

KOVÁCS GÁBOR

AZ ISTEN NEVE GÁRDONYI PRÓZAMŰVÉSZETÉBEN<sup>1</sup>

(Virradat előtt – 1915)

Gárdonyi Géza születésének 150. évfordulójának ünneplése során és után fel-  
lendült kutatás egyik jelentős eredménye, hogy az író ellentmondásoktól való-  
ban nem mentes bölcséleti nézetei helyett meglehetősen következetes keresz-  
tény elköteleződésére terelődött (újra) a figyelem. Tordai Ányos,<sup>2</sup> Kéky Lajos<sup>3</sup>  
vagy Sík Sándor<sup>4</sup> Gárdonyi-képe újra fontossá és megfontolandóvá vált. Így a  
vegyes műveltségű filozófusként és eklektikus gondolkodóként megítélt ember  
helyett a Krisztus-követő író került a fókuszba.<sup>5</sup> S ez nem csak, sőt talán elsősor-  
ban nem is az életrajzkutatás terén bír jelentőséggel. Gárdonyi írásművészeté-  
nek *poétikailag* is megragadható aspektusaként kezd manapság feltárulni ke-  
resztény elköteleződése.

Az alábbiakban az író egy 1915-ös novellája, a *Virradat előtt* kapcsán sze-  
retnék rámutatni arra, hogy mindaz, amit az irodalomtudomány a prózanyelv  
dialogikusságáról mond,<sup>6</sup> hogyan fonódik össze Gárdonyi művészetében az is-  
tenhittel. A novella egy „világháborús szöveg”, amely következetesen illeszkedik  
a szerző világgésszel kapcsolatos más elbeszélései közé (ezt nemsokára részlete-  
sebben tárgyalom). Érthető az oka annak, hogy az új típusú háború ideje alatt az  
író ilyen jellegű naplófeljegyzéseket ír: „Krisztus elfordítja a fejét a Földről”.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> A tanulmány a NKFIH által támogatott NN\_17 125791 nyilvántartási számú és *A kánon-  
képződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai káno-  
nok a modernség kontextusaiban* című csoportos kutatás, illetve a Bolyai János Kutatási Ösz-  
töndíj (és az ÚNKP-19-4 Bolyai+) keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című  
önálló kutatás eredménye.

<sup>2</sup> TORDAI Ányos: *Amit nem tudunk Gárdonyiról*. Különlenyomat a *Magyar Kultúra* 1935.  
évfolyamából.

<sup>3</sup> KÉKY Lajos: *Gárdonyi Géza*, Pallas Kiadó, Budapest 1926.

<sup>4</sup> VÖ. KOVÁCS GÁBOR: Sík Sándor Gárdonyi-olvasatáról, in Cs. VARGA István (szerk.): *Egri  
jubileumok III. „Agyagedénybe zárt Isten-sugár”*. In memoriam Gárdonyi Géza, Hungarovox  
Kiadó, Budapest 2013, 82–88.

<sup>5</sup> VÖ. KELLER Péter: *Az élő Gárdonyi-arc*, Szent István Társulat, Budapest 2015.

<sup>6</sup> BAHTYIN, Mihail: A szó a regényben, in UÓ: *A tett filozófiája. A szó a regényben* (szerk.  
Szergej BOCSAROV, ford. Patkós Éva – S. Horváth Géza), Gond-Cura/Osiris, Budapest 2007.

<sup>7</sup> Idézi GÁRDONYI József: *Az élő Gárdonyi II*. Dante Kiadás, Budapest 1934, 222.

Ámde az ebben az időszakban készült elbeszélései valahogy mégis egységesen abba az irányba mutatnak, hogy az író minden korábinál következetesebben fordítja figyelmét az *Evangélium* felé. Különös, hogy a *Virradat előtt* című novella (amelynek története egy vonatút során játszódik le) egyik kulcsfigurája egy névtelen konduktor; s Gárdonyi egy másik írásában, fiának írt intelmeiben egy ilyen sajátos párhuzamot létesít:

Ha vasuton vagyunk, s kérdezni valónk van, kitől kérdezősködünk, ha nem a konduktortól? Ha más uton járunk, s ember-csoport jó velünk szembe, nem ahhoz fordulunk-e, aki véleményünk szerint legjáratosabb azon a tájékon?

Kit kérdezzünk a lelki út tévelygőiben?

Bizonyára nem a testi embereket, hanem a lelki embereket. Azokat, akik a zablát legerősebb kézzel kormányozzák; azokat, akiknek a *honossági érzése* erősebb, mint a miénk; azokat, akiknek agyában tisztultabb a világosság, mint a mienkben. Mert ők tudják legjobban az utat, az igazságot, az életet.

A legfejlettebb lelkű ember a földön Jézus volt, senki nem is említi annyiszor a lélek és a test különvalóságát, mint ő, tehát senki nem is érezte annyira, senki se volt e tekintetben olyan tájékozott, mint ő, senki nem adhat olyan biztos utasítást, mint ő.

Utasításai az evangéliumokban vannak megírva.<sup>8</sup>

Gárdonyi párhuzama vagy metaforája: Jézus a lelki konduktor. Hogy a novella tekintetében ennek a metaforának milyen szövegtípusú jelentősége van, arra majd részletesebben ki kell térni interpretációnk vége felé. Kiindulópontként azonban keressünk egy másik, de ugyanennek a szemantikai összefüggésnek az irányába mutató szövegelemet.

A novella egzisztenciális sajátossága, hogy a benne felvonultatott szereplők nem képesek mást kimondani a háború borzalmi közepette, mint hogy: „én”. A novella arról szól, hogy valaki önkéntelenül is megtanítja a szereplőket arra, hogy létrehozzák a „te” dialogikus perspektíváját. Mindezt a szöveg az egyik figura alábbi szavaiban konstatálja a mű legvégén: „Rágyújtasz-e te is bajtárs?”. A novella valójában arról szól, hogyan döbben rá az ember hatalmas nagy bajában arra, hogy létezik az „én”-en kívül a „te” is, egy (baj)társ is. Ez a „te is” kifejezés a novella eszmei céliránya. Nem nehéz felismerni, hogy a kifejezés anagrammatikusan megjelöli az eszmei célirány eredetét: a „te is” az Isten nevének (névének betűit) szövi a szövegbe. A szöveg azt demonstrálja, hogy az isteni szeretet perspektívája akkor tárul fel a szereplők számára, amikor rádöbbenek: létezik olyan, hogy „te is”. Isten és a „te is” végérvényesen összefonódik a novellában. Hogy megértsük mindennek a szövegtípusú jelentőségét, kezdjük tehát

<sup>8</sup> GÁRDONYI Géza: *Földre néző szem. Égre néző lélek*, Dante Kiadás, Budapest 1929, 102–103.

gondolatmenetünket Isten nevének mint a „te” és a „te neved” iránti elköteleződésnek a körülírásával.

### 1. Isten nevének és a „te akaratodnak” az összefüggése

Isten nevének és a másik akaratára irányuló figyelemnek („te is”) az összefüggését legfontosabb imánk, a Jézus által ránk hagyományozott *Miatyánk* teremti meg. Már az *Evangélium* magyarázatának legkorábbi időszakától kezdve jelentős problémát jelentett a „szenteltessék meg a te neved” kifejezés értelmének összetettsége.<sup>9</sup> Azért alkot értelmezési nehézséget ez a kifejezés, merthogy hogyan is kérheti azt egy ember az imájában, hogy szenteltessék meg az Isten neve – mintha az egyébként könyörgés nélkül is ne volna megszentelve... A mondat értő olvasásához azt javasolja Órigenész, hogy azt ne önmagában, hanem a rákövetkező három mondattal együtt fogjuk fel. Azt állítja, hogy „imádságunknak [rövidítés nélkül] valahogy így kellene hangoznia: »Szenteltessék meg a te neved, amint a mennyben, úgy a földön is; jöjjön el a te országod, amint a mennyben, úgy a földön is; legyen meg a te akaratod, amint a mennyben, úgy a földön is«”.<sup>10</sup> A *Miatyánk* talán legfontosabb célkitűzése az, hogy az imászó könyörögjön a mennybéli rend földi eljövételéért. S éppen az „amint a mennyben, úgy a földön is” óhajának kifejezése kapcsolja össze Isten nevét, Isten országát és Isten akaratát. Ezúton a három tényező együttállása világítja meg kölcsönös módon az egyes tényezők értelmét. Isten neve, országa és akaratá bár három külön dolog, de mégis egylényegű (valahogy úgy, ahogy a Szentháromság is). Ha nem is tudjuk kifürkészni a mennyben és a földön is magasztalendő Isten nevének igazi értelmét, azért megsejthetjük, ha eltöprengünk országának és akaratának jelentőségén. „Isten országán a lélek kormányzó részének boldogságát, vagyis a bölcs gondolatok rendezettségét kell értenünk.”<sup>11</sup> Ez a rendezettség pedig abban a szeretetben adott, amire Jézus tanította meg az emberiséget (életével és áldozatával).<sup>12</sup> Így tehát „Isten neve csak az ország valóságán belül szentelődhet meg, és nyerhet tőlünk dicsőítést. Hiszen nem szavaink és gesztusaink – legyenek bár liturgikus szavak és gesztusok – dicsőítik meg az Isten nevét, hanem az, ha mi

