

Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi
Kar, Magyar Irodalomtudományi Tanszék

A világtalan világa

Gárdonyi Géza: *Leánynézőben*

A Gárdonyi-recepció meglehetősen mostohán bánt azokkal a kisregényekkel, amelyeket maga a szerző „regénykékek” nevezett. Bizonyos szempontból teljesen érthető, hogy a régebbi akadémiai kézikönyv miért csak az Egri csillagokkal, A láthatatlan emberrel és az Isten rabjaival, illetve – kis mértékben – Az öreg tekintettel foglalkozik (1), s az is nyilvánvaló, hogy az új magyar irodalomtörténetet miért kizárólag az Egri csillagok hatása érdekli (Györke, 2007). Az előbbi számára a Jókai- és Mikszáth-hagyomány folytonossága a fontos; az utóbbi számára a jelenkor olvasásszociológiai vagy kultusztörténeti tényei alkotják a központi problematikát. Az azonban már nem annyira egyértelmű, hogy miért szorult Gárdonyi többi elbeszélő műve az utóbbi száz év során egyre inkább háttérbe.

A „nagyregényeken” kívül igazán csak *Az én falum* és *Az öreg tekintetes* tartotta meg többé-kevésbé állandó helyét az irodalomtörténet-írásban és az irodalmi kánonban – elsősorban Németh G. Béla tanulmányainak köszönhetően; mindkét mű időről-időre újraértelmezésre szólítja fel a kutatókat (Németh G., 1971, 225–228. o., 1985; Kunkli, 2001). Gárdonyi számos kisregénye viszont szinte teljesen feledésbe merült. Az életműkiadás szerkesztése során készült monográfiák természetesen írnak a kisregények lélektani és keletkezési körülményeiről (Gárdonyi, 1934?; Z. Szalai, 1970, 1977, 2001); az életművel foglalkozó kismonográfiák viszont már csak pár bekezdést szentelnek – illendőségből – a „regénykékek”, míg aránytalanul nagy terjedelemben tárgyalják a kiemelt nagyregényeket (például: *Kispéter*, 1970; *Brassai*, 2003). Az irodalomtudományi recepció ezen „feledékenysége” nehezen érthető, s talán nem feltétlenül indokolt; a „regénykékre” vonatkozó olvasásszociológiai motivációkról pedig nehéz lenne számot adni – mindenesetre szükség van a Gárdonyi-kisregények újraolvasására.

Ahelyett, hogy az újraolvasás igényének okait és szükségét részletesen előszámlál-nám, inkább Gárdonyi első kritikusaik egyikét idézném. Sik Sándor (1928, 75–76. o.) kulcsfontosságú problémára mutat rá Gárdonyi-tanulmányában:

„Gárdonyi művészi ambíciója azonban nem érte be ennek az eleven, de aránylag szűkkörű világnak [ti. *Az én falum* és a történelmi regények népies világának] a rajzával, hiszen legfőbb írói becsvágya éppen arra sarkalta, hogy minél több és változatosabb emberi alakot teremtsen. Bizonyos keserűséggel emlegette olykor, hogy egy elterjedt irodalomtörténeti kézikönyv szűkkörűnek minősítette fantáziáját. »Hát csak abban látszik meg a fantázia, – mondotta – hogyha valaki Jókai módjára mindenféle lehetetlen meséket gondol ki? Nem inkább az mutatja-e az igazi művészi fantáziát, hogy hány igazi emberalakot teremt?« Tudjuk, hogy még Göre-könyveire is, melyekre különben nem volt nagyon büszke, önérettel szokta megjegyezni, hogy egészen eredeti, semmiféle mintára nem támaszkodó alakokat alkotott bennük. Ennek a tudatos emberalkotó törekvésnek tulajdonítható, hogy Gárdonyi egyre szélesítette, gazdagította alakjainak körét, új meg új milijókat iparkodott hódítani művésze számára. Így terjeszti ki a maga körét a városi és fővárosi életre (*Az öreg tekintetes*, *Abel és Eszter*, *Az a hatalmas harmadik*) sőt a világvárosok

(*Ida regénye*), a világfürdők (*A zöld szfinksz*), sőt az amerikai magyarok életére (*Aggyisten, Biri*). Háttérül veszi a jelen és a régmúlt világán kívül, az abszolutizmus korát (*Te, Berkenye*) és a régi Pestet (*Ábel és Eszter*). De nem irtózik a világháború, sőt az utána következő forradalmas idők festésétől sem, és művész tud maradni ezekben is (*A kapitány, Bibi*). Szívesen keresi az irodalmilag még ki nem aknázott érdekes miliőket (*A kürt, Ida regénye, Leánynézőben, Falusi verebek*), meghódítja a vakok (*A kertésznek csak egy leánya volt, Két katicabogár, Leánynézőben*), a siketnémák (*A kapitány*), a nyomorékok (*A kisgróf*), sőt a tudóvesszesek (*Kiki párjával*) világát. Különös szeretettel foglalkozik a külön, bizarr, furcsa emberekkel...”

Sík Sándor az új léthelyzetek és az új alakok folytonos keresésében tárja fel Gárdonyi regényművészete „fejlődésének” dinamikáját. Manapság sem lehetne ezt pontosabban megjelölni, csak kissé máshogy fogalmaznánk meg: minden egyes „regényke” egy-egy sajátos diszpozíció (világlátás és létmód) nyelvi kidolgozására és megértésére törekszik. A kisregények azt kutatják, milyen sajátos összefüggés van egy bizonyos léthelyzet és a léthelyzetben létesülő szubjektum nyelvi konfigurációja között. Talán éppen a lehetséges nyelvi horizontok kutatása és az „emberalkotás” poétikája szolgáltatja azt a kiindulópon-
tot, amely felől újra érdekessé lehet tenni Gárdonyi század eleji kisregényeit...

Gárdonyi az írásművészetről

Az irodalmi szöveg szava nem más, mint a szó hétköznapi értelmének szemantikai kitágítása és intellektuális hatásának megsokszorozása. A szépirodalmi mű sajátossága, hogy minden szó jelentőjén, hangalakján és jelentéstartományán elidőzik. Az írással nyert idő azt szolgálja, hogy az írásaktus új szavakat találjon fel az előszó elhasznált kifejezései helyett.

„Fénypontok ahogy vannak a hegedűs játékában, amelyeken elidőz, éppígy az írásban is vannak olyan helyek, ahol a toll körülondogja ezt a passzust. Ezekben a helyeken brillíroz az író teljes művészete.”

(Gárdonyi, 1974, 146. o.)

„Más szóval a szót!” – Gárdonyi (1974c) szerint ez az írásművészet. Azonban ez nem volt mindig így... Gárdonyi prózaművészetében megfigyelhető egy éles poétikai váltás valamivel 1910 előtt, s az 1910-es évek során. Az átalakulás pontosan felismerhető akkor, ha egymás mellé állítjuk a szerző történelmi nagyregényeit, illetve a tízes években írt történeteket, amiket nevezünk most kisregényeknek. Az összehasonlítás számos közös jegyet kimutathat – az eltérések mégis

feltűnőbbek. A szerző írásművészetében bekövetkező fordulatot ma már végig lehet követni titkosírással készített vázlatai, jegyzetei alapján is. 1969-ben fejtették meg azt a kódnyelvet, amelyet Gárdonyi használt (*Z. Szalai, 1974*). A titkosírással írt napló számos bejegyzése nem is annyira megdöbbentő módon magáról az írásról szól. A feljegyzések nagy része az írásművészet specifikus fogásait analizálja, miközben rámutat arra a felismerésaktusra, amely során Gárdonyi rádöbbsent saját régi írásmódjának hiányosságaira is. Ha a feljegyzések aforisztikus tömörségét és sűrűségét akarjuk megragadni, akkor – a szerző szavaival – röviden így foglalhatjuk össze azt, ami az írás művészeteként tárul fel: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet” (*Gárdonyi, 1974b, 106. o.*). Ebben a két mondatban Gárdonyi az írásmű három kulcsfontosságú szintjének tömör jellemzését adja: a szó, a kijelentés (‘utterance’, ‘énoncé’) és a történet szintjén egyaránt kimutatja a metaforizáció aktusának jelentőségét.

„Más szóval a szót”

Az irodalmi szöveg szava nem más, mint a szó hétköznapi értelmének szemantikai kitágítása és intellektuális hatásának megsokszorozása. A szépirodalmi mű sajátossága, hogy minden szó jelentőjén, hangalakján és jelentéstartományán elidőzik. Az írással nyert idő azt szolgálja, hogy az írásaktus új szavakat találjon fel az élőszo elhasznált kifejezései helyett. Legalábbis erre szólít fel Gárdonyi (1974b, 136. o.): „minden szón gondolkodj!”. Vagy máshol még radikálisabban: „az igazi író nem a meglevő szókészletből dolgozik, hanem maga alkot új kifejezéseket szinte minden mondatában” (Gárdonyi, 1974b, 140. o.). De hogyan történik ez? A művészi írásaktus az alkotás domináns gondolatmenetét meghatározó úgynevezett „tengelyszó” (Gárdonyi, 1974b, 122. o.) belső jelentésstruktúrájában rejlő metaforaalkotó potenciált egy másik szó, az úgynevezett „reflektor-szó” (2) segítségével képes megvilágítani és dinamizálni. (3) A tengelyszó alkotja Gárdonyi felfogásában azt az értelemegységet, amely képes megjelölni egy alkotás domináns gondolatát; a reflektor-szó pedig nem más, mint az alkotás fő gondolatát sajátos megvilágításba helyező kifejezés, amely azután a világ látásának egy új perspektíváját nyitja meg. Szó és szó, jelentés és jelentés, értelem és értelem ezen feszültségbe állítása és kölcsönviszonyba helyezése alkotja azt a specifikus nyelvi eljárást, amit Gárdonyi irodalminak nevez. Az irodalmi alkotás mint olyan különlegessége mindig ezen feszültség és kölcsönviszony különlegességéből bomlik ki – a szó metaforizációs lehetőségeiből.

„Más mondattal a mondatot”

Ugyanez történik a kijelentés szintjén is. Amikor Gárdonyi azt írja, hogy „más mondattal a mondat még hatásosabb”, akkor a szómetaforizáció aktusának fentiekben tömören leírt folyamatát vetíti rá a mondat szintjére is. A metafora esetében a szó (reflektor-szó) egy másik szóra (tengelyszó) vagy egy egész szövegre irányul; a Gárdonyi által művészinak megnevezett kijelentés mondata esetében azonban elsősorban nem arról van szó, hogy egy elbeszélői mondat hogyan világítja meg a szereplő mondatát. Nem arról van szó, hogy az elbeszélő szava mennyiben változtatja meg a főszereplő szavát, vagy hogy az elbeszélő diszkurzus milyen sajátos stratégiákon keresztül (egyesen idézés, függő beszéd stb.) képes megjeleníteni a szereplő diszkurzusának mondatait. Bár meg kell jegyezni, Gárdonyi kétségkívül feltűnően sokszor használja azt a narrációs technikát, amely során egy másik személy mondja el a főszereplő perszonális életbeszámolóját, s ebből bátran következtethetünk arra, hogy igencsak érdekelte Gárdonyit az, hogy hogyan fonódnak egymásba a diszkurzusok az írásaktus során... Mindenesetre Gárdonyi mást ért a „más mondattal a mondatot” írásművészeti „programja” alatt. Ez arra vonatkozik, hogy a szépírónak a mondaton belül tudatosan szét kell választania a diszkurzus két funkcióját. Az írásaktus tendenciózusan emeli ki, sőt választja el a mondat referenciális és modális aspektusát. Gárdonyi (1974b, 101. o.) erre hívja fel a figyelmet: „nem az az érdekes vagy jobb mondat, ne az legyen érdekes elsősor, amit valaki elmond, hanem azért legyen érdekes, mert karakterisztikus az elmondóra”. Mit állít ez a kitétel? Egy elbeszélés akkor lesz irodalmi, ha az írás igyekszik minél személyesebbé tenni a szereplő vagy az elbeszélő beszédmódját. Az írásaktus feladata nemcsak az, hogy megjelenítse a szereplő és az elbeszélő világát, mondatait és mondatainak referenciáját, hanem az is, hogy igyekezzen minél több olyan írásbeli eljárást kidolgozni, amelynek segítségével meg lehet tartani vagy más módon lehet pótolni az élőszo betűben elszivárgó perszonalitását. (4) Az elbeszélést tárgyiasító írásaktus fogásai olyan metaforaalkotó eljárások, amelyek során a szereplő szava a szereplő alakmásként jelenik meg, amelyek során a szereplő mondata nem pusztán csak a referencia, hanem főként a szubjektum nyelvi kiterjesztésével lesz egyenértékű.

