

A PESTI REGÉNY – A VÁROS MINT ALAKMÁS¹

KOVÁCS GÁBOR

Összefoglaló: Kemény Zsigmond híres 1853-as *Eszmék a regény és a dráma körül* című regényelméleti cikkében kiváló éleslátással határozta meg a regény egyik fő prózanyelvi specifikumát, a détail (a részletezés) dominanciáját (Kemény, 1971, 191–213. o.). S nem csak azt figyelte meg, hogy más cselekményképző műfajokhoz képest a regénynek mennyire nagy előnye „a körülményesség, a détailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében” (191. o.), hanem arra is rámutatott, hogy a cselekményfűző eljárásoknak vagy a részletező leírással dolgozó kitérőknek a legkisebb mértékben sincs ábrázoló funkciójuk. A részletezés nem mimetikus, hanem világalkotó fogása a regény írásművészetének. Azonban a verbális megformáltságot eredményező leírás nem csak világalkotó. A regénynek kitűntetett specifikuma az, hogy a részletezés eljárásrendjén keresztül a szubjektumot is úgy tudja feltárni, mint semmilyen más művészi forma. A regényben a részletezés tehát miközben valóságteremtő, aközben egyben szubjektumképző is.

Key words: szépprózai képalakítás, szubjektum, művészi tér, várostapasztalat

A jellem változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli, s nem ered oly cselekedeteinkből, melyek következményeiknél fogva magokkal ragadnak, vagy az addigitól ellenkező irányok felé löknek. Nem saját tetteink kényszerei miatt távozunk múltunktól, kedélyvilágunk-, gondolkodásunk- és akaratunkra nézve. Oh nem! Másokká csak azért leszünk, mert láttunk, mert tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt, melybe lépünk, egész

¹ A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt (Magyary Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj) keretei között valósult meg.

lényünkbe lassan ként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak, mint a testben a táplálék.

Az ily átalakulás, melynek minden magyarázata csak a lefolyt időből áll, épen nem a könnyelműség bélyege, nem a változékonyság tulajdona, hanem jellemünknek oly természetes processusa, mint egy fa organikus életében a növés, vastagodás, érdués, kérgesedés, s utóbb a torhulás, taplósodás, rothadás.

És a regényíró – ki a művészetet legközelebb hozhatja a valódi élethez – ha regénye évek alatt folyt le, akkor minden jellemeinél visszatükrözteti eme természetes fejlődést is, mely ujjal mutatható indokokra nem támaszkodik, sőt a cselekvényeket is, melyek a jellem nagy hajlításait eszközlik, *mindig ezen médiumon fogja átszűrni.* (Kemény, 1971, 205. o.; szerző kiemelése)

Kemény szerint tehát nem csak a tettein keresztül vezet út az emberhez, s a hozzá tartozó életösszefüggést sem csak a cselekvésmód nagy fordulatain keresztül lehet megérteni. A szubjektum megértését nem képes kimeríteni pusztán csak a cselekvésének a megértése—vagyis az epika és az epikus analízis. Ugyanis a cselekvés kizárólag az azt körülvevő „belső” vagy „külső” világ keretében jut jelentéshez. Pontosabban szólva a cselekvés kontextusának elbeszélésén, *nyelvi* megjelenítésén keresztül (Ricoeur, 2010). Ezt a verbalizált „valóságot” nevezi Kemény a szubjektum közvetítő közegének: a regény „mindig ezen a médiumon fogja átszűrni” hősének jellemét. Az a világ, amelyben a cselekvő szubjektum benne áll, így valójában magának a szubjektumnak a közvetítő közegévé válik, hiszen egyszerre érvényes az, hogy a cselekvés kontextusának idegen tárgyai „lassanként a jellem organikus részévé válnak,” illetve az, hogy a cselekvés szituációja csak annyiban válhat világgá, amennyiben a szubjektum kiterjesztésévé bővül. A cselekvés és annak elbeszélése így kettős közvetítést hajt végre: a cselekvésben születő szubjektumot a világra kiterjesztve *elidegeníti*, a világot pedig ugyanezzel a kiterjesztéssel *elsajátítottá teszi*. Egy adott helyzet végeredményben csak annyiban válhat világgá (elsajátítottá és megértetté), amennyiben a cselekvés a szubjektum kiterjesztésévé avatja azt; a cselekvés pedig csak annyiban tehet szert jelentésre, amennyiben a cselekvés világának kontextusában, annak megnevezésén és elbeszélésén keresztül nyelvhez jut. A szubjektum érthetőségének ezt a lényegiségét igazából kizárólag a részletező prózanyelvvvel dolgozó regény képes feltárni. A regény a cselekvés kontextusának olykor akár kínosan is részletező megnevezésével, írásnyelvi diszkurzív kibontásával a cselekvés világot antropomorfizálja, s így a megjelenített teret a szubjektum alakmásvá avatja. Pontosabban szólva: újra úgy fedezi fel a világot, mint a szubjektum kiterjesztését.