<sup>9</sup> Vö. ÓRIGENÉSZ: Az imádságról, In Uő: *Az imádságról és a vértanúságról* (szerk. és ford. Vanyó László), Szent István Társulat, Budapest 1997, 41–163., 103–106.

<sup>10</sup> ÓRIGENÉSZ: i. m. 111.

<sup>11</sup> ÓRIGENÉSZ: i. m. 107.

<sup>12</sup> Az *Evangéliumban* Isten országa Jézussal már elérkezett; bizonyos értelemben Jézus azonos Isten országával; s Isten országa a földön (Krisztus második eljövetele előtt) Krisztus követésével valósulhat meg. Vö. *Magyar Katolikus Lexikon V.* (szerk. Dróts István–VICZIÁN János), Szent István Társulat, Budapest 2000. – *Isten országa* szócikk.

vagyunk az az ország, amely alkotónk és megváltónk ragyogása és dicsősége. Ez a név pedig a szeretet”.<sup>13</sup> S mit is jelenthet ebben az összefüggésben a „legyen meg a te akaratod, amint a mennyben, úgy a földön is” kifejezés? Azt, hogy az embernek saját akaratával és cselekedetével mindig és mindenk előtt Isten országának eljövételét, vagyis a Jézus által tanított szeretet megcselekvését kell akarnia. Nem a saját akaratát kell akarnia, hanem a „te akaratodat”. Amelyben benne rejlik az evangéliumi szeretetnek az a lényegisége, amely az „én” tettébe bevonja a „te” akaratát is, és – fordítva – az „én” akaratát beoltja a „te” tettébe: „amit tehát szeretnétek, hogy az emberek veletek cselekedjenek, ti is ugyanazt cselekedjétek velük, mert ez a törvény” (ti. Isten országának törvénye) (Mt 7,12). Éppen ezért állítja az Isten nevének, országának és akaratának összefüggésén töprengő bibliamagyarázó azt, hogy „az ország, amelyről beszélünk, a szeretet országa, és [bár] első látásra úgy tűnhet, milyen jó is oda belépni; ámde mégse olyan jó, mert a szeretetnek van egy tragikus oldala, halált jelent mindannyiunk számára, saját önző, önmagunkra figyelő énünk halálát”.<sup>14</sup> Így kapcsolódik össze (a Krisztus által tanított szeretet tengelyén) már a *Miatyánk* értelemrendjében is Isten neve és a „te akaratod” (a „te is”) felismerése/elismerése.

Gárdonyi Géza *Virradat előtt* című novellájában a legváratlanabb pillanatban és helyen merül fel a „te is” fentiekben röviden tisztázott jelentőségének felismerése: a világháború közepén egy idegenekkel zsúfolt vonatkabinban.

## 2. A világháború Gárdonyi elbeszéléseiben

Gárdonyi Géza 1914. augusztus 1-én ezt a bejegyzést írja naplójába:

1914. aug. 1.

Mától kezdve az V. parancsolat nem bűn.

Általános mozgósítás – tehát háború. Civilizált népek között, akik már az állatvérre is tiltakozva néznek! Akiknél íratlan törvény, de mégis törvény, hogy egy vigyázatlan szóval sem okoznak kedvetlenséget az embertársnak. Akik a katonaságot középkorból maradt barbár intézménynek néztük: emberek, akiknek kés van kötve az oldalára: anakronizmus! És most...

Krisztus elfordítja a fejét a Földről.

A magamfajta lakója ennek a világnak kábultan néz maga elé: ember vagyok-e csak-ugyan?<sup>15</sup>

<sup>13</sup> BLOOM, Anthony: *Az élő ima*, Odigitra–Osiris, Budapest 2002, 45.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Idézi GÁRDONYI J.: i. m. 222.

Hasonló megfogalmazást olvashatunk Gárdonyi egyik elbeszélésében (*Krisztus bankója*), amely több részletben jelent meg 1914 szeptembere és októbere folyamán a *Pesti Hírlapban*:

Aztán a háborúra fordult beszélgetésünk.

– Nekem iszonyú – mondtam. – A katonára már én úgy néztem, mint élő anakronizmusra. A történelemben is szégyenkező szemmel olvastam a háborúkat: emberek voltak ezek? Mint ahogy csak a vadászpuska látása is szégyenkezést keltett bennem, csak ezelőtt egy héttel is. Tessék, most le kell vennem a kalapomat a késsel is megtoldott puska előtt...<sup>16</sup>

Az idézetek és az azt elemző szakirodalom<sup>17</sup> tanúsága szerint a *nagy háborúnak*, *világrengésnek*, *világégésnek* is nevezett első világháború Gárdonyi számára mindenekelőtt: az *anakronizmus* netovábbja.<sup>18</sup> Másodsorban: az *ember* szó jelentésének újradefiniálására kényszerítő erő. Harmadsorban: egy gyökeresen új módú szembesülés az írott és íratlan törvények szavával, a történetírói szóval, illetve a párbeszéd szavával. Ez a három aspektus természetesen csak teoretikusan választható szét – valójában mindhárom probléma egyívású, s ezt a közös gyökeret Gárdonyi tömören foglalja össze a *Szenvedni akarok* (1915) című háborús elbeszélésében az *abszurdum* szóval.<sup>19</sup> Az író megfontolásai szerint a világháború a közös európai kultúránkat megalapozó egyik legalapvetőbb írott, pontosabban szólva, kőbe vésett törvénykönyvnek, a *Tíz parancsolatnak* a felszámolását tűnik beteljesíteni. A háború abszurd módon látszik megsemmisíteni azt a másik európai civilizációs alappillért is, amelyet Krisztus szavai fektettek le a felebaráti viszonytal kapcsolatban, s amit Gárdonyi így fogalmazott meg: „egy vigyázatlan szóval sem okozunk kedvetlenséget az embertársnak”. A világháborúban abszurd módon tűnik fel a korábbi háborúk tömegét felsoroló történetírói szó is, amelyet csak szégyenkezéssel olvashat az ember, mert úgy tűnik, a világháború éppen arra mutat rá, hogy semmit sem tanultunk történelmünk-ből. Sőt, a világháború magát a hagyományos történetírást is abszurd módon torzítja el. 1918 februárjában írja Gárdonyi: „be kellene ezeket a [háborúról be-

<sup>16</sup> GÁRDONYI Géza: *Krisztus bankója*, in Uő: *Szegény ember jó órája II.* (szerk. Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1964, 545–566., 548.

<sup>17</sup> Vö. Sz. KIRÁLY Júlia: „Szenvedni akarok”. Gárdonyi az első világháborúban, in *Agria (Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve) XLVI*, Dobó István Vármúzeum, Eger 2010, 415–432.

<sup>18</sup> Vö. „Gárdonyi alapállása a háborúval kapcsolatban már kezdetben egyértelmű volt: »mint élő anakronizmus« tekintett a katonákra és a háborúra” – NAGY Sándor: *A háború és az utolsó évek (1914–1922)*, in Uő: *Gárdonyi közelében*, Dobó István Vármúzeum, Eger 2000, 26–29., 27.

