

PATAKI VIKTOR

## A háború narratívája

GÁRDONYI GÉZA: "HÁBORÚS KISREGÉNYEK"<sup>1</sup>

Az első világháború eseményei, a háborúval felmerülő létproblémák egyértelműen tematizálódnak Gárdonyi műveiben, ez természetesen vonatkozik az 1914-től megjelenő ún. „kései kisregényeire”<sup>2</sup> vagy „posztumusz kisregényeire”. A „kisregények” konstrukciós elvét a „nagyregények” cselekményességének exponálásától különbözően a problémacentrikusság működteti<sup>3</sup>, mely e „háborús kisregények” esetében a háború modellálását nyilvánvalóan implikálná, azonban e kései szövegek nem erről tesznek tanúbizonyságot.

A „kisregények” a háborút mindig centrális szerepben tüntetik fel, azonban szinte soha nem szólnak róla. A háborús események, csatajelenetek prezentációi legfeljebb egy melléktörténet szerepét öltik magukra a narratívában. Ennek a jelenségnek a vizsgálata korántsem idegen a Gárdonyi-recepcióban, már az 1930-as években megjelenik az *Aggyisten Biri!*<sup>4</sup> című mű kapcsán<sup>5</sup>, majd később, a monográfiákban<sup>6</sup> is feltűnik, azonban nem a textusok konstrukcióját meghatározó domináns elemként. Ugyanis a jelenséget inkább az ábrázolásmód kiérleltségének hiányaként, a komponálatlanság jelenként értelmezték.

A prózaepéitkai szempontból eddig kevésbé vizsgált jelenség Kovács Gábor *Egy revolver regénye* című tanulmányában már értelemképző szereppel bíró eljárásként jelenik meg: „A »kisregény« valóban nem úgy szól a háborúról, mint például az *Egri csillagok*. Azonban Gárdonyi megújuló prózaepéitkájának éppen az az egyik sarkköve, hogy a történetet más történettel kell mondani (...). Amennyiben egy ilyen szemléletmód alapján tájékozódunk, akkor a háttérben zajló háború története jelentőssé válhat a »kisregény« értelmezése során”<sup>7</sup> Ennek a problémakörnek – ahogyan ez a recepcióból is kitűnik – jelentős szerepet kell tulajdonítanunk a Gárdonyi-„kisregények” interpretációs, metanyelvi, valamint narratív szintjeinek vizsgálatában.

<sup>1</sup> A szöveg *”Mától kezdve az V. parancsolat nem bűn...”* címmel, az *Idő rétegei* konferencián (Budapest 2013. 11. 28-án, a PIM rendezésében) elhangzott előadás bővített változata.

<sup>2</sup> A továbbiakban a kisregény megjelölést alkalmazom. Vö. KOVÁCS Gábor, *A kulturális tényről az irodalmi tényig = Regények, médiumok, kultúrák, A harmadik veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád Bp., Argumentum, 2010 (Diszkurzívák 10.), 62.

<sup>3</sup> A „nagyregények”, illetve „kisregények” konstrukciós elvéről = KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben, (Bevezetés Gárdonyi regényepéitkájába)*, szerk. HORVÁTH H. Attila, Bp., Gondolat, 2011. (Universitas Pannonica 14.), 19.

<sup>4</sup> GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri! kisregények 1914–1922*, szerk. Z. SZALAI Sándor, TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1967.

<sup>5</sup> FUTÓ Jenő, *Gárdonyi Géza*, Hódmezővásárhely, Erdei Sándor Könyvnyomdája, 1930, 151–152.

<sup>6</sup> Főként Z. Szalai Sándor és Kispéter András szövegeire jellemző. (A monográfiákat, vagy kismonográfiákat a Kovács Gábor által már megjelölt „lista” alapján értem). = KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben*, 10.

<sup>7</sup> KOVÁCS Gábor, *Egy revolver regénye. Gárdonyi Géza: Aggyisten, Biri*, Irodalomismeret, 2012/4, 42.

A „háborús kisregények” közül csupán az *Ida regénye* és a *Ki-ki a párjával* című két szöveg világból maradnak ki teljesen a háborús események, az összes többi – legalább a szereplők beszédének részeként – tartalmazza, ám túlnyomórészt az értelmezés homlokterébe emeli a háború jelenségét.

1.

Gárdonyi *Vallomás*<sup>8</sup> című művében az extradiegetikus (külső/elsőkü) narrátor a történet implikált szerzője, aki egy újság szerkesztőjeként jelenik meg, s éppen egy újságban olvasva talál rá Besztercey Szilveszter nevére. Megütközik azonban azon, hogy Szilveszter önkéntes szakaszvezető, valamint kitüntetett katona, mert – ezt közös társaságuk révén tudja – félénk, és nehezen beszél (e társaság főként azért kedveli, mert nem beszél). Ez a narrátor informál még arról is, hogy Szilveszter festő és grafikusművész. Az implikált szerző, kételkedése miatt, ezért elmegy a festő lakására kideríteni, hogy az miért kapta a kitüntetést, de nála éppen modell van, ezért a felesége az, aki beszámol róla. Az asszony elbeszélése a kitüntetésről azonban egy újabb kérdést vált ki belőle: „...ez a kérdés foglalkoztat, mióta csak beszélgetünk, hogy ha maguk nem gyermekkorukban ismerkedtek meg, hogyan udvarolt magának Besztercey és hogyan vallotta meg?”; majd kiegészíti: „...Én százszor találkoztam már vele; ebéden, vacsorán is gyakran voltunk együtt legénykorában, de soha öt szót nem hallottam tőle, hogy egymás után elmondta volna az öt szót.”<sup>9</sup> Ez a kérdés ösztönzi a feleséget, vagyis az intradiegetikus narrátort, hogy férje jelenlétének hiányában közös történetük elbeszélésébe kezdjen.

Érdemes kiemelni, hogy a forma egy perszonális elbeszélés, amely egy másik perszonális elbeszélésbe ágyazódik bele, az extradiegetikus – intradiegetikus narratív struktúra leképezésének mintájára. A mű formája így egy elbeszéléstípus felhasználásának értelemképző lehetőségeit demonstrálja. (Gárdonyinál az ilyen típusú elbeszélőforma egyáltalán nem egyszerű eset.<sup>10</sup>) Azonban ez annyiban tekinthető mégis egyszerűnek és megismételhetetlenül konstitutívnak az egész életmű tekintetében is,<sup>11</sup> hogy a „kisregény” főszereplője, Besztercey Szilveszter, nem rendelkezik önálló hanggal, nyelvi jelenléttel. A *Vallomás*, Szilveszter „vallomásának” története<sup>12</sup> azonban több aspektusból is különös és jelentékeny, hiszen Szilveszter vallomása, ami a regény záró mondata – csupán három hangból áll: „Azt akarja mondani, ugye, hogy engem szeret? Akkor végre, mint a pezsgőspalackból ahogy kilövedik a dugó, szakadt ki belőle a vallomás: Azt.”<sup>13</sup> Az idézet jelöli, hogy a vallomás nemcsak tartalmi gazdagságában, de motivációjában is üres, ugyanis csupán a női szólam kérdésére utaló deixisként van jelen. Így Szilveszter hangja, megnyilatkozása csupán a két perszonális elbeszélés közös tevékenysége által válik transzparenssé, vallomása pedig felesége emlékeinek elbeszélésében konstruálódik meg. Ez a konfesszió beszédmódjának E/1-hez való szoros kötöttségét önmagában is problematikussá teszi, mert az elbeszélés E/3-be integrálja a saját beszédet, extati-

<sup>8</sup> GÁRDONYI Géza, *Vallomás*, Bp., Kossuth, 2012, 215–284.

