

tanulmány

BENGI LÁSZLÓ

Az értelmezés ambivalenciája Gozsdu Elek elbeszéléseiben

Gozsdu recepciótörténete rendre föl hívja a figyelmet azoknak a jelképesse tett, metaforikusan értett motívumoknak a jelentőségére, amelyek a művek középpontjában állnak. Némelykor rögvest a cím rámutat erre a motívumra, mint például a *Sámson madara*, *A veréb*, a *Nemes rozsdá* vagy a valamivel későbbi *Őszi eső* esetében. A középpontba helyezett fogalom metaforikussá válása, esetenként kifejezetten allegóriává bővítése nem kis részben felel a Gozsdu-elbeszélések koherenciájáért, mintegy megtámogatva azt az értelmezői-értékelői beállítottságot, amely a szövegek hasonlóságára érzékeny, és a történetekben egy-egy vezérgondolat „nyílt tételábrázolatát” látja-keresi.¹

Több szempontból is kérdőjelekkel illethető, hogy a motivikus ismétlődésekből, a metaforizáció folyamataiból, a jelképi megfelelésekből mennyiben következik Gozsdu szövegeinek egységes, sőt egyértelműsége kifuttatott szemlélete. A novellák narratív sajátosságainak vizsgálatát szorgalmazva hívta föl erre a figyelmet Dobos István: „Gozsdu bírálóinak figyelmét feltehetően a szereplők életfilozófiai meditációi kötötték le elsősorban, s kevesebb gondot fordítottak az elbeszélések formanyelvének elemzésére – ezért azonosíthatták az író hősével [...]. Gozsdu nem értelmezi a novellabetétben elmesélt, példázatos történetet, tartózkodik az összefoglaló narrátori jellemzésektől, pusztán sejtető utalásokkal, hangulatszimbolikus leírásokkal minősíti az elbeszélő illetékességét.” Majd később: „A prózapoétikai nézőpontú elemzés némileg új megvilágításba állíthatja Gozsdu – kiváltképp tételszerűségük miatt kárhoztatott – lélekelemző novelláit.”² Török Lajos hasonlóképp az elbeszélői szólam stabilizálhatósága, az értékelési pozíciók rögzíthetősége ellen érvel Gozsdu *Tantalus* című novelláskötetének kompozícióját elemezve.³

Igaz, Gozsdu talán legismertebb művének, a *Köd* cselekményének első napja a címadó motívum néhány lapon belül található többszöri ismétlésével, majd már-már kiáltóan didaktikus, bosszantóan lapos szimbólummá emelésével zárul: „Zűrzavaros, szürke köd borult a hálósobákba; eltévedtek benne mind a hárman, vergődtek a sötét ködben, amelyben a lélek kifárad, a test kimerül, és – nem volt pihenésük.”⁴ A regény tizennyolc számozott részében nem kevés alkalommal térnek vissza hasonló sorok, sokszor hangsúlyosan, az egyes részek összegző lezárásaként. Az ismétlődés a ciklikusság és állandóság, más oldalról a ködmotívumban képszerűen is felidéződő kilátástalanság tapasztalatát erősíti meg. Csakhogy e rész-

letek szinte monomániássá fokozódó, mind idegesítőbbé váló ismételtetése, jőszerével már szajkózása a figyelmes olvasó gyanakvását is fölkeltheti.

Az állandóságot hangsúlyozó ismétlődés a személyes viszonyok egyre bővülő változatosságát fogja át a regény elbeszélésének haladtával. Olyannyira, hogy egy idő után nem is annyira a keret állandósága, hanem a szereplők konfigurációjának változó dinamikája kerül az olvasói figyelem előterébe: a keret egysége immár csak arra szolgál, hogy a viszonyok különbségei megmutatkozhassanak. Mindközben hasonló tapasztalatnak ad alapot az elbeszélés nyelve: nemcsak a groteszk jelenetekben egybefogott különeműsések, de a szereplői szövegek eltérései is a regény egységes nyelvének fölszámolódása, szétbomlása felé vezetnek. Finomkodó műveltség és gyakorlatias észjárás éppúgy hangot kap a lapokon, mint a gyereknyelv vagy éppen a szerelem gyerekes kifejeződései, a komikusan üres dagályosság vagy éppen a német és magyar nyelv keveredése. A szereplői nyelvek különbségei természetes alapját adják az egymás iránti meg nem értésnek, az ekként magányosságra ítélt, kiúttalan tévelygésnek, miközben a szövegek szinkretizmusa nyitottá teszi az elbeszélés hangütését: „A csendes tó egyszerre ezer hangon elkezdett beszélni; mondhatatlan zűrzavar, ijedelem támadt a tó lakói között. A gágogás, a fütty, a távolból idehangzó, egyhangú kuruttyolás, szárnycsattogás, a vadkacsák rekedt kvákogása közül élesen hallatszott ki a nevető sirályok gúnyos kacagása.”⁵