<sup>19</sup> GÁRDONYI Géza: *Szenvedni akarok*, in Uő: *Szegény ember jó órája II.*, 586–623., 614. – Ezt az abszurditást vizsgálja Nagy Sándor Gárdonyi háborús novellái kapcsán. NAGY Sándor: *Az abszurd lét és a szatíra görbetükrében*, in Uő: *Gárdonyi közelében*, 42–44.

számloló] újságokat köttetnem! Nem hányódnának szanaszét. Az újságygyűjtemény kész történelme a világháborúnak”.<sup>20</sup> Gárdonyi tehát felismerte, hogy a távirat és a telefon új elektromos közvetítő közegének hatására átalakuló napilapoknak a XX. század elején végbemenő tömeges elterjedése olyan különleges civilizációs fejleményekhez vezetett, amelyek teljesen új történetírási igényeket is keltettek, amennyiben az első világháború során a világtörténelemben először szinte „élő közvetítésben” részesülhetett mindenki a történelem megtörténéseiben. Az élő tudósítás bizonyos szempontból az írásos emlékeket vizsgáló történetírás helyére állt. Ezt pontosan példázza a már idézett *Szenvedni akarok* című novella, amely éppen egy háborús tudósító perszonális elbeszélését foglalja magába.<sup>21</sup> A világháború tapasztalata Gárdonyi olvasatában<sup>22</sup> tehát az emberi együttélést szabályozó törvényszó és az emberiség történetét felmérő történetírói szó értelmének, jelentőségének és hasznának abszurd kicsavarásával megdöbbentő élességgel képes rámutatni az anakronizmusra. S nem is annyira a háború és a katona XX. századi újra-megjelenésének anakronizmusára, hanem a cselekvés és a reflektáló gondolat között tátongó időbeli szakadékban megmutatkozó anakronizmusra. Úgy tűnik, a világháború tapasztalatának egyik legnyilvánvalóbb bölcseleti következtetése annak a belátása kellene legyen, hogy szavaink és gondolataink képtelenek követni cselekedeteinket. A világháborús tettek látszólag azt mutatják fel a gondolkodás számára, hogy szavainkkal képtelenek vagyunk felmérni és elbeszélni cselekedeteinket, s így érvénytelenné válik a már meglevő törvényi, történelmi és világkép-meghatározó elbeszélő nyelvek rendszere. A fennálló világszemlélet és a megvalósuló cselekvés közötti abszurd ellentmondás mutat rá gondolkodásunk anakronisztikusságára. Úgy tűnik, a világháború a bekövetkező emberi tett és a rögzült emberkép közötti összeférhetetlenséget, illetve ennek világromboló és világszemlélet-pusztító hatását mutatja fel az emberi felismerés számára. Gárdonyi ezt a belátást a világháború során írt prózaműveiben a *világtalanság* szóval tudja a legpontosabban megnevezni.

<sup>20</sup> GÁRDONYI J.: i. m. 257.

<sup>21</sup> Vö. Z. SZALAI Sándor: *Gárdonyi nagy útja*, Kairosz Kiadó, Budapest 2013, 421.

<sup>22</sup> Gárdonyi maga nem járt a háborúban, azonban otthoni körülményei, utazásai és fia beszámolóival segítségével személyesen is megtapasztalta annak hatásait. „Fárasztó utazásokra vállalkozott a háború alatt, hogy tulajdon szemével győződjön meg az igazságról.” – Z. SZALAI Sándor: A háborús világ rajzai, in Uő: *Gárdonyi Géza*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1977, 261–272., 266.

A vizsgálandó „kisregényekben” maga a háború látszólag egyáltalán nem kerül az elbeszélés középpontjába.<sup>23</sup> Ilyen szempontból ugyanúgy jár el az író, mint a korábbi évtized során készült három jól ismert nagyregényének, az *Egri csillagoknak*, *A láthatatlan embernek* és az *Isten rabjainak* írása során: „nevezetes történelmi események időpontjait és alakjait választotta ki, de a képben, melyet rajzolt róluk, ezeket hátrtolta a háttérbe, az előtérbe pedig a szorosán véve emberi dolgokat állította, névtelen kis ember sorsát és jellemét, ahogy arra a történelmi események kihatnak, az illetők tudta nélkül meghatározva”.<sup>24</sup> Ez a tendencia csak fokozódik a világháború idején írt „kisregényekben”: műveiben mindig a személyes történet áll az előtérben, s a háború csak valahol a háttérben zajlik.<sup>25</sup> Mindez máris egy fontos következtetést enged meg: Gárdonyi szövegei szerint a háborút vagy egy háborút nem lehet elbeszélni; pusztán csak az egyes élettörténeteken keresztül lehet bepillantani a potenciálisan adódó nagy narratívába. Azonban ez nem jelenti azt, hogy a csak látens jelenlevő háborús elbeszélés a nyelvezetbe és metaforikába mégiscsak beszűrődve ne hatná át mélyen a „kisregények” szereplőinek élettörténetét és nyelvi szolamát. A tárgyalt elbeszélések közös sajátossága, hogy a háborús rombolás három szinten is megjelenik bennük: a roncsolt test, a házi patvar és a szétesett szereplői nyelv szintjén.

Különös, hogy Gárdonyi világháború során írt elbeszéléseiben feltűnően sok nemcsak a háborúban megcsonkított, hanem a már eleve fogyatékossgal élő figura. Az szinte természetes, hogy a háborút megjáró regény- vagy novellaszereplők így-úgy megcsonkultak... Az *Aggyisten*, *Biri* (1915) című „kisregényben” a főszereplő, Kelesse Pál az egyik szemét veszíti el a háborúban.<sup>26</sup> A *kürt* (1915) című „kisregény” toronylakója a jobb karját veszíti el. A *Kapitány* (1915) című „kisregény” férfi főszereplője összeverve, átlóve és csontig lesóványodva érkezik haza az orosz fogságból. S a *Vallomás* (1916) című „kisregény” főszereplőjének is meg kell tapasztalnia a bombák keltette légnyomás testi hatásait. Azonban arra is fel kell figyelni, hogy jelentős számú a már eleve testi fogyaté-

<sup>23</sup> Gárdonyi háborús elbeszéléseit ebből a szempontból először Futó Jenő tekintette át rendszeresen. Vö. Futó Jenő: Posthumus művek (1917–1929), in Uő: *Gárdonyi Géza*, Erdei Sándor Könyvnyomda, Hódmezővásárhely 1930, 140–174.

<sup>24</sup> SCHÖPFLIN Aladár: A magyar irodalom a huszadik században II., *Nyugat*, 1924/11.

<sup>25</sup> Vö. „Háborús írásainak középpontjában a háború terheit viselő nép, az egyszerű emberek élete áll.” „A háború csak háttérül szolgál a regény cselekményének, de meghatározóan hat mind a szereplők gondolkodására, mind az események alakulására.” – KISPÉTER András: *Gárdonyi Géza*, Gondolat Kiadó, Budapest 1970, 194., 196.

<sup>26</sup> Gárdonyi az alábbiakat írja erről a regényről: „Háborús regénynek ne nevezzük, mert a közönség már irtózik a vértől és a szenvedésektől. Az én regényemben a háború csak úgy szerepel, mint túrócsuszában a kanálnyi tejfel.” – Idézi Z. SZALAI Sándor: *Háborús szerelem*, in Uő: *Gárdonyi nagy útja*, 403–408., 408.

kossággal élő figura is a tárgyalt elbeszélésekben.<sup>27</sup> A *Leánynézőben* (1916) című „kisregény” főszereplője, Olajos István vak, s bár a háborúban nem kell részt vennie, világtalansága eléggé nyilvánvaló módon kötődik össze a háttérben zajló háború világromboló és a világ egységképzetétől megfosztó tendenciájával. A *Kapitány* című „kisregény” férfi főszereplője már a háborús sérülései előtt is sánta volt, felesége pedig siketnéma. A *Virradat előtt* (1915) című novella fokozatosan középpontivá váló figurája – Olajos Istvánhoz hasonlóan – világtalan. A *Ki-ki a párjával* (1917–1918) mindkét főszereplője súlyos tüdőbajos. Különös tehát, hogy ezekben a művekben az emberi test nemcsak a háború okozta sérülések miatt, hanem már eleve gyakran fogyatékosként vagy betegként jelenítődik meg. Mindez arra enged következtetni, hogy a világháború idején írt Gárdonyi-szövegekben a sérülés úgy jelenik meg, mint ami *eredendőbb* a háborúnál. Úgy tűnik, ezekben a művekben a világháború okozta rengeteg sebesülés és csonkulás „pusztán csak” felhívja a figyelmet az ember eredendő fogyatékoságaira és töredékességére.

