búcsúztatják a tragikomikumba fulladó szertartáson.

Pistolit temetve maguk is érzik, hogy nem vállalkozhatnak ezek után az élet élésére, hogy már csak beszélgetni tudnak az életről, mint egy fájdalomosan szép, elvesztett csatáról, melynek tanulságain elgondolkodni az egyetlen érdemleges lehetőség. Álmos Andor az életnek akar emlékművet állítani, amikor Pistoli mesterséges sírját tervezi Evelin kertjében. A groteszk gondolat véglegesen tudunkra adja, hogy a hősök élő halottak, hogy az élet élésének lehetetlenségét állandóan szem előtt akarják tartani, s ezért a halál fantomját nem különíthetik el a falun kívül rekesztett temetőben, hanem testközelben, a kertben helyezik el. Ez az önmegadás számukra még mindig könnyebb, mint a zaklatottság: „Ajánlanám is, hogy a kertben egy mesterséges sírt ássunk, a Pistoli barátunk részére. Dombot és hantot, keresztet és a nevét a sírra, ahol elgondolkozhatnánk nemes barátunk életén... A bolond élet csak rohanjon mások országutain...“

A halálképzeteket kiemelve és végigkísérve a regény kardiogramját kapjuk meg, ami áttekinthetően mutatja ki a mű üzenetének szereplőkhöz kötött megforgatását, amely kanyarulatok végül is mind egy pontba torkollnak. Ez a vizsgálat sarkítja legpontosabban a szereplők jellemét, Pistoli központi szerepét, és teszi világgossá a regény befejezését.

A stilisztikai elemzés is kikristályosítaná, árnyalná a mű rejtett vonatkozásait. Csak egy képi alakzatot, a hasonlatot vegyük szemügyre az általunk vizsgált halálképzetekben!

A *Napraforgóban* két hasonlattípus jelentkezik a halál képeivel összefonódva. Az egyik a szervetlent, az élettelen, a lélekkel nem bírót, a nem emberit hasonlítja önnön ellentétéhez, az élőhöz, az emberihez stb. Az írói világra mindig a hasonló, a hasonlat tárgya a jellemző, hisz a képzelet ebben csaponghat kedvére. Az ilyen irányú hasonlatokban tehát az élet, az emberi súrolja az élettelen, a halált, de ahelyett, hogy felülkerekedne, mintegy megszemélyesitené a holtat, inkább az élet és halál közt húzódó keskeny határmezsgye tűnékenységét hangsúlyozza: „Az öngyilkosság mezítláb haladt

a havon, csavargott háza körül, mint egy tolakodó kéregető“; „A hold, mint egy pávaszem virrasztott a halott világ felett“; „A tiszai berkek, a nádak, erek, kígyósok eltemetkeztek a természet téli szakában, mint a pogányokkal a szerelmes nők“; „A mulandóság összeomló öreg cseléd módjára guggol az ágy lábánál“; „... a fekete fészkek, fagumók úgy függtek alá a tar gallyakon, mint akasztott emberek“.

Gyakoribbak azonban azok a hasonlatok, ahol fordított irányultságúak a képek, ahol valaminek a meglétét, birtokosát írja körül az író olyan hasonlóval, amelyben a hiány, tehát az alacsonyabbrendűség dominál: „Mint egy sírbaszálló mondta el a legapróbb részletekig bujdosi élményeit“; „A kalandor valóban összeomlott, mint a hervadt falevelekből való forgatag . . .“; „Lotti úgy suttogott, mint a halálos bűn . . .“; „Csak az álmatlan ember tartja nyitva a szemét, mint egy hulla . . .“; „... egy-egy utcai nő . . . pásztor-órája után úgy érezte magát, mintha a halállal ölelkezett volna“; „Mint egy másvilági éjszaka árnyképei hemzsegtek az udvar setétjében a falusi cigányok“; „Olyan volt a szája, mint a vámpíré“; „Forgolódtam egyik oldalról a másikra, mint egy elkárhozott“; „Megholt asszony vagy, aki halovánnyon, szellemként simul az ajtóhoz és a másvilágra hívogat integető ujjával . . . Halál vagy s élet vagy.“ S e hasonlat után már fölőseges halmozunk a példákat, mert Krúdy itt fogalmilag is kifejezi a *Napraforgó*t mozgató írói látomás egymásnak feszülő ellentétes pólusait: életről és halálról, vagy az életben munkáló halálról van szó e regényben, arról a megfoghatatlanról, ami elviselhetetlenné, halállá változtatja az életet.

Az oldalszámok a Krúdy Gyula: *Nyolc regény* (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975) című kötetre érvényesek.

Irodalom:

Kemény Gábor: *Krúdy képköltés*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1974

Bori Imre: *Krúdy Gyula*, Forum, Újvidék, 1978

Harsányi Zoltán: *Stíluselmzések*, Tankönyvkiadó, Bp., 1975

Szaunder József: *Tavaszi és őszi utazások*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1980

Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1977

Mezei József: *A magyar regény*, Magvető, Bp., 1973

BORDÁS GYŐZŐ

MÓRICZ ZSIGMOND: AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT

Néhány megközelítési lehetőség kínálkozik Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött* című regénye elemzésére. A magyarországi irodalomtörténetírás, Czine Mihálytól kezdve Nagy Péterig és Vargha Kálmánig, az elemzés legfőbb fogódzóját abban találta meg, hogy Flaubert *Bovarynéjához* hasonlított, a magyar *Bovaryné*t kereste benne, összevetve a demokratikus Franciaországot és a feudális Magyarországot, Rouent és Ilosvát. E két merőben eltérő társadalmi közegről vonták le végül is a következtetéseket, minek végkicsengése: „A magyar sivárságot talán sehol sem rajzolta meg Móricz Zsigmond művészbiben, mint ebben a regényben“ (Czine Mihály). Remélem, nem tűnik szerénytelenségnek, ha ezekkel a véleményekkel ellentétben azt állítom, hogy Móricz regénye kulcsa nem a francia regényben van. Hasonlóságok, összevetnivalók akadnak nyilvánvalóan, sőt utánérzésesnek is tűnhet olykor a regény, de — meggyőződésem szerint — Móricz nem a magyar *Bovaryné*t írta meg. Míg Flaubert műve mindenekelőtt az elvidékiesedés és a vidéki élet reménytelenségének a regénye, addig *Az Isten háta mögött* az általános értékvesztés problémájának a regénye, amelyben Móricz egy teljes struktúrát hoz létre, olyat, amely közelről sem hasonlítható és még kevésbé azonosítható Flaubert regényével. Számunkra egyébként sem az a lényeg, hogy átveszi-e a témát avagy sem, hanem az, hogy saját anyagát hogyan dolgozza fel. Móricz regényének a nagysága abban van, hogy a kor szellemét, a tízes évek Magyarországot hozza magával, egy réteg magatartás- és viselkedésformáival, gondolkodásmódjával együtt. A mindössze 48 órába sűrített, többnyire köznapi eseményeket úgy beszél el, hogy azok magukon hordozzák a kor jellemző vonásait, problémáit, és művésziileg is jelentősek. A regényt éppen azért kell értékesnek tartanunk, mert benne a dolgok túlmutatnak önmagukon.

E feleslegesnek tűnhető elmélkedés helyett olvassuk azonban a regényt, keressük bennük a jelentéshordozó képeket és motívumokat.

„— Veres tanító úr át akart menni a túlsó oldalra, de három nagy parasztszeker haladt keresztül előtte az utcán. — Ejnye na, — mondta magában — ez is csak utamba áll... De hová mehetett a feleségem?“

Miért indítja Móricz ezzel a látszólag semmitmondó, de mindjárt a legelején két lényeges momentumot is tartalmazó kurta mondattal a regényt? A balszerencse képzete jelenik meg mindjárt a legelején, azé a balszerencséé, ami aztán végigkíséri az egész alkotást. A parasztszekerek ugyanis úgy haladnak el Veres tanító úr orra előtt, mintha csak a népi hitvilágbeli fekete macska szaladt volna át előtte. A tanító előtt azonban már nem a balszerencsét sejtető

fekete macska szalad át az úton, egyrészt mert Veres tanító mégiscsak túl van a babonák korán, másrészt pedig az író számára itt a lehetőség az első pluszinformációra, arra a többletinformációra, amellyel később annyiszor és oly remekül él majd. Ezúttal a városba igyekvő csizmadiánéval vált néhány szót Veres, hogy az író megmutathassa mindjárt a város másik, dolgozabb arcát, jelezve az ilosvaiak életrevalóságát is. Maleczkyné „sátrát ugyan ott nem hagyta a vevő, ha csak nem akart a hét pokol pirulásán keresztül menni“ — tudjuk meg az asszonyról, és immár másodszor, ezúttal a pokol képzetében előrevetítve, feltűnik a rossz motívuma is. Pedig valójában még körül sem nézhettünk, be sem tájolóhattuk magunkat. Csupán annyit tudunk, hogy Veres a feleségét keresi, lakásán hagyva a most ide helyezett fiatal káplánt, aki tiszteletét jött tenni a tanítóéknál. Veres az utcán találkozik egy kollégájával, s ekkor megfogalmazódik egy, megint csak rosszra utaló mondat. Ez egyben a regény egyik asszociatív kulcsmondata is: „Hátha nincs is ártatlan asszony a világon.“ Megint csak nem véletlenül, hanem a tudatos írói építés juttatja Bardócz tanító eszébe ezt a kijelentő mondatot. És éppen most, amikor a társalgás a nőkről folyik. Lényeges momentum ez, mert a kocsmázási jelenettől kezdve a regényre szinte rátelepszik és végig rajta ül egy kimondottan erotikus légkör, hogy az erotika végül mozgatója, sőt irányítója legyen minden további cselekedetnek. És nem is valamiféle visszafojtott erotikum ez, hanem hús-vér emberek önmarcangoló, kielégítetlen szeretkezési vágya.

De ne vágjunk a dolgok elébe. Kövessük még néhány percig Veres tanítót feleségkeresésében. A kocsmában a sörét várja. Dramaturgiailag — hogy színházi műszóval éljünk — van arra szükség (egyébként jól megírt drámának is felfogható a regény), hogy bevárja a korsó sörét, mert míg Bertácska késlekedik a csapolással, van idő körülnézni s megismerkedni az ugyancsak nemrég idekerült és a regényben majd fontos szerepet játszó albiróval, aki „nem látszott nagyon rokonszenves embernek, mert hiányzottak belőle azok a duhajkodó mozdulatok, amelyekről a jó korhelyek egyszerre egymásra ismernek. Viszont jó jel volt, hogy igen sokat ült a vendéglőben. Tehát nem is amolyan utálatos könyvmoly, aki esztendőszámra el tud ülni egyedül egy szobában“ — gondolják róla Veres tanítóék.

A későbbiek folyamán derül majd ki, miért kellett éppen most megismerkedni Veres tanítónak az albiróval, és miért volt oly fontos az itt elhangzott vélemény, miszerint Veresnek „mesés fiatal asszonykája van“, aki „akkor ad hálát az istennek, ha megdöglenek a malacai“. Ez az asszony asszociáltatja ugyanis az albirót Bovarynéra:

„Az albiró gondolkozva nézett a két tanítóra. Bovarynéra gondolt, akinek az esete oly nagyszerű volt, de amely nem fog ismétlődni soha. Nincsen olyan nagy nő a kisvárosban . . . Ahhoz, hogy valaki olyan arányúvá fejlődjék, ahhoz valami nagy kultúra kell . . . Micsoda karikatúrája ez a világ, amiben élünk, a karikatúrának . . . Ez már a közönségesség. Az unalmas, egyszerű közönségesség . . . Hol vannak azok a színek, hangulatok, amiket a francia kisváros ködös emléke a könyvön keresztül meghagyott . . . Ott színe, illata van az életnek . . . De itt olyan józan, olyan szimpla minden . . . nem lehet valami közönségesebb, mint egy házasságtörés ebben a társaságban . . .“

A sokat vitatott néhány mondat. Ebből vonnak le az irodalomtörténészek legmesszebbmenő következtetéseket. Ismétlem, lehetséges, de kissé erőltetettnek tűnik számomra, hogy az albiró az asszonyról elhangzott néhány,

nem sokat mondó mondat alapján azonnal Flaubert művére asszociál. Egyébként is kissé elhamarkodottnak tűnik ez a megállapítás. Nincs hozzá még előkészítve a talaj. Elhamarkodott, eltűzött tehát ez az írói megoldás is. Lehet, hogy éppen ez ad okot a félreértésekre. Ha viszont Móricz regényétől valóban számonkérnénk azt, ami a francia regényben benne van, akkor *Az Isten háta mögött* legjobb esetben is csak karikatúrája lehetne a *Bovaryné*nek, Veres Bovarynak, Veresné pedig Emmának. Rodolph és Leon alakját keresik az albíróban? Felesleges erőlködés, hiszen mindezzel nem sokra mennénk. Még azzal sem, ha az öreg férj és a fiatal feleség problémakörére szűkítenénk le a kérdést, bár így ez a pszichológiai alapszituáció kínál elemezni valót. Az albírót ugyanis valóban az a tény asszociáltatja Bovarynéra, hogy Veres tanítónak fiatal felesége van.

Összegezve az elmondottakat, fogadjuk el Móricz regényét olyannak, amilyen, hibáival és erényeivel együtt, de elemezzük úgy, mintha Flaubert *Bovaryné*jéről nem is tudnánk. Az iménti idézet sem azért fontos, mert összehasonlításra ad alkalmat, hanem mert abban az albíró eljut néhány olyan felismerésig is, amit majd csak Veres Laci érez át nála mélyebben. Ez pedig mindenekelőtt a „valami nagyobb kultúra“ és a „micsoda karikatúrája ez a világ, amelyben élünk, a karikatúrának“ kérdésköre. Ez a két gondolat ad súlyt az albíró szavainak, s jelentőségét abban kell látni, hogy az adott kor problémáit fogalmazza meg igen pontosan. Az albíró szájából hangzik el az a megállapítás is, hogy itt, ebben a környezetben nem lehet valami közönségebb, mint egy házasságtörés, mintegy a saját sorsát vetítve előre.

Veres Lacit, a kisvárosi léghört mélyen átérző érettségizőt nagybátyja, Veres Pál és az előkelő feleség, valamint a fiatal káplán társaságában ismerjük meg. Noha úgyszólván csak a tanító mondja a maga végtelenül hosszú és üres, a legjobb esetben is csak szimpla hasonlatokat pufogtató monológját, valójában beszélőtársait, elsősorban Lacit és Veresné is megismerjük. Laciról egyelőre csupán az árulkodik, hogy borzasztóan lenézi nagybátyját (értsd a korlátoltságát, butaságát, céltalanságát), aki élcelődni ugyan élcelődik a „hic-haec-hoc-kal“, anélkül azonban, hogy fogalma volna a latin pronomenekről. Laci tehát az igényesség, egy magasabb ideál hordozója, azaz szöges ellentéte nagybátyjának. És milyen Veresné? Életerős, vidám fiatalasszony, de üres életű mindenekelőtt, aki örömét a flörtben és abban leli, hogy minden férfi szerelmes lesz belé. Móricz egészen röviden csak ennyit mond róla: „Mindig pontosan megérezte, mikor sugárzik felé a férfítűz.“ Bár csak a regény legvégén, kis sógorának meglátogatása előtt mondja majd ki, mi már első találkozásunkkor érezzük, mit gondol önmagáról: „olyan szép vagyok. Olyan telt a testem! Szép minden részem . . . Az én korombeli asszonyoknak már mind puffadt a hasa és ráncos, mint egy krumpliszák. A lábukon meg csomós erek vannak mint a csirkebőr. És nyögnek, nyavalyognak, és jajgatnak, ha hozzájuk ér a férj. Haj, hogy tudnék én birkózni! Szétpattanna a csontja, akit megölelek.“

Buja, csontot roppantó, férfifaló asszony Veresné, csak hogy őt a kielégítetlen vágyak emésztik. Ő az, aki mindig *üresbe lép*, rosszul cselekszik. S így vagy ő taszítja el önmagától a férfit, mint az esti borozgatás után a fiatal káplánt s később a szerelmével zsaroló öreg papot, vagy őt gátolja meg a véletlen abban, hogy buja vágyait kielégítse, mint másnap az albíró látogatása esetében.

De maradjunk még az üresbe lépés problémájánál. Veresnével pontosan az történik, ami a kisvárossal. Határozatlan, nem időben cselekvő, kacérkodó és üres életű. Figyeljük csak meg ezt a nyilván nem véletlen allúziót. Ilosva katonaságot nem akkor kap, amikor szüksége van rá, hanem amikor már nyűg számára. Iskolát sem most építenek, amikor valóban kellene, hanem majd akkor, amikor lemaradást kell vele pótolni. Fiatal papot sem most hozatnak a városba, hanem majd akkor, amikor már késő lesz. Az örökös lemaradás kérdése ez, amit Móricz igen sikeresen ragad meg. Ilosva is minden bizonnyal azért olyan, amilyen, mert mindenben késett, az üresbe lépett. Úgy érezzük, hogy ez a lemaradás és értékvesztés egyik központi problémája a regénynek. Mi az oka a lemaradásnak? Elsősorban személyi okokra vezethető vissza. Kaszárnyát azért nem építettek, mert akkor még fiatal volt a polgármester felesége, s féltette őt a katonatisztekől. Később meg azért kellett katonaság, hogy a polgármester lányai, ha már másmilyet nem, hát legalább katonatiszt férjet fogjanak maguknak. Iskola azért nem épülhet, mert ahhoz le kellene bontani a zsidók mindenfélével telezsúfolt kis szatócsboltjait. A fiatal pap jövetelét meg a hentes akadályozza meg, ugyancsak számításból, hiszen néhány év múlva talán az ő fiából is pap lesz. Azt kell majd idehozni. Addig legyen öreg, a temetőhöz minél közelebb álló.

E lemaradást még jobban érzékelteti Móricz Zsigmond Lacin keresztül. A harmadik fejezetben, míg Laci figyelmét Horatius hexameteres ódája köti le, tehát a magasabb rendű költészet, addig odaát a szobában a „Szeretném az arcod még csak egyszer látni, még egyszer az utcán órák hosszat várni . . .“ kezdetű dal hangzik föl. Ez is a lemaradásra utal. A tizes évek Magyarországnál már egyfajta modern népzene-konceptió bontakozott ki a mézédés és émelgős népi dallikázással szemben. Itt viszont, Veres tanítóék lakásán, a *Madárcsicsergés* jelenti a komoly zenét. Az albíró találóan meg is állapítja, „sohasem hal ki az emberekből a romanticizmus“, jelezve ezzel, hogy ők a fejlődésnek ezen a fokán maradnak, továbblépésre aligha képesek.

Így tehát mindenki lemarad, mindenki késik. Az értékek devalválódnak. A késés képzetének szerkesztésbeli funkciója is van. A „kisasszony“ késik a sörrel, s késik Veres tanító is. De ugyanígy késik Laci férfitá avatása is, s mint mondtuk már, késik az új iskola építése. Móricz e késésekkel konfliktusokat élez ki és érlel be. Igen ügyesen és hatásosan. S amennyire fontos a balszerencse, az üresbe lépés és a késés motívuma, annyira fontos e konfliktushelyzet kiemelése is. Ugyanis *Az Isten háta mögött* minden egyes szereplője konfliktushelyzetben van. Laci azáltal kerül bele, hogy hazugsággal igyekszik menteni sógornőjét, a káplán, az albíró, majd az öreg pap és Dvihally erkölcstelen viselkedésével kerül ilyen helyzetbe. Mi sem természetesebb, mint hogy Veres tanítónénak is hasonló a problémája. Először az odaadás, illetve a megtagadás foglalkoztatja, majd az „örög férjhez a fiatal feleség hozzáöregszik“ kérdése bukkan elő nála, és végül szerelmi bánatából eredő konfliktusa miatt ugrik ki az ablakon. Veres Laci is konfliktusok között találjuk. Történetét „a Veres tanító és a fiatal káplán borozási jelenetének nulla pontjáról indítja“ — írja Bori Imre. „Ironikus felhangokkal a tanító szavaival „Nagyszerű ez a diákkor . . . ez az élet legszebb kora. De azért nem szeretnék még egyszer diák lenni . . .“, amelyek a hic-haec-hoc tréfás emlegetésig visznek el, innen pedig már nincs messze Horatius sem, akinek ódáját Veres Lacinak kell fordítani. S nem is akármelyik Horatius-ódáról van szó! A költemény híres hajó-allegóriája alkalmat ad Móricznak, hogy a »repülj

hajóm...» képzetét pendítse meg kamaszhősének a képzeletében, ám lírai lendület nélkül, de kisvárosias földhöz ragadtsággal.“ E kisváros éppen Laciék számára „börtön leginkább, ők érzik Énjük zárttságát és kirekesztettségét. Könnyen befűlik tehát az erjedő kamaszlélek, és mert nem talált kiutat a társadalmi konvenciók miatt, melyek közé az iskola szokásrendje is tartozik, valamint a jellem adott vonásai is gátolják, önmagába merül, hol a képzelet paradicsomának bokraiban bujkálhat és bujálkodhat, elveszítheti ártatlan-ságát...“

Veres Laciban egy világ omlik össze, miután megjárja a Mester utcai bordélyházat és felismeri, hogy a képzelet mennyivel több a valóságnál. Igen, ez az elvesztett paradicsom.

Most már megfigyelhető, hogy a regényben vékony fonalként hogyan húzódik végig a paradicsom és a pokol képzelete. *Az Isten háta mögött* valamennyi szereplője a paradicsomba vágyik, de valamennyien a pokolban vannak. Laci elveszti paradicsomát, Veresné viszont nem tudja megelni, pedig „olyan eleven, mint a kénéső“. Vagy egy másik helyen: „Laci nem volt hozzászokva, hogy álszemérem nélkül is lehet tiltott gyümölcsöt élvezni“. Még maga Veres tanító is a bibliát hívja segítségül, hogy bebizonyítsa a fiatal káplánnak, mennyire nem ért a nőkhöz. Többször említettük már a rossz képzetét, amely fel-felbukkan a regényben. Itt már talán ki is fejthetjük a róla alkotott nézetünket. A kisvárosban, talán csak Veres tanítót és a még ártatlan unokaöccsét kivéve, mindenki erkölcstelen, kétszínű, számító, sértett önérzetű. Tehát rossz. A rossz már annyira elburjánzott, hogy szinte gyógyítani sem lehet. Csak a Veresnével kapcsolatosan említett kénéső vethetne ennek véget, sugallja Móricz, már-már Szodoma romlottságára utalva, melyre valóban csak a kénéső a gyógyír. Nyilván nem véletlenül foglalkoztatja Móriczot Mózes könyve, mint ahogy nem véletlenül osztja ki Lacinak Lót szerepét, a megmenekülőét, azzal a különbséggel, hogy míg a bibliai Lóton lányai követnek el bűnt, addig *Az Isten háta mögött* Lacija maga megy bűnbe. S most nem arra kell gondolni, hogy vágyainak kielégülését a bordélyházban keresi, hanem hogy hazugságaival veszi magára a bűnt. De ez nem lesz keresztje, mert ő valaki érdekében hazudik, más hazugságát palástolja. Ez a hazugság tehát pozitív minősítést kap. S bizonyos mértékben ezzel lesz ő a bibliai Ábrahámmá, a városért könyörgő Ábrahámmá. Más kérdés, hogy van-e Ilosván... ötven... harminc... húsz... tíz... igaz“, ki mindenkit megmenthetne.

Maradjunk még egy kicsit Lacival, mert rajta keresztül érezzük leginkább az író világát, s érezzük leginkább tudatos szerkesztését. Mint mondtuk, Laci az érettségire készülve, Horatius ódáját fordítja. Miért éppen Horatiust? — vethetjük fel a kérdést. Móricz is tudja, Horatiust az igazi boldogság problematikája foglalkoztatja, az élet háborítatlan élvezésének eszménye nála nyeri el a klasszikus irodalmi kifejezést. Ezenfelül Horatius a bor és a szerelem énekese.

A mindig tudatos írói megoldásokra számos példát sorakoztathatnánk föl. Az imént idézett irodalmi (Bovaryné emlegetése is ebbe a csoportba sorolható), majd bibliai példák mellett a történelem is megtalálható a regényben. A Veresék lakásán kialakuló szerelmi hatszöveget az író így érzékelteti: „A trójai harc ez megint: az asszonyért. S háttérben a görög történelem: faluk háborúja.“ Megint csak jelentéshordozó elem. Tróját kilenc éve hiába ostromolják a görögök (hat férfi hiába ostromolja Veresné), cselhez folya-

modnak, mert ezzel szeretnének eredményhez jutni (*Az Isten háta mögött* férfiszereplői is), bizonyítva, hogy a trójai mondakör kaptafájára húzható a tanítólakáson történő esemény is. Még egy történelmi példa van a regényben. Igaz, csak egy villanásnyira, mintegy mellékesen hangzik el, de megint csak szándékosan. A diákok azzal ugratják a túlbuzgó pedellust, hogy „ugye, maga veszttette el a königgrázi csatát“, mire a szolga: „Én akkor lógerbe vótam Olmücbé“. Megint csak feltehetjük a kérdést, miért éppen a sadowai csatával heccelik a pedellust? Ebben a háborúban szenvedett vereséget az osztrák hadsereg a poroszoktól, s került sor az osztrákokra nézve kedvezőtlen prágai békére 1866-ban. S ez a röpke kis párbeszéd mintha sejtetné a diákoknak az osztrákok iránti antipátiáját is. Az írói tudatosságot bizonyítja a tótokkal történő élcélődés is. Tót lány Gacsaiék magát könnyen felkínáló cselédlánya, s tót Vereséknek a magyar nyelvet neveltségesen törő cselédje is. A Vig Kamarában tótul dalolják a Hazádnak rendületlenül-t. Ez a tótelenség már abban is megnyilvánul, hogy ebben a környezetben egy nem magyar ki sem ejtethi száján Vörösmarty nemesen csengő versének címét, a *Szózatot*. Mennyivel ártatlanabb a bibliai motívumokat travesztáló, *Meghalt a vén Ábrahám* című gúnydal, de mintha éppen szándékos oppozíciók volnának ezek.