Lévén a *Köd* regény, annak önmagában aligha tulajdonítható különösebb jelentőség, hogy a címadó jelkép mellett más – többé-kevésbé szintén a mű egészét átjáró-keresztülzövő – motívumkörök is metaforikus értelmező hálót alkotnak, mint például az előző idézetben is szereplő különféle madarak sokasága. Az európai regény történetében szintűgy kevésbé kivételes, sokkal inkább természetesen adódó elbeszélésmódot lehet látni a narratori és a szereplői szövegek különféle áttűnéseiben a belső nézőpont formáitól az átélt beszéd jelenségének megvalósulásáig. Ám itt ennek következtében az eltérő stiláris regiszterekben megszólaló szereplők nyelvi terének kevertsége mintegy átveődik az elbeszélés szövegébe. A nyolcadik rész legelején például az elbeszélő maga is Raabe doktor német–magyar nyelvi egyvelegén szólal meg: „Raabe mindenképpen nyugalmat ajánlott Olgának, mert szerinte nem is annyira a meghűlés, mint inkább a félelem által okozott ingerültség idézte elő a bajt. Az orvosi művészet, die Heilkunst, idejekorán felismertette vele a betegség jellegét, Charakter, és így sikerült neki a beszámíthatatlan következményeket megelőzni.”⁶ Ennek következtében hiábavaló lenne úgy vélekedni, hogy a narratori szöveg megőrzi tisztaságát, és felette áll a szereplők groteszk nyelvi karneváljának.

A *Köd* általánosítható módon mutatja föl a Gozsdu-szövegek olvasásának alap-tapasztalatát, a didaktikus tételszerűség iránt támadó kétely megerősödését, a jelképi megfelelések révén szavatolni vélt jelentésadás elbizonytalanodását. Gozsdu „kései” novellája, a *Mea culpa* ezzel a kijelentéssel kezdődik: „Kelemen Péter mérnök indulatos ember volt”.⁷ A cím s a történet már első bekezdésben összefoglalt előzménye első olvasásra az indulatosság jellemvonását valóban tételszerűen emelik a novella élére, összekapcsolódva a bűn, illetve felelősség és bűnhődés kérdéseivel: a mérnök, aki „rajtakapta Piry Gergelyt, a falujabeli borbélyt, mi-

kor a vadászterületén nyulat lesett”, s úgy elagyabugyálta, hogy „a borbély három hónapig beteg volt”,⁸ mintegy magára veszi a megvert ember nyomorúságát, a vele való azonosulásban vezekelve indulatosságáért. Addig piszkálja az egyik börtönfelügyelőt, tüzelve haragját, míg az fejét vesztvén – tulajdonképp Kelemen Péter korábbi cselekedetét ismételvén – félholtra nem veri a bebörtönzött mérnököt.

A szereplők körforgásszerű helycseréje nemcsak az ítélkezés lehetőségét teszi kérdésessé, hanem sokkal radikálisabb következménnyel jár: az első mondat hangsúlyát az *indulatos* jelzőről magára az *ember* szóra (s talán, de kevésbé nyomatékosan, a létige múlt idejére) helyezi át. Ugyanis a novellabeli sajátos csere immár nemcsak a helyettesítő áldozat, pontosabban a szenvedésben részt vállaló vezeklés kérdésére terjed ki, hanem az ember és állat között húzható határ átjárhatóságát teszi érzékelhetővé, illetve érzékletessé. Ahogy Piry Gergely „vétke” az volt, hogy nyúlra lesve megsértette Kelemen Péter vadászterületét, a mérnök a borbélyt cserkészi be nyúlként, miközben maga is „négykézláb mászva”, pattanásig feszült „vadászizgatottsággal”, „izmos bestiaként” fogja meg áldozatát: „Ő nem vett észre, és én megkerültem a kukoricást. Tudtam, hogy hol ül, és a lélegzetemet is visszafojtva, óvatos lassúsággal, zajtalan lépésekkel, mint a ragadozó nagy macskák, közeledtem a prédlámhoz.”⁹ Innen nézve a bűn és bűnhődés fázisai által kijelölt időbeli rendet mintegy keresztbe metszi egy másféleképp végigvitt motivikus sor, amelyet – az említettekén túl – az „Ön komikus ember.” és a „Milyen szép ember!” minősítések, a Kelemen Pétert megverő foglár ismételte „Ember vagyok, uram” (kétes) mentegetőzése, a főszereplő „újra embernek érzem magam” önfölmentése alkotnak meg, majd a zárlat „gyári bűnhődés” és „szelídített fenevadak” kifejezései állítanak tág horizontba.

