

KOVÁCS GÁBOR

A kulturális ténytől az irodalmi tényig
Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*¹

„Bocsássanak meg, akik csak a tettet láthatják, s nem a tett okait.”
(Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*²)

Gárdonyi Géza regényköltészetének alapvetően két arca van. Jól ismertek és népszerűek az úgynevezett történelmi regényei; emellett kevesebb szó esik már az úgynevezett társadalmi regényeiről. A műfaji besorolással természetesen óvatosan kell bánnunk: nem lehet egyértelműen kijelölni, hogy egy regény esetében egy adott elem éppen történelmi vagy társadalmi funkcióval bír, és még csak az sem mindig világos, hogy a szövegszándék egy adott mű keretén belül éppen melyik alkotórészt avatja műfaj-meghatározó domináns elemmé... A regények alműfaji besorolásának viszonylagos problematikussága ellenére azonban kétségtelen, hogy Gárdonyi két pontosan elkülöníthető poétikát alkalmaz regényművészetében. Az egyikkel követi a regényalkotás egy bizonyos magyarországi hagyományát (Jókaiét), a másikkal pedig kritizálva, parodizálva ezt az irodalmi hagyományt, egy vagy az új regény igényét jelenti be együttműködve a századvégi kortárs írókkal.

Az irodalomtörténet-írás Gárdonyi életművének vizsgálata során egy olyan műfaji felosztásra jutott, amelyben nagyjából probléma nélkül oszlanak el a művek egyfelől a történelmi, másfelől a társadalmi regény kategóriájában. Az előbbi hagyományát Jókai regényművészetében, az utóbbi forrását a kortárs magyar prózaírók egyik jellegzetes témaválasztásában, a paraszt- és a falutematikában szoktuk kijelölni. A kettő összekötését a lélektaniség biztosítja. Ennek értelmében Gárdonyi akár a Jókai-féle romantikus regénykonstrukciós mintát, akár a

¹ A tanulmány az NK 68992. számú OTKA-pályázat (Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj) támogatásával megrendezett Harmadik Veszprémi Regénykollokviumon, 2008. szeptember 25-én elhangzott plenáris előadás szövegét tartalmazza.

² GÁRDONYI Géza, *Az a hatalmas harmadik*, Bp., Singer és Wolfner–Új Idők Irodalmi Intézet Rt., 1903. Az alábbiakban hivatkozott kiadás: *Az a hatalmas harmadik* (harmadik kiadás), Bp., Dante Kiadás, 2–3.

– Németh G. Béla terminusát használva – „társadalombíráló realista regény”³ vagy elbeszélés modelljét követi, mindig az ember belső kettősségét, látható és láthatatlan arcának feszültségét, a személyes és egyben rejtőzködő konfliktusokat avatja témává; s mindezt nagy mesemondóként sohasem elemzi és sohasem magyarázza, hanem pusztán csak megjeleníti.

Ha azonban a regényalkotó szövegpoétikát nézzük Gárdonyinál, akkor már nem is annyira a történelmi regény és a társadalmi regény feszültsége mutatkozik meg, hanem az tűnik fel, hogy a kisregények (*Az a hatalmas harmadik, Az öreg tekintetes, Vallomás*, vagy a gyakorlatilag önálló elbeszélésekből álló *Hosszúhajú veszedelem* stb.) együttesen állnak szemben a nagyregényekkel (*Egri csillagok, A láthatatlan ember és az Isten rabjai*).⁴ A szövegpoétikai különbségben már nem indokolt és nem is szükséges a történelmi vagy társadalmi megkülönböztetése; és bár a szöveg méret mindig lényeges, azért természetesen nem pusztán önmagában a terjedelmi eltérés alkot lényegi másságot a regény és a kisregény konstrukciós elvében. A regény terjedelme mindig a szöveg központi tematikus vagy narratív problémájának és e probléma nyelvi kidolgozásának eredménye. A kisregény tehát más problémát és máshogy dolgoz fel, mint a regény – s ezért szükséges a talán nem túl szerencsés *kis-* megkülönböztető jelző is a *regény* szó elé. A kisregény poétikailag jellemezhető másságát köztes pozíciója határozza meg: a novella (elbeszélés) problémacentrikussága és a regény részletezőkészsége között igyekszik közvetíteni. Egyfelől fenntartja a viszonylag szigorú témakonzentrációt, másfelől igyekszik a középpontba állított problémát minél alaposabban megjeleníteni. A kisregény szövegszándéka nem képes lecsupaszított formájában, minden reflexió nélkül pusztán csak felmutatni egy eseményt úgy, mint ahogy azt a novella teszi, de nem is törekszik a sokszólamúságra, nem akarja a lehető legtöbb oldalról megközelíteni az adott problémát oly módon, mint ahogy azt a regény teszi. A kisregény mindig egy dologra koncentrálni, s igyekszik azt minél alaposabban, de csak egy nézőpont felől megvizsgálni. Ezért illik ehhez a szövegtípushoz legjobban a perszónális elbeszélés.

³ A „társadalombíráló realizmus” fogalmának irodalomtörténeti szerepéről lásd bővebben NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad – a romantika után*, Bp., 1971, 189–192. Gárdonyi helyéről ebben az irányzatban: *i. m.*, 225–228. Illetve NÉMETH G. Béla, *Az én falum írója – Az én falum világa*, in Uő, *Századutóról – Századelőről*, Bp., Magvető, 1985, 139–160; RÓNAY György, *Gárdonyi Géza: Az a hatalmas harmadik; Az öreg tekintetes*, in Uő, *A regény és az élet – Bevezetés a 19–20. századi magyar regényirodalomba*, Bp., Káldor György Könyvkiadó-vállalat, 1947, 210–222.

⁴ Jobb híján választom az alábbi fejtegetésben a *kisregény* problematikus fogalmát... *Az a hatalmas harmadik* kiadásai műfaji megjelöléseként a *regény* szót használják. Poétikai értelemben azonban mindenféleképpen meg kell különböztetni a látványosan eltérő eljárásokkal dolgozó két szövegcsoporthoz. Lehetséges műfajmegjelölésként alkalmazható még az *elbeszélés* fogalma, azonban ez még félrevezetőbb: nem lehet a regénnyel szembeállítani egy olyan műfaji fogalmat, amely egyben a narrativitás másik neve is.

Ez a tömören felvázolt megkülönböztetés-rendszer meglehetősen elnagyolt, de talán mégis helyesen orientál... Gárdonyi kisregényeiben is ez a kettős motíváció érvényesül: a művek egyszerre szűkítik le a problémakört és terjesztik ki a probléma analizését. Ezekben a művekben Gárdonyi már nem vagy nemcsak a részletes megjelenítés módszerét alkalmazza, hanem sokkal inkább részletekbe menően elemez – s ennyiben már inkább Kemény Zsigmond regénypoétikájához áll közelebb,⁵ mintsem Jókaiéhoz. A kisregényt vezérlő kettős eljárás szövegészandéka tehát már önmagában is sokatmondó bírálattal érinti azt a regényalkotó hagyományt (Jókaiét), amelyhez általában Gárdonyi művészetét kötik, s amelyet a szerző nagyregényeiben valóban művel is. A kisregények helyenként a groteszk elemek fogásán keresztül vagy éppen nyílt regénykritikával regényolvasattá válnak: a hagyományos regényalkotás – és bizonyos szempontból Gárdonyi saját regényeinek – egyes elégtelenségeire mutatnak rá, bejelentve igényüket egy az újonnan felmerülő problémákat kezelni képes új regénypoétika kidolgozására.