<sup>9</sup> GÁRDONYI, *i. m.*, 222.

<sup>10</sup> KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben*, 73.

<sup>11</sup> Vö. jelen írás „7. pontjával”.

<sup>12</sup> Kovács Gábor értelmezésében kimutatja, hogy a *Vallomás* nem csupán Szilveszter vallomása, hanem a regény vallomása is egyben. = KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben*, 73–94.

<sup>13</sup> GÁRDONYI, *i. m.*, 284.

kussá téve azt. (Nem is beszélve arról, hogy ebben az esetben egy szerelmi vallomás a konfesszió tárgya.)<sup>14</sup>

Az interpretatív processzusba ezen a ponton kell beemelni a már említett háborús események narratív problémáját. A „kisregény” nem jelenít meg egyéb háborús eseményeket, az implikált szerző által olvasott újságcikken, valamint a feleség által elbeszélte kitüntetés történetén kívül. Besztercey megmenekülése csoda – ahogyan ezt a szöveg is jelzi –, hiszen miután muszka fogságba esik, majdnem kivégzik, ám ettől egy srapnel menekíti meg, mely „*elviszi az akácfát. A hóhért is. A kapitányt is. Az uramat meg berúgja földdel.*”<sup>15</sup> A háború jelensége és szerepe azonban nem csökken a háború említésének rövidege miatt, éppen ellenkezőleg, a szöveg szemantikai egységeinek metaforikus kiterjesztésébe kezd. Ezzel párhuzamosan az adott narrátor pedig beszédével reflektál a transzformáció folyamatára. Ez a párhuzamosan az adott narrátor jelenet narrátori szólamának ironikus diszpozíciójában is tetten érhető: „...*önkéntes szakaszvezető. Már hát nem a szakaszt vezeti önként, csak katonailag így írják. A közös ügyes észjárás nemcsak a legényt fordítja ki a polgári rendből, hanem a magyar szót is.*”<sup>16</sup> Ezért válik jelentéssé a prózamű nyelvi jelelőinek vizsgálatában a háború szemantikai tartományához tartozó küzdelem, elmúlás, halál és a világ önmagából való kifordulása. Ezzel összefüggésben említhetjük, hogy a festő az ősz színeit festi, vagyis az elbeszélés az elmúlás és hanyatlás szemantikai jegyeivel ruházza fel Szilveszter vizuális eszköztárát. A háború és a tisztítás szemantikai jegyei lepik el a szereplőket minden vonatkozásban, ugyanúgy, mint a diegetikus világ összes entitását. A beágyazott perszonális elbeszélés ágenseinek (a két kérőnek: Szilveszternek és Forgácsnak) a nyelvi kifejezései is permanens destrukció alá esnek – legalábbis a befogadó percepciójának sikeressége szempontjából. Mivel Forgács sokszor latinul beszél, „...*Még a beszéde is olyan nyelvhegyen zizegő, mint némelyik nőé, aki pöszeséget affektál.*”<sup>17</sup> Szilveszternek pedig, ahogyan láttuk, egyetlen nyelve is vizuális, valamint mindkettőjük beszéde közvetített. Ezekkel pedig Ilka (az intradiegetikus narrátor) nem tud azonosulni, nem lesz közös nyelvi regiszterük. Mint említettük, azért kezd tehát Szilveszter vallomása ürügyén saját történetének elbeszélésébe, mert saját nyelvének manifesztumát igyekszik megalapozni. A háború szemantikája azonban ezen a szinten is megtöri a lehetőséget, és egyértelműen posztulálja a próbálkozás sikertelenségét. Egyrészt azért, mert Ilka költőt szeretne férjének tudni, de kiderül, hogy Besztercey festő, aki nem tud „*szép verseket*”<sup>18</sup> írni róla, ugyanis a könyv csupán „*hangtalan trópusok*”<sup>19</sup> sora, amit a perszonális beszéd panasza explicit módon meg is jelöl: „*Az én képem nem igen búvik ki a könyvből.*”<sup>20</sup> Másrészt, miután a festő is költő, „*a színek költője*”<sup>21</sup>, képet még festhet róla, arcot kaphat egy festményen, azonban az – a prosopopeia Paul de Man által vett értelmében – egy kép mintájára örökre megfosztja

<sup>14</sup> KOVÁCS GÁBOR szerint a kettős elbeszélés tétje: „...*valójában nem más, mint egy egyes szám harmadik személyű elbeszélés hőséneke a kialakítása.*” = Uo., 74.

<sup>15</sup> GÁRDONYI, i.m., 221.

<sup>16</sup> Uo., 217.

<sup>17</sup> Uo., 227.

<sup>18</sup> Uo., 226.

<sup>19</sup> PAUL DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 8, 1997/2–3, 107.

<sup>20</sup> GÁRDONYI, i.m., 235.

<sup>21</sup> Uo., 234.

hangjától és némaságra ítéli.<sup>22</sup> A lehetőség megtörésének dinamikája a nyelvi jelölők széthullásában is megmutatkozik, ugyanis a névcsonkítás aktusa a szereplők nevét is kifordítja eredeti állapotukból. Ilka visszaemlékezése szerint az apja meg is tagadja őt, mert helyesírása a „Nagyból” (a családnevükből) „Nagot” készít, de az „Akadémia helyesírásának” példáit pedig maga a miniszter negligálja, ezért az apa ki is veszi őt az iskolából.<sup>23</sup> Klári, a „gonosz nyelvű húgocska” pedig Szilveszter nevét Szilva bácsira váltja.<sup>24</sup>

