

Kovács Gábor

Szó és szöveg viszonya Gárdonyi prózájában

„Gyöngy minden szó, amely sugártörésben van elhelyezve... Némelyik szó szinte reflektor-erejűvé válik. Az ilyeneket nevezem reflektor-szavaknak. Ebben van az *épathète rare* és a *mot imprévu* is.”

Gárdonyi Géza¹

Nagy Sándor 2000-ben készült tanulmánya felhívja a figyelmet arra, hogy Gárdonyi titkosírással írt feljegyzéseinek gyűjteménye – amelynek kódnyelvét 1969-ben fejtették meg –, vagyis „a Tikosnapló Mesterkönyv-fejezetéből kibontható *művészetelméleti gondolkodás* mindenképpen a Gárdonyi-életmű egyik legfontosabb területe”.² Az 1910-es évek közepétől kezdve írt, kiemelkedő poétikai tudatosságot tanúsító jegyzetek jelentősége valóban vitathatatlan: arra szólítanak fel, hogy Gárdonyi írásművészetét átalakulásában ragadjuk meg, regényírásmódjában pedig két élesen megkülönböztethető poétikát ismerjünk fel. Gárdonyi „történelmi regényei” és „társadalmi regényei” vagy „nagyregényei” és „kisregényei” más-más konstrukciós elv alapján épülnek fel, s bár nem kifejezetten a történelmi–társadalmi, kaland–realista, nagy–kis műfaji oppozíciók alkotják a két eltérő regénypoétika domináns tendenciáit, mégis fel lehet ismerni a szövegszerveződésszintjén realizálódó fundamentális különbségeket. Gárdonyi „nagyregényei” a történetképzést és a cselekmény által meghatározott szubjektumot állítják a középpontba; „kisregényei” pedig a nyelvképzést és a személyes szóban születő szubjektum létesülését avatják domináns szövegszervező elvvé.³ Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy nagyvonalakban jellemezzem Gárdonyi prózanyelvi művészetének ezt a kettősségét, az *Aggyisten*, *Biri* című „kisregény” interpretációja segítségével pedig működésében tárjam fel szó és szöveg dinamikus költői viszonyának felépülését.

I. Gárdonyi prózanyelvei

Gárdonyi Géza 1916. július 17-én ezt jegyezte fel naplójában: „ma gondoltam rá, hogy mily kevés karaktert állítok elő, s az élet sok miliője iránt vak vagyok.

-
- 1 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Tikosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974. (51–147.) 140. (Az alábbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)
 - 2 NAGY Sándor, *Gárdonyi közelében*, Dobó István Vármúzeum (*Studia Agriensis* sorozat 21.), Eger, 2000, 117.
 - 3 A szó és szöveg dinamikus viszonyában tetten érhető költői nyelvképzésnek, illetve a személyes szóban születő szubjektum létesülésének a poétikáját a diszkurzív poétika fejteti ki. Vö. Kovács Árpád, *Diszkurzív poétika*, Veszprémi Egyetemi Kiadó (*Res poetica* sorozat 3.), Veszprém, 2004.

E hó közepe táján világosodtam rá, hogy minden műnek próbaköve a regzés. Tehát ötvenhárom éves koromban kellett megtudnom, amit már tizenhét éves koromban tudhattam volna, s mi más akkor az irodalmi pályám!” (24.). Ez az erősen önkritikus bejegyzés arra enged következtetni, hogy az 1910-es évek során Gárdonyi prózanyelvének poétikájában váltás következett be. Történelmi tematikájú „nagyregényei” és *nagynovelláinak* keresztelt „kisregényei” felépítésének összehasonlítása valóban markáns eltérést mutat. Az *Egri csillagok* (1897–1901), *A láthatatlan ember* (1900–1902) és az *Isten rabjai* (1906–1908) című „nagyregényei” jól ismertek. S ugyancsak nyilvánvaló annak a forrásgazdag és cselekményközpontú elbeszélésrendnek a sikere, amely ezeket a regényeket szervezi. Maga Gárdonyi azonban sokat emlegette az ilyen regényírás nehézségeit: az adatgyűjtés és az adatok regénnyé öntése anyagilag és szellemileg is nagy áldozatot kívánt tőle. Meg is írja a naplójában: „»ha tetszik, ha nem, én többé aligha vállalkozom ilyen alapon regénycsinálásra. Gazdag embernek való multság az ilyen!«”.⁴

A nagynovella vagy „kisregény” műfajába sorolható művei – *Az öreg tekintetes* vagy az *Ida regényén* kívül – viszont már kevésbé ismertek,⁵ s maguk a műfaji jellemzők is kevésbé világosak. Hogy miért van az, hogy kevésbé ismeretek – erre nehezen lehetne választ adni... Azonban, ha sikerül tisztázni és feltárni e művek poétikai újszerűségét, akkor az talán támaszként szolgálhat a szélesebb körű olvasás számára. Ha rá akarunk mutatni a „kisregények” specifikumaira és Gárdonyi átalakuló regénypoetikájának főbb vonásaira, akkor érdemes odafordulni a *Mesterkönyv* megjegyzéseihez. Hiszen nemcsak arra világítanak rá, hogy milyen írásművészeti hibákat fedezett fel Gárdonyi azokban a „nagyregényekben”, amelyeket korábban – a családi hagyomány szerint – életműve legjobb (*Egri csillagok*), legkedvesebb (*A láthatatlan ember*) és legszebb (*Isten rabjai*) alkotásaiként tartott számon,⁶ hanem mert értékes reflexiókat tartalmaz az életművében újonnan létesülő regényforma eljárásaira vonatkozólag.

Gárdonyi kissé kritikusan ezt írja a saját „nagyregényeinek” prózapoétikai hagyományát elsődlegesen meghatározó Jókai-féle írástudatról: „a szép lány, ha hibáját is megmondom, egyszerre nem tündér, hanem ember. A gonosztevő, ha valami jót mondok róla, egyszerre nem ördög, hanem ember. Jókai ezt nem tudta” (83.). Azonban hozzá kell fűzni ehhez azt is, hogy mindezt – saját belátása szerint – maga Gárdonyi sem tudta egy ideig. Vagy legalábbis nem elsősorban erre az „emberalkotó törekvésre”⁷ koncentráltak történelmi regé-

4 GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, Dante Kiadás, Budapest, é. n., 47.

5 A „kisregénynek” nevezhető művek listája: *Cyprián* (1888), *A báró lelke* (1893), *A lámpás* (1895), *[A kékszemű] Dávidkáné* (1899), *Az a hatalmas harmadik* (1903), *Az öreg tekintetes* (1905), *Ábel és Eszter* (1907), *Te Berkenye* (1913), *Szunyoghgy miatyánkja* (1913), *Aggyisten, Biri!* (1914), *A kürt* (1915), *A kapitány* (1915), *Leánynézőben* (1916), *Julcsa kútja* (1916), *Vallomás* (1916), *Ki-ki a párjával* (1918), *Ida regénye* (1920), *Bibi* (1929).

6 Z. Szalai Sándornak *Az élő Gárdonyi* című könyv második kötetében, a 91. oldalon feljegyzett családi emlékek alapján tett megállapítása. Z. SZALAI Sándor, „Igazítások” *Attila életrajzán = Gárdonyi műhelyében*, Magvető Kiadó, Budapest, 1970, (162–175.) 162.