Ezt a folyamatot nevezzük prózanyelvi metaforaképzésnek. S valójában a prózanyelvet legmélyebben értő Mihail Bahtyin is erről beszél, amikor a „szépprózai képalkotásról” ír (Bahtyin, 1976, 191. o.). Természetesen ennek a fogalomnak a bahtyini meghatározásában központi helyet foglal el *a szó eredendő dialogikusságának* sajátos költői kezelése: a próza költői nyelvének sajátossága az, hogy benne a szó mindig a szóról szól, vagyis a regény szava mindig a szereplői vagy elbeszélői szó dialogikus létesülését tárja fel. Jól ismert, az a felfogás, amely szerint a mindennapokban a szó jelentése mindig más szavak reflektorfényében létesül, s minden egyes megnyilatkozás felépítése az összes többi (társadalmilag, világszemléletileg, értékrendileg eltérő) megnyilatkozással fennálló egyetértésből vagy vitából áll elő. Bahtyin elméletében a szó ezen eredendő belső dialogikussága alkotja azt a prózanyelvi alapalakzatot (egyfajta metaforikus szemantikai sokrétegűséget), amelyet minden novella és regény szöveggé bont ki: a prózamű perszonalifikált szólások ütköztetése során feltárja a szó eredendő dialogikusságát. Azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy milyen az az útvonal, amely során a szó más szavakkal összeütközik. Ez azért fontos, mert ez az irányultság alkotja a „szépprózai képalkotás” másik, kissé háttérbe szorított fogalmi jelentésspektusát. Bahtyin szerint a szó *a tárgya felé törve* szembesül más szavakkal:

Bármely konkrét szó (megnyilatkozás) úgy találja meg a tárgyát, amelyre irányul, hogy az már előbb is minden esetben korlátok közé volt fogva, viták és értékelések tárgya volt, más szavak ködösítő homálya vagy éppen fényköre lengte körül. A tárgyat keresztül-kasul átjárják, átszövik a rá vonatkozó idegen gondolatok, nézőpontok, értékelések, hangsúlyok. A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok általa fölkapart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölcsönkapcsolatok szövedékébe; lesznek, amelyekkel együtt fut tovább, lesznek, amelyeket elutasít, lesznek, amelyeknek keresztezi az útját; és mindez lényegesen alakíthatja a szót, nyomot hagyhat összes jelentésrétegén, árnyaltabbá teheti kifejezőerejét, befolyásolhatja egész stiláris arculatát. (Bahtyin, 1976, 189–190. o.)

Az elméletírás általában azt szokta mindezzel kapcsolatban—teljesen jogosan—kiemelni, hogy „a szó [...] minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok általa fölkapart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be.” Most azonban emeljük ki a mondat másik aspektusát is: „a szó, midőn tárgya felé tör.” Ez az, amit Bahtyin „a tárgyra való beállítottságként” nevez meg (190. o.). A megfordított kiemelés azért fontos, mert rámutat arra: bár teljesen igaz, hogy a tárgy nem képes önmagában megállni és valójában mindig diszkurzíve létesül—akár egy

fogalomról vagy objektumról van is szó (Bahtyin, 1976, 191. o.)—, azért az is elkerülhetetlen, hogy a szó *a tárgy felé törve* tárja fel annak nyelvi felépítettségét, vagyis mindig a mégoly ismeretlen és homályos módon előálló *tárgy az*, amely megszólalásra készíti a szót. A szó dialogikus létesülésében valójában nem magát a dialógust demonstrálja, hanem a tárgy megszületését és dologgá válását játssza el újra és újra. A dialogikusság feltárása és kidolgozása mellett fontos fogalmi jelentéseleme tehát a „szépprózai képalkotásnak” az is, hogy újrajátssza a tárgy keletkezését: mindig annak (diszkurzív) újra-felfedezését, újra-létesülését adja elő.