A tojáson kívül<sup>25</sup> a rózsza trópusának a szereplők általi értelmezése igen jelentékeny a szüzsé alakulásának szempontjából. A rózsza „parttalannak látszó” jelentéstartományából a *Vallomás* a 'nőiség', a 'szerelem', az 'ártatlanság' (fehér rózsza) és 'szenvedés' (vörös rózsza), valamint a 'teljesség' jelentéseket kapcsolja paradox módon az értelmezési horizontba, s ez a már ismertett háborús szemantika részeként a boldogság ígéretét szintén destrukcióba fordítja. A prímás kertje maga a paradicsomkert – ahogyan ezt a szöveg is jelzi –, a tökéletesség és a bűnbeesés helye is egyaránt. Ez a kettősség nem csupán a helyben, de a prímás kertjében található „egyedi”, fehér alapon vörös csikokat viselő rózsaszálban is megtalálható, melyet az intradiegetikus narrátor *csoda* felkiáltással jellemez. (A két kérő eltérő értelmezése is ezt a „mintát” dinamizálja.) A kettősség és a csoda a textus ezen pontjától kezdve erősen meghatározza Ilka értelmezői tevékenységét, valamint a kérők közötti választásának folyamatát. A szöveg is akkor jut el a vallomás tényleges exponálásáig, amikor a lány a nyelvi jelek és a figuralitás működésmódjának megértése következtében Szilveszter mellett dönt. Ilka ugyanis megérti, hogy a rózsza nem csupán egy kertben látható dísznövény tárgyi referenciája, hanem egy hölgy jelöltje is, vagyis Forgács ajándéka és Szilveszter festménye is csupán eltérő diszciplínák jelölési rendszerét használó „alkotások.”<sup>26</sup> Az értelmezői szubjektum életében ez a felismerés szintén *csoda*, valamint az oppozíciók a jelölési folyamat kettősségében és a rózsza már említett jelentésspektrumának kettősségében állnak.<sup>27</sup>

A narratíva kódjaiba írt háború, vagyis a megsemmisülés és kifordultság metaforája okozta a közös nyelvi regiszter és az imént interpretált perspektívavesztés hiányát. Ez az intradiegetikus narrátor, valamint a két szerelmes (kérő) nyelvi potenciáljának radikális megváltozását implikálja. Ugyanis a két kérő – a szerelmük tárgyáért folytatott versengés során – fokozatosan elveszíti addigi nyelvi állapotát, mégis, ezzel párhuzamosan Ilka egyre intenzívebben próbál saját nyelvére találni. Ez a személyes elbeszélő nyelvben, valamint a két kérő idézett beszédében a katakrézis jelenségében mutatkozik meg. A nyelvkérés, a „némaság feloldása” és a két kérő „harca” sem csupán a tettek szintjén megy végbe, hanem a megnyilatkozásaik regiszterváltásában is, mely csak a katakretikus természetű beszéd által

<sup>22</sup> Paul DE MAN, *i.m.*, 107.

<sup>23</sup> GÁRDONYI, *i.m.*, 225.

<sup>24</sup> Ez utóbbi jelenet egyébként is a komédiához vagy bábjátékhoz hasonló, ugyanis Besztercey reakciójakor Forgács a háta mögött mutogat, míg Klári kacag.

<sup>25</sup> A narráció aktusában kontrollszerepet betöltő szimbólumként jelenik meg. = KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben*, 75.

<sup>26</sup> A kémiai anyagok segítségével előállított színátmenetet, valamint a festő (a szövegben explicit módon is megjelölt „...maga is rózsza”) képét prezentálja a szöveg. = GÁRDONYI, *i.m.*, 279–280.

<sup>27</sup> Ez az oppozíciós rendszer nem csupán a rózsza metaforájával kapcsolatban figyelhető meg, hanem az egész „kisregény” struktúráját, az aktoriális pozíció gerincét adja. A falu és város, a sok beszéd és a szótlanság, Somogyi part, Zalai part stb. antipólusok a diegetikus világot permanens módon entitásaik kettősségében ábrázolják.

lehetséges. Ezt mutatja, hogy a másíkról szólva mindkettejük az irónia vagy a paródia nyelvéhez fordul. Szilveszter kizárólag csak Forgács gúnyolásakor lépi át az összefüggő öt kimondott szóból álló határt, valamint kizárólag ekkor marad el ajka remegése és a dadogás is. Ilka esetében ez erősen felülstilizált beszéd, a latin nyelv használata által, valamint irodalmi allúziók megjelenésében mutatkozik meg. A katakrézis funkciója hármuk esetében azonban nem az, hogy a nyelvezet komoly használatának illúzióját keltse vagy éppen megszüntesse azt, hanem azért van szükség egy kölcsönvett nyelvre, mert a tárgy (a saját nyelvi bázis), aminek kimondására használják, korábban még nem létezett.

## 2.

Ezen a ponton kapcsolódik az eddigi vizsgálat *A kapitány*<sup>28</sup> című „kisregényhez.” Gárdonyi egyik monográfiusa, Kispéter András szerint: „A kapitányban a realista részleteket (a falu bemutatása, emberek jellemzése, a pusztítás, a szenvedés leírása stb.) mesébe illő romantikus keret fogja egybe: A fegyvergyáros valahol Oroszországban, aranypénzzel töltött srappal vesztegeti meg a szállítmányt átvevő kapitányt.”<sup>29</sup> Ki kell egészítenünk annyival az idézett rész tartalmát, hogy ez az aranypénzzel töltött srappal kerül a történet végén Bodó Imréhez, egy falusi kocsihoz. Bodó és felesége a történet főszereplői, s a már említett módon a „kisregény” címét adó kapitány figurája kevesebb, mint a regény egy tizedében van jelen. A háború jelensége azonban már szorosabban fűződik Bodó életéhez és annak leírásához.

A „kisregény” narratív struktúrája a *Vallomás*éhoz képest jóval egyszerűbb, általános sémát követ. Az extradiegetikus (külső/elsőfokú narráció) szintje, valamint az abban betöltött narrátori pozíció a „kisregény” végéig változatlan marad: nem ágyazódik bele intradiegetikus (belső/másodfokú narrációs) szint, az elbeszélés formája pedig az E/3. személyű történetmondás módusából formálódik. Ezt csak kiegészíti a narrátor által megidézett szereplők beszéde, valamint a formai szinten is különválasztott két történet. Az első történet két kulcsfigurája a srappelgyáros és a gyár szállítmányát vizsgáló kapitány. A gyáros a „nem működő” srappelök átengedésére kéri a kapitányt s „ajándékával” próbálja megvesztegetni őt. A háború ismertettet tropológija már a „kisregény” elejétől kezdve alkotó módon lép be az értelmezésbe, ugyanis a második bekezdés első mondata: „Az ősz első dere fehérlett aznap a szeretári udvar gyepén.”<sup>30</sup> anticipálja a halál, az elmúlás reprezentációját. A kapitányt is „bibircsók futótökként” jelöli, mely már az udvar területén *sárgállik*. Gárdonyinál a sárga szín – már más műveiben is megfigyelhető módon – nem csak az irigység kifejezője, hanem az elmúlásé is, mely a diegetikus világ tárgyi referenseire áttérjedve azok romlását, törését, halálát okozza. Ezen túl a kapitány álma is a vég közeledtét jelzi, hiszen a Rjepintől rendelt festmény alakja – „... egy lánynya vált fehér szegfü(…), aki a diványon ülőre mosolyog, és céloz olyan gumipuskával, amilyennel a diákgyerekek játszanak, csak hogy az ő csuzlijában egy szál piros rózsa van.”<sup>31</sup> – teljesen megváltozik, és a szöveg egyértelműen megjelöli, hogy „a bájos arc helyén egyszerűen csak piszkos sárgás halálfej... A kezében a diákpuska ijja változott, erősen megvont ijja.