Nyilván kevés műalkotás akad, amelyben a hazugság motívuma meg ne jelenne valamely formában. Minthogy az élet apró hazugságokon alapul, az életet ábrázoló regényeknek is tükrözniük kell ezt. Mórincz *Az Isten háta mögött*ben éppenséggel főszerephez juttatja ezt a motívumot. Az együgyű Verest nem számítva, mindenki más a hazugságok labirintusában bujkál. Mintha csak a hazugság éltetné az embereket. Csupán indítékai különböznek egymástól. Veresné vét elsőnek a tíz parancsolat egyike ellen, amikor eltitkolja, hogy Laci este a szobában volt. Laci viszonzásul Veresné ment, mentené hazugságaival, majd végül egyfajta önérzetes dac diktálja belőle a hazugságot. Az albíró számításból hazudik a káplánnak és az öreg papnak. A hazugság motívuma veti fel saját ellentétpárját is, az ártatlanság motívumát, ami ugyancsak fontos szerepet kap a regényben. Elsősorban Laci ártatlanságára kell itt gondolni. Mondtuk már, ő az egyetlen pozitív hős, s így még negatív cselekedetei is pozitívvá válnak. Hogyisne, amikor bűne nem több, mint hogy buja kamaszvágyát megy (először) csillapítani. Még a kisváros is őt érti meg igazán, s menti is fel azonnal a „bűn alól“. „Te, hát az öcsédből is lesz már mégis valami, ha éccaka kettő és három között, nem lehet tudni, hol jár!“ — mondja Máté Pista tanító Veres kollégájának.

A hazugság motívumától most már nincs messze a kiábrándultság és irigység motívuma sem. Sőt, ez a motívum villantja fel leghitelesebben a kisváros arcát. Itt végül mindenki mindenkiből kiábrándul, itt mindenki mindenkire irigy. Figyeljük meg például, mi okozza a regénybeli fordulatot, Veresné elutasítását.

„ — Mamuska átküldött, hogy tessék megkezdeni a horgolást, itt nem tudom, hogy jönnek a pálcikák... — Fiacskám, ez nagyon egyszerű — mondta (Veresné), s hangjában benne volt a tapasztalt nő vigasztalása, hogy nem kell megjedni a férfiaktól, hiszen azok nem is olyan komoly veszedelmek az emberre, mint ilyen kis buksi fővel gondolja még a lányka. A kislány abban a pillanatban elfeledte zavarát és ijedségét s értelmesen figyelt a magyarázatra. Rögtön megértette a horgolás figuráját... — Kisztihand — mondta, s azonnal sarkon fordult... Ebben a kislányban már, mint a tenger

vízének cseppjében, benne volt a kisváros arisztokráciájának minden gögje . . . Ennek a gyereknek az apja csak egy uradalmi gazdatiszt, de a családi szellem olyan előkelő, mint magánál a hercegnél . . . (Veresnének) egy pillanat alatt úgy elromlott a kedve, hogy alig ismert magára. Kedve lett volna kiadni az egész társaságnak az útját, s leborulni a rozoga díványra, és sírni, sírni. Fogcsikorgatva.“

Vagy nézzük, hogyan fogalmazza meg saját kiábrándultságát Laci.

„Veres Laci lebágyadva, szomorúan állt a csoportban, eddig sem igen bírt ügyelni semmire, most még jobban magába süllyedt; mellére esett a feje, s többet nem látott, nem hallott semmit, csak a saját gondolatainak zakatolt az elméje. Legjobban szeretne volna, ha őt most midjárt kicsapják az iskolából. Vétkesnek érezte magát a szerelemben, mintha neki kellene magára venni a büntetést, minden asszonyért, minden bűnös nőért. Meg volt alázva, meg volt gyalázva, s rettenetesen ki volt ábrándulva. Az éjszakára gondolt, és siratta a lánságát, az idealizmusát, a szüzességét. Rühesnek érezte magát, s rettegett, hogy »valami betegséget kapott«. Ó, ha otthon maradt volna, ha nem ment volna az éjjel! . . . ha valami isteni csodával megmenekül a bűnökkel, utálatosságokkal teli éjszakától . . . A kiábrándulástól . . . Ez az egész?! — ismételtette magában —, ez a szerelem? emiatt teszik tönkre magukat az asszonyok, a férfiak? ezért vágyják egymást a nemek? Mintha leszakadt és szétporlott volna körülötte az egész világ. Minden illúziója odavolt. Az elveszett paradicsom ez! A megismerés döntötte meg a fantázia paradicsomát. Álmos volt, hihetetlenül álmos, és mégis tudott ötleteket termelni az agya . . . Az a szó, hogy elveszett paradicsom: s az a bibliai kép, hogy Ádám és Éva a megismeréssel elvesztette a paradicsomot, semmi más nem jelent, csak azt, ami ővele történt. Immár ő is elvesztette, örökre elvesztette, visszahozhatatlanul a paradicsomot.“

Megfigyelhettük Móricz szerkesztőkészségét is. Módszere könnyen megfejthető. Fordulatos, cselekményes regényében a problémák mindig megoldódnak. Atmoszférát tud teremteni, s teljes struktúrárt létrehozni. De a struktúráról igen keveset beszél. S éppen ezzel kelti fel az érdeklődést. Tudjuk, hogy a szerelmi történet csak ürügy más elmondására. S ezért várjuk a más, a többletet. Érzéssel, mértékkel adagolja. A cselekmény során hozza be, fontos kulcsmondatokkal. Néhányra már figyelmeztettünk, újabbakat pedig azért sorolunk ide, mert jelentéshordozók. „Sok érdekes van itt a kisvárosban, de azért borzasztó sok a sablon“ — mondja az albíró; vagy: „egy órája történt valami, és már az egész város tudja“ — halljuk. Egy újabb helyen „ennek a gyermeknek az apja csak egy irodalmi gazdatiszt, de a családi szellem olyan előkelő, mint magánál a hercegnél“. „A kis hal megeszi a nagy halat, kis botrány a nagy botrányt“. Ha csak ezeket a kulcsmondatokat ismernénk a regényből, akkor is magunk elé idézhetnénk Móricz regényének néhány jelenetét.

Az általános értékvesztés e mű alapproblémája, említettük már dolgoztunk legelején, s a kis személyes egyéni sorsokon túl a társadalomé, ez lehetne a végkicsengés. Mindennek esik a társadalmi értéke és a hitele. Miért? Reméljük, megfejtettük. Az üresbe lépés, a rosszul cselekvés következtében. A hazugság következtében is. Érezzük, értjük e lemaradás okát.

ZAVARGÓ SÁRVÁRI BEATRIX

MÓRICZ ZSIGMOND: AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT

Gyakran megtörténik, hogy nem tudunk letenni egy könyvet, míg végig nem olvassuk, s mikor a végére érünk, szeretnénk előlről kezdeni, hogy ismét átéljük azt, ami olvasás közben megragadott bennünket, hogy felidézzük azokat a gondolatokat, melyek olvasás közben támadtak, s talán azzal a reménnyel, hogy új kincsekre bukkanunk, melyek előszöri olvasáskor elkerülték figyelmünket. Az is megtörténhet, hogy az előszöri olvasás közben támadt impressziók új ruhát öltenek, sőt, hogy ezek tovább mélyülnek, újabb impressziókat váltanak ki, s ilyenkor az olvasó gondolatait messze találja meg onnan, ahonnan kiindult. Ahogy Vekerdy Géza mondja, „olvasás közben van úgy az ember néha, nem is ritkán, hogy egyszer csak észreveszi, hogy egy-egy olvasott dologról megkezdett gondolatláncolata messzi jár már nagyon is attól, amit olvasott. Egyik gondolat kiváltotta a másikat, mindegyikben tágul egy kissé a kör, s a végen már csak pislog a fény, amelynek nyomán kigyulladt a legelső gondolat.“

Egy könyv olvasása közben arra törekszünk, hogy meglássuk, amit írója mutat, hogy megérezzük, amit írója érzett, amikor írta. S ha nem is mindig azt érezzük, mint az író, de sikerül egy kerek, teljes képet kialakítanunk a műről azon impressziókra támaszkodva, melyek olvasás közben támadtak, akkor sem olvastunk hiába.

Az Isten háta mögött című regényében Móricz Zsigmond mindössze két nap eseményeibe zsúfolja a felvidéki Ilosfa minden sivárságát, kietlenségét. Az író érezteti velünk, hogy milyen reménytelen, kisszerű egy magyar kisváros, hisz „nincs benne más, csak az, ami rossz“ egy kisvárosban (Nagy Péter). Habár közvetlenül nem utal az író a politikai rendszerre, közvetve igen hatásosan hívja fel erre a figyelmet, többször is utalva Flaubert *Madame Bovary* című regényére. Ezáltal mutat rá ugyanis arra, hogy „annyival szörnyűbb és kietlenebb a magyar kisváros a franciánál, amennyivel az egész ország polgári fejlődése lemarad a francia mögött“ (Nagy Péter). Ezt a különbséget az albíró is érzi: „... gondolkozva nézett a két tanítóra. Bovarynéra gondolt, akinek az esete oly nagyszerű volt, de amely nem fog ismételtni soha. Nincsen olyan nagy nő a kis városban... Ahhoz, hogy valaki olyan arányúvá fejlődjék, ahhoz valami nagy kultúra kell... Micsoda karikatúrája ez a világ, amiben élünk, a karikatúrának... Ez már a közönségesség. Az unalmas, egyszerű közönségesség... Hol vannak azok a színek, hangulatok, amiket a francia kisváros ködös emléke a könyvön keresztül meghagyott... Ott színe, illata van az életnek... De itt olyan józan, olyan szimpla minden...“ Azonban hogyan tegyen szert „nagy kultúrára“ ez a kisváros, amikor jóformán teljesen el van zárva nemcsak a világtól, hanem még a szomszéd falvaktól is. Még

a templom tornyát is olyan alacsonyra építették, „hogy onnan ugyan nem messze láthatott, aki kilátást akart volna keresni róla“. S ami még tragikusabb, nem is akarnak kilátást keresni, „röghöz vannak ezek kötve! soha ezek, soha nem mehetnek el ebből a városból, éljenek bár száz esztendőig, s történiük akkora földindulás, amely az egész világot felforgatja . . . Csak itthon emberek, férfiak, valakik. Ha innen elmozdulnak, rögtön páráva lesz eddigi életük minden eredménye . . .“ Nem vágyódnak el innen, pedig a kisváros egész élete beteges, fülledt levegővel telített, a környezet mint ólmos levegő nehezedik az emberekre, s az író ezt lépten-nyomon érezteti is velünk. „Száras, meleg nyár volt, de az udvaron mindig kellett sárnak lenni. Piszok és szemét bőségesen volt a boltíves kapu alatt. Trágyabúz csapott ki az udvar felől, s pálinkaszag a jobboldali ivó nyitott ajtaján át.“ Amikor pedig a tanító megnyitott a szövetkezetbe, „ecet, petróleum, fűszer s más elemezhető szagoktól terhes“ levegő csapta meg. Még a boltokból is kellemetlen szagok áradnak: „Nagyszakállú zsidók állottak kinn az ajtóknak, s kedélyesen pipáztak, idáig hallatszott furcsa német beszédjük egy-egy elkapott hangja s mindenféle szagok áradtak ki szinte szemmel lathatóan a sötét, alacsony ajtókon . . .“ Még a tanító fogadószobájában is „idegen szag volt, régi sok borozás nehéz emléke, rosszul felkotort s leülepedni nem tudó füst és por szaga, a bútorok avult enyve, a falak tömlöcszerű hűvössége . . .“

Az író a nagyvárosból odakerült albíró szavaival fejezi ki lenézését, mely a kisvárost sújtja. Ő az egyedüli, aki tisztán látja a kisvárosi ember reménytelen életét, ő az, aki talán legjobban „átérezte a kisváros lelkét“. „Neki, aki messze kívül állott“, alkalma volt megérezni azt a komor, sötét hangulatot, amely az egész kisvárosra ránehezedik.

Sötét ebben a kisvárosban minden. A regény cselekményének túlnyomó része sötétben játszódik le, este, éjnek idején. A regény indítása is alkonyatod idéz. (Az író erre közvetlenül nem utal, csupán megemlíti, hogy a csizmadíáknak „már most alkonyatkor el kellett hazulról indulniok, hogy hajnalra“ a vásárra érjenek.) Sötét van a nagyvendéglőben, „erősen sötét“ a tisztai étkezdében, még a zsidók boltjainak ajtajai is olyan „sötétek, mint a bánya-bejáratok“. Sötétség veszi körül mindazokat, akik „bűnt“ követtek el. Veres Laci, a tanító érettségiző unokaöccse sötét éjnek idején követte el a „bűnt“, amiért majdnem kidobták a gimnáziumból, a tanító felesége is sötét szobában készül megadni magát az albírónak, s a közjegyző is éjnek idején leplezi le felesége hűtlenségét.

A fekete szín gyakorisága is hangsúlyozza a kisvárosban uralkodó nyomasztó hangulatot. A tanító „fontoskodva húzta fel szemöldökét fekete kalapja alá, és sűrűn pislogott apró fekete szemével“. Fogsora megfeketedett, nagy bajusza lelógott, s „egészen letakarta a fekete szájnylását“. Még az a két kis gomb is fekete volt, mely a tanítóné szoknyájáról lepattant a káplánnal való dulakodás közben.

És ebben a sötét, fülledt, sivár kisvárosban élnek le életüket az emberek, akik éppen olyan silányak és kicsinyesek lesznek, mint környezetük. S akiben közülük még él „valami máshonnan hozott ösztöne valami jobb, szebb és színesebb életnek, az is felőrliedik ebben a lelketlenül, ritmus nélkül zakatoló malomban“ (Schöppflin Aladár). A nagyvárosból odakerült albíró is joggal érezte, hogy „belesüppedt az életnek egy mély és kellemetlen rétegébe, amelyről eddig fogalma sem volt, s ahol veszedelmek fenyegetik“. S aki

megpróbálkozik kitörni e fojtó levegőjű börtönből, „összetöri“ magát. Ez a sorsa a regény központjában álló tanítónénak is, akit csupán heves, de kielégülést nem nyelő érzékisége és egy jobb élet utáni vágya különböztet meg a kisváros asszonyméjétől.

Amit legelőször megtudunk Veres tanító feleségéről, az, hogy nincs otthon, hogy férje nem tudja, hol lehet, s hogy ez „sajátságos“. Habár a tanító fiatal kollégája véletlenül ejtette ki ezt a szót, mégsem véletlenül bukkanunk rá már a regény legelején. A tanító többször is felteszi magában a kérdést, miért sajátságos az, hogy a felesége nincs otthon, de megfejteti „nem tudja“. „Veres, tudja isten miért, nem merete tovább firtatni a kérdést, hanem hamarosan s alig érintve megfogta a kollégája kezét s továbbstietett.“ Tudja ő, hogy vigyázni kell a feleségekre ebben a városban, hiszen, ahogy Palotay, az érettségiző diák mondja, „nincs ebbe a városba egy asszony se, akit meg ne ölhetne az ura, ha a hűtlenségért halál jár“. Nem véletlenül használja tehát az író az eunuch szót Veres tanítóval kapcsolatban, s nem véletlenül hasonlítja vizslához sem. Veres még a vendéglőben is úgy ül, „mint valami ijedt kuvasz“. S az sem véletlen, hogy a tanítónak a háremőr szerepét kell felvennie. Feleségéről megtudjuk, hogy szép asszony, majd később, hogy nagyon szép asszony, „milyen szép asszony“, s fokozatosan tovább haladva, hogy gyönyörű szép, mesés asszony. „Á, remek asszony“ — mondja róla Máté Pista, a druhonyeci tanító. „Nem értem, ez a vén kutya hogy jutott hozzá“. Nagyon fehér bőre van és egy aranyfoga. S ez az aranyfog az, amely jelképesen megkülönbözteti a kisváros többi asszonyától. „Ha nem lett volna aranyfoga, sohasem láttam volna meg“ — vallja be Veres tanító. Az albíró megragadja ez a rendkívüliség. „Mintha varázsvesszővel egy pillanatra szétcsapták volna előtte a közönséges élet piszkos hullámain, s ő egy villanásnyi ideig lepillantott volna az élet mélyébe, ahol sok-sok érdekes kincs van elásva . . .“, „ . . . egyszerre olyan rózsásnak látta az életet ezen az egy kis résen keresztül, hogy ettől megjött az életkedve, az illúziótermő hangulata! S egyszerre elhatározta, elmegy, okvetlen elmegy arra a vacsorára. Látni akarja, egészen közelről és jól akarja látni azt az asszonyt, akihez pépest a nagyvendéglő kasszírnöje is primitív és megavasodott polgár-asszony“.

Az új káplánt is megragadja az asszony. Azonban ő nem a rendkívüli asszonyt látja benne, aki elút a kisváros többi asszonyától, ő a szép, kacér nőt ismeri fel benne. „Úgy nézett ebben a percben az asszonyra, mintha testvérnénje vagy az ideálja vagy meghitt kedvese volna.“ S más-más szemmel látják a nőt a többi férfialakok is, akik körülveszik. Azt szeretnék megtalálni benne, amit elvesztettek, vagy amit még nem ismertek meg, s az asszonytól várják, hogy azt felfedje előttük. Mások viszont valami újat várnak tőle, mert a meglevőtől, a régítől már megcsömörlöttek.

Az öreg pap elvesztett fiatalságát szeretné visszaidézni az asszonnyal való kapcsolatban, hiszen „semmiképpen sem tudta elhinni, hogy vége a régi szép időknek“. Arra számít, hogy Veres tanítóné is boldoggá teszi „bizalmával“, mint ahogy az régen szokásos volt, „mikor a tanítónék ki-tüntetetésnek vették“, ha a pap „kegyeibe fogadta őket“.

Dvihally tanító szemében Veresné a felesége ellentétéként jelenik meg. Ő sem tartja különösnek az asszonyt, csupán szépsége ragadja meg, s az a remény, hogy más élményben részesítené, mint „kiszikkadt felesége“, aki annyira belesüppedt a kisváros világába, hogy jóformán ki sem látszik belőle.

Nagy ritkán mozdul ki otthonról, reggeltől estig dolgozik, kezei soványak, ráncosak, kilúgozottak, csak sóhajtozik „olyan hangon, mintha csöpp tüdeje sem volna, s akkora bánattal, mintha temetés lenne a házában“. Még arra sincs ideje, hogy egy jobb életről álmódjon. Világnézete az, hogy „nem lehet szabadulni a betegségtől, azt már el kell túrni, míg magától nem fordul jobbra vagy balra“. Nem fűti az a vágy, ami a tanítónét, őt csak a cselédek felelőtlen munkája tudja felháborítani.

Móricz nem véletlenül szólaltatja meg Dvihallynét, hiszen amikor megindítja belőle a vég nélküli „cselédpocskondiázó“ szóáradatot, a kisváros egész társadalmi környezetét, a közvetlenül be nem mutatott családi otthonok atmoszféráját tárja fel előttünk. Ebben a társadalomban a nő a házasságban a férfi kiszolgálója és kiszolgáltatottja, az életben nem érheti el az őt megillető helyet, amelyre pedig megvan a tehetsége. Dvihallyné panaszkodik ugyan helyzete miatt: „Igazán olyan kíméletlenek ezek a férfiak. Nem bánják a szegény asszonyt“, azonban fellázadni ellene nem képes.

Annál inkább lázadozik Veres tanító felsége. Ő hősiesen küzd a kétszeres elnyomás ellen. Ez az a tulajdonsága, ami miatt megakadt rajta az albíró szeme, hiszen szerinte az asszony „se nem szép, se nem okos, se nem kedves“. S ez az a tulajdonság, melyet az író az aranyfog szimbólumával azonosít.

Az érettségiző Veres Lacit sem hagyják hidegen sógornéja „bájai“. Őt ugyanis nem annyira az asszony szépsége ragadja meg, sem az, hogy különbözik a többi asszonytól, ő sógornőjét csupán mint nőt látja. Kamaszkorban van, „elég számára a Fidibusznak már a címe is, hogy izzadni kezdjen szeme, a benne levő titokzatos érzékenység pedig felforrjon“. S a vacsora után meg is kapja sógornőjétől az utolsó kenetet, azt a csókot, amely a bordélyházba kergeti, hogy utcalánytól kapja meg az ölelést, melyet nem kaphatott meg attól a nőtől, aki először felébresztette benne az ilyenfajta érzelmeket.

A vacsora estéjén „mindegyik alakban egy-egy kis magándráma játszódik le: mindegyiknek viszonya a többihez s különösen a jelenet középpontjához, Veresnéhez, döntő változáson megy keresztül, messze továbbfejlődik attól a ponttól, amelyen az ajtón való beléptekor állt“ (Nagy Péter). Ez a vacsora mintha mindenkinek a tragédiáját jelentette volna. Mindenki felindultan hagyja el Veresék házát, s indul ki-ki saját tragédiája felé. Az öreg papot veszély fenyegeti, ha kitudódik, milyen ajánlatot tett az asszonynak. A fiatal káplánnak másnap el kell utaznia a kisvárosból, s ha nem vallja be, mi történt az előző éjjel, a pap még a diplomáját is megsemmisíti. A diák is e vacsora utána veszti el minden illúzióját az életről, a szerelemről. Az albíró pedig egyenesen a halálba megy e vacsoráról. S a háziasszony is „csak lihegett, és várta, hogy elmenjen innen mindenki“, annak ellenére, hogy ezt az estét mint élete legszebb élményét őrizte meg.

Hiába lázadozott, hiába próbált kitörni börtönéből, nem változott semmi. „Összerántotta a szemöldökét, s kemény paranccsal, követelő vággyal gondolt a saját, külön, rongy férjijára.“ Pedig mennyire vágyott arra, hogy végre elégtételt kapjon a sorstól, hiszen teste „sohasem volt ilyen szép! Ilyen erős, ilyen telt. Hiszen fehér vagyok! Az én korombeli asszonyoknak már puffadt a hasa és ráncos, mint egy krumpliszák. A lábukon olyan csomós erek vannak, mint a csirkebél. És nyögnek, nyavalyognak, nem bírnak hegyre mászni, kenetik a hátukat, és jajgatnak, ha hozzájuk ér a férjük. Haj, hogy tudnék én birkózni! Szétroppanna a csontja, akit megölelek“. Nem véletlenül hasonlítja az író „villi“-hez, halott menyasszony lelkéhez, amely többed-

magával holdfénynél erdei tisztásokon, keresztutakon táncol, és halálra táncoltatja az arra vetődő férfiakat. Meghalt az ő lelke, csodálatosan nagy életkedve ellobogott, és sivár lemondássá fanyarodott. Ez a lemondás különbözteti meg Flaubert Bovarynéját a magyar Bovarynétól. Flaubert Bovarynéja még tudott álmodni, Veresné, még ha álmodni próbál is, „fantáziáját visszarántja a lakás áporodott borszaga, a céltalan, időtűző ivások, a semmitmondó pletykák, a cseléd körüli végeérhetetlen háziasszonyi sopánkodások kicsinyessége, melyeken örökös motívumként vonul végig az emberek rosszindulata, egymás elleni öncélú acsarkodása“ (Nagy Péter).

A regényben nemcsak Versné életkedve fanyarodik sivár lemondássá, Veres tanító unokaöccse is lemond mindenről, amitől oly sokat várt. Szinte „belekábul a meglepetésbe. Az ember eredete annyira primitívnek, hihetetlennek és rútnek tetszett előtte, hogy nem merte elhinni. Nem is hitte el. Megszépítette, felruházta, angyalinak és áldott gyönyörűségnek képzelte el és világnagyszerűségű ténynek és elíziumi gyönyörökkel gazdagnak... És most, most látnia kellett, hogy a valóság mennyire elmarad a képzelet mögött...“ „Hol van az a nő, aki úgy tudja őt ellátni forraló képzetekkel, mint ő maga. Hol, akibe szerelmes tudjon lenni, amilyen szerelmes a saját maga alkotta nőideálba!... Aki annyi kéjt tudjon neki nyújtani, amennyit ő maga idéz fel magában a zárt ajtó mögött“. Minden illúziója odavolt. „Az elveszett paradicsom ez!“ — mondja. „A megismerés döntötte meg a fantázia paradicsomát“. Mint ahogy a bibliában Ádám és Éva a megismeréssel vesztette el a paradicsomot, ő is úgy vesztette el, örökre, „visszahozhatatlanul“. Most már éppen olyan „ocsmány és fertőzőtt“, mint a többi fiú, aki már keresztülment ezen a kiábránduláson, most már ő is olyan, mint a többiek, akik belesüppedtek a kisváros kietlen életébe. Mintha azt hallaná mindenfelől: „Na lám, most már te is közülünk való vagy!“ Azonban valami mégis megkülönbözteti a többiektől, mintha neki is lenne egy „aranyfoga“, mint Veres tanítónénak. Ő ugyanis fölébe emelkedett a „száraz, szikkadt emberi józan-ságnak“. Ő egy szebb, tisztább élet után vágyik, az „éterbe, valami tisztultabb régióba, ahol nem irtóztatja az emberi észjárás kövér, hájas izzadmánya: a szolid erkölcs, a becsületes következetesség, a kitartó szorgalom...“ Úgy érzi, hogy megfullasztja ez az élet, „mint a szennyes árvíz, amely dögöket és trágyát és ismeretlen városok csatornaömlédékét sodorja“. Valamikor még tudott álmodni szépről, elegendő volt számára Horatius ódájának olvasása, s már távol volt a körülötte zajló élettől. Nem véletlenül került a regénybe Horatiusnak ezen ódája, hiszen Veres Lacit éppen olyan tenger veszi körül, mint Horatius hajóját, s attól kell óvakodnia, hogy a kisvárosi élet ne ragadja magával, mint ahogy a hajót a „hatalmaskodó“ tenger. Neki sem épek „vitorlavásznai“, mint Horatius hajójának, nincsenek istenei, „akiket ismételten a szerencsétlenségtől elnyomatva segítségül“ hívjon, magános, félszeg lélek, nem találja helyét sehol sem. Ez a tulajdonsága különbözteti meg a többi fiútól, akikben „volt valami, ami öbelőle hiányzott: az a vakmerőség, amely belehelyezte őket az életbe“. „De ő a maga csendes elzárkózottságával, egy kis család és egy csomó könyv közé való betemettségével, mintha nem is tartozott volna közéjük“. „A többiekben van valami nyersesség, valami realitás, nem olyan zagyvák, mint ő, nem olyan kétségbeesettek, mint az ő élete“.