7 A fogalom eredete – Sík Sándor, *Gárdonyi Géza = Gárdonyi, Ady, Prohászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Pallas Rt. Kiadása, Budapest, 1928, 15–130.

neyei. Mindazonáltal bizonyos szempontból teljesen igaza van Schöpflin Aladárnak:

„Ami ezekben [ti. Gárdonyi történelmi regényeiben] történelem, az csak messziről fénylő színháttér, a földolog az előtér, a mindig egyforma, időtlen kicsiny emberi sorsok képe. Nem a múlt páthosza sugallta ezeket a regényeket, nem is az érdeklődés, amellyel a történelmi regényírók egy kor tükrében keresik egy nép, egy nemzet, egy ország, vagy az emberiség sorsának, vagy jellemének képét. Gárdonyit az érdekelte, mivé alakul egykét jelentéktelen, a nagy eseményekben legfeljebb passzív szerepet játszó ember élete egy bizonyos történelmi kor milieujében. Azt lehet mondani, történelmi műveiben a történelem csak másodsorban fontos az apró emberi magánügyek mögött. Ez tudatos poétikai gondolat nála, ő így fogta fel a történelmi regény feladatát.”⁸

Schöpflin éleslátású megjegyzését a Gárdonyi-recepció joggal tekintette kiindulópontjának. Az előtér–háttér fogalompárosával dolgozó poétikai megfigyelés helyesen emeli ki azt, hogy az egyén története hogyan kerül fókuszba – a történelmi kereten belüli – a „nagyregényekben”. Ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy a személyes történet válik ezekben poétikailag domináns eljárássá – s valóban, kevéssé lehetne a három regény szereplőire ráilleszteni azt az elvárásrendszert, amelyet a fentiekben idézett Gárdonyi-megjegyzés követel meg. Előtérbe mindhárom esetben egy bizonyos személy *Bildungsroman*-szerű sorsa kerül, amely azonban oly nagy mértékben rá van utalva a történelmi narráció cselekményképző eljárásaira, hogy a sorstörténet mégsem válhat személyessé. A történet a „nagyregényben” egy egyéné – de mégsem lehet azt mondani, hogy személyes történet lenne. Azonban van egy másik problémakör, amely a „nagyregények” középpontjába kerül: nem a szubjektum identitásának létesülését, hanem a történetmondásban létesülő nemzeti identitásnak, vagyis a narratív identitás egy kollektív formájának a kialakulását kutatják e regények.⁹ A perszonális nyelven alapuló szubjektumképző szöveg Gárdonyi „kisregényeiben” kerül csak előtérbe.

1. A történetképző „nagyregény” írásművészete

Gárdonyi történelmi regényeinek konfigurációja kettős meghatározottságú. Mindegyik „nagyregény” tartalmaz egyfelől egy markánsan prefigurált történetet; másfelől pedig létrehoz egy olyan cselekményt, amely sajátos módon refi-

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

9 A narratív identitás fogalmát ricoeuri értelemben használom. Vö. Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság = Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Jeney Éva), Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 373–411. Illetve: *A narratív azonosság = Narratívák 5. – Narratív pszichológia* (Szerk. Thomka Beáta, ford. Seregi Tamás), Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 15–25.

gurálja ezt.¹⁰ Egervár ostroma, a hunok európai szerepe és Margit középkori élete olyan történetekként adottak a magyar kulturális öntudatban, amelyek a Gárdonyi-regények előtt is már számtalanszor el lettek mondva. Ennyiben a regények viszonylag szilárd konfigurációjú háttérrel dolgoznak. Bornemissza Gergely, az írnok Zéta és Jancsi fráter döntő részben Gárdonyi által kitalált élettörténete pedig azért kerül előtérbe, hogy a már eleve elmondott történet keretében valamilyen úton-módon annak olvasatává váljon. Így az életsors konfigurációja refigurálja a stabil prefigurációval bíró történelmi történetet ezekben a regényekben. Azonban ki kell emelni, hogy az egyes életsorsok cselekménye nem tud leválni a történelmi szüzséről, hiszen bármennyire is önálló olvasatokká válnak, mégiscsak *maguknak* a már eleve elmondott történeteknek az olvasatai. Akármennyire is kitalált a főszereplő története, az mégsem szűnik meg a már eleve szilárd konfigurációval bíró elbeszélések refigurációjának lenni – vagyis nem képes elszakadni a háttértörténettől. Bármilyen erőteljesen is törekszik az előtérbe, mégiscsak az egyén története a projekció, amelyet mégoly fiktív mivolta ellenére is a történelmileg meghatározott háttérnarráció vetít ki. A regény középpontjába így mindig az kerül, hogy az eseményeket megfigyelő és átélő főszereplőnek hogyan sikerül megértenie és leírnia a történelemben kirajzolódó sorstörténetét. Ezek a regények valójában a történelem egyedi olvasatainak megírás-történetét alkotják meg.

S éppen ez alkotja Gárdonyi „nagyregényeinek” különlegességét is. Ezek a regények a *Bildungsroman* sorstörténeti elbeszélésmódja (Bornemissza Gergely életének, Zéta krónikássá válásának, Jancsi fráter írnokká fejlődésének a története) mellé állítják a kollektív narratív identitás kialakulásának analízisét. Gárdonyi „történelmi” regényeiben ugyanis csak a fabula témája történelmi. A szüzsé már nem más, mint egy-egy elbeszélő műfaj poétikai értelemben vett paródiája, újrafelfedezése és analízise. A narráció témája maga a kollektív identitást képző történetmondás eltérő formáinak kialakulása. Az *Egri csillagok* annak a históriás tudósító elbeszélőformának a kialakulását jeleníti meg, amely során egy, az eseményekben részt vevő ember válik elbeszélővé. *A láthatatlan ember* egy olyan tudós (krónikás) történészi elbeszélőforma születését ábrázolja, amelyben a szemtanú elbeszélő hasztalanul igyekszik kialakítani egyfajta objektív, a megjelenített eseményektől elterelő távolságot. Ennyiben e regény rá is mutat a történész elbeszélői objektivitásigényének lehetetlenségére, s a személyes érintettségéből fakadó interpretáció kikerülhetetlenségére. Az *Isten rabjai* pedig a legenda elbeszélőformájának születését kutatja. A „nagyregények” szövege végeredményben a kollektív tudatot képző elbeszélőnyelvek létesülésének egzisztenciális analízisét alkotja: azt vizsgálja, milyen kontextuális feltételei vannak az olyan narratív formák kialakulásának, mint a históriás ének, a krónika és a legenda. Tehát Gárdonyinál a „nagyregény” valójában nem más, mint az elbeszélőnyelv kutatása; „történelmi” regényeinek szava az elbeszélőszó eltérő formáinak születéséről szólnak. Röviden így lehetne meghatározni Gárdonyi „történelmi” regényeinek központi kérdésfelvetését: hogyan jönnek létre a nem népi eredetű elbeszélőformák? Hogyan ragadhatóak meg a modern elbeszélés nem-folklór gyökerei?

10 A prefiguráció, konfiguráció és refiguráció fogalmáról lásd bővebben: Paul RICOEUR, *A hármás mimézis = Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, (Ford. Angyalosi Gergely) I. m., 255–309.

2. A nyelvképző „kisregény poétikája”

A Gárdonyi írásművészetében sajátos módon kialakított „kisregényi” konfiguráció ugyancsak kettős meghatározottságú. Rendelkezik egyfajta specifikus történetképző eljárással. Azonban a „kisregények” esetében már domináns műfajképző követelménnyé válnak a specifikus történetképző eljárást megalapozó *költői nyelvi fogások* is. A „kisregény” Gárdonyi írásmódjában egyszerre jelent különleges történetképzést és nyelvképzést is.

Gárdonyi tudatosan nevezi „kisregényeit” *nagynovellának*. Kétség kívül regényről van itt szó, azonban egy különleges történetképzéssel bíró regényről. S ezt a specifikumot jelöli az új műfaji megnevezés. A szóösszetételben a *novella* egy bizonyos szemantikailag sűrített központi jelenetet jelöl; a *nagy* szó pedig a regénnyé bővítés, nagyítás vagy kiterjesztés poétikai aktusára utal. Gárdonyi így részletezi a „kisregény” vagy nagynovella történetképző sajátosságát:

A nagyjelenet minden! A többi csak előzmény. Ha így vázolod a regényt, a befejezés után könnyű munka minden bővítés és epizód. Tehát ha azzal ülsz az íróasztalhoz, hogy regényt írsz, kezdj azon, hogy csak tizedrésznyire rövidített, egyjelenetes nagynovellának írod meg. (70.)

A regényt ne regénynek szándékdold, hanem csak novellának. A kompozíció tehát csak egy szépjelenet, amelynek az előzményeit bevezetésképpen, röviden mondd el. (70.)

39

A „kisregényt” tematikus szintjét felölelő történet tehát *egy központi jelenet kiterjesztéseként* fogható fel. S ez alkotja kompozíciójának különlegességét.