<sup>28</sup> GÁRDONYI Géza, *A kapitány*, Bp., Kossuth, 2012, 121–214.

<sup>29</sup> KISPÉTER András, *Gárdonyi Géza*, Bp., Gondolat, 1970, 194.

<sup>30</sup> GÁRDONYI, *i.m.*, 123.

<sup>31</sup> *Uo.*, 125.

*S rózsza helyett egy rozsdás nyil irányul reám.*<sup>32</sup> Gárdonyinál a fehér szegfű és a piros vagy vörös rózsza szinte mindig egymás antipólusait képezik, s a fehérből pirosba való átmenet az élet és halál izomorfiájaként válik fontossá a jelentésképzésben.<sup>33</sup> A kapitány halála rövidesen be is következik, miután elfogadja az ajándékot és átengedi a szállítmányt, a megvesztegetés tárgyát képező fordítva nyitható srapel pedig a többi közé kerül, s ez viszi át az első történetet a másodikként elbeszélt történetbe.

A második történet Bodó Imre, vagyis sánta Bodó gyermekkorának, házasságának, földvesztésének és kizsákmányolásának, valamint csodájának eseményeit öleli fel. A történetmesélés első megnyilatkozása látszólag egy paradoxont rejt magában, ugyanis a háború – előző történetből ismert – negatív oldalát a második történet pozitív indítása negligálja. *„A háboruban van talámi jó is: soha búzát, zabot olyan jó áron nem lehetett eladni, mint mingyárt a háboru elején.- Negyven korona a búza! Hallatlan örömhír! Még az asszonyok könnye is felszárad tőle.*”<sup>34</sup> A „kisregény” első és második történetének határa egyrészt az egész diegézis töréspontjává, másrészt az értelmezés dinamikai súlypontjává is válik, hiszen a szöveg minden megnyilatkozása a már tárgyalt módon katakretikus természetűvé lesz. A határ nem csupán a két történet különbsége, kimenetelük elválása miatt található itt, hanem azért is, mert a narráció nyelvének totális megváltozását okozza mind az extradiegetikus narrátor hangjának, mind a szereplők beszédének szintjén. A katakrézis pedig szintén a prózamű nyelvi világának nyelvkeresési aktusából érthető meg, ugyanis a szereplőknek nincsen nyelvük a háború jelenségeinek leképezésére, nyelvi befogadására, s ezért a narrátor beszéde ehhez igazodik. A történetváltás hatására a narrátori hang sem válogat addigi regiszteréből, hanem kilép belőle, kilépése azonban a katakrézis segítségével megy végbe. Az elbeszélői diszpozíció egy ironikus-parodisztikus történetmondásra vált. (Ezt az előző idézett rész is jól mutatja.) A szereplők általában használt nyelve a háború hírértől egészen az első muszka megjelenéséig fokozatosan eltűnik, a muszkák rablása, fosztogatása pedig a szereplők – de főként Bodóék – nyelvének töréspontjáiig jut el. A háborúval, halállal való szembesülés törli el a nyelvet, emeli ki a megszokott beszédmódból a pár dialogikus érintkezését, és az átok és ima nyelvének összefonódásával, változtatásával cseréli fel azt. Bodó a *„Dicsérjük Jézust!”* üdvözlésből egészen a *Miatyánk*, az *Üdvözlégy* és a *Hiszkegy* gépies ismétléséig jut, az átkozódás pedig mintegy erre való reflexióként jelenik meg. Ennek megjelenése olyannyira feltűnő, hogy Bodó felesége, aki *„nemcsak néma, hanem még siket is”*<sup>35</sup> a földvesztés hallatára hangot kap, nyelvre talál haragjában, s az első szava urához: *„Te barom”*.

A háború már értelmezett szemantikumának ránehezedése a történet végére látszólag nem megy végbe, hiszen Bodó karácsony este a sok hányattatás után rátalál az arannyal töltött srapelre, s bár mindenüket elvesztették – úgy hihetjük – a srapel megmenti őket. Azonban, ahogyan a *Vallomás* esetében is láttuk, a történet nem tart ki egy pozitív jövőt jósló vég mellett, ugyanis visszatérhet még a muszka, vagy ahogyan azt a történet szereplői és az elbeszélői hang jósolják, a magyar sereg rabolhatja ki őket.

<sup>32</sup> *Uo.*, 125.

<sup>33</sup> A szegfű és a rózsza a *Vallomás* két kérőjének ajándékában is antipólust képez, tehát ez is példa a kisregények egységes szemantikájának megjelenésére.

<sup>34</sup> *Uo.*, 131.

<sup>35</sup> *Uo.*, 137.

Bár a közeg és a környezet intenzívebb háborús világot mutat, mint a *Vallomásban*, Bodó „saját háborús története”, a fogság és a hányattatások története mégis kimarad a „kisregény” cselekményéből, a történet bemutatásából. Az értéktartományok felcserélődése nem csupán a szereplők nyelvének hiátusaiban, a katakrézis retorikai formájában ölt testet, hanem a Bodó külsejének megváltozásában is. Bodó ugyanis szökések és elfogások sorozata után végre is elmenekül „*Muszkaországból*”, azonban teljesen megváltozva tér haza. A szöveg tanúsága szerint megvénül, lesoványodik, valamint muszka kaftánt visel, amely miatt a falu lakói közül sokan őt is orosz katonának nézik. A sárga levélkártya megjelenésével a főszereplő háborútól való „kifordítottága” a beszédben már megmutatkozó törést és állapotot egyértelműen a kommunikáció materialitására, az írásra vetíti rá. Bodó a grafémákat, betűket nem tudja olvasni, ám a feleségének írt levelet ő maga készíti. Az egymást feltételező percepció – produkció viszony felcserélődése a narrátori szólam ironiáját idézi elő,<sup>36</sup> ezen kívül pedig a jelölési folyamat bizonytalanságát is a háború szemantikájához csatolja.

3.