Hadd hozzak egy rövid, személtető példát! *Az öreg tekintetes* zárójelenetének abszurditása – az, hogy a főhős által nevelt méhek minden ellenséges szereplő arcát összecsupik és „dagadt arcok, dagadt szemek és dagadt fülek futkostak mindenfelé”⁶ – egyfelől felidézi a gogoli groteszk fogását, vagyis a cselekmény furcsa feloldásának, extrém és ironikus „erkölcsi” megoldásának eljárását, s ezzel minden romantikus vagy realista regény célkitűzésének kritikáját hajtja végre. Az abszurd zárás másfelől egy olyan költői nyelvi fogásra mutat rá, amely talán meglepő egy Gárdonyi-regény esetében: az arcrombolás cselekményeleme metaforizálódik. Az arc cselekménybeli és egyben szemantikai önállósodása a *tekintetes* szó belső formájának újraaktualizálását eredményezi. A tekintet regénytémává avatása az egész művet visszamenőlegesen újraértelmezi, és az elvileg társadalmi regényt egy analitikus regénnyé formálja. Az arc, a tekintet dinamikus analízise és nem a statikus társadalmi státusz jellemzése válik *Az öreg tekintetes* című kisregény tét-jévé.⁷ A társadalmi különbségek helyett már a szubjektum önmagában is megálló jeleinek, indexeinek analízise kerül a középpontba. Tehát már nem a történelmi vagy társadalmi kontextus valóságghű felidézése, leírása alkotja az elbeszélés pró-

⁵ Lásd KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom; Eszmék a regény és a dráma körül*, in Uő, *Élet és irodalom – Tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 123–189; 191–212; illetve SZEGEDY-MASZAK Mihály, *A realizmus mint történelmi irányzat; Az értekező művek eszmetörténeti s irodalmi vonatkozásai – Bírálólatok és irodalomelméleti kísérletek*, in Uő, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 9–41; (300–356), 340–356.

⁶ GÁRDONYI Géza, *Az öreg tekintetes* (1905), Bp., Singer és Wolfner–Új Idők Irodalmi Intézet, 21913.

⁷ „A fővárosban az arc csak fejdísz, cégéta. Vidéken ott ül a lélek is az emberek arcán.” – A főszereplőnek a *tekintetes* névhez való látványos ragaszkodásán kívül ezzel a regény elején szereplő mondattal indul el a társadalmi különbségek átírása az emberek gesztikulációs metaforáinak kibontásába. A *gesztikulációs metafora* fogalmáról lásd bővebben: Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, in Uő, *A szó az életben és a költészetben*, Bp., Európa, 1985 (Mérleg), (5–54), 28–29.

zaiságát, hanem az egyes emberi cselekvések és a nyelvi vagy nem nyelvi gesztusok részletes reflexív kutatása építi fel azt a cselekményhez hozzákapcsolt kitérő-rendszert, amely az elbeszélést végül is prózává, regénnyé avatja. S, ha ezt nézzük, talán az sem véletlen, hogy a mű 1904–1905-ben készült el, egy olyan időszakban, amelyet az irodalomtörténet-írás többé-kevésbé egyezményesen korszakküszöbnek, az irodalmi művek általános konstrukciós elvében bekövetkező váltás határpontjának jelölt ki...

Számunkra azonban most az *Az a hatalmas harmadik* című kisregény sajátos eljárásai az érdekesek. A mű nyílt megjegyzésekkel jelenti be a regénytárgy és a regénynyelv megváltoztatásának igényét. Kövessük tehát végig azt, hogy mit és hogyan avat témává a kisregény!

Az „élet regénye”

„Nekem csak a történetem lesz rövid, nem én.”

(Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*)

Az *Az a hatalmas harmadik* című kisregény már alapszituációjában sajátos beszédhelyzetbe kényszeríti a regény történetét előadni hivatott elbeszélőt. Ez abban nyilvánul meg, hogy a narrátor – a századvégi magyar próza kontextusában szinte példátlan módon – a teljes narrációt párbeszédre építve, dialogikusan bontja ki. A perszónális elbeszélés⁸ szinte teljes terjedelmét a főhős élettörténete öleli fel; azonban a kisregény kezdete és vége sajátos keretbe illeszti ezt a perszónális elbeszélést. A keretben nemcsak maga az élettörténet, hanem a történetmondás szituációja is tematizálódik. A mű elejének és végének elbeszélő énje nem azonos az élettörténet énjével. A kerettörténetben nyilvánvalóvá válik, hogy a főhős saját élettörténetét egy barátjának meséli el. Ennek a barátnak a perszónális elbeszélése kezd és zárja a regényt. Ez a barát egy regényíró, aki a régóta halottnak hitt gyermekkori osztálytársával, a főhőssel egy vasútállomás várótermében találkozik össze. Amíg a havazás miatt késlekedő csatlakozásra várnak, betérnek egy fogadóba, ahol a főhős elmeséli megdöbben regényíró barátjának azt, hogy voltaképpen miért is él még. A regény idejét az a néhány óra alkotja, amíg az átszállásra várnak, és amit a főhős saját élettörténet elbeszélésével tölt ki. Az egyoldalúnak tűnő, de lépten-nyomon dialógusként realizálódó társalgás végén a főhős, mielőtt felszállna a vonatra, megkéri regényíró barátját, hogy írja meg élettörténetét egy

⁸ A perszónális elbeszélés fogalmát a diszkurzív poétika meghatározása szerint használom: a perszónális elbeszélésben „a szöveg narratív szubjektuma saját primer [cselekvésmegjelenítő] beszéd- és írásműfajainak destrukciója nyomán jön létre, abban a folyamatban, amelyben nem narratív megnyilatkozásait [vagyis saját elbeszélőnyelvére vonatkozó megnyilatkozásait] a perszónális elbeszélés során a narratív szöveg rendszerében helyezi el”. Lásd KOVÁCS Árpád, *A perszónális elbeszélés*, in Uő, *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004 (Res poetica, 3), (201–280), 203.

az egyben úgy, ahogy azt elmesélte. A regényíró kissé értetlenkedik, de végül a főhős elmagyarázza, miért is szükséges leírni a történetét: azért kell leírni, hogy nyoma maradjon a főhős párhuzamának. A leírt történet az életet irányító egyik kifürkészhetetlen hatalom, a férfi-nő vonzalom, vagyis a rejtélyes „hatalmas harmadik” egyfajta magyarázatoként marad fenn:

– Hallod-e, – mondotta kérő szemmel, – lekötelezhetnél engem egy nagy szívességgel.

– Igen szívesen.