„Más történettel a történetet”

Az élőszo és a mondat fentiekben körülírt színeváltozása nem hagyja érintetlenül a történetalkotást sem. Amennyiben az írásaktus máshogy használja a szót, mint az élőbeszéd, s amennyiben az írott mondat máshogy kénytelen megjeleníteni az élőszo diszkurzusában kibomló szubjektivitást, az így létrejövő történetben is szükségszerűen megváltoztatja az írásaktus az anekdota orális történetalkotó eljárásait. Amikor Gárdonyi azt mondja, hogy a „leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”, akkor azonnal a történetmondás egy sajátos figurális megvalósulása, az allegorézis juthat az eszünkbe. Azonban Gárdonyinál mindez nem pusztán annyit jelent, mint „elmondani egy történetet, amely mögött egy másik történet van” (Gárdonyi, 1974b, 106. o.). Ennyiben az irodalmi alkotás kitarthatna a parabola vagy a tanmese eljárásai mellett. A szépirodalmi írásmű azonban igyekszik ezen túllépni. Gárdonyi szerint a történet szintjén megnyilvánuló paralelizmus nem feltétlenül allegorikus. A paralelizmus inkább az ellentétalkotó feszültségben mutatkozik meg: „a paralel történet karakterei a főtörténet visszája, mind karakterekben, mind cselekményben” (Gárdonyi, 1974b, 125. o.). Ugyanúgy, ahogy a reflektor-szó a tengelyszót más megvilágításba helyezi, vagy ahogy a kijelentés perszonális gesztusnyelve a kimondott mondat új értelmét tárja fel, a regény melléktörténetei is a fő cselekmény párhuzamos vagy ellentétező, de mindenféleképpen elmélyítő feltárását hajtják végre. Ez az, amit manapság narratív paralelizmusnak nevezünk – ez az a szépirodalmi eljárás, amely során egy történetet egy másik, párhuzamosan elmondott történet értelmez.

*

Az alábbiakban a *Leánynézőben* (1916) című kisregény példáján keresztül igyekszem rámutatni arra, hogy hogyan működik Gárdonyi fentiekben tömören kifejtett prózapoétikája. A kisregény sajátossága, hogy tengelyszava, a ’nézés’ és a ’látás’, már eleve sajátos jelentésében bomlik ki, ugyanis a történet főszereplője, vagyis az, aki leánynézőbe megy – vak. A ’látás’ szó teljesen új értelemhez jut a ’vakság’ szó jelentésének „reflektorfényében”. Mindezzel Gárdonyi egy ősrégi irodalmi hagyományhoz, a teirésziaszi problematikához kapcsolódik... Ugyancsak sajátos tulajdonsága a kisregénynek, hogy benne a szereplői kijelentések nemcsak egy adott referenciával, hanem kiemelt módon egyfajta sajátos zenei modalitással is rendelkeznek. A főszereplő ugyanis, azon túl, hogy „liszterences” haja van, még zenész is, aki vaksága miatt elsősorban hangzásbeli, zenei metaforákhoz tud folyamodni akkor, amikor a körülötte láthatatlanul élőket szavaik intonációja alapján igyekszik identifikálni. S végül az is sajátosan jellemzi a kisregényben elmondott történetet, hogy miközben a háztűznézésről szól, aközben igazából a világ egy sajátos felépülését igyekszik elbeszélni. Talán nem mellékes dolog az, hogy a kisregény éppen a világháború eseményei között igyekszik elmondani egy világtalan ember világának felépülését... A világ szétrombolása és a világ látásától való megfosztottság vajon milyen világgént értelmezhető?

A Gárdonyi-regények eltérő konfigurációja

„Ma gondoltam rá, hogy mily kevés karaktert állítok elő, s az élet sok millióje iránt vak vagyok. E hó közepe táján világosodtam rá, hogy minden műnek próbaköve a rezgés. Tehát ötvenhárom éves koromban kellett megtudnom, amit már tizenhét éves koromban tudhattam volna, s mi más akkor az irodalmi pályám!”

(Gárdonyi, 1974a, 24. o.) (5)

Gárdonyi Géza kisregényeinek vizsgálatakor gyakran ütközhetünk olyan meglepő, s olykor már-már abszurdnak ható regénynyelvi eljárásokba, amelyek igencsak zavarba hozzák a történet koherenciáját előfeltételező olvasót, s amelyek nem éppen jellemzőek az írónak a cselekményvezetés szempontjából zökkenőmentesen olvasható nagyregényeire (*Egri csillagok* [1901], *A láthatatlan ember* [1902], *Isten rabjai* [1908]).

Gárdonyi nagyregényeire elsődlegesen az a jellemző, hogy valamilyen, a történeti források alapján nagyon jól ismert, így tehát már bizonyos fokon meghatározott konfigurációjú történeteket adnak elő, s úgy, hogy a történelmi eseményekben részt vevő, de mégis valamennyire azokon kívül álló fiktív szereplő, vagyis egy képzelt történelmi tanú megfigyelő nézőpontján keresztül bontják ki az ismert história újfajta refigurációját. (6) Az *Egri csillagok*ban Bornemissa Gergely fiktív élettörténetének elmondása nyújt lehetőséget arra, hogy az ő szemszögéből új módon olvassuk végig az egri csata és az ütközet hőseinek történelmi elbeszélését; *A láthatatlan ember*ben a regény főszereplője, az írnokként bevezetett Zéta vázolja fel a mondák világát idéző történelmi hősnek, Attilának a történetét; az *Isten rabja*iban pedig Jancsi fráter áll a regény középpontjában, aki a legendává nőtt történelmi hősno, Margit életébe enged bepillantást. A nagyregények elbeszélői nézőpontja tehát kétértelmű: az elbeszélő egy főszereplő történetére fókuszál, amely élettörténet pedig egy olyan személyes perspektívát biztosít, amelyből a történeti események specifikus megértése jön létre. Így egyfajta olvasói nézőpont már a regényen belül kialakul: mindhárom esetben a történelmi események személyes olvasata jön létre. Az így létesülő, kétszeresen megerősített konfiguráció (a történelmi elbeszélés konfigurációja és annak egy élettörténet konfigurációján keresztül véghezvitt refigurációja) stabil koherenciát kölcsönöz a történelmi regény műfajába sorolt alkotásoknak.

Ezzel szemben a nagy részben Gárdonyi korában játszódo, igencsak eltérő témájú kisregények konfigurációja tendenciózusan olyan elemeket illeszt váratlanul az elbeszélés menetébe, amelyek az éppen adott történet koherenciáját ássák alá. (7) A szakirodalom által realistának, sőt társadalomkritikainak ítélt (*Németh G.*, 1971, 227. o.) kisregények mindegyike tartalmaz egy-két olyan, olykor akár abszurd módon is kizökkentő fogást, amely legalábbis problematizálja a realista írásmód motivációs rendjének metonimikus alapstruktúráját. (8) Például Gárdonyi méltán legismertebb kisregényében, *Az öreg tekintetesben* (1905) igencsak különleges, sőt már-már „erőszakosan” szimbolikusnak nevezhető regényírói eljárás az, hogy minden konfliktust a méhek és a – főszereplő tekintetén kívül minden arcot szétromboló – csipések „oldanak meg”. Vagy az *Az a hatalmas harmadik* című műalkotás esetében talán nem túlzás kivételes szöveg-meghatározó alapfogásnak tekinteni azt, hogy a kiszólások során a főszereplő oktatja ki újra és újra az implikált szerzőt arról, hogyan kell, vagy kellene regényt írni (*Kovács*, 2010). És ugyanilyen intenzitású kizökkentő hatással van a *Vallomás* című kisregény (1916) olvasójára az, hogy a nagy várakozást keltő szerelmi történet elbeszélésének végére kiderül az a lehangoló végeredmény, miszerint az egész alkotás során kikíváncozó hatalmas romantikus vallomás pusztán csak három hangból áll: „akkor végre, mint a pezsgős palackból ahogy kilövedik a dugó, szakadt ki belőle a vallomás: – Azt” (*Gárdonyi*, é. n., 144. o.). Még lehetne hosszasan sorolni a példákat, de talán erre a három kisregényre tett utalás is elegendő ahhoz, hogy néhány óvatos következtetést megengedjünk magunknak Gárdonyi regénypoétikáira vonatkozóan. Úgy tűnik tehát, a provokatív képzettársításokon és ellentéteken, a váratlan megfordításokon és fordulatokon vagy zavarba ejtő megoldásokon alapuló szövegszervezés alapján lehet legegységelműbben elkülöníteni az író kisregényeinek poétikáját a három nagyregény írásművészetétől. Vagy, ahogy maga Gárdonyi (1974b, 79. o., 87. o.) írja az 1910-es években írt műveire vonatkozóan: „minden elbeszélés érdekessége ellentézesen alapul”, s „pokoli jó dolgok kerekednek ki a megfordításokból”. Mindez azt eredményezi, hogy a történelmi regényekben a történelem eseményeihez kapcsolt szereplők és történések nyilvánvaló fiktivitása ellenére egy olyan világ

jön létre, amely sokkal valószínűbbnek tűnik, mint a realista írásmóddal megalapozott, de néhány ponton abszurd és kizökkentő hatást keltő prózanyelvi fogásokkal felépített kisregények világa. Az előbbi arra mutat rá, hogy a fikció mennyire valós része világunknak, az utóbbi pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy valóságunk mennyire abszurd helyzeteken nyugszik.

Hasonló módon kizökkentő fogásra épül a *Leánynézőben* című kisregény vagy – ahogy első kiadása megjelöli – „regényke” is (Gárdonyi, 1916). (9) Ennek a műnek meghatározó sajátossága az, hogy a dezautomatizáló eljárás nem a kisregény közepén vagy ez elbeszélés végén hozza zavarba az olvasót, hanem már az első bekezdésben. A

Véleménye szerint az útleírások (nagy részben) egyfelől azért rossz elbeszélések, mert bennük a tárgyak tárgy-mivolta elvonja az utazó/elbeszélő figyelmét, s így a természettudós mikroszkóp- és röntgenszemével vizsgálódó részletező leírás nem képes feltárni a dolgokban rejlő értelmes életvilágot ('Lebenswelt'); másfelől pedig azért rosszak, mert az útleíró lépten-nyomon összekeveri a személyes világlátást az élmények üres és reflexió nélküli felsorolásával. Az útleíró analizál, de nem reflektál; élményeket közvetít, de nem képes feltárni és megérteni személyes világlátásának és az idegen dologban megnyilvánuló életvilágnak az érintkezését. Vagyis az útleíró néz, de nem lát; sokat fecseg, de a lényegyet elhallgatja.

kisregény címe tehát: *Leánynézőben*; az első két bekezdésben pedig az derül ki, hogy az elbeszélés főszereplője vak. Ez a nézés és a vakság abszurd párosítását létesítő regénynyelvi fogás azonnal gyanakvással tölti el az értelmezést abban a tekintetben, hogy akkor vajon milyen leánynézésről is lehet szó ebben az elbeszélésben. S valóban: a regénynyelv által létesített paradox kapcsolat csak ürügynek használja fel a világtalan főszereplő háztűznézésének történetét arra, hogy általában a világlátás problematikájáról beszéljen. A kisregény szövegének tendenciózus eljárása az, hogy a látásról alkotott hétköznapi felfogás kritikáját nyújtja azáltal, hogy a 'látás' szót már eleve megfosztja szó szerinti értelmétől és csakis metaforikus értelmében használja a világtalan főszereplő világának létrehozása során.