Az *Aggyisten Biri!* című „kisregényben” (a legelső „háborús kisregény”) a háború még nem a hiány jele, és nem is csupán egy melléktörténet, hanem a főszereplő cselekedeteit is meghatározó jelentős esemény.<sup>37</sup> A már prezentált háborús szemantika mechanizmusa azonban már ebben a szövegben is a megnevezett változásokat generálja. A két szerelmes és családjuk között dúló „háború” éppen Pali csatátérre kerülésével kezdődően oldódik fel, lesz egyrészt szerelemmé, másrészt barátsággá. (A kapitányban éppen ellenkezőleg látható: a békéből fordul háborúba a két család közötti viszony.)<sup>38</sup> Pali harcmezőre kerülését, mely önkéntes módon történő jelentkezést jelöl, a családok háborúja anticipálja. Ez, a nagyszülőkhöz visszavezetett viszony azonban szintén barátságából fordul viszályba, és ezt is – már szinte törvényszerűen – egy harc okozza: a 1848-as „*szabadságháború*”. A textus egyfelől felveti az egyéni, lokális viszályok felfokozását, a „háború” méretének és hatásának kiterjesztését, másfelől a háborús folyamatot a világ állandó, örök jelenségének tételezi.

E „kisregény” esetében a katakrézis a főszereplő pozíciójából nyeri el értelmét, ugyanis itt nem kizárólag „nyelvi” regiszterváltásról van szó, hanem a nyelvileg artikulált befogadás és a cselekedetek általi tapasztalás területeinek változtatásáról, a területek közti átmenetről. Pali egy határon áll, ugyanis amerikai állampolgár, ezért nem vonatkozik rá a magyarországi sorozás sem, viszont magyar, az édesanyja itt él, itt van a földjük. Bocsánatkérő vallomását (nyelvi aktus), a családok közötti béke lehetőségét Biri elutasítja, ekkor dönt úgy, hogy mégis beáll katonának (tett). A háború során azonban *A kapitányból* már ismert módon Pali is fokozatosan veszíti el nyelvét. Hollétéről, helyzetéről a háború alatt mindenki csak Biri testvéreinek leveleiből értesül, tehát „saját háborújának története” csupán közvetített. A háború után nyelvi kifejezéseinek potenciálja pedig beszűkül, szinte csak Birire és annak közvetlen

<sup>36</sup> Uo., 174–176.

<sup>37</sup> Kovács Gábor *Egy revolver regénye* című írásában részletesen foglalkozik a tárgyalt szöveg diszkurzív rendszerének vizsgálatával, így csupán némely formai és jelentésbeli összefüggést kívánunk kimutatni.

<sup>38</sup> Az *Aggyisten Biri!* nem csak a családok közötti viszály alapján, de a szereplők megszólalásmódjában, a tábori levélkártyák közvetítő szerepében és a történet tropológiájában is feltűnő rokonságot mutat *A kapitánnyal*.

környezetére zárul. Tettei viszont megnyilatkozásaival fordítottan arányos módon megsokszorozódnak, jelentéssé válva, beszédének indexévé lesznek. (Ezt a változást – Gárdonyitól korántsem szokatlanul – a test teljességének megfoghatkozása, jelen esetben az egyik szem elvesztése is prezentálja.)

4.

*A kürt*<sup>39</sup> diegetikus világának és a szereplők életének fordulópontját egyértelműen a háború jelensége idézi elő. Ipacs Átilla a „kürt” őrzője és a torony lakója csupán a besorozás alkalmával lép ki a torony zárt, szakrális, szimbolikus teréből. A „kürt”, vagyis az idő „jelzőjének” eltűnése a halál szemantikáját terjeszti ki, a kisváros, vagy falu minden elemére rátelepíti. Ennek következtében hal meg Zsuzsi édesanyja, ekkor adják el a házat, a szabónál a ruhákat is szűkebbre veszik, valamint ekkor üt ki a két nagy tűz is a kisvárosban. (Mikor tűzoltó már nincsen sehhol, csupán „a szertáros” maradt.) Ezen kívül Gárdonyi szövegeinek egyik „bázis-metáforája” a „fa” is sérül, az esperes háza előtt „a földbe hajlított rózsafák kibontása”<sup>40</sup> ugyanis ekkor történik. A háború jelensége *A kürt*ben is a szöveg nyelvi jelölőinek tárgyi referenciáit, valamint – ezen felül – a szereplők nyelvi állapotát is a halálba fordítja. Átilla a harcok során a „város hőséne” járó címet és számos kitüntetést nyer, azonban ezzel az *Aggyisten Biri!* Kelesse Páljának esetével ellenkező módon nem fordítja maga mellé Zsuzsit. Éppen ellenkezőleg: Zsuzsi a tábori levélkártyákat eleinte olvassa, majd az ezután érkezőket elégeti, a nyelvhasználata Átilla említésekor pedig rövid, gépies, eltávolító formulákban ölt testet. Az eddigi „kisregényekből” ismert polaritás *A kürt*ben is tetten érhető. Ez nem csupán az összetépett, majd újra kirakott levelekben mutatkozik meg, hanem abban is, hogy Zsuzsi az összes háborús hírt olvassa, de a férje előtt letagadja, Átilla nem akar bevonulni, de átkozza a muszkákat és „falta az újságok betűit”.

A katarézis nem kizárólag Zsuzsi beszédének modulációjában jelentkezik, hanem szinte kivétel nélkül az összes szereplői megnyilatkozásban. Ülleinek (a kevés kisvárosban maradt férfiak egyike) a „jól fizető” szabóüzlete, és a Palcsónéról Zsuzsira maradt ház erős kevélységet és gőgöt biztosít a friss házaspárnak, akik a ház eladásával Flóriánét (Ipacsék rokonát) „kifosztják”. Üllei és Zsuzsi a paródia beszédmódját használva nevetnek az asszonyon, aki – tudatában a kizsákmányolásnak – megveti őket, ironikus megnyilatkozása előrevetíti a pár helyzetének lefokozódását: „*Feljebb, – mosolygott Zsuzsi./ Feljebb? Feljebb? Hova feljebb? Úgy beszél, mintha királyi rezidencia volna a háza. Az ám: egerek rezidenciája.*”<sup>41</sup> Átilla visszatértekor a szubjektum megváltozását az *Aggyisten Biri!*-ben már ismert test egészének vesztesége – jelen esetben „*a jobb kézen lapos ujjú kabát*”<sup>42</sup> jelenti. Amint Ülleiékhez kopogtat, a narráció hangja és saját beszédmódja is katarétkus lesz. A narrátor beszéde a bibliai hasonlatok (Káin, a tékozló fiú) beemelésével reflektál a szereplők megnyilatkozásaira, Átilla pedig a saját karja hiányának tudatában az ironia nyelvi regiszterét a maga önreflexiójába szövi.

<sup>39</sup> GÁRDONYI Géza, *A kürt*, Bp., Kossuth, 2012.

<sup>40</sup> GÁRDONYI, *A kürt*, 114.

<sup>41</sup> *Uo.*, 114.

<sup>42</sup> *Uo.*, 116.