– Hát nézd: hogy itt teveled találkoztam, arra gondoltam, hogy te az én történetemet megírhatnád. Én már készültem arra, hogy megírom magam, és ki nyomatom, de tudja a manó hogyan van, mihelyt tollat veszek a kezembe, nem az kerül a papirosra, amit szándékoltam. Mikor elolvasom, úgy vagyok vele, mint Izsák Jákobbal: a kéz amelyik ír, az enyém, de a hang, az nem az enyém. Már a harmadik mondatnál azt kell írnom, hogy: *miszerint*. Az ördög vigye el azt a *miszerint*-et, soha az én nyelvemre nem jön, de ha írok, mindjárt ott a *miszerint*. A tollat akkor a földhöz csapom, és mérgesen tűnődök azon, hogy hogyan tudtok ti annyit írni *miszerint* nélkül.

Koccintott velem, s a bajuszát gondosan megtörülte.

– Hát hallod-e komácskám, írd le ezt az én történetemet híven, de igen híven, ahogyan elbeszéltem. Csak éppen a vezetékneveket hallgasd el, vagy fordítsd más nevekre.

– Megírhatom, – feleltem, – csak azt nem értem, hogy mi szívesség van abban, ha mindezeket leírom. Mások az ilyesmért haragusznak.

Csodálkozva meresztette rám a szemét.

– Nem érted? Ezt nem érted?

Vállat vont és bosszúsan oldalt fordult. Belefüstölt a levegőbe, és újra vállat vont. – Hogy lehet ezt nem érteni? Hát... ha nem érted, ne írd meg. Én elvégre nem erőltetek.

Fölkelt, s kinézett az ablakon.

Aztán végigjárt a szobán, meg újra visszatért az asztalhoz. Főlemelte a palackot: megnézte, mennyi bor van még benne.

– No, – azt mondja – hát a búcsúpoharat...

Ahogy letette a poharat, megint leült.

– Hát pedig ez nagyon érthető, – mondotta rosszálló hangon. – Én azt a könyvet elteszem. Érted már? Elteszem. Aztán tudod, *ha mégis*... ha mégis megjelenik az a Hatalmas... akkor majd ha érett elméjű lesz, becsempészem a könyvei közé.

Ezt már vörös arccal mondta, és érzett a hangján, hogy ettől a magyarázattól szeretett volna megkímélni. (176–178.)

Az általában vett szerző és elbeszélő regénybeli funkciójának különbsége látványossá válik a keretjelenetekben: az elbeszélő képtelen írni és így rászorul az író megjelenítő készségére; az élettörténeten kívül álló író pedig értetlenül fogadja a

főhős motivációit, s így inkább minden különösebb kommentár és értelmezés nélkül, látszólag háttérbe vonulva, autonóm léte biztosít a perszonális elbeszélés narrátorának. Az elbeszélő szavából és az implikált író közvetítő betűiből végül mégis megszületik a regény *Az a hatalmas harmadik* címmel, s a szeretet vagy a szerelem kimeríthetetlen szemantikájának feltárási kísérleteként, értelmezéseként és magyarázataként – egy élet nyomaként áll elénk.

Az elbeszélés kompozíciójának megfigyelése során világossá válik, hogy a regény alapvetően kétfelől építkezik: a mű egyfelől a főhős/elbeszélő élettörténetének bizonyos részét foglalja magába; azonban másfelől látványosan cselekményesül a saját élettörténet elmondásának aktusa is. A kisregény szövege így módon egyrészt egy furcsa párhuzamos történetéről, másrészt a történet elmondásának folyamataról szól, azaz a történetképző beszéd nyelvi elemeit és szintjeit jeleníti meg. Valódi tétjévé tehát az válik, hogy a saját élettörténet elbeszélésének nehézségeivel való megküzdés során hogyan tesz szert az elbeszélő egy olyan nyelvre, amelynek segítségével egy addig meg nem értett dolog, a rejtőzködő „hatalmas harmadik”, vagyis a szeretet összekapcsoló ereje bizonyos szinten megérthetővé válik. Az a kisregény azonban, amely már nemcsak a hős történetéről, hanem a történet elmondásának nehézségeiről, a megértés nehézségeiről, a nyelvalkotás folyamatáról, vagyis magáról az elbeszélő szóról is szól, immár nem elégedhet meg pusztán csak a cselekményszöveg fogásaival és a történelmi vagy a társadalmi regény műfajiságával – az már új nyelvet és új nevet igényel. A szöveg ezt az új típusú regényt az *élet regényeként* nevezi meg. Vizsgáljuk meg, mit jelent ez a megkülönböztetés!

Miközben a főhős küszködik saját történetének elmondásával és saját életproblémáinak megértésével, lépten-nyomon meg-megszólítja a beszédpartnert, a regényíró barátot. A dialogikusan létesülő narráció ezen rövid kitérői mindig a történetmondás nyelvére reflektálnak. Így jellemzi saját történetét a főhős, miután elmondta, hogyan találkozott élete szerelmével, hogyan került vele szorosabb kapcsolatba akkor, amikor – igencsak abszurd és groteszk módon – meg kellett mentenie „a” nőt, miután a fejére hullott egy ablaktábla:

Mármost a szemedből látom, hogy te mindebben szimatolod már a regény-illatot. Elgondolod magadban, hogy az a szenvedő sápadt leány a részvét hárfáját zendítette meg a szívedben; hogy másnap hálásan üdvözölt, s megkaptam díj-talanul az *életmentő* címet, s ezzel csakhamar bevitöráztam ismét a házasság kikötőjébe.

Hát először is mondhatom neked, és minden holdkóros regényírónak, hogy a szenvedő sápadt leányok rútak. Olyan rútak, mint a száraz meszelő. A nő csak akkor bájos, mikor egészséges és mikor mosolyog. A nyögő hölgy nem bájos álomkba, hanem testi nyomorúságunknak az irtózatába. És hát minden komor arc vén, ha fiatal is, és a koros arc is fiatal, ha mosolygó.

Gondolom, az se valami regényes, hogy a regény főfigurájának, a tündérnek egy ablaktábla esik a fejére. Virágváza ha volna, vagy majolika tál! De ablak, egy komisz ablak! (25.)

A főhős kiszólásában nyíltan rámutat történetének abszurd jellegére, s egyben rámutat arra is, hogy a vele megtörtént eseményeket, az ő szerelmi történetét nem lehet összeegyeztetni a hagyományos – ahogy ő mondja – „cukorban főtt” (41), „érzelgős” (41) romantikus regények szerelmi témájával. De azért kitart amellett, hogy története mégis regénybe, csak éppen egy másfajta regénybe illő. Így folytatja a főhős saját beszédmódjára vonatkozó mentegetőzéseit:

Bocsáss meg, hogy ilyen kínos elbeszéléssel mulattatlak. Látom az arcodon, hogy jobban szeretnél anekdotákat hallgatni. **De legyen nektek is bátorságtétel egyszer, hogy úgy írjatok az életről, amint forog, nem pedig görögtűz-fény-nél mutogatni a siralom völgyét, mint szoktátok.**

Hát kérlek hallgass türelmesen. El kell mondanom, hogy a későbbiek megértsd. És ahogy a képviselők szokták kezdeni a beszédeiket: *Tisztelt ház, igen rövid leszek!* – **nekem csak a történetem lesz rövid, nem én.** (29.)