Az *Ultima ratio* című novella, amely a *Tantalus* kötet záró darabja volt, bizonyos értelemben szintén az emberlét kérdéseit feszegeti. Ám talán itt sem a civilizációhoz és a halálhoz fűződő emberi viszonyulásmódok tételszerű megjelenése, a bizonyos értelemben autentikusként fölismerni vélt életmód hirtelen lelepleződése a legérdekesebb, hanem a romantikus jellegű irodalmi-bölcséleti hagyománnyal folytatott kritikus dialógus. Ekként a novella tétjévé nem csupán egy elvonultan éldegélő vénember, sőt nem is valamiféle „természetes ember” eszményének megkérdőjelezése, hanem a személyiség általános artikulációjának, az egyéniségért szavatoló belső feltételeknek a sokkal radikálisabb kétségbe vonása válik.

Az őszi táj, a k-i mocsarak novellát nyitó – talán nem véletlenül egyszerű, itt nem keretszerűen visszatérő – leírásának hangneme, az elbeszélés érzelmi töltete nem redukálható valamely egyértelmű modalításra. Az „egészen egyedül voltam a széles mocsáron” helyzete, a „mély, néma csend” állapota egyszerre keltheti a bensőségesség, a fenséges, illetve a fenyegetettség érzetét. A mocsár leírását éppúgy jellemzi a tárgyak körvonalainak szétválása, mint egybeolvadása, a kitűnés és a környezetbe olvadás, a megmutatkozás és rejtőzés, az erős és tompa fényviszonyok dinamikája: „A sárguló nád, sás, káka mintegy aranyos visszfényt vert; a zöldek sötétebbek, mélyebbek lettek, és itt-ott a vizek derült, ezüst fényben csillámlottak ki a barna sártömegek közül.” Mintegy erre felel az a köztesség, amely sem dermedtséggként, sem elevenséggként nem ragadható meg: „Egy fűszál, egy nád sem ingott, de azért a mocsár mégsem látszott élettelennek. Nem a dermedt moz-

dulatlanság volt ez, sem az álmatag nyugalom [...], hanem volt benne valami a lemondó, félénk nyugalomból – midőn a késői hajtások alig bújnak ki a földből, s eleven zöldjük csak együttesen, mint reflektáló szín hat”. Majd nyíltan jelezve a táj atmoszférájának, egyúttal a benne magányosan vadászó elbeszélő érzelmi viszonyulásának ambivalenciáját: „Szomorú és mégis ilyenkor a legbarátságosabb a mocsár. [...] Minden való, igaz színében mutatkozik; és az a mély, szürkés barna szín, mely minden egyes növényt, minden göröngyöt így ősszel jellemez, adja meg azt a fájdalmas, bánatos hangulatot, melynek oly szívesen átengedjük magunkat.”¹⁰ A dolgok „való, igaz színének” ígérete persze könnyen a tájtapasztalat megismerő aspektusa, az érzelmi attitűd értéktelített pólusa felé billenti a leírás összetett, ellentmondásosnak tetsző modalitását. Hacsak nem azt vesszük inkább komolyan, hogy a látványleírás revelatív ereje a táj kontrasztot alkotó elemeit nem egy sosem volt egységben olvasztja össze, hanem éppen föltáruuló és homályba húzódnó, tompább és ragyogó sajátos ritmusában, redukálhatatlan dinamizmusában mutatja föl.