Az elven szó, a szó teljes valója nem ismer véglegesen adott tárgyat: már azáltal, hogy elkezdek egy tárgyról beszélni, nem maradok iránta közömbös, hanem érintettként tevőleges kapcsolatba kerülök vele. Ezért a szó nem csupán jelöli tárgyát mint bizonyos jelenvalóságot, hanem intonációjával a tárgyhöz fűződő értékviszonyomat is, azt, hogy mit tartok benne kívánatosnak és mit nem, s ezáltal mozgásba hozza a tárgyat: feladottsága felé irányítja, az eleven eseményszerűség mozzanatává teszi. Mindazt, ami valóságosan élményem tárgyává válik, úgy élem át, mint adottságot–feladottságot, az élmény tárgya intonációval, érzelmi-akarati tónussal telítődik, tevőleges kapcsolatba lép velem a bennünket átfogó eseményszerűség egységében. (Bahtyin, 2007, 49. o.)

Ebben a kvázi-fenomenológiában a tárgy nem eleve-adottságként, hanem eljövendőként vagy létesülésben levőként jelenik meg. A tárgy a prózai szó témájaként „mozgásba lendül,”² egy sajátos megnyilatkozás intonációjával telítődik, s így játssza el újra-létesülését. A diszkurzív poétika is erre mutat rá akkor, amikor arról beszél, hogy „a cselekvés világának tárgyi részlete” (Kovács, 2010, 65. o.) a verbális újraalkotás (az új jel képzése) során válik a közvetítő közeggé, amelyen keresztül új módon lehet megérteni a világ és a szubjektum viszonyát. Bahtyin mindezt így fejezi ki: „a regény [...] a beszédindividualizációra hangszereli témáit, és az egész benne ábrázolt és kifejezett tárgyi és fogalmi világot” (1976, 176. o.). Tehát a „szépprózai képalkotás” jelentős sajátosságaként kell felismerni azt, hogy a prózanyelv a tárgy (részlet, *détail*) verbális és dialogikus újra-feltárásán keresztül

² Vö. „De mit is jelent valójában az, hogy a prózanyelv részletező fogásai újra úgy fedezik fel a világot, mint a szubjektum kiterjesztését, s így a regényben megjelenített „valóságot” a szereplő alakmásaként vagy prózanyelvi metaforájaként dolgozzák ki? Ezt próbáljuk meg kifejteni az alábbiakban, mégpedig *Az öreg tekintetes* című Gárdonyi-regényben verbálisan felépített városi tárgyi világ prózanyelvi funkciójának interpretációján keresztül.” (Horváth, 2008)

mutatja meg, illetve játssza el újra és újra beszéd, szubjektum és tárgyi világ szétszakíthatatlan egységének keletkezését.

1. A város mint alakmás

Amikor a prózanyelv által megjelenített világ és a regény hőseként fellépő szubjektum metaforikus összefüggéséről beszélünk, akkor nem elsősorban az ember és környezete didaktikus viszonyának jól ismert felvilágosodásbeli koncepciójára kell gondolnunk. A regény esetében nem fejlődéslelektani problémáról vagy a nevelés és kiművelődés kérdéstről van szó; benne nem elsősorban az ember és társadalom vagy az ember és természet kölcsönhatása kerül előtérbe. A prózanyelv esetében költői *szemantikai* összefüggésrendszeréről van szó; a szubjektum egy olyan nyelvi feltárásáról, amelyet semmilyen tudományos vagy pedagógiai diszkurzus sem képes kifejtteni. A szó művészetének egy olyan specifikus eljárása kerül előtérbe akkor, amikor a részletező leírás által megjelenített világ a szubjektum alakmásvá válik, amelyet csak a költői diszkurzus képes működésbe hozni. Ezt a sajátos prózanyelvi metaforikus szemantikát pedig a költői nyelv működésmódjára érzékeny poétika képes fogalmilag megragadni.

