

KOVÁCS GÁBOR

A Gárdonyi-novella poétikája

Gárdonyi Géza: *Erdei történet*

„Tendenciának nem szabad kilógnia a műből. A tanulságnak magától kell előragyognia. Mihelyt tendenciózus valami, ellentmondást kelt és szinte utálatos. Írd tehát, mintha csak a mese kedvéért írnád, meg magad sem tehetnél róla, ha véletlenül tanulságos. Ezt nevesi Pascal művészi becsületnek.”

(Gárdonyi Géza: *Mesterkönyv*)¹

Schöpflin Aladár felismerte, hogy „Gárdonyi természete szerint novellaíró volt; nem a nagy formák monumentális mestere, hanem a kis formák finom és gyengédkezű műve”.² A novellaíró Gárdonyi tehetségét kortársai, példaképei, követői és barátai egyaránt felismerték. Mindannyian leginkább „emberalkotó képességét” tartották nagyra. Már a szegedi évek (1888–1893) során készült írások kapcsán kiemelte Mikszáth azt, hogy Gárdonyi milyen finom érzéssel hozza létre alakjait. Az 1898-ban és 1900-ban *Az én falum* címmel kötetbe rendezett, de már 1895-től a Magyar Hírlapban megjelenő írásait méltatva Móricz mutatott rá arra, hogy Gárdonyi volt az első, aki igazán élő paraszthalakokat tudott teremteni a magyar irodalomban. Az 1900-as évek első évtizedében írt, a városi létet kutató novellák kapcsán pedig Bródy emelte ki, hogy Gárdonyi micsoda érzéssel nyúl hozzá a számára is fontos szegényember-tematikához. Tehát, mind a három igencsak eltérő írásművészetet képviselő író hasonló módon hívta fel a figyelmet Gárdonyi novellisztikájának sajátos „emberalkotó készségre”.³ Az alábbiakban arra a kérdésre keresek választ, hogy milyen specifikus prózanyelvi és

¹ GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv* = Uő., *Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 56.

² SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly, Budapest, 1937, 88.

³ Vö. Z. SZALAI Sándor, *Kortársak közt* = Uő., *Gárdonyi nagy útja*, Kairosz, Budapest, 2013, 281–290.

szövegpoétikai feltételei vannak ennek a Gárdonyi-novellára olyannyira jellemző személyiségalkotó tendenciának. Milyen sajátos vonásai vannak tehát a Gárdonyi-novellának?

1. A novella sajátosságai Gárdonyi írásművészetében

Gárdonyi novellisztikájának recepcióját áttekintve azt tapasztalhatjuk, hogy két szempontból kifejezetten pontos jellemzést adnak a kutatók. Egyfelől részletes elemzéseket olvashatunk a Gárdonyi-novellák legfőbb egzisztenciális problematikáját (áhitat és részvét) és egyben műfaji besorolhatóságát (hangnemnovella, lirizált novella) érintő kérdésekről; másfelől pontos és átfogó interpretációját találhatjuk annak a sűrítő törekvésnek, amely a novellák nyelvi stílusát uralja. Van azonban egy olyan szövegpoétikai szempontrendszer, amelyet Gárdonyi esztétikai töredékeiben sokat emleget, az értelmezéstörténet azonban eddig mégsem vizsgált részletesen. Ez a szempont a paralelizmus. Ha a Gárdonyi-novella karakterét meg akarjuk érteni, akkor az egzisztenciális és műfaji, illetve nyelvi-stilisztikai jellemzők mellett vizsgálat tárgyává kell tenni azt a szövegpoétikai jellemzőt is, amelyet az író *paralel vonásnak* nevez.

Szemlélődés és töprengés a hangnemnovellában

Németh G. Béla *Az én falumról* írt elemzésében olyan általánosan érvényes alkotáslélektani szempontokból kiindulva írja le Gárdonyi novelláinak tematikus és műfaji jegyeit, amelyek alapján bátran feltételezhetjük, hogy ezeket a jellemzőket ki lehet terjeszteni az író összes többi novellájára is.⁴ A Gárdonyi-novellák egzisztenciális problematikájának középpontjában az áhitat és a részvét áll: az áhitat diszpozíciója a teremtett világ irányában; a részvét diszpozíciója a világba belevetett ember tragikus sorsa iránt.⁵ Ez a világot szemlélő és az emberi tragédiákon töprengő világlátás a hangnem-

⁴ Vö. Gárdonyi „ha nem is ugyanolyan átérzéssel, de a falusi tárgyú írókéhoz [*Az én falum*] hasonló együttérzéssel jeleníti meg a külvárosi szegénység, a kisvárosi értelmiség vagy a hazátlan nemzetiség sívár, egyszersmind jószággal-tisztességgel teli életét is”. Z. SZALAI Sándor, *Naturalizmus és realizmus Gárdonyinál* = Uő., *Gárdonyi műhelyében*, Magvető, Budapest, 1970, 256.

⁵ Vö. NÉMETH G. Béla, „*Az én falum*” szerzője – „*Az én falum*” világa = Uő., *Századutóról – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 148–149.

novella elbeszélőmodorában találja meg adekvát kifejezőmódját, amelyben „az impresszionizmus szimbolizmussal, naturalizmussal és realizmussal vegyítve jelenik meg”.⁶ A Gárdonyi-novellák az impresszionizmus eljárásaival a természet világát reprezentálják, a naturalizmus jegyeivel az egyéni lét sorstragédiáit tárják fel, a realizmus eszközeivel a főszereplők lelki működését jelenítik meg, a szimbólumalkotás segítségével pedig az egyedi léttragédiát általánosítják és a lelkiállapotot tárgyiasítják. Ennek a négy stílusjegynek az egyéni ötvözése formálja ki a hangnemnovella vagy – egy másik megközelítésben – a lirizált novella⁷ Gárdonyira jellemző sajátos változatát.

A hangnemnovella legfőbb századvégi képviselője természetesen Mikszáth Kálmán volt,⁸ aki nemcsak azért játszott jelentős szerepet Gárdonyi életében, mert a Szegeden összeállított és Pesten kiadott – első komolyabb fővárosi sikert hozó – *Figurák* című kötetéhez (1890) méltató előszót írt és ezért hálából a későbbi *Az én falum* című kötet dedikációjába Mikszáth került,⁹ hanem azért is, mert a *Tót atyafia* és *A jó palócok* novellanyelve és ciklusalkotó eljárásrendje alapvető poétikai hatást gyakorolt Gárdonyi írásművészetére: Gárdonyi „Mikszáth anekdotái, népi történetei nyomán mintázta helyzetét és figuráit, akár nemzedéktársainak jó része”.¹⁰ Az író az 1890-es évektől kezdve azonban a mikszáthi novellanyelvtől eltérő magyar (Bródy, Ambrus, Justh stb.), orosz (Turgenyev, Csehov, Dosztojevszkij, Tolsztoj), francia (Zola, Flaubert Maupassant) és angolszász (Dickens, Poe, Bret Harte, Mark Twain) prózanyelvi minták sokaságát dolgozta fel. Így lehetséges az, hogy bár „a Gárdonyi-novella stilizált hangulataival, szecessziós pszichologizmusával inkább az úgynevezett »hangnemnovella« rokona” maradt,¹¹ mégis úgy épül fel, hogy integrálja világába a lélektaniség, a társadalmi realizmus, a szecessziós jelképesség, a tézisalkotás, s helyenként még a naturálishan groteszk elemeket is.

⁶ Uő., 159.

⁷ DOBOS István, *Lirizált novella* = Uő., *Alaklan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 118.

⁸ Vö. NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 186., 225–228.

⁹ Vö. GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi*, I–II., Dante, Budapest, 1934, I., 201–204., II., 20.

¹⁰ NAGY Sándor, *Kísérlet a kísérelővel. Vázlat Gárdonyi novelláiról* = Uő., *Gárdonyi közelében*, Dobó István Vármúzeum, Eger, 2000, 32.

¹¹ Uő., 37.