A tárgyalt művekben nemcsak a roncsolt test, hanem a feldúlt ház képének megjelenítésébe is beszűrődik a rombolás allegóriájaként felfogható háború. Az természetesen nyilvánvaló, hogy a háború pusztítása által közvetlenül érintett épületekben vagy még a közvetve érintett házakban is fizikailag jelenik meg a rombolás... Azonban az is igencsak beszédes, hogy az otthon és a család is főként a feldúlás állapotában jelenítődik meg a tárgyalt elbeszélésekben. A ház pedig a család és az otthonosság metaforikus kiterjesztéseként, alakmásaként csak azért kerül fizikai lerombolásra, hogy még inkább kidomborodjon az érzelmi otthontalanság általános problematikája. Az *Aggyisten*, *Biri* férfi és női főszereplőjének családja között réges-régi ellenségeskedés dúl, s ezért van az, hogy a fiatalok hosszú ideig nem találhatnak egymásra. A *kürt* női főszereplőjének először fel kell dúlnia az anyai ház nyugalalmát ahhoz, hogy férjével együtt élhessen a város templomának tornyában; másodszer el kell menekülnie a toronyból a vitatkozások és férje fegyelmező keze elől; harmadszor pedig fel kell dúlnia egy másik férfi életét is ahhoz, hogy saját örömét megtalálja. A *Kapitány* főszereplője az asszonyok veszekedő természetével kapcsolatos rossz tapasztalatai miatt sokáig nem akar megházasodni, s végül, bár a végtelen nyugalom reményében egy néma nőt vesz feleségül, még így is sikerül eljutni egy olyan pontig, ahol

<sup>27</sup> Vö. „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 miljöket (*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 tüdővészések (*Kiki a párjával*) világát.” – Sík Sándor: Gárdonyi Géza, in Uő: *Gárdonyi, Ady, Prohászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Pallas Rt. Kiadása, Budapest 1928, 15–130., 76.



szinte reménytelenül összevesznek. A *Vallomás* című „kisregény” női főszereplőjének beszéde nem másról szól, mint a pártalálás hatalmas nehézségeiről, s a hazugságok kikerülésének gondjairól. A *Ki-ki párjával* pedig már eleve azzal kezdődik, hogy a részeges apa hogyan teszi tönkre a családi békét; s ez a deformáltság a regény végéig érezteti hatását. Mindez arra enged következtetni, hogy a tárgyalt Gárdonyi-szövegek által sugallt világszemlélet szerint maga a világháború „pusztán csak” a felszíni és nyilvánvaló megjelenése annak az *állandóan jelenlévő* és a mélyen meghúzódó háborúságnak és házi patvarnak, amely az otthon falai között és a leghétköznapibb emberi viszonyokon belül állandóan jelen van. Úgy tűnik, mintha ezek a szövegek azt állítanák, hogy az igazi háború idebenn és nem odakinn van; a világháború pedig ezeknek a belső világban rejlő feszültségeknek „pusztán csak” a kiterjesztett és felnagyított megvalósulása volna.

Végül arra is fontos rámutatni, hogy a háború mint a rombolás univerzális allegóriája hogyan uralkodik el a világháború során írt művek szereplőinek nyelvében is. Az összes felsorolt „kisregényben” hangsúlyos szerepet kap a defektusos nyelv – ahogy arra egy korábbi Gárdonyi-tanulmány alapos részletességgel már fel is hívta a figyelmet.<sup>28</sup> A beszédképtelenség valóban a művek problematikájának középpontjában áll. Az *Aggyisten, Biri* főszereplője képtelen kimondani a korábban sokszor bántott lány előtt az önfeloldozó bocsánatkérést, mert nem találja meg a konfesszióhoz illeszkedő nyelvet. A *Kapitány* női főszereplője siketnéma, akit a férfi főszereplő avval a hiú reménnyel vesz feleségül, hogy így elkerülheti a veszekedéseket – de a néma asszony eltorzult szemrehányó „beszédével” végül mégis meg kell küzdenie. A *Vallomás* főszereplője zavarkeltő helyzetekben dadog, s így képtelen saját életét elbeszélni vagy szavakkal szerelmet vallani. A *Leánynézőben* világtalan főszereplője állandóan konfliktusba kerül a vizuális metaforákkal telített hétköznapi nyelvvel, s lépten-nyomon arra kényszerül, hogy új kifejezések megteremtésével nevezze meg tapasztalatait. A *Ki-ki párjával* két főszereplőjének pedig nemhogy a beszéd esik nehezeire, hanem még a hozzá szükséges pusztá légzés is fájdalmas. A világháború során írt „kisregények” szereplői tehát szinte kivétel nélkül nagy küzdelmet folytatnak saját nyelvükkel. A háború mint a rombolás allegóriája így a szereplői szólamokat is mélyen áthatja, s teljes problematikájában tárja fel a tett és az arról számot adni igyekvő szó közötti hasadást, illetve a beszéd szétesését. Úgy tűnik, ezek a szövegek a háború legrombolóbb hatását a *nyelv szétesésében* képesek felismerni; vagy fordítva: a személyes nyelv létrehozásának és a közösségalkotó dialógusok kialakításának képtelenségében tárják fel a háború legfőbb mozgatórugóit.

<sup>28</sup> PATAKI Viktor: A háború narratívája. Gárdonyi Géza: „háborús kisregények”, *Tiszatáj*, 2014/7, 74–86.

Azonban a test, a családi viszonyok, a nyelv és – összefoglalóan megfogalmazva – a világszemlélet egységének szétesése, vagyis a háború rombolóerejének és a háborús nyelv destruktív metaforikájának a hatása pusztán csak a Gárdonyi-szövegek *történet szintjét* uralja el. Kétségtelen, hogy a világháború során írt „kisregények” és novellák egységesen jelenítik meg a fentiekben bemutatott általános szétesést, megfosztódást, rombolást – egyszóval: világtalanságot. Azonban az Isten országáról való ilyen jellegű megfeleledkezés csak a megjelenített világot jellemzi. A *szövegvilág* Gárdonyinál minden egyes esetben elmozdul az anakronisztikusság alkotta abszurd világtalanságtól. A világháború világtalanító tendenciája és az azzal elszámolni képtelen gondolkodás egyidejűségében feltáruló anakronizmus fokozatosan értelemképző nyelvi energiává növi ki magát a szövegszintjen. A megjelenített világ szétesés közben kerül a látómezőbe, azonban a megjelenítő művészi prózanyelv mindig felismer valamit a világ romjai közt, s felépít valami újat a világtalanságot demonstráló háborús nyelv roncsaiból. A Gárdonyi-szöveg tehát nem ott záródik le, ahol a háborús háttérű, sokszor tragikus történet a legmélyebben tárja fel a világtalanítás folyamatát.<sup>29</sup> Például, a világháború során írt elbeszélésekben úgy a született testi hibák, mint a háborús sérülések is – különös módon – egyáltalán nem hiányként, hanem egy másfajta sajátos totalitás felfedezésének lehetőségeként jelennek meg. A vak mindig egy *másfajta* látásmód és *másfajta* komplexitású világkép felépítését szorgalmazza; a sánta arra mutat rá, hogy *máshogy* is végig lehet menni „az élet útján”, vagyis hogy létezik a jól ismerteken túl más út és más utazás is; a siketnéma arra szólít fel, hogy *új módon*, másfajta figyelemmel építsük fel interperszonális viszonyainkat; a tüdőbetegek között kialakuló kölcsönös megértés és gondoskodás a személyközi viszonyok olyan *fokozott* státuszát jelenítik meg, amely az egészséges ember számára hozzáférhetetlen; a háborús sérülések és csonkulások egyfajta vezeklésként, s a lelki defektusok indexjeleiként mindig arra hívják fel a szereplők figyelmét, amit korábban észrevétlenül elmulasztottak vagy elhibáztak. Továbbá, egyetlen Gárdonyi-szöveg sem a családi és emberi viszonyok szétesésével ér véget: hatalmas problémaérzékenységgel mindegyik ezt tárgyalja, de a történet végső pontja az, amikor valahogy mégis helyrerázódik minden, s esély nyílik az emberi kapcsolatok újralétesítésére. Az *Aggyisten, Biri* zárása az, hogy a két ellenségeskedő család fiatal tagjai a háború borzalmaait átélve és abban bűneiket megvallva mégiscsak egymásra találhatnak. A *kürt* főszereplői, bár valóban több családi életet és emberi viszonyt felszámolnak a sajátjukon kívül is, de a történet végére a háború tapasztalatát eltérő módon átélve mégiscsak visszatérnek egymáshoz. A *Kapitányban* a háború ténylegesen szét-