Mielőtt azonban rátérnénk annak a történet-újraolvasó diszkurzív szövegszintnek az interpretációjára (10), amelynek működését a 'látás' szó metaforizálásának költői nyelvi aktusában látjuk összesűrítethetőnek, érdemes pár szó erejéig – harmadik nekifutásként – kitérni arra, hogy Gárdonyi mit gondolt általában a látásról. Gárdonyinak (1927a) van egy igencsak tanulságos, *A látásról* szóló cikke, amely az *Amiket az útleíró elhallgat* című posztumusz könyv (1927) előszavaként került először kötetbe, viszont már elég korán megjelent önállóan a Budapesti Hírlap 1898. július 26-i számában. Talán nem haszontalan egy olyan írónak a látásról vallott nézeteit megfogadni, aki jó barátságban volt Munkácsy Mihállyal, de főleg Feszty Árpáddal és családjával (amint az ismeretes, Gárdonyi a körkép munkálatainak titkára volt), aki maga is sokat festett, s akinek szenvedélye volt a fényképezés.

A nézés és a látás

„Mindig jólesik a lellemnek, mikor fiatal embereket látok úton, akár vasúton, akár országúton. Ezek azért utaznak, hogy lássanak. Föl vannak szerelve földképpel, messzelátóval, kalauzkönyvvvel, jegyző-

könyvvel s a szemükben az élet szeretete mosolyog. De vajjon van-e köztük csak egy is, akit akár a szülők, akár a mesterek megtanítottak volna látni?

Mert más a nézés, meg más a látás. Nézni mindegyike tud. Látni nem.”

(Gárdonyi, 1927a, 1. o.)

Gárdonyi (1927a) *A látás* című cikkében az útleíró könyvek hiányosságaira hívja fel a figyelmet, miközben arra is rámutat, hogy pusztán önmagában mennyire hiányos érzékszervi benyomásokat szolgáltat a szem a gondolkodás számára. A cikk példái már-már fenomenológiai igényességgel választják el egymástól a közvetlen érzékszervi tapasztalatot és a világlátást, vagyis a „látni” és az „úgy látni, mint” aspektusát. Az előbbit a ’nézés’, az utóbbit a ’látás’ szóval jelöli meg Gárdonyi (1927a, 1. o.): „mert más a nézés, meg más a látás”. Természetesen fel sem merül, hogy egy, a kortárs Husserléhez mérhető filozófiai diszkurzus adekvátságával fogalmazná meg felfogását (11); Gárdonyi író, így aztán anekdotákon keresztül mutat rá arra, hogy mi a különbség a nézés biológiailag adott készsége és a látás intellektuális munkája között. Az adott fogalmak jelentésének egy történeten keresztül végrehajtott – parabolyszerű – „elmagyarázása” azonban bizonyos szempontból még találhatóbb lehet, mint bármely tudományos definíció. S Gárdonyi esetében valóban találhatóbb hiszen szerinte a látás éppen abban különbözik a nézéstől, hogy a látás mindig egy személyes történettel bővíti ki, vagyis perszónálisan értelmezi a nézett tárgyat. Gárdonyi találó példái arra világítanak rá, hogy a nézés mindig egy idegen tárgyra irányul, a látás azonban már egy sajátos módon értelmezett világ részesévé teszi a tárgyat. Úgy is mondhatnánk, hogy míg a nézés során pusztán csak a tárgy tereli magára a szem figyelmét, addig a látás intellektuális munkája már egy értelmes világ dolgává (12), problémájává avatja a tárgyat úgy, hogy egy kvázi-elbeszélést, egy potenciális történetet sűrít bele.

Gárdonyi (1927a, 5–6. o.) mindezt elsősorban az útleírások kritikája kapcsán magyarázza el:

„Legkedvesebb olvasmányom az önéletírás meg az útleírás. Szóval azok az olvasmányok, amelyekben az író a maga személyében, per *én* beszél. De olyan útleírást még nem olvastam, amelyik kielégített volna. Mintha ezeknek az embereknek, akik leírták az utazásukat, hiányzott volna valamelyik érzékük az öt közül. Némelyik csak a szemével utazik. A füle, orra, nyelve bőre, itthon maradt. Másik (egy erdélyi báró jut itt az eszembe) még a szemét sem viszi magával, ellenben az evőeszközét és hálósípkáját ugyan-csak nagy gonddal. Palesztinába utazott a kétségtelenül kedves és jólelkű öreg úr s az utazása leírásából bőven értesültem arról, hogy mikor mit evett és hogyan aludt. De hogy miket látott, azt ki kellett találnom a *nagyszerű! felséges! pompás! érdekes!* jelzőkből:

Volt ő a Keopsz piramison is.

Ezt így írja le:

– No ez valami *nagyszerű!*

A szultán kincstára:

– *Pompás látvány.*

Egy naplenyugvás a Boszporuson:

– *Sehol ilyen elragadónak nem láttam a naplementét, ezt a nagyszerű jelenetet sohasem felejttem el!*

Nem szósz szerint idézem, mert hiszen csak a megjelenésekor olvastam a könyvet, de ilyenformán benne a leírások.

Hát ő nem látta másképpen a világot.

Az ilyenféle látású ember nézve sem lát színt, arányt, formát, értéket, hasonlóságot, megtartásra méltó karakterjegyeket az utazása közben előtte föltáruló rendkívüliségekben, csak ahogy általánosságukban hatnak rá a látottak s másnap már elfelejti, mint az álmot.

Nekünk magyaroknak nem csekély hibánk az, hogy rohanvást szoktunk utazni. A futó ember pedig nem lát semmit, nem hall semmit, nem érez semmit. Csak az álló ember, a nyugodtlelkű és nyugodtszemű, az az öterejű fölfogó, aki az öt érzék képességeivel a tudásának birtokába szedi az utazásban eléje forduló kincseket.

Aki a botanikához nem ért, az hiába megyen a párizsi híres fűvészkertbe. Annak minden fa csak fa és minden virág csak virág.

Aki soha nem olvasott a tenger életvilágáról, hiába nézi meg a nápolyi akváriumot, akár csak kínai könyvet nézne kínai nyelvismeret nélkül.

És aki az épületekben nem látja az építőmester gondolatát, hogyan utazik az végig a városokon?”

Gárdonyinak az útleírásokra mint elbeszélésekre vonatkozó panaszja és a látással kapcsolatos problémafelvetése arra irányítja a figyelmet, hogy az elbeszélés és a látás szoros összefüggésben áll. Azonban egy olyan összefüggésben, amelyet nem lehet a nézőpont narratológiai kategóriájával maradéktalanul jellemezni; ennek tisztázásához már a metaforalkotás szövegtopológiájához kell majd fordulni. Véleménye szerint az útleírások (nagy részben) egyfelől azért rossz elbeszélések, mert bennük a tárgyak tárgy-mivolta elvonja az utazó/elbeszélő figyelmét, s így a természettudós mikroszkóp- és röntgenszemével vizsgálódó részletező leírás nem képes feltárni a dolgokban rejlő értelmes életvilágot ('Lebenswelt'); másfelől pedig azért rosszak, mert az útleíró lépten-nyomon összekeveri a személyes világlátást az élmények üres és reflexió nélküli felsorolásával. Az útleíró analízál, de nem reflektál; élményeket közvetít, de nem képes feltárni és megérteni személyes világlátásának és az idegen dologban megnyilvánuló életvilágnak az érintkezését. Vagyis az útleíró néz, de nem lát; sokat fecseg, de a lényegyet elhallgatja. Pedig éppen az lenne a fontos, amit az útleíró elhallgat: „ha tehát valaki úgy írná meg az utazását, – akárha tízkötetes könyvben is, – hogy azt hallgatná el mind, amit megírni szándékolt és azt írta meg mind, amit az írásában elhallgatott volna, hát az a tízkötetes munka lenne a legérdekesebb útleírás a százezerféle útleíró könyv között” (Gárdonyi, 1927b, 10. o.).

Gárdonyi szerint tehát a látás lényegében mindig azt tárja fel, amit a dolog tárgyként elhallgat – tudniillik azt, hogy a minket körülvevő világ sohasem önmagában álló tárgy, hanem egy olyan dolog, amely nem más, mint az emberi létmód valamely formájú kiterjesztése. Manapság úgy mondanánk, hogy a világ az emberi világlátás realizált metaforája vagy dologiasult közvetítő közege. (13) A bejárt világ a szubjektum kiterjesztése. Gárdonyi példáival élve: a kert nem pusztán növények együttese, hanem az ember otthonosságérzetének kiterjesztett Feng Shui-világa; az akvárium nem pusztán a tenger leképezése, hanem a tengeri élővilág rendszerezése, vagyis az emberi életvilágnak a tengeri élővilágra történő (darwini) kivetítése; az épület pedig nem pusztán téglákból épített falak halmaza, hanem az ember társas létének dologi kiterjesztése, sőt élettörténetének és világlátásának térszerű elbeszélése. Ha a saját életében utazó ember csak a részeket fűrkészve, analízálva közelít a világhoz, akkor azt megfosztja valódi világ-mivoltától, s pusztán csak tárgyként kezeli – vagyis csak néz; ellenben, amennyiben meghallja azokat a személyes történeteket és elbeszéléseket, amelyeket azok a dolgok, amelyekkel körülvevő magunkat, elhallgatnak, de mégis magukba foglalnak – akkor már lát. Erre utalnak Gárdonyi (1927b, 9. o.) alábbi sorai is:

„Amit az útleíró megír, nem magának írja, hanem a világnak. Szedeget hozzá a lekszikonokból, bédekerekéből, történelemből, sőt más tudós utazók könyveiből is.

És kihagyja az írásából éppen azt, ami legérdekesebb: az életet. Az idegen ember életét, ahogy a maga kövei között, maga fái alatt, a maga valóságában, porában, szennyében, becsületességében, huncutságában vagy egyéb leveiben, páráiban, szagaiban látta.

S kihagyja a legeslegfőbb érdekességet: a maga mindenféle köznapi érdeklődéseit és egyéb izgalmait, történeteit.

Már pedig ez az igazi érdekesség: az embernek az ember.”

S még egy megjegyzést hozzá kell fűzni mindehhez. Gárdonyi szerint az a személyes történet, amely a nézést megértő látássá képes avatni, csak az élőszóban tud megnyilvánulni; s az útleírás betűje, a mindent „szárazzá” tevő rögzült írásmód a felelős azért, hogy még a személyes élménybeszámoló is deperszonalizálódjon. (14) Az „élőszó mindig friss levegőt visz a történetbe, mert az élőszó izgalomból fakad”, azonban „minden más egyéb írás, az, ami nem élőszó, elméből való, tehát meg gondolásokból”, s így nem lehet benne „izgalom” – vallja Gárdonyi (1974b, 138. o.). S ezt példázza az útleírások kritikája is:

„Mert hiába ír le nekem [az útleíró] akár ötven lapon is valamely tájat, vagy várost, vagy templomot, palotát, zuhatagot, tavat vagy akármi más gyönyörködését a szemének, egy tenyérnyi rossz fénykép is többet mond nekem annál az ötven lapnál. S hiába írja le nekem az amerikai kakasviadalt, vagy spanyol

bikaviadalt, vagy párizsi löverseny, vagy oberammergaui passiójátékot, azokat én már untig elégszer olvastam. Mit mondhatnak még újat?

Ellenben, ha valaki szóval mondja el, akár a tájat, akár a várost, akár a templomot, palotát, zuhatagot, viadalt, löverseny, tehát akármit, amit látott, ami tetszett neki, ami nem tetszett neki, amin nevetett, amin haragudott, hogy mi jó és rossz hotelekben forgott, vagy hogy hol, hogyan csalták-lopták meg honnan távozott nagyobb örömmel, mint ahogy odament, – mondjuk így: mik a kellemes emlékei? És mik a kellemetlenek? – az mind érdekes. [...]