A „kisregénybe” foglalt történet azonban csak annyiban válhat különlegessé, amennyiben maga a központi jelenet is egyedi sajátosságokkal bír. Gárdonyi szerint az ember élettörténete nem fogható fel és nem érthető meg folyamatként: „a való élet történetei csak egy jelenet” (29.), „a való élet történeteiben is vannak hézagok, elnagyolások, szakadások, s mindig csak egy jelenet a történet” (71.). Ennek a mintájára igyekszik felépíteni a nagynovella konstrukcióját is. Az ilyen értelemben vett „életjelenet” egy olyan szituációból épül fel, amelyben az ember szorult helyzetbe kerül: „a nagynovella egy karakter belevetése a saját ellentézisébe” (29.). Ezt az állapotot nevezi Gárdonyi „rezgésnek” és „extázisnak” vagy „ellentézisnek” és „kontrasztnak”.¹¹ A „kisregény” középpontjában tehát mindig egy olyan jelenet áll, amelyben az ember egyfajta ellentétképző kényszerhelyzetbe kerül:

Nagynovellában fő a nagy gőzű, csökönyös vagy egyébképpen rendetlen akarat, hogy valamit teljes erejével vagy lelke gyökerével, élete árán is akarva akar. Olykor maga vesztére esztelelenül, mert ez kelt extázist, nagy cselekedetet, nagy bajt.

11 Vö. NAGY Sándor analízisével: *Világkép és stílus. Gárdonyi gyakorlati esztétikája = Gárdonyi közelében, I. m.*, 104–129.

Fűtsd az akaratot, szenvedélyt, a legerősebb rezgéseket, és ütköztess. Ha más akarat alá van helyezve valamely akarat és attól szabadulni akar, az is akarat, nagy erőfelfejtés, de ha passzív, akkor csak mellékfigura lehet. (78.)

A kényszerhelyzetben az ellenakaratba ütköző elszánt akarat valójában mindig önmagával szembesül: meglátja „önmaga ördögét” (92.) vagy önmagában hordozott „karikatúráját” (93.). A „kisregénynek” pedig ezt a személyes belső konfliktusszituációt kell kibontania regénytérre és regényidővé. „Voltaképp egyvalami baj körül forog minden elbeszélés. Tehát ha komponálunk, a bajt keressük, amibe a hőst beleállítjuk, belekeverjük.” (24.) A „kisregény” története így valójában nem más, mint a szubjektum egy adott kényszerhelyzetének kiterjesztése. A regény teljes elbeszélte világa ennek a projekciónak a része – s ez szavatolja a történet abszolút személyességét is.

A szubjektum kényszerhelyzete azonban önmagában még nem alkot elbeszélést. Szükség van ehhez még az elbeszélő szóra, a narratív diszkurzusra is. A szubjektum kényszerhelyzetét kibontani képes elbeszélőnyelv Gárdonyi „kisregényeiben” elválaszthatatlan a szó kényszerhelyzetének prózanyelvi kiterjesztésétől.¹² A „kisregényi” konfigurációnak konstitutív eleme a *szemantikai zavarba helyezett szó* (ti. a tág értelemben vett metafora, „*az építhető rare és a mot imprévu*” [140.]), amely egyszerre létesül a történetképző központi jelenettel. Az a különleges szituáció, amelyből a műalkotás története kialakul, mindig egy különleges szómetaforából bomlik ki. Ezt a költői nyelvi kibontás-folyamatot Gárdonyi nagyon pontosan jelöli meg: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet” (106.). Ez a nyelvi kiterjesztés-folyamat a „más szóval a szót” prózanyelvi poétikájának a lényege. A „kisregényi” nyelvalkotás prózanyelvi feltétele tehát: a szómetaforából kiinduló és a metaforikus kifejezésen keresztül a narratív paralelizmusig elvezető diszkurzív aktus. Gárdonyi „kisregényeiben” mindez elfüggetleníthetetlen a szubjektum válsághelyzetétől: a szubjektum válságba kerülését a szó szemantikai válsága alapozza meg, s a szubjektum válságból történő kilábalását egy új nyelvi horizont felépülése követi végig.

II. Szó és szöveg viszonya az Aggyisten, Biriben

A Gárdonyi írásművészetében kialakított „kisregényi” formának a sajátossága az, hogy „novellából bővül fel regénnyé”: „írástechnikájához hozzátartozott, hogy regényeit kicsire méretezve fejlesztette”.¹³ A „kisregény” tehát ebben a felfogásban „az az elbeszélésmód, amely egy novellai redukáltságú kulcsjelentet bont ki nagyepikai cselekményvilággá”.¹⁴ Az *Aggyisten, Biri* című 1914-

12 Ennek leírására tett kísérletemet lásd: Kovács Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, Gondolat Kiadó (*Universitas Pannonica* sorozat 14.), Budapest, 2011.

13 GÁRDONYI József, *I. m.*, 144.

14 KOVÁCS Gábor, *I. m.*, 20.

ben írt műalkotás is „eredetileg novellának indult”,¹⁵ azonban a prózanyelvi részletezőkészség regénnyé alakította. A cím különössége ki is jelöli azt a szemantikailag megterhelt, novellai eljárásokkal kidolgozott jelenetet, amely a műalkotás poétikai középpontját alkotja. Azt a jelenetet, amelyben a főszereplő először, hangos szóval kimondja ezt a kifejezést, a teljes regény kulcs-helyének tekinthetjük.¹⁶ Az „Aggyisten, Biri...” kifejezés kimondásakor a főszereplő „nehéz melléből remegve, halkan, melegen tör ki a szó” (85.). A kényszerhelyzet szülte szó ezen intonációs specifikuma hatalmas mértékű jelentéssel telíti a szavakat: rengeteg verbalizálhatatlan, de mégis odaértett jelentést sejtet. Maga a főszereplő rá is mutat az intonációban hordozott értelem kimondhatatlanságára: „Nem tehetek róla, Biri, de én úgy vagyok veled... Olyan kimondhatatlanul...” (86.). Az egyszerű köszöntés kimondásának ezt az érthetetlen bonyolultságát megmagyarázza a regénynek az a része, amely a jelenetet megelőzi, s amely a megszólítás hosszú előkészítéséről szól; a regénynek a jelenet után olvasható része pedig a lány megszólításának azt a jelentőségét tárja fel, amelyet a kimondásaktus visz véghez a főszereplő történetében. Ez a jelentőség fordulatértékű. Az „Aggyisten, Biri...” kifejezés kimondásának aktusa az arisztotelészi értelemben vett fordulat minden jegyét magán hordozza: egyszerre jelent sorsfordulatot (metabolé), cselekményfordulatot (peripeteia) és szubjektumképző felismerést (anagnoriszisz) a regényben.

A regény fabulája meglehetősen egyszerű, s szervezettségében magán hordozza a *Rómeó és Júlia* szüzsétípusának jegyeit.¹⁷ A főszereplő, Kelesse Pál hétéves amerikai bányamunkából érkezik haza falujába. Hazaérkezve megpillantja Birit, apja régi ellenségének lányát. Ez a pillantás felkavaróan hat, mert az a kislány, akit gyermekkorában a két család feszültsége miatt folyton bántott, időközben a falu legszebb hajadonjává nőtt fel. Hosszú készülődés után megkísérli megszólítani a lányt, s megpróbál bocsánatot kérni a régi sértésekért. A lány azonban haragosan elutasítja. Ennek hatására a főszereplő sikertelen kísérletet tesz arra, hogy szíven löve magát azzal a revolverrel, amelyet a lány bátyjával szembeni védelem miatt hozott haza Amerikából. A sikertelen öngyilkossági kísérlet után a fiú elmegy a világháborúba, amelyben többször vakmerően megmenti a szeretett lány bátyját. Sebesülten hazaérkezve még a lány apját, állítólagos ősellenségét is kimentti egy elszabadult lovaskocsiról. A menekítés során szerzett újabb sebeiben fekszik, amikor meglátogatja őt a lány, és bevallja, hogy minden bántás ellenére valójában már gyermekkorában neki szánta magát. Ezzel a jelenettel zárul a regény.