<sup>29</sup> Vö. „idillt sző a vértenger köré” – Z. SZALAI Sándor: Háborúban, forradalmak idején, in Uő: *Gárdonyi műhelyében*. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1970, 265–279., 270.

roncsolja a középpontba állított családot, azonban a történet végén előkerülő pusztító eszköz, a srappel groteszk módon mégiscsak azokhoz az aranyokhoz juttatja hozzá a főszereplőket, amelyek segítségével újra elkezdhetik felépíteni életüket. A *Leánynézőben* című „kisregény” során a vak életét megnehezítő általános értetlenség, illetve a kiválasztott lány korábbi jegyesét elpusztító háború ellenére végül mégiscsak odáig jutunk el, hogy a világtalan és a pártalan egymásra talál. A *Vallomásban* minden akadály és képtelenség ellenére azért mégiscsak megszületik valamilyen módon az a szerelmi vallomás, amely felvázolja egy élhető jövő képét. A *Ki-ki a párjával* című „kisregény” női főszereplője általános és alapvető férfi-undorától, férfi főszereplője pedig egy visszautasított eljegyzés keserűségétől szabadul meg akkor, amikor rátalálnak egymásra. A háború mint a totális rombolás figurája tehát egyfajta apokaliptikus tisztítóútként jelenik meg ezekben a szövegekben. A világháború az irodalmi szövegben a színvadás hatalmas diszkurzív terévé válik. A háború kíméletlenül szembesíti minden hibájával az embert, s esélyt ad a bűnvallásra – ahogy az a *Szenvedni akarok* című elbeszélés végén leírt túlvilági vízióban vagy a *Statárium a másvilágon* című novella különös enumerációjában olvasható. Mindebben pedig felsejlik valami az új ember lehetséges figurájából, s Isten országának befogadásából...

Végül pedig az is felismerhető a világháború során írt Gárdonyi-elbeszélésekben, hogy bár a megjelenített szereplői szólamok valóban műről műre darabokra esnek, azonban a megjelenítő prózanyelv minden esetben kialakít egy olyan költői diszkurzív rendet, egy olyan egységesülő metaforasorozatot, amely a felszámolt nyelv romjain mégis egy egységes szövegvilágot képes létrehozni. Ahhoz, hogy ezt megértsük, immár nem lehet rövid példákat felemlíteni; részletesebb elemzéssel szükséges rámutatni arra, hogy a metaforikus folyamat következetes felépítésével hogyan áll elő a világháború eredményezte világtalanságból és a nyelvi szólamok felszámolásából egy új, dialogikus nyelvi világ és világszemlélet – maga a prózamű egyedi szövegvilága.

### 3. A dialógus megszületése (*Virradat előtt*)

1915. május 23-án jelent meg Gárdonyi Géza *Virradat előtt* című novellája a *Pesti Hírlapban*.<sup>30</sup> A hagyatékban megmaradt kéziratos változatokat vizsgálva nyilvánvalóvá válik, hogy a novella fontos volt az író számára.<sup>31</sup> A Gárdonyi-novella általános reduktív karakterének megfelelően ennek az elbeszélésnek is látszólag

<sup>30</sup> GÁRDONYI Géza: *Virradat előtt*, in Uő: *Szegény ember jó órája II.*, 557–585. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

<sup>31</sup> Vö. Sz. KIRÁLY Júlia: i. m. 425–427.

egyszerű és egyívű története van; azonban – az író egyik központi poétikai elvének megfelelően – a történet egy olyan cselekményszerkezetbe illeszkedik, amely két szinten kidolgozott narratív paralelizmussal a történet szövegbelső értelmezésének több szemantikai útját bontja ki.<sup>32</sup> Gárdonyi poétikai megfontolásainak középpontjában ez a tétel áll: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”.<sup>33</sup> A *Virradat előtt* című novellában is a „más történettel a történetet” elv mozgósítódik: a szöveg úgy próbál meg mondani valamit az első világháborúról, hogy közben nem feltétlenül magáról a háborúról beszél. És fordítva: amikor a világégersről beszél, akkor a háború nyelvén valami mást próbál megszólaltatni. A történet egy vonatútról szól, amely alkonyatkor kezdődik és virradatkor ér véget, s amely során a sötét vonatfülkében néhány idegen ember beszélget egymással.<sup>34</sup> Ennek a rövid eseményornak a narratív elrendezését azonban egy olyan sokszoros ismétlődésszerkezet jellemzi, amely a történet többféle értelmezhetőségét tárja fel.

#### A KÉTRITMUSÚ NARRATÍV KOMPOZÍCIÓ

A novella kristálytisza szerkezete egy kétritmusú ismétlődésre épül. Az elbeszélés valójában kétszer mondja el ugyanazt a történetet: a vonatfülkében utazók kétszer tesznek kísérletet arra, hogy kialakítsanak az éjszakai utazás során egy dialógust. Ezt a két kísérletet a konduktor kétszeri megjelenése jelöli meg. Valójában egy háromszoros kísérletről kellene beszélni, amennyiben a történet már eleve egy sikertelen dialógussal indul. Az elbeszélő, aki egyben a történet egyik szereplője is, három órája utazik egy vonaton. A történet azzal kezdődik, hogy a vonat már negyedórája áll egy állomáson, az elbeszélő szereplő pedig úgy dönt, hogy elhagyja a fülkét és másik ülőhelyet keres. Azért dönt így, mert azok a „kereskedőféle emberek” (577), akikkel össze volt zárva, egy olyan beszélgetést folytattak, amely a legkevésbé sem volt számára elfogadható. A fülkében immár három órája „a háború szerencséiről locsog a szó” (577), azokról „az üzleti zsenikről, akik kezében minden rézfillér arannyá változott a háború folyamán” (577). Ennek a máskor mulatságos „párbeszédés népnek” (577) a kíméletlen szóváltása ebben a szituációban csöppet sem nyeri el az elbeszélővé váló szereplőnek a tetszését, s ki is derül, miért. Az elbeszélővé váló szereplő ugyanis röviden felvázolja, hogy nehézkesen összekuporgatott részvényei hogyan értéktele-

<sup>32</sup> Vö. Kovács Gábor: A Gárdonyi-novella poétikája (Gárdonyi Géza: *Erdei történet*), in BEDNANICS GÁBOR – KUSPER Judit (szerk.): *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, Ráció Kiadó, Budapest 2015, 205–230.

<sup>33</sup> GÁRDONYI Géza: *Mesterkönyv*, in Uő: *Titkosnapló* (szerk. Z. SZALAI Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1974, 51–147., 106.

<sup>34</sup> Vö. FUTÓ J.: i. m. 163.

nednek el a nagy világégés során. Mindennek az eredménye az, hogy végül kilép a fülkéből és a beszélgetésből, s másik ülőhelyet keres. Ez nehéz feladatnak bizonyul, mert, bár számos további kocsit csatolnak az éjjeli vonathoz, az mégis annyira tele van menekültekkel, hogy szinte lehetetlen szabad helyet találni. Végül a konduktor felszólítására mégis felszál egy vagonba, ahol az egyik fülkében talál egy szabad helyet. A fülkében vele együtt hat férfi ül, s egy kislány az egyik férfi ölében.