Aki élményekről beszél, elsősorban is magának beszél, – mert hiszen beszélve újra végig éli az utazását, vagy az utazásának egyes izgalmait, gyönyörködéseit, bámulásait, okulásait, okosodásait, szívének és elméjének nagyobb rezgéseit. Az ő izgalmái a hallgatóknak akkor is kellemes izgalmak, ha neki kellemetlenek voltak. Ő boszankodott – s tán mikor elmondja, akkor is boszankodik, – mink meg mosolygunk vagy nevetünk a történetén. Örülünk, hogy nem velünk történt.” (Gárdonyi, 1927b)

Az emlékező előszó intonációs intenzitása az újra-átélést teszi lehetővé; a tájleírás és az élménybeszámoló írott emlékeztetője azonban a műfaji konvenciók által kimerített és szabályozott nyelvvel minden személyes aspektust elhallgat és kiirt. A széppróza metaforaalkotó regénynyelvre lesz az Gárdonyinál is, amely képes visszailleszteni a perszonális értelemalkotást az útleírás személyes hangtól megfosztott, kimerült, leíró diszkurzusába. A regénynyelv költői fogásai képesek a részletező leírások tárgyait újra a szubjektum személyes alakmásként és kiterjesztéseként megjeleníteni. Mégpedig úgy, hogy amint a párbeszéd élő szava elhallgat, már nem a hős egyéni nyelve, hanem a megjelenített világ kezdi el jellemezni a főszereplőt. Ahogy maga Gárdonyi (1974b, 124. o.) írja: „a hallgatás percében a milió beszél”; s ennek a miliónek vagy „a tájképnek [épp]oly egyéninek kell lennie, mint az embernek”.

Vizsgáljuk meg, hogy a látásnak, az elbeszélésnek és a szubjektum kiterjesztésének a fentiekben részletezett összefüggésrendszere hogyan jut sajátos értelmezéshez a világtalan főszereplőről szóló *Leánynézőben* című kisregény költői szövegvilágában! (15)

A látás metaforái

„De hát hogyan hogy nem láttam? Hiszen néztem, a szemem rajta volt. Látnom kellett. Lehetetlen hogy folyton ne láttam volna, mikor mindig előttem volt.

Hát pedig mégsem láttam. Látva sem láttam, mert nem tudok róla.

Egyik tehetségünk sem bizonytalanabb a látásnál.”

(Gárdonyi, 1927a, 3. o.)

A *Leánynézőben* című kisregény története egyszerű. Egy vak zenész beleszeret egy lány hangjába és illatába. Minden ismerősénél (zenésztársainál és családjánál) arról érdeklődik, hogy hogyan is néz ki, és hogy úgy általában milyen ez a lány. Végül a főszereplő elmegy a lány szüleinek házába „leánynézőbe”, ahol módja nyílik arra, hogy személyesen még jobban megismerje őt: beszélget vele egypár szót, de leginkább akkor győződik meg arról, hogy erre a lányra van szüksége, amikor érzékeny ujjaival finoman végigkutatathatja a lány arcát. Ezzel a jelenettel zárul a kisregény. Ha ennyire leegyszerűsítjük a cselekményt, akkor úgy is fel lehet fogni a kisregényt, mint annak az elbeszélését, hogy az ember hogyan ismeri meg az ismeretlent. S valóban, a történet lényegében erről az episztemológiai „birtokszerezésről” szól. Azonban a történet prózanyelvi kibontása már nem pusztán a megismerés eseményét mutatja be, hanem sokkal inkább annak a módját kutatja, hogy az ismeretlen dolog fokozatos elsajátítása során miként tesz szert az ember személyes világlátásra. (16) A történet a megismerés kisajátító, „birtokszerező” eseményéről, a regény azonban a megértő elsajátítás nehéz munkafolyamatáról szól. Vagy ahogy maga Gárdonyi (1974b, 61. o.) írja: „nem az igazság megismerése szerzi a gyönyörködést, hanem hogy a történeten át meglátjuk, felfedezzük”. S éppen azáltal képes elérni a regény mindezt, hogy a megismerés megnehezítéseként vakként vezeti be a főszereplőt. A megismerés hőisének megvakításával, vagyis az ismeretszerzés megne-

heztésével, akadályozásával éri el a regény azt, hogy bepillantást nyerhessünk a világ megértő elsajátításának folyamatába. A regény végeredményben a vakság segítségével mélyíti el és tárja fel a kisajátító ismeret és az elsajátító megértés közötti szakadékot. Sőt a szöveg éppen arra mutat rá, hogy mindaz, ami akadályozza a nézés és a megismerés aktusát, hogyan segíti elő a meglátást és a megértést.

A 'megértés' szinonimájaként is használt 'látás' szó – a főszereplő tekintetében – már a kisregény legelején elveszíti szó szerinti értelmét; a szöveg téjtévé pedig az válik, hogy hogyan lehet kidolgozni, milyen úton-módon lehet kibontani a 'látás' metaforikus szemantikáját. A látás biztosította referencia kiiktatódik a kisregényben, azonban ez nem jelenti a referencia totális felfüggesztését; épp ellenkezőleg: új, nyelvi referenciák kibontására ad lehetőséget. Amit nem lehet látni, azt el kell mondani; ahol eltűnni látszik a szem valóságának világa, ott születik meg az elbeszélés szövegvilága. A különbség kézzelfogható, mivel a prózában nemcsak látunk, hanem a látás diszkurzusát is, alanyát is látjuk. Azaz olvashatjuk – mint cselekvést és mint nyelvi eseményt észleljük és értelmezzük.

S valóban, a főszereplő egyik legfőbb tulajdonsága az, hogy következetesen elutasít minden olyan megjegyzést, amely arra vonatkozik, hogy ő nem lát, hogy ő világtalan. „Semmi bajom! Nekem nem hiányzik a szemem! Micsoda ostoba vélemény, hogy a vak nem lát! A vak jobban lát, mint akárki! Csak épp a színek... De mi a szín? Semmi!” (34–35. o.). A főszereplő ragaszkodik ahhoz, hogy a 'látás' szót használják körülötte; ragaszkodik ahhoz, hogy ő igenis átlátja a világ egészét. Csak éppen másként... Erre utal a regényben a főszereplő szemének leírása is: „Csecsemőkorában veszett szemvilága Pistának valami szemgyuladós betegségben. A szeme pedig olyan épnek látszott azután is, mintha látna. Nem látott semmit se.” (6. o.). Bár a szem világa nem létezik a főszereplő számára, mégsem lehet azt mondani, hogy világtalan lenne; bár a főszereplő semmit se lát, mégis „olyan, mintha” látna. Ez a 'mintha' alkotja a 'látás' szó metaforikus alkalmazásainak kulcsát. Egyszerűen minden más érzékterület tapasztalata a 'látás' szóval lesz leírva – s erre az átnevezésre az ad lehetőséget, hogy az érzéki tapasztalatok elbeszélése, valamint szövegének nyelvi kibontása során olyan világ létesül, amely annyira egységes, mintha látható lenne. Sőt ebben a nyelvileg létesülő elbeszélt világban még több dolog látható, mint ami máskülönbben felkínálkozik a szem számára...

A látás ekvivalensként négy másik érzékterület alkot egységesülő (nyelvi) világgépet a regény főszereplője számára: a tapintás a lábbal, a tapintás a kézzel, a hallás és a szaglás. A kisregény ennek megfelelően a 'látás' szó szemantikai dúsitásának négy metaforikus folyamatával állít elbeszélhető világot a szem látható világa helyére: a látás mint megértés ekvivalensévé a járás, a simítás, a zenei hang és az illat lesz.

A járás ritmusa és a zene nyelve

A kisregény tizenkét részből áll. Az első rész tökéletesen betölti bevezető funkcióját, amennyiben minden fontos információt előad: néhány oldalon belül felvonultatja a legfontosabb karaktereket: a vak főszereplőt, az édesanyját, a nővért, illetve Etelt; s egyben mindenkiről tömör jellemzést ad. Mindennek megfelelően az első rész első fele meglehetősen vázlatos szerkezetű; laza struktúrában következnek egymás után az apró párbeszéd és elbeszélői jellemzések. Az első rész második felében azonban egy olyan szigorúan kidolgozott jelenetet olvashatunk, amely nemcsak a szereplőket, hanem a cselekményt is bevezeti. Ebben az epizódban találkozik először a vak főszereplő és Etelka, s ebből az epizódból bontakozik ki a kisregény témáját alkotó leánynézés cselekménye. Azonban egyben ez az a jelenet is, amelynek nyelvi megformálásában az összes szövegalkotó központi metafora felvonul.

A főszereplő két fő jellemzőjére, vakságára és zenész mivoltára azonnal rávilágít az elbeszélő:

„Olajos István kisbögös, és cigánybandában játszik, noha ő nem cigány. Olajdi Olajos ő és semmiféle ágazata nem öntött ürgét soha. De a nagy háború megritkította a bandákat is, éshát ahol megmaradt a primás, úgy tákolt bandát, ahogy lehetett.

Olajos a háború előtt pesti bandának volt gondokása, a vakok bandájának. Mert bizony Olajos is vak.

[...]

Huszzonnyolc éves volt akkor, de fiatalabbnak látszott. Fekete szemüveget viselt, és liszt-ferences haját. És értette a mesterségét.

– Csak éppen hogy urasan játszol, – mondogatta Csurka a szünetekben. – Rikasd azt a böögöt, a kefe egye meg!

Olajos azonban nem rikatta a böögöt: minden hangot megvont tisztán, aprózta vagy nyújtotta kellete szerint, ahogyan Pesten tanulta. Csak persze óvatosan még, mert bizony ők Pesten leginkább taktusos nótákat játszottak; indulókat, operanyitókát, ringatókat és Lehár-keringőket. A vezető halkán veregette a kotta-tartón a taktust a pálcával. Ők is topogták titkon, csendesen.” (3–4. o.)

A főszereplő vaksága és zenész mivolta azonban sokkal motiváltabb kapcsolatban áll, mint azt eleinte gondolni lehetne. Az első rész második felében kidolgozott jelenet amellett, hogy bemutatja a főszereplő és Etel első találkozását, nyelvi megformáltságában éppen azt a metaforikát bontja ki, amely kifejezetten szoros szemantikai viszonyba állítja a vakságot és a zenét. Érdeemes hosszabban idézni a kisregény szövegét:

„Egy novemberi napos délelőttön vezető nélkül bandukol a Fő-utcán Olajos. Csurkához igyekeznek: nótákat tanulnak, próbálnak össze délelőttönkint. Eleinte egy fiucska vezette oda, de szeptember közepén megnyíltak az iskolák, s attól fogva a fiucsának nem volt rá ideje.

– Nem is kell most már, – mondta Olajos.

Hát bandukol, a botját alig jártatva maga előtt. Ismer már minden házat. Tudja, hogy most egy kalapos bolt következik, mellette könyvesbolt, aztán trafik, aztán cukrász, aztán olyan ház, amelyiken nincs bolt. Ott ha napos az idő, két méternyi melegség következik. Aztán megint hűvösség, s egy varrógép-bolt. Gramofont is árulnak benne. Ismét egy ház, amelyik nagy és régi, és sörszagú. Dörgő szekerek járnak olykor ki és be a kapuján.

Bandukol, kampós botját maga előtt billegetve. Bandukol. Az aszfalt nyirkos, a kocsitól felől tószag érzik, a házsor felől váltakozó szagok, most éppen dohányszag.

Bandukol.

– A trafik következik, – mondogatja, – aztán a fűszeresbolt.

S el is hagyja a trafikot.

Bandukol.

Két gyerek robot feléje. Nyerít az egyik. Lovasdit játszó gyerekek. Olajos megáll, míg mellette eltrappolnak.

– Gyih! – kiáltja az egyik.

A trappogás mögéje múlik Olajosnak. Tovább indul.