Később, az öreg temetőőrrel való találkozást követően a k-i temető leírása kezdetben mintha a szép enyészet paradoxonjában őrizné az őszi nyitókép eldöntetlen-kevert hangütésének emlékét: „Ilyennek, mint a k-i temető képzeltem én mindig a szép temetőt. [...] Az egész temető teli van bokrokkal, gazzal, csak itt-ott piroslik ki egy-egy romlásnak indult márványkereszt.” Azonban a dikció gyorsan a falusi és városi temetők ellentétezésére, a halál természetes és ipari-civilizációs képeinek szembeállítására egyszerűsödik: „Azok a glédába állított városi sírok, azok a kaszárnyázott halottak, amint táblánként számozva egymás mellett fekszenek, mintegy raktározva, egész undorában, borzasztóságának éreztették velem a halál rútságát. Itt a sírok szerteséjjel, bokrok, fák között vannak; tarka fűszőnyeg borítja őket; valóságos kis erdő ez, melyben az ember csak itt-ott bukkan sírra, s a tömeges kereszt-sorok, s a hideg kőmasszák nem sértik a szemet.” Ekként ami „afféle szelíd, bánatos kifejezést ad e helynek” – túl magán a narrátori leíráson, vagyis az elbeszélés aktusán mint kifejezésen –, az csak megszelídített-háziasított, mert térben és kulturálisan szétválasztott formában őrzi a novellát nyitó tájleírás ambivalenciáját, egyúttal – az olvasói emlékezetben – könnyen át is színezzve azt.¹¹

A temetőőr alakjának megítélésében hasonló változás megy végbe. Amikor kezdetben „az öregnek olyan volt a hangja, mint mikor valaki a mezőn nagy távolságból kiáltoz”,¹² a hang távolról, szinte idegen forrásból érkezése, letompíttósága, kiáltozás és suttogás feszültsége inkább ambivalens, sőt már-már kísérteties benyomást kelt, semmint otthonosságot sugallna. Később a temetőőr a civilizáltabb világból való kiválását magyarázva belső szándékra, a személyiség eredendő vonzódására és hangoltságára hivatkozik, mint amely természetes-szerves egységben áll életvitelével: „A belső kívánság hozott ide. Nem szerettem sohasem a lármát. A gyerekeim, a feleségem elpusztultak, hát kire dolgozzam?”¹³ Mindeközben viszont a család elvesztése, a gyerekek természetellenesen korai halála az elvonulás eszménye helyett vagy mellett a veszteség mélyben húzódnó és ható tapasztalatát sem zárja ki, egy olyan, traumáktól megtört életút lehetőségét is sejtetve, amelyet az önkéntes döntések és választások helyett a talán öntudatlan menekülés motivációja hajtott előre. Jóllehet a novellát záró szavak, alig tagolt, töredékes fölkiáltások ismét földidéznek ezt a magyarázatot („Senkim sincs!” – utal talán családtagjai halálá-

ra a temetőőr),¹⁴ az elbeszélő mégis inkább a harmonikus személyiség magyarázó elvének érvényesítése felé hajlik: „Csendes, majdnem suttogó hangjában volt valami meggyőződésszerű erő, amely egyenesen a lelkéből látszott fakadni, beszédében valami édes nyugalom, szelíd tisztaság, mely azt látszott bizonyítani, hogy lelke sohasem háborgott, hogy vágyak sohasem zaklatták, hanem csendesen, nesztelenül érett meg, akár egy akácfa”.¹⁵

Az elbeszélő hozzáállását szinte a találkozás pillanatától a temetőőrrel való azonosulás határozza meg. „Csendesen lépkedtem a kocsi mellett, s elmélyedtem annak elgondolásában, hogy milyen boldog lehetett és lehet ez az ember, aki éveit nem tartja rováson, aki előtt az időnek értéke nincsen, [...] hanem akinek napjai lefolynak csendes nyugalomban, simán, zajtalanul, mint a rónák folyói.”¹⁶ A két alak között az elbeszélés a *csendes* szó keretező, tükörszerű ismétlése révén is jelképes megfelelést hoz létre, amit tovább erősít a két ember hasonlóképp szemlélődő, magába mélyedő – a narrátor esetén a tükörszerű viszony révén hangsúlyosan önmagára is reflektáló – pozíciója. Ezért amikor az elbeszélői értelmezés a novella végéhez közeledvén összeomlik, nemcsak arról van szó, hogy a narrátor egyszerűen tévedett, és félreismerte a vén temetőőr érzésvilágát, hanem arról is, hogy ezzel egyszersmind saját értelmező helyzete is kérdésessé válik.

A fordulópont valójában nem a halállal való szembesülés tapasztalata folytán, hanem akkor következik el, amikor – „míg az öreg odajárt” – „benéztem a szobájába”: „Alacsony, egyablakos lyuk volt az, inkább odú, mint szoba, s a szegénység bélyege, a piszok és a penész rajta volt a falakon és minden tárgyon. [...] Kellemetlen, dohos volt bent a levegő, s iparkodtam ki a szobából.”¹⁷ A novella legutolsó szavaiban ez az odú lesz a temetőőr legbensőbb fájdalmának, megrendítő haláltapasztalatának személyes-magányos színtere: „Hirtelen fölkelt, rám se nézett, s mindkét kezével elfödve arcát, ingatag léptekkel bement a viskóba.