(„Üss meg. A karomat se mozdítom. Nem ilyen fegyvereknek néztem én szemébe, és nem is ilyen vitézeknek. Üss. A fél karom hiányzik: nem kell attól tartanod, hogy visszaütök.”<sup>43</sup>

5.

A *Leánynézőben*<sup>44</sup> című „kisregényben” a háború jelensége nem kapcsolódik szervesen a történet egészéhez, azonban a diszpozíció megteremtésében és a szereplők „szerelmi” kapcsolatának egyetlen „bizonytalan” pontján kiemelt jelentőségű.<sup>45</sup> A szöveg első bekezdése ugyanis azt mutatja, hogy Olajos, a regény vak főszereplője a háború által szétvetett cigánybandá(k)-nak kisbőgőse. „*De a nagy háború megritkította a bandákat is, éshát ahol megmaradt a primás, úgy tákolt bandát, ahogy lehetett.*”<sup>46</sup> – az idézet nem csupán a zenészbandák egységének széthullását, hanem azok művészi színvonalának esését is bemutatja, ugyanis a szöveg a 'tákol' igével fejezi ki egy közösség megalapozásának aktusát. A „nívó csökkenése” Olajos vidékre kerülésében és a „vakok bandájának” szétesésében is megmutatkozik. Általánosan ismert, hogy a látás hiánya más érzékelési területek felerősödését válthatja ki, főként a hallását, mely e történetben is jelentős szereppel bír. A *Leánynézőben* szövegében a főszereplő szubjektumának érzékelését „jobbna”, pszichikai, apperceptív és auditív-megismerési tevékenységét „teljesebbnek” mutatja, „*mint sok szeme-jó*” emberét. Olajos azért kerül haza a falujába, mert levelet kap az ottani primástól, hogy a bőgőseit elszóltotta a háború, ezen kívül Olajos öccsét is behívták katonának, édesanyja és nővére egyedül maradtak otthon. A háború jelensége indít el egy általános szétesést, mind a művészet (bandák), mind pedig az emberi kapcsolatok szintjén. A már említett „bizonytalanság” Etelka és Olajos kapcsolatában is azért következik be, mert nem tudni, hogy Etelka korábbi kérője, aki a harctérre ment, életben marad-e. Mikor felmerül a lehetősége, hogy a régebbi kérő életben van, ami egy örömteli hír lenne, akkor Olajos általános nyelvi állapota megtörik, a kedvességéből gúnyra, egyfajta szatirikus beszédmódra vált. Majd, mikor a hölgyek kiötliek, hogy egy bizonyos másik, hasonló családnévű Kulcsárról (a kérőről) van szó, vagyis a potenciális „vetélytárs” a harctéren elesett, akkor Olajos még inkább bizalommal teli, új, Etelka birtoklásának vágyától fűtött nyelvre talál. (Ez a regiszterváltás még egy esetben történik meg, mikor Etelka a látás „képességének” hiánya okán sajnálja őt.) Érdekes, hogy egyik esetben sem közvetlenül Olajos hallja vagy érzékeli Etelka reakcióit, mert azok mindig közvetítettek más szereplők – többnyire a főszereplő családja – által. Az eddigi „kisregényekben” jellemző háborús szemantika pótlékeként megjelenő kettősség itt a főszereplő nevébe és cigánybandákba egyaránt kódolt. A textus kezdő sorai kijelölik, hogy a háború jelenségének „rombolása” során egy nem cigány zenész cigánybandában játszik.<sup>47</sup> A szöveg második mondata rámutat, hogy „*Olajdi Olajos ő és semmiféle ágazata nem öntött ürgét soha.*” – tehát egy Magyarországon (akkoriban) honos „szokással”, az 'ürgeöntés'

<sup>43</sup> Uo., 116.

<sup>44</sup> GÁRDONYI Géza, *Leánynézőben* = GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri! Kisregények 1914–1922*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 229–271.

<sup>45</sup> Kovács Gábor *A szó kényszerhelyzetben* című könyvében egy teljes fejezetet e „kisregénynek” szentel, ezért csupán saját értelmezésünk vonzásában vizsgáljuk e szöveget. = KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben*, 51–68.

<sup>46</sup> GÁRDONYI Géza, *Leánynézőben*, 229.

<sup>47</sup> Ezen kívül a hangszerek a bandában betöltött szerepük alapján „versengenek”; Olajos vak, Etelka lát stb. oppozíciók a szöveg egészében jelentősek, értelemképző szereppel bírnak.

tevékenységével kapcsolja össze a főszereplő „jellemzését”. Ezzel egyúttal Olajos cigányoktól való elhatárolását radikálisan viszi végbe, ugyanis az ürgeöntést a cigányok szokásához köti.<sup>48</sup> Ez a polaritás azonban a név nyelvi jelölőinek egyedi formájában, a főszereplő indexében is kimutathatóvá, jelentéssé válik. Az „Olajdi Olajos” név 'Olaj' tövének duplikálásával egy ikerszót ad a szöveg, amely az ürge latin 'citellus citellus' elnevezésének ekvivalensévé avatja. Így az összetartozást (cigánybandában játszó zenész) és a különbséget (*nem* cigány zenész), valamint a rögzített állapotot (ürge, akit kiöntenek – aki nem önt ki ürgét) egy immans formába zárja a prózamű.

6.

Gárdonyi *Julcsa kútja* című „kisregénye” csupán annyiban tér el a két „kivételes” műtől (*Ki-ki a párjával, Ida regénye*) – amelyekben a háború jelensége nem jelenik meg –, hogy a háború a Julcsa történetének keretet adó elbeszélés oka, kiváltója.<sup>49</sup> Egy társaság beszélget a háború folyamán a spiritizmusról, „az ezüstforintosok mozgásáról”, melynek lényege, hogy a háború után előkerülnek a harcok eljövételét már jó előre megjövendölő jóslatok. A társaság elutasítja a spiritizmus létjogosultságának még a lehetőségét is, azonban a társaság egyik tagja (az extradiegetikus narrátor) egy történet mesélésébe kezd, mely a spiritiszta látásmód hitelét kívánja igazolni. A háború szemantikája így látszólag kiesik az „elbeszélés” teréből, azonban miután az intradiegetikus narrátor történetéből kibomlik Julcsa története, vagyis a másik elbeszélő (spiritizmusról szóló) történet, akkor egyértelműen felismerhető a háború jelenségének érvénye e „kisregény” esetében is. Ugyanis – ahogyan azt a regény indításakor is láttuk – itt szintén a meggyőzés szándékával összeülő társaság beszélget a spiritizmusról. Julcsa története pedig, ami maga a bizonyíték, egy reményét vesztett szerelmes szolgálólány halálának, öngyilkosságának története. Gárdonyi ezen „kisregénye” a mondatok szintaktikai szintjeit, a textus lexikai rétegeit, a történet helyszíneit, a szűzsé kibomlásának menetét tekintve is igen heterogén, szinte „különös” a „háborús kisregények” között.<sup>50</sup>

7.