A kisvárost börtönének érzi, azért is kívánczik kitörni belőle. Megszegi az iskola előírásait, bordélyházba látogat, hazudik. Hazudik az igazgatónak,

Kopó tanárnak, nagybátyjának, a káplánnak. Azonban nem ő az egyedüli, ki hazugsághoz folyamodik. Hazudik Veres tanító is, a tanítóné is, sőt még Kopó tanár is hajlamos a hazugságra. Veres Laci kihallgatásakor az igazgató közbeszólt, mert „restellte, hogy esetleg az ő jelenlétében hazudjon a túlbuzgó alantas“ (Kopó tanár). A kihallgatáson Veres Laci a kihallgatók „szemébe hazudik“, mégis bátran néz az igazgató szemébe, nem süti le szemét, mint ahogy nagybátyja tette, amikor nem az igazat mondta az igazgatónak. Miért is sütötte volna le szemét, hiszen ő „nem szokott hazudni“. A regény hazugság-motívuma ezen a ponton összefonódik az ártatlanság motívumával. Azáltal, hogy az író különbséget tesz Veres Laci és a többiek hazugsága között, a diák kiemelkedik a kisváros polgárai közül.

Veres tanítóné nemcsak másoknak hazudik, hanem önmagának is. Annak ellenére, hogy laza erkölcsű, könnyűvérű asszonynak ismerjük meg, aki szinte együgyű ura mellett udvarlóként fogadja a luteránus öreg s fiatal paptól kezdve a város összes úriemberét, a regényben számtalan példát találhatunk, mely ellentmond ennek a látszatnak. A tanítónét ugyanis nem csupán az érzékiség fűti, nem csupán azért boldogtalan, mert érzéki vágyai kielégítetlenek maradnak. Már öregszik, s még mindig nem érezte meg az anyaság gyönyöreit. Miért mondta volna, hogy Dvihallynének, aki körül öt gyerek szaladgál, több része van az életből, mint neki? A diák szobájába is szinte úgy lép be, mint az anya gyermeke szobájába: „Ó, az aranyos gyerek. A drága kisfiú. Alszik“ — mondja. Miután pedig jó éjszakát kívánt „Lacikámnak“, derűsen elmosolyodott, s ismét az anyai érzés ébredt fel benne: „Sohasem érezte magát ilyen jónak, ilyen jótevőnek, ilyen ártatlannak és anyának.“ A fiatal káplánt is fiacskájának szólítja, s úgy is beszél hozzá: „Így, gyermekem, így, most szépen lefekszik . . . Kicsikém . . .“ E tudat alatti vágyat azonban nem akarja bevallani magának. Kínosan mosolyodik el, amikor azt mondja: „Na, csak van nekem szerencsém.“ „Egyéb se volt hátra, csak egy gyerek a nyakamra! Szépen néznénk ki.“ Ez azonban éppen olyan hazugság, mint a többi, mellyel tudatosan áltatja magát.

A regény elején Veres tanító azon tűnődik, hogy miért tartja sajátásgosnak kollégája, hogy felesége nincs otthon. A regény végén ugyanez a kérdés merül fel benne: „ . . . vajon mire értette tegnapelőtt ez az úr, hogy sajátásgos!“ Mintha semmi sem történt volna időközben, mintha a kisváros élete ugyanazon a ponton maradt volna, amelyen volt a regény elején.

SZABÓ ÁGNES

**JELENTÉSHORDOZÓ HELYEK MÓRICZ ZSIGMOND
RAB OROSLÁN CÍMŰ MŰVÉBEN**

A szövegháttér elsődleges feladata a mű mondanivalójának kidomborítása, kiemelése, hangsúlyozása. Móricz regényére különösen is vonatkozik ez, mert a szövegháttér itt sokszor látszólag teljesen feleslegesen, a témához nem kapcsolódva, olyan részleteket közöl az olvasóval, amelyek hozzásegítenek a mű mondanivalójának részletesebb és alaposabb megértéséhez.

Érdekes megfigyelni azt a sok jelentéshordozó színt, ízt, hőfokot és illatot, ami ebben a regényben előfordul. Az egyre inkább nagyvárossá dagadó Budapest leírásakor Móricz sokszor hangsúlyozza azt a szürkeséget, amely monotonná és rideggé teszi az itt élő emberek életét. Vissza-visszatérnek az aszfalt, a kő és a kiszáradt föld képei, amelyek nemcsak a szürkeség, színtelenség, hanem egyben a hidegség érzetét is keltik az olvasóban. A „szürke, száraz földkarika“, a „kövel borított környék“ és a „kemény, rideg aszfalt“ mellett megjelennek a szintén hidegséget sugalló anyagok, mint például a márvány és a vas. Vágrándy hivatalának folyosóját márványlapok és vasoszlopok díszítik, és lakásának lépcsőháza is egy vörösmárvánnyal borított vaskorlátos, sötét helyiség. Mindkettőben van valami barátságtalanság és ridegség, amely egyben azt is hivatott kifejezni, hogy ezek azok a helyek, ahol Vágrándy kellemetlenül érzi magát, ahová nem szívesen lép be.

Ella megjelenésével valósággal elkápráztat bennünket a piros és fehér szín gyakori jelenléte. Ella habfehér nyaka, „lusta, fehér keze mintha márványból lenne kifaragva“, fehér fogai pedig olyan csillogóak, hogy nyugodtan lehetnének egy fogkrémlet hirdető reklámfotón is. Bőrének finomsága és üde fehérsége ellentétben áll Vágrándy és Juluka arcának sápadt színével, Matyi kilúgozott bőrével és Csombárdyné májfoltos arcával. Ella szája szabályos, rúzsos, „kicsattanóan érzéki, mint a vércsöpp, ami dagasztja“, ellentétben Julukáéval, akinek halotti hidegség ül „lila ajkain“, és „mélyszínű, hideg és sötétlila“ hangja van az átvirrasztott éjszakai láz után. Ellához kötődik a legtöbb fehérség, de hidegségét és kegyetlenségét kezének márványhoz hasonlítása és fogainak erős tépőképesége is sugallja. Itt is megfigyelhető, hogy a márvány nemcsak testi, hanem lelki hidegséget is jelent, hasonlóan a fogak erősségéhez, amely Ella lelki melegségének hiányát és teljes bekebelezési, megsemmisítési vágyát hivatott kifejezni. Juluka ajkainak hidegsége és halotti sápadtsága viszont a lélekből és testből kihalt szerelem tüzet jelképezi, amelyet az idő oltott ki. Ella kegyetlenségére nehezebben figyelünk fel olvasás közben, mert testi szépsége sokkal inkább előtérben van. Ha figyelmen kívül hagyjuk a márvány-kézhez és az erős fogakhoz kötődő asszociációkat, Ellát kizárólag a szerelem hevével telített levegő veszi körül, míg Julukát egy állandó hideg, a halálhoz gyakran hasonlított légkör. Mind-

kettő a halálba kergeti Vágrándyt: az egyik elvakítja ragyogó szépségével, megbabonázza és elkábítja bódító parfümillatával, és megegeti a belőle áradó szerelem hevével, a másik pedig jéghideg jelenlétével oltja ki életét.

A piros és a fehér a regényben kizárólag a fiatalsághoz kötődő szín. Égő piros a lányok ajka és hófehér a fiatal kisasszonyok kalapja, Violának „málnára hasonlító, kibuggyanó ajka van“, aki Ellához hasonlóan, kislánys pirulásával elbűvöli Vágrándyt. E két szín azonban nemcsak a fiatalság, hanem az érzékiség hordozója is.

A barna szín mintha „kiégettséget“ és bizonyos „elvirágzást“ jelképezne a regényben. Julukának barna szeme és barna haja van. Pongyolája, amiben férjét fogadja, szintén barna, és Vágrándy is majd kiábrándultan veszi fel „nagy, barna pizsamakabátját“, amikor fáradtan hazatér az Ellával eltöltött este után. Lakásuk leírásának részleteiben is gyakran előfordul a barna szín. A használt, divatjamúlt tárgyakat (a használatban megbarnult régi, kiégett pléhkádat, a sötét bútort, amit még nászajándékba kaptak) Vágrándy már túlságosan réginek találja, és szeretné őket újakra cserélni.

Juluka és Matyi leírásában is főleg sötét színek szerepelnek, ellentétben a fiatalabbakkal, akiken a meleg, világos színek vannak többségben. Juluka barna szemű és hajú, beesett szemű, „nagy, fekete szegélyű kalapja árnyat vetett arcára, s még jobban besötétítette szenvedésekkel zsúfolt szemeit“. Matyi fekete szemű és fekete hajú, „szemei alatt mély árnyék“, „fekete haja a fekete kalapja alól úgy villant ki, mint Medúza fején a kígyók“, és „feketébe öltözik . . . olyan, mintha koporsóból kelt volna fel“.

Megfigyelhető, hogy a regényben Julukára és Vágrándyra jellemző a a barna (Juluka pongyolája, Vágrándy pizsamakabátja), illetve a szürke szín („Vágrándy feladta feleségére a nehéz, szürke kabátot . . . ő is bő angol kabátot vett, a sötétszürke, francia kalap még nagyszerű állapotban volt . . .“), továbbá a halotti sápadtság, a beesett feketekarikás szem, tehát a Juluka és Vágrándy egymáshoz tartozását és hasonlóságát, illetve az Ella és Vágrándy között levő áthidalhatatlan különbséget a színek is hűen tükrözik. Vágrándy gyakran kénytelen észrevenni az Ella és közte levő kontrasztot: „Ránézett a maga kurta kis barna kezére, rövid, kemény ujjaira . . . aztán rápillantott a lány lusta, sima, fehér kezére . . .“ Vágrándy minden igyekezetével igyekszik áthidalni a kettőjük közötti távolságot, és elhatározza, hogy ébenfa botját elhagyva, holnapotl fekete kalapját szalmakalapra váltja fel.

Az illatok is különleges jelentéshordozó erővel bírnak a regényben. Érdekes felfigyelni hányfajta illata van a levegőnek, amely Vágrándyt körülveszi. Az irodában áporodott, dohányszagtól szűrös, kiszellőzetlen porszag uralkodik, otthonában pedig fojtós, ételszagtól nehéz levegő terjeng, amelytől Vágrándy önkéntelenül is menekülni próbál. Az iroda fojtott levegőjében valami egészen újat jelent az Ella kötényéből áradó kellemesen éles parfümszag. Ez az egzotikusan éles illat mindenütt jelen lesz később is, ahol Ella megfordul. Vágrándy Ellát vadvirágnak nevezi, és ez sem véletlen, hiszen a vadon élő növények virágainak köztudottan intenzívebb szaguk van bármely más növény illatától, és ezzel az erős, csalogató szaggal vonzzák magukhoz a rovarokat. Ellát is ilyen bódítóan egzotikus illat veszi körül, amellyel magához vonzza és büvkörében tartja a férfiakat. Ez az illat a fiatalság, a termékenység és a szerelem illata.

Vágrándy felfigyel majd a Sziget csalogató szagára Ella elbeszélése után, és éppolyan mohón szívja magába a Sziget-szagot, mint az Ellából

áradó parfümillatot. A fővárosi utcának is egészen friss virágillata lesz Ella áradásai után, amely még néhány órával előbb kibírhatalanul fojtó volt Vágrándy számára. Olyan illatokra figyel fel és lesz fogékony mostantól fogva, amelyek nemcsak vonzóak, hanem lebilincselően bódítóak is, szinte lehetetlen tőlük megszabadulni. Vágrándy hiába igyekszik elhessegetni az Ellához kapcsolódó gondolatait, azok annál erősebben törnek fel benne szexuális allúziók képében. A szexuális allúziók a regényben különösen fontos jelentéshordozó helyek. Rajtuk keresztül Vágrándy intimebb érzéseibe nyerhetünk betekintést. Vágrándy felfigyel Ella kötényének keménységére, amely „megmutatta melle domborulatát“, és a hamutartóra, amelyen egy meztelen női alak rajzolódik ki, de cigarettájával sietve dörzsöli el a hamut, hogy a női aktot lehetőleg elfedje.

Ella maga az érzékiség megtestesítője. Vágrándy számára olyan, mint egy virág, amely csábító illatával, vakító fehérségével rabul ejti mindazokat, akik egyszer megérezték ezt a különös felfűtött atmoszférát. Vágrándy villamos feszültséget érez, mikor Ella a szobába lép, és ugyanez az áramütés éri, mikor a Szigeten megpillantja a lányt. Ella meleg vére fűti át azt a tollat, amelyet később Vágrándy fog meg, és amelyről átsugárzik rá az a hőség, ami hirtelen olyan fojtóvá és kibírhatalanná teszi számára az iroda levegőjét. Ella meztelen nyakának kivilágítása és azok a különös női mozdulatok, amelyekkel kötényét veti le, erősen erotikus jelleget adnak Ella egész lényének. Mindezek a momentumok szexuális konnotáció hordozói a regényben.

Az éhség és az étvágy is hasonló konnotációt kap a műben. „Juluka nem éhező természet. Sokszor megfigyelte, hogy ha nagy munka volt, egész nap nem evett. Nem követeli az ételt. Az ő (Vágrándy) szervezete viszont olyan falánk, mint egy farkasé... S milyen éhesen tud nézni!“ Ella fogai „oly áttetsző fehérek voltak, nagyon gondozottak, jó rágófogak, nagyszerűen tud bizonyára enni... Vágrándy még a fogait is összeharapta, rágni...“ „... mennyi szép fiatal nő van ezen a Budapesten, s hogy van az, hogy ezek egyedül vannak itt éjfél tájban? ... Azt mondja Schneider: ezek konzumnők... A svájciak egy óráig nevettek rajta, hogy konzumálni lehet húst, halat, sültet, tésztákat: de nőt?“

Az állatvilágból vett gyakori hasonlatok pedig az emberi ösztönök ki-domborítására szolgálnak. Az emberekből idővel kihál a szerelmi lángolás, az egymástól való eltávolodás megfosztja őket emberi nagyságuktól, és le-alacsonyítja őket az állatvilágban észlelt partneri viszonyokhoz. Az évek múltával mindkét fél kénytelen beismerni, hogy a szerelem csak szalmaláng volt, amely, éppúgy, mint az állatvilágban, az utódok létrehozására lobban fel.

Matyi rossz kutyához hasonlítja férjét, akiben „kutyavér“ van, máskor pedig egy olyan férfihoz, aki mint egy „pávakakas, magát a nő előtt mutogatja“.

„El tudod képzelni, hogy egy fiatal lány ezeket a kihasznált gebéket magukért szereti?“ — teszi fel a kérdést egy alkalommal Julukanak, máskor pedig Matyi így fakad ki: „Minek engedik meg, hogy fiatal lányokat összezárjanak ilyen vén bakkecskékkal?“

Vágrándy a házasságukban tapasztalt elhidegülést is az állatvilágból vett példákkal igyekszik alátámasztani: „Egy nyáron alkalma volt látni a fecskéket... A fecskék hú házasságban élnek. De ki tudja meddig? Egy életre szerződnek-e, vagy csak addig, míg a kicsiket felnevelik?... A gólyákról a néphit azt tartja, hogyha a hűtlen asszonyon a férj megerzi az idegen hím

szagát, összehívja a többi hímgolyát, és agyonverik a becstelent . . . A kutya-anya — s az ember a kutyával van az állatok közül leginkább ismeretségben —, míg a kölyke kicsi, megvész, ha idegen közeledik is hozzájuk, de ha felnő a kölyke, már fiát is kész elfogadni férjének. Ugyanígy egyáltalán nem válogatós, ha itt az ideje, és semmi hűséget és kitartást nem lehet tapasztalni a tavalyi szerelmével szemben . . . A nemes ló, a bölcs tehén semmi jelét sem adja a házassági hűségnek.“

A mű első fejezetét indító hasonlat a regény további részeiben kiszélesedik, és a rabság képzele többszörös jelentést kap. Vágrándy rabnak érzi magát Budapesten és általában a városi életben, amibe sehogyan sem tud beilleszkedni. Úgy érzi, őt is korlátozza a budapesti aszfalt, mint azt a fát, amely a szürke betonba ágyazva áll, hiszen neki sincs egyebe azon kívül a pár négyzetméternyi kis területen kívül, ahová nap nap után hazatér.

A munkahelyén tapasztalt hierarchia is karmaiban tartja, mert szinte lehetetlen ezen a létrán feljebb kapaszkodni, ha csak a beosztott nem játssza el a „jó szolgát“, és nem hajlong felettesei előtt. Munkahelyét csak azért szereti, mert az nyugdíjat és biztos öregséget garantál, ez az, amivel láncra van verve, és amiért szereti az iroda szúrós, erős dohányszagát és a tegnapi kiszellőzetlen porszagot. Még otthonában sem rázhatja le teljesen a rabláncot, hiszen felesége teljes hatalommal bír felette. Megkívánja tőle, hogy csakis ővele foglalkozzon, csakis rá figyeljen. Juluka olyan rabtartó, aki nemcsak fizikai lehetőségeiben és szabadságában gátolja Vágrándyt, hanem még a gondolataira is igyekszik kihatni. Nem tud tőle szabadulni, hiszen akkor egyszerre két dolgot is elveszítene: az állását és a lakását is. A lakás Juluka tulajdona, és csak egy szavába kerül, hogy Vágrándyt eltávolítsa állásából és örökre véget vessen karrierjének.

A későbbi fejezetekben a rabság jelképe nemcsak Vágrándyra lesz érvényes, hanem a regényben szereplő többi férfi sorsát is jelzi majd. A házastársak viszonyával kapcsolatban egyre gyakrabban jelennek meg a rabságot jelképező kifejezések. Vágrándy „egy leigázott oroszlának“ érzi magát, aki „még ordítani is elfelejtett“, akit „Juluka eddig úgy tartott féken, mint az oroszlánszelídítő a fenevadat“, és aki cellájában ülő tolvajként figyeli tapasztaltabb rabtársa (Jani) utasításait. Ugyanezt érzi Jani is: „Rám hallgathatsz, barátom, én próbált ember vagyok . . . Időtötött . . . Egyszer, még fiatal mérnök koromban, azt kérdeztem egy öreg, jóvágású magyartól: Hol tanult maga ilyeneket? . . . Azt mondja: időtötött ember vagyok én, kérem . . . Hát Munkácson volt a börtönben hat évig. Börtönviselt. Azt nevezte finoman időtötöttségnek . . . Hát, és is időtötött vagyok: és már tíz éve gyakorolom ezt a mesterséget.“

Janinak Matyi kalapja alól elővillanó fekete haja Medúzát juttatja eszébe, fején a kígyókkal. A görög mitológiából vett hiú Medúza nem ismerte el Athéné istennő szépségét, ezért haját az istennő kígyókká változtatta, szemeinek pedig olyan hatalmat adott, hogy egy szempillantásával mindenkit kővé tudott varázsolni, akire csak ránézett. Jani is teljesen Matyi hatalmában érzi magát, ahogyan Vágrándy is.

E három felől közelítő rabság ellenére Vágrándyban megjelenik az a hajtóerő, ami arra készíti, hogy egy utolsó kísérletet tegyen a megfiatalodás felé. Az öregség szívébe markoló rabszolgartartó, kíméletlenül közelít, és arra törekszik, hogy a fiatalság minden gyönyörétől megfossza áldozatát, és az

öregkor kegyetlen igájába törje. Vágrándy életének alkonyán jön rá, hogy egész eddigi élete üres és örömöktől megfosztott volt. Házasságát is a vasrácsok közé zárt természetlen budapesti fákhöz hasonlítja az író, ezzel is kiemelve főhőse életének kilátástalanságát, és bírálva a nagyvárosi életfeltételeket, amelyek boldogtalanná és céltalanná teszik az emberi sorsokat.

A sikertelen és boldogtalan házasságok egész sora vonul fel előttünk a regényben. Julukáék sem tudják takarni a külvilág előtt családi tragédiájukat, és Matyiék viszonya is régen nem ideális már. Ismét megjelennek a felmelegíthetetlen halálhidegség képei a házastársak között. A szerelem hiányát és az egymástól való elidegenedést a halál és a gyász gyakran visszatérő képei illusztrálják: „Olyan a házatok, mint egy gyászház. Csak a ravatal hiányzik“ — mondja Vágrándy Janiéknaál, és ugyanez a kép jelenik meg két lappal előbb Juluka levelében is: „Jajgatva állok, kedves, mert hulla van a házban, meghalt szerelmünk tetemét siratom.“ Egy fejezettel előbb pedig Juluka így jajveszékél: „Vége itt mindennek, vége a világnak, vége a szerelemnek. . . ha a szerelem meghalt, vége az életnek“. Vágrándy a „hullacsókot érezte a száján, a lilás ajkak hideg csókját“, és lakásának ajtaja is „kriptaaajtónak“ tűnik számára. Janinak pedig Matyi fekete ruhája úgy hat, „mintha felesége koporsóból kelt volna fel“.

Csombárdyéknaál is hideg a házastársak közötti viszony: „Csombárdyt és a feleségét figyelte. Valami egészen szokatlan dolgot látott náluk. Mióta a képviselő hazajött, egy pillantás sem esett közte és a felesége közt. Nem köszöntek egymásnak, nem reagáltak egymás szavára, mintha nem is léteztek volna egy közegben . . . annyira függetlenek voltak egymástól, mintha tárgyak lettek volna.“

Olyan ez a regény, mintha számtalan apró elfojtott tragédiából állna, mintha Móricz ezzel is fokozni kívánta volna a regény belső feszültségét. A *Rab oroszlán*, véleményem szerint, a tragédiának egy sajátos formáját hordozza magában. A szereplők konfliktusa a regényben végül is egyfajta megtisztuláshoz vezet, de ez nem teljes értékű katarzis. A regény végén a két főhős viszonya megváltozik, a tragédiára nem jellemző happy enddel zárul, de a problémák megoldatlanok maradnak, mindannak ellenére, hogy Vágrándy „meleg fészeknek“ érzi házaseletét. Inkább egyfajta nemtörődömség, közömbösség és erőltetett kedvesség érezhető Juluka és Vágrándy megváltozott viszonyában, nem pedig a lelki terhektől való megszabadulás. Lehet, hogy a regény Juluka és Vágrándy házasságának egy részét szándékozta az olvasó elé tárni, csak úgy a mindennapi életből kiragadottan, de lehet, hogy ezzel a késleltetett és elfojtott tragédiával Móricz egyfajta pszichológiai drámát kívánt alkotni. Akárhogy van is, a regény mondanivalója ma, az oly sokat boncolgatott elidegenedés korszakában is, aktuális marad.

A főhóst, Vágrándyt, tekinthetjük a monotonizálódó, beskatulyázott városi élettől való menekülés fő képviselőjének, vagy pedig egy öregedő tanácsos kétségbeesett útkeresésének. Naiv szerelemre lobbanását egy tovaszállt, sikertelen élet jóvátevési kísérletének, szerelmi bukásának elismerését egyfajta megadásnak, harcfeladásnak, a lerázhatatlan rabsággal való kibékülésnek.

Az író az elhidegülésnek egy sajátos kifejezőmódját tárja elénk Juluka és Vágrándy éjszakába nyúló veszekedése alkalmával. A két házastárs korábban magázta egymást, ezzel fejezve ki az egymás iránt érzett és tanúsított tiszteletet

és megbecsülést, de most, a kölcsönös rágalmozások tüzeiben, a magázás és tegezés felváltva ismétlődik az érzések hevesességétől függően:

- „ – Meg fogod kapni a fegyelmet.
 – Mit akar velem? . . . Meg akar rágalmozni?
 – Neked nem tartozom számadással . . .
 – Tartozol . . .
 – Juluka, még egyszer békejobbot nyújtok.
 – Ki maga? Mit akar velem egy idegen?
 – Meg akarlak csókolni.
 – Uhh. . . borzadok. Lehetséges, hogy valaha maga engem megcsókolt?“

Juluka néha tegezi Vágrándyt, ezzel fejezve ki a vele szemben érzett megvetését, néha viszont magázza őt, amikor férje közeledését vagy békülesi szándékát véli felismerni. Vágrándy tegezi Julukát, amikor felajánlja a békítő csókot, és ezzel igyekszik kifejezni a felesége iránti közelségét.