A hangnemnovella századvégi poétikájába illeszkedő Gárdonyi-novellák világa tehát – a recepciótörténet kiemelkedő értelmezései szerint – egyfelől természet-, társadalom- és lélekábrázoló jellegű: „Gárdonyi képzeletének legfontosabb sajátása precizitása, szabatosága szemléleti képeinek reprodukálásában. Élesszemű megfigyelő s az élet részjelenségeit nagy pontossággal és hűséggel őrzí. Realista író, az élet apró, mindennapi jelenségei alkotják tárgyát. Pszichológiájában is realista: elemzi a lelki jelenségeket”.¹² Másfelől azonban jellemzi egy olyan sajátos naiv hangvétel is, amely már értékítéletet is hozzáfűz a megjelenítéshez: „Gárdonyinak legjellemzőbb hangulata bizonyos szomorkás jókedv”.¹³ Ez a hangvétel és értékítélet pedig abból fakad, hogy a megjelenített világ egy sajátos szelekción szűrődik keresztül. A Gárdonyi-novellákban ugyanis nemcsak a történetek szereplőgárdája és valósága kerül megjelenítésre; többnyire tudatosan fel van építve a történetet megfigyelő és előadó, kidolgozott személyiséggel rendelkező elbeszélőfigura, illetve annak nézőpontja és világlátása is. Így a novellaszöveg már nem is annyira „ábrázolja” a világot, hanem az elbeszélő „szubjektumán átszűr, idealizált világot mutatja meg”.¹⁴ Természetesen ez az „idealizált” világ a szereplők (és egyben az elbeszélő) tragikus létsorsa miatt pusztán csak egy „megtévesztő idill”...¹⁵ Végeredményben tehát ezzel a specifikus módon kialakított elbeszélő- és elbeszéléstípussal helyezkedik bele a Gárdonyi-novella a hangnemnovella századvégi horizontjába, s ezáltal hozza létre azt a sajátos benyomást, amely olyannyira jellemző műveire: „Gárdonyi teremtett egy elbeszélőt, aki hasonlít rá, ugyanakkor önálló életet élő ember is. Az a fiktív elbeszélő, aki a szerző és a befogadó között áll, és értékelésre készíti az olvasót, holott a hangja annyira szubjektív, hogy néha úgy érezzük: az író közvetlenül beszél hozzánk”.¹⁶

Sűrítés és szimbólumalkotás

A Gárdonyi-novellák értelmezéstörténete tehát fontos felismerésekhez vezet a művek egzisztenciális és műfaji szinten meghatározható sajátosságai terén: pontosan mutat rá a novellák világát átható áhítat és részvét diszpo-

¹² KÉKY Lajos, *Gárdonyi Géza*, Pallas, Budapest, 1926, 20.

¹³ *Uo.*, 29.

¹⁴ KISPÉTER András, *Gárdonyi Géza*, Gondolat, Budapest, 1970, 53.

¹⁵ Vö. Z. SZALAI Sándor, *A megtévesztő idill* = *Uo.*, *Gárdonyi műhelyében*, 116–122.

¹⁶ BRASSAI Zoltán, *Gárdonyi Géza*, Művészetek Háza, Veszprém, 2003, 92.

zíción, illetve részletesen írja le a novellák hangulati és lírai beállítódását (vagyis az elbeszélő személyiségnek a hangsúlyosságát). Mindezekon túl (és mindezekkel összefüggésben), ha Gárdonyi írásművészetének *költői-nyelvi poétikájáról* akarunk megtudni valamit, akkor Sík Sándor kiváló 1928-as Gárdonyi-tanulmányához kell visszanyúlnunk.¹⁷ Az irodalomtudós Gárdonyi novelláinak poétikai felépítését vizsgálva – túl mindazon, amit a fentiekben felvonultattunk – egy elsősorban költői-nyelvi természetű szempontot állít középpontba: a sűrítés eljárását emeli ki. Természetesen elismeréssel méltatja azokat a tipikus emberalakokat, tipikus léhelyzeteket és azt a tipikus szemléletmódot, amely például *Az én falum* világát jellemzi, azonban – a korábbi recepciót tekintve, sőt, a későbbi olvasatokat is figyelembe véve – soha nem látott nyomatékkal hívja fel a figyelmet Gárdonyi tudatos *nyelvalkotó* készségére is: „az ihletnek magas hőfoka azonban nem zárja ki a legteljesebb művészi tudatosságot. Gárdonyinak tisztult és határozott esztétikai ízlése volt”. (50.) Sík Sándor megfigyelései szerint a Gárdonyi-novellák kapcsán felismerhető esztétikai ízlésben a tipikus *emberalkotó* eljárásokkal szervesen összeforr a *nyelvalkotás* aktusa is, amelynek középpontjában a szemantikai tömörítés áll. Ezt az eljárást a „stílus-sűrítés” (24.) kifejezéssel nevezi meg, s rámutat arra, hogy Gárdonyi novellái „a szép parabolák, megragadó szimbólumok kegyelméből születnek”. (51.) Annak ellenére, hogy a novellák fenntartják azt a mimézisjelvet, amely működésében az események, alakok és szituációk leíró megjelenítéseként ragadható meg, illetve annak ellenére, hogy a Gárdonyi-novella elbeszélője csak ritkán értékel vagy magyaráz, mégis szövegszinten kialakul egy olyan másodlagos jelentésréteg, amely a pusztán „ábrázoláson” túl már *értelmezi* is a létet a nyelvi tapasztalat alapján: „az ábrázolás és az értelmezés, a világkép és a világnézet így a legművészebb szimbolikával szerves egységben jelentkezik”. (65.) Ennek a másodlagos, implicit, interpretáló jelentésrétegnek a keletkezése magában a szimbólumképző aktusban ragadható meg. „Ebben az értelemben a szimbólum azt a pluszt jelenti, amit a művész a nyers valóság képéhez hozzáad, a jelentést, amellyel a létet értelmezi; a művészi stilizálásnak és eszményítésnek a belső törvényét.” (64.) A szimbolikus jelentésképzés eluralkodása – a felismerhetően husserli, dilthey-i és cassireri

¹⁷ Sík Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka*, Pallas, Budapest, 1928, 15–130. (A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

hatásokat követő – Sík Sándor szerint következetesen vezet a novellák „sűrítő, koncentráló jellegéhez”. (68.) S ez a szimbolikus szemantikára épülő tömörítés a szöveg minden szintjén domináns elemmé válik: „a sűrítés, ez az erős stilizálás nemcsak természeti képeiben és emberábrázolásában jelentkezik, hanem kompozíciójában és prózájában is; mindenütt gyorsaság, kevés szavúság, egyszerűség, koncentrált erő”. (69.) Sík Sándor pontos megfigyelése szerint a szimbolikus jelentés ugyanúgy érinti tehát a Gárdonyi-novellák elbeszélő diszkurzusának kompozícióját (parabolikusság), sőt prózanyelvét is, mint a tematikus alkotóelemeket. A novellák „sűrítő fantázia-működésének” (69.) specifikumát éppen abban ragadja meg, hogy a szimbolikus jelentésképzés hogyan hat át mindent: a történet tematikus szintjét uraló emberalakokból és tárgyi/természeti világból kiindulva az elbeszélő kompozíción keresztül egészen a prózanyelv sajátos tömörítő mondatfelépítéséig. Végeredményben tehát Sík Sándor megfigyelései szerint szoros összefüggés áll fenn a Gárdonyi-novella legkisebb nyelvi alkotóeleme, a szinte szóvá redukált mondat és a nyelvi alkotás egészének költőisége között – vagyis Gárdonyi olykor már-már „mesterkélte váló szákszavúsága” (72.) és a novellák szimbolikus szemantikájának gazdagsága között. S éppen ez alkotja az író novellanyelvének specifikumát: az eseményeket, alakokat és szituációkat megjelenítő elbeszélő kijelentés látványos redukciója olyan különlegesen sűrítő és tömörítő prózanyelvi mondatképzést alkot, amely fordítottan arányos jelentéshatásában kiemelkedően széleskörű szimbolikus szemantikához vezet el a novella szövegszintjén. „A szavak hatalmas helyzeti energiát nyernek nála, és éppen mert keveset mond, voltaképpen azért mond nagyon sokat. A prózai stílus *ereje* tekintetében nincs e korban író, akit Gárdonyi mellé lehetne állítani.” (115.)

„Paralel vonások” a Gárdonyi-novellában

Sík Sándor pontos megfigyeléseit két szempontból kell kiegészítenünk ahhoz, hogy a Gárdonyi-novella szövegének poétikai jellemzését kidolgozzuk. Az irodalmár által kiemelt szimbólum alakzata mellé oda kell állítanunk a metaforát is, illetve pontosítanunk kell azt a történetképző eljárást, amelynek specifikumaként Sík a parabolikusságot nevezte meg. Ehhez a kiegészítéshez Gárdonyi poétikai töredékeit is segítségül hívjuk.¹⁸

¹⁸ GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 51–147. (A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

Gárdonyi prózapoétikájának középpontjában az alábbi belátás áll: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”. (106.) Gárdonyi a prózai alkotásokat értékelve tematikus szinten a kényszerhelyzetet helyezi a középpontba: véleménye szerint minden elbeszélés egy olyan szituáció körül forog, amelyben az ember saját akaratával, lehetőségeivel, képességeivel, világlátásával, létezésével (stb.) szembesül, mégpedig kiélezett módon: „valakinek azt kell cselekednie, amire nem való, vagy képtelen”. (80.) S az ilyen jellegű létszituációból akkor lesz művészi szöveg, ha a kényszerhelyzet nemcsak a történet szintjén, hanem nyelvi szinten is feltárul; éppen ezért Gárdonyi az egzisztenciális kényszerhelyzet mellé odaállítja a szó és a megnevezés kényszerhelyzetét is prózaműveiben. Elbeszéléseiben a létezés válsága mindig nyelvi válságban kulminálódik. Ez a kettős szorult helyzet kényszeríti ki a nyelváltást, amelyet Gárdonyi az alábbi nyelvalkotási igénnyel nevez meg: „más szóval a szót”. Az ember szorult helyzetében fellépő megértéssel deficit által készített nyelváltás aktusát az új életelbeszélést eredményező *metaforikus kifejezés* jelöli meg, amely a metaforát kibillentli a szó tropológiájának szintjéről, s a kétértelműséget a világról valamit állító mondat szintjére emeli („más mondattal a mondatot”). A kényszerhelyzet minden elbeszélésben annak a késztetése, hogy valami újat ismerjünk fel a világból, valami új értelemmel szembesüljünk, s mindezt egy új nyelvezet segítségével próbáljuk megérteni. Az új felismerést feltáró mondat kontextusa pedig tovább bonyolódik olyan elbeszéléssé, amely nemcsak megnevezni igyekszik a világ új megértését, hanem a történetalkotás szintjén új módon el is beszéli, analizálja is azt. Ebből születik a „más történettel a történetet” eljárása, amelyet Sík Sándor – kissé általánosítva – parabolának nevez. Ez a tömören összefoglalt poétikai elv minden prózaműre igaz.¹⁹ Gárdonyi azonban mindezeket túl a prózanyelv felépítésének különleges formáját ismeri fel a novellában.