1.1. A művészi tér és a város szemiotikájának problémái

A jelközpontú poétika, az irodalmi szemiotika messzire mutató eredményeket ért el a művészi tér metaforikus működésmódjának leírása során. S ez nemcsak azért következett be, mert kiemelkedő pontossággal tudja jellemezni a nyelv és a költői nyelv működésmódjának hasonlóságait és különbségeit, hanem mert más művészi rendszereket, sőt, nem művészi kódokat is figyelembe vesz. Egy irodalmi alkotásban megjelenített világ szemantikai összetettsége ugyanis nem a prózai szóművészet eljárásainál kezdődik. Magát a megjelenített világot, például egy várost is már eleve egy bonyolult és szemantikailag telített kulturális kódrendszerként lehet felfogni:

A város bonyolult szemiotikai mechanizmus, a kultúra generátora. Ezt a funkciót csak azért képes betölteni, mert különböző felépítésű és heterogén, más nyelvekhez és más szintekhez tartozó kódok és szövegek olvasztótégelyeként működik. Bármelyik város éppen elvi szemiotikai poliglottizmusa miatt válhat a különböző—és más feltételek között lehetetlen—szemiotikai kollíziók színterévé. Különböző nemzeti, társadalmi, stílári kódok és szövegek metszéspontjában elhelyezkedve a város különféle hibridizációkat, átkódolásokat, szemiotikai fordításokat valósít meg, amelyek az új formációk nagy hatékonyságú generátorává változtatják a várost. Az ilyen szemiotikai kollíziók forrásának nem csak a különféle szemiotikai

képzetek szinkronikus elhelyezkedése bizonyul, hanem a diakrónia is: az építészeti alkotások, a városi szokások és szertartások, maga a városterv, az utcák elnevezése és az eltűnt korok ezer más relikuma kódprogramként viselkedik, s állandóan újragenerálja a történelmi múlt szövegeit. A város olyan mechanizmus, amely állandóan újraszüli tulajdon múltját, mely múlt lehetőséget kap arra, hogy a jelennel szinkronba kerüljön. Ebben az értelemben a város, akárcsak a kultúra, az időnek ellenálló mechanizmus. (Lotman, 1994, 195–196. o.)

A város szemiotikai felfogásában egyszerre van jelen a város szemantikájának szinkron és diakron aspektusa. A város szimbolikus tere egyfelől úgy jut jelentéshez, hogy eltérő típusú jelölőivel (építészeti formáival, iparművészeti és tömeggyártási termékeivel stb.) egy olyan szemioszférát (Lotman, 2002) hoz létre, amely valamilyen úton-módon reprodukálja és újrakódolja a város adott társadalmi elrendeződését és rétegződését. De egyben ki is zökkent a mindenkori szociális jelenből, amennyiben a város teljes történelmi mitológiáját is hordozza. Ez alkotja a város szimbolikus terének másik hatalmas szemantikai körét: azt az idődimenziót, amely az egymásra vagy egymás mellé épült épületek vizuális narrációjában, illetve a várostörténet verbális elbeszéléseiben (többek között) ölt testet.

A városnak ez az összetett szimbolikus szemantikája azonban minden egyes műalkotás esetében tovább bonyolódik, újraszerveződik. A művészi tér ugyanis nem vezethető vissza teljes mértékben egy létező táj vagy város helyi jellegzetességeire; nem lehet a tér mimetikus leképezésének tekinteni azt. A művészi alkotás sajátos művészi nyelvének megfelelően újraszervezi a teret: átszínezi, átformálja vagy verbálisan bontja ki. Ez az újraszervezés pedig egy új világ arculatát teremti meg: „a világ művészi modelljében a tér metaforikusan felvesz olyan kifejezéseket, melyek a világ modelláló struktúrájában egyáltalán nem a térviszonyokat jelölik” (Lotman, 1994, 121. o.). A művészi tér—elsősorban az irodalomban—a világnak egy olyan modelljét alkotja, amely a benne mozgó „szereplő személyek jellemábrázolását” (126. o.) hajtja végre. A művészi tér metaforikussága tehát elsősorban abban rejlik, hogy a megjelenített teret szubjektumként, világlátásként, világmodellként veszi tudomásul. A szemiotika ebben tudja megragadni azt az innovációt, amelyet a művészi nyelv visz véghez specifikus téralkotó eljárásai során.

1.2. A város mint az ember kiterjesztése

Azonban felmerül a város szemantikájának egy olyan lehetséges megközelítése is, amely nem a szemiotika nyelvén szólal meg, s így a jelentés újabb aspektusait képes felmutatni. Marshall McLuhan híres 1964-es *Understanding Media* című könyvében az alábbi módon határozza meg a város antropológiai jelentőségét:

Amennyiben igaz, hogy a ruha nem más, mint [...] bőrünk kiterjesztése, fel kell ismernünk, hogy a házépítés is ugyanezt a cél szolgálja csakhogy kollektív eszközökkel: egy család vagy egy másfajta közösség keretei között. A ház mint menedék valójában testünk [...] kiterjesztése—egyfajta kollektív bőr vagy öltözék. A város pedig egy még nagyobb mértékű kiterjesztése az emberi szerveknek, s egy még nagyobb közösség szükségleteit elégíti ki. (MacLuhan 1994a, 123. o.)