Gárdonyi egyik „legterjedelmesebb” és egyben egyik legutolsó „háborús kisregénye” a *Bibi*, egy árva lány nevelésének, „nevelődésének” története egy pap saját életének számvetése mellett. A szöveg alapstruktúrája „jellegzetes” módon egyetlen szövegbe építi be az önéletrajz, a napló, valamint a memoár műfaji „kódjait”, ez az összekapcsolás a narráció nyelvében, a történetváltás vertikális rendezettségében, valamint a szöveg formai jegyeinek kialakításában is megfigyelhető. A memoár a Bibi szubjektumát megalapozó, annak emléket állító történet, az önéletrajz a főszereplő perszonális elbeszélése, a napló pedig a diegetikus világ eseményeinek datálása, a személyes emlékezet rögzítése következtében íródik be a szöveg struktúrájába. A műfaji kódok heterogenitása azonban nem töri meg a szöveg szerkezetét, és

<sup>48</sup> Az ürgeöntés tevékenységéről = *Magyar néprajzi lexikon*, szerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1987<sup>2</sup> (V. kötet).

<sup>49</sup> A narratív szerkezet Arisztotelész felosztása szerinti értelemben is szimpla képletet nyújthat: a keret lenne a *causa efficiens* (ható ok), Julcsa története pedig a *causa finalis* (cél ok).

<sup>50</sup> Érdeemes lenne megvizsgálni a prózamű narratív struktúráját, nyelvi megalkotottságát, azonban ez kiesik jelen vizsgálódás fókuszából.

nem akadályozza a befogadási processzust, az ugyanis egy kidolgozott nyelvi-tropológiai rendszert egyaránt követ. Ezt a már ismert háborús szemantika és a katakrézis retorikai alakzata egyszerre alakítja ki. A „kisregény” három részből áll a műfaji hármasság (memoár – napló – önéletrajz) mintájára, azonban némiképp eltérően működik annak „általános műfaji elvárásától”.

Az első rész – a szöveg csaknem egyharmada – Wak Lukács, árva teológushallgató fiatalkori éveiről szól. A regény indítása egy idős ember emlékeinek elvesztéséről, az emlékek rögzítettségének hiányáról szóló történetet vezet be azért, hogy azzal az elbeszélő – az „idegen történetet” példázatként használva – „saját történetének” lejegyzési szándékát indokolja. Ezután a retrospektív elbeszélés a „sanyarú” gyermeki emlékek szelekciójával indítja a szűzse kibomlását, hiszen a napló akkor még nem létezett, a főszereplő gyermeki emlékeinek egy része elveszett. (Ezzel párhuzamosan ismerjük meg a regény címét adó szereplőt, Bibit is, azonban az emlékek rögzítésének hiányában Bibi gyermekkorának egy része is ismeretlen.) Az első rész vége Bibi megkeresztelésével ér véget, s a háború megjelenését is csupán a biblikus és katonai nyelv némely elemének addíciója vetíti előre (pl. a papok és közkatonák, valamint azok öltözetének hasonlósága).

A „kisregény” második részében jelenik meg először, explicit szinten is a háború, Péter úr (Bibi „gyámja”) szállítja a faluk hermetikusan zárt közösségébe a „világi” híreket.<sup>51</sup> Mikor Lukács és Péter úr párt keresnek Bibinek, akkor Lukács az ismerkedés helyének a fürdőket javasolja, azonban azokat már ellepte a háború általi romlás, hiszen ott csak sebesültek vannak. Ettől a ponttól kezdve egyre intenzívebben terjed a háború és a halál. A második rész V. fejezete Lukács számvetése addigi emlékgyűjtésének és azok reprodukálásának sikerességéről-sikertelenségéről. E fejezet első bekezdése Lukács saját időszámítását a háború kezdetének idejéhez köti. „Hatodik éve vagyok káplán. Harmadik éve dühöng a háború. Egyre több az özvegy és az árva, egyre kevesebb a kenyér. Krisztus feje lejjebb csügg a keresztfán.”<sup>52</sup> Egyrészt az emlékek keresésének sikertelensége és Bibi párválasztásának „reménytelensége”, másrészt a háború elterjedése, és annak a falu „idejébe” való beíródása teszi ezt lehetővé. A szöveg az „árvaságnak” a 'csonka', 'hiányos' jelentéseit is bekapcsolja az értelmezésbe, vagyis egyezteteti Lukács és Bibi „állapotát” a háború okozta „állapottal”. Az első és második rész értelmi-jelentésbeli, valamint műfaji töréspontja is itt található, ugyanis ettől a ponttól kezdve vált át a szöveg formája a részletesen datált napló formájára. Az eddigi nyelvi regiszter e „törés” hatására nem működtethető tovább, ezért a narráció nyelve is fokozatosan felveszi a diegetikus világ entitásainak „hiátusait”, „romlását”.

A harmadik részben is bekövetkezik ez a váltás, ennek hatására a szöveg újfent leveti a napló műfajspecifikus és formai jegyeit is, visszatér az első részben megismert formához, azonban ismét „másik” nyelvet keres. Érdemes kiemelni, hogy a narrátor – a részek „töréspontját” megelőző vagy éppen utána következő összegző – megnyilatkozásai a nyelv problematikáját mintegy „előre hirdetve megjósolják.” A narrátor ugyanis reflektál saját nyelvére, az írás aktusára, valamint a műfaji kódokra, ezzel létrehoz egy „metanyelvet”, mely a törté-

<sup>51</sup> Iharszeg és Ereszvényes zártsága hasonlít *A kürt* tornyának zártságához, melybe kívülről szállítják a híreket.

<sup>52</sup> GÁRDONYI Géza, *Bibi*, <http://mek.niif.hu/04400/04484/04484.pdf>, 53.

netmondás nyelvének aktuális regiszterével dialógust alkot.<sup>53</sup> A katakrézis itt igazán Lukács szubjektumának mint szereplőnek a változásaiban és Lukácsnak mint narratív instanciának a változásaiban érhető tetten. A háború itt is pusztulást eredményez: a szerelemnek (Bibi és Viktor), az országok és közösségek egységének (a háború hatása) és a kultúra megalapozásának (Péter úr próbálkozása) sikertelenségét. A háború végét követő, pozitív jövőt jósoló vég potenciálját is eltörli a szöveg, ugyanis a háború után a narráció fókusza az őszirózsás forradalomra esik. A regény zárata pedig a totális destrukciót exponálja, hiszen *A kapitányból* ismert „*Dicsérjük Jézust*” üdvözlésre már nem érkezik válasz, a test jelez, de a hang elnémul.<sup>54</sup>