Az író a „más szóval a szót” poétikáján belül nyomatékosan választja szét a „kisnovella” és a „nagyovella” (elbeszélés, kisregény) működés-módját: „a kisnovella egy ellentézis, a nagyovella sok”. (92.) Bár Gárdonyi

¹⁹ A „más szóval a szót” poétikájának részletesebb kifejtését lásd KOVÁCS GÁBOR, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, Gondolat, Budapest, 2011.; illetve Uő., *Szó és szöveg viszonya Gárdonyi prózájában*, Partitúra, 2012/2., 35–52.

kiemeli azt, hogy egy hosszabb elbeszélés esetében is egy novellaszerűen tömör jelenet alkotja a középpontot („a regényt ne regénynek szándékdold, hanem csak novellának. A kompozíció tehát csak egy szépjelenet, amelynek az előzményeit bevezetésképpen, röviden mondod el” [70.]), azonban világossá válik, hogy a kényszerhelyzetet kiélező jelenet teljesen más funkcióhoz jut a novellában és a „kisregényben”. Egy hosszabb elbeszélés írása során a „nagyjelenetben” felvázolt kényszerhelyzet felépítését az a cél irányítja, hogy a prózanyelv részletező-készségének segítségével *sok* szempontból lehessen kibontani élettörténetté a főszereplő körül kialakított (kiélezett) szituáció alkotóelemeit a mű további fejezeteiben. A novella esetében azonban a kényszerhelyzetet feltáró jelenet szövegének önmagáért kell felelnie; nincs mód a magyarázatra, kifejtésre, részletezésre, így a szorult szituáció nyelvi kidolgozásának *egyetlen* válsághelyzetből kell szövegvilágot alkotnia. A koncentráltság és redukáltság azonban létrehozza önnön esztétikai értékét: „minél kisebb a műnek a térfogata és minél nagyobb a mű mögött érezhető eszme, annál értékesebb az alkotás” (72.). A válsághelyzet önfelmutató kidolgozása (vagyis a „kisnovella”) így prózapoétikai szempontból szemben áll a kényszerhelyzet megsokszorozásával és elnyújtásával (vagyis a „nagyovellával”). Ez az eltérés két olyannyira különböző eljárásrend alapján jön létre, hogy az meghatározó kettőséget létesít a novella és a hosszabb elbeszélés hatásmechanizmusában is: „a kisnovella értelmi magvú, a nagyovella érzelmi” (66.) – vallja Gárdonyi. Mindez azt jelenti, hogy míg a hosszabb és részletező elbeszélés a kényszerhelyzetből kibontott történet során sokkal nagyobb mértékben apellál mind a főszereplő emociális motiváltságának feltárására, mind az olvasó érzelmi reakcióira és affektív befogadókészségére, addig a novella a szorult helyzet redukált nyelvi kidolgozása során sokkal kevésbé érdekelt a főszereplői cselekedetek lelki motivációinak részletezésében, és hangsúlyosan épít a befogadó felfokozott intellektuális munkájára azáltal, hogy a motivációk ki nem fejtése miatt megnehezíti a létszituáció megértését. A hosszabb elbeszélés fejezetei analizálják és interpretálják a „nagyjelenetet”; a novellában a kényszerhelyzet pusztán csak önmagát mutathatja fel. Gárdonyi ezt úgy mondja, hogy a novellába foglalt jelenetnek perspektívához kell jutnia: „perspektíva: ahogy a festő csak egy jelenetet ad a történelmi képen, de abban az egy jelenetben benne van a múlt és a jövő”. (105.) A novellában elő-

adott kényszerhelyzetben tehát nincs feltárva a cselekedetek emocionális vagy társadalmi motivációja – a jelentésképzés egy másik, „értelmi” síkon megy végbe. Sík Sándor szerint ez a jelentésképzés a szimbólumokon alapul; Gárdonyi szerint azonban a novellában a cselekvés kényszerhelyzetének szemantikai telítettségét a „paralel vonások” (125–126.) dolgozzák ki. A „paralel vonások” alatt azt érti, hogy a cselekmény fővonalával párhuzamosan mindig történnie kell más valaminek is, ami egy ideig észrevehetetlenül, majd a mű közepétől kezdve felismerhetően a fővonal értelmezőjévé válik: „paralel vonás [szükséges] a fővonal nagysága szerint. Például ide sorolható az »alsó áramlat« (Understorm), bár csak a közepe táján kezdődhetik” (125.). Tehát a novellában előadott kényszerhelyzet nyelvi kidolgozása, vagyis az adott szorult szituáció történetének feldolgozása során a cselekmény kettészakad. Az egyszerű történet elbeszélése során olyan *kettős* cselekmény épül ki,²⁰ amelyben a két párhuzamosan vagy egymás után futó eseménysor elkezd egymásra reflektálni, s így végül a két cselekmény paralel elbeszélése egy szemantikai paralelizmusban érik be. Ezt hívjuk az irodalomelmélet nyelvén *narratív paralelizmus*-nak. Amikor tehát Gárdonyi azt írja, hogy a „leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet” (106.), akkor a novella költői-szemantikai felépítésének domináns elemére mutat rá. Az előadott kényszerhelyzet egzisztenciális határszituációját a novella nem emocionálisan motiválja, hanem a költői nyelvi kidolgozás során szemantikaivá érő narratív párhuzamok mentén interpretálja. S bár ez az eljárás valóban közel áll a Sík Sándor által kiemelt parabola működésmódjához, mégsem azonos a példázat értelemalkotásával. Ugyanis, míg a példázat *egy* gondolat történetmondásban megvalósuló didaktikus bizonyításaként vagy *egy* hasonlatból kibomló narrációként vagy *egy* egész elbeszélésre kiterjedő metaforikus folyamatként áll elő,²¹ addig

²⁰ Vö. „Párhuzamosan azzal a cselekménnyel, amely nem reprodukálható új eredménnyel, feltűnik egy másik, az eredetitől eltérő cselekmény, ám mégis ugyanahhoz a következményhez vezet, mint amaz.” Igor P. SZMIRNOV, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum Budapest, 2007, 418. Illetve Wolf SCHMID, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában*, ford. SÁNDORFI Edina, Helikon, 1999/1–2., 180–207.

²¹ Vö. a parabola-felfogások ricceuri kritikájával. Paul RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell = Uő., *A könyvlatkozgatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bibliai hermeneutika*, szerk. FABINY Tibor, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995, 100–113.

a novella esetében elsősorban két egymással párhuzamosan elbeszélte történet összefüggései és paralelizmusai létesítenek új – a trópus szintjén talán meg sem jelenő – metaforát és a teljes szövegre kiterjedő metaforikus jelentést – vagyis új szövegvilágot és új létmegértését. Ebben az értelemben mondhatja azt Gárdonyi a novella sajátos hatásmechanizmusához köthetően, hogy a „leghatásosabb az olyan téma, amely mögött egy másik történet lappang, vagy valami olyan gondolat, amely a történet mögött világít. [...] Az eszmei magvú történetkéik is halhatatlanok... De csak úgy, ha nagy a mögöttes villanás. Nem az igazság megismerése szerzi a gyönyörködést, hanem hogy a történeten át meglátjuk, felfedezzük. Elménk mintegy cigánykereket vet” (61.).

2. Narratív és szemantikai paralelizmus az *Erdei történet* című novellában

A fentiek tanulsága szerint a Gárdonyi-novella legalább három specifikus jeggyel mindig szembesíti az olvasót. 1. Az író novelláira jellemző műfajosság olyan különös egzisztenciális diszpozíciót létesít, amelyet az áhítat és a részvét ural: akármilyen esemény is kerül a középpontba, mindig egy olyan elbeszélői nézőpontra és hangvételen keresztül szűródik át, amely által a természet hatalma szerény engedelmisséggel van szemlélve, a személyes emberi tragédia pedig mélységes megértéssel van kezelve. 2. Ez az áhítat és részvét egy végletekig sűrített nyelven szólal meg – a redukció azonban gazdag másodlagos jelentésréteget épít fel. 3. A Gárdonyi-novellát uraló kétértelműség azon a prózapoétikai eljárás alapul, amely az egyszerű történetet kettős cselekménnyé hasító narratív paralelizmusból sajátos szemantikai ekvivalenciát létesít, s amely így a novellába foglalt kényszerhelyzetnek a költői-nyelvi jelentésalkotás síkján létesülő szövegimmanens interpretációját szabadítja fel. Ez a hármas egység eredeti módon jelenik meg az *Erdei történet* (1906) című novellában.²²

²² A novella először az Új Idők karácsonyi hasábjainak jelent meg (1906. december 23.), másodszer az 1907-ben kiadott *Átkozott józanság* című kötetben. A továbbiakban az alábbi kiadás lapszámaira hivatkozom a főszövegben: GÁRDONYI Géza, *Erdei történet* = Uő., *Szegény ember jó órája*, I., szerk. Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1964, 669–682.