A regényt tekinthetjük történelmi regénynek is, mert Móricz statisztikai pontossággal és dokumentumszerű hitelességgel festi meg a regény hátterét. Ezek a történelmi adatok nem állnak elszigetelten a regényben, hanem a szereplők beszélgetései révén a regény szerves részévé válnak. Ebből a szemzőből szemlélve, a *Rab oroszán* társadalomkritikának is felfogható, mert a főhős alakján keresztül Móricz bírálatot mond a korabeli Magyarország társadalmi viszonyairól.

A falu nyomorúságos élete, a rohamosan népesedő főváros csak hangsúlyozza a regénybeli hősök életének kilátástalanságát.

„Itt csak autók teremnek, nem gyerekek. Vajon szerelem sincs? . . . Futó viszony, kaland az van bőségesen . . . Budapesten nyílnak a drogériák“, a nők szépítik magukat, de ugyanezen a Budapesten „ . . . sok gyerek is van, de csak a periférián“, és itt osztanak ki „naponta több mint hatvanezer ingyenebédet“. Ilyen viszonyok között ragaszkodnak olyan görcsösen a Vágrándy-féle faluról Pestre került emberek munkahelyükhöz, akiknek ősei, mint Vágrándy is, „kétágú csákánnyal vágták a köves földet számtalan nemzedéken át, és mégis csak éppen az életüket tudták fenntartani a legnehezebb munkával“. Ide tartozik Jónás is, aki hat gyereket iskoláztatja, és ezért mindennap tepertőt ebédel, és Ritter is, akinek nincs gyereke, és szintén szegényesen tengeti életét.

- „ – Neked van gyereked?
 – Nekem nincs, tanácsos úr. Mire? és hol? . . . Lehet itt gyerekeket nevelni? . . . Abban a házban, ahol lakom, csak három gyerek van az egész házban . . . Nem mondom, ha én is kimehetnék Téténybe, mint Jónás: ott lehetne gyerekeket nevelni, de én nem tudok házat venni, arra az én fizetésem csekély.“

Mindenki úgy érzi, rabságban él: a sokat ígérő, csábító lehetőségekkel kecsegtető Budapest rabságában, amely valójában nem nyújt többet a szegényes megélhetéstől és a falura való visszavágyódástól. A vidékről Pestre került személyek mindegyike érzi ezt a rabságot, amelyből reménytelenül szeretne kitörni (mint például Janiék), vagy pedig dacosan elszigeteli magát a környezettől (mint Vágrándy).

E történelmi háttér felvillantásával mélyül el a Vágrándy és Ella között tántorgó szakadék. „Rendes ételt, rendes terítéket és rendes társaságot sze-

retem“ — mondja Norri, Vágrándy pedig „... tárcájából egy ív papírt vett elő és felolvasta, amit egy tanító barátja küldött Biharból:

— Hétfő: reggel leves, délben cibere ... vacsorára kenyér ... Kedden: reggel semmi ... délbén kenyér, vacsorára leves ...“ Ella azonban nem tudja mindezt megérteni és átérezni. Kettőjük között óriási különbség van: a fényűzéshez szokott, a város nyújtotta kényelemben felnőtt Ella sohasem tudná teljes egészében felfogni azt az embertelen nyomort, amiről Vágrándy mesél neki. E történelmi háttér segítségével felvillantott különbség az Ella és Vágrándy között levő társadalmi és korbéli távolságot is hűen illusztrálja. A Vágrándy és a hozzá hasonló sorsú emberek spórolós természete is bizonyítja, hogy ezek az emberek ismerik a szegénységet, és hogy anyagi helyzetük még a fővárosi környezetben sem biztosít gondtalan életet. Vágrándy sohasem vett újságot, mert „hol van ma egy hivatalnoknak arra pénze?“, a Szigeten pedig, mikor Ellával vacsoráznak, „felemlte az üveget, mert még volt benne, töltött és koccintott ...“ Matyiék sem járnak sehová, mert a kávéházban „egy pengő negyven egy kávé, sütemény nélkül“, és „villamossal menjenek“ — mondja Matyi Barosznak, „mert az hat fillérrel olcsóbb“. Csombárdyné a Szigeten a következőképpen méltatlankodik: „Mégis hallatlan, hogy nyolcvan fillér belépőt kell fizetni.“ Vágrándy pedig, amikor Ellával a menüt nézik, azt figyelmeztet, hogy „a legolcsóbb húsétel 2,20 ...“, és hogy itt „nem ússza meg tíz pengőn alul“. Keserű szájjal fogadja Ella lenéző véleményét a szomszéd asztalnál ülő házaspárról: „... az urával egy adagot eszik, de megeszi ... ez olyan ritkán kerül jobb helyre, hogy mindent meg- eszik: még ha szó, akkor is túlszó ... Ennek nem tanácsos mustárt adni, megeszi ... Nézzé csak, levette a cukortartó tetejét, s úgy dönti a cukrot.“ Ella e célzásával Vágrándyt is szíven találja.

Móricz regényét lehetne az ellentétek regényének is nevezni. Nemcsak az egyes szereplők vannak egymással szembeállítva (Juluka, Vágrándy — Matyi, Jani; Juluka — Ella; Vágrándy — Ella), hanem az egy személyen belüli kontrasztok is világosan kirajzolódnak. Például Vágrándy görcsös ragaszkodása a vidéki élethez, a természethez, menekülése a pesti légkörtől erős ellentétben áll a valószínűleg tudat alatti törekvésével, hogy beleolvadjon a budapesti világba.

„Fején a kalappal sietett át köztük: ez járt neki mint tanácsosnak és osztályvezetőnek. Mikor díjnoknak bekerült a hivatalba, Matsch tanácsos úr is mindig kalapban ment át köztük, ha reggel megérkezett, egy szó nélkül, csak besietett a szobájába, mindig morózusan ... Lehet, hogy ő is már díjnok korában tanulta el ezt a mozdulatot Matsch tanácsostól.“

Vágrándy mindig britannikára gyűjt, amikor valamilyen előkelő, nagyvilági társaságban van, vagy ha komoly ügyeket kell megtárgyalnia.

„Hevesen szivarra gyújtott, britannikára. A nagybátyja portorikóit szívott, ami akkor még rendes szivarnak számított, de ha komoly ügyről volt szó, akkor britannikát. Az ember készen kapja az egyéni ízlését.“

Britannikát vesz, amikor Janival a vendéglő teraszán ülnek, és amikor Ellával a Szigeten vacsoráznak.

Érdekes megfigyelni, hogy Vágrándy Ellát és Julukát kizárólag fizikailag hasonlítja össze, és csak az Ellával eltöltött este után győződik meg arról, hogy mindannak ellenére, hogy Juluka sohasem tudja felvenni a versenyt Ella szépségével, valahogyan mégis fölényben van. Juluka kristálypohárnak

tűnik előtte, Ella pedig ahhoz a horpadt, vékony nyakú cserépvázához hasonlít, mely az asztalukon áll.

Juluka szellemisége már korábban is kifejezésre jut a regényben. „Juluka rendkívül gazdag lelki életében“ — mondja róla Vágrándy. Maga Juluka is bevallja ezt: „Nekem a házasságban, illetve a férfival való kapcsolatban a szellemi közösség fontosabb, mint az erotika... én nem vagyok erotikus lény, nekem csak szellemi szükségleteim vannak.“

Juluka okossága, helyes ítélőképessége a Szigeten is megnyilvánul, ahol a neki átnyújtott, spanyolul írt levélből rögtön felfogja a lényegét. Ella viszont a hivatalban dolgoztatva csak a ceruzája hegyét rágja, és még Vágrándy második magyarázata után is nehezen jön rá a megoldás nyitjára.

Összehasonlítva a regény első és későbbi fejezeteit, megállapíthatjuk, hogy Ella és Juluka leírásában is nagy ellentétek mutatkoznak meg. Míg korábban Ella mezei virághoz, Gyimesi vadvirághoz hasonlított, addig a regény vége felé hideg jégvirággá alakul, s nem „kedves kis cica“ többé, hanem „ragadozó karmú... ravasz macska“.

Juluka a regény elején sápadt, beesett arcú, a végén pedig kipüderezett, ragyogó szemű, elbájoló szépségű feleség, akinek „parfüme sem a megszokott, diszkrét gyöngyvirágillat, hanem valami édeskés, modern parfüm“.

Az összehasonlítások szaporodása a regényben egyenes arányban van Vágrándy Ella iránt érzett vonzalmának növekedésével. Vágrándy észre sem veszi, hogy állandóan összehasonlít mindent, ami őt körülveszi. Erre Jani figyelmezteti a kávéház teraszán: „Fiam, a baj ott kezdődik, ha a férj benne van az összehasonlításban.“

Ha a regényben megjelölnénk azokat a helyeket, ahol és amikor Vágrándy összehasonlít, egy sakktáblához hasonló tarkaságot kapnánk, amely híven tükrözné Vágrándy véleményének, gondolkodásának változásait.

Először ridegnek és visszataszítónak érzi Budapestet, később pedig „először életében, hirtelen lenyűgözően szépnek“. „Ismét megnézi a fákat, de most nem látja, hogy sorvadnak a pesti aszfaltban. Inkább azon csodálkozik, milyen üdék és szépek. Az erdőben sem lehetnek szebbek.“ De ezek után is mindjárt megjelenik egy, az előbbivel ellentétes kép. Vágrándy ráeszmél, hogy ő mégsem része ennek a városnak, mert ő a „külterületen lakik, a Revitzky utcában“. Hirtelen bűnös Babilonnak érzi Pestet, olyanak, amilyen az ókori város volt: a fényűzés és az erkölcstelenség városának, saját kis otthonát pedig „a magyar erkölcsök utolsó szigetének“. Miután azonban hazatér, egy újabb ellentét bukkan fel. Julukát öregnek, ráncosnak és meggörnyedtnak látja, ami rögtön Ella üde nyakára emlékezteti, és az előbb érzett parfümillattal ellentétben most a lakás levegője nehéznek tűnik számára:

„A torkában érzi, a hasában, a gerincében: ez a levegő, ami itt van... kibíratatlan... valahogy nyugtalanítja.“ Az Ellához kapcsolódó erotikus képek most a Julukával már régen megszűnt szerelmi kapcsolatra emlékeztetik: Ella finom vonalú nyakáról és hibátlan szépségéről eszébe jut, néhány évvel ezelőtt Julukával megegyeztek, hogy ő kiköltözik a hálószobából. Most egész testében elhúzódotást érzett Julukától, de annál inkább lángra gyúlt képzelete, ha Ellára gondolt.

Véleményem szerint a nevek is két ellentétes csoportot formálnak a regényben. Juluka, Aladár és Jani hétköznapiabb, egyszerűbb nevek, vi-

selőikhez hasonlóan, de már az Ella (Norri), a Viola, a Csombárdy és az Auveszky nevek valamiféle előkelőséget sugallnak. Vannak olyan nevek is a regényben, amelyek pontosan jelölik az embertípust. Például Hullá úr, a hivatali titkár, „aki nevét az arcán hordta“, Retteghy professzor az egyetemről stb. Jónás neve is jelzi viselőjének természetét (neve héberül galambot jelent). A szintén héberből származó Szeráf néni neve is jóságot, angyalasságot sugall (szeráf=angyal), és a Jancsi kilengéseiben ludas színügyi titkár, Vas Lekszi neve is kifejezően jelzi viselőjének kicsapongó jellemét.

A regényben állandóan jelen van még egy kontraszt-motívum: az álom és valóság motívuma. A főhős állandó küzdelmet folytat a vágyak és a lehetőségek között, és ez is a jelentéshordozó helyek egyike, hiszen épp ezáltal válik Vágrándy még tragikusabb hőssé. Álmai legtöbbször nem valósulnak meg, mint például lakóhelyének kiválasztása esetében sem. Nosztalgiaíval emlékszik vissza az egyszerű vidéki életre és a természettel való szoros kapcsolatra, s így a regényt át- meg átszövik a természethez és a fiatalsághoz kötődő hasonlatok, metaforák. Jónásnak egy kicsi kertje van, amiért sokan irigylik. Vágrándy egy vidéki kertés házról álmodozik, és a szépség nála kizárólag a természetből vett jelképekben testesedik meg. Ellát egy hajlandó barackfaághoz hasonlítva, a szép nőt a pesti utcán pedig a Bodrog-parton szedett virágokhoz. Viola cseresznyevirágra emlékezteti, Ella pedig egy nyíló bimbóra. Ella elbeszélése után Pest házai szépnek tűnnek Vágrándynak, s ekkor erdőhöz hasonlítja őket, a tereket pedig erdei tisztásoknak látja.

Az álom és valóság motívuma figyelhető meg Vágrándynak a munkahelyével kapcsolatos elmélkedéseiben. Mint minden kishivatalnok, ő is nagyobb pozícióról álmodozik, egy véletlen előléptetéséről, amely minden kisebbségi érzetétől megszabadítaná. Néha egészen erőt vesz rajta ez az érzés, ami gőgös viselkedésében nyilvánul meg. Jó példa erre az a részlet, amikor Staff úr látogatja meg őt a hivatalban. Vágrándy hivatalosan és rendre utasítóan közli vele a tényeket, amikor azonban kiderül, hogy mindketten pataki lakosok voltak, Vágrándy elveti a gőgös pózt, és egyszerre nagyon is reálisan kezd el gondolkodni ennek az embernek az életkörülményeiről, és arról, hogyan tudna segítségére lenni.

Vágrándy szerelme is egyfajta idealizált, az álmok rózsaszínébe emelt személy, akinek hibáit csak a nagy csalódás után képes meglátni. Hiába burkolózik azonban az álmok gondtalanságába, Juluka minden alkalommal visszarántja a valóság szomorú és változtathatatlan tényei közé.

„Ez a lány nem magához való. . . Ez a lány az élet gyermeke, és maga nem az élet fia“ — mondja neki Juluka, máskor pedig így érvel: „Ez a lány a habzsoló élet. . . ez nem fogadja be magát: mit tudhatna maga ennek nyújtani?“

„. . . Magas . . . kicsit nagyon is magas . . . magához . . . maga a vállálg sem ér . . . egy szükségmunkás lány nem lehet magasabb, mint a tanácsos . . . Mellettem ez a négy centi plusz (amit Vágrándy a belső sarokkal ellátott cipő viselésékor kapott) éppen elég volt, de mit fog csinálni a doktorkisaszonnyal, ott legalább kilenc centire lenne szüksége.“

A regény bővelkedik szójátékokban is. A kishivatalnokok hiábavaló és felesleges munkáját pellengérezzi ki a következő utalás: „Délben majd jön a szükségmunkás és végzi szükségtelen munkáját“.

Vágrándy a nagyvárosi nőkről alkotott képét a következőképpen fejezi ki:

Ella: „Igen, nagyon szeretem ezt csinálni . . . nagyon kedvesek hozzám az urak.“

Vágrándy: „Hát igen. . . egy nőnél ez a lényeg, s nem a lényeg a lényeg“.

Félix azt a bizonyos Auveszky urat, akivel párbajra akar kiállni, a következőképpen becsüli le:

- „Mondd, kérek, nem ismersz egy Auveszky Nándor nevű egyént?
- Nem.
- Senki sem ismeri. Akkor mégsem lesz az a valaki valami.“

Dolgozatomban csak néhány jelentéshordozó helyet próbáltam kiemelni, és biztos vagyok benne, hogy ezzel még nem merítettem ki a regény kínálta lehetőségeket. Meggyőződésem, hogy a jelentéshordozó helyek felfedezése, összekapcsolása és az asszociációs képzetek megteremtése egyénenként változik. Úgy érzem, hogy ha figyelmen kívül hagyjuk ezeket, a *Rab oroszlán* egy házasság válságának naplószerű leírása lesz csupán, és megfosztja az olvasót attól a művészi élménytől, amelyet a regény nyújt.

VASS ÉVA

**EFFEKTUSOK ÉS UTALÁSOK KOSZTOLÁNYI
ÉDES ANNA CÍMŰ REGÉNYÉBEN**

Kosztolányi *Édes Anna* c. regényében számos olyan motívumot, utalást és effektust találunk, amely jelenlétével, esetleg ismétlődésével a regény idő- és térbeli koordinátáit határozza meg, a szereplők jellemét, világát, a regény eszmei mondanivalóját vagy stílusát domborítja ki.

Az *Édes Anna* regényideje a regény megírásának idejéhez esik közel: a regény 1926-ban íródott, s cselekménye a Tanácsköztársaság bukása utáni időhöz kötődik. Erre utal az első fejezet groteszk, ironikus kezdőképe is: „Kun Béla repülőgépen menekült az országból.“ A kijelentés állítólag mendemondán alapul, de ugyanakkor idő- és térmegjelölő, ebből következően pedig kormegjelölő névtani jellegű jelentésegység hordozója. Ugyanilyen szerepe van a többi, ezt követő, szintén névtani jellegű jelentésegységnek is: a Krisztina, a Vár-hegy, a Hungária-szálló és a Vérmező a regény térbeli koordinátáinak megjelölői.

Az első mondatban említett cselekmény „délután úgy öt óra felé“ játszódik le, a regény második fejezetében feltüntetett pontos időpont (1919. július 31.) pedig arra utal, hogy konkrét történelmi pillanattal állunk szemben: a regénycselekmény kezdete a Tanácsköztársaság bukásának napjával esik egybe, s Budán, a Krisztinavárosban játszódik le, amire a további térmegjelölő jelentésegységek engednek következtetni.

Nem véletlen a regény cselekményét közrefogó többi dátum sem: Anna 1919. augusztus 14-én jelenik meg a regényben — Vizeknél —, a gyilkosság 1920. május 28-án éjjel történik, a tárgyalás 1920 novemberére esik. E jelentésegységek a román, majd az ellenforradalmi csapatok bevonulásának és a restaurációnak az idejére utalnak.

Az említett, időre és térre utaló mozzanatok elsősorban hiteles idő- és térbeli keretet adnak a regénynek, másodsorban pedig a szövegháttérben a cselekménnyel párhuzamosan információ-többletként egy hiteles történelmi kor és folyamat vonalát húzzák meg. Mindez a regény elbeszélői rétegében jut felszínre, bár érezhetjük, nem az író hangja ez. Egyrészt a mendemonda terjesztője — innét ered a „történet“ ironikus hangvétele („A gépet maga a népbiztos vezette (. . .) sápadt volt, borotvátalan, mint rendesen. Vigyorgott az alatt álló polgárokra, s vásott kajánsággal, csúfondárosan még búcsút is intett egyeseknek.“), az úri világ tartozékaira utaló elemekkel („zserbókat vitt, amelyekkel teletömte puffadozó zsebeit, aztán ékszereket, grófnék, bárónék, kegyes, jótékony hölgyek drágaköveit, templomi kelyheket, sok más egyéb kincseket. Karjairól vastag aranyláncok lógtak“.); másrészt egy népmesei fordulat beiktatásából eredő ironia hangja

(„Egyik ilyen aranylánc (. . .) le is pottyant a Vérmező kellős közepére (. . .) Legalább a Krisztinában ezt beszéltek.“).

A regény előhangszerű epizódja s a szövegháttérből kisugárzó valóság-mozzanatok határozzák meg a regény, a cselekmény további menetét is — mint ahogyan ezt Vízny Kornél is megfogalmazza: „Nem közönséges nap a mai. 1919. VII. 31. Történelmi nap.“ Az említett, dátum szerint pontosan meghatározott nap vízválasztót húz az előtte történt és az utána következő cselekmények, jelenségek, minőségek és ezek értékítéletei közé, ami a következő utalásokból olvasható ki:

A Vörös Újság a Veszélyben a proletárhaza! c., a készülő összeomlást bejelentő cikk leközlése után „hitvány szalmapapiros“-ként hat Vízny kezében, „mely barnás-füstös volt, mintha valami világégés pörkölte volna össze“. A vörös katona „oly egyedül és elhagyottan“ kiabált föl, „hogy már nem is gerjesztett gyűlöletet. Apró, csenevész proletár volt, nem is emberhez, hanem egy embrióhoz hasonlított.“ A „riadt embernyáj (. . .) hirtelenül pásztor nélkül maradt.“ Vízny „most nézte meg először nyugodtan, káprázat nélkül“ a Fegyverbe, fegyverbe! szavakat üvöltő plakátot, „ahogy a leáldozó napot nézzük meg, mely már nem sérti a szemünket“. S ezt érzetik a természet jelei is: „Felhő sehol. Álmos levegő nehezedett mindenre, mint nyári zivatarok kitörése előtt, mikor a szél visszatartja lélegzetét (. . .) a bénulatban nem volt se mozgás, se hang (. . .)“.

A „történelmi nap“ hozta változások legautentikusabban Vízny lakásában és életvitelében mutatkoznak meg: Ficsor, aki a csengőt jön javítani (s az sem véletlen, hogy épp ezen a napon!), újra „méltóságos uram“-nak szólítja Víznyt. Az esemény Vízny viselkedésén is változtat. Vízny, aki előzőleg még elhanyagolt volt, „mint egy csavargó“, „gyűrött puhainget viselt, nyakkendő nélkül, kitérdelt, téli nadrágot, toprongyos cipőt“, s csak „a sasorr meg az arcát keretező fekete pofaszakáll mutatta, hogy mégis valaki“, most Katicáért, a cselédért kiált, s „hideglelős, édeskés mosolykával“ közli vele, hogy „megbuktak a vörösök“. E hideglelős mosoly is az első fejezet vigyoraira utal vissza. Vízny ugyan még rémképeket lát, azt hiszi, ágyúznak, aludni is csak óvatosan mer („összegombolyodott, mint a sün, hogy minél kevesebb helyet foglaljon el. Párnái fehér fedezéke mögé bújva (. . .) még álmában is taktikázott.“), de másnap délelőtt már folyékony ezüstként csillan éjjeliszekrényén a pohár víz, s Víznyből „egy régi divatlap-figura támadt föl holtából. Galambszürke ruhát hordott, patyolatfehér inget, kifogástalan nyakkendőt.“ Csikorgó gomboscipőjén „szikrázott a verőfény, akár a kézi-gránát, melyet eléje dobtak, s az felrobbant, befröccsentve egész alakját vidám arany-tüzzel.“ (A fény villanásai mögött a hasonlatban még az előző napok gránát-robbanásai adnak jelt magukról.) Gyűrött vonásai egyszerre kisimulnak, kifogástalanul feszesek lesznek, s a tudat, hogy „nem zaklatják többé a tisztességes, dolgozó polgárságot“, új fényt lobbant életébe. Vacsorái ugyan még soványak, de „gondolatban már kívánta a fehér abroszt, a rózsás porcelántányérokot, az ezüstkéseket, a metszett borosüvegeket, melyek hajdan ragyogtak ezen az asztalon, hogy vacsorákat adtak minisztériumi barátainak.“ A felsoroltak lépésről lépésre mutatják Vízny s a hozzájuk hasonló rangú és életmódú családok átalakulását, „újjászületését“, s állítják fel az ellentéteket az említett dátum vízválasztója előtti és utáni időre vonatkozóan. A lakásban a harmónia ugyan még nem teljes, „a zongorát sarokba tolták, tükrök heverték

rajta, kendőkkel beterítve, mint halálesetek alkalmával“ (párhuzam: a Víz-
-féle divatlap-figura is halottaiból támadt fel!), „a zsbívbásárszerű lakás
az ostromállapot minden borzalmát érezte. Seholy függöny, egy festmény.
A kopár falakon csak (. . .) feszület (. . .)“, de a zongora, a tükör, a hajdani
idők emlékezete s az e tárgyakra irányuló pusztá figyelem is a már készülődő
változás hírnöke, s ilyen hírnök a megszólaló villanycsengő „friss, vidám
acéltrillája“ is, amely az „elhanyagolt, oly sokáig halott lakáson (. . .) (újra
a halál-kép!) élesen csörömpölt, életkedvet, reménységet keltve“. S miután
a „villamosokban az utasok már rá mertek szólni egy bábáskodó kalauznéra,
aki gorombáskodott az úri közönséggel, az orra alá dörzsölték, hogy már
nincs bolsevizmus“, s „kivirágzott a középkor szép rózsája: a lovagiasság“,
narancsról, halpaprikásról beszéltek, Vízék háza újra „úgy zengett, mint
a köpü“. S Víz, aki „tengett-lengett“, „mogorva, bizalmatlan hivatalnok-
ember volt“, most szalagos szivarokkal kínálja vendégeit, s vacsorákra menet
„nyájas szalonemberré“ vedlik. S mindezek ellenpontjaként azt észleli,
hogy Ficsorék házmesteri lakása, ahol Víz egykor a feleségét várta, mikor
a parlamentbe vitték, hirtelen elcsúnyul, benyirkosodik, díványából „csom-
bókban lóg ki a tengerifü“. Hogy az új élet teljes legyen, Ficsor új cselédet
javasol (szinte szükségszerű, hogy Katica már nem felel meg), egy cselédet,
akinek híre Vizynében a tündér, az aranykéz képzetét kelti, neve mannat,
fehérséget, hovartartozása balatoni emlékeit idézi fel. S bár Anna érkezése
előtt babonás dolgok történnek – Vizyné tányérja alatt hét rizsszemet talál
– , s érkezésének napja a románok bevonulásával esik egybe, mégis „cso-
dálatos nyári nap“ ez, „forró és fényes“, s érkezése után a kanalak is a „rég,
idilli ezüstzajjal“ csilingelnek újra, körmöci aranyak gurulnak a szelencéből
„csalafinta kacajjal“, s a „sápadt, beteg lakás, melyre történelmi patinaként
borult a sokesztendő por, egyszerre meggyógyult“. A régi polgári lakás és
világ – ezt jelzik a tárgyakon megvillanó fények s az idő fényjelei (láthatjuk,
főleg a fényjelek, valamivel kevésbé a finom, cizellált hangok dominálnak)
– újra teljes ragyogásában pompázik.