15 GÁRDONYI József, *I. m.*, 221.

16 GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri = Aggyisten, Biri – Kisregények 1914–1922*. (Szerk. Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967, (7–107.) 84–88. (Az alábbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

17 Egy magyar vonatkozású összehasonlítási lehetőség: „Ez az *Aggyisten, Biri* érdekes összehasonlításra ad alkalmat szituációinak és alakjainak hasonlóságai révén Móricz Zsigmond *Pillangójával*. Gárdonyi kettejük között az idillikusabb, – Móricz a telibb, szenvedélyesebb és forróbb. Gárdonyi az egyszerű, egyenes vonalakra igyekszik redukálni a dolgokat. Móricz vonalai izgatottabbak, többértékűek, mélyebb perspektívákból jöveők.” – SCHÖPFLIN Aladár, *A posthumus Gárdonyi*, Nyugat, 1925/12–13.

Ez az egyszerű fabula és sematikus szűzsé azonban összetett értelmű szöveggé válik a regény középpontját alkotó fordulat-jelenet novellai sűrűségű nyelvi kidolgozásának köszönhetően. A tökéletes gyűlöletből az abszolút szeretettbe átvezető fordulat-jelenet gondosan felépített szemantikai konstrukciója révén a mű magának a fordulatnak a regényévé válik. A kulcsjelenetbe sűrített metaforikus jelentésvonatkozások a prózanyelvi részletező munka segítségével a teljes regényre kiterjednek, s így a műalkotás a fordulatértékű életesemény vagy határhelyzet általános érvényű analízisévé válik. Figyeljük meg, hogyan megy mindez végbe!

Az *Aggyisten, Biri* Gárdonyinak az egyik – úgynevezett – háborús regénye. Futó Jenőnek igaza van abban, hogy „háborús vonatkozású Gárdonyinak az *Aggyisten, Biri* c. regénye, amely azonban szintén nem háborús regény, mert nem nyújt teljes képet a nagy világrengésről, csak egy kis résen pillantunk be a művön keresztül az egész világot felforgató események kohójába”.¹⁸ A „kisregény” valóban nem úgy szól a háborúról, mint például az *Egri csillagok*. Azonban – idézzük fel újra, hogy – Gárdonyi megújuló prózapoétikájának éppen az az egyik sarkköve, hogy a történetet más történettel kell mondani: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”. Amennyiben egy ilyen szemléletmód alapján tájékozódunk, akkor a háttérben zajló háború története jelentőssé válhat a „kisregény” értelmezése során. Az *Aggyisten, Biri* ugyanis négy történet egy pontban történő keresztezésével mond el egy ötödik történetet. Ahogy arra már utaltunk, az alaptörténetben megfogalmazódó kényszerhelyzet nem túl eredeti: egy fiatalember rádöbben arra, hogy egy, a családjával régóta ellenséges viszonyban álló másik család leányutódjába szerelmes, akit gyermekkorában sokszor bántott. A *Rómeó és Júlia* típusú alapszűzsé azonban legalább négy eltérő és háttérbe húzódó történetbe ágyazódik bele, s az így kialakuló narratív paralelizmus eredeti arculatot kölcsönöz a „kisregénynek”. A négy eltérő történet meglehetősen hangsúlyos módon forr össze egy pontban. A férfi főszereplő, Kelesse Pál Amerikából érkezik haza, ahol édesapjával együtt hét éven át szénbányában kerestek pénzt azért, hogy a családot anyagilag talpra állítsák. A tizenkilenc éves fiú Nagypénteken (egy rossz álom után) jut arra a döntésre, hogy haza kell utaznia, s „Péter és Pál előtt való szombaton érkezett haza” (32.), amely 1914-ben június 27-ére esett. Mint azt jó tudjuk, 1914. június 28-án, vasárnap követik el Ferenc Ferdinánd ellen az első világháborút kirobbantó merényletet – „beszélték is a faluban, hogy a korona örökösét meggyilkolták a szerbek” (51.).¹⁹ Péter és Pál napjának éjjelén, az 1914. június 29-ére eső hétfőn Kelesse Pál újra álmodik szerelmével, Birivel (45–46.). S „másnap megkezdődött az aratás” (47.).

Amint látjuk, egy eseményekben igencsak gazdag hétvégét szerkeszt össze Gárdonyi a „kisregény” középpontjában. A szerelmi történethez így

18 Futó Jenő, *Gárdonyi Géza*, Erdei Sándor Könyvnyomdája, Hódmezővásárhely, 1930, 151–152.

19 Már csak e miatt a mondat miatt is igencsak valószínűtlen Gárdonyi József azon megjegyzése, miszerint a kisregény 1914. április 18. és június 5. között íródott, és még a háború előtt be lett fejezve. Vö. GÁRDONYI József, *I. m.*, 218–221.

négy másik narratívát sorakoztat fel a szöveg: egy idegenből hazaérkező (Pál nevű!) fiatalember történetét; a merénylet kapcsán a háború történetiségét; Péter és Pál napja kapcsán a pálfordulás narratíváját; s végül az aratás archetipikus szüzséjét. A szeretet ebben a műben tehát az idegenség–otthonosság, a háború, a pálfordulás és az aratás narratív nyelvén szólal meg. Vagy fordítva megfogalmazva: a szeretet nyelve *tertium comparationis*-ként négy eltérő narratív diszkurzust köt össze, nevezetesen az idegenség–otthonosság, a háború, a pálfordulás és az aratás szimbolikus elbeszélésmódját.

Azonban, mint azt Gárdonyi prózapoétikája kapcsán jól tudjuk, az eltérő történetek nyelvezete között létesülő metaforikus viszony – amely lehetőséget nyújt arra, hogy az egyik történettel egy másikat is elmondjunk – mindig visszavezethető egy szómetaforára, egy szemantikailag metaforikusan kibontott szóra: „a gondolat, ahogy megszületik, meztelen. De leírom úgy. S utána **más szavakba öltöztetem**. Megkapom egyben a háttéri rezgést, a nagy perspektívát is, amelyben egy-egy **szó reflektorként vet sugarakat maga körül**. Így nyer a mű eleven életet”.²⁰ A tárgyalt „kisregényben” ez a reflektorszó a *revolver*. Maga a szó által megjelölt tárgy már a mű legelején megjelenik; majd a történet előrehaladása során gyökeres funkcióváltáson esik át; a revolver funkcióváltása pedig végül odáig vezet, hogy a tárgy háttérbe szorulásával a megnevező szóban rejlő belső metafora szövegképző ereje kerül előtérbe. Ahhoz, hogy megértsük az eltérő történetek és elbeszélő diszkurzusok összefonódásának módját, illetve hogy megértsük, hogyan képes a „kisregény” szövege egy szemantikai nevezőre hozni és kölcsönös értelem-összefüggésbe kapcsolni ezeket az eltérő történeteket és nyelveket, előbb meg kell értenünk, milyen történetképző jelentősége van a *revolver* szónak az *Aggyisten*, *Biriben*. Hogyan képes a *revolver* szó megjeleníteni azt a fordulat-jelenetben kidolgozott kényszerhelyzetet, amelyben két ellenséges család gyermekei között szövődik lehetetlen szerelmi viszony?

1. A *revolver* szó szövegképző szerepe

Talán kissé túlzásnak tűnik egyetlen tárgy és szó prózanyelvi szemantikai megterheltségének vizsgálatára építeni egy összetett regény értelmezését. Azonban kétség kívül léteznek olyan eminens elemzések, amelyek egy-egy szimbolikus jelentéssel dúsított tipikus civilizációs tárgyból is képesek kibontani egy regény teljesítményének lényegét. Ilyenek például azok az értelmezések, amelyek nagyban építenek Don Quijote fegyverzetének parodisztikus megjelenítésére. A *Don Quijotét* az eposz és lovagregény paródiájaként olvasó interpretációk, gyakran felhívják a figyelmet annak a kulturális váltásnak a jelentőségére, amely a regényírás készítő erejeként fogható fel, s amely ilyen tömören összefoglalható: Don Quijote „sisakja [és teljes fegyverzete] nem más, mint a régi eposzok fegyvereinek halála. A paródia pedig mindaddig tart, amíg meg nem jelenik a fegyverek egy új osztálya – a tűzfegyver”.²¹ Ebben az

20 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 55.