Alig lép tizet, egy kéz markol gyöngéden a karjára, és női hang szól neki:

A 'megértés' szinonimájaként is használt 'látás' szó – a főszereplő tekintetében – már a kisregény legelején elveszíti szó szerinti értelmét; a szöveg tétjévé pedig az válik, hogy hogyan lehet kidolgozni, milyen útonmódon lehet kibontani a 'látás' metaforikus szemantikáját. A látás biztosította referencia kiiktatódik a kisregényben, azonban ez nem jelenti a referencia totális felfüggesztését; épp ellenkezőleg: új, nyelvi referenciák kibontására ad lehetőséget. Amit nem lehet látni, azt el kell mondani; ahol eltűnni látszik a szem valóságának világa, ott születik meg az elbeszélés szövegvilága. A különbség kézzelfogható, mivel a prózában nemcsak látunk, hanem a látás diszkurzusát is, alanyát is látjuk. Azaz olvashatjuk – mint cselekvést és mint nyelvi eseményt észleljük és értelmezzük.

- Vigyázzon: ládák vannak itt a bolt előtt.
- Köszönöm, – hálalkodik Olajos, – köszönöm.
- S hogy a női kéz a karján marad, bátrabban lépeget. Kerülnek az aszfalt szélére.
- Itt egyet le, – mondja a női hang.
- Vagy öt lépés után megint:
- No most fel egy lépést vissza. El tud most már menni? Nem, még a Kazinczy utcáig elvezetem.
- Köszönöm, kisasszony.
- Hogy tudja? Hát lát maga?
- A hangjáról.
- A hangomról?
- A hangjáról. Örülnék, ha megmondaná a nevét. Hogy hálaérzéssel gondoljak magára.
- A nő hallgatott.
- Olajos mentegetődzve folytatta:
- Hogy így ismeretlenül is...
- Dehogyan ismeretlenül, – szólalt meg a leány. (És érezni lehetett a hangján, hogy mosolyog.) – Hiszen ismerem én magát.
- Ismer?
- Ismerem. A kedves néniét is. Ott lakok én is a Barátok utcájában.
- Hát akkor mondja meg a kedves nevét.
- Etel. Most lelépünk. Aztán megint mingyárt fel. Igy... No, most fel. Most már úgye, el tud menni? A cigánysorra megy úgye? Tudom, hogy maga kisbögös, és mondják, hogy érti is. Olyan mondja, aki minden nap ott van a kávéházban, és zeneértő. Zongorázik, mikor van zongorája. Ő mondta, hogy maga jól játszik Olajos úr. Isten vele.
- Megszoritotta gyöngéden a vak kezefejét, és otthagya.
- Olajos állt még és fülelt. Aztán továbbdalgott, a botja végét mozgatva nyugodt-óvatosan.” (6–9. o.)

A bevezető jellemzés és az első jelenet szövegének szoros olvasata kulcsfontosságú szemantikai összefüggésekre mutat rá. Az összefüggések szempontjából két különleges szóválasztásra figyelhet fel az értelmezés. Gárdonyi a szót más szóval írja akkor, amikor a főszereplő vakok intézetében töltött zeneiskolai éveit megjelenítve ’vezető’-t mond a ’karmester’ helyett. S ugyancsak más szót használ a ’sétálás’ szó helyett akkor, amikor hatszor egymás után megismétli a ’bandukol’ kifejezést. (17) Az előbbi esetben tehát egy olyan szót preferál a szelekció, amely kitüntetett módon használható fel a vak ember közlekedésének elősegítését jellemző elbeszélésben – s valóban, a kisregény első jelenetében a vakvezetés tematizálódik is. Az utóbbi esetben pedig egy kettős szelekciós eljárás összefüggésére figyelhetünk fel: feltűnő, hogy az írásaktus a ’zenekar’ helyett a ’banda’ szót használja, és az is sajátos, ahogy a ’sétálás’ helyett a ’bandukol’ kifejezést alkalmazza. A fonikus ekvivalencia a sokszoros ismétlés hatására szoros szemantikai összefüggésbe hozza a ’banda’ és a ’bandukol’ szavakat – s ezáltal a zenére és a járásra vonatkozó jelentéskörök soha nem látott közelségbe kerülnek. Akár a ’vezető’ szó jelentésének alakulását (’karmester’ és ’vakvezetés’), akár a ’bandukol’ szó fonikus felépítésének dinamizálását vizsgáljuk a kisregény első részének szövegében, egyaránt azt ismerhetjük fel, milyen fokozott mértékben törekszik a szövegszándék a nyelvi lehetőségeket kihasználva összekapcsolni és interpretánsként a vak létmódjára vetíteni a zenélés és a járás mechanizmusát. Ezt az összefüggést pedig csak erősíti még további három szövegtény. Először – a vak főszereplő ugyanúgy járhatja a botját sétálás közben, mint ahogy a karmester irányítja pálcájával a bandának nevezett zenekart: „hát bandukol, a botját alig járatva maga előtt” (7. o.) és „bandukol, kampós botját maga előtt billegette” (7. o.), illetve „a vezető halkán veregette a kotta-tartón a taktust a pálcával” (4. o.). Másodsor – a kotta és a karmester pálcája által előírt taktust ugyanúgy a lábak mozgása követi, mint a vak botjának billegését: „a vezető halkán veregette a kotta-tartón a taktust a pálcával. Ők is topogták titkon, csendesen” (4. o.). Harmadszor – mind a zenélést, mind a járást az óvatosság jellemzi: „persze csak óvatosan [zenélt] még” (4. o.), illetve „a botja végét mozgatta nyugodt-óvatosan” (9. o.). Az idézett szövegrészben kimutatott szemantikai összefüggések mind arra mutatnak rá, hogy a karmester pálcája által vezetett muzsikálás

és az utcán sétáló vak ember saját pálcája által irányított lépések egyenértékűek ebben a szövegvilágban. Másképpen mondva: itt a cselekvés és hallás közvetlen kapcsolatba kerül, kiiktatva a látáshoz kötődő alaki-térbeli reprezentáció hatását, mely a hallásnál gyorsabb (automatikusabb) analógiateremtéshez vezet, míg maga a hallás pedig a reflexív tudat, a ráció mozgósításához. A gyors átmenetet az intellektuális műveletekhez tehát fékezi a cselekvés zenei modellje, illetve annak narratív/verbális megvalósulása, vagyis a nyelvi hangzóság és jelentéstöbbletének felismerése.

No de mi a jelentősége a kimért ritmusú zenélés és az alaposan kiszámított ritmusú járás összefüggésének? S mi a jelentősége a zenében és a járásban megnyilvánuló óvatosságnak? Vizsgáljuk meg előbb a zene és a hang jelentőségét! A muzsikálás egy olyan „mestersége” (4. o.) és „művészete” (28. o., 37. o.) a főszereplőnek, amely egyfelől a „legnagyobb vagyonaként” (28. o.) van megjelenítve, másfelől pedig azt a készségét alkotja, amely által ő vezethet másokat. Az utcán olykor őt kell vezetni; a zenélésben viszont ő irányít. Műveltségével kitűnik zenésztársai közül, ő tanít meg bizonyos műveket a bandának, s a kisregényben egy egész jelenet (37–41. o.) szól arról, hogy a műértő zenehallgatók kérésére hogyan válik „vezérhanggá” (39. o.) a főszereplő gondolkája, s hogyan válik ő maga „primássá” (40. o.):

„S a hang emelkedett meg leszállt a gondokán a mélységek andalgóin. Olajos le-lehajlott, s olyankor a haja előre omlott, olykor meg hátra vetette a haját s megrázta. Sovány ujjai fűrge póklábként futkostak a húrokon. A vonójával hosszú hangokat húzott elő. Olykor meg nagy hévvel csapott le, s a gondonka remegve, olvadozó édes zokogással énekelte: *Eloszlik a tél zord hava...*”

A cigányok halkán és csodálkozó szemmel kísérték a hangszereiken.” (40–41. o.)

A főszereplő világértése olyannyira kötődik a hanghoz, hogy a vak zenész már-már összeolvad hangszerével. Az idézett bekezdés több szempontból is rámutat erre. Először: a zenész teste párhuzamosan mozog a hangszerből előcsalt hangokkal – olykor ráhajol, olykor eltávolodik tőle, néha hevesen csap le rá, néha finoman mozog vele együtt. Így maga a test is hangszerré válik. Másodszor: maga a hangszer is antropomorfizálódik – „olvadozó édes zokogással énekel”. Harmadszor: a főszereplő neve (motiválttá válva) hangalakilag is összekapcsolódik a hangszerrel közös mozgást megjelölő szavakkal – „Olajos”, „le-lehajol”, „olyankor”, „andalgó”, „omol”, „vonójával”, „olvadozó”. A főszereplő, Olajos mintegy összefolyik, összeolvad hangszerével, mint ahogy maga az olaj is szétfolyik a tárgyakon és ellepi azokat.

A zenélés tehát az az aktus, ahol nem vezetik többé a főszereplőt és nem ő kíséri a vezetőt, hanem ahol már ő vezet és őt kísérik. Ebben mester a főszereplő, ennek a művésze ő. A zene a világnak az a része, amelyben a főszereplő olyan biztonsággal találja fel magát, mint ahogy a látók a szem világában. Mondhatnánk úgy is, hogy a vak otthonos világa a hallható világ, amelyet ő sokkal figyelmesebben képes kifürkészni, mint az ép szeműek. Ez pedig a világ egy másfajta megértéséig vezet el – egy olyan megértésig, amelyet nem zavar meg a látható világ térbeli logikája. A hang világa úgy épül fel a zeneértő vak főszereplő számára, mint egy zenei logikával komponált egység. Így próbálja meg elbeszélni azt a benyomást, amit például Etel hangja kelt benne:

„– A hangja valami kedves. Sohse hallottam olyan kedves hangot. Egyszer hallottam Pesten az utcán, az Andrássy-úton. Csak megálltam, mintha a föld megfogta volna a lábamat. Sohse felejttem el. De az se volt kedvesebb.

A két nő összecsoválkozott.

– Én a hangjára nem is ügyeltem, – mondta vállat vonva, mosolyogva az anya.

– Én se láttam semmi különösét a hangján; – bámuldozott Terka. – Csak annyit, hogy sokat csacsog.

– Az is kedvesség, – biccentett rá a vak, – ha valaki sokat beszél. De annak a lánynak a hangja... Ha mindig csupa számárságot beszélne; akkor is mindig hallgatnám. Mint valami... valami csodálatos no.

– Dehát mi csodálatos? Hogyan csodálatos?

– Hát... Nem tudom megmondani. A hangot nem lehet megmondani. Olyan nekem, mintha valami nagy árva-viola volna, és annak volna a hangja. Az árva-viola torka, tudod, olyan bársonyos.

A két nő nevetett:

– De furcsákat beszélsz!

A vak is elmosolyodott:

– Magam is furcsállom. Dehát én zenész vagyok. A női hang a legszebb zene. Már hát az olyan. Mint szagok közt a gyöngyvirág szaga. Járunk a Jánoshegy alján, van fűszag, bokorszag, földszag. Aztán egyszer csak hűvös fálombok szaga, aztán egyszer csak finom gyöngyvirág-szag. Ott meg kell állni, ha akarsz, ha nem.” (19–20. o.)