A közvetítő közegek kutatója szerint tehát a város nem más, mint az emberi testrészek kiterjesztése. A tudományok és a technológia párhuzamos fejlődésével fokozatosan a nyugati ember egyik legalapvetőbb sajátosságává vált az analitikus gondolkodás, a részekre bontás, a funkciók specializálása, a szakosodás—egyszóval a szakemberi lét. Ennek leképződését láthatjuk a ház- és városépítészetben. Nem csak a külön alvótérrel, külön főzési térrel, külön étkezési térrel, külön illemhelyiséggel, külön tisztálkodó-helyiséggel, külön raktárral, külön közösségi térrel és külön dolgozószobával ellátott modern otthon felépítésében ismerhető fel az emberi test és az emberi készségek egyes funkcióinak különválasztása. A modern nagyváros sem más, mint az emberi test felboncolása, illetve az egyes testrészek hatalmas mértékű kiterjesztése. A város ugyanis nem csak otthonok egysége. Elkülönített terei vannak a járásra használt láb kiterjesztéseként felfogható közlekedési eszközöknek—a magyar nyelv pontosan mutat rá erre, hiszen számunkra a villamos, a busz, a metró és a troli egyaránt „jár.” A városban elkülönített terei vannak a bőr kiterjesztéseként felfogható ruházat ellátásának is, s azon belül külön helyen juthatunk hozzá a cipőkhöz, kalapokhoz, kesztyűkhöz stb. A városi parkok valójában a tüdő kiterjesztései. A kenyérbolt, a hentes, a zöldséges, a cukrászda, az étterem, a kocsmá, a kávéház, a teaház önálló építészeti egységeit alkotják a gyomor ellátásának—a szervezet energiaraktározásának kiterjesztéseiként funkcionálnak. Még a haj vagy az arcszőrzet vagy a köröm ápolását is külön épületek szolgálják. S ugyancsak számtalan olyan építészeti remekmű különíthető el egy városban, amelyben kizárólag a szellemet szolgálják ki: ilyenek a templomok, a színházak, mozik, múzeumok, iskolák, a könyvesboltok, a könyvtárak, a kiadók stb. Amikor tehát egy modern város térképére nézünk, olyan, mintha egy nagyítólencsén keresztül néznénk tükörbe: a nagyváros

képe a modern nyugati ember részleteiben kidolgozott imágója. Mondhatnánk: funkcióiban elkülönített és térben felnagyított alakmása.

1.3. Az élettér antropomorf sajátosságai Gárdonyinál

Maga Gárdonyi is felismerte, hogy a szoba, a ház vagy egy még nagyobb élettér a szubjektum kiterjesztéseként ragadható meg, s ezt a jelenséget *ódnak* nevezte el. Így ír erről a *Mesterkönyv*ben.

Az ódot tán lélek-párának lehetne nevezni. S vajon nincs-e ódja egy régi várfalnak, kutyaólnak, asztalnak?

Ódja van tán némely helynek, helységnek is. Régi háznak, bútornak, fának. Rejtelmes „én”-je, amely él, gondolkodik, vagy mintha lélek volna ő maga is, csakhogy nem emberi testben, vagy legalábbis olyan élő karaktere még a hegynek, völgynek is, mint az embernek. (1974, 121. o.)

Rejtelmes egyénisége, lelke [van] mindennek, tehát helynek, háznak, hegynek, pataknak, bútornak csakúgy, mint az embernek. Ha ezt az egyéniséget éreztetni tudjuk az írásunkban az olvasóval, vagyis ha megtaláljuk azt az egy jegyet, amely ezt az ódot jellemzi... (1974, 112. o.)