A tárgyak (a repülőgépen vitt ékszerektől a zongoráig, ezüstkanalakig,
aranypénzekig), Anna gondolatban elővetített aranykeze, Víz öltözte
mind-mind a „történelmi nap“ által beállt fordulatra utaló mozzanatok,
mint ahogyan erre utal az a jelképes mozdulat is, amikor Vizyné Anna első
megjelenésekor ruhát cserél: leveti „rég, lila pongyoláját, melyben a kommün
idején szokott kijárni az utcára, hogy proletárasszonynak tekintsék“, s
„szekrénye előtt magára kapta fehér pongyoláját, pezsgőszín harisnyáját,
barna félcipőjét. (. . .) Bőrét könnyedén érintette a rizsporos pamaccsal. Az
utolsó pillanatban fölcsatolta aranykarperecét.“

Annának, a regény főszereplőjének jelleme kidolgozatlan. Amit meg-
tudunk róla, azt megjelenése előtt és a háta mögött elhangzottakból tudjuk
meg. Ezek a mozzanatok egyrészt Anna „hasznos“ tulajdonságaira vonatkoznak
(dolgoskezü, erős, nagyon csendes, sehova se jár, „nem lehet azt se látni,
se hallani“) vagy esetleg káros tulajdonságait tagadják (nem lop, nincs szere-
tője, nincsenek tetvei stb.). Emberi tulajdonságaiból szinte semmit sem tudunk
meg. A Vízéknél megjelenő társaság és a ház lakói között is az a hír terjed
el róla, hogy úgy dolgozik, mint a gép (összecseng ez Moviszter doktor védő-
beszédével: „Úgy bántak vele, mint egy géppel.“). Amikor Anna megérkezik,
Vizyné azt kérdezi: „Ez az?“ A cselédkönyvben levő, Annáról szóló személy-

leírás nem egyezik meg Anna tulajdonságaival. A regénynek e mozzanatait a többi cselédre vonatkoztatott szövegrészek készítik elő:

„A bádóg-cégérek — kék, piros, zöld kockákban — hirdették a szakácsnőket, a szobalányokat, a szoptatósdadákat, minden rendű és rangú cseléddel, már rég letűnt kánaáni bőséggel kérkedve, akár az üres vendéglők, melyek aranybetűs üvegtáblákon hívták fel a közönség figyelmét, hogy „a nap és éjjel minden órájában friss ételek, kaphatók”, vagy a trafikok, melyek „bel- és külföldi dohányáruk”-kal dicsekedtek, de csak szipkát és öngyújtóhoz való tűzkövet árultak“. A cseléd, aki Vizynének kínálkozik, „már kimustrált, rusnya anyag“, „mely végeladás után marad a tarolt boltban“, egy „méregkeverő arcú szakácsnő“. Katica halvány emléke már csak a befőttesüveg címkéjére írt betűiből dereng fel, az előtte szolgálatban levő cselédek alakját pedig már homály fedi: Vizyné a Héring Lujzikákat, Varga Örsiket, Karolinokat, Mennyei Margitokat, Ökrös Mihálynékat, Marikat, Viktorokat, Ilonákat, Tulipánokat, Emmákat, Rózsás Böskéket, tótokat, svábokat „már összetévesztette egyiket a másikkal. Egy fejet lelt, ehhez a törzset kereste, egy törzshöz viszont a fej hiányzott“. Fennmaradt emlékük esetleg hibáikat idézte. S ezzel párhuzamos mozzanat a regényben Anna emléke is a gyilkosság után:

„Egy asszony állt meg egyszer az Attila utcai ház előtt, s így szólt az urához: — Itt lakott. Nem emlékszel rá? Olyan magas leány volt, erős, feketeszemű, nagy kezekkel. (...) Amikor a románok itt táboroztak, egy román katona volt a szeretője.“

Rokon vonásokat, párhuzamos epizódokat tár fel Tatárné meséje a Cirmos-ügyről (celédje magázta a macskát) és a piskóta-jelenet, amikor Vizyék — Moviszter ellenvetései ellenére — elhiszik, hogy Anna nem szereti a visszautasított piskótát.

A regény fontos előrejelzése az a szövegrész, ahol Vizyné Anna vallása után érdeklődik, s a cselédek jelleméről szóló mondataival saját — a hét rizsszem és az első napon történt tükörtörés előjelezte — tragédiáját vetíti előre: „Igaz, hogy a katolikusok könnyelműek, folyton énekelnek, hamar elzúllenek. Ha egyszer gurulni kezdenek a lejtőn, akkor nem lehet őket megállítani, a mennyországba lezuhannak egyenesen a pokolba.“

Míg Anna jelleme főként a szövegháttérből bontakozik ki, a regény többi szereplőjének jelleme kidolgozottabb. Az írói állásfoglalás eredménye, hogy többségük jelleme azonos irányban ível.

A borostyánsárga hajú, cérnakesztyűs kezű, gyomorhajban szenvedő, ideges, a cselédkérdés miatt siralmas nyomorúságban szenvedő, viasz-halvány arcú Vizyné jellemrajzában a színtelenség és a színlelés dominál. Erre utal az Anna házasságát meghiúsító hisztérikus rohama, amelyről Moviszter doktor megállapítja, hogy Vizynének semmi baja; erre utalnak mozdulatai, amikor „szokott eszelős mozdulatával“ simít végig „borostyánsárga haján, mintha nehéz volna a kontya, mintha szétrepedne alatta a koponyája“. Színlelt jóságát bizonyítandó, a krisztinai jótékony egyetben tevékenykedik, ruhákat osztogat a szegényeknek. De színlelt jóságát bizonyítja a cselédekhez való viszonyulása is. Annát azzal szédítené el, hogy varrni taníttatja majd (Ficsor be is ugrik, s Katica is komolyan veszi „jóságát“ — a gyilkosság után a lakók elismerésére mint jó asszonyát siratja Vizynét). S „jóságának“ bizonyítéka

az is, hogy Annát eltanácsolja a házasságtól, mondván, hogy „ne tegye tönkre az életét, ne tegye tönkre a fiatalágát (. . .), azt a gyönyörű fiatalágát“. „Jóságára“ utal a celofánpapírba csomagolt lélekmelegítő is (nem véletlenül nevezik éppen így!), amelyet, miután Katica használta, Annának nyújt át ajándékkul.

Vizyné jellemrajzával fut párhuzamosan Viza jellemrajza is, akiből — hasonlóan Vizynéhez — „még a szociális érzés sem hiányzott (. . .) Olykor maga is áldozott — a módjához mérten — egy árvaház, egy szanatórium fölállítására.“ S ahogyan a férje érdekében barátkozó Vizyné arcán nyomasztó pillanataiban oly módon jelennek meg a „nagy-nagy csillogó könnyek, mint a moziban Asta Nielsen arcán“, úgy Viza is divatlapfiguraként támad fel egykori éneke. Teátrális, celofánpapírba csomagolt „humanizmusuk“ csúcsteljesítménye az a kísértő, de gunyoros érzés, mely „olykor (. . .) incselkedett velük, hogy boruljanak (a cseléd) keblére, köszönjék meg neki ezt a jótéteményt, vagy talán menjenek el együtt fényképészhez, de titokban és éjjel, s fotografáltassák le magukat hármában, mint egy családot, de ettől a dévaj, rendkívül furcsa gondolattól, mely csak egy másodperc ezredrészére, tréfaképp villanhatott meg agyukban, s eltűnt, mielőtt tulajdonképpen végiggondolhatták és kellőleg kinevethették volna, visszatartotta őket polgári józanságuk meg az a tudat, hogy végre mégiscsak egy háztartási alkalmazotról van szó“. A szövegháttér az ilyen és hasonló szöveghelyeken tartalmaz legtöbb olyan effektust, amely a szereplők jellemrajzát hivatott kikerekíteni. Vízék egész életvitele szorult e mondatba, és az utalások folytán szerteszétárad belőle. Megmutatkozik benne az osztályukhoz kapcsolódó értékítéletük, emberszemléletük, formalitásuk, mutatványosságra való hajlamuk, „humanitásuk“, elidegenültségük. Együttélésükből következtetve pedig nem véletlen az a rejtett utalást tartalmazó epizód sem, amikor Vizyné „nagyszombat délutánján a föltámadási körmenetre ment. Az Attila utcából nézte az ősi templomot, melyben hajdan Széchenyi István örök húséget esküdtött Seilern Crescentiának“.

Ugyanez a teátrális vonás figyelhető meg a valamivel műveltebb, szép Movisztárné alakjában is, akinek színházakon jár az esze, Ady-matinékon zongorázik, s a tárgyalásra „oldalt-hasított szoknyában“ jelenik meg, hogy megsétáltassa „új toalettjét“, s „könnyed modorban társalgott, kacérokodva az ügyvéddel“. Movisztárné alakját az életmódjára utaló motívumok kerekítik ki, míg a Drumánéé sematikusabb — a háttér-réteg domborítja ki a cselédjükre vetített magatartásuk révén. Etel és Stefi, a két cseléd jellemében is megjelenik a póz: gazdaasszonyukat utánozzák, s ezt teszi Anna is a végső lemondás után, amikor a kéményseprővel való házassága kútba siek.

Az igazi színpadi figura Jancsi úrfi, a mutatványosság összes kellékével: miákoló revolverével, bűvös pálinkáspoharával, olvadó kanalával, parókájával, nő-jelmezével, egész ruhatárával, életvitelével, modorával. Álarca mögül itt-ott felcsap természetes ösztöne, de az is legtöbbször mechanikus (pl. amikor Annának „udvarol“). Életmódjába teljesen beillenek barátai, barátnői, olvasmányai (Karinthy: *Így írtok ti*, dióhéjnyelvtan). Annához való közeledése is sematikus közeledés: érzékeit tornáztatja, látványosságokba és látomásokba temetkezik, s ösztöneinek csillapodása után figyel fel Annára — a cselédre —, szájára, csontos alkatára, repedt sarkára, pattanására. Egy másik pillanatban ugyanezt teátrális részletekbe csomagolja Elekesnek (Anna színésznő, autója van stb.).

A regény első fejezete után Anna lénye körül és az Anna és az úrfi közötti viszonyban találunk legtöbb motívumot, effektust. A szöveg sehol nem mondja ki egyenesen, hogyan reagál, hogyan viszonyul Anna Víznyékhez. Az erről alkotott — a végén mégis teljessé formálódott — kép az Anna körül jelentkező effektusok mozaik-kockáiból áll össze. Anna utálkozása, idegensége az érzékek és észlelőcsatornák egész skáláján vonul végig.

Először a lakás undorító szaga árasztja el: „gyomra egyszerre fölélményedett, olyan rosszullett fogta el, hogy azt hitte, azonnal összerogy. Valami kimondhatatlan bűdösséget érzett, mint a patikában, éles, hideg szagot, mely egyre jobban facsarta az orrát, kavarta a belét“. A kámforszagtól halottfehér lesz; húzatlan paplana pedig Katica szagát idézi fel. „Reggeli kávéját kevergette-kavargatta s félretolta. Egy falat nem sok, annyi se ment le a torlán. Mindössze egy almát evett Ficsoréknál a harmadik napon. Annak nem volt olyan szaga.“ Az utolsó mondat enged rá következtetni, hogy Víznyék lakásának, élelmiszereinek szaga szimbolikus értékű: az úri család elviselhetetlen életmódjára utal. Utána a tárgyakkal szemben érzett ellenszenvé árasztja el Annát: „látta Víznyé cipőjét, harisnyáját, a falon az ingaórát, mely ébenfatokjában járt, s egyenletes ketyegéssel szibbatag úri csöndet szítált az ebédlőre. (. . .) úgy tetszett, egy elvarázsolt kastélyba került“. A konyha is idegen; a bérház irtatlan tűzfalával nehezedik rá; „maguk a bútorok is valami névtelen rémülettel töltötték meg“. S ezek után már csak új házigazdáit kell megutálnia. Víznyé egy „sápadt, nagyon magas, jéghideg nő“-ként hat rá, s „amikor például egy reggel véletlenül meghallotta, hogy az urat Kornélnak hívják, érezte, hogy ezen a helyen nem bírja ki sokáig“.

Az ellenséges környezetben Anna védekezésének egész mechanizmusa alakul ki. Gyermekeimát mond esténként védelméül (a börtönben is ez ismétlődik meg), felidézi Bandikáékhoz kötődő emlékeit, a madaras bicskáról szóló mesét, csirkét hoz maga mellé a konyhába (a kapcsolatteremtés nem véletlen formája!). Estéit két motívum — egy vizuális és egy zenei — kíséri: a szomszéd házon kigyulladó magányos láng (amit egyszer Jancsi is felfedez) és Moviszterné zongorázása, amely a Víznyéknél eltöltött időt „méri“: megszólal az első napon is, s az utolsón is felcsendül, közvetlenül a gyilkosság után.

Anna hatásosabb védőmechanizmusait „lázadásai“ képezik: nem válaszol Víznyé kérdésére, s „akármit csinált, nem bírta megszokni ezt a helyet. Szaglása, mely éles volt, mint egy kutyáé, tiltakozott ellene“; a piskótát visszautasítja.

Anna jelleme a regényben a regényhátterben felhalmozódó említett és hozzájuk hasonló effektusokból áll össze.

A regényben a Jancsi és Anna közötti szerelmi lázat főként az erotikát kifejező effektusok jelzik. Jancsi szerelmi tervének időpontja a „beért idő“: késő délután. Anna szétvetett lábakkal vasal a konyhában, testhez tapadó ruhában, mezítláb. Másnap szintén meleg októberi dél pörköl, tizenkettőt üt az óra. Az ösztönök rohamos működésére utal Jancsi zavaros le-föl szaladgálása, kapkodása, türelmetlensége. Közben olasz szerelmi filmet néz, Annát sötét fürdőszobában találja, különböző öltözékekben akarja látni, parfümmel locsolja stb. Mindezek csak hevítik az epizód légkörét.

Jancsi úrfi teátrális viselkedésére utal az is, hogy miközben nem tud Annához hogyan közeledni, ugyanazokat a színházi kellékeknek beillő tárgyakat és attrakciókat mutatja meg neki zavarában, amelyeket Víznyéknek (miákoló pisztoly, vörös szemüveg, valuták stb.).

Együttlétük Annában változásokat hoz létre: kezdenek felszínre törni Anna „emberi“ vonásai: pepita ruháját viseli, csinos, Vizyné egyszer azt veszi észre, hogy énekel, Jancsi kölnivizét megszagolja, sőt téved is — főzés közben megvágja az ujját.

A regényben elszórta találunk olyan rejtett utalásokat, amelyek az elidegenült világot fejezik ki. Elidegenült életet él Vizy, akit olykor a „hivatalnoklélek unalma“ fog el. Az őt körülvevő emberek, vezérigazgatók, Jancsi munkahelye is a rideg világ tükrözői, munkatársai sem különbek. „Vizy körülményesen előadta kérését és a vezérigazgató kegyes ígérését, melyre az már nem emlékezett, a vezérigazgató irattömböt húzott ki zsebéből, írónt kért Jancsitól — érdekes, nem is volt írónja! —, s máris írt rá valamit, folyton társalogni és egyre erősebben szivarozva. Közben a szivarhamu mellényére pottyant, melyet le se tisztogatott. Aztán kezét fogott velük, a mellékajtó felé tartott, ahol már egy bizottság várta.“

Elidegenedett a szerelem is, mely „mindössze abból állott, hogy Jancsi, mikor szobájukba lépett (Tatár Ilonkákhoz), először rátekintett, valamivel hosszabban fogott vele kezét, s a zongorára könyökölve megkérte, hogy játsszék egy magyar nótát. Virágokat küldözgetett neki, miközben „a mama jól irányított tiltó-helyeslő tekintettel szemléli, hogy mennyire haladtak“.

Az elidegenedés a tárgyaláson mutatkozik meg legintenzívebben, már-már embertelenséggé fokozódva. A regény szereplői olykor azonban ráébrednek erre: „Az elnök sejtette, hogy itt lehet valami, egy titok, melyet közülük senki sem tud, talán maga a vádlott sem. De tovább haladt. Tudta, hogy egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, hanem minden tett mögött ott az egész ember, a teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl.“ De a tárgyaláson is tények kellene. Ezért marad megválaszolatlanul az Annához intézett kérdés is, hogy miért gyilkolt. „Ő sem értette, hogy miért tette, de ő elkövette, amit tett, és minthogy már elkövette, ott belül, mélyen, nagyon mélyen bizonyára lehetett valami, amiért föltétlenül, szükségszerűen meg kellett tennie. És aki belülről lát valamit, az másképpen látja, mint aki csak kívülről látja.“

A tárgyalás résztvevőinek mechanikus és nem humánus felfogása miatt marad visszhangtalan Moviszter doktor védőbeszéde is: „... nem bántak vele emberien. Nem úgy bántak vele, mint egy emberrel, hanem mint egy géppel. Gépet csináltak belőle — és itt kitört, majdnem kiabált. — Embertelenül bántak vele. Cudarul bántak vele.“ — Moviszter védőbeszéde az Anna munkájára vonatkozó véleménnyel cseng össze a regény egyik előbbi fejezetéből („Mint valami halk automata mozgott ide-oda. Mint egy gép, gondolták, mint egy gép“).

Moviszter éppannyira hatástalan a tárgyaláson is, mint amikor az emberiségről és az egyes emberekről, valamint a piskótáról fejtette ki nézetét. Moviszter, az egyik táborhoz sem tartozó személy, a katalizátor szerepét tölti be a regényben. „Ő voltaképp nem is tartozott közéjük. Nem tartozott se hozzájuk, se másokhoz, mert nem volt se burzsoá, se kommunista, egy párt tagja sem, de tagja annak az emberi közösségnek, mely magában foglalja az egész világot, minden lelket, aki él és élt valaha, eleveneket és holtakat.“ Moviszter az író szócsöve a regényben. Erre utalnak az író hangját megszólaltató mozzanatok is, amelyek Moviszter biztatására irányulnak.

Mint ahogyan a felsoroltakból is kitűnik, a regényben nemcsak egyszeri effektusokat, motívumokat, jelképes epizódokat találunk, hanem ezek ismétlő-

désére, ellentétére is felfigyelhetünk, minek eredményeként a regényben a megfelelések egész sorát fedezhetjük fel. Ilyen pl. a gyilkosság köré csoportosuló, többnyire már ismert motívumok megismétlődése.

Pl.: — Anna eltűnő árnyéka egy járókelő előtt — s Anna árnyékszerű emléke a gyilkosság után (ez a teljes feledés jele);

— a sovány, kockás kendős batyu — amely ugyanolyan sovány maradt a gyilkosság után is;

— Anna nem meri megölni a tyúkot — embereket öl;

— A hét szem rizs, a rossz előjel — s a Víz testén ejtett kilenc szúrás;

— A gyermekima otthon — és a börtönben.

Párhuzam van Anna lakhelye és a börtön cellája között is. Az, hogy nem sokban különböznek, Anna Vízynél töltött életének körülményeire utal. S kiegészítésül ide tartozik az a mozzanat is, hogy a vizsgálóbíró sem tűnik ellenségesnek: ugyanis tegezi Annát.

Anna elmaradt esküvője Katica rosszat sejtető, Vizyné menyasszonyi képét megfogalmazó álmában ölt alakot.

Jancsi úr a sötét fürdőszobában találja Annát, ott locsolja le kölnivizzel, ott csókolja meg. Anna ellenséges szándékának egyik fő rúgója, hogy Jancsi ugyanott csókolja meg Moviszterné nyakát. Az említett effektusok ismétlődő mozzanatok a regényben, s ismétlődésükkel nemcsak hangsúlyozzák jelenlétüket, hanem Annában is káoszt teremtenek. Anna legtudatosabban és legerőteljesebben a fürdőszoba-jelenetre reagál.

A regényben időről időre jelentkeznek a légköri viszonyokra, az időjárásra, az idő hangulatára vonatkozó utalások. Ezek az utalások is szimbolikus tartalommal telítődnek. Mint már említettük, a „történelmi napon“, 1919. VII. 31-én még nyomott a levegő, a plakát a leáldozó naphoz hasonlít, de másnap ezüstösen csillan Víz éjjeliszekrényén a pohár víz — valószínűleg a derű, napos reggel hatására.

Anna is csodálatos nyári napon érkezik — mint ahogy munkáját is csodálatos szorgalommal végzi.

A szerelem napja forró októberi nap, másnap, a házigazdáék érkezésekor esős napok következnek, s beáll a hideg ősz.

Anna Báthory kéményseprőnél tett látogatását s annak eredményét is mintegy előrevetítik a természet jelei: „Hideg, téli holdfény reszketett a jégvirágos ablakon, s ónosan-halottasan világította meg alakjaikat, mikor a sötét szobába léptek.“

A tárgyalást november közepén tartották. „Sötét, hideg, téli nap volt.“ Az ítélelhozatal előtt megeredt a havas eső.

Az említett megfelelések azért sem véletlenszerűek, mert mindvégig következetesek, s — impresszionista regényről lévén szó — a benyomásokat mintegy előrevetítik, keretbe helyezik.

Az *Édes Anna* c. regényben előforduló effektusok egész rendszerét figyelhetjük meg. Leggyyszerűbbek közöttük a dátumszerű és névtani jellegű jelentésegységek. Ezek főleg a regény első fejezeteiben jelentkeznek, mivel a regény cselekményének ott kell megkapnia időbeli és térbeli elhelyezését. Ezek képezik a leghatásosabb effektusokat is. Itt mindössze egy időpont, egy név is elegendő ahhoz, hogy a regény anyagába új jelentésegységeket vigyen be, s ezzel szélesítse, bővítse, továbbértelmezze szövegét.

A regényben ezenkívül szimbolikus értékű jelentésegységeket is találunk (pl. a hét szem búza, a kilenc szűrás, a magányos fénysugár stb.), szimbolikus funkciójú epizódokat (pl. a piskóta-epizód), párhuzamos megfeleléseket, ellentéteket, előrejelzéseket, metaforikus jelentésegységeket (pl. lélekmelegítő), amelyek a szövegháttérben jelennek meg, egy-egy szöveghelyet az információk több rétegével töltenek meg, a szöveget különböző jelentéstartalmakkal és impressziókkal gazdagítják. Általában a regényvilágot hozzájuk közelebb ezek, kor- és térmegjelölő funkciójuk van, de hozzájárulnak a jellemformáláshoz is (azért lehet őket pl. a szereplők köré, a szereplők szerint csoportosítani), és stílussteremtő szerepük van.

Az effektusok nagy része az *Édes Anna* impresszionista stílusához járul hozzá leginkább: a legtöbb effektus vizuális, közülük is sok a hang- és érzelm-meghatározó effektus, amely végső fokon Kosztolányi stílusa összképének kialakításában nyeri el szerepét.

JUNGER FERENC

DÉRY TIBOR: KEDVES BÓPEER...!

A *Kedves bópeer...!*-t írója a műben *feljegyzésnek, jegyzetnek, életrajztöredéknek* mondja, s több helyen arra is utal, miért és hogyan került sor megírására. Mindjárt a regény elején, miután megtudjuk, hogy az író — e kifejezéssel most is, a továbbiakban is a regénybeli író, nem pedig a regényíró, jelöljük — nincs tisztában korával, s azt sem tudja pontosan, hány éves fia és mikor halt meg a felesége, a következőkről értesülünk:

„Minthogy ily kitűnő emlékezettel áldott meg a természet, illik élni vele. *Ezért e feljegyzés**. Mely persze csak a magam számára készül, mint ahogyan a tyúk a maga számára tojja tojásait...“ (6. oldal)**

Utalás ez mindjárt a mű kezdetén a regény *önkörbe zártságára*, a kiúttalanságra, amiről a későbbiekben még szó lesz. (Persze ez esetben fikatív és ironikus önkörbe zártásról van szó, amire az idézetbeli tyúk — tojás hasonlat is utal.)

Később, a regény vége felé, ahol hangja már mentesebb az iróniától és az öniróniától, megvallja, hogy sokkal komolyabb szándékok készítették a mű megírására:

„... a fenti rövid életrajztöredék talán igazolni foja, hogy öregségemre az emberi túrés határáig őszinte voltam magamhoz, s ezért a lehetőségekhez képest másokkal is tisztességes. S hogy nem idegenként kereskedtem az emberek között.“ (182.)

Hangja az iróniától itt sem mentes (csak mentesebb, mint már említettük), hiszen önmagával szemben *őszinteségről* beszél (erről is csak megszorítással: az emberi túrés határáig), másokkal szemben pedig csupán *tisztességről* (persze itt is megszorítással: a lehetőségekhez képest). Ennek ellenére azonban megállapítható, hogy a regényt sajátos leléktani igények — a regénybeli fikatív író sajátos leléktani igényei s egyszersmind általános emberi igények — hívták életre: a halál szükségszerűségét tudomásul véve jelentést/jelentőséget tulajdonítani az egyedi létnek, az életnek. Ilyen értelemben a kisregény több, sokkal több, mint az öregedésnek és az öregkornak a leírása: az ellentétektől terhes emberi lét ellentéteinek az összebékítésére tett kísérlet, az euthanasiát, a szép halált előkészítendő.