Hallottam, amint belülről bereteszte az ajtót.”¹⁸ A párbeszédnek a többszörös visszahúzóadás gesztusai vetnek véget: a másikat megszólító beszéd folyamatossága megakad, artikuláltsága felbomlik, a temetőőr arcát kezébe temetve tekintetét is elfödi, s vackába vonulva az ajtót is magára zárja. Csakhogy ahová az öreg sírásó visszavonul, az nem a szuverén személyiség kiindulópontjául szolgáló bensőségesség tere: nemcsak a nyugalomnak és megbékélésnek, a szemlélődő magánynak nincs már itt nyoma, hanem az elmúlás átesztétizálható, szín- és fényhatások harmóniáját, a változás ritmusát követő természetességének sem.¹⁹ A dolgok „való, igaz színének” novella eleji ígérete az odú belső terében semmivé foszlik; a romantikus jellegű természetességkultusz és civilizációkritika végső soron az intimitás olyan közegére látszik alapozódni, az önmagába tekintés reflexiós mozgásában olyan tükörképre lel, amelyről sok minden állítható, de hogy különösebben vonzó lenne, az aligha.

A természetesség és bensőségesség *Ultima ratio*-beli kritikája felől – s ennek különös súlya lehet a Gozsdu-olvasás során – kérdésessé lehet a jelképes érvénnyel megjelenő természetleírások státusza, az elbeszélő beléjük vetett bizalma. A metaforizáció folyamatának egyértelműsége törő, tételszerűvé egyszerűsítő redukciója – a kiélesedő ellentétezeseken keresztül – olyan szembeállításhoz vezet, amely végül alapjaiban válik kétségessé, kétes teljesítménnyé. A leírások modális-sze-

mantikai ambivalenciájának elismerése viszont az értelemadás műveleteinek instabilitására vet fényt. Nem föltétlen számolja föl az elbeszélésbeli „tételábrázolatot”, azonban egyfajta éket ver a természeti és emberi viszonyok alaphelyzete, illetve a nyílt vezérgondolatok közé, kérdőjelekkel illetve az utóbbiak érvényességét, de legalábbis válaszként vagy megoldásként való olvasásának lehetőségét.

Az *Ultima ratió*ban „az elbeszélésben keletkező interpretációs csapda az *ember*ről való beszédet teszi folytathatatlaná”.²⁰ A gépies ismétlődést másutt is nem egyszer kíséri a jelentésvesztés olyan – hol erősebb, hol gyöngébb – tapasztalata, amely az elbeszélői szólamot sem hagyja érintetlenül. Erre szolgált például a *Köd* is, de – jöllehet a narrátor ügyésként színre léptetett és afféle külső megfigyelői pozícióba helyezett alakjának körvonalait nem bontja föl – a *Mea culpa* kérdésfölvetése sem esett ettől messze. Az *Egy falusi mizantróp* keretében inkább csak fölrémlik ez a lehetőség, amennyiben Pakaszky Pálnak előszörre csak „kiabáló hangja” hallatszik, amint különválik attól, ahogy „az egyformán húzó szél fölkapja a hangokat, összekeveri, zenévé szűri, és viszi messze mérföldekre”.²¹ A zárlatban pedig az elbeszélő „a puszta egyhangú melódiájában” gyönyörködik, „melyet a szél hoz füleimbe. [...] Micsoda zene ez!”²²

Amikor a *Nemes rozsdá*ban a keret egyik szereplője úgy szól unatkozó társához: „Ezer szerencséd, Dani, hogy nálunk szabad bolondokat is beszélni!”²³ akkor tulajdonképp – jöllehet közel sem egyértelmű hangfekvésben – a novella egészét jellemzi: Bazsó Feri beékkelt történetében a vármegyeház éppúgy sajátosan koreografált hivatali színjátéknak ad otthont, amint a nagy kocsmá különszobájában az árverezés árnyékában folyó szilaj mulatozás is leginkább komédia. A nemzetségbe esett hiba, vagyis a régen kiköszörült kis rozsdá és a – paradox jelzőben a tagadószót is magában foglaló – nemes rozsdá,²⁴ felszín és mély, mulatás és siratás, értékes és értéktelen, ha nem is épp következmények nélkül, de fölcserélhetőnek bizonyul: „Kell is nekem a ti aranybányátok: úgyis csak ólmot szednék én ki belőle.”²⁵