Az ismétlődő kudarc

Első pillantásra úgy tűnik, hogy az *Erdei történet* című novella egy történetet beszél el. Valójában azonban kétszer mondja el ugyanazt a kudarc-történetet – s ugyanannak a kudarcnak ez a kétosztatú elbeszélése szavatolja azt, hogy a történet novellává válhasson. A történet főszereplője, a tizenöt éves Tombor Imre kétszer indul útnak annak érdekében, hogy feloldja a történet alapját alkotó kényszerhelyzetet. Imre egy szegény család gyermeke, s azért indul el az erdőbe tűzifát gyűjteni, hogy családjá meg ne fagyjon a decemberközépi hidegben. A törekeny kisfiú kényszerhelyzete kettős. Egyfelől a család „a gyermeket olyan feladat elé állítja, mely korával és erejével nem egyezik, nem neki való”;²³ a téli hidegben egyedül kell megmenetnie családját. Másfelől falopásra kényszerül, mert a falu belpolitikai helyzete miatt apjának nem adnak engedélyt a tűzifa gyűjtésére. A fiú a gallyak összeszedése közben találkozik egyik iskolatársával, a hasonló kényszerhelyzetbe került Buray Évivel, akivel ezután együtt gyűjtögetnek az erdőben. Azonban, mivel meghallják az erdész kutyájának csaholását, futásnak erednek az erdő belseje felé és elhajtják az összegyűjtött gallyakat. Miután úgy érzik, hogy megmenekültek, újra, *másodjára* is megpróbálják összeszedni a gallyakat és megtalálni az erdőből kivezető utat. Azonban, mivel „a novella abban érdekelt, hogy megszüntesse az ábrázolt cselekvés variációit”, s így a novellában „a végkimenetel megváltoztatására tett kísérlet minden esetben kudarcra van ítélve”, illetve mivel „az ekvivalens cselekvés végrehajtása sem vezet semmi újhoz”,²⁴ a gyermekek menekülési kísérlete nem sikerül: az éjjeli hóviharban halálra fagynak.

Az egyszeri történetbe foglalt kettős kudarcot Gárdonyi egy precízen végigvezetett cselekménymorfológiai paralelizmussal dolgozza ki. Az ismétlés eljárása két cselekvéssora bontja szét a történetet megjelenítő cselekményt; a két cselekvéssort pedig ugyanazokból a morfológiai elemekből építi fel. Az életmentésről szóló cselekményt nyolc morfológiai elem egymásutánja alkotja: (1) elindulás, (2) váratlan találkozás, (3) keresés, (4) fenyegetettség, (5) üldözés/menekülés, (6.) elvesztés/a keresés kudarcra, (7) pihenés, (8) a keresés újakezdése. A történet tehát azzal kezdődik, hogy Imre

²³ GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 80.

²⁴ SZMIRNOV, *I. m.*, 418.

elindul (1a) a tűzifáért az erdőbe: „Imre a dereka köré csavart egy kötelet, s kiment délután az erdőre” (670.). Az erdőben váratlanul találkozik (2a) Évivel („Nini, hiszen ez Évi, Buray Évi!” [671.]), akivel ettől kezdve együtt keresik (3a) és gyűjtik a gallyakat. A hóban rejlő ágak összeszedése közben hirtelen fenyegetés éri őket (4a), amikor „távoli kutyacsaholás hangzik az erdőben.” (674.) Attól félnek, hogy az erdész kutyája kiszimatolta őket, és rettegetve a falopásért járó büntetéstől elkezdenek menekülni (5a) az erdő belső felé: „futásnak eredtek, be az erdő mélyébe.” (674.) Útközben elhajtják azt a faköteget (6a), amelyet addig összegyűjtöttek, hogy gyorsabban tudjanak szaladni: „a lány ledobta a terhét, hogy jobban futhasson. A fiú is eldobta.” (674.) Az erdő mélyén már nem hallják a kutyacsaholást, így a futástól kimerülten megpihenhetnek (7a): „a kutyaugatás nem hallatszott többé. Mind a ketten lihegték a fáradtságtól. A fiú hozzátámaszkodott a fához, aztán ledőlt a hóba, úgy lihegett”. (675.) Miután kissé kipihenték magukat, azt tervezik, hogy megkeresik az elhajtott ágakat. (8a) Újra útra kelnek tehát (1b): „fölkeltek, és a saját nyomaikon indultak vissza”. (676.) Útközben váratlanul szarvasnyomokat találnak (2b), de a sötétedés miatt inkább gyorsan továbbmennek. Ekkor már nem is a korábban elhajtott gallyakat, hanem saját, az erdő belsejéből kivezető lábnyomaikat kezdik el keresni (3b): „a lábnyomok útja egyre nehezebben volt megtalálható”. (677.) Eközben feltámad a hóviharral fenyegető (4b) szél és kezdi betemetni az erdőből kivezető lábnyomokat: „a szél ropogva rázta a fákat, s fagyosan suhant a nyakuk közé”. (677.) A hóvihar hamarosan nagy erővel csap le rájuk, és így a két gyermek arra kényszerül, hogy minél gyorsabban próbáljon kimentekülni az erdőből (5b): „a szél [...] minduntalan havat csapott az arcukba [...] az ágak lépten-nyomon az arcukba csapódtak”. (677.) Immár nem a kutyák üldözik őket, hanem a jéghideg, havas szél. Azonban véglegesen elveszítik lábnyomaikat, s így nem találják az erdőből kivezető utat sem (6b): „eltévedtünk”. (677.) A hóvihar visszavezeti őket az erdő mélye felé, s már nincs sok erejük arra, hogy továbbmenjenek, ezért lepihennek (7b) egy pillanatra: „pihenjünk, Imre, – mondotta a leány, – már nem bírom. [...] A leány leült és szepegett. [...] Pihentek kevéssé, aztán újra elindultak a szürke sötétségben”. (678.) Utolsó erejüket kihasználva újra megpróbálják megkeresni (8b) az erdőből kivezető utat: „kifelé iparkodtak az ó-erdőből. De merre van »kifelé«?”. (678.) Azonban legvégül erejükből teljesen kifogy-

va leroskadnak egy szélárnyéket nyújtó fa alá, ahol egymás karjaiban elal-
szanak és álmukban halálra fagynak.

Ezt a szigorú szabály szerint egymás után helyezett morfológiai elemekből felépülő kompozíciót csak két helyen szakítja félbe kitérő. A történet legelején egy olyan betéttörténetet olvashatunk, amely a két gyermek közös iskolai múltját idézi fel röviden; a történet legvégén olvasható betéttörténet pedig a gyermekek képzelődését leíró mondatokkal szól pár szót a két főszereplő lehetséges közös jövőjéről. A morfológiai rendbe nem illeszkedő két kitérőnek tehát annak ellenére is kompozícióalkotó funkciója van, hogy kissé fellazítja a kétszer ismétlődő cselekvéssor belső morfológiai szorosságát, amennyiben a két betéttörténet a gyermekek közös múltbeli és lehetséges jövőbeli életéről szólva kijelöli a létküzdelemről szóló cselekmény elejét és végét.

A novella prózanyelvében kialakuló elsődleges paralelizmus tehát úgy hozza létre a történet specifikusan novellai jegyeit, hogy a cselekményen belül megkészszerzi a főszereplőket sújtó kényszerhelyzetet és azoknak a döntéseknek a kudarcát, amelyekkel megpróbálják kiválasztani a kényszerhelyzetből kivezető lehetséges utat. Ez a kudarc már a morfológiai jegyekbe bele van kódolva. A megismételt cselekvéssor ugyanis oppozícióban álló morfológiai elemekből épül fel: az elindulás (1) az ismételt útra keléssel (8) áll feszültségben; a váratlan találkozás (2) a fenyegetettséggel (4) kerül szembe; a keresés (3) az elvesztéssel mint a keresés kudarcával (6.) áll oppozícióban; az üldözés és menekülés (5) pedig a nyugodt pihenéssel (7) kerül ellentétbe. A négy oppozíciós párra visszavezethető nyolc morfológiai elem egy olyan mélystruktúrát alkot tehát, amely már eleve magában hordozza a kényszerhelyzetből való kilépés lehetetlenségét, amennyiben minden egyes – a cselekmény előrehaladásának szempontjából mért – pozitív előjelű morfológiai cselekménymozzanattal azonnal szembekerül egy azt kioltó negatív funkciójú morfológiai elem. A kényszerhelyzetből kivezető döntések és választások ezen ismétlődő és a cselekmény mélystruktúrájának szintjén szavatolt kudarcra a klasszikus novellai történetforma kidolgozását alapozza meg.