Már a fentiekből is kiderül, hogy a regény egyik alapproblémája *az idő*. Vegyük ezért az alábbiakban szemügyre a regény időstruktúráját! A mű szabályos (fikatív) életrajzi regényként kezdődik, a későbbiekben azonban az idő megszökik az alkotásból. Alig van olyan lap, ahol az író ne apellálna

* Az aláhúzott részeket most is, a továbbiakban is e dolgozat írója emelte ki.

** Az idézetek a budapesti Szépirodalmi Kiadónál 1973-ban megjelent kiadásból valók.

kitűnő emlékezetére, közmondásos emlékezőtehetségére stb. (ami természetesen fordítva értendő), illetve ne utalna arra, hogy az idő múlásának nem tulajdonít jelentőséget, vagy hogy nem érdemes neki jelentőséget tulajdonítani: „számokra nem jól emlékszem, ezért nem tudom hány éves vagyok, *nem is érdemes*“ (5–6.); „Tizenhét, de lehet, hogy már tizennyolc vagy tizenkilenc éve, *egyre megy*“ (6.). Egy másik helyen arról ír, hogy „... az idő úgy folyik ki az öregek kezéből, mint a víz“ (153.).

Azzal, hogy az időnek, az idő múlásának — látszólag — nem tulajdonít jelentőséget, tulajdonképpen önnön életkorával száll szembe, vele néz farkasszemet. Következik mindebből, hogy a *Kedves bópeer...*! nem az emlékezés regénye, legalábbis nem olyan értelemben, ahogyan azt az olvasó a kezdősorok alapján hinné. Az író magával, jelenével, öregkorával van elfoglalva, ezért tartja tárgyatlannak, hiábavalónak az emlékezést:

„Múltamon, ellentétben a legtöbb idős emberrel — igen, ez a helyes kifejezés: idős — nem szoktam érzékenyülni, talán mert nemigen foglalkozom vele, lévén, hogy hál’ istennek jelenem is még elég dolgot ad. Kitűnő emlékezőtehetségem ellenére a múlt ma már többnyire úgy tűnik fel alattam, mint egy ködöt hömpölyögtető hegyvidék, melynek legmagasabb csúcsán állva ha letekintek, itt egy alacsonyabb, amott egy magasabb hegyormot vélek észrevenni, melyek el- és felmerülnek az ide-oda vonuló ködben; persze csak rajtam múlik, hogy kibontsam őket a tömkelegből, és meghatározzam pontos körvonalait. De minék?... Mint említettem, elég gondot ad nekem még a *feszítő jelen*.“ (39.)

Marad tehát a jelen, a *feszítő jelen*. S valóban, a regény ténylegesen az író jelenéről szól, annak ellenére, hogy cselekménye 10–20 évre is visszanyúlik az időben. A regény idődimenziójának az ad sajátos színezetet, hogy a mű az alkotás megírása kezdetének az idejével zárul. Íme a zárósorok:

„Visszatértem a lakásba, már kissé fáradtan, leültem íróasztalomhoz. Amikor kezembe vettem a golyóstollamat, térdemre a füzetet, először betegségem óta, ugyanaz a csöndes izgalom fogott el, mint a majd hatvan év alatt, valahányszor munkába kezdtem... “ (208.)

A zárókép visszaüt tehát a regény kezdetére, s itt válik világossá az olvasó számára, hogy az író éppen azok a körülmények készítették a mű megírására, amelyeket a regényben leírt. Oksági kapcsolat jön ezáltal létre a megírás ténye és a regény tartalma között. Nem egyszerű keretről van itt szó, hiszen a regény befejeztével nem a kezdő- és a zárósorok között jön létre kapcsolat, hanem ténylegesen a regénybeli és a regényen kívüli tartomány között. Jelen és múlt torkollik így egymásba, ismét egy olyan bűvös kört alkotva, amely a kiúttalanságot példázza. Mert a regény lényegében ott zárul, ahol az író jelene kezdődik, magának a mű megírásának az ideje viszont az író jelenével esik egybe. Így az alvasó annak a tíz-húsz évnyi időtávnak a leírását kapja, amely végső soron döntően hatott az író jelenének az alakulására, s ezt az időszakot az író úgy tárja az olvasó elé, ahogyan azt a regényből ténylegesen kimaradt jelenéből látja. Az önkörbe zártság lényege tehát ez esetben az, hogy jelenét a múlt, múltját — illetve, pontosabban, múltja tudását — a jelen határozza meg.

A regény idősíkjainak ilyen beállítása tehát azt látszik igazolni, hogy — paradox módon — a mű tényleges tárgya tartalmi tartományán kívül esik. Egyetlen olyan mondat van az egész műben — mégpedig a regény

elején —, amelyik időbelileg is egybeesik ezzel a mű tényleges tárgyát képező, feszítő jelennel:

„ . . . mert ugyan kinek lenne mersze az országos híró író bár egy sorát is elpusztítani? Tamás fiamnak? . . . S egyébként is, hol lesz ő akkor, amikor én meghalok? . . .

Hol lenne? *Kati ágyában, átkom reá!*“ (6.)

A kiemelt mondat nem csupán a regénycselekmény által felölelt időtartományon esik kívül, hanem a regény írásának idősíkján is, mintegy fölötté állva ennek, meghatározva ezt. Felfogható tehát ez a mondat úgy is, mint a jelen meghatározója, genus proximuma, amely kísértetiesen ott lebeg valamennyi idősík felett.

Amint már a fentiekből is kiviláglik, a regény egyik alapproblémája az idő, illetve az idő múlása, annak ellenére, hogy az író szándéka szerint éppen ezt a kategóriát igyekezett kiiktatni a műből. Az idő, amelynek tényleges tartalmát az ellentétek, a szembenállások képezik.

Mielőtt maguknak a regénybeli ellentéteknek a taglására térnénk át, válaszoljunk fel néhány mondatban a regény tárgyát képező öregkori személyiséggel kapcsolatos lélektani problémákat úgy, ahogyan azt a modern lélektan látja. Az író regényében *késői kamaszkorának* (139.) nevezi öregkorát, át-tételesen ezzel is utalva arra, hogy mennyire ellentétektől terhes az öregkor, melyhez köznapi szóhasználatban a *békés, nyugodt, derűs, bölcs* stb. jelzőket szokták ragasztani. Ezek az ellentétek a modern lélektan szerint természet-szerűleg adódnak az öregkor lényegéből. Lélektani, vagy ha úgy tetszik, fiziológiai tény, amelyet elsősorban a gerontológia alapelveként tart számon, hogy az öregkori személyiség éppen azáltal konfrontálódik a külvilággal — sőt önmagával is —, mert a megélt hosszú időtáv miatt önmagát egyre nehezebben tudja kontinuitásában és integritásában megragadni, átélni. Az öregkori személyiségnek éppen ezért fokozottabb aktivitást kell kifejtenie a világgal és önmagával való megbékélés érdekében, mert csak így tud eleget tenni az öregkor egy másik imperativusának, nevezetesen annak, hogy jelentőséget tulajdonítson ittlétének, amit mindközönségesen az étellel való számvetésnek szokás nevezni. Mindezt természetesen nem azért mondtuk el, mert úgy véljük, hogy a regény illusztrációja ennek a gerontológiai és lélektani ténynek, hanem azért, mert lélektani rugóit tekintve ezzel tökéletesen összhangban van.

Térjünk át mindezek után a regénybeli ellentétek és szembenállások rendszerének a taglására! Ezek az ellentétek a regényben több vonatkozásban követhetők nyomon, noha tételesen általában nincsenek megfogalmazva, és sejtetett körvonalait az írói ábrázolás választott módszere, az irónia is alaposan elmossa.

Mi elemzésünk során három alapvető ellentétcsoportot, illetve szembenállást veszünk szemügyre: az apa—fiú, a férfi—nő és az író—nyelv közötti ellentétet.

A felsoroltak közül a legevidensebb ellentét az apa és a fiú között feszül: ennek szálai az irónia kódében is világosan kivehetők és nyomon követhetők. A regényből mindenekelőtt azt tudjuk meg, hogy a fiú születésekor az édesanya gyermekágyban meghalt:

„Egyéb anyakönyvi emlékeim közül feljegyzendő, hogy elsőszülető fiam úgy a negyvenes évek közepe táján, kicsiny korában, isten kegyelméből valamilyen oknál fogva elhalálozott, feleségem jóval később, vagy

egy évtizeddel utána, második fiam, Tamás születésekor gyerekágyban kiszenvedett. . .“ (5.)

Jellemző azonban, hogy az író az apa—fiú ellentétet nem ezen a vonalon, a feleség/édesanya halálának a tényéből kiindulva bontakoztatja ki, hanem eredendő szembenállásként ábrázolja. (Noha az ironia elemzése itt most nem célunk, mégis felhívjuk a figyelmet arra, hogy az író még olyan esetekben is él ezzel a módszerrel, amikor olyan komoly dolgokról van szó, mint fia halála: „isten kegyelméből valamilyen oknál fogva. . .“ — mondja, jelezve, hogy az isten kegyelméből való elhalálozást nem tekinti oksági magyarázatnak.) Azt, hogy eredendő szembenállásról, illetve — az egyoldalúságot jobban kifejezendő — ellenszenvről van szó, az alábbi idézet is bizonyítja:

„Meghatva gondolok arra, milyen tisztességtudón viselkedtem vele anyja halála után, csecsemőkorában, de még jóval később, járó korában is. Mintha életem minden mulasztását jóvá akarnám tenni, vagyis egy embernek képletesen megtéríteni, ami kárt feltehetően az emberiségnek okoztam, minden áldott nap pontosan délután hétkor — s ha akár a szeretőm ágyából vagy a kártyaasztal mellől kellett felugranom — megjelentem a fiúcska esti fürdetésénél, s megvártam ágyba tételét is, hogy föléje hajló apja képével szenderüljön el hascsikarásos álmaiba“ (12.)

Amint a fenti idézetből kiviláglik, az apa úgy érezte, hogy már csecsemő fia is veszélyezteti személyiségét, mással ugyanis aligha magyarázható az az undor, amelyet a kisfiú iránt érez. Jellemző, hogy az ironia éppen azokban a sorokban uralkodik el, amikor a regény főhőse a társadalmi erkölcsökkel és normákkal ellenkező magatartásformáiról ad hírt. Nyilvánvaló, hogy a fentebb idézett sorokban ilyen normatiprás, közerkölcsök elleni vétség az — amire egyébként felületes olvasás során nemigen figyelünk fel —, hogy az apai szeretetet nála a *tisztességtudó viselkedés* pótolja, s hogy efféle magatartása is csak a felesége után volt rá jellemző. (Ugyancsak ironikus vonás, hogy a csecsemőkor és a járó kor között eltelt időszakot — nyilván a tisztességtudó viselkedés terhe alatt — hosszúnak tekinti, s az oda nem illő *jóval később* kifejezésekkel minősíti. További ironikus vonás, hogy az *ágy és asztal* bibliai fogalom pár a regényben szeretői ágygá és kártyaasztallá fajul, s ezt csak még jobban aláhúzza a tény, hogy a feleség halála óta alig néhány hónap telhetett el. Persze az iróniával kapcsolatban itt is hangsúlyozni kell, hogy csupán eszközül szolgálja az apa és a fiú között feszülő ellentét megjelenítésekor, s nem tényleges tartalma ennek a szembenállásnak.)

Arra is van példa, hogy a fiúcska a feleség képét idézi fel az íróban: „Hogy ne unatkozzam, néha kiküldtem a dadát, s magam fürdettem meg a gyereket. Tenyeremet tarkója alá helyezve, óvatosan lebegtettem koponyáját a víz felszínén, enyhe undorral nézegetve rugdalózó, vonagló, rózsaszínű kukactestét, hallgatva sikongását, mely hangszínével anyja apró sikolyaira emlékeztetett, amikor éjjelente ágyamban kielégülésére törekedett. . .“ (12—13.)

A fentebb idézettekhez hasonlóan itt is az apa énközpontúsága dominál, s noha a gyermek képe itt valóban a feleség képével kapcsolódik össze, ez a kapcsolat inkább az ellenszenv, mintsem a szeretet képzetén keresztül bontakozik ki.

Az apa tehát lelke mélyén a „jellegzetes zászlóbontás“ előtt is gyűlölte fiát, mint ahogyan feleségét és mindenki mást is, aki által személyét veszélyeztetve érezte.

Miért van mégis, hogy a kisregény főhőse olyan nagy jelentőséget tulajdonít fia első erekciójának? Nyilván azért, mert addig nem egzisztenciális vonatkozásban, hanem csupán egyéniségének a kibontakoztatása és érvényesítése vonatkozásában érezte magát veszélyeztetve fia által. Azt, hogy a szembenállást az író a későbbiekben egzisztenciális veszélyeztetettségként éli át, jól példázzák a kisfiú észlelt erekciójával kapcsolatban használt kifejezések is, mint pl.: *utódlásomra tör, tördőfés hátulról, mint egy kitörő tűzhányó, kis aknavetőjével felrobbantotta nyugalmamat, fiam ostromágyúcskájának a felállítása, brutális hadüzenet* stb., s a két egymásra meredő, egymással farkasszemet néző szó is: *csöpp pöcs*, melyek közül bármelyik felszippanthatja a másikat anélkül, hogy ez az aktus az „elnyelőn“ bármiféle változást idézne elő.

A regényben az apa—fiú ellentét csirája tehát kezdettől fogva adva van, kibontakozása azonban csak fokozatosan történik, ha kibontakozásról egyáltalán beszélhetünk, mivel az ellentét ténylegesen mindvégig a szöveg hátterében marad, s erre utaló explicit nyelvi jelek csak elvétve ütnek át a regény szövetén. Ilyen explicit nyelvi jelek például az ellentétes kötőszók, amelyeket gyakran alkalmaz az író azokban a mondatokban, amikor önmagát és fiát egy lapon említi, mint például:

„Hosszú életet jósolok neki, *bár* föltehetően az enyémnél rövidebbet. (12.)

„Szép szál fiú volt, *bár* nálam egy fejjel alacsonyabb. Arcban is hasonlított rám, noha olcsóbb kiadásban.” (110.)

Más esetekben a fiú egy-egy előnyös tulajdonságát az apa fenntartásokkal fogadja:

„Úgy látszik, Tamásnak humora is volt. Nevetett. *Nem örültem neki.* (126.)

Egy-egy hátrányos tulajdonságát pedig örömmel nyugtázza:

„Nem ismerte Shakespeare-t. *Műveletlensége nem háborított fel, megnyugtatót.* (137.)

A szöveg tanúsága szerint az apa kettős szerepet tulajdonít fiának: a) mértékül szolgál öregedése során és b) vetélytársa. Az előbbit az író a szövegben több helyen tételesen is megfogalmazza, mint pl.:

„Fiam támaszára egyelőre még nincs szükségem, nem is kívánom, de mértékegységemül szolgál testi-leki hanyatlásom felmérésére: ha köznapian ostoba kérdéseit s kétségeit még megértem, annak jele, hogy még józan vagyok, csak mértékletes iramban, pók a fonalán, ereszkedem le jövődő poklom bugyrai felé.” (11–12.)

Ezzel ellentétben a vetélytársi szerep tételesen nem fogalmazódik meg a szövegfelszínen, s csak szórványosan utalnak rá nyelvi jelek. Közülük is a legegységelműbb a már fentebb — más vonatkozásban — idézett mondat:

/Hol lenne?! „*Kati ágyában, átkom reá!*” (6.)

Ez a mondat azért is fontos, mert egyben tartalmazza a vetélkedés objektumát is Catherine, illetve — egy általánosabb szinten — a nő személyében. Általánosabban véve, mint már utaltunk is rá, az ellentét a nő vonalán két reláción bontakozik ki: az anya—fiú—apa és a fiú—meny—apa reláción. Lényegét tekintve az előbbi nem egzisztenciális, az utóbbi az egzisztenciális veszélyeztetettség kategóriájába sorolható be. (Hangsúlyozni kell persze, hogy ez a veszélyeztetettség egyirányú, tehát a fiútól az apa felé ható, semmiképpen sem kölcsönös. Az apa fiának sem személyiségét, sem egzisztenciáját ve-

szélyeztetni nem tudja; tehetetlen vele szemben.) Az anya és az apa közé ékelődő fiútól az apa felé ható ellentét a regényben nem bontakozik ki, mert az anya/feleség halálával már beteljesedett, s így kívül rekedt a regény tényleges cselekménytartományán. Éles ellentét ebből egyébként akkor sem bontakozhatott volna ki, ha a regénykezdetet az író előbbre helyezi, hiszen – mint értesülünk róla az elejtett ironikus megjegyzésekből – a közte és felesége közötti kapcsolat igen erős kételyeket támaszt az olvasóban a szerelmet illetően.

A második, az egzisztenciális veszélyeztetettség az apa és a fiú közé ékelődő meny relációjában bontakozik ki, kezdete azonban jóval előbbre, Tamás „jellegzetes zászlóbontásának“, „lázadó kis lobogója“ kitűzésének az idejére tehető. S míg az előbbi ellentétéhez a főhős fölénye párosul, az utóbinál ez a helyzeti előny a fiúhoz pártol át (de nem jut érvényre), s az apának a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság jut osztályrészül.

Ez a kiszolgáltatottság objektíve feltételezett, s az idő múlásából, a szervezet öregedéséből, a halál szükségszerűségéből adódik végső soron. Tehetetlenség az *öregkor sértései* miatt, mondhatnánk az író szóhasználatával élve. Zsófiról, az öreg cselédéről szólva, az író ezt mondja:

„Nem is győzöm csodálni, hogy milyen egykedvűen tűri az öregkor sértéseit; mintha a világon a legtermészetesebb dolog volna, hogy az ember vénségére megnyomorodik és meghal. Tűri, s még jókedvű is a tetejében.“ (206.)

Egyébként, mint ebből az idézetből is kitetszik, Zsófi a regényben nem női mivoltában, hanem az öregkor iránti viszonyulásában ellenpontja az írónak. A kérdés mármost úgy vethető fel, miért nem hajlandó túrni az író ezeket a sértéseket, s miért vállalja inkább a szembefordulást környezetével. Hogy ezt az utat választotta, annak a regényben következetesen érvényesülő énközpontúság, egocentrizmus az eredője. Mert az író végső soron nem csupán fiát használja mértékül önnön személyéhez, hanem az egész világot, a világ minden dolgát, lényét, jelenségét, mindenekelőtt pedig közvetlen környezetét, s megpróbálkozik azzal, hogy mindezt önmaga szolgálatába állítsa. „Azért hozattalak haza – mondja fiának –, mert *szükségem van* egy visszhangra“, ahol szempontunkból most természetesen a *szükségem van* kifejezésen van a hangsúly. (Egyébként egocentrizmusát példázza a *hazahozattalak* kifejezés is, amely helyett egy húszéves fiú esetében normális körülmények között nyilván a *hazahívattalak*, *hazahívattalak* kifejezést használnánk.) Gyakorta ugyanilyen használati tárgynak tekinti a környezetében megforduló többi személyt is, pl.:

írórtársait: „Nyilván ebben a reményben látogatott el hozzám (ti. hogy a beteg író nem fogadja) Kies Péter kartársam és barátom is, de csalódott: bekérettem a szobába. Nem akartam magam megfosztani attól az élvezettől, hogy elgyönyörködjem gondterhelt, aggodalmas arcában.“ (174.) menyét: „... ez időben naponta felolvastattam menyemmel felváltva a Népszabadságot vagy a Magyar Nemzetet, vagy ami újság épp a kezébe került, s hogy megfűszerezem az élvezetet, olykor még a vezércikket is elénekeltettem magamnak...“ (173.)

„ – Hogy szólítsa édesapámat /Kati/? – kérdezte Tamás.

– Egyelőre sehogy se – mondtam. – Majd én szólítom, ha szükségét érzem.“ (120.)

Ezt az énközpontúságot példázza a regényben a fel-felbukkanó unalom is: Miközben az öregkor szeszélyeit ecsetelgeti fiának, váratlanul megszakítja egyik mondatát:

„Hogy mire vagyok irigy, nem tudom. Figyelmeztess továbbá a ...

De hirtelen eluntam magam.

— Majd máskor folytatjuk, fiam — mondtam. — Most vonulj vissza a szobádba, fáradt vagyok“. (115.)

Vagy egy másik helyen:

„*Hirtelen eluntam magam*: talán csak nem értek egyet Kies Péter úrral! Legfőbb ideje volt, hogy elbúcsúzzam tőle...“ /ti. hogy vendégét távozásra készítse/ (180.)

A főhős efféle szemlélete csak a regény végén foszlik szerte, amikor már látja, hogy verve van, s amikor a világ dolgai közül már csak a szavak engedelmeskednek neki valamelyest, a többi mind kilép a használati tárgy kategóriájából.

Az egocentrizmus felé tett kis kitérő után térjünk most vissza azoknak az ellentéteknek a taglalásához, amelyek az író személye és világa között feszülnek! Mint láttuk, az apa—fiú relációban megmutatkozó ellentét a nő közvetítésével bontakozik ki. A regényben azonban kimutatható az egyenes, közvetlen ellentét is a főhős és a női nem között, bár — megítélésünk szerint — éppen ezt a fajta szembenállást rejti az író leginkább az ironia mögé.

Feleségéről mint nőről mondja egy helyütt:

„Feltűnően szép lány volt; úgy *villog* rám vissza száz pillanatfelvételen emlékezetem tükörcserepéről, mint az ifjúság elmúlhatatlan *perpetuum mobile szobra*.“ (8.)

Már ebben az egy mondatnyi idézetben is több olyan jel van, amely a női nemhez való sajátos viszonyulását hivatott kifejezni. Ilyen a *feltűnően szép lány* emlékképének a *villog* igével való kifejezése, amely nélkülözi a kellemes emlékek szokásos szelídségét, s ilyen a nő *perpetuum mobile szoborként* való — egészen áttételes — megszemélyesítése is (az örökmozgó gép szoborrá merevítve nyilvánvalóan önmaga karikatúrájává válik).

Becsmérlően nyilatkozik a nőkről akkor is, amikor Tamás fiának mondja: „Azért hozattalak haza, hogy gyámolóm légy, s nem hogy *fehértájú nőkkel* népesítsd be a házamat.“ (117.)

Ennek kapcsán kell azonban megjegyeznünk, hogy a párbeszédese részekben következetesen disztinválni kell a regénybeli író által mondottak jelentését magának a főhősnek a tényleges szemléletétől, mégpedig a már fentebb említett egocentrizmus és ironia, illetve a szerepjátszás miatt. Ilyen szempontból a leghitelesebbnek a narratív részek tekinthetők, valamint a regény zárórészében elhangzottak, ahol az író már tudatában van vereségének hangja mentesül az iróniától, magatartása a póztól.

Ezt a becsmérlést, lekicsinylést esetenként egy-egy olyan szóval (leggyakrabban igével) fejezi ki, amely nem illik be szövegkörnyezetébe, mint pl.: „Fiatal, szép felesége van /barátjának, dr. Sándor Sándornak/, mandula formájú, égő, fekete szemekkel a tatárosan kiugró járomcsontok fölött. Különb ágyakban is megállná a helyét vékony derekával, olykor kissé megringatott csípővel. Nem tudom, Sándor honnét *szerezte*.“ (22.)

Más esetekben — így például a kezdő ironóvel kapcsolatban — sajátos logikai bukfenchez folyamodik a női nemhez való sajátos viszonyulása megfogalmazásakor:

„Mosolygott. — Nem értem — mondta.

Valójában jobban értette, mint én magam. Nő lévén, s hozzá az a fajta nő, aki nem *kis méretű agyával*, hanem sejtjeivel hazudik.“

Az idézet utolsó mondata különösen a rész — egész viszony szempontjából érdekes: a szóban forgó ironó az egész női nemnek annyiban tipikus képviselője, hogy kis méretű agya van, s annyiban tartozik e nemnek csupán egyik részalmazához, hogy sejtjeivel hazudik. A szellemes ironia eredője éppen az, hogy a *nemcsak* — *hanem* szerkezeti vázra épülő mondatokban az értelmi hangsúly, a közlemény újat tartalmazó eleme mindig a második, a *hanemmel* kezdődő tagmondatban van, s így az ezt megelőző tagmondaton általában átsiklunk. Az író viszont summásabb — és súlyosabb — ítéletét éppen ebbe az értelmi hangsúly nélküli mondatba rejtette.

Vagy az alábbi sorok anyósával kapcsolatban:

„Öregség el nem csúfította, még mindig szép arcán a férfiakat etető nő örök mosolya.“ (52.)

Noha anyósáról a regényben alapjában véve pozitív képet fest, őt is behelyezi a női nem képviselői közé, s él az alkalommal, hogy személye kapcsán is hangsúlyozza a női nem alárendeltségét.

Egy helyen — legalábbis első pillanatra úgy tűnik — megtagadja eddigi nézetét, s a nőt tekinti felsőbbrendűnek:

„A közhiedelemmel ellentétben akkoriban az volt a meggyőződésem, hogy nem Ádám bordájából gyúrták ki Évát, hanem fordítva, ebből amazt, a női nem lévén az ősananyag, melynek fortyogásából a homunculus napvilágra mászott. Kisasszony, gondoltam, nem restellem bevallani, önök többet érnek nálunk. Bokáig a föld sarában állva, ennek minden hatalma az önök ereibe húzódott fel, a sár minden józansága, türelme, kitartása. Önök nem nevetik ki a lángelme szenvedését, bár ha képzelt is. Szemük szelíd tekintete, mely legjobb perceikben a jámbor tehenekére emlékeztet, egyszerre talán majd meg is vált bennünket... ha minden jól megy.“ (157.)