A *Nirváná*ban – hasonlóan, mint az *Őszi eső*ben – kitüntetett szerep jut a gépiesen ismétlődő nyelvi formáknak, s ekképpen a kommunikáció kiüresedtségének, sikertelen kísérleteinek. Ahogy anya és fia képtelenek egymás felé közeledni, s feszélyezettségükkel vagy fásultságukkal küzdenek, úgy válik az elbeszélő szólam egyre gyorsuló ritmusban önismétlővé. Görcsösség, szökés, menekülés egymásra halmozott motívumai végül a fiú, Kanuth István gróf szóképtőző fölkiáltásában érnek el csúcspontjukra: „Komédia! Komédia!”²⁶ A szereplői szólamoktól itt sem függetleníthető elbeszélésmód így sajátosan kettős tapasztalatot hordoz: „A szeretet, mint a villámlás, egy percre vakító fényességgel töltötte el [a fiú] lelkét – aztán ismét sötét lett benne. Alig bírta elviselni ezt a ragyogást. Menekült.”²⁷ Anya és fia pillanatnyi egymásra találása, kölcsönös szeretete valóban nem volt több, mint komédia, a görcsös önismétlés szuggesztívója?²⁸ Vagy inkább arról van szó, hogy a villámlásszerű történés éppúgy megakasztja az elbeszélés folyamatát, és töredékessé teszi a megszólalást, a kimondás igyekezetében görcsössé a kimondást, mint az emberi kapcsolatok tartalmatlaná válása, a nyelvi formák kiüresedése és az értelmes élet hitének elvesztése? Mintha a *Nirvána* abba a paradoxonba futna, hogy a történés hiányának nyelvi elfedése és az elemi erejű tapasztalatok kimondásának nehézsége között nem föltétlen könnyű különbséget tenni.

A *Nirvána* több szempontból is az *Őszi eső* poétikai rokonának mondható. Az előbbiben anya és fia, az utóbbiban férj és feleség kapcsolata, kölcsönös megértése bizonyul az elmesélt történet tétjének. Ahogy a két félnek nem föltétlen van mit mondania egymásnak, úgy lesz meghatározó mindkét novellában, de különösen az *Őszi eső* belső nézőpontú, elbeszél monológ felé közelítő történetmondásában a nyelvi ismétlődés jelensége. Végül a szövegek alapvető kérdésnek mutatják történésnek és a történés hiányának dilemmáját: míg a *Nirvánában* ez a probléma egy villámlásszerű, váratlan esemény és a teljes elbeszélés ellenpontozásában bontakozik ki, addig az *Őszi eső* a maga egészében hordozza e radikális ambivalencia terhét.

Az *Őszi eső*ben az éppen negyvenéves Lili önmagán, majd betoppanó férjén kéri számon életük ürességét, kapcsolatuk elszürkülését. A megszakadó, majd ismét nekilendülő, önisméltésekbe és gépies pótcselekvésbe fúló, zavart dadogásszerű töredezettségig jutó párbeszédnek – esetenként párhuzamos magánbeszédnek – a komorna belépése vet véget: a másnapi menü tervezetének – részben idegen nyelven, francia fogásokat emlegetve folyó – megvitatása hozza el férj és feleség feszültségének föloldását. Mindennek keretétől pedig nemcsak látványként, de egyhangú csöppögésével is a címadó őszi eső szolgál: „Szomorú, borús októberi nap ez a mai. A falkavadász is elmaradt. Lili a kis szalon ablakán át látja, amint a sűrűn szitáló apró esőcseppek összefolynak a szemben levő kis háztető palatábláin, s hallja, amint egyhangú locsogással végigszalad a víz az ereszen.”²⁹

Az elsőre elég egyértelmű, sőt némiképp közhelyes állapotrajz mégsem maradéktalanul meggyőző: egy-egy apró mozzanat, gesztus, megjegyzés kilógni látszik az élet ürességét és a házasság elhidegülését példázó értelmezésből. A novella egyik sokat ismételt (kulcs)szava a szeretet. Mintha Lili mindegyre azt kérdezné, mit is jelent szeretni; mit jelent ugyanaz a szó más időben, más összefüggésben, más emberek között; mit jelent, ha cselekvések, barátok, ételek vagy egy gyermek kelti föl; mit jelent mindent betöltő nagy érzésként és a csöndes hétköznapiak monotonijában.