A morfológiai felépítésben felfedezhető ismétlődések és párhuzamok azonban nemcsak a novellakompozíció strukturális bázisát erősítik meg, hanem komoly szemantikai következménnyel is járnak. A szerkezeti ismét-

lődés által kettébontott novellacselekmény első felében a keresés tárgya (tűzifa), a váratlan találkozás (Évi), az üldöző alak (kutya) és az elvesztett tárgy (tűzifa) mind-mind kézzelfogható denotatív jelentéssel bír. A cselekmény szintjén a *tűzifa*, az *Éva* és a *kutya* szavak esetében a referenciális jelentés a hangsúlyos. Azonban a megismételt morfológiai elemeket felvonultató második cselekvéssorban a keres tárgy (lányom), a váratlan találkozás (szarvas), az üldöző alak (szél) és az elvesztett tárgy (az erdőből kivezető út) – éppen az ismétlés fogása miatt – kifejezetten hangsúlyos szimbolikus jelentést ölt fel. Tehát már a cselekményképzés szintjén kialakul egy beszédes szimbolikus jelentésréteg, amely nem denotátumok vagy jeltárgyak, hanem egy metaforikus referencia felé mutat. Az a tény, hogy a két főszereplő másodjára már a saját lábnyomát, vagyis saját jelenléte hült helyét keresi, előrevetíti azt, hogy a gyermekek csak az ürességet találhatják meg a történet végén – így a lábnyom szimbolikus jelentése kerül előtérbe. Az a különös fogás, hogy a két főszereplő váratlanul annak a szarvasnak a nyomaival találkozik, amely szarvas a történet legvégén nyugodtan legelészve szemléli a két halálra fagyott gyermeket, nem kis mértékben utal arra, hogy a szarvas szimbólumként jelenik meg a novellában. Az az alaposan kidolgozott folyamat, amely során a szél antropomorfizálódik, s mintegy olyan tudattal rendelkező akaratként áll elő, amelynek egyetlen törekvése az, hogy elpusztítsa a főszereplőket, arra mutat rá, hogy a jeges vihar nem meteorológiai jelenségként, hanem a lét pusztító erejének szimbólumaként kerül a novella terébe. S végül, az az összefüggés, hogy az erdőből kivezető út elvesztése a novella végére egyenértékűvé válik a főszereplők életének elvesztésével, arra utal, hogy már a cselekményképzés szintjén mind az *erdő* szó, mind az *út* szó messze túlhalad elsődleges jelentésén, s nagymértékben apellál arra a konnotációs jelentésrétegre, amelyet kultúránk köt ezekhez a szavakhoz.

Végeredményben tehát a cselekményképzés a létküzdelem második elmondása során olyan hangsúlyáthelyezést hajt végre, amely a referenciális jelentés felől egy szimbólumháló felé terel. A narratív paralelizmus hatására mind a *lányom*, mind a *szarvas*, mind a *szél* és mind az *erdőből kivezető út* elkezdli elveszíteni denotatív jelentését, s egy igencsak archaikus szimbolikus rend (vagyis egy kultúra) alapelemeiként válnak a novella másodlagos jelentésrétegének meghatározó építőegységeivé. A cselekményképzés

így a történet köré egy olyan szüzsét épít fel, amely egy általános szimbolikus-kulturális szemantikai térbe emeli át a két főszereplő egyszeri életeseményét. A lábnyom, a szél, az erdő és az út kapcsán talán nem szükséges különösebb interpretációba fogni: az utóbbi három archetipikus szimbólum összefüggése eléggé nyilvánvaló ősi kulturális jelentésrétegek felidézésével szól az eltévedés–halál-összefüggésről; a lábnyom pedig könnyen megfeythető *mise en abyme*-ként jósolja meg a történet végét, vagyis a testek kihülését, a két gyermektestnek a fizikai lét pusztá nyomává történő átváltozását. Azonban a szarvas igencsak különös és látványosan kiemelt szimbólumként jelenik meg a novellában, így érdemes kissé közelebből is megfigyelni funkcióját.

A szarvas a novellában úgy jelenik meg, mint „az erdő királya”. (676.) Ez a megnevezés máris különleges státusba helyezi a történet legvégén felbukkanó állatot, hiszen így kiderül, hogy valójában nem is az erdő területét társadalmi szempontból birtokló gróf és a tűzifáért felelős erdész uralja a vadont, hanem a szarvas, amely egyfajta királyként aposztrofálódik. A szarvas királyi mivoltát fokozza az, hogy Imre a halála előtti pillanatban egy fényes királyi koronát vizionál („a király koronája milyen fényes” [682.]), amely végül a szarvas fején jelenik meg: „a kelő napfény úgy találta őket, egymáshoz simultan, fejüket összehajtottan. A havas erdő mélyéből lassan legelészve lépegetett arra egy szarvas. Sokágú koronáján apró gyémántokként csillogott a napfényben a hópor”. (682.) A szarvast jellemző mondatok tehát szoros szemantikai egységbe fogják a korona, a királyság, a napfény és a szarvas szimbólumokat. Így a szarvas egy olyan királyságnak a szimbólumaként jelenik meg a novellában, amely túl van minden társadalmi jelenségen, s amely a napfényvel áll összeköttetésben. Haláluk pillanatában a gyermekek az őket üldöző társadalmi szférából éppen ebbe a különös királyságba lépnek át – szimbolikusán. S mindezt az is megjelöli, hogy az álmodozásuk során megjelenő „fehér selyemruhát” (681.) – amely az általuk elérhetetlen társadalmi státus jele, s egyben tervezett helyettesítője az erdei menekülés során elhagyott ruhadaraboknak – végül is halálukban, s a „szarvas királyságában” felölthetik: „lábukat, vállukat beszórta a lengedező szellő selyemként fénylő, fehér zúzmarával”. (682.) A szimbolikus átöltözésként és átkelésként megjelenített halál – a novella szavaival élve szólva: álomba merülés és felehajtás – tehát valójában nem jelent

mást, mint a „szarvas királyságába” való beavatást. Ez a „királyság” természetesen szerves összefüggésben áll Krisztus királyságával. S erre nem csak az utal, hogy a novella eseménySORA közvetlenül karácsony előtt játszódik... A keresztény ikonográfia egyik alapvető szimbóluma az agancsai között keresztet hordozó szarvas (lásd Szent Hubertusz legendáját), amely a fizikai halál utáni lelki felemelkedést jelképezi.²⁵ A fizikai halálnak és a lelki újjászületésnek ez a folyamata íródik bele a szarvas agancsának természeti narratívájába. A hímszarvas ugyanis minden tavasszal leveti a testéhez nem holt csontként, hanem vérerekkel átítatott élő szervként kapcsolódó agancsot azért, hogy az év folyamán újabb, még egy ággal gazdagabb fejdísz, „koronát” növelessen. Ez a biológiai esemény sor szakrális jelentőségre tesz szert abban a pillanatban, amikor a szarvasagancs a mennybeli királyságot jelölő korona szimbolikus kifejeződésévé válik a keresztény kultúrkörben. S amikor a Gárdonyi-novellában megjelenik a napfénytől csillogó koronaszerű agancs, akkor éppen ez a szimbolikus jelentésréteg dinamizálódik. A szarvas szimbóluma így sajátos módon értelmezi és folytatja a két gyermek történetét: míg a történet a gyermekek halálhoz vezet, addig a szimbolikus értelem – éppen ellenkezőleg – az újjászületésüket sugallja. A cselekmény szintjén kudarcként megjelenő esemény sor ezzel a szimbolikus jelentéssel gazdagodva már nem is tűnik annyira bukás-történetnek... Természetesen a most feltárt szimbolikus jelentéssel szerves összhangban áll a szarvas magyar mitológiai jelentősége is: a novellában a szarvas a házukhoz vezető utat kutató gyermeknek számára ugyanúgy egy új otthont mutat meg, mint ahogy a magyar mondában is az új hazához vezető útra tereli a nyomot vesztett Hunort és Magort.

Amint látjuk, az agancs is kiemelkedő szimbolikus jelentőséghez jut, amennyiben a mennyei királyság napfényel átítatott koronájaként jelenik meg. Azonban az *agancs* szó a szimbolikus jelentést továbbtágító metaforikus jelentésre is szert tesz. Az *agancs* szavunk etimológiai szemantikája egy olyan szóbelő metaforára hívja fel a figyelmet, amely a szarvas fején található csontkinövést az *ág* szóval fejezi ki, vagyis amely a szarvat az *ág* szó jelentésével interpretálja. Az *agancs* szó belső formájának aktivizálódását csak fokozza az állat novellabeli jellemzése: „szép két ágas-bogas sarva

²⁵ Vö. *Magyar Katolikus Lexikon*, V., szerk. Diós István, Szent István Társulat, Budapest, 2000.

volt”. (676.) Mindennek igencsak jelentős motivációs értéke lehet. Minden biztonnyal nem véletlen, hogy az ágakat saját életük megmentése érdekében gyűjtögető gyermekek körül megjelenik az, a fején „élő ágakat” hordozó állat, amelynek kulturális-szimbolikus jelentése a (lelki) élet diadalával áll összefüggésben... Ez a szemantikai interakció szoros viszonyt létesít az *ág* közvetítő elemen keresztül az ágakat gyűjtő gyermekek és az agancsot hordozó szarvas között. Azonban mivel ez a motiváció nem pszichológiailag, nem szociológiailag és nem is a kulturális szimbolika felől határozza meg a novella főszereplőinek cselekvését, hanem *szemantikailag* jelöli ki a cselekmény útját, ezen a ponton át kell már lépniünk a cselekmény szintjéről a szöveg szintjére.