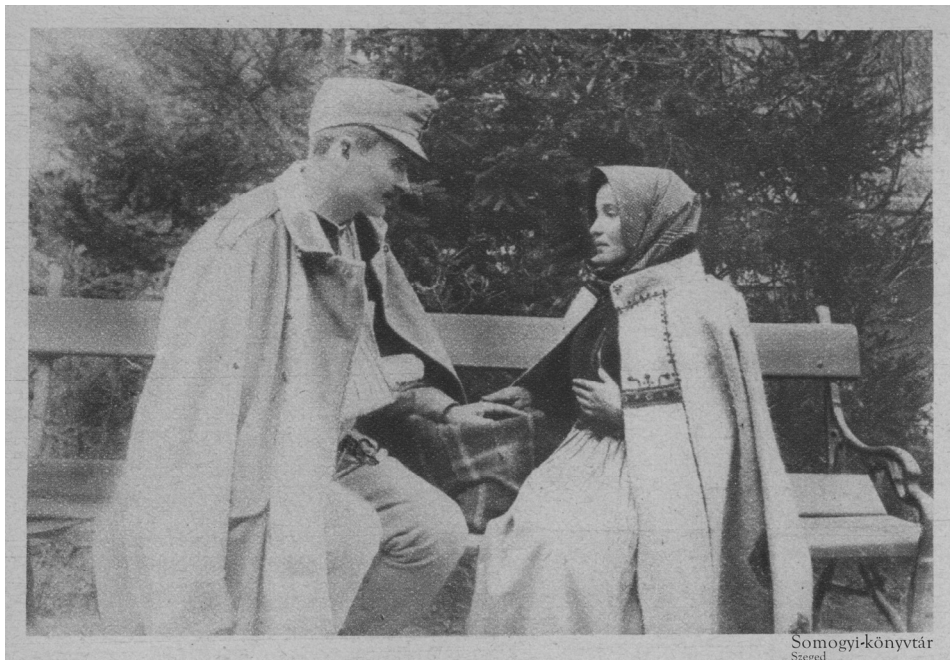
A „háborús kisregények” összevetése során kitűnik, hogy a háború nem csupán a szöveg tropológiai-jában jelenik meg, hanem a narráció szerkezetébe is hasonló módon íródik bele, függetlenül az elbeszélés formai jegyeitől. A vizsgált textusok az olvasásretorika aspektusából több ponton is kapcsolatot létesítenek, azonban minden érintkezés közül a legfontosabb talán a katakrézis kiemelkedően konstruktív szerepe. Ez az alakzat a nyelvet a háború szemantikai spektrumának rávetítésével mindig a megfosztáshoz, a veszteséghez kapcsolja, ugyanis „*a nyelv mint trópus mindig megfoszt.*”<sup>55</sup> A szövegekben a narráció nyelve, a szereplők beszéde a háború hatására egyaránt megtörik, a beszélők „fundamentális” nyelvi kimerül, ezért azok a háború okozta destrukció leírására egy másik „nem hagyományos” nyelvi regiszterhez fordulnak. Ezt a történetbe kódolt beszédmódok közötti választással teszik, esetleg „új nyelvet” vagy más cselekvési „sémát” konstruálnak azért, hogy e jelenséget értelmezni tudják. A katakrézis konstitutív szerepének felismerése a háború figuralitásának kiterjesztésével kezdődik, a kettősség és kifordítottság megjelenésével folytatódik, majd a „születő” vagy „keletkezett” nyelv demonstrálásával végződik. Azonban minden szöveg eltérő módon ölti magára a halál katakrézisének alakját. *A Julcsa kútja* című szövegben a háború jelensége a keretnarratívába épülő történet kiváltó forrásaként jelenik meg, tehát a katakrézis „csak” egy másik történet mondását használja a „kifordítottság” exponálására, ám ez a háború ismert szemantikája nélkül is magát a halált prezentálja. *A Leánynézőben* című textusban a diegetikus világ szétesettségének állapota a főszereplő helyzetének, nevének, és nyelvének magyarázatát adja. *A Vallomás* főszereplője a nyelvi hiány par excellence megtestesítője, vallomása és „némasága” mégis a „saját nyelv” és a „saját történet” (a másik) általi megalapozásának kiváltója, így e „kisregény” a katakrézis működési potenciáljának egyik mintája lehet. *Az Aggyisten Biri!* a beszéd nyelvének és a „cselekvés nyelvének” helyettesíthetlenségét modellálja. *A kürtben* és *A kapitányban* hasonló módon artikulálódik az értelmezett jelenség, hiszen mindkét esetben a diegetikus világ valamennyi entitása, a szereplők helyzete, nyelvük állapota állandó „elmúlás” alá esik – ezzel egyértelműen mutatnak rá a narráció töréspontjára, egyúttal a katakrézis működésére. *A Bibi* című „kisregény” világa pedig a már említett szövegek hasonló tulajdonságain kívül még a textus műfaji kódjaira reflektáló „metanyelvel”

<sup>53</sup> Ez a narrátori reflexió a nyelvre a szöveg felépítettségéből is adódik, ugyanis egy, a saját időbe visszatekintő elbeszélő gyermekkori emlékei (rögzített „napló”) nélkül alkotják az első „részt”. A megírt „napló” anyagát demonstráló elbeszélő története a második részt alkotja. A harmadik rész pedig a lejegyzett „naplóra”, valamint az emlékekre, az első „része” reflektáló elbeszélő „jelen idejű” megnyilatkozása.

<sup>54</sup> *A Bibi* című „kisregény” így, a *Vallomáshoz* hasonlóan, egy kivételes, a „formateremtés” lehetőségével kísérletező szöveggé válik a Gárdonyi-életmű egészét tekintve.

<sup>55</sup> Paul DE MAN, *i.m.*, 107.

is értelmezi a háború narratíváját és az ehhez kapcsolódó katakretikus természetű beszédet. Így a történetek egésze olvasható a halál katakrezisének alakjaként, vagyis a halál mondásának figuratív módjaként. (Az értelmezésekből kitűnik, hogy azok nem kívánnak egy dekonstrukciós olvasatot adni, bár az eddigi vizsgálat a narratívák, a halál és a katakrezis viszonyáról Miller<sup>56</sup> és de Man<sup>57</sup> értelmezéseivel némely helyen érintkeznek.) Az interpretáció konzekvenciái és a különböző textusok vizsgálata szerint Gárdonyi „háborús kisregényeinek” alapstruktúrája a következő: a narratíva a halál katakrezise, ahol a halál megjelenése elsősorban nem egzisztenciális vagy metafizikai tapasztalattá, hanem nyelvi tényezővé változott.



Somogyi-könyvtár  
Szeged

<sup>56</sup> Vö. MILLER, J. Hillis, *Ariadne's Thread*, New Haven, Yale University Press, 1992.

<sup>57</sup> A narratívák és az allegorikus olvasás kapcsolatában Vö., Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus - JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999.; MILLER, J. Hillis, *Reading Narrative*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.