Lili az időt egyfajta romlásként látva a múltbeli szeretet elvesztését panaszolja: „Égető, kínos vágyat érzett valami után, amit megszerezni nem tudott. Elégedetlen volt és elkeseredett. Haragudott az esőre, és azt kérdezte önmagától, hogy hát tulajdonképpen miért is van ő a világon, mikor ez a kegyetlen eső kétségbeejtő egyformasággal csak esik, esik. Úgy érezte, hogy őt senki sem szereti, s hogy ő sem szeret senkit.”³⁰ Néhány sorral később mégis azt olvassuk: „Megszerették egymást, és tavaszra megesküdték, és azóta folyton szeretik egymást. Miért ne szeretnék egymást?”³¹ A folytonosságával állandóságot teremtő – az elbeszélésben a nyelvteni jelen és múlt szinte észrevétlen átmeneteiben testet öltő – idő tapasztalata persze könnyen eredeztethető a ciklikus ismétlődés, az üres monotonia dominanciájából. Csakhogy míg Géza „itt is, ott is kajtárkodik”, felesége – jöllehet tud férje félrelépéseiről – mégis „hű maradt”.³² S amikor a menün tanakodva enged férje kívánságának, immár nevetni látjuk. Igaz, az „Előre örülök a menünek! Örülök, igazán örülök!” háromszor ismételt igéje éppúgy idézheti az őszi eső monoton, értelem nélküli locsogását, mint amennyire az önmeggyőzés retorikája is kiolvasható belőle.³³ E részletre mégis közvetlen felel férj és feleség egyetlen intim érintése,

amely ha nem is kimondott szavakkal, ám a testnyelv elemi erejével sugall olyan kölcsönös megértést és megélt együttlétet, amit a magába záródó hallgatás, a megtörő dadogás, a menü idegen nyelvű sémái nem hozhattak létre: „Géza odahajolt Lilihez, és gyöngéden átölelte a derekát. Lili szelíden hozzásimult.”³⁴ Innen nézve kevésbé egyértelmű, hogy az ételek kérdésében Lili beletörődő önfeladásból vagy megélt szeretetből enged.

A novella utolsó szava az önmagát lezáratlanul, jövőbe mutatóan ismétlő locsogásé: „A hideg őszi eső pedig egyhangú locsogással csak esett, csak esett tovább...”³⁵ Ám a *pedig* kifejezte ellentétező viszony itt sem magától értetődő: a menü megvitatása talán csak menekülést kínáló elterelés a férj számára, netán elfordulás a kínos kérdésektől, és visszazökkenés az élet megszokottan monoton ritmusába,³⁶ ám az sem kizárt, hogy valódi változást, a külső és belső viszonyában beállt fordulatot hordoz magában. Az eső egyhangú-önismétlő beszéde vallhat Lili életének tartalmatlanságáról, de leleplezheti önsajnáló hangulatának felszínes ürességét is (olyannyira, hogy e két állítás ráadásul még kizáró ellentétben sem áll egymással). Amikor a cím metaforizációja nyomán az őszi eső hangulat- vagy lélekfestő környezettrajzzá minősül át, külső és belső világ egymásra vetül. Ekként a természet éppúgy szolgálhat a lélek igazságának – akár a nyilvános cselekvések szféráját is cáfoló – föltárására, mint ahogy ennek fordítottja is elképzelhető, mikor a belső nézőpontú elbeszélésben a környezetet színezi át a szereplő hangoltsága. A megfeleltetés reverzibilitása folytán külső és belső metaforikus azonosítása mellett azok sajátos elkülönülésének lehetősége is megnyílik: a külvilágról alkotott benyomások éppúgy követhetik a hangulat változását, mint ahogy ellentétező viszony révén érzékeltethetik is azt.