21 Viktor SHKLOVSKY, *Plot, Reversal and Story – Parody and Reinvention of Plot = Energy of Delusion – A Book on Plot* (1981), (Ford. Shushan Avagyan), Dalkey Archive Press, Illinois, 2007, (110–151.) 116–118.

olvasatban mindaz, amit a tűzfegyver szimbolikusan képviselni tud, egy olyan perspektívát alkot, amely felől a lovagi kultúra újraértelmezhetővé válik, illetve amely a lovagi kultúrához képest gyökeresen új világszemléleti paradigmát kínál fel. Azok a hétköznapi tárgyak, amelyek a szimbolizáció nyelvi aktusa során kiterjedt szöveggé képesek átalakulni, mindig a szépróza értékes irodalmi anyagát alkotják mind a megjelenített világ, mind a megjelenítő nyelv, mind a prózaszöveg szintjén. A prózanyelvben a tárgyi *détail*, „a köznapi semmiség a cselekvésmód értelemteljes szimbólumává alakul át”.²² Gárdonyi regényében is hasonló szerephez jut a revolver.

A XIX. század végére elterjedő revolver gazdag szimbolikus szemantikával bíró ikon lett, köszönhetően a vadnyugati pisztolyhős hamis ideáljának. A gépesített gyárakban sorozatgyártásban előállított revolver egy olyan személyes használatra szánt fegyver, amely használati eszközként nemcsak kiszolgálja, hanem meg is szabja az ember cselekvését. A revolver a szubjektum hatalmának (kezének és szemének) kiterjesztéseként ugyanakkora mértékben jelenti az önvédelem megerősítését és így ugyanakkora mértékben szolgálja a személyes identitás integritásának fenntartását, mint amekkora mértékben a személyes hatalom másokra történő kiterjesztésének fenyegetését és így a személyes érdekek tekintet nélküli érvényesítésének módját is alkotja. Ennek, a más személyiséget figyelembe nem vevő, önérvényesítő cselekvésmódnak enged teret a puskához képest kevésbé pontos, de a sebes vaktüzelésre alkalmas revolver. Egyfelől a többlövetű alkotta az első lépést a teljesen új, gépesített tűzfegyverekkel dolgozó harcászati kialakulásában, és ez vezetett el az első világháború különleges lövészárk-hadviseléséhez. Másfelől a revolver olyan ikonná is vált, amelyet a szinte korlátlanul szabad és önálló, ámde az önbíráskodásra és a személyes hatalom érvényesítésére hajlamos, illetve az akadálytalanul és sebesen mozgó, ámde vakon és elvakultan cselekvő ember kiterjesztéseként s egyben szimbólumaként értelmezhetünk.²³

A revolver ezen kultúrtörténetileg kialakult szimbolikus jelentése, ikonikus jellege előkerül az *Aggyisten*, *Biri* első fejezetében. A fegyvernek önálló kis története van a regényben, s akként kezdődik, ahogy azt az ikonikus tárgy szimbolikus jelentése megköveteli: az önvédelem erejének növeléseként, s a személyes hatalom kiterjesztéseként jelenik meg először. Mielőtt a főszereplő elindulna az amerikai bányatelepről haza, magyarországi falujába, alaposan felkészül a régi ellenségnek tekintett család nagyfiával szemben tervezett és „az ősi erkölcsök” (23.) által megkövetelt összecsapásra. Vesz egy boxert is, de főként egy revolverre bízza sorsát:

Házaló zsidó járt aznap a telepen, magyarországi. Apróságokat árult: kést, imádságos könyvet, fésűt, máseffélét. Revolver is volt nála kettő. Egy új brauning, s egy bulldog. A bulldog oly rövid csövű, hogy a beledugott patronnak az ólma szinte kiku-

22 Kovács Árpád, *A cselekvés és a jelképzés alanya a regényben: a Don Quijote elméleti tanulsága = Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó (*Res poetica* sorozat 3.), Veszprém, 2004, (298–311.), 301.

23 Vö.: Marshall McLuhan, *Weapons: War of the Icons = Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press Cambridge–London, 19942, 338–345.

kucsált belőle. S micsoda könnyen zsebretehető! Micsoda könnyen előkapható! S nem is lehet drága: a rozsdá már kikezdte a belső részeken.

- Hogy ez a *revól*?
- Egy dollár a patronok nélkül.
- Fél dollár a patronokkal.
- Hiszen az öt patron maga húsz cent.
- Nekem csak egy patron kell, – válaszolt Pali sötét pillantással.

S végre is megvette a revolvert. (23.)

A revolver első feltűnése tehát felidézí a tárgy ikonikus jelentőségét. Azonban már ekkor három olyan sajátossággal ruházódik fel, amely rámutat arra, hogy milyen gyökeres funkcióváltáson esik majd át a regény további fejezeteiben. Először is: „a bulldog oly rövid csövű, hogy a beledugott patronnak az ólma szinte kikukucsált belőle” – ebben a mondatban a töltény megszemélyesítődik, amennyiben látószervvé válik, hiszen „kukucsálni” képes. Másodszor: a revolvert „a rozsdá már kikezdte a belső részeken” – ezzel az utalással szöveg azt sugallja, hogy a rozsdá miatt nem biztos, hogy működni fog a fegyver, s ezzel előre mutat az öngyilkosság-jelenetre. Azonban a rozsdá más jelentőséggel is bír. A regény elején így fogalmazza meg az elbeszélő a bosszú és a gyűlölet kitartását: „tizenkét évtől tizenkilencig nagy-nagy hosszú idő, de a gyűlöletet nem eszi meg a rozsdá” (18.). Ebben a mondatban a rozsdá és a gyűlölet ugyanúgy kapcsolódik össze, mint a rozsdá és a revolver a másik mondatban. Az összefüggés arra mutat rá, hogy idő elvileg nem számolja fel, sőt, inkább erősíti a gyűlöletet; a revolver mint a gyűlölet eszköze pedig, bár belülről már rozsdá járja át, mégis fenyegetőerővel bír. A regény későbbi fejezeteiben azonban éppen az derül majd ki, hogy a gyűlölet igenis feloldódik, a bosszú fegyvere pedig működésképtelen. A revolver még egy harmadik sajátossággal is felruházódik a kiemelt idézetben: a fegyver neve átalakul. A főszereplő szavában „*revól*” lesz a fegyver neve. A látszólag jelentéktelen átnevezés alapvető jelentőséggel bír a regényben, amennyiben a szó etimológiai jellegű felbontásával nem is annyira a tárgyra, hanem sokkal inkább a tárgyat megnevező szóra fordítja a figyelmet. Az angol *revolver* szó a latin *revolvere* szóból származik, amely a *re-* nyomatékosító előtagból és *volvere* igéből összeállva egy olyan szót képez, amelynek jelentése: 'fordulat, megfordítás, fordulás'. Ennek a reszemantizáló eljárásnak döntő szerepe van a regény poétikai felépítésében és a költői szemantikára vonatkozó értelmezésben egyaránt. Gárdonyi szavait használva: a *revolver* szó „reflektorként vet sugarakat maga körül” a regény szövegében, s magára a regény tétjére mutat rá.

Akkor számolódik fel a revolver tárgyi, s így egyben ikonikus jelentőségében is, amikor használhatatlanná válik a regény kulcsjelenetét követő öngyilkossági kísérletet leíró szövegrészben. Amikor a főszereplő megérkezik magyarországi szülőfalujába, a revolvert zsebre teszi, s mindig készenlétben tarja. Barátainak meg is mutatja a fegyvert, s figyelmezteti őket, hogy használni fogja családjának ellenségeivel szemben, s főleg a gyűlölt család fiú utódjával szemben, ha rákényszerítik. Azonban ez az összecsapás folytonosan elhalasztódik, s minél többet látja a főszereplő az ellenséges család lánygyermekét, annál inkább kerüli a fegyverhasználatot provokáló helyzetet, s

Kovács Gábor

annál inkább keresi a lány megszólításának lehetőségeit. S amikor végre sikerül az „Aggyisten Biri...” megszólítással köszönteni a lányt, a revolver funkciója teljesen átalakul. A regény novellai sűrűségű kulcsjelenetében a lány elutasítja a főszereplő bocsánatkérését. A fiú pedig ezt követően önmaga ellen fordítja saját revolverét:

Felvonta a revolver kakasát. Egy rántással szétnyitotta a lajbit a mellén. Az inget is. A revolvért a szívére tette...