A látványtól megfosztott és a hang által felépített világ egy olyan világ, amelyet csak nagy nehézségek árán lehet elbeszélni, ugyanúgy, mint ahogy nehéz elbeszélni a zenét is. Ez egy olyan „csodálatosnak” nevezett és a megértést nehézségek elé állító világ, amelyet csak a szinesztéziák és a metaforák költői nyelvén lehet megszólaltatni. A vak főszereplő pedig éppen ilyen sajátos jelentéssel bíró zenei kompozícióként képes csak megérteni a hallható világot; szinte mindent a hangzó összefüggések szerint él át, s csakis az ezt megjelenítő kiemelten figuratív, költői nyelven át tudja tapasztalatait elbeszélni. Az anyja olyan, mint a „duda” (4. o.); a nővér olyan, mint a „kacsa” rekedtes hangját utánozó „síp” (13. o., 4. o.); Etel olyan, mint az „édeshangú fuvola” (10. o.) – mi mássá állhat össze egy ilyen világ, mint egy különleges zenei jellegű kompozícióvá? A látás hiánya és a hallás dominánssá válása ezúton tehát egy új nyelv, egy új világtapasztalat és egy új megértés létrehozására kényszerít. Ezért értik meg nehezen, hogy mit beszél és mit kérdez a főszereplő, s ezért érti ő is nehezen azokat a leírásokat, amelyekkel igyekeznek sokszor egymás után megjeleníteni neki Etelt mint láthatót. Így aztán végeredményben csakis a láthatatlan zenei hang válik „láthatóvá”, vagyis megérthetővé a főszereplő számára. Olyannyira erőssé válik ez az összefüggés, hogy a vak „mindig látásról beszél” (45. o.). Természetesen nem a szem látásáról, hanem a tudatéről – ahogy azt egy furcsa visszaemlékezés el is beszéli:

„[Olajos] nem érti, hogy [miért] sajnáljuk. Én teljes életemben csak egyszer hallottam tőle ezt a kérdést: *milyen?* A hegedűnek a hangjait kérdezte. Igen neveltük. Vélte, hogy valami ide-oda szállongó szép látványok azok a hangok. Még akkor gyerek volt: nyolc éves. A kántor hegedült néha a szomszédunkban. És hogy ő meghallotta, ha pillangók röppentek is el mellette, vélte, hogy a hegedűhangok is valami affélék. Mikor aztán mondtuk neki, hogy mink se látjuk a hangokat és maga a kántor se látja, nem irigyelte többé a látásunkat.” (46. o.)

S végül éppen a leánynézés során teljesen megismert Etelka az, aki beteljesíti a hallásnak és a látásnak mint megértésnek a vak főszereplőn belül végbemenő egybeíródását: „ő csak a hangját látja magának [mondja a főszereplő nővére]. Most már hát mégis teljesül szegénynek az az óhajta, hogy lássa a hangokat” (48. o.). Ez pedig azért, és csakis azért lehetséges, mert „az ő [Etelka] hangja olyan, mint a muzsika” (51. o.). A főszereplő zenekari óvatossága pedig éppen akkor változik át magabiztossággá, amikor már eléggé megismeri Etelkát, s rajta keresztül hozzákapcsolódik zenei tudásához a lány hangjának muzsikája is. A hangon keresztül közvetített élmények ezen a zenei struktúráldáson, pontosabban szólva, a zenei kompozíció nyelvi metaforáin át válnak kvázi látathatóvá, vagyis megérthetővé, érthető világgá, s – ha nem is látásá, de – világlátássá.

Hasonló a jelentősége a vak főszereplő esetében a járásnak is. Ugyanúgy, ahogy a zenei kompozíció rendezettsége megérthetővé teszi a láthatatlanul hangzó világot, a kimért ritmusú járás is odaáll a látás helyére és a világ közvetítő közegévé lesz. A hang formátlan, s a zenei megformálás avatja érthetővé, világgá; a tér láthatatlan és befoghatatlan a vak főszereplő számára, de a járás mégis elsajátíthatóvá teszi azt. A járás és a megértés összefonódását a prózanyelvi metafora teszi lehetővé egy, a főszereplő által kimondott kifejezésben: „Minek az [a vezető] nekem? Tudom már a járást.” (5. o.).

Ebben a szóösszetételben – amely felidéri a 'jártasság' szavunk történeti szemantikáját is – a járás egyfajta specifikus tudásként, a tudás pedig egyfajta különleges járásként mutatkozik meg. S erre a sajátos összefüggésre a rokonok többször rá is mutatnak a kisregény során:

„– A mi Pistánk jobban lát, – dicsekszik Terka is. – Még azt is megmondta, hogy maga mandulaszapannal mosakodott aznap.

– Node ilyet! Valóságos igaz. Dehát honnan tudta?

– Láta, – mondja elégedetten az anya, – ő sokszor azt is látja, amit mink nem látunk. És más sok mindent is lát, amiről azt véljük, hogy nem látja. Például, ha valamelyik ház előtt elmegy, megmondja, hogy új-e, régi-e, alacsony-e, magas-e, micsoda boltok vagy műhelyek vannak benne. S a mellette járókról megmondja, ki s miféle: úr-e, paraszt-e, vagy iparos. Ha iparos, micsoda iparos.” (14–15. o.)

„– Lát, csak nem szemmel. Az utcán mindig tudja, miféle ember megy el mellette: úr-e, paraszt-e, asszony-e, férfi-e; gyermek-e, vagy gyermeket vivő asszony. Még azt is megmondja, öreg-e vagy fiatal. Gyermekkorában is, mikor még falun laktunk, mindig megmondta, ki ment el a ház előtt. Pedig ott nincs aszfalt. Bóta bácsi ment erre. Vagy Czapekné ment erre. Vagy: Szücs Jani futott el előttünk. Sokszor kérdeztük: hát hogy tudod? Hiszen Szücs Jani mezitláb jár. A vállát vonogatta: – Nem tudom, csak tudom.” (45. o.)

A vakság mint egyfajta különleges befogadás – a „nem tudom, csak tudom”, vagy mondhatnánk úgy is, hogy „nem látom, de mégis látom” megértésmódja – nem megfosztja valamitől, hanem éppen ellenkezőleg, egy olyan képességgel ruházza fel a főszereplőt, amely a megértés egy új, nehezen elmagyarázható és nyelvileg csak problémásan kifejezhető útját tárja fel. Ennek a megértésnek a rendezővel az óvatosan kimért járás; s természetesen ennek a megértésnek a nyelvét is a járáshoz köthető metaforák létesítik. Ismét Etelkához kell fordulnunk, hogy rámutassunk ennek a megértésnek és nyelvnek a mibenlétére...

A tematikus motivációkon túl még nyelvileg is motiválva van, miért éppen Etel az, aki a legmegfelelőbb a vak főszereplő számára.

Ez a nyelvi motiváltság kétoszthatú. Egyfelől talán nem véletlen, hogy a lány legfőbb tulajdonsága azon túl, hogy a hangja „muzsika”, az, hogy szemérmes (47. o., 53. o., 57. o.) – a szó etimológiai szemantikája arra utal, hogy a félénk és óvatos viselkedés az ő esetében is kapcsolatban áll a szem sajátos, nem optikai funkcionálásával, ugyanúgy, mint a főszereplő óvatossága esetében. A 'szem' szó a lány esetében is alapvető diszpozicionális feltételekkel – a szemérmességgel mint egyfajta óvatossággal – áll összefüggésben. Másfelől pedig az sem véletlen, hogy Etel egy vargának a lánya. A cipész foglalkozású apán keresztül jöhet létre a háztűznéző; azon a cipészen keresztül, aki kiváló új lábbelit készít a főszereplőnek. A világtalan ember talán csak egyszer panaszkodik szemének működésképtelensége miatt, s azt így fogalmazza meg: „nekem nem baj [hogy nem látok], csak kint mikor járok, néha a cipőm orrán szeretném, ha volna

*A látványtól megfosztott és a hang által felépített világ egy olyan világ, amelyet csak nagy nehézségek árán lehet elbeszél-
ni, ugyanúgy, mint ahogy nehéz elbeszélni a zenét is. Ez egy olyan „csodálatosnak” nevezett és a megértést nehézségek elé állító világ, amelyet csak a színesztéziák és a metaforák költői nyelvén lehet megszólaltatni. A vak főszereplő pedig éppen ilyen sajátos jelentéssel bíró zenei kompozícióként képes csak megérteni a hallható világot; szinte mindent a hangzó összefüggések szerint él át, s csakis az ezt megjelenítő kiemelten figuratív, költői nyelven át tudja tapasztalatait elbeszél-
ni.*

szemem. De más cipőjén se tudok affélét.” (50. o.). A lány (a szemérmes) két szempontból is pótolni tudja ezt a hiányt: az ő segítségével tesz szert a főszereplő egy olyan cipőre, amellyel biztosabban járhat, illetve ő az, aki mindig segít átkelni az úttesten, aki sokszor vezeti a főszereplőt sétálása közben, vagyis majdhogynem olyan funkciót tölt be, mint „szem a cipő orrán”. S erre még a főszereplő anyja is rámutat akkor, amikor a lány készséges szavait kiegészíti. A lány a háborúból hazaérkező megcsonkított férjek kapcsán mondja el véleményét, amit az anya így egészít akkor, amikor a fiának meséli a lány vélekedését:

„– Már akkor megfordult az eszemben, hogy nálunk járt. Mikor azt mondta: *Ha nincs keze, lettem volna keze. Ha nincs lába, lettem volna lába.* Már a nyelvemen volt: – *És ha szeme nincsen?* De hiszen ez kérdezetlenül is így következik. No higyjétek el: jó asszony lenne belőle.” (25. o.)

A leány tehát több szempontból is úgy van bemutatva, mint aki a lehető legsokoldalúbban tudná kiegészíteni a főszereplőt, amennyiben konkrétan is igyekszik segítségére lenni az egyetlen bizonytalansági tényezőt jelentő járásban és lenne szeme helyett a szeme, illetve amennyiben őrá mint szemérmes emberre is ugyanúgy jellemző az óvatosság diszpozíciója, mint a főszereplőre.

A „tudom a járást” kifejezés mellé tehát felvonul a „szem a cipő orrán” metaforikus kifejezés is. A vak főszereplő nem látja, de járása és jártassága révén tudja a világot; a vak szeme nem funkcionál, de cipője olykor szemként működik. S ha a jártasság kihagy vagy ha „megvakul” a cipő is – jön Etel, s elvezeti az úton vagy szeme helyett a szeme lesz. Így lesz a járás a látásnak mint megértésnek az ekvivalense a műalkotásban.

Amint látjuk tehát, a *Leánynezőben* című kisregény a ’látás’ szó problematizálásával a világ megértésének folyamatát igyekszik kifürkészni. Arra tesz kísérletet, hogy létrehozzon egy olyan világot, amely láthatatlan, és egy olyan nyelvet, amelyben a ’látás’ szó csak metaforikus értelemben használható. A ’látás’ szót mint a kisregény tengelyszavát a járás és a zenélés reflektorfényében világítja meg az írásaktus. Így a járás és a muzsikálás a világ megértésének új – és ebben az alkotásban összefüggő – móduszeként jelenik meg. Ennek az újszerű megértésnek az antropomorfizálódott alakzata Etel, aki csakis azért válhat a leánynezős hősnőjévé és a vak kiválasztottjává, mert ő maga is olyan, mint a fuvolamuzsika, s mert ő az, aki elő tudja segíteni a járást mint a világban való eligazodást. Így épül fel a kisregényben a világtalan főszereplő speciális, láthatatlan, de mégis érthető világa, s magának az alkotásnak a különleges és ugyancsak láthatatlan, de valahogy mégis látható, mert olvasható szövegvilága. S hogy mindehhez miben járulnak még hozzá az illaton és a tapintáson keresztül megérthető világrészletek, illetve, hogy ezek milyen új metaforák, milyen új nyelv és szövegvilág létrehozására kényszerítenek – ezt kell a továbbiakban megvizsgálunk!

Az illat és a tapintás nyelve

A szem világát nélkülöző világlátás folyamatosan új nyelv képzésére készítet. A kisregényben a hangok sajátos összefüggésrendszere alapján és az óvatos járás útján elsajátított és megértett világ egy olyan specifikus nyelvvel rendelkező világlátásnak ad szót, amely új, a vizuális összefüggéseket és hasonlatokat kizáró metaforikát követel meg. Ugyanez a nyelvi és egyben világlátási innováció megy vége azoknak a prózanyelvi metaforáknak a működésbe lépése során is, amelyek a szem által felfedezett hasonlóságok helyett az illatok indexjeleit és a tapintás által felfedezett párhuzamokat avatják tertium comparationisszá.