A főhős kiszólásaiba beleírt regénykritika a regény témájának parodizálása mellé odaállítja a téma előadásmódjának kifigurázását is. Az itt hagyományosként bemutatott regény cselekménycentrikus, mesemondó, anekdotázó nyelvezetével szemben az „unalmas” (22) vagy „kínos” (29) részletek fontosságát kiemelő beszédmód kerül előtérbe. S ennyiben a főhős/elbeszélő az élet megtörténe felől nézve kéri számon a hagyományos regényen a nyelvezet megváltoztatását. Eszerint a vélekedés szerint egy történet lényege nem az események egymásutánjába, hanem az események tág értelemben vett kontextusába, az élet részleteibe van beleírva. Éppen ilyen szempontból válik például fontossá a nő tette helyett vagy tetteinek hiánya helyett a nő arca:

Nem felelt rá, de az arca elborult. Barátom, a fiatal női arc... csodálatos, mi-csoda színváltozások játszanak rajta! Az égboltozaton is örökké változnak a felhők, és soha nincs két egyforma hajnal és két egyforma napenyészet. De a női arc az égboltozatnál is változatosabb. A lélek áttetszik rajta. **Az arcuk könyv,** amelynek borítékán átsugárzanak a mondatok. És a mondatokat csak az érti meg, akinek szólnak. (44.)

Itt világossá válik, hogy a könyv, a regény valójában nem a papírgyártás és a puszta fantázia termékével azonos, hanem az élet értelemteljessé, jelentéssé válásával egyenértékű. A regény nem más, mint az élet eseményalkotó egységeinek rögzítése és jelle alakítása, annak megfigyelése, hogy mit „mondanak” a cselekvés világában alkalmazott dolgok. A regény eseménye nem más, mint az élet nyelvvé válásának eseménye, a *jelen lévő* élet jelentéssel való telítődésének felismerése a nyelvi megjelenítés aktusában. S itt valóban fontossá válik a jelenlét:

Minden kornak megvan a maga írója, aki abban a korban érdekes és sokat érő ember. De változik az idő és vele a gondolkodás. Az irodalmi professzorokat, akik háttal mennek előre, megcáfolja az élet. Mert **az élet a jelenben él és a jövő**

felé szegzi a szemét. Az elmúlt idők irodalmából csak úgy marad fenn egy-két gondolat, mint az őssírokban az aranygombok. A többi csak por és hulladék, kultúrtörténeti tárgy, de nem irodalom. A mi mostani íróink többet érnek azoknál minékünk, de a tudatlan sokaságnak nincs ítélete; akinek meg van, hallgat. A mostani írók nem remekírók, de majd ha meghalnak, s a műveik elavasodnak, a professzorok exhumálják őket, a könyvkereskedők meg, hogy ingyen jutnak a portékához, besorozzák őket is remekíróknak, mint mindenkit, akinek a könyve csak valamennyire is forgatható. (53–54.)

Ebben a felfogásban tehát a regény funkcionálisan mindig az élet, a jelképzés és a jelen idő műfaja – s műfaji elvárásait is csak a megnyilatkozás helyzetében aktualizált jelen idő határozhatja meg.⁹ A regény ennek megfelelően nem ott ér véget, ahol szeretnénk, vagy ahol akarjuk. Akaratunkat az élet jelenléte megfellebbezi és saját élettörténetünk regényét is tovább írja... A regény sajátossága a felfüggeszthetetlen folytatódás és a lezáratlanság – merthogy az élet jelene is folytatódó. Így a regénybeli szerelem sem ott tetőződik be sajnos, ahol a legjobban szeretnénk, tehát ahol a pár egymásra talál; éppen ellenkezőleg: a szerelem regénye csak itt kezdődik. S ennek belátásától már egyenes út vezet odáig, hogy a főhős megtalálja azt a nevet, amely saját szerelmi története elmondásának műfaját legjobban jellemzi:

Mármost, ha az én történetem regény volna, csak annyit kellene hozzátenni, hogy *Vége*. Az *élet regényei* azonban másfélék. Az *élet regényei* nem ott végződnek, ahol a két szerelmes egymás nyakába borul, hanem ott csak kezdődnek. (83–84.)

Az *Az a hatalmas harmadik* című kisregénynek még az elbeszélést lejegyző implikált író által is kissé értetlenül fogadott műfaja: az *élet regénye*.

Összefoglalva tehát, a saját élettörténet elmondásának nyelve felé támasztott alábbi elvárások hozzák létre az „élet regényének” műfaját: az „élet regényének” egy olyan dinamikus nyelvet kell találnia, amely képes kezelni akármilyen beszéd-témát, amely stílusában akármikor alkalmazkodni tud a változó témához, amely képes minden apró unalmas és kínos kis részletben (détail) is meglátni és feltárni a lényegét, amely képes akár háttérbe is szorítani önmagát azért, hogy a dolgok „beszélhessenek”, amely képes követni az élet alakulásának következetlenségeit és értelmetlennek tűnő sajátosságait, és végül, amely elég nyitott az élet folyamatoságára, s nem hagyja lezárulni a történeteket. Az élet nyelvtelen problémái ezeket az újszerű elvárásokat állítják egy olyan regény nyelve elé, amely az élet megtörténéseinek és értelmessé válásának megfigyelésében érdekelt. Legalábbis erről vallanak Gárdonyi kisregényének azon szavai, amelyek magáról az elbeszélő szóról szólnak...

⁹ Vö. Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István, Literatura, 1995/4, 331–354.

A kulturális tényőtől az irodalmi tényig

„[...] a nyelvek csak vonatok: nem az a fő, hogy mehecsünk, hanem hogy bejuthassunk rajtok egy-egy ismeretlen másik világba.”
(Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*)

Az „élet regénye” tehát az élet által provokált cselekvés rejtőzködő motivációinak, hajtóerejének megmagyarázására és megértésére tett kísérletként mutatkozik meg. Gárdonyi kisregénye valóban nem más, mint a „harmadik” hatalomnak, vagyis a férfit és a nőt összekapcsoló erő mibenlétének kutatása; bizonyos cselekvések és történések analízise során, illetve a főhős és a főhősnő dialógusának vizsgálatából építkezve arra a kérdésre keres választ, hogy milyen rejtett hajtóerők vezérlik a párkapcsolat létrejöttére és fenntartására irányuló mégoly illogikusnak is tűnő tetteket. Ennek az analízisnek sajátos nyelve alakul ki a regényíró és a főhős beszélgetése során. Miközben az én-elbeszélő a motivációkat és a megértést keresi, aközben egy nyelvet is keres, amelyen keresztül a magyarázat végrehajtható. Az elbeszélésben az élettörténet, a regényben az élettörténet nyelve képződik meg. A regény a párkapcsolat rejtett hajtóerejének feltárása során már az első mondatokban is a *vonat* hajtóerejét megjeleníteni képes nyelvezetre lel rá. Az egész kisregény problematikája a párkapcsolat egy újfajta megértésének és a 19. század második felében új kulturális tapasztalatként adódó vasúthoz köthető új nyelvezet és új metaforizációs lehetőség összekapcsolásában és kidolgozásában rejlik.¹⁰