Már Nagy Sándor is felhívta a figyelmet monográfiájában arra, hogy Gárdonyi világképében milyen jelentősége van a tárgyak és a terek ilyen antropomorfizálásának (Nagy, 2000, 117. o.). Az író már-már elméleti következetességgel is képviseli ezt a felfogást az olyan korai cikkeiben, amelyekben a falu „lélektanát” kutatja: *A falu dicsérete* (Magyar Hírlap, 1892. március 28.), *A falu télen* (Magyar Hírlap, 1892. december 6.), *Magyar fővárosok* (Magyar Hírlap, 1893. január 15.), *Tudományunk* (Magyar Hírlap, 1893. október 25.), *A falu lelke* (Magyar Hírlap, 1895. január 30.). S akár ide sorolhatnánk *Az én falum* teljes szövegvilágát is. Azonban az a személet, amely a szubjektumot fedezi fel a tárgyakban, a regényi széppróza metaforaképző eljárásaiban tárul fel teljes lényegiségében. Például akkor, amikor Gárdonyi egy új metaforát alkot az *Az a hatalmas harmadik* című 1903-as „kisregényében”:

Különben is régen nem jártam Budapesten, és én is csak szeretem a fővárosunkat, – messziről.

Micsoda élet barátom! Egy külön emberfaj keletkezik maholnap: a *kövi emberek*. Akiknek az élete helye a kő. Mint némely bogaraknak, amelyek a mezei és erdei kövek alatt tanyáznak! De azok a bogarak legalább éjjelenként kijárnak onnan és élnek a zöldben. Az igaz, hogy a budapestiek is kijárnak éjjelenként a Városligetbe... (Gárdonyi, 1962a, 168. o.)

Gárdonyi a „kövi ember” kifejezés megalkotásával egy olyan metaforát ad főszereplőjének szájába, amelyet azért lehet egyben szerzői szónak is tekinteni, merthogy szövegképző jelentőségre tesz szert. S nemcsak ebben a regényben, hanem az egész életműre kivetítve is. A „kövi ember” metaforikus kifejezés abból a térből olvassa ki az ember jellemző vonásait, amelyet lakóhelyül önmagának teremt— pontosabban szólva, abból az anyagból (a kőből), amelyből az életterét kialakítja. Ezzel az élettérrel kerül szembe a „zöldben élés” természeti perspektívája. Gárdonyi városi regényeinek szövegvilága egy olyan új szubjektumfiguraként kezdi el értelmezni magát a várost, amely szimbolikus jelentését részben a *kő* és a *zöld* szavak között kialakuló oppozícióból meríti. Az *ember* és az *élet* szó jelentése ebben a perspektívában a *kő* és a *zöld* szó szimbolikus tropológiáján keresztül válik értelmezhetővé. A két szó szemantikai feszültsége pedig végeredményben azt az egzisztenciális tapasztalatot emeli nyelvi szintre, amellyel a XIX. század végi városépítészeti újítások szembesítik (azóta is) az embert. A nagyvárosi létmód különleges tapasztalata így hív életre új metaforákat és új önértelmezési kísérleteket.

2. Pest regényvilága *Az öreg tekintetesben*

A város leírásához kötődő nyelv egzisztenciális metaforikájának kiaknázása Gárdonyinál leglátványosabban *Az öreg tekintetes* című 1905-ös „kisregényben” kerül előtérbe, amennyiben ez a regény már nemcsak az egyes embernek a városi létmód hatására átalakuló önképének arculatát tárja fel, hanem—ami talán még fontosabb—arra is rámutat, hogy az interperszonális viszonyrendszer megváltozásának tükrében hogyan alakul át az identitás. Ami az *Az a hatalmas harmadikban* „kövi emberként” tematizálódik, az *Az öreg tekintetesben* már „a kövé vált család” (Gárdonyi, 1962b, 336. o.) problematikájában kerül előtérbe. A regény szövegének egésze pedig lényegében nem más, mint a szubjektum új metropoliszi metaforáinak és új városnyelvi elbeszélhetőségének kidolgozására tett erőfeszítés. A prózanyelv poétikáját itt teljes mértékben a város alakmássá avatásának figurális és narratív eljárásai vezérlik. Egy szociálpszichológiai horizontú olvasatban e regény természetesen felfogható a falu és a város oppozíciójának vagy az organikus életvilág („zöld élet”) és a polgári világ („kövi ember”) értékfeszültségének allegóriájaként (Kunkli, 2001). Ebben az esetben a regény szereplői is letisztult világlátások nyilvánvaló allegóriáiként jelennek meg, akiknek a vitájában és összeférhetlenségében a természeti és a metropoliszi ember értékrendjének ütközése testesül meg. Archaikus-organikus világlátásával a főszereplő—a vezetéknevében egy falu nevét viselő Csurgó Károly—allegorikus alakja egyedül áll szemben a városi emberek felgyorsult és szakosodott létmódjából származó értékrenddel; a főszereplő sorsának tragikus kialakítása, öngyilkosságba sodrása