Valójában csak ekkor kezdődik a novellába foglalt történet. A konduktor jelzésére lassan elindul a vonat, s a sötét fülkében megkezdődik egy újabb „beszélgetés” is. Először, bár senki se kérdezi, de egy idős ember elmeséli azt, hogy a háború kitörése után hogyan vesztette el házáat és minden ingó-ingatlan vagyonát. Történetére nem szól senki semmit. Azonban néhány perccel később egy angolsapkás úriember szólal meg, aki röviden beszámol arról, hogyan lőtték át testét háromszor is, hogyan került ennek következtében kórházba, hogyan vesztette el emiatt klienseit, s hogyan lett gyomorbeteg. Erre sem reagál senki semmit. Csak egy katona szólal meg, elpanaszolván azt, hogyan vesztette el az egyik lábát. Az ő történetét sem követi különösebb érdeklődés. Azonban megszólal még egy katona, aki pedig ellőtt bal karjának húlt helyét mutogatva teszi fel valójában csak önmagának a kérdést, hogy hogyan fog ezek után megélni. A fülkében az elbeszélővé váló szereplőn kívül – akiről tudjuk, hogy részvényei értékét vesztette el –, illetve a bemutatott figurák mellett már csak egy ember foglal helyet. Ő azonban nem szólal meg. Fejével „mindig arrafelé fordult, aki beszélt” (582), de nem szól semmit, csak figyel. Ekkor újra megjelenik a konduktor. Zseblámpájával bevilágít a sötét fülkébe és kéri a jegyeket. A hirtelen besűrűdő fényben látják meg az utasok, hogy az az ember, aki nem szólalt meg eddig – vak. A konduktor, miután mindenki jegyét ellenőrizte, továbbhalad, s viszi magával a fényt. Az újra sötétségbe boruló fülkében egy ideig senki sem szólal meg. De végül újra megtörik a csönd.

A „beszélgetés” lassan újraindul. Az öreg házavesztett belátja, hogy valójában nem is olyan nagy érték az, amit elvesztett. A gyomorbeteg sebesült büszkén ismeri fel, hogy valójában nem is olyan nagy gond az a sok sérülés, mert bármely kitüntetésnél pontosabban hirdeti háborús érdemeit. A lábavesztett elismeri, hogy ezután is meg fog élni, hiszen talál olyan munkát, amit ülve is lehet végezni. A karjavesztett pedig elmeséli, hogy nagyanyja, aki egy tűzesetben vakult meg, milyen pompásan élt élete végéig. Végül a virradat első perceiben a vonat megáll egy nagy állomáson, s az utasok a beszélgetést néhány korsó sör mellett folytatják, kínálgatva és körülvéve a vak katonát. És ekkor hangzik el a dialogikusság megszületését jelölő kulcskifejezés is: „Rágyújtasz-e te is, bajtárs?” (585). Ekkor teljesedik be a „te is” világlátásának programja, amelyben minden egyes magánbajban nyomorgó ember hirtelen társsá válik a bajban, bajtárssá

lesz. Mondhatnánk: esély nyílik a bajtársi szeretet felmerülésével együtt arra, hogy Isten akarata megvalósuljon, Isten országa megjelenjen a földön, Isten neve megszentelődjön a „te is” kifejezés által vezérelt cselekvésprogramban.

Azért van szükség a történet kissé részletesebb ismertetésére, hogy nyilvánvalóvá váljon a cselekményszerkezet kompozíciója. A történet egy bizonyos nullpontról indul ki. Az elbeszélővé váló szereplő *dialógusképtelen* a háborún nyereszkeskedő kereskedőkkel, s ezért átül az egyik vonatfülkéből egy másik kabinba. Ott egy másik társaságba kerül, s ezt az áthelyeződést jelöli a konduktor megjelenése. Ebben a másik társaságban elindul egy párbeszéd, amely egyáltalán nem párbeszéd, amennyiben valójában – az elbeszélő korábbi rövid önéletembeszélését is beleszámítva – őt *monológ* hangzik el. Mindenki az „én” történetét mondja el bezárkózva önnön szemlélmódjába. Minden egyes monológ arról szól, hogy az aktuális beszélő milyen sokat vesztett a háborúban. Senki nem figyel a másik beszédére, mindenki a saját nyomorával van elfoglalva. Egyedül a hatodik utas nem szólal meg. Ő azonban érdeklődéssel figyel mindenki szavát. Ekkor hirtelen újra megjelenik a konduktor; s ez a második megjelenés jelöli a beszélgetés másodszeri újraindulását is. A konduktornak köszönhetően immár nemcsak, hogy egy kabinba kerülnek a történet szereplői, hanem észreveszik azt is, hogy van közöttük egy vak. És az is feltűnik mindenkinek, hogy ez a vak katona – aki, úgy tűnik, a legtöbbet vesztett a háború során – nem panaszkodik, sőt, éppen hogy felszűlten figyel a többi utas önéletembeszélésére, a másik szavára, a „te” perspektívájára. Ez a felismerés kikökkenti a monologikus gondolkodást. Minden egyes utas újra megszólal – azonban immár nem a saját szemszögébe temetkezve, hanem a vak feltételezett nézőpontjába átlépve. Ily módon az idegen beszédet magában felépítve új szólamot, új értékvonatkozást sajátít el, s újraértelmezi saját történetét. A vak katona szemszögéből, ebből a *dialógikus*, többszólamú nyelvi perspektívából közelítve, minden háborús veszteség teljesen más formát kezd magára öltetni. A szereplők a másik nyelv sajátba integrálása során ki tudnak pillantani saját világukból, képessé válnak arra, hogy a másik történetét is érdeklődéssel – az értelmezés igényével – figyeljék, s a tapasztalati világ többoldalú nyelvi konstrukciója alapján értékeljék újra tetteiket és világlátásukat. A vak szereplő ki nem mondott szólama elkezd mélységesen áthatni mindenki más beszédét, illetve a más emberekhez fűződő hozzáállás minőségét, s így végül a világtalan (meg nem szólaló) szólamának dialógikus karaktere teljesen új perspektívából világítja meg a világháborút.

Amint látjuk tehát, a történet két ismétlődő eseménysorból áll össze. Először a konduktor össztereli az embereket egy fülkébe, ahol elindul egy sikertelen párbeszéd. Másodjára ugyanez a konduktor zseblámpájával rávilágít valakire és valamire, aminek hatására a párbeszédképtelen monológok sora egy olyan sikeres dialógussá alakul át, amelyben a szólamok kölcsönös figyelemben hatják át egy-

mást. A Gárdonyi-novella szüzsészerkezete ezzel egy olyan narratív mélystruktúrát dolgoz ki, amely jelentős szemantikai következményekkel is jár. Az egyes monológokban a háború a pusztítás és az „én” magára maradottsága történetinek gyűjteményeként jelenik meg. Azonban az ismétlődésszerkezet által kikényszerített újrainduló párbeszéd a világtalan figyelmes perspektíváját vetíti rá a világháború történeteire. S ennek eredményeként a Gárdonyi-novella eléri azt, hogy úgy gondoljunk a világháborúra, amely bár valóban felszámolja a világot, amennyiben világtalanná tesz, s így elutasítja Isten országát, azonban valahogy mégis egy új dialógus, egy új gondolkodásmód, egy új egymásra találás irányába terel el: a „te akaratod” figyelembevételére. A narratív mélyszerkezet szemantikai konzekvenciája az, hogy a *(világ)háború* szó jelentését a *monologikusság* szó jelentésével kapcsolja össze. A háború – dialógusképtelenség. Vagy még radikálisabban fogalmazva: a *dialógusképtelenség* maga az eredendő világháború és Isten országának elutasítása. A világháború megtapasztalása pedig éppen ennek a monologikus gondolkodásmódnak a tragédiájára hívja a fel a figyelmet: így tudja a világtalanságot eredményező világháború felhívni a figyelmet magára a figyelmisségre, a dialogikusságra, a másik történetében való részvételre, a „te akaratod” számításba vételére. Ez a novella – különös módon – a mindenkit egymással szembehelyező világháborút az együttlét és az egymásra szorultság gyökeresen új módú megteremtődéseként fogja fel.