A vonat és a vonzalom metaforikus viszonya

A kisregényt teljes mértékben behálózó szemantikai folyamat kiindulópontja, vagyis a gyökérmetafora¹¹ abban a pillanatban lép a szöveg terébe, amikor az elbeszélő igyekszik magyarázatot keresni arra az észérvekkel nehezen utolérhető élményre, amely történetének hőstét, vagyis múltbeli önmagát érte akkor, amikor egy életveszélyes csalódás után, minden racionalitás ellenére mégis új szerelembe esett: „Mi volt ez? Mi történik velem? A mellemben zakatol valami, mint a lokomotív” (64) – kérdi és állapítja meg a főhős. Ez a metaforikus kifejezés átminősíti a kisregényben addig csak sajátos és újszerű kulturális tényként szereplő vonatot, majd részmetaforák tömegével hálózza be a szöveget, elválaszthatatlan kapcsolat-

¹⁰ Ebből a szempontból sokatmondó *Az élő Gárdonyi* megjegyzése: „A regénygondolat 1902 május 27-én ötlött eszébe Gárdonyinak a gyorsvonaton. Budapestről utazott Egerbe. A zakatoló vonaton, ábrándozó egyedüliségében...” – GÁRDONYI József, *Élettörténet-e a Hatalmas Harmadik? (1902. május 27–június 24.)*, in *Uő, Az élő Gárdonyi*, II, Bp., Dante Kiadás, 1934, (99–107), 100.

¹¹ A *gyökérmetafora* fogalmáról bővebben lásd Paul RICŒUR, *A metaforikus folyamat*, in *Uő, Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont kiadványa, 1995 (Hermeneutikai füzetek, 6), (89–113), 104.

ba forrasztva ezzel össze a párkapcsolat motivációinak megértését és a vasúthoz köthető nyelvezetet. Mint azt jól tudjuk, a *motívum* és a *motiváció* szavak latin eredetűek és a *movere*, *motum*, *motivus* szócsaládból származtathatók. A szócsalád jelentésköre: 'mozgat, mozgató, indító'. A regény nyelve a *locus* és a *motivus* szavak összekapcsolásából született kifejezést, a *lokomotív* szót a szív metaforájaként használja, s ezzel újraaktivizálja az érzelmi értelemben használt *motiváció* kifejezés elfeledett belső szemantikai formáját is. A magyar *mozdony* szó belső formáját is meghatározó eredendő jelentésaspektus (az 'elmozdulás' vagy 'elmozdítás') a kisregényben cselekményesül: a számos vonatjelenet, a mozdony térbeli, helyváltoztatott mozgásának sokféle elbeszélése a férfi és a nő érzelmi közeledésének narratív párhuzamává válik.

A vonat a 19. század második felének újszerű kulturális tényeként a meggyorsult helyváltoztatás lehetőségével, a nagy távolságok egyszerűbb áthidalásával és a gépesítés pragmatikai funkciójával nagymértékben vett részt abban a világszemléleti átalakulásban, amely meghatározta a századvéget. Gárdonyi regényében viszonylag gyorsan reagált erre a civilizációs és világszemléleti váltásra, s a vonat pragmatikai funkcióját egy nem elsődlegesen pragmatikus dimenzióra, a párkapcsolatra átrivta, a kulturális tényt irodalmi ténnyé avatta. Ez a folyamat több lépésben megy végbe a kisregényben: a vonat előbb kulturális funkciójában jelenik meg, majd nyelvi ténnyé és a metaforikus szemantikai innováció költői nyelvi kiindulópontjává válik, végül pedig – az elbeszélés szintjén – minden, a vonathoz köthető narratív modell a párkapcsolat elbeszélésének nyelvvé alakul át. Az új kulturális tény ezúton lesz a párkapcsolat új megértésének eszközévé.

A főhős önélet-elbeszélésének elején a vonat úgy jelenik meg, mint egyszerű közlekedési eszköz: ezen utazik felvidéki otthonából Budapestre és vissza. Miután azonban megismerkedik Budapesten azzal a nővel, aki csúnyán elrontott házassága után újra fel tudja kelteni a figyelmét a női nem és általában az életkedv iránt, a vonat funkciója is átalakul. A nőben első pillantásra csakis járásának, „mozgásának” ritmusa tűnt megkapónak, s ez az, ami „valami mozdulást” indított el a hősben. Ez a mozgási és megmozdulási energia íródik rá a vonat mozgására:

Egy hónap múltán megint Budapestre kellett utaznom. Aratógépet kerestem. Azt hallottam, van már tökéletes gép, olcsó: a gazdának sok költsége megtakarul rajta.

A vonaton egyszer csak megütközéssel eszmélkedek, hogy egyre a leányra gondolok, s örülök. Eszembe se jutott, hogy még egyszer találkozzak vele, de az a gondolat, hogy véletlenül megláthatom, gyorsította a vérem keringését.

Mit mosolyogsz ezen a kifejezésen? Az én gondolkodásom természettudományi kerekéken forog. A szerelem nem egyéb, mint vérkeringés zavarodása. A zavarodás oka meg: a fajfenntartó erő követelődzése.

Hohó – gondoltam, – ez az erő nagy úr, de az értelem még nagyobb! Rabzolga többé nem leszek! Nem, még az olyan kedves leányért se, mint amilyen ő! (36–37.)

A vérkeringés, a gondolkodás „kerekei” és „masinája”, illetve az érzelmi erő mind-mind a vonat erejével és mozgásával kerülnek összefüggésbe, amennyiben éppen a vonatút alatt alakul ki a fentiekben idézett gondolatmenet. A hős a hazafelé vezető úton végül is leszáll Gödöllőn a vonatról, és meglátogatja a szobán forgó nőt. Találkozásukat így értékeli: „Már nem bántam, hogy leszálltam érte a *vonatról*. Az iránta való *vonzalom* íme: *lelki testvériség*” (43). A két egymást követő mondatban immár szorosan és végérvényesen összefonódik a vonat távolságokat áthidaló képességének és a „lelki testvériségnek”, vagyis az érzelmi összeköttetésnek a jelentőségése. S ebben a pillanatban a vonat már nemcsak közlekedési eszközként jelenik meg, hanem immár nyelvi tényé is válik. A vonat kulturális ténye mellett fontossá válik maga a *vonat* szó is, amely a *vonalom* szóval fennálló és újralétesülő belső szemantikai (vagyis etimológiai) viszonyán keresztül (*von-*) az érzelmi kapcsolat nevévé is válik. S mihelyst a vonat nyelvi tényé és így egyben metaforizációs lehetőséggé alakul át, elindul egy olyan elbeszélői folyamat is, amely a szóbelő metaforát metaforikus folyamattá képes kibontani. Ettől kezdve a szerelmi viszony kibontakozásának és a vasúti utazásoknak az elbeszélése elválaszthatatlanná lesz, s létrejön a narratív paralelizmus. Az utazás nyelvezete felől nézve a szeretet racionalizálhatatlan jelensége már egy bizonyos szinten elidegeníthetővé és megérthetővé válik:

Hát vonatra ültem.

Mikor a vonat elindult, megdöbbenve eszmélkedtem: íme, vonatra tett már az a Hatalmas Harmadik, és visz!

Történt-e már veled, hogy borozó társaságban (a fiatal években) figyelted, hogyan ragad hatalmába a bor ereje?

Míntha két lelke volna az embernek: egyik figyel a másikat.