pedig egyértelműen didaktikus szerzői ítéletet tűnik mondani az értékrendek küzdelme fölött. Bár Gárdonyi preferenciája sejthető, ez a megközelítés valószínűleg mégis tévesen szélsőséges véleményt köt hozzá ahhoz a Gárdonyihoz, aki—erre a napilapokban és folyóiratokban megjelent cikkei a bizonyítékok—természet-megfigyeléseiben ugyanolyan mértékben rajongott az Isten alkotta természeti világ átfogó/kozmosz egységének csodája iránt, mint amekkora mértékben izgatták a polgári létben élő ember alkotta technológia megdöbbentően idegenül ható, de mégis különlegesen új világlátást szülő innovációi.³

Egy poétikai olvasat azonban nem elsősorban az allegóriák harcaként vagy egy, a szerző által is abszolutizált értékrend és világlátás végleges eltűnésének bemutatásaként ragadja meg a regényt; pontosabban szólva: a regény tematikus szintjén kezeli ezt a problémakört. A regény a szöveg szintjén valami mást tár fel: nem a pusztulást mutatja meg, hanem az új születését igyekszik felismerni a látszólagos pusztulásban. Míg egy szociálpszichológiai tematikus olvasat a történet tragikumának elemzésével egy polgár- és városellenes nézőpontot tulajdonít oda Gárdonyinak, addig a poétikai olvasatban egy olyan szövegsubjektum születését követhetjük végig, aki az új lehetséges önértelmező nyelvi horizontok feltárulását kutatja.

2.1. A gesztikulációs identitás lebontása

Gárdonyi „kisregényének” a középpontjában egy szemantikailag igencsak megterhelt szó áll: a *tekintetes*. Ez a címben is kiemelt szó egyfelől rámutat a tematikus szint középpontjában álló konfliktusra. A főszereplő ugyanis határozottan ragaszkodik ahhoz a megnevezéshez, amelybe falusi otthonában beleszületett, s nem hajlandó elfogadni a nagyvárosi *nagyságos* méltóságot. Ez a megszólítási problematika négyszer is ki van emelve a regényben: „Ne mondjon engem nagyságosnak. Én csak tekintetes vagyok” (284. o.), „Én nem vagyok nagyságos, csak tekintetes” (293. o.), „Nem vagyok nagyságos, csak tekintetes” (301. o.), „Csak tekintetes” (337. o.). Másfelől azonban éppen ez a négyszeres (egyre redukáltabb) ismétlés hívja fel a figyelmet arra, hogy a *tekintetes* kifejezés nemcsak méltóságként, hanem szóként is jelentőssé válik, s így nemcsak a történet szintjén tesz szert jelentőségre, hanem a kiinduló pontját alkotja a regényszöveg prózanyelvi innovációjának is. A szó etimológiai eredete visszavezeti a szubjektum identitását a *tekintet*, az *arc egyediségéhez*. A főszereplő identitását teljes mértékben ez uralja:

– Jólelkű, kedves ember – mondotta odabenn Földiné.

³ Vö. a *Tükörképeim* kötet *Szegény Gilbert* fejezetében idézett technikai találmányokról szóló cikkekkkel és a *Cédulák egy természetrajzba* című fejezet természet-megfigyeléseivel.

– És olyan becsületes arcú – jegyezte meg a professzor. – A fővárosban az arc csak fejdísz, cégtábla. Vidéken ott ül a lélek is az emberek arcán. (285. o.)

Vidéki méltóságán kívül az különíti el az öreg tekintetést mindenki mástól, hogy feltűnően kifejező a tekintete, az arca: „piros képű vidéki arcán” (283. o.) mindig fel lehet ismerni minden érzést. Esetében a szubjektum teljes egésze őszintén nyilvánul meg és válik azonosíthatóvá az arckifejezésben. A tekintet mintegy tükörként identifikálja a főszereplő személyiségét. Mindezzel szemben a regényben előkerülő összes többi szereplő arca: „színtelen városi arc” (311. o.). A főszereplő veje, az orvos például így néz ki:

Azon faképű emberek közé tartozott, akiknek arcán a komolyság és vidámság nem okoz elváltozást. A szemöldöke majdnem teljesen hiányzott, s talán emiatt volt a szeme kifejezéstelen [...] Mikor nevetett, olyan volt, mintha köhögne, és amikor köhögött, olyan volt, mintha nevetne. Merev faarcán nem jelentek meg soha a belső érzések hullámai. Ha nevetett is, csak a szája nevetett, a szeme nem. A házbeliek már megszokták. Ilyen volt ő, ha bosszankodott is. A dühe éppoly nem igazinak látszott, mint a nevetése. A faemberek ilyenek. Ha az ujját megvágja az ilyen ember, csodálkozunk, hogy vérzik. (278. o.)