Hideg vas... Bánta is ő már. Egy durranás, és nincs többé se hideg, se meleg. Se Magyarország se Amerika. És főképpen nincs Biri-bú...

Összeszorította a fogát... És... [1] *klakk*...

Csak *klakk*, és nem *durr*.

A revol nem sült el.

Annyira meglepődött ezen a váratlan életben-maradáson, hogy percekig bámult maga elé.

A revolból bizonyosan régen nem lőttek. Talán meg kellett volna olajozni? Vagy az a házaló csalta meg? Hogy a szabadság-szobor dúljön rá arra a huncutra!

Felvonja ismét a kakast, és maga elé próbálja.

[2] A revolver megint *klakk*...

Bosszúsan pattant megint maga elé. [3] A harmadik lövés is csak *klakk*, [4] a negyedik lövés is csak *klakk*.

[5] Az ötödik egyszerre lánglobbanás és *durr!*... – úgy hogy a keze is megrándult belé.

S a lobbanástól káprázó szemmel, a durranástól megrettentően bámul a búzzal füstölgő revolverre.

– Isten nem akarja, hogy meghaljak...

Ez volt az egyetlen gondolata. (90.)

46

Az idézet jelenet a lövés aktusának részletekre bontása során a prózanyelv cselekvésanalizáló eljárásaival dolgozik, s végeredményben a lövés eseményét a *revolver* szó szemantikai realizálásának és kiterjesztésének jelentés-eseményévé alakítja át. A szövegrész pontosan mutat rá arra, hogyan változik meg a fegyver funkciója. Először az ellenségnek tekintett férfi helyett a legnagyobb ellenségre, vagyis saját gyűlöletézésére, szívére fogja a főszereplő a revolvért. Majd, miután nem sül el a fegyver, elveszíti tárgyi funkcióját. Ekkor már a revolver nem tárgyként és kulturális szimbolikus jelentésében, hanem szóként és metaforikus szemantikájában válik jelentőssé: a fegyver a hatalom kiterjesztéseként felszámolódik és csődöt mond, s a *revolver* szó 'fordulat' jelentése kerül középpontba, merthogy a sikertelen öngyilkosság sorsfordító jelentőséggel bír a fiú életében.

A lány elutasító gesztusát és a sikertelen öngyilkosságot elbeszélő két jelenet szorosan összefonódik, s együtt alkotják a regényben a fordulópont kibontását. Bár a fegyver nem pusztít, a bocsánatkérésre elutasítóan reagáló lány szavai mégis megölnék valamit a főszereplőben. A fordulat-jelenet ilyen szempontból (is) nagyon tudatosan van felépítve. A lány szavai ugyanúgy öt vádpontot szórnak a főszereplő fejére, ahogyan a revolver is öt golyóval fenyeget. Sőt, a lány is ugyanúgy „forgolódik” mint a revolver tára:

[Pali] csak néz könnyörgő szemmel, mint valami oltárképre, amelytől gyógyító csodát vár a halálos beteg.

- Csak azt mondtam vóna Biri... Csak azt, hogy...
- Semmire nem vagyok kíváncsi, amit mondanál.

S **megfordul**. A szoknyáját begyűri. Tartja a korsót.

A legény nézi csüggedt fejjel. Egy fűrt haja a szeme elé lóg. Elrázza.

– Nem tehetek róla Biri, – mondja mély sóhajtásból szakadó szóval. – De nekem se éjjelem, se nappalom... Mióta megjöttem, se éjjelem, se nappalom...

A leány nem mozdul. Tartja a korsót.

A legény tovább nyög:

– Nem tehetek róla Biri, de én úgy vagyok veled... Olyan kimondhatatlanul... Nincs nekem se éjjelem, se... nappalom...

A leány **megint kifordul** s néz szigorún:

[1] – Mintha nem is te gyötörtél vóna mindig kiskoromban! Mintha nem is te csavartad vóna ki a bábum nyakát. Mintha...

– Igen megbántam, Biri.

[2] – Mintha nem is te föccsentetted vóna rám a sarat, a szép sárga szoknyámra.

– Megbántam.

[3] – A hajamat összeborzoltad Úrnapkor. Útálatosnak mondtad a szememet. Rám uszítottad Barczáék kutyáját, mikor az új piros szoknyát kaptam: lehasította rólam.

– Bocsáss meg...

[4] – Csúfoltál: tolvajnak mondtál.

– Bocsáss meg...

– A mi kezünkhö soha nem ragadt egy hamis fillér se. Az én öregapám szekeren nem vót veres dunyha. Se pénz, se kincsek. Csak épp hogy az egyik zsákba talált karácson előtt hat ezüst kanalat. Oda vót bedugva a korpába.

– Bocsáss meg, Biri, iszen...

– Gyaláztál mindig: utcahosszat kiáltottad rám a tolvajt.

– Bár némultam vóna meg Biri, mikor...

[5] – Hát mikor itt ezen a helyen elszakítottad a kalárisomat...

S nézett igen haragosan. **Elfordult**. Beigazította a szoknyáját. Tartotta a korsót.

A legény szomorún pillogott. [...]

És olyat sóhajtott, hogy a melle majd szétszakadt. (86–87.)

Bár a szívre irányított revolver nem pusztítja el a főszereplőt, a lány szavai megsemmisítik a fiúban a gyűlölködőt, akinek szégyenében „a melle majd szétszakad” (87.) és „szakadozik a szíve” (88.).²⁴ (Ezt a kvázi-halált jelöli meg

24 Vö. „olyanféle érzés nyilalt át a mellén, mintha érzékeny sebe volna belől, s valami gonosz kéz szaggatná a sebet” (103.).

a fordulatjelenet háttérében hallható zaj is: „a hordó-dongatás úgy hangzott, mint amikor koporsóra hull a göröngy” [88.].) A lány tehát teljes mértékben magára ölti a revolver funkcióját, s bár nem öl, mégis a *revolver* szó jelentését realizálja: *fordulatot* képez a fiú életében. Az idézetben kiemelt szavak tanúsága szerint a lány ugyanúgy forgolódik, mint a revolver forgótára – éppen ötször tűnik fel a *fordul* szó a dialógust elbeszélő teljes szövegrészben. Szavai pedig úgy záporoznak, mint a gyorstüzelő pisztoly golyói. A revolver öt tölténye a lány öt vádló szavává alakul át: „öt patron: öt halál” (67.). Elsőként számon kéri a főszereplőn a kicsavart nyakú babát. Másodjára, szemére veti a sárfröcskölést. Harmadszor, emlékezteti a csúfolásokra. Negyedszer, kiemeli, hogy ő és a családja sohasem volt tolvaj. Ötödször, felidézti azt a korábban már elbeszélte szituációt, amelyben a főszereplő elszakította a lány nyakláncát a forrásnál. Minden szemrehányást bocsánatkérés kísér – minden egyes esetben látszólag hasztalanul. A gyűlölködés, a bosszúállás és a bántás tetteinek megbánása úgy tűnik, hatástalan marad. A helytelen cselekedetek visszafordíthatatlan következményeinek ezen belátása hozza létre a felismerést a főszereplőben, illetve a fordulatot a főszereplő sorsában és a regény cselekményében. Emiatt tűnik el a faluból az öngyilkossági kísérlet után. Emiatt vonul be katonának (bár amerikai állampolgárként nem lenne kötelessége). S emiatt visz véghez olyan tetteket a világháborúban a lány korábban gyűlölt bátyját megvédvé, amelyek újjáteremtik őt cselekedeteiben. A regényben megjelenő világháború pedig ebben a vonatkozásban már nem más, mint annak a belső küzdelemnek a hatalmas mértékű kiterjesztése, amelyet háborús tetteinek segítségével maga a főszereplő vív saját múltbéli helytelen cselekedeteivel szemben.