Ha azonban jobban szemügyre vesszük az idézett szöveghelyet, illetve figyelmesebben elolvassuk, akkor a nőkhöz intézett fenti „óda“ önnön ellentétébe csap át. Mindenekelőtt arra figyelünk fel, hogy az emberpár teremtését többes szám harmadik személyű igével fejezi ki (*gyúrták ki*) — mintegy parodizálva a bibliai tényeket (a bibliai motívumok parodizálására egyébként számos példa van a regényben, közülük egyet az előbbieken már idéztünk). Ugyancsak az igehasználát a forrása az ironiának ott is, ahol a nő ősananyag *fortyogásáról* értesülünk, hiszen ez a hangutánzó ige egyáltalán nincs összhangban a szövegrész ódaszerű hangvételével. El kell továbbá gondolkodnunk azon is, milyen is a *sár* hatalma, józansága, kitartása, türelme. Nyilván itt is arról van szó, hogy az író megüt egy alaphangot, s miután az olvasó erre beállítódott, ettől merőben eltérő szóhasználattal él.

A női nem képviselői között sajátos hely illeti meg Catherine-t, az író menyét, akit az író mindvégig magáz, nem hajlandó menyének tudni egészen a végső vereségig, amikor is *gyermekének* szólítja (202.). Egyébként *kislánynak*

kisasszonynak, hölgyemnek, nőnek, ma belle-fille-nek nevezi — a helyzettől függően, illetve két esetben, nem közvetlenül hozzá fordulva persze, egészen hiteles, póztól és iróniától mentes szöveghelyeken *utolsó szerelmének* mondja. Catherine sajátos szerepe fokozatosan alakul ki. Az író a női nem tipikus képviselőjét sejtí benne mindaddig, míg meg nem ismeri. Találkozásuk előtt, indulatoktól nem mentesen őt is a *fehérmájú nők* közé sorolja, s nyilván a tipikus nőt sejtí benne akkor is, amikor így nyilatkozik:

„Nem kívánok több nőt magam körül!“ (117.)

Ismerkedésük időszakát az író részéről a mértékletesség, a tartózkodás jellemzi. Erre nyelvi jelek is utalnak:

„Szép nő volt; *amennyire meg tudtam ítélni*, arányosan tagolt, értelmes testtel, ez még jobban felbosszantott. Ha legalább szemüvegre szorult volna! . . . de a szeme is hibátlanul csillogott. Az egész nyúlánk jelenség *könnyűnek látszott*, mint egy elejtett megjegyzés, mely csak egy idő múlva, a tudat mélyére érve, érezteti súlyát.“ (120.)

Az idézett rész mentesebb az iróniától, mint általában azok a szöveghelyek, amelyek a női nemmel kapcsolatosak — mentesebb, de nem egészen mentes, mert az *értelmes test* mégiscsak iróniára utal.

„ . . . könnyű nevetését kedveltem meg először, amikor később — jó idő elteltével — már meg tudtam neki bocsátani, hogy nő“ (121.)

— mondja róla egy másik helyen, mintegy utalva arra, hogy Catherine esetében sem szemléletváltásról van szó, hanem egyszerűen toleráns magatartásról. E tolerancia pedig — mint a regény annyi más lélektani rugója — most is az énközpontúságból táplálkozik:

„S mit irigyelt tőlem ez az emberi kor határát rég elhagyta öregasszony, gondoltam, azt, hogy még el tudok gyönyörködni egy ifjú nő bájaiban? Hogy a véletlen . . . módot adott rá? Hogy tudómet elringathatom, orromat belemárthatom egy fiatal lény áramlásának hullámaiba, s még tiszta öntudattal örömet lelem benne? Hogy még felismerem a tündéreket?“

Mert hát mit is kérek tőlük? . . . semmi mást, a jelenlétüket. Nem kis faruk ringását, kis keblük reszketését, kis lábuk fészkelődését, hanem azt az anyagatlan boldogságot . . .“ (170–171.)

Ez az idézet nyelvi anyagával, a nyelvi anyag morfológiai jegyeivel is jól példázza ezt az egocentrizmust: a benne túltengő, a megszokottnál hangsúlyosabb egyes szám első személy (el tudok gyönyörködni; tudóm, orrom; örömet lelem) az egocentrikus testi-lelki gyönyörök megjelenítője. Az objektum esetében pedig az egyesről a többes számra való átváltás érdemel figyelmet, amire egyébként a szövegben az új bekezdés jele is utal:

egy ifjú nő
egy fiatal lény

tündérek

tőlük
jelenlétük
faruk
keblük
lábuk

Tanulságos lehet számunkra a „mérleg“ bal oldalán levő két kifejezés is, ha a regényben előforduló, Catherine-re vonatkozó többi kifejezés tükrében vizsgáljuk. Catherine személyében tulajdonképpen két olyan mozzanat egyesül, amely elhagyással, hűtlenséggel fenyegeti az író, s amelynek fenyegetése

végül be is teljesül: a fiatalság és a nőiség. Mindkettőt menyé személyében találta meg — utoljára —, s igyekezett is (rá jellemző módon) mindkettőt a maga hasznára fordítani. Ezért nevezi *kisasszonynak*, *kislánynak*: ezek a kifejezések sem fiatalságán, sem nőiségén nem ejtenek csorbát. Jellemző, hogy amikor *nőnek* nevezi, mert nem fiatalságán, hanem nőiségén van a hangsúly — erre egyébként egyetlen példa van a regényben —, akkor a megfelelő jelzővel utal fiatalságára is:

„ — Az igazmondás nem kötelesség, kislány. Különösképp öregembereknek nem illik az igazat megmondani, mikor már életük vége felé közelednek.

Azt hittem, meghatottam a mondat tremolójával, ehelyett majdnem magam hatódtam meg tőle. Úgy látom, ügyelnem kell arra, el ne érzékenyüljek a saját dallamaimon. De Kati kemény, bátor *kis nő* volt, de az is lehet, hogy átlátott rajtam . . .“ (152.)

A szembenállást kifejezendő itt tehát Catherine nőiségén van a hangsúly. Amikor viszont menyé fiatalsága a lényeg, női mivolta kerül valamelyest háttérbe, melynek legszélsőségesebb példája a *fiatal lény* szókapcsolat, ahol a nőiségre már csupán a *lány* és a *lény* közötti asszociatív kapcsolat utal. Menyének közvetlenül egyszer sem szólítja a regényben, legalábbis magyarul nem. Illetve egyetlen-egyszer menyének nevezi, de nem hozzáfordulva, hanem csupán gondolataiban, s ekkor is a feltételes mód esetlegességébe ágyazva:

„ . . . úgy látom, hogy erre az eszmecserére nekem nagyobb szükségem volt, mint annak az ajtóban gyökeret vert *kislánynak*, akit *menyemnek* nevezhetnék.“ (152.)

Amikor az író közvetlenül menyének szólítani kényszerül Catherine-t, akkor inkább a francia *belle-fille* kifejezést használja. Megjegyzendő, hogy a franciában ennek a szónak a *meny* jelentésen kívül *mostohalány* jelentése is van, ami az elmondottak szempontjából ugyancsak nem mellékes. Menyének még akkor sem nevezi, amikor már tudja, hogy verve van, amikor a fenyegető magány már testközelből mered rá: inkább *gyermekének*. (202.). S hogy Catherine személyében az ifjúság és a nő fordít neki végképp hátat, válik hozzá végképp hűtlenné, azt a regény zárószorai is igazolják:

„Így hát végképp elhagyott az *ifjúság*, gondoltam séta közben. Vén faszi, miben reménykedhetem még? Istenáldjon, utolsó *szerelmem*.“ (208.)

(Zárójelben hívjuk itt csupán fel a figyelmet az *istendldjon*-nak a szabályostól eltérő írásmódjára, mintegy a vallásos motívumok paródiájának záróakkordjaként: istent említi ugyan, de magának a szónak az összetétel előtagjaként semmiféle kapcsolata nincs már az általa jelölt fogalommal.)

A szövegháttérben munkáló ellentétekről, szembenállásokról szólva tegyük végezetül említést még egyről, amely talán a mű legmélyebb rétegeibe épül be; az író — irodalom közötti ellentétről. Az előbbi szembenállásokhoz hasonlóan itt sincs szó kölcsönösségről; itt is az a modell érvényesül, hogy két szorosan összetartozó elem (mint az előbbieken a férj—feleség, illetve az apa—fiú volt) közé egy harmadik ékelődött be, s a főhős ezáltal választásra kényszerül. Ez esetben arról van szó, hogy a író és az irodalom (vagy ha úgy tetszik, az írói munka) szorosan összetartozó fogalomkörök

közé harmadiknak a nő (illetve a család) képzete ékelődik be, mélyítve a két szélső fogalom közötti ellentétet, választásra kényszerítve az írókat. A közbülső fogalom több formában jelentkezik, de a nővel való kapcsolata mindig nyilvánvaló. Ilyen például az a szövegrész, ahol az író párhuzamot von a *mondat* és a *szerelmi aktus* között, jelezve, hogy az író is úgy küzd az irodalom anyagával, mint a féfi a nővel:

„Hogy érthető legyek: mint amikor írás közben megakadok egy mondatnál, amelyet bárhogy forगतok s forgolódom, nem tudok egyenesbe kerülni vele, lelket önteni belé, a helyére tenni és befejezni.“ (84.)

Az író — nő — irodalom hármasság reláció sejtetésének a szolgálatában állnak a következő sorok is:

„ . . . mire megfordultam, már meztelen volt, ruhája, fehérneműje szanaszét dobálva a bútorokon, füstszínű harisnyanadrágja az íróasztalomon, épp eltakarta egy megkezdett kéziratomat. Nézhettem volna jelképeknek, ha akkor van kedvem, időm bölcsekedésre . . .“ (80.)

Valamivel később ezt az ellentétet egy mondatba sűrítve tételesen is megfogalmazza:

„Életem tán utolsó nagy tanulságát foglalom össze: egy néma nőt kellett volna feleségül vennem.“ (104.)

Ez az ellentét ott csúcsosodik ki, ahol a nő (illetve a vele szoros kapcsolatban álló család) helyébe a magány lép:

„S ezzel visszajutottam a magam parazita munkájához: érdemes volt-e érte a magányt vállalni? Az egérlyukat, amelyből cincogva kimartam minden társamat . . .“ (131.)

A regény végén tulajdonképpen ez a fenyegető — a nő és a család fogalomkörén túlnövő — már-már az élet ellenében vállalt magány teljesedik be. A nő, a család és a fiatalság menyé és fia személyében ugyanis egyszerre pártol el tőle, válik hozzá hűtlenné. Ami megmarad, az a szó, a mondat, az írás, az írói munka, az irodalom és az ezekkel együtt, az előbbieken ellenében vállalt magány.

A fentiek vonatkozásában végezetül még egy problémáról szeretnénk említést tenni Déry e művével kapcsolatban. A róla megjelent értékelések többségükben a regény derűs hangvételét, a benne foglalt öregkori bölcsességet, a szelíd humort és az iróniát hangsúlyozzák. Ezzel szemben, mint azt fentebb is bizonyítani próbáltuk, a mű iróniája csak a szövegfelszínt jellemzi, derűje mindvégig a felszínen marad, mintegy fátyolként takarva el azokat az eredendő és összebékíthetetlen ellentéteket, amelyek a szöveg mélyrétegeiben munkálnak. Nézetünk szerint nem mellékes szempont ez a mű irodalomtörténeti helyének a meghatározásakor sem. A magyar irodalomtörténetírásban nem egy példa van arra, hogy alapvetően tévesen határozták meg egy-egy alkotás irodalomtörténeti helyét, éppen amiatt, mert a mű felszíni szerkezetének egy-egy elemét a maga valóságában értelmezték, nem pedig úgy, mint olyan eszközt, amely egy mélyebb mondanivaló szolgálatában áll (utaljunk itt csak Móricz Zsigmond *I égy jó mindhalál*ig c. alkotására, amelyet a magyar irodalomtörténet a gyermek- és ifjúsági irodalmi alkotások között azt számon a felszíni szerkezet egyik kézenfekvő mozzanatának a túlhangsúlyozása miatt). Félő, hogy Déry *Kedves bópeer . . . !* c. kisregénye is erre a sorsra jut: az öregkori derű és irónia szülőtteként tartják számon, noha mélyrétegeiben az író az ember és az élet összebékíthetlenségének olyan megrázó képét alkotta meg, amilyenhez fogható kevés van a magyar irodalomban.

REFLEGYÖNGYI

DÉRY TIBOR: KEDVES BÓPEER . . . !

Az öregség anatómiájának és az öregedés pszichológiájának egymástól elválaszthatatlan, egymást feltételező és egymást szigorúan kísérő kórképe a *Kedves bópeer . . . !*

A memória-torzulás bevezető aktusával indul a regény: „Születtem Budapesten, a kilencvenes évek vége felé, így, ha jól számítom, még közelebb járok a hetvenhez, mint a nyolcvanhoz.“ A feledékenység, konkrétan az írói felületes nem-émlékezés „déryes“ megfogalmazása nem az öregedés jele, mert objektív „oka“ van a dátum-émlék hiánynak: „Családi okmányaim, születési bizonyítványom s keresztlevelém is Budapest ostroma idején lebombázott házunk romjai alatt elvesztek, az azóta eltelt három évtized alatt másolatokat szerezni, úgy látszik, nem volt időm.“

Az olvasó elfogadja, sőt megbocsátja a pontatlanságot, hiszen az író anyja leánynevére, de még felesége leánykori vezetéknevére is emlékszik, a sajátját pedig képtelen elfeledni a gyakori autogramadás miatt.

Egy kis írói prepotenciával vezeti be és határozza meg (gyakori autogramadás) a benne tudatosult emberi-írói értékeinek (helyének a hierarchia-lépcsőn) társadalmi súlyfokozatát és a megjövendölés lírikus hangulatában fogalmazza meg TESTAMENTUMÁNAK prózai változatát: „Mint hogy ily kitűnő emlékezzettel áldott meg a természet, illik élni vele. Ezért e feljegyzés. Mely persze csak a magam számára készült, mint ahogy a tyúk a maga számára tojja tojásait, halálom előtt saját kezűleg megsemmisítendő. Természetesen ennek véghezvitelére nem lesz elég lelki erőm, ezért arra kérem azt, ki orrát elsőnek beleüti, *kegyelmezzen meg nekem, s égesse el.* (Szentimentális szerelmi levelezés tipikus zárófejezete — kiemelés R. Gy.) Sajna, ez a kívánság sem fog teljesülni, mert ugyan kinek lenne mersze az országos híru író bár egy sorát is elpusztítani?“

Az eltelt három évtized alatt másolatot nem volt módjában szerezni — finoman tudunkra adja: annyi volt az elfoglaltsága, hogy az apró-cseprő emberi életjárulékok (mint a dokumentumok) szinte felesleges tartozékai az országos híru író életvitelének. Még akkor is, amikor csak a maga számára ír, mint, ahogy a tyúk a maga számára tojja tojásait. Az ironikus ízű önmeghatározás munkájának spontán, ösztönös születési körülményeire utal (tyúk-tojás viszonylatban). Termelnie kell, mint biológiailag a tyúknak (a tyúknak a fajfenntartás értelmében), itt az írói fajfenntartás képletessége egyszerűsödik le a tyúktojás elhivatottságának objektívszerűségére: azzal a különbséggel, hogy homo sapiens lévén, tudja, hogy e tojásokat úgyszólván mások fogják elfogyasztani. És folytatódik a TESTAMENTUM. . . „Tamás fiamnak?

Neki, aki minden szavamat szentírásnak veszi, s legmélyebb álmában sem mer kiröhögni? S egyébként is, hol lesz ő akkor, amikor én meghalok? Azon a vigasztalan hajnalon — mert hajnalban fog sor kerülni rá —, amikor egy utolsó fintorral majd búcsút intek a világnak.“

Vigasztalan hajnalt említ halála idejének, de emögött valahogy ott sejlík, dereng és kísért az ellenkép, az élet jelenléte (legtöbb gyermek hajnalban születik), a világ, az élet, a világot mozgató gépparagatás hajnalban indul be. Akkor int búcsút a világnak, amikor az majd ébredezni kezd.

Már a második oldalon említi Katit, olyan határozott élő-emberi perszonifikációval, mint az a gyakran szerepeltetett regényhősöknél szokás. Egyébként Kati, akit mi „jelen lapon“ még nem ismerünk, több keresztelést is megél a regény folyamán — függvényeként az írói szeszélynek, hangulatnak és emócióknak: „Az engesztelődés folyamata mérhető a Catherine-Kati váltásán is. A regénynek ugyanazon az oldalán találjuk például mind a kettőt. Amikor közvetlenül beszél a hős a fiatalasszonnyal, akkor Catherine-nek szólítja, amikor ellenben róla beszél, már Kati, sőt Katica. Hogy írónk ugyanezt csinálja meg az avignoni hídról szóló közismert francia dalocska idézésével. . .“ (Bori Imre: *Szövegértelmezések*, 234. old.)

A regény hangulatgörbéje egyébként ciklikusan ismétlődő. Elkéseredve, gúnyosan próbálja elképzelni utolsó perceit. Szarkazmussal elegyítve halálhíre közzétételének körülményein, utolsó búcsúszavain gondolkodik, és még az elpusztulás pillanatában is az etikai szabályokra figyel. Már a következő fejezetben a kabátra hullt hajsza lesöprésének technikájával lerázza magáról a halál gondolatának súlyát, s határtalan optimizmussal megállapítja: felesleges ilyesmivel elbíbélődni, hiszen előreláthatólag legalább még 10 évig fog élni.

Ezt a beékelt optimizmust újból felváltja az elmúlás gondolata, annak patetikus, kissé melodramatizált variációja: „Egy balkáni gerle száll el magasan kertem diófái fölött, egy másik követi, majd lassú szárnycsapkodásokkal, melyek bizonyára lábnyomokhoz hasonló menetirányt nyomnak a napsütötte levegőbe, elmúlnak a szomszéd villa teteje fölött. Ha ily zajtalanul tűnhetnek el a számomra kijelölt égi vagy pokoli körökben!“

Az ide-oda váltás és az ellentmondásos ténymegállapítások legszebb példája a kitűnő emlékezőtehetségre való hivatkozás és a bizonytalan időtávlatok szinte kísértő jelenléte: e szövegösszetartó szegmentumok megújuló felbukkanása (I. „Minthogy ily kitűnő emlékezettel áldott meg a természet. . .“, II. „Tehát tizenhét vagy tizennyolc, talán tizenkilenc éve kettesben, egyedül élünk Tamás fiammal. . .“).

Az öregedés pszichológiai folyamatának nyitóképe a kárörömrre való hivatkozás (kárörvendő öregemberek, akiknek a káröröm a tehetetlenség védőfegyveréül szolgál).

Kineveti a csepegő orrú vénembereket. Az orrlyukakban összegyűlő nedvességet, annak lecseppenését — az összegyűlés és a lecseppenés okát, folyamatát — úgy ábrázolja, mint egy jöszemű, fiatal festő, és szinte dűreri tökélyvel ragadja meg verbálisan a látványt: „Figyelem az orrlyukaiban összegyűlő nedvességet, mely a garat felől lassan szivárog az orrsövény felé, majd ennek alsó végét elérve betömörül, kilép az orrlyukból, s egy ideig függve marad az orr hegye alatt. Meddig, kérem, ez a kérdés. Amikor végül a teljes beérés pillanatában körte alakúvá nyúlva, hirtelen csillogva lecseppen a vénember kabáthajtókájára vagy mellényére, ellenállhatatlan vihogás fog el.

A vénember fénytelen, mulya tekintetével hosszan rám néz, nem érti, min derülök. S ha közben egy újabb csepp. . .“

És újból a boldogító tíz év távlata (az annak szentelt fejezet), az a tíz év, amely az ilyenfajta emberi gusztustalanságoktól megóvjá az író.

Figyel, nevet, kárörvend, közben öreg barátjai kézreszketése láttán a Parkinson-kór és az öregkori tremor rá váró kísérteties lehetőségétől fél.

Olvasmányélményeivel tartja ébren az olvasó figyelmét (a Bronte nővérek baglyai), és elmúlásáról dantei hangnemben szól („csak mértékletes iramban, pók a fonálán ereszkedem le jövőendő poklom *bugyrai* felé“).

Mint ájtatos öregasszonyok, akik halálukat érzik, megrendülve gondol vissza múltja jótéteményeire, hogy némileg ellensúlyozza vétkeit, gyarlóságait, azaz igyekszik azok súlyán könnyíteni és csecsemőfiához való viszonyulásának humanitátását egyéni önfeláldozása hangsúlyozásával aláhúzni, ki-domborítani: „Meghatva gondolok arra, milyen tisztességtudón viselkedtem vele anyja halála után, csecsemőkorában, de még jóval később, járó korában is. Mintha életem minden mulasztását jóvá akarnám tenni, vagyis egy embernek képletesen megtéríteni, ami kárt feltehetően az emberiségnek okoztam, minden áldott nap pontosan delután hétkor — s ha akár szeretőm ágyából vagy a kártyasztal mellől kellett felugranom — megjelentem a fiúcska esti fürdésénél, s megvártam ágyba tételét is, hogy föléje hajló apja képével szenderüljön el hascsikarásos álmaiba.“

Az ágytól-asztaltól való elválás szinte jogi fontosságú asszociációra kényszerítené az olvasót, ha nem érezné ki mögüle az ironia életízü felhangjait.

Következik azon szinonimák sorozata, jelzős és főnévi értékű, jóformán mondatsúlyú szinonimáké, amelyeknek áttételes jelentése az öregedéssel járó nemi impotencia; közvetlen megnevezése pedig az író fiának, Tamásnak hímvesszője. „Fiam első erekciója: mint egy tilosra emelkedő piros zászló előttem. Vigyázz, az úton szakadék következik. Pirosra állított szemafor: nincs tovább. Az a pöttömnyi hímvessző mint egy hegység állt elém, mint egy sziklafok meredt előttem, elrekeszelve rugalmas, zajtalan lépteim előtt a végtelennek hitt jövőndőt. Most éreztem először, hogy meg fogok halni. Eddig nem hittem, isten látja lelkeket. Mint egy kitörő tűzhányó, az a csöpp pöcs elégette egyéni jövőmet.“

A megjövendőlés-ellentétek valószínűleg a nagyon tudatos írói hatáskeltés szándékát példázzák: pöttömnyi hímvessző, csöpp pöcs — hegység és sziklafok.

A gyermek nemiségének első, fiziológiai jeladása után fordul valóban befelé, maga felé az író, hogy molekuláira bontsa az öregedést, a tehetetlenséget, az elmúlást.

Az „anatómiai óra“ (rembrandti keményrajzúsággal) prológosának líraisága merészebben asszociálja a népdalok törvényeit követi. *Természetleíró bevezetés — a konkrét téma — újbóli hasonlat valamilyen természeti jelenséggel.* „Ebben az időben, tehát körülbelül tíz évvel ezelőtt, amikor figyelni kezdtem magamat, még tulajdonképpen nem volt miért. A kora ősz átmenete volt rajtam, szeptemberi átmenet, amelyet a természet még alig jelez; épp csak hogy az augusztusi forróság után valamelyest lehűl a levegő. Ha a kisfiam fel nem lázad ellenem, jellegzetes zászlóbontásával, észrevétlenül folytatom az öregedést; ezt annál könnyebben megtehettem, mert

a hajam akkor is már hófehér volt, s az arcom még ma sem ráncosabb — vagy alig —, emlékezőtehetségem pedig csak annyit kopott, amennyit egy barackfalevél a szél egy fuvallatától.“

Tömény szimbólumértéke van e kiragadott idézetnek. A kora ős az öregedés embrionális állapotát, az augusztusi forróság a biológiailag még életerős férfit, a kisfiú zászlóbontása a győzelem-megadás relációját idézi föl bennem.

Az idézőjelezett anatómiai óra valóságos anatómiai részleteket is ígér: „... s figyelni kezdtem magamat, a korhadás, igaz, a nagyon lassú korhadás jelei itt is, ott is kiütköztek rajtam, pontosabban, láthatóvá vált az, amit addig nem láttam meg. Felületességből, könnyelműségből, vagy mert önvédelemből visszavonultattam a tudat hártái alá. Így egy reggel a zuhany alatt állva és szép formájú lábamat szappanozva, hirtelen észrevettem, hogy a boka környékén, de jóval fölötte, a sípcsont mentén, sőt az ikrára is átvonulva, szeszélyesen kanyargó, vékony lila vonalakból egy kis háló nyomult fel belülről a fehér bőr alá, mint egy vízrajzi térkép, itt-ott egy kisebb folttavacska jelzésével is. Hogyan, ez tegnap még nem volt? Tegnap még nem láttam. Nem a hajszálerek alatomosságán múlt, csak szemem gyávaságán, hogy nem vett tudomást arról, hogy a lábam öregszik.“

A halál, a temetés, a sír egymást feltételező rendszerét és láncolatát taglaló fejezetekben is ingázik a halál és az élet, az elmúlás és az életörömök között. Temetésre megy, utolsó kegyeletét leróni a halott előtt, közben a halottnak szépasszony özvegyével folytatott hajdani viszonya emlékeivel kíséri a koporsót. A halál és az öregedés most már oldalakon át egyazon jelzőhöz tapad: a varjakhoz. Viszont Demetriusz Soma kartársának temetői jelenlétét blaszfémianak, kegyeletstértsnek, (a jelen esetben) a halál kigúnyolásának ítéli. Örökös ide-oda, le- és felvezető vonalvezetése erős dinamizmust biztosít a regény koherens, de váltakozó emotív töltésű fejezeteinek.