A szóvá sűrített mondat

A Gárdonyi-szöveg nem annyira létrehozza, mint inkább *felidézi* azt a fentiekben bemutatott szimbolikus jelentésréteget, amely a *cselekményképzés* által felhasznált szüzséalkotó motívumok segítségével épül be a novella világába. A kiemelt szimbólumszavak kultúra- és jelentésreprodukáló ereje fűzi hozzá a novellát saját kulturális és irodalomtörténeti kontextusához, így alakítva ki azt a konnotációs kört, amelynek segítségével a történetben elmondott egyszeri létesemény minden olvasó számára olvasható, általános értelemmel bíró alkotássá válik. Azonban a narratív paralelizmus második aktusaként, a *szöveg* szintjén egy olyan metaforikus jelentésréteg *jön létre*, amely a novella *egyszeri szemantikai újításaként* fogható fel. Ezt a szemantikai innovációt a prózanyelv specifikus módon történő előállításával idézi elő – vagyis az a különös mondat- és nyelvképzés, amelyet Sík Sándor Gárdonyi írásművészetének megkülönböztető jegyeként ismert fel.

A novella középpontjába egy olyan mondat állítható, amely minden, a történetben olvasható cselekvés indítékát megadja: „Imre fázott”. (670.) Ennek a kijelentésnek a redukciója maximális. A látványosan sűrítő költői eljárás hatására a szó és a mondat határára kerül a kijelentés. Ez a specifikus nyelvi határhelyzet kettős szemantikai meghatározottsággal bír. Egyfelől a mondat egésze valójában egyetlen szóvá sűrűsödik össze: a mondat grammatikai alanyaként szereplő *Imre* nevet akár el is lehetne hagyni, mert a *fázik* szó ebben a ragozott alakban általános formában megjelöli a mondat egyedi logikai alanyát is. Így a *fázik* ige nemcsak mondatrészként

(állítmányként), hanem valójában önértékű szóként tárul fel; ezáltal áthelyeződik abba a köztes szemantikai térbe, amely a virtuális nyelvi struktúra és az aktuális beszédaktus határán húzódik,²⁶ s amelyben a szó történeti szemantikája, vagyis világszemlélete mutatkozik meg. A szóvá redukált kijelentés ebben a státusában nem úgy jelenik meg, mint a nyelvi struktúra vagy az egyszeri megnyilatkozás egyik alkotóeleme, hanem olyan totalitásként, amely az egész nyelvi világlátást sűríti magába.²⁷ Ez esetben tehát nem az adott nyelvi jel funkciója vagy az egyszeri kijelentés akciója domborodik ki, hanem a szó–nyelv–világlátás holisztikus összefüggése – a szó történeti szemantikája. Hogy a novella költői jelentésképző aktusa mennyiben támaszkodik erre a szemantikai lehetőségre, azt az alábbiakban megvizsgáljuk. Mielőtt azonban rátérnénk erre, azt a másfelől adódó jelentésvonatkozást is fel kell tárunk, amit a *fázik* szó mondatértéke jelöl ki. Az „Imre fázik” kijelentés mondatként predikatív értékű, vagyis egy olyan alany–állítmány értelmi összefüggést hoz létre, amely egy ágens–cselekvésviszonyra referál. A predikáció a *fázik* szó általánosító jelentését úgy aktualizálja, hogy hozzákapcsolja egy grammatikai és egyben egy logikai alanyhoz; s ezáltal egy olyan egyszeri cselekvést jelölő állítmánnyá avatja, amely az alannal meghatározott viszonyán túl összekapcsolódhat más cselekvésjelölő állítmányokkal, sőt bármilyen hely-, idő-, ok- és eszközhatározóval. Így, miközben a predikáció a szót mondattá avatja, aközben egy olyan elbeszélő diszkurzus részévé is teszi, amely egy egész aktuális életösszefüggést épít ki a szó által referált cselekvés köré. A mondat szintjén aktualizálódó predikáció tehát egy cselekményképző elbeszélő diszkurzus alkotóelemeként, sőt ez esetben kiindulópontjaként helyezi működésbe a *fázik* szót. Mindebben egy, a szó és a világ között létesülő újabb, de teljesen másféle összefüggés létrejöttének lehetünk tanúi: míg a *fázik* szó egy sajátos (magyar) nyelvi világlátás nyomaként aktualizálódik a szövegben, addig az elbeszélő diszkurzus „fázik” kijelentése egy egyszeri és megismételhetetlen összefüggésrendben álló szövegvilág részeként határozza meg a referált cselekvést. A *fázik* szó tehát a nyelv mint világlátás és az elbeszélés mint világalkotás határán állva válik a novella központi szemantikai szervezőelvévé.

²⁶ Vö. Paul RICEUR, *Struktúra, szó, esemény* = Uő., *A diszkurzus hermeneutikája*, szerk., ford. KOVÁCS Gábor, Argumentum, Budapest, 2010, 25–39.

²⁷ Vö. Alekszandr POTEBNYA, *Költészet. Próza. A gondolat összesűrítése*, ford. S. HORVÁTH Géza = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2002, 128–146.

Ez a kétirányú jelentés-meghatározottság az egész novella költői szövegvilágának (és érthetőségének) alapját nyújtja. A nyelvi világlátást létesítő költői szöveg szintjén a *fázik* szó olyan szótémává válik, amely egy adott cselekvést egy egész létszemléletté bont ki: a fázás a novellában a legalapvetőbb diszpozícióvá válik, s a megjelenített világ minden elemének értelmezői horizontjává lesz. A novellában a lét abszolút fázásként jelenik meg. Az elbeszélő diszkurzus szintjén pedig egy olyan alapmotívummá válik a *fázik* szó, amely minden, a szövegben megjelenített cselekvés készletévé lesz. A novellában elbeszél minden tettet a fázás motivál. A két jelentésirány természetesen egy egységet alkot a műalkotásban: a fázás diszpozíciója a fázás által készített cselekvésekben nyilvánul meg, a fázás által motivált cselekmény pedig egy egész világertelmező horizonttá bontja ki ezt a létszituációt. Az elbeszélő diszkurzus költői nyelvi közvetítésével ezúton szemantikai egyenértékűség jön létre a *fázik* szó és az *Erdei történet* című novella egésze között. Az alábbiakban azt kell tehát megvizsgálni, hogyan működik az a különleges elbeszélő diszkurzus, amely a fázás létszituációját történetté képes kibontani.

Az említett elbeszélő diszkurzusban van olyan alapvető ellentmondás, amelyet nem nagyon lehet logikailag feloldani. A tűzifa gyűjtésével kezdődő és a hosszú, keserves meneküléssel folytatódó történet a két gyermek végső kihülésével zárul – kissé leegyszerűsítve a történetet azt is mondhatnánk, hogy a cselekmény a fázástól a megfagyásig vezet. Természetesen az egész ágyújtó cselekményrészt átfogja a „cudar hideg” (673.) befolyása. Azonban a kutyák, majd pedig a szél elől történő menekülés során valami különös dolog történik: „pirosra hevültek” (674.), s „már nem is fáztak annyira. Sőt, meleget éreztek kezükben, lábukban. Imrének a füle olyan meleg volt, mintha forrázták volna”. (678.) És még különösebb a két gyermek megfagyása előtti pillanatok állapota: „a két gyermek fázása elmúlt. Valami kellemes zsidbadtság állta el testüket”. (680.) A fázástól a megfagyásig vezető cselekményt a prózanyelv sajátos módon a fázástól a felmelegedésig elvezető mondatokkal jeleníti meg. Ha ragaszkodunk egy szigorúan logikai motivációhoz, azt is mondhatjuk, hogy a láz mint a hidegre adott fiziológiai reakció igencsak természetes biológiai jelenség, s így nincs mindebben semmi különös. Azonban a szöveg egyszer sem használja a *láz* szót, egyszer sem utal erre a fiziológiai reakcióra; egyszerűen a *meleg* szót használja.