A vak főszereplő és a környezetében élők között akkor ütközik ki a legélesebben az, hogy nem egy nyelven beszélnek és nem képesek megérteni egymás világát, amikor Etel

próbálják jellemezni. A főszereplő nem érti, mit mondanak a lányról; s fordítva: a többiek sem értik, hogy a főszereplő miért emel ki bizonyos jellemzőket más vonások rovására akkor, amikor a lányról beszél. Azt már megvizsgáltuk, mi a jelentősége annak, hogy a főszereplő számára Etel nem más, mint fuvolamuzsika (10. o., 51. o.). A meg-nem-értésnek azonban van egy másik nyelvileg megragadható aspektusa is. Mindenki, aki megpróbálja leírni a lányt, először azt mondja, hogy olyan, mint a „pulykatojás” (13. o., 19. o., 21–23. o.). Ezt a metaforát először a főszereplő nővére használja, majd mindenki találónak (bár egyben kissé tapintatlannak is) találja, és alkalmazza. A metafora sokáig érthetetlen a főszereplő számára, s amint kiderül, mi a metafora jelentése, sajátos módon teljesen aszemantikussá és értelmetlenné válik a vak zenész világlátásában. Egy zenész-társ így magyarázza el a pulykatojás-metafora jelentését:

„A cimbalmos aztán mégis megbánta, hogy a vaknak hamisan beszélt:

– Hallod-e, – mondta engesztelően, – a pulykatojás nem ilyen, a pulykatojás csak szeplős. A ragya rücsök, a szeplő csak szín. Nohát most mán tudhatod, nyesd meg.

– A színek engem nem érdekelnek, – mondta Olajos.” (23. o.)

Etel legfőbb vonása tehát az, hogy szeplős, s így a legtalálhatóbb metafora a jellemzésére az, hogy „pulykatojás”. Mindenki számára ez a legegyszerűbb, s maga a lány is ezen a véleményen van. Ami azonban a szem világában egyértelmű, az a vak főszereplő világlátásában értelmetlen – számára a színt jelölő szavaknak nincs referenciája, így a szeplősség sem jellemezheti a lányt. S amint felmerül az aszemantikus metafora és annak értelmezhetlensége, a vak főszereplő ellentétként azonnal létrehozza saját, értelemmel bíró, a lányt jellemző nyelvi kifejezését is. A nővér jellemzésével szembeeszegezi saját szavait és az önmaga alkotta metaforát: a lány legegyszerűbb jele a vak főszereplő számára a mandula(virág), merthogy már távolról meg lehet érezni az Etel által használt mandulaszappan illatát (10. o., 14–16. o., 19. o., 27. o.). (18) Etel nem pulykatojás, hanem mandulavirág, mandulaszappan. Ez az új (indexjelen alapuló) metafora pedig teljesen más referenciát, más valóságot, más történetet, más értéket és más értelmet tár fel a lány és a főszereplő közös világában, mint a vizuális hasonlóságra építő megnevezés. Hiszen a ’mandula’ szó egy egész szimbolikus értelemvilágot szemez szembe a pusztán csak a különöségekre koncentráló ’pulykatojás’ nem kevésbé ironikus metaforájával: a mandulafa „amely elsőként virágzik tavasszal, az élet és a termékenység jelképe; termése, a mandula, alakja miatt gazdag szimbolikus tartalmat hordoz: csonthéjba zárt magja az igazság, a külszín alatt rejlő lényeg, és ennek további kiterjesztésével maga a nőiesség” (Guillemot, Blumel, Gardin, Olorenshaw, Gardin és Klein, 2009, 378. o.). A mandula-metafora tehát a lány nem éppen a legelőnyösebbnek tartott testi sajátosságai („ugye mondták neki, hogy csúnya vagyok, szeplős?” [47. o.] helyett a legértékesebb értelmet ismeri, tárja és mutatja fel: „maga jó lélek, és a jóság is szépség. A legtartósabb szépség.” (17. o.). A szem világtól idegen metafora jelentése egy új referenciát nyit meg, amelyben maga a megnevezett nő is új módon és egy sajátos lényegiségben mutatkozik meg.

A mandulavirág azonban nem az első és nem is az utolsó virág-metafora, amely által a főszereplő igyekszik felépíteni magában Etel alakját, s amelynek a segítségével próbálja szóhoz juttatni sajátos világlátását. A fentiekben, a hang-metaforizáció elemzése kapcsán már utaltunk arra, hogy a lány hangját a vak zenész úgy igyekszik szavak segítségével leírni, mintha egy árva-viola torkából szólna: „a hangot nem lehet megmondani. Olyan nekem, mintha valami nagy árva-viola volna, és annak volna a hangja. Az árva-viola torka, tudod, olyan bársonyos.” (20. o.). Ez a vizualitást kirekesztő színesztéziás specifikumot hordozó metaforikus kifejezés – amelyben a hangzást, illatot (virág) és tapintást („bársonyos”) jelölő szavak egy predikációban és jelentésben sűrűsödnek össze – egy olyan szemantikai egységet alkot, amely már a tapintáshoz tartozó nyelvet is bevonja a világlátás

kifejezésébe. S ez elkerülhetetlen, hiszen a vak főszereplő világában az ujjak a megértés kikutatott közvetítő közegévé válnak: „ha valaki arcán végigjártatja az ujjai hegyét, attól fogva ő jobban látja, mint a látó” (46. o.). Ezek az ujjak pedig egy újabb virágot fedeznek fel Etelben – a tapintást kifejező nyelvezet is virág-metaforikával él!

Miután a főszereplő zenész barátja segítségével tisztázta azt, hogy mi a pulykatozás-metaphora jelentése, s nyilvánvalóvá vált a referenciális hiátus, hirtelen betoppan a kávéházba egy virágárus:

„A zene egyik szünetében Olajos megérezte, hogy a virágárus asszony is ott járkal, vagy hogy hallotta az alkudozást. Magához szólította, hogy mellette ment volna kifelé:

– Hé, virágos! Mutassa csak.

Az asszony mosolyogva tartotta oda a kosarát.

A vak belebillegett, beleszimatolt. Minden virágot megérintett gyöngédeden, mintha alvó arccat érintene. Mosolygott, szimmogott.

– Csupa szegfű? – kérdezte, – csupa szegfű? No jó ez is. Ősmeri-e Kaszabékát, a Barátok utcáján?

– Nem ismerem, de megtalálom.

– Megtalálja? Nem most, majd reggel. Kaszab vargamester. Bizonyosan ki van írva a neve. Hát: mit kóstál itt szélről ez a tíz legszebb szál szegfű?” (23–24. o.)

A főként vizuális metaforákra épülő nyelv helyén a vak főszereplő egy olyan, a hallás-, szaglás- és tapintás-indexeken alapuló metaforikus nyelvet törekszik létrehozni, amely egy más lényegiségű világmegértéshez vezet. Az új metaforákból épülő új nyelv egy új referenciát létesít a főszereplő világában – valahogy úgy, ahogy maga a prózaszöveg is új szövegvilágot létesít a hétköznapi nyelv horizontján. Miközben tehát a főszereplő fokozatosan létrehozza és elsajátítja nyelvét és világát, közben születik meg maga a prózamű is. Így a vakság egy olyan fogásként jelenik meg a regényben, amely éppen a regény lényegét segít meglátni.

A főszereplő nem tudja megragadni a pulykatozás metaforikus referenciáját; azonban a létrejött referenciális hiátust azonnal betölti egy kézzelfogható indexjel: a virág, amely Etelre emlékeztet, s nemcsak szegfűként, de minden más formájában is (árva-viola [20. o.], gyöngyvirág [20. o.], szegfű [24. o.], mandulavirág [27. o.], jácint [49. o.], muskátli [55. o.]). Ez az Etelnek küldött szegfűcsokor pedig felidéződik a kisregény utolsó jelenetében is – akkor, amikor megtörténik a „leányezés”, vagyis amikor a főszereplő végigjártatja ujjait a lány arcán: „végigérintette az arcát is a lánynak, gyöngédeden, mint mikor a virágárus szegfűt érintgette” (58. o.). A feleségül kért lány arcát a tapintás olyan gyöngéden érinti, mint a szegfűvirágot a gondos válogatás. S a vak ujjai a szépséget olvasásuk le a metaforában virággá változott arcról; nem a test szépségét, hanem az angyalian „jó lélek” szépségét:

„– Ha megengedi, – rebegett a vak.

S a keze remegett, ahogy fölemelte. A homlokára értül a lánynak, mintha megáldaná.

– Milyen szép, – rebegette, – milyen szép!

A szemöldökén is végigsimított.

– A magáé is selymes, de hosszabb. A szemé is szép, nagy...

S az arca szinte áhítatos komolylyá vált. Végigérintgette az arcát is a lánynak, gyöngédeden, mint mikor a virágárus szegfűt érintgette.

– Milyen szép!

S két tenyérrel is újra az arcát, mintha gyermekarcot simítana körül.

– Óh milyen szép!

Ajakát is, állát is.

– Milyen szép!
 A nyakán is végigsimult az ujjja.
 – Milyen szép!
 S onnan ismét a vállára.
 – Csoda, hogy szárnya nincsen.
 Válláról végig a karján, a kezefejére.
 – A kezét már ismerem.
 S a keze ott nyugodott meg. Fogta, mintha madárkát markolna, gyöngéd szorítással.
 Az arca áhítatos volt. Szemepillái lehunyódtak.
 – A színek nem igen érdekelnek, – mosolygott boldogan.
 S a leány kezét az ajkához szorította.” (58. o.)

A kisregény ezen utolsó soraiban a tapintó ujjak a megértés közvetítő közegévé válnak és az áhítatos olvasás eszközeként vesznek részt abban a folyamatban, amely bizonyos fokon beteljesíti a „leánynezést”. S egyben az ujjak által virágként (és gyermekiként, illetve madárkaként) kezelt és értett arc alkotja annak a tropológiai láncolatnak az utolsó metaforáját, amely képes kifejezni a világtalan főszereplő sajátos világlátását és megértésmódját. A tapintás és a kéz mozgása tehát a világot értelmessé avató elsajátításnak azt a végső aktusát alkotja a kisregényben, amely mintegy betetőzi a megértést – a megértést, amely nemcsak befogadja, hanem kezeli is, vagyis (egy simítással) saját magához alakítja a világot.

Összegzés

Gárdonyi Géza *Leánynezőben* című kisregénye bizonyos szempontból azt az írásktusban végbemenő folyamatot tárja fel, amely során egy új világ vagy a világ egy új megértése épül fel. A prózaszöveg világának kibontása párhuzamosan halad a regény főszereplője által végigvezetett megértésfolyamattal, a számára ismeretlen világ meghódításával. Így párhuzam alakul ki az írásktus és aközött a folyamat között, amely során a regény vak főszereplője lebontja a szem világára épülő metaforikus nyelvet, és annak helyén az új kifejezésekből felépülő sajátos nyelvi referenciát alkot. A főként vizuális metaforákra épülő nyelv helyén a vak főszereplő egy olyan, a hallás-, szaglás- és tapintás-indexeken alapuló metaforikus nyelvet törekszik létrehozni, amely egy más lényegiségű világmegértéshez vezet. Az új metaforákból épülő új nyelv egy új referenciát létesít a főszereplő világában – valahogy úgy, ahogy maga a prózaszöveg is új szövegvilágot létesít a hétköznapi nyelv horizontján. Miközben tehát a főszereplő fokozatosan létrehozza és elsajátítja nyelvét és világát, aközben születik meg maga a prózamű is. Így a vakság egy olyan fogásként jelenik meg a regényben, amely éppen a regény lényegét segít meglátni. A regényét, amely Gárdonyi munkásságában nem másra törekszik, mint arra, hogy „új meg új milijóket hódítson meg művészete számára” (*Sík*, 1928, 75. o.).

Jegyzet

(1) Az akadémiai irodalomtörténet Gárdonyi-fejezetét Mezei József (1965) írta. Mezei (1973, 485. o.) monográfiájában is éppen csak megemlíti a kisregényeket.