#### A NARRATÍV METAFORÁK

A novellában azonban nem csak a narratív szekvenciák, vagyis cselekményszakaszok időbeli egymásutánosságának szintjén jelenik meg az ismétlődés. A narratív paralelizmus az események egyidejűségében is megmutatkozik. A párhuzamosan futó eseménysorokat sajátos metaforikus párhuzammá dolgozza ki a novella szövege. Az eddigiekben azt láthattuk, hogy az elbeszélés felépítésének sajátossága hogyan ragadható meg a párbeszéddek egymásra következésében. Most azt kell megfigyelni, hogy a cselekményképző párbeszédés részek között olvasható leíró és részletező elbeszélői megnyilatkozások mi mindenre koncentrálnak még. Ha megfigyeljük a térleíró és szövegtérképző deskriptív bekezdéseket, akkor észrevehetjük, hogy nem csak a párbeszéddek alkotnak cselekményt. Az elbeszélő figyelem két másik irányba is elterelődik. S ez a két másirányú koncentráció végeredményben ugyancsak történetképző erővel bír. A leírórészek megfigyeléseit és mondatait egymás mellé állítva két újabb történetet olvashatunk tehát ki. A szöveg diszkurzív elrendezése feltűnően sokszor tereli az elbeszélő szemének és beszédének figyelmét a fényviszonyok változására és a vonat mozgására. Ennek a szövegépítkezésnek a hatásaként miközben a szereplők beszélgetnek, aközben fokozatosan a fény is és a vonat is önálló történettel rendelkező főszereplővé válik.

Csöppet sem meglepő, hogy a *Virradat előtt* címmel ellátott elbeszélés részben magáról a megvirradásról is szól. A novella történetét úgy is fel lehet fogni, mint amely az *éjjel* szótól a *virradat* szóig vezet. S valóban, az első mondat az éjjeli utazást, az utolsó pedig a felkelő nap első sugarait tematizálja. Az éjszakai utazás legfőbb, sokszorosan ismétlődő motívumává a sötétség válik. Az éjszakai sötétségben, „a sötét sin-melléken” (578) nem lehet látni a vonat végét. De még a belsejét sem, merthogy az újonnan „csatolt kocsikban nincs világosság” (578). Az utasok a párbeszéd folyamán ismétlődően tematizálják is azt, hogy „mért nem ég a lámpás?” (578–579, 582, 583). Erre egyetlen választ ad a konduktor: „nemsókára verrad” (579, 582, 583). Máskülönben meg kell jegyezni, hogy egyedül a konduktor birtokolja ebben a világban a fényt: egyedül ő az, aki „szorgalmasan lengeti a lámpását” (578). Így az utasoknak végig a sötétségben kell várakozniuk és utazniuk. Ennek eredménye az, hogy nem is látszanak az emberek – ahogy a novella szövege írja: „az utasok csak mozgó árnyékok” (578). A fülkében sem öt ember, hanem „öt árnyék” (578) ül. A szemeknek pedig hozzá kell szokniuk ahhoz, hogy lássanak valamit ebben a homályban. S amint feldereng valami a homályhoz alkalmazkodó szemek számra, máris érzékelhető válik, hogy a vak katonának különös, a többiekétől eltérő a testtartása:

Most már, hogy megszokta a sötétséget a szemünk, sejlik, hogy az utasok hárma katona. A katonasapka vall rájuk. Bóbiskolnak. Csak a lányka mellett ülő tartja egyenesen a fejét, mintha most is őrségen állana. (579)

A folyamatosan figyelő és őrségben álló alak azonban egyelőre még nem több mint egyszerű furcsaság. A lényeg tehát az, hogy az éjszakai út során, a sötétben és homályosságban az utasok nem is igazán emberként, hanem az ember árnyékaként jelennek meg, akiknek pusztán csak a panaszos hangja sejlik fel.

A sötétben mindenki elmondja a monológját. S miután a „beszélgetés megszűnt” (582), illetve miután még a homályosság ellenére is feltűnik, hogy eddig csak egy ember nem beszélt, ti. az, akinek „a feje mindig arrafelé fordult, aki beszélt” (582), a nagy csöndben újra teljesen eluralkodik a sötétség és annak hatása: „aztán megint sötétség, az éjnek végtelen fekete táblája” (582). A változást a konduktor és lámpása hozza ebbe a fülkevilágba:

Aztán lámpavilágosság villan el az ajtó-ablak előtt, s közeledik. Az ajtót elrántja a konduktor.

– A jegyeket kérem.

A kezek a zsebekbe nyúlnak. A kisleánynyal utazó katona is a belső zsebébe nyúl s elvon egy pirosas papirost és egy kisebb jegyet is, fahéjszínűt. Akkor látjuk, hogy fekete pápaszem van rajta. Sápadt, harmincéves ember, nagy vörös sebforradás a homlokán. Vi-



tézségi aranyérem a mellén. A konduktor már előbbre mozdult, de ő a jegyét a konduktor-nak az előbbi állása felé nyújtja. Látszik rajta, hogy vak. (582–583)

A konduktor lámpájának fényében mutatkozik meg először „az éjnek végtelen fekete tábláján” az ember – ez az ember pedig éppen a vak katona. Miután a konduktor a lámpás fényével tovább áll, újra sötét lesz a kabinban. Azonban a következő percben már el is kezd derengeni a szürkület: „csakugyan szürkült, világosodott már valamelyest, s lehetett látni a fejek állásán, hogy minden arc a vak vitéz felé van fordulva” (583). A novella szövegének világában a lámpafény, a szürkület kezdőpillanata és az embernek a fényben újra felismerhetővé váló alakja szétválaszthatatlanul fűződik össze tehát a vak katonának a figurájával. Ezek után már nem lepődünk meg azon, hogy az ő figurájához kötődik a dialógus elindulása is (amelyet megjelöl az öregember gyufájának meggyújtása is),<sup>35</sup> párhuzamosan a vonat megállásával és a virradat eljövetelével. A novella utolsó sorában ezt olvashatjuk: „– Virrad, – mondta szinte vidáman, – megérezem már én is” (585).<sup>36</sup>

A fentiekből egyértelműen kitűnik, hogy a vak katona virradatról szóló szávaival záródó novellában a felfénylés, a hajnalhasadás egyenértékűvé válik az emberré válással. A novella egyfelől – a cselekmény szintjén – a monologikus-ságtól a dialogikus-ságig elvezető utat beszéli el; másfelől – a részletező leírások szintjén – a sötét éjszakából a virradatba átvezető fényváltásokat írja le. A narratív paralelizmus eredményeként a fény novellabeli története a valódi értékkel bíró párbeszédre képes emberek születéstörténetének a metaforikus értelmezőjévé avatódik. A sötétség a világtalanság és az embertelenség metaforájaként jelenik meg a novella elején. A virradat az emberiség újraszületésének (Isten országa befogadásának) metaforájává lesz a novella végére. A fényviszonyok változásának metaforikus kifejezés-sorozattá váló (diszkurzív) története pedig azt jellemzi, hogyan vezet el az út az világtalanító világháború emberte-

<sup>35</sup> „A pipás polgár megmozdul és szótlánul tömi megint a pipáját. Gyújtót sercent az ablaküvegen, és komoly figyelemmel tartja a pipára. A dohány m. királyi bűdös, de mindjárt fogja a tüzet. A gyújtó maradék lángocskájánál odatekint a polgár a vak vitézre. Aztán a láng elalszik, csak a pipa parazsa piroslik a homályban.

Szívja, szívogatja.

Megszólal sóhajtva:

– Hát iszen igaz... A kár csak kár...” (583.)