Így figyeltem én magamat, mikor megjelent az érzéseim ráámájában az a kedves, finom arc, s az a két szép és bús fekete szem, az a szép könnyű és méltóságos járás. S a vonat mormogásába belezenélt az ő hangja:

– Azon gondolkodom, van-e lelke a virágnak?

Vigyázz! – riadtam fel erre, – a **Hatalmas Harmadik fest és muzsikál neked!**

S megszállott valami acélos dacosság: *Csak azért se!*

A nő elvégre, – gondoltam, – csak addig csábító, amíg szép. Mihelyt elmúlt a virágzása ideje, a Hatalmas Harmadik nem jelentkezik többé: a nő néha unalmas, néha szánalmas, néha komikus, tüskés, kéréses, rút. Az öregasszony legfeljebb ha tiszteletet kelt, de már nem érdekes – nem áldodik róla többé a férfiember.

Kíváncznál-e utána, ha az ő lelke a nőnje testében volna? – kérdeztem magamtól.

A felelet ez volt:

– Nem.

A vonat Gödöllőre ért. Megállt. Az idegeim remegtek. Valami láthatatlan nagy erő emelt. Emelt. Az ajtó felé. Az ablak felé.

Nem! *Csak azért sem!*

S ültön maradtam, utaztam tovább.

De úgy éreztem, mintha egy világrész süllyedne el mögöttem, és hogy ez nekem szomorú. (66–67.)

A vonatút minden egyes aspektusa a vonzalom jelévé és reflexiójává válik, s ez egyfajta „eszmélkedésig” (39) vezet el, amely segítségével már bizonyos szinten elmondhatóvá, és így megérthetővé válik a sokat említett rejtélyes hatalom.

A kisregényben előadott élettörténet központi értelmezőjévé (gyökérmetaforájává) ettől kezdve a vasút és a vonat válik. Ha a párkapcsolat nehézségeiről van szó, akkor hőseink két eltérő irányba utaznak: Budapestről Eger felé, illetve Budapestről Vác felé. Amikor már véglegesen úgy alakul, hogy együtt élük le életüket, akkor két eltérő irányból közeledő vonattal érkeznek egy állomásra, a peronon immár nyíltan egymás nyakába borulnak, és egy közös vonattal utaznak tovább közös „elvonultságukba” (16) és „vissza vonultságukba” (17). Ugyancsak egy közös utazás során, a vonat zárt kabinjának, hálófülkéjének terében derül ki sok minden kapcsolatuk nehézségéről. És természetesen a regény végén is a vonaton találkozik főhősünk életársával, miután elbúcsúzott regényíró barátjától:

És az állomás levegője megtelt kőszénzaggal.

Egy elsőosztályú kocsi ablakából fiatal női arc mosolygott felénk. Az ablak közepét törülgette a zsebkendőjével, és Miskára mosolygott: kopogtatott az ablak üvegtábláján.

Hosszúkás arcú fekete szemű nő volt, és fehér egyszín arcú, szebb, mint gondoltam. Ámbár éjjel, lámpavilágnál bizonytalan a szépség. A nyakát fehér boa takarta, a fején meg fekete női kalpag volt. Többet nem tudok róla mondani.

Miska felrohant a bundával és a teás szolgálával, s elvegyült az utasok között.

A mosolygó arc is eltűnt az ablakból.

Azután a vonat lomha pöfögéssel indult a további útjára, és csakhamar eltűszögött. Csak a két vörös lámpás kisebbedésén látszott még kis ideig a havas és mégis fekete éjszakában, hogy a lokomotív merre viszi. (179.)

Az életút és a vonatút narratív paralelizmusa mellett maga a *vonat* szó is az érzelmi élet fő értelmezőjévé válik azáltal, hogy annak két leggyakoribb gesztusát belső szemantikai formája segítségével összefűzi. Amikor a férfi–nő viszony kialakulása kerül analízis alá, akkor a viszony mindig *vonzalom*ként van megnevezve, amely vonzalmat a nő *arcvonás*ai keltik fel, és amely vonzalomnak legfőbb kifejező gesztusává a „kebelre vonás” (75), a „térdre vonás” (121) és a szimbolikus „oltárhoz vezetés” (121) válik a kisregényben.¹² De ugyanúgy a *von* igén keresztül fo-

¹² A *vonás* mellett a *vezetés* ugyanúgy fontos aspektusává válik a regény értelmezőnyelvének, akárha a hatalmas harmadik vezérlő energiájáról van szó, akárha a *vezeték*nevű problémájáról, amely utóbbi a legfőbb gátja annak, hogy a két főhősnek gyermeke legyen.

galmazódik meg az emberi viszonyok felé kinyilvánított nemtörődömség, az érdektelenség, a problémamegoldás feladásának gesztusa, vagyis a *vállvonogatás*, amely oly sokszor jelenik meg a regényben. Így tehát a vonathoz köthető elbeszélőnyelv és maga a *vonat* szó is egyaránt az érzelmi motivációk megragadásának központi és centralizáló szemantikai alakzatává válik a kisregényben. Mindehhez azért azt mindenféleképpen hozzá kell fűznünk, hogy természetesen a felvázolt kifejezőnyelv határáig is eljut az elbeszélő:

Mert ha az a Hatalmas Harmadik kiválasztotta a magának-való két embert, megragadja őket olyan titáni erővel, amelyet **nem bír kifejezni se gőzgép, se levegőnyomás, se elektromos battéria.** (147–148.)

A határpont kijelölésével nyilvánvalóvá teszi a kisregény, hogy a címben megjelölt központi probléma kimeríthetetlen és teljesen meg nem érthető; s azt is, hogy a kísérlet, amely a vonathoz köthető elbeszélőnyelv segítségével igyekszik feltárni a motivációkat, csak korlátozott lehet, csak egy próbálkozást jelent a sok lehetséges megközelítésmód közül, és így csak egy kis részét képes analizálni az érzelmi élet problematikájának. Erre a korlátozottságra hívja fel a figyelmet a főhős szólamának dialogikus ellentétpárja, vagyis a hősnő szólama is. Bizonyos szempontból a hősnő odaadó viselkedésének megmagyarázhatatlansága provokálja a hőst saját élettörténetének el- és kibeszélésére. Mária szólama a vonzalom biológiai – Schopenhauerre építő – felfogásával és mechanikai-technológiai megérthetőségével *szemben* a „harmadik hatalom” megértésének bibliai horizontját bontja ki és egyben – természetesen – egy másik metaforikát épít fel. Mária nézőpontjának és nyelvének értelmezése azonban már egy másik dolgozat feladata lesz...

A vonat és a regénynyelv metaforikus viszonya

Látjuk tehát, milyen következetesen végigvitt metaforikus folyamat az emberek közötti viszony megértésének és a vasút nyelvezetének összekapcsolása a kisregényben. A lokomotív és az összetett érzelmi hajtóerő közötti viszony azonban csak az egyik gyöckérfmetaforája a szövegnek. A *vonat* szó egy másik központi alakzat elemévé is válik: „a nyelvek csak vonatok: nem az a fő, hogy mehessünk, hanem hogy bejuthassunk rajtok egy-egy ismeretlen másik világba” (14) – olvashatjuk a szövegben. A vonat tehát egy különös nyelv, és pedig a regénynyelv metaforájává válik az elbeszélés során.