(2) A reflektor-szó „fogalmáról” lásd: *Gárdonyi*, 1974b, 137. o., illetve: „A gondolat, ahogy megszületik, meztelen. De leírom úgy. S utána más szavakba öltöztetem. Megkapom egyben a háttéri rezgést, a nagy perspektívát is, amelyben egy-egy szó reflektorként vet sugarat maga körül. Így nyer a mű eleven életet” (*Gárdonyi*, 1974b, 55. o.), valamint: „Gyöngy minden szó, amely sugártörésben van elhelyezve... Némelyik szó szinte reflektor-erejűvé válik. Az ilyeneket nevezem

reflektor-szavaknak. Ebben van az *épihété rare* [‘ritka jelző’] és a *mot imprévu* [‘váratlan, meghökkenítő szó’] is.” (*Gárdonyi*, 1974b, 140. o.).

(3) Gárdonyi (1974c) a már idézett *Más szóval a szót!* című feljegyzésében egy egész, a metaforizációs lehetőségek táráként felfogható gyűjteményt készített, ami „csak íróművésznek való, piacra nem”. A gyűjtemény jóval meghaladja egy szinonimaszótár kompetenciáját...

(4) Élőszó és írott szó ezen különbségéről lásd az intonáció bahtyini fogalmát: *Bahtyin*, 1985. 5–54. o.

(5) A rezgés „fogalmával” kapcsolatban vesd össze: „Az ellentézis az a varázsvessző, amellyel a legnagyobb rezgéseket keltjük. Az író himzörámája az ellentézis!” (Gárdonyi, 1974b, 79. o.).

(6) A konfiguráció és refiguráció fogalmáról bővebben lásd: Ricoeur, 1999.

(7) A kisregénynek nevezhető művek – remélhetőleg – teljes listája: *Cyprián* (1888), *A báró lelke* (1893), *A lámpás* (1895), [*A kékszemű*] *Dávidkáné* (1899), *Az a hatalmas harmadik* (1903), *Az öreg tekintetes* (1905), *Ábel és Eszter* (1907), *Te Berkenye* (1913), *Szunyoghy miatyánkja* (1913), *Aggyvsten, Biri!* (1914), *A kürt* (1915), *Leánynézőben* (1916), *Julcsa kútja* (1916), *Vallomás* (1916), *Ki-ki a párjával* (1918), *Ida regénye* (1918), *Bibi, A kapitány. (Az én falum és a Hosszúhajú veszedelem műfajisága már más problémákat vet fel.)*

(8) A realizmus fogalmát annak jakobsoni meghatározásában használom. Lásd: *Jakobson*, 2002, 38–46. o.

(9) Az alábbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom.

(10) A szöveg diszkurzív szintjén az alábbiakat értem: „A diszkurzív (*diszkurzíva*) mint terminus nem a szöveg elemeinek, nem is struktúrájának, nem is kifejezésének, hanem képzésének – a nyelvi elemek beszédegységéé alakításának, illetve a szövegfolymatnak mint »működésben lévő nyelvnek« (M.A.K. Halliday kifejezése) a jelölésére szolgál. Ám számolnunk kell azzal, hogy e »folymatnak« a költői modalitása több ponton eltér a közlő, leíró, kommunikatív vagy retorikai műfajokra épülő beszédmódok szabályozásától. Meglátásom szerint elsősorban azzal, hogy a költői beszédmód helyreállítja a szó háromszatú [külső forma, belső forma, jelentés] létmódját és azt a szövegegészszel való interakciójában működteti. A »szövegfolyamat« jelensége mögött tehát egy olyan művelet húzódik meg, amelynek hatására a szó és a szöveg közötti kétoldalú szabályozás lép érvénybe, ami a nyelvi megnyilatkozás minden egységének redisztribúcióját követeli meg. *Az irodalmi szöveg diszkurzív szintje a redisztribúció aktusainak szemléletessé tételére szolgál.* Ennek következtében mondhatjuk azt, hogy nem pusztán írásmű, írott szöveg, hanem ezen túl költői megnyilatkozás is az irodalmi alkotás, amelyhez különös, műfajonként változó alanyi struktúra tartozik”. (Kovács, 2004, 98. o.)

(11) Mint az ismeretes, Husserl volt az, aki a 20. század elején fenomenológiai filozófiájában a legpontosabban határozta meg a „fakticitás” (az eleve adott) és az „elgondolható” (világot konstituáló) különbségét: „a [természetes beállítódásban] a világ számunkra a realitások magától értetődő univerzuma, amelyik állandóan és kétségtelenül adott. [...] Ha a teoretikus érdeklődés ezt a természetes beállítódást feladja, és tekintetét arra a tudatéletre irányítja, melyben a világ mint »a« világ számunkra létező,

akkor a megismerés tekintetében új helyzet áll elő. A világ számunkra adott értelme (ez lesz most világossá), a maga határozatlanul általános értelme éppen úgy, mint a reális részeket által meghatározott értelme a magunk észlelő, képzelő, gondolkodó, értékelő életének bensőségében tudatos és a mi szubjektív genezisünkben alakuló értelem; valamennyi létérvényesség saját termékünk, a tapasztalat és a teória minden azt megalapozó evidenciája bennünk magunkban él elevenen, s habituálisan állandóan motivál bennünket”. (Husserl, 1972, 207–208. o.)

(12) A dolog fogalmát az alábbiakban annak hiedeggeri–gadameri értelmében használom: „A történeti megismerés [...] a dolgokhoz való igazodás [...]. Csakhogy itt a dolog nem *factum brutum*, nem valami csupán meglevő, pusztán megállapítható és megmérhető, hanem végeredményben neki is ugyanaz a létmódja, mint a jelenvalólétnek” (Gadamer, 2003, 295. o.)

(13) Vesd össze: „Minden közvetítő közege egy olyan aktív metafora, amelynek hatalmában áll lefordítani a tapasztalatot valami más dologgá. A kimondott szó volt az az első technológia, amelynek segítségével az ember képes volt elszakadni saját környezetétől annak érdekében, hogy új módon tudja megragadni azt. A szó egyfajta visszanyert információ, amelynek segítségével az ember fokozott sebességgel képes újra-felfedezni teljes környezetét és összes tapasztalatát. A szavak világa metaforák és szimbólumok komplex rendszere, amely a tapasztalatot kifejezett vagy külsővé tett értelemmé fordítja le. A szó a kifejezettség technológiája. A közvetlen érzékszervi tapasztalat szóbeli szimbólumokká történő átfordításával a teljes világ bármely pillanatban létre- és visszahívhatóvá válik.” (McLuhan, 1994, 57. o.)

(14) Vesd össze azzal, amit Bahtyin (1985, 24–31. o.) mond az intonációról és az intonációs metafora jelentőségéről.

(15) A szövegvilág fogalmát annak ricoeuri értelmében használom. Vesd össze: Ricoeur, 2010, 49–51. o.

(16) Az elsajátítás hermeneutikai funkciójáról lásd: Ricoeur, 2010, 71–81. o.

(17) Gárdonyi is kiemelten fontosnak tartotta az ismétlés poétikai funkcióját: „ha széles a jellemzés, karikírozuk a karaktert; ha rövid az elbeszélés, csak repetíció által domboríthatjuk elő” (Gárdonyi, 1974b, 122. o.).

(18) És természetesen ugyanúgy a szagokra alapozva építi fel a vak zenész az Etelt körbevevő világot is: a várost (7. o.), a kávéházat (23. o.), az utcákat (41. o.) és a lakásokat (53–55. o.) is legalább annyira képes azonosítani szagok, mint sajátos hangzásuk alapján. A tér számára a fülelésen és a szimatoláson keresztül hangokból és illatokból épül fel.

Irodalom

- Bahtyin, M. (1985): A szó az életben és a költészetben (A szociológiai poétika alapkérdései) In: uő: *A szó az életben és a költészetben*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 5–54.
- Brassai Zoltán (2003): *Gárdonyi Géza*. Művészetek Háza, Veszprém.
- Gadamer, H-G. (2003): *Igazság és módszer*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Gárdonyi Géza (é. n.): Vallomás. In: uő: *Cyprián; Vallomás*. Dante Kiadás, Budapest. 1–144.
- Gárdonyi Géza (1916): Leánynezőben. In: uő: *Julcsa kútja; Leánynezőben – Két regényke*. Dante Kiadás, Budapest. 3–58.
- Gárdonyi Géza (1927a): A látás – Előszó. In: uő: *Amiket az útleíró elhallgat*. Dante Kiadás, Budapest. 1–8.
- Gárdonyi Géza (1927b): Amiket az útleíró elhallgat. In: uő: *Amiket az útleíró elhallgat*. Dante Kiadás, Budapest. 8–10.
- Gárdonyi Géza (1974a): Napló 1915–1922. In: uő: *Titkosnapló*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 19–33.
- Gárdonyi Géza (1974b): Mesterkönyv. In: uő: *Titkosnapló*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 51–147.
- Gárdonyi Géza (1974c): Más szóval a szót! In: uő: *Titkosnapló*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 177–214.
- Gárdonyi József (1934?): *Az élő Gárdonyi*. I–II. Dante Kiadás, Budapest.
- Guillemot, M., Blumel, B., Gardin, N., Olorenshaw, R., Gardin, J. és Klein, O. (2009, szerk.): *Szimbólumok lexikona*. Saxum Kiadó, Budapest.
- Györke Ágnes (2007): Homéroszi eposztól a Nagy Könyvig – 1901. Gárdonyi Géza: *Egri csillagok*. In: uő: *A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig)*. Gondolat Kiadó, Budapest. 625–637.
- Husserl, E. (1972): Fenomenológia. In: uő: *Edmund Husserl válogatott tanulmányai*. Gondolat Kiadó, Budapest. 193–226.
- Jakobson, R. (2002): On Realism in Art. In: Matejka, L. és Pomorska, K. (szerk.): *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Dalkey Archive Press, Illinois. 38–46.
- Kispéter András (1970): *Gárdonyi Géza*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kovács Árpád (2004): Diszkurzus és redisztribúció. In: uő: *Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém. 98–107.
- Kovács Gábor (2010): A kulturális ténytől az irodalmi tényig. (Gárdonyi Géza: Az a hatalmas harmadik) In: Kovács Árpád (szerk.): *Regények, médiumok, kultúrák*. Argumentum Kiadó, Budapest. 61–77.
- Kunkli Enikő (2001): A visszavonhatatlanság tapasztalataként megjelenő létértelmezési válság tematizálódása Gárdonyi Géza *Az öreg tekintetes* című művében. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1–2. sz. 128–148.
- McLuhan, M. (1994): Media as Translators. In: uő: *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, Cambridge–London. 56–61.
- Mezei József (1965): Gárdonyi Géza (1863–1922). In: Sötér István (szerk.): *A magyar irodalom története IV. (1849-től 1905-ig)*. Akadémiai Kiadó Budapest. 901–914.
- Mezei József (1973): *A magyar regény*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Németh G. Béla (1971): *Türelmetlen és késlekedő félszázad*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Németh G. Béla (1985): „Az én falum” szerzője – „Az én falum” világa. In: uő: *Századelőről – századutóról*. Magvető Kiadó, Budapest. 139–160.
- Ricoeur, P. (1999): A hármas mimézis. In: uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest. 255–309.
- Ricoeur, P. (2010): Az eltávolítás hermeneutikai funkciója. In: uő: *A diszkurzus hermeneutikája*. Argumentum Kiadó, Budapest. 41–53.
- Sík Sándor (1928): Gárdonyi Géza. In: uő: *Gárdonyi, Ady, Prohászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában*., Pallas Rt., Budapest. 15–130.
- Z. Szalai Sándor (1970): *Gárdonyi műhelyében*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Z. Szalai Sándor (1974): Eligazító – Gárdonyi titkosírási feljegyzéseinek olvasásához. In: Gárdonyi Géza: *Titkosnapló*. 221–238.
- Z. Szalai Sándor (1977): *Gárdonyi Géza*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Z. Szalai Sándor (2001): *Sors és történelem. Tanulmányok Gárdonyi Gézáról*. Miskolc.