

TÖRÖK LAJOS

TANTALUS ÁRNYÉKÁBAN
(Gozsdu Elek: *Tantalus*)Minden novella atommag.
(Ferdinandy György)1. *Novella(ciklus)*

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

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

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

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

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

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

³ Uo. (Kiemelések tőlem – T. L.)

⁴ Lásd Ex Symposion, 46–47(2004).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. (Ciklus)modellek

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

¹¹ DOBOS, *i. m.*, 64.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. (Kom)pozíciók

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

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

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

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

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

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

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

„– Bámulod-e még a történelmi hősokeket?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. A kilencedik

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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