Ugyanezen Demetriusz Soma kicsattanó egészsége szolgál ellenpólusként a következő fázishoz: a Prokrusztész-ágy motívumának tudatosításához. Egyébként Dérynél a „Prokrusztész-ágy rendszabály“ a fiziológiai öregedés kínos-nehéz-muszáj elkerülhetetlen folyamatának szimbóluma.

A találó irónia gyöngyszemei sem hiányoznak a szövegből, pl.:

„ — Te itt? Téged sem gyakran látni temetőben.

— Hogyhogy? — mondom, egy lépést hátrálva. — Én egy temetést sem hagyok ki, ha idejében tudomást szerzek róla.

— Ugyan?

— A lét legnagyobb örömétől fosszam meg magamat?

— Éspedig?

— Hogy túlélék — mondom. — A te temetésedre is kijövök, Peti öcsém.

— Ne... ne! — mondja ijedten Kies Péter barátom. — Egyébként is jóval fiatalabb vagyok nálad.

Legyintek. — Mit számít az!“

Az egyént, az egyéneket támadó irónia fel-felbukkanó iskolapéldáinak egyike Kies Péterhez fűződik: „... mihelyt kinyitja a száját, mintha egy öntöző berendezésből, finom nyálcsöppeknek valóságos zuhatagát fröcskölí

át a szemben levő arcra; ha különösképp izgatott, egy-egy vaskosabb lövedék is leválik nyálkahártyáiról, és szemem vagy fültövön lövi áldozatát. Rivális költők azt állítják, hogy nyálának rendhagyóan magas a só- és enzimentartalma, ezért oly csípős. Azt is terjesztik róla, hogy nyála nyugalmi állapotban is csöpög, főképp a szája bal sarkából; ilyenkor sűrítí ihletét a soron következő rágalomhoz.“

Az ember biológiai gyengéit bohózatba illőn kezeli, és szentel nekik egy-egy fejezetet, majd átcsap a szellemi nemtelenségek ostorozására: „Akik nem ismerik — de hát ki nem ismeri azok közül, akik a mi pokoljáró köreinkben forognak —, nem is sejtik, hogy férfias külleme, egyenes orra, széles homloka s bizalomkeltő kék szeme mennyi alattomos ravaszságot takar. Több évtizedig szorgosan dolgozott, amíg kialakította úgynevezett „image“-át, vagyis azt a látszat jellemrajzot, amelyet politikusok szoktak, mint egy zászlót önmaguk fölött lobogtatni: „az igazság lovagja“ című szerepet választotta ki magának, alapos mérlegelés után. A klasszikus hagyománytól eltérő új módszert teremtett: szembe szidalmazott és hát mögött dicsért.“

Kétpólusú rajztechnikája a jelzőadás, a karakterizálás folyamatában is következetes. A halott özvegyéről így szól: „... mint egy megelevenedett Whistler-kép fekete asszonyalakja mozog ma is recehártmányon: karcsú derekával, büszkén hátravetett, nagy kontyú fejével, egy foxterrier rejtett rugalmasságával hosszú, szép lábában.“

A Whistler-kép fekete asszonyalakjának felemelő hasonlatát a foxterrier rugalmassága, a kissé prózai kutyatulajdonság egészíti ki.

Naturalizmusnak tituláljuk-e vagy sem azokat a betéteket, amelyek a megdöbbenés ízével valóban döbbenetes mindennapi valóságtényeket hivatottak kiemelni? „Az embernek, mármint a magamfajta vastag bőrű számárnak, az volt a benyomása, mintha veszett károgaikkal elátkozták volna a lenn folyó szertartást; valóban, nincs is visszataszítóbb színjáték annál, mint amikor egy még majdnem ép emberi testet hatlábnyira a föld alá súlylyesztenek, s utána tompa koppanások közepette sarat hánynak a feje meg egyéb testrészei fölé: arról nem is szólva, hogy gyakran nem lehet tudni, nem tetszhalottat temetünk-e el.“

Legtalálhatóbb mondata (talán az egész regényben): „Fent a károga, alant a túlélők *diadalmas zokogása*.“ Az életszeretet gyönyörű-morbid, elevenbe találó megfogalmazása. . . .

Darwinra hivatkozik az 1979-es kiadás 34. oldalán: „az ember nem hiszi el Darwinnak, hogy az okatlan állatoktól származunk“ (kihagyva, azaz finoman megfogalmazva — a leggyaralóbb állatoktól, akik képtelenek voltak négylábú életüket folytatni, mert az erősebbek lekergették őket a fákról; legalábbis így vallja Engels *A majom emberré válása* című tanulmányában). Áttér öregedésének analizálására, hangsúlyozva az általánosítás tagadását, pedig annak ellentét-motívuma itt a legfontosabb: „A magam öregedéséről írok, nem az emberiségéről. Ki nem állhatom azokat a magam korabeli vénembereket, akiknek szokásai bogarakká változván át, környezetüket állandó vakaródzásra készítetik. Megvizsgálandó tehát, mi az, ami megrögzöttségeimből kiküszöbölendő, azaz, hogy az előbbi hasonlatot folytassam, lelki zsírszöveteimben melyek azok a lipómák, vagyis zsírdaganatok, melyek a lélek anyagcseréjében amúgy sem vesznek részt, tehát veszély nélkül sebészileg kimetszhetők.“

Jellegzetes tulajdonságokat bont ki, és szimbólumként alkalmazza őket a mulandóság megjelölésére. Fősvénységre, fukarságra utal biológiai elmúlásának kísérő pszichológiai jelenségeként: „Korom s jövedelmem növekedése a várhatónál fordított eredménnyel járt: jövő reményeim fogytával jelenemmel is fősvénykedni kezdtem. Mintha megsejtettem volna, hogy sejtjeim kopását csak forintokkal lehet úgy-ahogy kifoltozni, s markom beszűkült, lassanként, szinte észrevétlenül, testileg-lelkileg összébb húztam magam. Hozzájárult ehhez a lelki sokkhatás is, melyet Tamás fiam brutális hadüzenete váltott ki idegeimben.“

A rémeszesedő öregkori szokások megjelenésére és a meszesedés folyamatának elkerülhetetlenségére apósánál döbben rá: „Ráébredésem színhelye: apósomék lakása. Önarcképemet rendszerint abból a tükörből betűzöm ki, amelyet felebarátaim arca tart elém; az állati ösztön biztonságával megtalálom benne azt, amit — mivel a tükörben nehezményezem — a magam képmásából is kiirtandónak ítélek. Az emberiség, mint egy nagy tükörös galéria, így tanít meg arra, milyen ne legyenek, tehát közvetve arra is, milyennek kellene lennem. Persze, ne is kerülgessem, a tanítás nem mindig fog rajtam.“

Közben állandóan vissza-visszatér az emberiséget érintő részkérdésekre, amelyek súlyukat tekintve valójában tartópillérei a szövegnek. . . Véglegesíteni kell észrevételmet. A *Kedves bópeer. . .!* annyira az általánosítás vonalán halad, hogy az „én-ego“ törvényszerűen típusá válhat és a narráció szinte megköveteli (stiláris értelemben) az egyes szám első személyű szereposztást. Magamról beszélek, hogy mindenki értsen belőle — valahogy így definiálnám a kisregény didaktikai célját (ha ugyan gondolt ra az író!).

Dolgozatom elején említettem a düreri rajztechnika déryes változatát. Kitűnő példa ennek bizonyítására az író apósának portréja. Szinte kísértetiesen hasonlít Dürer anyjának arcképehez, ahhoz a ceruzarajzhoz, amely a tökéletességig kidolgozott ábrázolás felülmúlhatatlansága, utolérhetetlensége révén lett maradandóvá. „Ez idő tájt felöltötte aggastyáni formaruháját, annak látszott, ami volt. Orra elvékonyult s megnyúlt orcáinak két dagadt tasakja között, nyakának ráncai egyre hosszabb lebernyeggé folytak össze, mely vérelesen kitüremkedett gallérja alól, a vizenyős szeme fölött csipetítője pedig már akkor sem villogott, ha egy-egy öreges dührohamában a egészívesebben megvakította volna ellenfelét.“

Az öregedés jelzőinek számtalan változata mellett az öregedés emberi megközelítésének különféle változatait is felsorakoztatja. Zsófi, az öreg házvezetőnő szájából a vallásos, fatalista, sorsközpontú variáns szól: „— Fiala úr — mondta egy idő múlva —, nem lehet az öregséget rászedni. Az rajtunk van, akár hívtuk, akár jött. Ha a fiatalúr nem küszködne ellene, s jó lélekkel elfogadná, amit az Úristen rámért. . .“

Valós, önéletrajzi momentumokat is becsempész a regénybe, és fia, Tamás alakjában éli újra gyermekkorát, vagy legalábbis utal rá, emlékezik: „Tamás kiskamasz korában jónéhány évet Svájcban töltött, előbb dr. Schmidt Szt. Gallen-i fiúnevelő intézetében, hova német szóra adtam, majd Genfben egy nagynénjénél újabb néhány évet franciául megtanulandó.“

Az emberiség kérdései folyton kísértik Déryt, az emberiségről való elmélkedésének szánt tér körülbelül arányos az egyénről alkotott és leírt vélemények, gondolatok kvantitásával. Az emberiség-jellemrajz találó példája a következő: „Olyan hosszú életem nem lehetne, hogy felsorolhatnám

hányféle szögből keresztezik egymást az ellenséges emberi indulatok, s hogy mennyi balzsamra és kötszerre volna szükség, hogy minden embernek akár-csak egy tudatalatti sérülését kikuruzsolhassuk.“

A kiadás 55. oldalán belép a NŐ, mint az operettdarabokban szokás, a szép nő. A nagybetűzés nem Vukovics Szilvia személyiségének jelentőségét kívánja kiemelni, sem az örök férfi-nő harc kettős szereposztás felállítását hivatott grafikailag hangsúlyozni. A Catherine-epizód előjátékához érkezik az olvasó. A szerelem — a szerelemézés — a nemi ösztön — a nemi tehetetlenség — az emberi csorbulás — a testi-lelki hanyatlás — az elmúlás gondolata és valósága relációján indul el Déry.

Lassan építi fel játékát, élvezi minden újabb ötletét, szinte kiéli magát a tehetetlenség banalitásának érzéki ecsetelésében. A tíz parancsolat egyikével példázódik, „Ne kívánjátok meg felebarátotok...“ (az erkölcs korhoz illő ismerete), mielőtt Vukovics Szilvia tüneményes jelenségének, fizikumának áldozna és kevésbé tüneményes szellemi „előnyeit“ gúnyolná.

Az utolsó szerelmi próbálkozás a találó realitás és a képszerűség líraizált nyersségével hat: „— De nyilván nem tételez fel bennem annyi ifjú tüzet, hogy már rántsak is le magamról cipőt, kabátot, nadrágot, gatyát, s dobáljam szét a szoba négy sarkába fékezhetetlen szerelmi hevületben? Lassan, megdölgöttem szoktam vetkőzni, ahogy az őszi fa hullatja leveleit.“

Íroniája fékezhetetlen: „— Nem szeretek díványon katymarolni, egyetlen szerelmem — mondtam —, ellenkezik a szerelem fenségéről vallott eszményeimmel.“ Majd a fájdalmas igazság receptkönyvhöz hasonló stílusban: „Néhány kellemetlen óra következett. Hogy érthető legyek: mint amikor írás közben megakadok egy mondattal, amelyet bárhogy forgatok s forgolódom, nem tudok egyenesbe kerülni vele, lelket önteni belé, a helyére tenni és befejezni. Hogy ez kellemetlen órákat szerzett? A meghatározás pontatlan. Férfiöröm és férfibánat együttesen készítette bennem főztjét, egy késhegynyi hiúsággal, egy nagykanál önzéssel, egy fazék szégyenben és keserűségben.“

A kínos-keserves fizikai szerelemnek szentelt fejezet bibliai jelenetekkel dúsitott humora átcsap az akarás — bizonyítás — gondolkodás — önvetkőztetés rokonításába, hogy végül finom zsargonnal újból csak visszatérjen az öngúny talajára: „Huszáros rajtaütésével — mely mögött persze hosszas előtanulmányok és gyakorlat sejlettek — legesendőbb részemen támadott meg, öregkori férfihiúságomon. Egy ragyogó meztelen nő állt ellöttem: emeljem meg a kalapomat, s forduljak ki a saját lakásomból? A bibliai kandi öregek ellenpéldájaként: a vénember, aki jajgatva menekül Zsuzsannája elől? Azt már nem, mondta bennem minden emberi bűnök közül a legaljasabb, a hiúság. Azt már nem! Hát feküdjünk le neki!“

Szimbolikus, áttételes mondatszerkesztése a férfiintimitás legitimebb kérdésébe is belemászik, finom gúny és fájó tudat keverékével: „Nem, nem fecséréljük el az erőnket, kisasszony, közöltem a hölgy mellettem hancúrozó képzetével, mivel már hál' istennek nem vagyunk húszévesek. Megdölgöttem vagyunk, sőt bizonyos értelemben zslugoriak, mert életünk legjobb nedveit munkánkra tartalékoljuk. S ezzel beléptem életem egy új korszakába: az önámítás labirintusába. Igaz, csak rövid ideig tévelyegtem benne, de kínoisan. Éjszakánként megbizonyosodtam arról, hogy még volna mit elfecsérel-

nem, ha akarnám; testem, a még mindig hú szolgál, engedelmesen követte képzeletem csintalan bakugrásait.“

Állandóan „bent lebegő“ naturalizmusa félelmetes életképeket/mozzanatokat halász elő az aggkori valóságból, és mint képeslapokat, úgy csempészi be a fejezetekbe azokat az epizódokat, amelyek tipikus példái a létezés időtlen humorának: „Mert amikor megláttam azt a reszketős fejű kopasz aggasztánt, aki ágyában ülve egy darab vízbe mártott kenyeret nyomorgatott fogatlan inye között, nem az jutott eszembe, hogy nekem még sűrű a hajam, s huszonhárom fogam van, hanem egy képzelt helycserével magamat láttam az ő ágyában: visszautasítva az ápolónő kínálta bögre tejeskávét, s rikácsoló fejhangan, vízbe mártott kenyeret követelve . . . S amikor betámogattak, s ágyba fektettek egy másik öregurat, akit reggel hatkor kivittek az árnyékszékre, s ott felejtettek . . .“

Újból az egyén—emberiség vonalán haladva, vissza-visszatér a párhuzamvonás motívumához: „Az elfekvőben élő uraságok azonban, mint egy-egy gúnyrajz, egyenként és együttesen, az én legszemélyesebb jövőmet fintorogták“, hogy ismételten önmagánál kössön ki, és sportúságírói terminológiával élve, idézze meg a halált: „úgy-ahogy beletörődtem, hogy a földön fekszem, azaz kiütöttek s kiszámoltak. Az ember idejében szokja meg a vízszintes helyzetet, melyet majd a sírban foglaltatnak el vele“.

Az „énközpontúság“ szintjén Tamás fia képében transzponálja önmagát az olvasó elé: „Arcban is hasonlított rám, noha olcsóbb kiadásban, vonásai igazolni látszottak még fiúkorából maradt emlékképeket: unalmas rendszeretét s valósággal megdöbbentő szavahihetőségét. Egészséges kedélyű, engedelmes fiam lesz holtomig, állapítottam meg, szokásomhoz híven, elsősorban önmagamra gondolva.“

Írói hitvallása, az íróhivatás gyönyörű definíciója így hangzik: „Az író csak addig író, amíg befelé figyelve, a saját alkata akusztikai jelenségei mögött a világ hangját is meghallja.“

Hasonlatai életízűek, a realitás és az elvonatkoztatás egységében élnek. A hasonlat-technikával megszerkesztett bevezető Catherine-kép is mélyebb, mint a tipizált, lineáris személyleírás. „Az egész nyúlánk jelenség könnyűnek látszott, mint egy elejtett megjegyzés, mely csak egy idő múlva, a tudat mélyére érve érezteti súlyát.“

A már említett líraiság általában közös fonalon halad a vulgarizmussal (felváltva követik egymást, vagy feltételezik egymást mint stílusának alaphangjai): „Könnyű kis csókjai, melyek egy pillangó reszketeg melegségével ereszkednek rám, felidézvén a szerelem egykori édességét, még jobban elkeserítettek. Felugrottam karosszékemből, mintha a szexusomat köpték volna le.“

A regény elején Déry többször is hangsúlyozza, hogy a sír szó lexikailag nem tartozik szótárába, de gondolatvilágán is kívül esik. *A Kedves bópeer . . .!* közepe táján indul el a sír, a sírhant, a „lent“ szinonimasorozat, megcáfolva az első oldalakon tett kijelentéseket.

Érdekes megfigyelni, hogy mindazon bekezdéseket, amelyekben konkrétan írja le a sír szót, számtalan beindító fogalom-tárgyalás előzi meg. A fogatlan iny, a tej, a csöpögő orr, a hashajtó tea központi szerepet nyer, és egész sor bekezdés épül e szavakhoz/fogalmakhoz fűződő cselekmény/gondolat vázára: „Tekintsünk meg hát közelebből egy Arany János-i boldog

családi kört, mondtam magamban, melyben az elárvult özvegyembert gondos környezete megvédi az öregkor sulykolásától. Nemcsak az ágylepedőjét tartja tisztán, a lelkecskáját is megóvja a külvilág gúnyos harapásaitól, de még a nyomukban járó önvádaktól is. Tapintatosan, gyöngéden kíséri a sír felé tartó lépteit.“

Öregyám, vén boszorkány, vén keritőnő — így emlegeti, „tiszteli“ Zsófit. Inkább az összeszokás, a megszokás humoros, „familiáris“ jelzői ezek, mint a tudatos sértegetése. Az összzetartozás, az együtt öregedés megbocsátható vádjai. A belső, családias intimitás megengedhető „kedveskedései“.

Zsófival folytatott tessék-lássék beszélgetéseit — amelyek végső redukáltságukban a szinte jelszerűvé vált érthetőség, kommunikációs érték minimumát adják — törvényszerűen követi a teoretizálás, a belső monológ: „Nem, semmiképp sincs inyemre, mondtam magamban, hogy ha csak két térfogatban is, örökös tanúja legyek a két fiatal lény fajtalankodásának, sohasem szerettem a voyeur szerepét. Fizikailag is összeférhetlenséget érzlelek: két térfogatossal mit keresek a három térfogatúak között? Nézzem a karcsú, szép leánytest vetkőzését: milyen haszonnal és célból, két térfogattal?“ Két térfogatúságán nemcsak a statikus képet érti, hanem tehetetlen önmagát is két térfogatúvá degradálja, szembehelyezkedve fia és menyé háromtérfgatú életerejével.

Erotikus líraisága vagy lírai erotizmusa többször szemérmes hangú, sőt tompított színezésű a kísértő hasonlatok kapcsolódásával: „Leereszti szoknyáját, látom a falról, a szoknya egy pillanatra megakad csípőjén, majd habozását legyőzve, tovább csúszik a földre, s hullámozó gyűrű alakban körülveszi finom bokáját.“

Ha hasonlattal akarnék élni, mondom magamban fönt a falon: körülveszi mint egy szép körmondat a mondanivalóját.“

Kora és fizikai állapota esendőségét, annak ecsetelését Déry a maga bevallása szerint is eltúlozta. Melodramikus hangja itt kevésbé bántó iróniával és csípősebb szarkazmussal párosul: „Az öregemberek védtelenek, akár bevallják, akár nem, legföljebb bogaraik vannak, azok is csupán csipni tudnak. Mi értelme volna titkolódnni egy aggastyán előtt, aki már nem támad, mert mindenről lemondott, s már csak magában tud kárt tenni?“ Vagy: „... ez hozzám illő multság, gondoltam, egy csecsemővel eszmét cserélni“.

És ismételten, azaz másodszer bukkan fel a regényben a tyúk-tojás motívum. Ugyancsak hasonlattal, képszerűen érzékelteti: „De oly konokul és harciasan ült az igazán, mint tyúk a tojásán.“ Ellentétben a perszifikáció valódi jelentésével és mivoltával, annak kontraprobájára vállalkozik — menyét illeti állati tulajdonságokkal. Itt már más fomában élteti a létet: védi az életet (mint tyúk a tojásait). A lét — létfenntartás himnuszának nagyon prózai, mélyen elbujtatott ironikus modelljét véljük ebben a mondatban felfedezni.

Következik az a bekezdés, ahol a sorok és gondolatok kezdik levetkőzni az iróniát, és az író az elkeseredés hangján adagolja az életigazságokat: „Bármennyire szeretem és tisztetem is, mögötte kívánok besorolni abba a rongyos menetbe, mely a Paradicsom felé tart.“ S az elkeseredés azokban az egyszerű- és tömondatokban kulminál, ahol a félelemérzést meztelen valóságában, vegytiszta állapotában „vallja be“: „Magyarán: gyáva vagyok. Félek, kisasszony. A félelem tölti ki minden percemet. Agysejtjeim félelemmel töltve. Hogy

mitől félek, kérdi. Elnézését kérem közlendőim látszólagos durvaságáért; az önvallomás szemérmetlen műfaj.“

Déry az utolsó oldalakon sem feledkezik meg le-felhullámzó stílus-technikájáról. Megváltoztathatatlan és állandósult képlet szerint követi e módszert. Az ironikus mondatbázisok jellemző példája a következő „Hogy meg fogok halni? . . . A bejáraton át a halál pislog belém? Ugyan, kisasszony, hisz tudjuk, hogy halhatatlan vagyok.“ Vagy: „Általányban: mit felejtettem el az életemből? Tudom-e még feleségem leánynevét? A Himnusz második sorát. S mire végül is agysejtjeim egyikében rátalálok a válaszra, s valamenynyire megnyugodva újra a kezembe veszem a tollat, elfelejtem a félbehagyott mondat folytatását: mintha egy meszesgödörbe hullott volna.“

Erősebb, maróbb, nevezzük szarkasztikusnak, az alábbi kijelentés: „Az, hogy elmaradt mellőlem a szerelem? . . . hát istenem! Hogy mit kaptam helyette, kérdi. Hát nem pótolja-e hiányát a legteljesebb mértékben emésztésem hibátlan működése? Szerzett-e a szerelem valaha is annyi zavartalan örömet s benső nyugodalmat kielégülést, mint az a tudat, hogy megbízhatom béli-rendszeremben . . .“

A szöveg legszebb lírai betétje, amikor a plátói szerelem öregkori kór-tanát írja le négy mondatban: „Mit kérek: hogy öreg szívemet megfürdet-hessem abban a delejen, melyet egy ifjú, szép — bár kissé sovány — nő sugároz szét lakásomban (valószínűleg a teltebb nőket szereti, mint hajdani ifjúságának nőideálját — kiemel. R. Gy.), oly anyagtalanul, hogy szinte el-feledkeztem eredetéről. Hisz még a kezét sem kívánom megfogni. Beérem azzal, hogy tekintetemmel körülrajzolhatom körvonalait. Hogy megsimogathatom a lélegzetét.“

A tyúk-tojás motívum ikerpéldája Kies barátja nyálkazuhatagának vegyi analízise: „A közhit szerint nyálának rendhagyóan magas a só- és enzimatartalma.“

És végül . . . Még véletlenül se lágyuljon el a jámbor olvasó, aki esetleg „jámborsága zöld mezején legelészik“.

Irónia-szarkazmus-irónia-szarkazmus-irónia — egyenesen levezetett írói képlet, némi toldalékokkal (szentimentalizmus, melodramai betét, józan realizmus és megdöbbenő naturalizmus).

ÖSSZEGEZÉS

A lineárisan levezetett szövegolvasással bizonyítani szerettem volna, hogy a szövegolvasás mint irodalomkutatási módszer sajátos mértékegységekkel rendelkezik, azaz a szöveg különböző szinten és különböző szempontból — mérhető!

Elkerülve a szöveg társadalom- és erkölcsközpontúságát és annak boncolgatását — a prózai szövegeken belül túljutva e gócok taglalásán —, az írói elvonatkoztatások, hivatkozások, stílári elemek, egyént meghatározó szavak, mondatok, sorok, gondolatok különböző írói képleteihez juthatunk el.

TARTALOM

Ágoston Pribilla Valéria: Jókai Mór <i>A lélekidomár</i> című regényének szövegolvasata	7
Helényi Klára: Jókai Mór: <i>A mi lengyelünk</i>	19
Danyi Magdolna: Két világ határán	35
Franyó Zsuzsanna: Két világ szembesülése Krúdy Gyula <i>Francia kastély</i> című regényében	47
Bambach Róbert: Színek, képek, motívumok Krúdy Gyula <i>Az útitárs</i> című regényében	57
Papp György: Krúdy Gyula <i>Az útitárs</i> című regényének olvasói szöveginterpretációja	71
Láncz Irén: Krúdy Gyula <i>Napraforgó</i> című regényének szöveg-háttér-vizsgálata	89
Csányi Erzsébet: A szöveg-háttér vizsgálata Krúdy <i>Napraforgó</i> című regényben	99
Bordás Győző: Móricz Zsigmond: <i>Az Isten háta mögött</i>	107
Zavargó Sárvári Beatrix: Móricz Zsigmond: <i>Az Isten háta mögött</i>	115
Szabó Ágnes: Jelentéshordozó helyek Móricz Zsigmond <i>Rab oroszlán</i> című művében	121
Vass Éva: Effektusok és utalások Kosztolányi Dezső <i>Édes Anna</i> című regényében	131
Junger Ferenc: Déry Tibor: <i>Kedves bópeer ...!</i>	141
Reffle Gyöngyi: Déry Tibor: <i>Kedves bópeer ...!</i>	153