A revolver tárgyi és kulturális szimbolikus jelentőségében tehát végeredményben teljes mértékben felszámolódik. A regény szövege átalakítja a revolver funkcióját. A szó belső formájára, metaforikus jelentéspotenciáljára koncentrálna kiemeli a 'fordulat' jelentést, s azt a teljes prózaműre vetíti ki. Mindezt úgy éri el, hogy a jelentést cselekvésbe fordítja át: a lány szemrehányó szavai felöltik a revolver jegyeit, s így összefonódva érik el a felismerés hatását és a fordulat bekövetkezését a főszereplőben. Ezért válik fontossá az is, ahogy a regény elején olvasható fegyvervásárlási jelenetben a töltények szemekké alakulnak át, s „kukucskálni” képesek: a töltények a főszereplő cselekedeteinek helytelenségét látják és láttatják meg. A főszereplő a lánnyal és saját revolverével szembenézve a saját hibáira döbben rá. Mind a revolver „kukucskáló” töltényei, mind a lány szavai a főszereplő helytelen cselekedeteinek alakmását, tükörképévé válnak. Az öt töltény és az azzal egyenértékű öt szemrehányó vád tehát végeredményben az igazságot láttatja meg a főszereplővel, s a felismerést és a fordulatot kényszeríti ki. S ebből a szempontból vizsgálva talán még az sem véletlen, hogy a regény egésze is öt fejezetből áll... Így válik a 'fordulat' jelentésű *revolver* szó a regény tétjére rámutató, s a teljes szöveg költői szemantikáját alapvetően meghatározó gyökérmetaforává vagy reflektorszóvá, s egyben azzá a kapcsolóelemmé, amely a revolver történetét és a világháborúnak a regényben felidézett epizódjait a főszereplő történetének narratív ekvivalensévé avatja.

2. A „gyötrelmes olvasmány” felszámolása

Az *Aggyisten, Biri* című regény első felében tehát elsősorban a főszereplő azon szenvedésének fokozódásáról olvashatunk, amely a fordulatjelenetben és az öngyilkossági kísérletet leíró szövegrészben éri el csúcspontját. Gárdonyi szerint azonban egy ennyivel meglegedő regény meglehetősen gyötrelmes olvasmány volna:

Ha valaki csak magában, magáért szenved, inkább gyötrelmes olvasmány, de ha másért... A szeretet mértéke: mennyire képes valaki valakiért szenvedni. Ezek a legerősebb fundamentumok minden regényben. Minden más szeretet voltaképpen csak kedvtelés. Az olvasó nem hisz benne.²⁵

A fordulatjelenetben ez a gyötrelmesség azonban felszámolódik, s a regény végére hangsúlyozott módon jön létre az a formáció, amit Gárdonyi regény-poétikájában nagyra értékel, vagyis az a szituáció, amelyben egy ember valaki másért képes szenvedni.²⁶ Az az áldozatvállaló cselekvésmód, amely a regény elején olvasható gyónásjelenetben elutasításra kerül, a lány előtt tartott penitencia hatására elsajátítottá válik. A főszereplő még Amerikában elmegy egy paphoz, ahol megpróbálja elmondani azokat az igazán még be nem látott helytelen cselekedeteit, amelyeket Biri ellen követett el kisgyermekkorában. Ekkor még a bűnvalló „szó a torkán fulladt” (27.). A fordulatjelenet azonban értelmezhető egyfajta beteljesülő gyónásként, amennyiben a főszereplő minden hibáját elismeri, s bocsánatért könyörög a lány előtt. Ettől a pillanattól kezdve cselekvésmódja megváltozik. Mivel „nem találja helyét a világban” (vö. 67. és 73. oldal), elrejtőzik a világháborúban, ahol cselekvésmódja gyökeresen átalakul. Ettől kezdve Biri bátyának majd (hazaérkezése után) apjának megmentése érdekében szenved el sérelmeket. A felismerés és fordulat hatására az önérdekű cselekvést (amelynek a revolver a vadnyugati jelképe) felváltja egy olyan cselekvésmód, amelynek jelentősége a régen gyűlölt család tagjai iránt tanúsított odaadásban ragadható meg. Gárdonyi ebben a fordulatban annak a paradox szemantikájú mondatnak az értelmét bontja ki cselekménnyé, amelyet a világtörténelem egyik legfontosabb kifejezésének tart: „szeresd ellenségedet”.²⁷ Ennek a paradox szemantikának a kiemelésére és referenciális realizálására természetesen egy keresztény szimbólum és egy bibliai intertextus is fel van használva a regényszövegben.

Bár a fordulatjelenetben Biri szavai teljesen elutasítják a főszereplőt, a lány alakját és szavait megjelenítő prózanyelvi szavak mégsem a haragról, hanem éppen ellenkezőleg: a megbocsátásról szólnak. A forrásnál álló lány megjelenítése és e leírás többszörös ismétlésre ugyanis egy szimbolikus alak-

25 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 80.

26 Vö. „Ennek az átmenetnek a rajza csaknem tökéletes, az érzés pontról pontra formálódik kifogástalan árnyalással, a szerelmes legény egész belső világa föltárul.” – SCHÖPFLIN Aladár: *A posthumus Gárdonyi*, Nyugat 1925/12–13.

27 GÁRDONYI Géza, *l. m.*, 80.

zatot rajzol ki. A lány egy lassan csordogáló forrás előtt áll mezítláb, szoknyáját a lába közé gyűrve, kezében a korsót tartva. A fordulatjelenetben lezajló teljes dialógus alatt ebben a testtartásban áll. Akár a forrás, akár a korsó, akár a szűz szakrális szimbolikáját nézzük, arra következtethetünk, hogy a prózanyelv egyfajta ikonná kódolja át a lány állapotképét a részletező leírás során. S ezt a már-már szentikonná átírt látványt bámulja a főszereplő: „csak néz, könyörgő szemmel, mint valami oltárképre, amelytől gyógyító csodát vár a halálos beteg” (86.). A *Biri* becenév a prózanyelvi szelekció és kombináció részletező és szimbólumképző leírómunkája során feloldódik, s előlép az eredeti keresztnév, a *Borbála*,²⁸ mindezen keresztül pedig maga a lány Szent Borbálává, a bányászok védőszentjévé alakul át. Hiszen a szimbolikussá változott alak éppen ekkor szabadítja meg a bányász Kelesse Pált a gyűlöletérzés „halálos betegsége” alól, s avatja őt a „szeresd ellenségedet” történet alanyává, a (krisztusi) szeretet cselekvő közvetítőjévé. Biri végeredményben a fiút megváltó védőszentté alakul át a szimbolikus jellemzés során. Ezért is fontos az, hogy a főszereplő álma során a pocsolyában meglátott tükörkép Biri képévé változik át, s hogy Biri ebben az álomban azt mondja, hogy „a te képed vagyok” (46. és 80.).

A fordulatnak ezt a jelentésvonatkozását egy bibliai történet intertextuális felidézése is megerősíti. A tárgyalt regényben ugyanis a fordulat jelentőségének kiemelése nem áll meg ott, ahol a revolver története és a világháború néhány eseményének története a főszereplő gyötrelmes-történetének narratív ekvivalensévé válik. A *revolver* szó költői reszemantizálása és cselekménnyé való kibontása a Bibliából jól ismert *Pál* név reszemantizálását és cselekményesítését is végrehajtja. Ahogy azt már a fentiekben említettem, Kelesse Pál „Péter és Pál előtt való szombatán érkezett haza” (32.) Amerikából. Már ez az összefüggés is felhívja a figyelmet a keresztnév jelentőségére. Azonban az összefüggés még inkább kiemeltté válik a későbbiekben. A főszereplő a már sokat idézett kulcsszereppel bíró fordulatjelenetben különös módon ismeri be saját vétkeit:

A legény szomorún pillogott:

– Bár szakadt volna el a kezem, Biri. Nem gondótam, hogy így eszedbe tartod... kicsinyek vótunk akkor, és én igen ostoba vótam. Saul vótam én akkor Biri, mint a bibliába tanultuk...

Nyelt és gondolkodott, hogy hogy is volt az a Saul története? (87.)