Mindez arra utal, hogy egy *szemantikai* eljárás motiválja azt, hogy a cselekmény szinten megjelenő megfagyást a prózanyelv mondatai a felmelegedésre utaló kifejezésekkel adja elő. Az indokolja ezt a folyamatot, hogy a novellában a *meleg* szónak előkerül egy metaforikus jelentése is, amely az „egmáshoz melegítette őket” (672.) kifejezésben realizálódik. Ebben az értelemben a *meleg* szó nem valamilyen hőmérsékleti értéket referál, hanem az ember–ember-viszony szorosságát jeleníti meg („az otthon melegét”). A *meleg* szónak ez az értelme kiterjed az egész szövegre, felidézi a *hideg* szavunknak ugyancsak az emberi viszonyokra értett, metaforikus jelentésátvitellel képzett *elhidegül* formáját, s így a novella végeredményben átalakítja az egész cselekménynek a jelentőségét. Míg a történet a fázásról, a hideg feloldásának lehetetlenségéről és a megfagyásról beszél, addig a novellában kidolgozott metaforikus jelentésréteg arról szól, hogyan jön létre az emberi kapcsolatok totálisan elhidegült – a novella bevezetőmondataiban felvázolt – világában egy testi-lelki összeforradás. A történet így már valójában nem is a fagyújtógetésről, a menekülésről és a megfagyásról szól, hanem arról, hogy két ember hogyan „melegedik össze”, hogy a kényszerhelyzetben a két gyermek hogyan talál úgy egymásra, hogy végül már álmodozásaikban a közös jövőt tervezgetik. A gyermekek az összegyűjtött tűzifát és végül még életüket is elveszítik; azonban egy társadalmi szférán kívüli világban megtalálják egymást. Már nem úgy tartoznak össze, mint ahogy azt a társadalom értékeli: „az iskolások sugdosódní kezdtek. Egy fiú gúnyosan ki is kiáltotta, amit sugdosnak: – Éva az Imre szeretője! A lány attól fogva nem mert Imrére nézni. Imre is kerülte”. (673.) Ettől eltérően egy olyan szellemi kötődésben fonódnak össze a történet végén, amelynek középpontjában a gondoskodás és a megóvás áll: „elviszlek magammal. El én. Elviszlek feleségül”. (680.) S mindezt következetesen vezeti végig a novella abban az alaposan kidolgozott folyamatban, amely egyre közelebb helyezi egymáshoz a két gyermeket. A narratív paralelizmusnak így egy új folyamata rajzolódik ki. A kudarctörténettel párhuzamosan kialakul egy „sikertörténet” is. Miközben a gyermekek egyre távolabb kerülnek a tűzifától és otthonuktól, aközben egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Erről a folyamatról beszél úgy Gárdonyi a „paralel vonások” kapcsán, mint „a fõvonalnak a visszajáról”.²⁸

²⁸ GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 125.

Eleinte a két gyermek még csak távolról pillantja meg egymást:

Talán félórát is ment már, mikor a fák közt egy fekete folt ötlött a szemébe.

Megszeppenve állt meg.

A folt mozgott...

Nem medve, valami asszonyféle...

Megkönnyebbülten lélegzett.

Mégis leselkedve nézett reá: vajjon kicsoda? Ha a pecsovicsok közül való, nem fogja-e kilocsogni, hogy a Tombor-fiú is rakodott az erdőn?

Aggodalmasan mérsékelte a lépései nesztét, s fától fáig ovakodva közelített feléje.

A nő hajladozott. Gallyat szedett. Egyszer fölegyenesedett s hallgatódzott. Körül is pillantott.

Imre akkor megismerte:

– Nini, hiszen ez Évi, Buray Évi!

S megvidámultan indult a leányhoz. (671.)

Ezután már „mind a ketten örömmel néztek egymásra” (673.); s nem hogy akadályoznák azt, hogy a másik tűzifához jusson, hanem – éppen ellenkezőleg – elkezdik segíteni egymást: „a leány a fiú gyűjtéséhez rakogatta már a gallyakat” (674.). Sőt, a menekülés perceiben már nemcsak segítik egymás, hanem már össze is ölelkeznek, egy kendő alá bújnak össze:

Szorosan összebujtak. A leány megoldta hátul a kendőjét s rátakarta a fiu fejére is.

– Hogy ne fázz, – mondotta.

S a kendő végét átvette a fiu mellén.

– Ugy-e, jó így?

– Jó, – felelte hálásan a fiu. – Irtómód fázott már a fejem.

Összeguborodtak a vékony pamutkendő alatt. A fejüket összetartották, hogy ne fázzanak. (679.)

Végül, az utolsó percekben pedig már szinte összeolvadnak:

A leány még szorosabban simult a fiuhoz. A sötétségben szinte fénylett a szeme. Arcát a fiu arcához szorította. A nyakát félkarral átölelte. (680.)

Megcsókolta a fiu arcát kétszer. A fiu egy perc múlva visszacsókolta. (681.)

S feje a fiunak a vállára hajlott...

A kelő napfény úgy találta őket, egymáshoz simultan, fejüket összehajtottan. [...] Mozdulatlanul ültek azok. A szeme mind a kettőnek be volt hunyva. Lábukat, vállukat beszórta a lengedező szellő selyemként fénylő fehér zuzmarával. (682.)

Amint látjuk tehát, ez az eseménysor a legkevésbé sem a hidegről vagy az üldöztetésről szól... Az ellentmondó narratív paralelizmus egy olyan fordítottan arányos szemantikai paralelizmusban érik be, amely a fagy totális eluralkodását csak azért fokozza, hogy kontrasztosan még inkább kidomborítsa az „összemelegedés” folyamatát. Minél dominánsabbá válik az az eljárás, amely a fázást általánosan létmeghatározó diszpozícióvá avatja, annál hangsúlyosabb lesz a szöveg világában a két gyermek egymásra találásának immár csöppet sem tragikus története. Hasonló szemantikai következményt figyeltünk meg a szarvas szimbólumának aktivizálódása kapcsán is: a megfagyástól az összemelegedésig vezető folyamat egyenértékű azzal a jelentéshatással, amelyet a szarvas a fizikai halál utáni lelki felemelkedés jelképeként fejt ki a novellában. (Talán éppen erre az összefüggésre mutat rá a szöveg „áldott bőségű meleg” [671.] kifejezése.)

Olyannyira nagy szerepe van a szövegben a fentiekben bemutatott értelmi összeférhetetlenséghez vezető széttartó narratív paralelizmusnak, hogy az még a novella alapját képező *fázik* szó jelentését is teljesen újraalkotja. A *fázik* szó nemcsak azáltal tesz szert különleges jelentőségre, hogy mondatszóként az „Imre fázik” kifejezésben a nyelvi sűrítés novellabeli prototípusává válik, s így az adott elbeszélő szöveg központi szótémájává lesz, hanem azáltal is, hogy egy hamis, ámde produktív etimológiai szókapcsolás révén összeköttetésbe kerül a *fa* szóval. Ez a költői etimológia a *fázik* szót két jelentésre bontja: 'hideg leli' és 'fával foglalatoskodik'. A no-

vella egésze pedig végeredményben nem más, mint a két igei jelentés által elindított két cselekmény egymás mellé helyezése. A *fázik* szó metaforikus szemantikai kétosztatúságából kibomló fagyoskodás története és fagyújtés története olyan szemantikai párhuzamot létesít, amely megteremti a kizárólagosan csak az *Erdei történet* című novellát jellemző metaforikus referenciát, szövegvilágot. Nincs még egy olyan költői szöveg, amely a fázást és a fagyújtást ennyire szoros jelentésvizonyba helyezné az életben maradás tükrében. Hasonlót talán találhatunk Jack Londonnál (pl. *Az élet törvénye* – 1901), de azonosat semmi esetre sem...

Ez a megfigyelés azonban pontosításra szorul. Semmilyen nyelvi jel vagy konkrétan megragadható metaforikus kifejezés sem utal arra, hogy a *fázik* szó kétértelmű volna a szövegben. Így csak bizonyos megszorításokkal lehet azt mondani, hogy a szó metaforikus kétértelműségéből szabadul fel a két cselekmény. Sokkal helyesebb úgy fogalmazni, hogy a fagyoskodás történetének és a fagyújtás történetének az egymás mellé helyezése és szemantikai párhuzamba állítása teremti meg annak a lehetőségét, hogy a *fázik* szót kétértelműként fogjuk fel. A *fázik* szó metaforikussága nem annyira a narratív paralelizmus kiindulópontja, mint inkább eredménye. A fagyoskodás és a fagyújtás történetének egymás mellé helyezése és párhuzamba állítása *jelképző erővel lép fel a szöveg szintjén*: új módon alkotja meg a *fázik* szót. Mégpedig úgy, hogy a novella szövegvilágában újra megteremtett szó belső formájaként a *fa* szót határozza meg. Ebben (csak és kizárólag ebben) a szövegben a *fázik* szó elszakíthatatlan világszemléleti összefüggésben áll a *fával*. Így tehát a *fázik* szó metaforikus szemantikája az *Erdei történet* teljes költői szövegvilágának eredménye és egyben poétikai kiindulópontja is. Máshogy megfogalmazva: a *fázik* szó az *Erdei történet* szövegszava – a költői szó és a teljes szövegmű szemantikai ekvivalenciájának biztosítója.