<sup>36</sup> Vö. „Gárdonyit mint embert és mint íróét egyaránt foglalkoztatta a vakság, a vak ember. A Virradat előtt című novellában hazatérő katonákról ír, akik a vonaton utaznak: egyiknek a gyomra beteg, másoknak a lába, a harmadiknak a fél karja veszett oda, s mondogatják, »*sose virrad, se rám, se a szép magyar hazára*«. Amikor a kalauz érkezik, akkor veszik észre, hogy az egyik közöttük ülő katona vak, és ezután többé nem hiányolják a világitást. De némi optimizmust is sugall az írás zárlata, a vak ember szinte vidám szava: »*Virrad, megérezem már én is*».” – BRASSAI Zoltán: *Gárdonyi Géza*, Művészetek Háza, Veszprém 2003, 194.

lenségéből az abszolút figyelem és együttállás egy új emberiségéig. Ezt a szemantikai megfeleltetést nem nehéz észrevenni, hiszen alapját egy meglehetősen ősi archetipikus szimbolika nyújtja. Azonban felismerhető egy kevésbé szembeötlő megfeleltetés is.

A szemantikai újítás hasonló folyamatán esik át a vonat is ebben a novellában. Feltűnő, hogy nemcsak a fényviszonyok változására, hanem a vonat mozgására is nagymértékben koncentrálnak az elbeszélők. A dialógus alakulásának minden pillanatát megjelöli egy, a vonat mozgásáról szóló leíró megnyilatkozás. A novella legelején megtudjuk, hogy a háború anyagi hasznáról fecsegő kereskedők beszéde már három órája folyik: „a háború szerencséiről locsog a szó, mióta csak Pestről elindultunk, tehát már harmadik órája” (577). Amikor az elbeszélővé váló szereplő – megszakítva a beszélgetés bármely lehetőségét – kilép ebből a közegebből, akkor „a vonat már negyed órája áll” (577). Miután már talált új ülőhelyet, de mielőtt még megkezdődne a fülkében a monológok sora, elindul a vonat: „a vonat mozdul, indul” (578). Ezzel párhuzamosan indul el a házavesztett utas monológja. A gyomorhajos hadirokkant utas monológja előtt ezt a megjegyzést teszi az elbeszélő: „a vonat haladton-halad” (579). A lábavesztett utas monológja után pedig ezt olvashatjuk „a vonat morgott, ingadozott, haladozott” (582). Még a karjavesztett utas elbeszélése során is halad a vonat: „a vonat halkán morgadozik, rázakodik” (583). Legvégül pedig, amikor mindenki észreveszi a vak katona figyelmét, s egyben mindenki felfigyel saját gondjának viszonylagos jelentéktelenségére, vagyis amikor kialakul az érett dialógus, az elbeszélő ezt jegyzi meg: „a vonat lelassúdik: valami nagy állomásra értünk” (585).

A vonat mozgásáról szóló mondatok egymásután helyezése során nyilvánvalóvá válik, hogy a novella szövege egy pontos morfológiai rendben szövi össze a vonatút és a párbeszéd történetét. A párbeszéd minden megváltozását követi egy, a vonatútról szóló megjegyzés. S nemcsak követi, hanem reflektálja is. A párhuzamosan elmondott történetek ugyanis metaforikus viszonyba kerülnek. A narratív paralelizmus hatására nyilvánvalóvá válik, hogy annak a vonatnak a története, amelynek a „végét se látni” (577), s amelyet a szöveg „végtelen vonatnak” (577) nevez, valójában a novellában előadott világháborús reflexiók egyik értelmezője. A vonat szimbolikus értelemben nem más, mint a világháború személyes tragédiáit elbeszélő önéletrajzi beszédek gyűjteménye – gyakorlatilag a háború perszonális elbeszélésekbe széttörődedezett (dialógusképtelen) történelmi narratívája. A vonat „morgása” (582), „ingadozása” (582), „haladozása” (582), „morgadozása” (583), „rázakodása” (583) pedig nem más, mint a kizárólag az „én”-re koncentrálnak monologikus beszédek intonációs alakmása. Minden egyes előadott szereplői szót és szólamot tehát a vonat monoton zakatolása jellemez. A vak katona hallgatag figyelmissége és önzetlensége által készített dialó-

gus pedig csak fokozatosan, a vonat lelassulása, majd megállása során, s a novella végén megjelenített állomás csendjében születhet meg. Mindebből következően a háború megállíthatatlan szétforgácsoló erejét a vonat lendülete, s a háttérben mindig jelenlevő alapzaja érzékelteti; a háborúnak véget vető potenciális dialógusképességet pedig – szimbolikusan – az állomás (átmeneti) békés csendje képviseli.

Mindezekén túl a vonatról szóló megnyilatkozások metaforikus szemantikájának van egy másik jelentősége is. A vonat – mint ahogy azt számos más Gárdonyi-elbeszélésben is tapasztalhatjuk – egy olyan erőt szimbolizál, amely új módon képes összeterejni az embereket.<sup>37</sup> A *vonat* szó etimológiája a *von-* gyökből kiinduló szócsaládhoz köti a kifejezés jelentésvilágát. Gárdonyi ennek az etimológiai sugallatnak megfelelően előszeretettel köti a vonat-metaforikát az emberi viszonyok, a vonzások és taszítások világának értelmezéséhez. A Gárdonyi-novella mindennek megfelelően egyszerre képes a vonathoz fűződő szimbolikus jelentéssel interpretálni a világháborúnak az elsodró erejét, s egyszerre képes a vonat-metaforika kidolgozásával felismerni a háborúnak azt a hatását, amely teljesen új módon fűzi össze az embereket, illetve amely az emberi vonzódások és vonzalmak új lehetőségeit (és természetesen annak fájdalmas előzményeit) mutatja meg. S éppen ez az a kétoszlatú szemantikai innováció, amely összekapcsolja a novellában a vonatról szóló mondatokat a fényről szóló mondatokkal. A vonat történetét és a fény történetét valójában a konduktor figurája fűzi össze: ő az, aki a vonat eligazítója és a fény kezelője is egyben. Ugyanakkor a *konduktor* név jelentése ugyanazt az értelmezhetőséget mozgósítja, mint a *vonat* szó. Ahogy a *vonat* szó belső metaforikus szemantikája működésbe hozza a szöveg világában a *vonzalom*, *vonzódás*, *összevonás* aspektusát, úgy aktivizálódik a *konduktor* szó jelentése is. A *con+ducere* összetétel szószerinti jelentése: 'össze' + 'vezet'. Ennek a szószerinti jelentéselemnek az emberi viszonyokra vetített metaforikus szemantikája realizálódik a novellában. A konduktor így egy olyan allegorikus figurává avatódik, amely a „te akaratom”-at befogadó és felmérő dialogikus gondolkodás energiáját teszi értelmezhetővé. A konduktor az, aki egy közös vonatba és fülkébe tereli össze az eltérő élettörténettel érkező embereket, s egyben ő az, aki elhozza a megvilágosodást azáltal, hogy a dialógusra készítő vak katonára fényt vetve elősegíti az összes többi szereplőben lezajló felismerést. Végeredményben még azt is mondhatnánk, hogy ez a figura magának a novellának az alakmása: annak a költői nyelvi működésmódnak a megje-

<sup>37</sup> Vö. Kovács Gábor: Az kulturális tényről az irodalmi tényig (Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*), *Filológiai Közöny*, 2008/3–4, 257–274. Vagy: Az kulturális tényről az irodalmi tényig (Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*), in Kovács Árpád (szerk.): *Regények, médiák, kultúrák*, Argumentum Kiadó, Budapest 2010, 61–77.

lenítése, amely az eltérő szólamokat és történetet egy közös nyelvi világgá és egy közös művé képes összeállítani. De a tanulmány elején felidézett Gárdonyi-hasonlat (ti. Jézus a lelki konduktor) sugallatára ugyanúgy mondhatnánk azt is, hogy a konduktor kétszeri eljövételével, kétszer megvalósuló fényelhozatalával, s a vonat eligazításával egyfajta krisztusi alakmássá válik, akinek legfontosabb feladata, hogy rávilágítson (a vak „nézőpontjának” feltárásával), hogyan valósíthatjuk meg Isten akaratát, hogyan fogadhatjuk be Isten országát, és hogyan szenteljük meg Isten nevét a „te is” dialogikus világlátásában rejlő cselekvésprogram elsajátításával.

ÉLETRAJZI ADATOK:

*Kovács Gábor* (1980), egyetemi adjunktus, Pannon Egyetem (Veszprém), Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Irodalom- és Kultúratudományi Intézeti Tanszék