A fordulat pontján felidéződik tehát még egy olyan történet, amely magát a fordulatot tematizálja: s ez a pálfordulás bibliai példázata. A főszereplő keresztnévén keresztül a szövegbe integrálódik a bibliai Pál története, amely sajátos módon értelmezi a regényszereplő történetét és cselekedeteit. A főszereplő története kísértetiesen hasonlít Saul történetére (vö. ApCsel 9 és 22). Pál ugyanazzal a dühvel viseltetett a másik család irányában, ahogy Saul a keresztényekkel szemben, s ugyanúgy üldözte kiskorában Birit, ahogy Saul a

28 A *Biri* a *Borbála* (*Barbara*) név becézése, amely pedig a 'pogány' jelentésű *barbarus* szóból származik, s a kereszténnyé lett szent Borbála származására utal.

keresztényeket. A főszereplőnek szinte ugyanúgy káprázik a szeme, mint ahogy Saul vakul meg a damaszkuszi úton. Amikor először próbálja Kelesse Pál megszólítani Birit, akkor éppen a faluba vezető út mellett áll, s a nyári hőségben így pillantja meg a feléje közeledő lányt: „Palinak mintha a nap a szemébe süttött volna, s attól káprázna. Káprázott, pillogott” (76.). Saul „három napig nem látott, és nem evett és nem ivott” vakságában (ApCsel 9,9). A főszereplő napokig „nem evett, nem ivott” (88.), s a sorsfordulatát elbeszélő jelenet is a „harmadnap” kifejezéssel kezdődik (84.). Biri a regény végére ugyanúgy avatja Kelessét, az ellenséges család gyűlölködő gyermekét Pállá, szerető emberré, ahogy Krisztus nevében is Pállá keresztelik Sault. Végül pedig a főszereplő ugyanolyan önfeláldozóvá válik mind a világháborúban, mind később odahaza, mint a bibliai Pál. A részletekbe menően kidolgozott összefüggésrendszer tehát végeredményben egyfajta narratív paralelizmust képez a főszereplő története és a bibliai Pál története között. A pálfordulás példázata Kelesse Pál sorsfordulatának és felismerésaktusának kölcsönöz elbeszélőnyelvet. S talán éppen e miatt nem véletlen az sem, hogy minden fontos esemény a faluhoz tartozó vidék *Pogányfordító* elnevezésű területén játszódik le...

A regényben tematizált Péter és Pál nap – az imént feltárt narratív paralelizmuson túl – azért is fontos, mert az előtte való napon robbant ki az első világháború (a Ferenc Ferdinánd elleni merénylettel), másnapján pedig elkezdődött az aratás. A Pál névnaphoz kötődő két esemény kulcsfontosságúvá válik a szöveg metaforaképzésében. Mint ahogy arra már a fentiekben rámutattunk, a főszereplőnek a háborúban tanúsított viselkedése ugyanúgy kötődik a fordulathoz, mint a pálfordulás: mind a pálfordulás, mind a világháború a főszereplőben bekövező felismerés és fordulat metaforája vagy kiterjesztése. A fordulat nyelvének kialakítása érdekében létesített ezen metaforikus összefüggésrendszerhez kötődik az aratás archetipikus szimbolikája is – sőt a regény teljes természetszimbolikája. A főszereplő az aratástól (június 30.) Szent Mihály napjáig (szeptember 29.), vagyis a gazdasági év fordulójáig tartózkodik otthon (vö. a regény 82. oldalával). Előtte Amerikában tartózkodik, utána a világháborúban harcol. Bár ő maga igazából semmilyen gazdálkodási munkát nem végez, mégis kulcsfontosságú ez az időszak cselekvésmódjának megváltozását tekintve. Amerikában még a bosszú hajtja, a nyár után, a háborúban azonban már a szeretet és az önfeláldozás. Bár a fordulat és a felismerés pillanatszerű, mégis a nyár három hónapjára terjed ki az a folyamat, amely során a főszereplő fokozatosan megérti, mit kell tennie. A falu többi lakója által elvégzett szokásos nyári munka tehát értelmezhető a főszereplői cselekvésmód megváltozásának metaforájaként. Az aratáskor „indul a világ a miatyánk kenyerének learatására. [...] Mennek az élet nagy munkájára” (47.), s az éves termés e betakarítása – és annak minden archetipikus szimbolikus értelme – egyenértékűvé válik a főszereplő belátásainak, új életének kialakulásával. A mezőgazdasághoz kötődő szimbolikus diszkurzus a szubjektumban bekövetkező nehezen verbalizálható fordulatnak kölcsönöz nyelvet; az új termés körüli munka elbeszélése pedig a főszereplő cselekvésbeli újjászületésének nehézségeit segít elmesélni. Ez az újabb metaforaképzés és narratív paralelizmus kiterjed az egész regényre, s az ősz, a tél és a tavasz archetipikus szimbolikáját is rávetíti a főszereplő történetére. A főszereplő 1914 telén még a bányá mélyén dolgozik, „mintha el lett volna ásva a földbe” (7.), s fejében a gyűlölet és a bosszú terveit forgatja. Tavasszal, egy hajnali pillanatban

Kovács Gábor

kezdi tervezgetni haza vezető útját: „az idő hideges még, pedig már künn a kertek alján virágzik a mandulafa. Hajnal felé egy hanyatt fekten alvó megmozdul...” (7.). Ez az koratavaszi hajnalon történő ébredés indítja el a változás útján a főszereplőt. Az 1914-es év őszét és telét végig a világháborúban kell végigküzdenie Kelesse Pálnak azért, hogy 1915-ben, az „újév hetében” (94.) megmenthesse Biri bátyját, s realizálja azt a cselekvésmódot, amelyet immár a szeretet és az önzetlenség irányít. A tavaszi időszakban a két fiú már úgy küzd egymás mellett, „mintha sohase haragudtak volna” (97.). Az új évben a főszereplő tehát már mindenki számára nyilvánvalóan új emberré válik. Azt pedig mindebből sejtethetjük, miért lényeges, hogy Pál a nyár végére (szántás idejére – vö. 100.) érkezik haza a háborúból, s akkor kerül össze Birivel... Az archetipikus természeti szimbolika érvényesülése egy újabb példa arra, hogyan keres a regény nyelvet a szubjektumban bekövetkező felismerés és fordulat nyelvi kibontásához, elbeszéléséhez.

*

52

Gárdonyi József kutatásai és információi szerint Gárdonyi Géza *Aggyisten, Biri* című „kisregényének” ötletét az egri otthon szomszédságában álló jobbágyház tragikus eseményei adták. A háború előtt a szomszéd ház kertjében Gárdonyi két árvaházból fogadott gyermeket látott: egy fiút és egy lányt. A fiú állandóan üldözte a lányt, azonban „a lány sohase viszonzta a fiú ütéseit”.²⁹ A háború éveit alatt Gárdonyi ugyanezt a két gyermeket már egymás kezét fogva pillantotta meg. A különös eseménysor Gárdonyi regényének főtémájává válik. Ez a regény történetének a témája... A regény szövegének a témája azonban már más. Az író – a rá jellemző regényművészeti írásmódnak megfelelően – magának az érthetetlen fordulatnak mint olyannak az analízisét hajtja végre a történet nyelvi kidolgozása során. A nyelvi kibontás úgy megy végbe, hogy a gyűlölet, a hatalom és az agresszió tárgyi jelképe, a revolver helyeződik az írásmű motivikus középpontjába. A prózamű lassanként felszámolja a revolver tárgyi jelentőségét, és helyére állítja a *revolver* szó jelentésének metaforikus szövegtérítő potenciálját. A szótémává avatott *revolver* szó és jelentése, a 'fordulat' pedig egy olyan gyökérmetaforává válik a műben, amely a teljes szövegre kiterjeszti költői referenciateremtő energiáját. Ezt a költői referenciát Gárdonyi – idézzük fel harmadszor is – így tartja elérhetőnek: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”. A tárgyalt regényben a szerző a *sorsfordulat* és *önfelismerés kényszerhelyzete* számára keres más szavakat, lehetséges elbeszélőnyelveket és párhuzamos történeteket. A fordulatot tematizáló *revolver* szó szemantikai körének kitágításán keresztül összevonódik a világháborúhoz kapcsolódó diszkurzus, a bibliai pálfordulás parabolikus nyelve, illetve az évszakváltásokhoz, természeti és mezőgazdasági fordulópontokhoz kapcsolódó archetipikus szimbolikus retorika. Mindhárom elbeszélőnyelv a fordulat nyelvévé avatódik a szövegben. Így válik Gárdonyi „kisregénye” a szó és szöveg viszonylatában a fordulat egzisztenciális jelentőségének költői analízisévé.

29 GÁRDONYI JÓZSEF, *I. m.*, 220.