A fagyoskodás története és a fa novellabeli története annyiban kerülhet egymással párhuzamba, amennyiben a fa ugyanolyan alanyi létmódra tesz szert a novellában, mint a fázó főszereplők. Az antropomorfizáció folyamata a hó alatt megbúvó letört élettelen gallyakból indul ki és a megszemélyesített fáig vagy erdőig, vagyis a szarvas metaforikus lényegiségéig jut el. A szarvas az „erdő királyként” (676.) és a fején hordozott „ágas-bogas” (676.) agancs (az *agancs* szó – ahogy arra már korábban rámutattunk – az

ág szóból származik) révén magának az ágnak, a fának és végső soron az egész erdőnek az élő alakmása lesz. A szöveg a fa megszemélyesítésének hosszú folyamatán keresztül jut el a holt venyigétől az élő szarvasig (mint az erdő alakmáráig). A szöveg elején az erdő tökéletesen passzív tárgyként funkcionál: a földre hullott venyige, a gallyak és ágak mind-mind holt, tűzrevaló faként jelennek meg. A fa egyetlen létértéke ekkor még a kivágás és az eltüzelés. A két gyermeknek el kell veszítenie az ekként funkcionáló rőzsét és az erdő legmélyére kell menekülnie ahhoz, hogy a fa új létmódra tehessen szert a szöveg világában. Ettől a pillanattól kezdve a fa cselekvővé válik: „a keresztül-kasul álló ágak lekapták a fiú fejéről a sapkát”. (674.) A hamarosan feltámadó szél pedig egyenesen aktív (a szarvashoz hasonló) uralkodó személyiséggé avatja az erdőt: „abban pillanatban megmozdult a fejük fölött is a fák koronája”. (676.) Majd később, ahogy a szél elkezd üldözni a gyermekeket, úgy a fák is hajtani kezdik őket az erdő mélye felé: „az ágak lépten-nyomon az arcukba csapódtak” (677.), „fekete óriásokként álltak a fák a sűrű este homályban, s mintha a karjukkal integettek volna...” (678.) Így tesz szert egyre jelentősebb történetképző funkcióra a magyar szólás-mondás: „még az ág is húzza”. Az üldözés egyre beljebb, az erdő közepe felé csalja a két főszereplőt, akik végül egy „öreg fa” (678.) szelárnnyékában találják meg végső nyughelyüket. Itt pillantja meg őket a fák koronájához hasonló fejdísz hordozó szarvas, amely az „erdő királyként” és szemeként bámulja meg másnap hajnalban a két különös, megfagyott erdei vendéget.

Az egyre fokozódó antropomorfizálás önálló cselekménnyé összeálló cselekvéssort tulajdonít az ágnak, a fának és az erdőnek. A történet elején még a két főszereplő cselekszik a fával (ti. gyűjtögetik a fákat); a végén már a farengeteg cselekszik a gyermekekkel (ti. hajtja őket), s így főszereplővé válik. Amíg a gyermekek cselekszenek, addig fáznak; amikortól a farengeteg kezd el cselekedni, a két gyermeknek egyre inkább melege lesz. Így aztán egy olyan különös narratív paralelizmus jön létre, amelyben a fa története elkezd értelmezni a gyermekek történetét. Az ágak, a fák és az erdő fokozatos életre kelése párhuzamosan halad egyfelől a gyermekek fokozatos kihűlésével, másfelől a két gyermek fokozatos közeledésével és egymásra találásával. A gyermekek testének megfagyása – ahogy arra már utaltunk – pusztán csak a negatív feltétele a más szinten végbemenő egy-

másra találásnak: a novellában elővezetett elhidegült társadalmi létnek mindenféleképpen fel kell számolódia ahhoz, hogy a két főszereplő „összemelegedhessen”. Ennek az új közös létmódnak a tere az erdő legmélyebb pontja. Ez az a hely, ahol az erdő antropomorf életre kel, s megmutatja az a létmódot, amelyre a gyermekek a megfagyással párhuzamosan rátalálnak. A jéghideg havas szél annak a társadalmi létmódnak az allegóriája, amely elől a gyermekek menekülnek. Ez a szél tördeli szét az embereket allegorizáló fákat: „a szél ropogva rázza a fákat [...] és a szél már harsogva tördelte az erdőt”. (677.) Azonban a történet legvégén a gyermekek egy öreg fára találnak, mely utolsó menedékkül szolgál: a fa „erős alsó ágai” megvédik a főszereplőket ott, ahol a szelárnnyékban „hó is alig volt”. (678.) Ez a fa képviseli tehát azt a gondoskodó és figyelmes létmódot, amelyet a történet legvégén maguk a főszereplők vizionálnak saját jövőjükéről álmodozva. Az erdő mélyén menedéket és megnyugvást nyújtó öreg fa válik annak a létmódnak az alakmásává, amelyet a két gyermek egymásra találva fedez fel, s amelyet szimbólumként az agancsos szarvas (mint a lelki felemelkedés és Krisztus országának jelképe) is megjelöl. Így jön létre az a szemantikai párhuzam, amely a *fázik* szó költői-nyelvi kezeléséből kibomló megfagyás történetének és a fák történetének narratív párhuzamba állításából szabadul fel.

*

Gárdonyi prózapoétikájában és különösen a novellanyelvre vonatkozó megfontolásaiban a tömörítés és sűrítés, illetve a „paralel vonás” elszakíthatatlan eljárásaként mutatkozik meg. A Gárdonyi-novella mondatainak sűrűsége nagyon keveset mond az előadott eseményekről. Azonban a mondat szavainak metaforikus szemantikája egy olyan specifikusan költői elbeszélőkészséget szabadít fel, amely a jelentésképzés szintjén létrehozott és a fő cselekményszállal párhuzamba állított másodlagos cselekménnyel az események sokszínű értelmezési lehetőségét tárja fel. Amit a novella tömör mondatai megfelelő kifejezések híján nem tudnak elmondani az emberi tettekről, azt a mondatok metaforikus jelentése által felszabadított narratív paralelizmus ki képes bontani.

Gárdonyi novellapoétikáját vizsgálva tehát egyfelől világossá válik, hogyan érvényesül az általános novella-modell: „párhuzamosan azzal a cselek-

ménnyel, amely nem reprodukálható új eredménnyel, feltűnik egy másik, az eredetitől eltérő cselekmény, ám mégis ugyanahhoz a következményhez vezet, mint amaz”.²⁹ A kudarc megismétlődése mentén kialakuló narratív paralelizmus valóban minden novellát áthat – így Gárdonyi szövegeit is. Másfelől azonban a Gárdonyi-szövegmű rámutat arra is, hogy mindez csak a novella *cselekményszintjén* van így. A novella *szövegszintjén* azonban a narratív paralelizmus szemantikai paralelizmusból is felépülhet, amely pedig már teljesen más eredményhez vezet. A novella kapcsán kettős narratív paralelizmusról kell tehát beszélnünk. Az elsődleges párhuzam a cselekmény szintjén jön létre: a novella történetének legfőbb tétjét alkotó tragikus eseménysor még egyszer megismétlődik, s a második cselekménysor is ugyanazzal a kudarcral ér véget. A szöveg szintjén szemantikai alapon létesülő másodlagos narratív paralelizmus azonban egy *ellentmondó* paralelizmus: azoknak a szavaknak a metaforikus értelmi potenciáljából, amelyek a bukást előmozdító és a kudarcral végződő tragikus cselekedeteket nevezik meg, sajátos módon egy olyan szóművet épít fel, amely a felszámolódás fölé egyfajta teremtődést helyez. Így a cselekményszintű értékvesztést mindig egy szövegszintű értékelismerés vagy értékteremtés váltja fel. Ez az a poétikai folyamat, amely beteljesíti a Gárdonyi-novellák Németh G. Béla által felismert értékrendi specifikumát: az áhítatot és a részvétet. Ez az áhítat a költői nyelvnek szól, amely rávezet minket arra, hogyan részesüljünk abban a képességben, amely a szó segítségével még a lét kudarcában is felismeri az értéket és az értelmet.

BENGI LÁSZLÓ

*Hatalom és reprezentáció
mint a modernitás ambivalenciája
Gárdonyi novellisztikájában*

Gárdonyi Géza egy korai rövidtörténete, az *Egy regény története* ironikus anekdotázással mesél – valljuk be, elég közhelyesen – a regényírás nehézségéről. Főhőse föladja munkáját, hivatalnoki, nappal dolgozó és éjjel olvasó életmódját írásra s borivásra cseréli. Múltjával együtt nevét is leveti, önmagát – kissé fellengzősen – immár Pálhalmy Adorjának vallja. Az önazonosság váltása kezdetben sikeresnek látszik: az újdonsült írójelölt könnyedén vázolja maga elé a ponyvaírói vállalkozás nyereséges pénzügyi tervét, miként különösebb fejtörés nélkül ötlei ki leendő művének szereplőit és regényes cselekményét is. A címmel kicsit nehezebben boldogul, s csak a többedik variánszal elégszik meg, ám az első szó megválasztásában már egyáltalán nem jut dűlőre. Hiába jogosítja vérmes reményekre, hogy a város napidíjas írnokaként az írásnak gyakorlott művelője volt, a címben beígért regényből egy sor sem készül el. Hősünk másnap megszegyenülten kullog vissza munkaadójához. A még lázadásnak sem igen nevezhető rövid kalandot jószerevével meg nem történtnek állítja be, ahogy főnöke előtt Pavlicsek Vendel ismét polgári nevén nevezi meg önmagát. A beígért fordulatból tehát semmi sem lett, az egyetlen – ám annál önironikusabb változás – talán csak annyi, hogy Petőfi gipszszobra, Jókai és Victor Hugo arcképei a fáskosárban végzik, hiába kerültek egy estére a példaképeket választó és ihletet remélő írnok szobájának díszhelyére.

A korai írás kétféle várakozást is ébreszthet a Gárdonyi-szövegekhez közelítő olvasóban. Miközben a novella közhelyeket csúfol ki, szintúgy sablonossá válik, az írás alapvető kérdéseit a kedélyes súlytalanság irányában hangolva át. Ezáltal a ponyvaszerű irodalomkép bírálata maga is a ponyva felé mozdul el. Másrésztől viszont Pálhalmy Adorjánunk írói nehézségei talán nem ott támadnak, ahol leginkább várni lehetne. Nem a történetváz-

²⁹ SZMIRNOV, *I. m.*, 418.