Közismert irodalmi toposz az, hogy az utazás elbeszélőnyelve és az életút leírónyelve összefonódik. Ennek a toposznak a magyarországi irodalomtörténetében jelent fordulópontot az *Az a hatalmas harmadik* című regény. S ezt a fordulatot demonstrálja is a kisregény. Az irodalmi hagyományban a hosszú és kalandos életút már-már közhelyes metaforájává a hajóút vált. Talán most elegendő, ha csak Jókai *Az arany ember* című regényére, illetve Petőfi forradalmi lírájára vagy Arany János *Reményem* című versére utalok. Gárdonyi kisregényében nyílt paró-

dia tárgyává válik a hajóút és az életút összekapcsolásának fogása.¹³ A hajó metaforája lépten-nyomon akkor jelenik meg, amikor a sikeres és tökéletes házasság kerül szóba:

Elgondolod magadban, hogy az a szenvedő sápadt leány a részvét hárfáját zendítette meg a szívében; hogy másnap hálásan üdvözölt, s megkaptam díjtalanul az *életmentő* címet, s ezzel **csakhamar bevitórláztam ismét a házasság kikötőjébe.** (25.)

Főhősünk története azonban nem lehet szokványos regény tárgya, így annak modellje sem illeszthető történetére. A főszereplő és új szerelme között nem jöhet létre a házasság, mert előző felesége nem hajlandó elválni, és jogi úton sem lehet kieszközölni ezt. Sőt, nemcsak hogy a házasság nem jöhet létre, hanem a teljes és tökéletes együttlét sem valósulhat meg, hiszen a nő, bár egész életét párjának szenteli, mégsem hajlandó bizonyos határon túlmenni, mert vallásos lévén fél a túlvilági számonkéréstől és esetleges gyermekük megbélyegzésétől. Így és emiatt válik a hajózási metaforika termékettelenné, vagy a terméketlen együttlét parodisztikus megjelenítésévé. A teljes birtoklás lehetetlenségét így fogalmazza meg az elbeszélő:

– Dehogyan az enyém! – feleltem lázongva. – **Maga csak úgy az enyém, mintha a tenger tulsó partján volna, s nekem nem adnak hajót, hogy érte átmehe-
sek.** (99.)

Amikor a szeretett nő először utal levélben arra, hogy sohasem lehet teljes válójában szerelméé, akkor az elbeszélő így jeleníti meg azt, hogy mit nem értett meg teljesen a levélből:

¹³ A *paródia* kifejezést nem pusztán csak retorikai, hanem sokkal inkább poétikai értelemben használom. A korai formalista irodalomelmélet (szántsándékkal) kevés számú terminusa között központi jelentőséggel bíró fogalom még a hetvenes évek végén is meghatározta például Sklovszkij irodalomfelfogását. A paródia egy adott irodalmi szöveg immanens működés módjának és történeti funkciójának közös konstrukciós elve: minden irodalmi mű belső szemantikai dinamizmusát az alkotja, hogy hogyan olvassa, figurázza ki, alakítja át a megelőző irodalmi művek eljárásait és hogyan előlegezi meg a későbbi irodalomtörténeti sorok alakulását, illetve hogy hogyan viszonyul az irodalmon kívüli „nyelvek” és történeti sorok (művészettörténet, társadalomtörténet, történelem, művelődéstörténet, kultúrtörténet, civilizációtörténet stb.) központi sajátosságaihoz. Lásd bővebben Viktor SHKLOVSKY, *The Novel as Parody: Sterne's Tristram Shandy*, in *Theory of Prose* (1925, 1929), transl. Benjamin SHER, Illinois State University, Dalkey Archive Press, 1990, 147–170; illetve Viktor SHKLOVSKY, *Plot, Reversal and Story – Parody and Reinvention of Plot*, in *Energy of Pelusion – A Book on Plot* (1981), transl. Shushan AVAGYAN, University of Illinois, Dalkey Archive Press, 2007, 110–151.

A sok levél között érthető, ha ilyen is fordul egy. De nem gondoltam egyé- nek, csak olyanféle könnyű borzongásnak, aminőt akkor érzünk, **mikor elő- szőr lépünk tengeri hajóra.** (117.)

Ugyancsak a hajózás idillikus nyelvezete szenved csorbát akkor, amikor egy ero- tikus jelenet a szeretett nő szemérmes elutasító gesztusával végződik:

Ébéd után mikor elhordták a terítéket, össze-vissza csókoltam: repesett a szí- vem a gondolattól, hogy ez a kedves teremtés, ez a fehér galamb elhagyta a maga világát énértem, és **az én csónakomban együtt hajókázunk át az életen.** Nem lánc köti hozzám, nem átkozódás. (Mi az *Isten engem*, ha nem átok?) Nem ismer jogokat, nem kíván kötelességeket. A *szíve* hozta hozzám, a *szíve* kapcsolja hozzám, mint Évát Ádámmal.

Hosszan és hálával szorítottam a mellemre, és elborítottam a csókjaimmal a kedves teremtést. És ő is boldogan simult hozzám.

De egyszerre, mikor nem is gondoltam volna, könnyű sóhajással kibonta- kozott a karomból. (123.)

Ettől kezdve a főhős rengeteget gondolkodik azon, hogy a vele érzelmi kiegyen- súlyozottságban együtt élő és nagy áldozatokat vállaló nő miért nem hajlandó a testi együttlétre. A regény teljes második fele erről a tépelődésről szól, s benne megjelenik egy hajózással kapcsolatos érvelő gondolatmenet is:

És ha eddig eljött velem, ha elkísérte Kolumbusz Kristófot Szan-Szalvadorig, vajon **ahelyett hogy kiszállana, a hajón marad-e** és visszafordul arccal az ó-világ felé? (134.)

S végül a szeretett nő is a hajózási metaforikát hívja segítségül akkor, amikor megpróbálja elmagyarázni, miért nem teheti meg lelkiismereti okokból azt, ami- re máskülönben igencsak vágyakozik:

Te férfi vagy, szabadon rendelkezél magaddal. És a **magad hajóján viszed mindazokat, akik az érzéseidbe bele vannak foglalva.** Én is szabadon rendel- keztem magammal, amikor neked nyújtottam a kezemet, és azt mondtam: Tied vagyok. Se téged, se engem nem ültethet a vádlottak padjára senki. Csak egy bíránk lehet, odafönn a csillagok fölött. De mi nyugodtan lépünk a Bölcsesség ítélszéke elé, és tiszta homlokkal, nyílt szemmel fogjuk mondani: *Uram, igen szeretjük egymást!* (169.)