Az olvasó attól függően, hogy a feleség elkeseredett hiánytapasztalatából vagy férje iránti hűségéből indul ki, és hogy az őszi eső nyitóképének vagy a zárlatban felrémlő ellentétező viszonynak tulajdonít nagyobb jelentőséget, két eltérő értelmezést bonthat ki. Egyik oldalon az élet keserű s rendíthetetlen monotoníája áll, a másikon egy nem tökéletes házasság egyensúlyának (akár csak időleges) visszanyerése. Ugyanakkor mindkét olvasat maga is kétféleképp hangsúlyozható. A napok tartalmatlan múlása egyaránt fakadhat valamiféle fásult-közönyös életuntságból vagy a gyermektelenség és egyedüllét feszítő traumájából.³⁷ A házaspár egymásra találását pedig nemcsak a szeretet erős köteléke biztosíthatja, hanem a megszokás, a kapcsolat rutinja is. Ezáltal újrafogalmazhatóvá válik a novella kettős tapasztalata: nem is annyira a két ember között húzódó viszony természete, mint inkább mélysége jelent kérdést. A gépies, felszínes, kiüresedett emberi kapcsolatok világával olyasvalami áll szemben, ami maradhat beteljesítetlen, vagy találhat szerencsés utat, ami talán nem töri meg az élet monotoníáját és begyakorlott rítusait, de megélhető esemény, emberi történés lehet. Mindennek pedig esztétikai síkja is van, amennyiben a jelentésadás közhelyességének és az egyértelműség hiányának feszültségével érintkeznek. Ezzel a határral a szűken vett századforduló magyar elbeszélői közül – még ha változó sikerrel is, de – talán senki sem nézett olyan eltökélten szembe, mint a keveset író Gozsdu Elek.

JEGYZETEK

1. Németh G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő felszázad. A romantika után*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971, 218.
2. Dobos István, *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar novellairoldalmában*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995, 64–65. és 171.
3. Török Lajos, *Tantalus árnyékában. Gozsdu Elek*: Tantalus, ItK, 2010/3., 204–222.
4. Gozsdu Elek, *Köd*, szöveggond. Ács Margit, Szépirodalmi Könyvkiadó (Magyar Elbeszélők), Budapest, 1969, 46.
5. *Uo.*, 36.
6. *Uo.*, 77.
7. *Uo.*, 550.
8. *Uo.*
9. *Uo.*, 560–561.
10. A novellát nyitó tájleírásból idézett részleteket lásd: *uo.*, 402–403.
11. A temető leírásból idézett részleteket lásd *uo.*, 405. A civilizáció ezzel szembeállított világát a város (*uo.*, 405.), a táplálkozás változatos-kifinomult formái (*uo.*, 406.), a vasút (*uo.*, 407. és 409.), a hírek és a háború (*uo.*, 408.), végül talán a vallás (*uo.*, 409.) képviselik.
12. *Uo.*, 404.
13. *Uo.*, 408.
14. *Uo.*, 413.
15. *Uo.*, 409–410.
16. *Uo.*, 405. A záró tagmondatok mintha úgy idéznék a tájleírás nyitóképét, hogy abból egyoldalúan a(z itt időbeliként és nem térbeliként értett) tagolatlanság vonását emelnék ki.
17. *Uo.*, 412.
18. *Uo.*, 413.
19. Vö. Eisemann György, *Gozsdu Elek novelláinak újításbeli sajátosságairól*, Acta Iuvenum (ELTE BTK), 1977/1., 82. A tantaloszi szereplők „hiánylétének” tág kontextusát rajzolja föl. Uő., *Tantalus és a századforduló* = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1991, 136–156.
20. Török, *i. m.*, 222.
21. Gozsdu, *i. m.*, 236; Pakaszky Pál föltűnése: *uo.*, 237.
22. *Uo.*, 260.
23. *Uo.*, 391.
24. Vö. *uo.*, 393. és 401.
25. *Uo.*, 400.
26. *Uo.*, 317.
27. *Uo.*
28. Dobos István az áttetsző tételszerűség ellen érvelő elemzése az anya motivációjának eldöntetlen kettősségére, ki nem elégített anyai szeretet és asszonyi hiúság lehetséges vetélkedésére hívja föl a figyelmet: Dobos, *i. m.*, 181–188.
29. Gozsdu, *i. m.*, 455.
30. *Uo.*, 456.
31. *Uo.*
32. *Uo.*, 457.
33. *Uo.*, 461.
34. *Uo.*
35. *Uo.*, 462.
36. Az eső és a férj metaforikus összekapcsolása nyomán Dancsecs Ildikó úgy látja, hogy az „élet a férjével mind nyomasztóbb [Lili] számára”, míg „végül felveszi Géza egyhangú, semmitmondó beszédstílusát, mint ahogy az elején átvette az ősz, az eső jegyeit”. (Dancsecs Ildikó, *A „látvány” poétikája a századforduló novellisztikájában. Gozsdu Elek: Őszi eső = Ködlovagok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914*, szerk. Palkó Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012, 120, 123.)
37. A gyermektelenség motívuma rendre visszatér, például: „Ha gyermeke volna, most nem lenne egyedül, és nem félne a hideg őszi napoktól, amikor nem lehet rókát hajtani.” (Gozsdu, *i. m.*, 457.)