Látjuk tehát, hogy a jól bevált irodalmi toposz, a hajóút és a sikeres életút össze- kapcsolása Gárdonyi kisregényében kudarcra van ítélve. Ennek a kimerített (holt) metaforikus narratív szemantikának a helyére a vonatút új értelemirányokat fel- tárnai képes elbeszélőmáját állítja a kisregény úgy, ahogy azt a fentiekben láttuk. Az érzelmi élet működésének leírására és megértésére már nem a sorsként felfo-

gott tenger önkénye miatt akármerre sodródni képes hajó modellje, hanem a zárt pályájú, de mégis többféle irányban nyitott, elágazó vasút sémája illeszkedik. A két-féle nyelvezet ütköztetésében azonban már nemcsak a régi probléma új elbeszélő- és értelmezőnyelvhöz jutása realizálódik, hanem benne egy irodalomtörténeti esemény is megtestesül. A hajóút toposzának a vonatút elbeszélő sémájával történő leváltása nem más, mint a kisregényen belül végbemenő regénytörténeti esemény. Így a mű szűk értelemben vett immanenciájából már kilépünk az irodalomtörténet terébe – s ezzel együtt az új metaforizációs modell is már az új regény jelvéé lesz. A *vonat* nemcsak a rejtélyes belső cselekvésmotivációk új megközelítésének lehetőségét nyújtja, hanem egyben a regénynyelv új metaforájává is válik: „a nyelvek csak vonatok: nem az a fő, hogy mehessünk, hanem hogy bejuthassunk rajtok egy-egy ismeretlen másik világba” (14).

A vonat és a regény metaforikus viszonyát építi a kisregény keretjeleneteinek szövege is. Mint már azt a fentiekben említettük, a kisregény legjellegzetesebb kompozicionális sajátossága az, hogy a főhős önélet-elbeszélése a regényíró barát és a hős találkozásának és dialógusának keretébe van beillesztve. A keret színtere, a főhős és a regényíró barát beszélgetésének kontextusa egy vasúti váróteremként szolgáló vendéglő és szálló. A regényíró is vonattal érkezett az állomásra, és a főhős is. A regény éppen ezzel kezdődik: „Az állomáson sokáig kellett várnom. A hófúvás mindenfelől késleltette a vonatokat” (1). Mindketten a hóesés miatt késlekedő csatlakozásra kénytelenek várni, s így találkoznak:

Az állomás szomszédságában szállót látok. Mondják, hogy a vasúti vendéglőse. Bementem az ebédlőbe, és fűtött szobát rendeltem. Az volt a szándékom, hogy megebédelek, aztán behúzódok a meleg szobába: alszom vagy olvasok, vagy nézem a havas időjárást az ablakból.

Az ebédlőben minden asztalnál ültek. A legnagyobbnál vasúti tiszték, a többinél utasok.

Hová üljek?

Az egyik sarok-asztalnál csak egy embert látok: asztrahánsapkás földbirtokos-féle. Az már meg is ebédelt: újságot olvas.

Amint hozzá közeledek, fölemeli a fejét.

A vér megfagyott bennem:

– Ez az ember, ez a vércse-arc! ez a szemöldökei alól néző mély-tekintetű szem! hiszen ez halott! Halálnak halálával meghalt jóbarátom! (1–2)

Ennek a vonatra várakozásnak az idejét tölti ki az az elbeszélés, amely bevezeti a regényírórt rég látott barátjának életébe, ismeretlen világába:

Dobolt az asztalon, s maga elé hunyorgott, aztán felkönyökölt és rám nézett. Olyan vizsgálódó arccal nézett rám, mint az orvos, aki a betegséget szemléli a páciense arcán.

– Pajtás, – mondotta, – te afféle könyvíró ember vagy: te találhatnál az én történeteimbem egynéhány megírni valót.

És akkor különös tűz gyulladt a szemében; olyanféle tűz, mint mikor a vadász nyomra bukkan.

– Az idő ma nem pénz, – feleltem az ablakra tekintve. – De ha pénz volna is, téged mindig szívesen hallgatlak.

Mosolygott és összekocintotta a poharát az enyémmel.

Azután elbeszélte, ami itt következik. (15.)

A cselekmény mindennek megfelelően „a lokomotív gőzfelhőjében” (178) ér véget. Az önélet-elbeszélés végére érve együtt mennek át a pályaudvarra, ahol a főhős, miután meggyőzi barátját, hogy írja meg történetét, felszáll élettársához a vonatra, s végül a vonat elrobogásával maga a történet is lezárul.

Az elbeszélés szituációját körülíró és a regény megírását indokló metanarratív keret az élettörténet értelmezésére szolgáló vonathoz köthető elbeszélőnyelvezetet kiterjeszti a kisregény egészére. Így a vonat, amely távoli tereket képes összekötni, a regény metaforájává válik, amely – a vonathoz hasonlóan – idegen világokba képes bevezetni. A váróterem tere, a csatlakozás helye pedig magának a szövegtérnek, az olvasók érintkezési helyének ekvivalensévé lesz. A technikai kulturális tény felől maga a regény is új módon válik tehát megérthetővé. S ezt az új regényolvasatot csak tágtítja egy másik technikai találmány bevezetése a kisregényben. A főhős közismertsége onnan származik, hogy egy „elektromos találmánnyal tökéletesítette a telegráfiát” (2). A távkommunikáció grafikus, írásos formájának tökéletesítése teljes összhangban áll azokkal az elvárásokkal, amelyet a főhős/elbeszélő a teret és időt átívelő írásos nyelv, vagyis a regény iránt támaszt. Így tehát a regény műfajának ártértékelésében a telekommunikáció új kulturális tényei által támasztott igények is közreműködnek Gárdonyi kisregényében.

*

Az *Az a hatalmas harmadik* című mű több szempontból is korszakküszöbön áll. Egyfelől igyekszik mind világszemléleti, mind antropológiai szempontból elszámolni azzal a civilizatorikus, technikai-kulturális robbanással, amely a 19. század második felének Magyarországon bekövetkezett. Másfelől felismeri azt, hogy a világ megváltozása átalakulásra kényszeríti az irodalmat és benne a regényköltészetet is. Az új életforma az élet új és még nyelvtelen problémáit termeli ki, az irodalom pedig mindig ezt a mondhatatlant igyekszik mondani – „a kimondható és a kimondhatatlan határán állva a szándéka és a célja az, hogy minél messzebbre tolja ki ezt a határvonalat”.¹⁴ Ebben a regénytörténeti és egyben irodalomtör-

¹⁴ Ezt vallja Ricœur Humboldtra hivatkozva. Lásd Paul RICŒUR, *A metafora és a hermeneutika központi problémája*, in *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, ford. KOVÁCS Gábor, Bp., Argumentum, 2007 (Diszkurzívák), (401–416), 411.

téneti váltásban Gárdonyi aktívan részt vett 1905-ös kisregényével. A kisregény a kettős küszöb keltette kettős problémának úgy igyekszik megfelelni, hogy a kulturális váltás egyik jellegzetes, szimbólummá váló találmányát, vagyis a vonatot, illetve magát a *vonat* szót a regény kétirányú metaforizációjának középpontjává avatja. A vonat jelentőségét és a hozzá kötődő új elbeszélőnyelvet antropológiai szintre emelve (*vonat – vonzalom*) az ember számára rejtett és kifürkészhetetlen érzelmi motivációk egyfajta új megközelítését bontja ki. Ugyanennek a vonatnak a kulturális szerepe felől értelmezi újra a regény szerepét is, s ezzel új módon fogalmazza meg az irodalom feladatát és serkenti a regény műfaji megújulását. Így jön létre a 19. század második felének nagyhatású kulturális tényéből, a vonatból a 20. század egyik első magyar kisregényének központi jelentőségű nyelvi, szöveg- és irodalmi ténye.