De minden más szereplő is ilyen sápadt, színtelen arcú, s tekintetük csak nagy ritkán fejezi ki azt, hogy mi játszódik le bennük. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a főszereplőn kívül mindenki más tulajdonságok nélküli ember lenne a regényben. A főszereplő és a mellékszereplők arckifejezése között kialakított feszültség egyszerűen azt a felismerést hozza napvilágra, hogy a városi létmód következtében az identitás közvetítő közege hogyan helyeződik át az arcról valahova máshova.

Egyfelől az arc identifikáló szerepének fokozatos felbomlását demonstrálja a regény. A kiemelkedő részletességgel felépített utolsó fejezet pontosan mutat rá erre a tendenciára. Az öreg tekintetes, miután megtudja, hogy a birtokáért kapott teljes összeget elkártyázta a veje, egyre inkább elhatárolódik a családi körtől, s olyan kapaszkodókat keres a városban, amelyek emlékeztetni tudják régi, megszokott földbirtokosi életére. Elszigeteltségében egy, a zsebében talált kukoricaszemet kezd el csíráztatni ablakában, majd pedig az odaszálló méhek számára egy kis méhkaptárt alakít ki azért, hogy a természetet visszalopja városi létébe. Miután a ház többi lakója felfedezi a kaptárt, úgy döntenek, hogy kiüldözik a méheket. Azonban a méhek beszabadulnak a lakásba:

A méhek egyszerre bezúdultak a szobába. A szoba megtelt velük. Síró zúgással cikáztak ide-oda. A nők, gyermekek sikoltozva futottak széjjel. A

méhek dühödten vágódtak neki minden arcnak, s égető szúrással bosszulták meg a sérelmüket.

Mindenki menekült. Hanyatt-homlok futottak le a lépcsőn, egyik a másik lakásába rontott be. A gyermekek üvöltöttek, a nők jajgattak, a férfiak káromkodtak. *Dagadt arcok, dagadt szemek és dagadt fülek futkostak mindenfelé.* Egy perc alatt eltűnt minden ember. Még a rolettákat is leeresztették.

Csak a felügyelő maradt a hősies védelem terén, bár ugyancsak *kapkodott az arcához, nyakához: az orrán és a pofáján négy-öt méh is csimpaszkodott.* Csakhamar olyanná vált az orra, mint a galóca. [...]

Ebben a zűrzavarban jelent meg az öregúr. [...] Amint belépett, rögtön látta, hogy a méhek kiszabadultak. Ki eresztette ki őket? Miért zavarták ki őket?

És amennyire öreg lábaitól tellett, sietett fölfelé.

A harmadik emelet egy zugából akkor bátorodtak elő a doktor cselédei. Maga a doktor is erősen kapdosott a füléhez. [...]

A cselédek is söprűvel hadonásztak: hogy kitisztítsák a szobát. Az egyik ismét sikított.

Ekkor jelent meg lihegve az ajtóban az öregúr.

Hogy a doktort is ott látta, meghökkent.

A doktor vörös volt, mint a paradicsom. Éktelen dühvel meresztette vérbe forgó szemét az apósára. A szeme közé ordított:

– Vén marha!

Újra méh csípte meg. A fejéhez kapott, s elrohant.

Az öreg elsápadt... (353–354. o.; szerző kiemelése)

Mindez után a főszereplő kilép a házból, és gépies lépésekkel elindul a Duna felé. Meg sem hallja, amikor útközben a „tekintetes” kifejezéssel megszólítják. A Dunához érve pedig végül vízbe öli magát.

Az idézett jelenet szövege pontosan mutat rá arra, hogy a méhek hogyan jutnak szimbolikus szerephez. Funkciójuk az lesz, hogy beteljesítsék a regény egyik központi szövegszándékát: az arc identifikáló szerepének fokozatos felszámolását. A méhek nekitámadnak minden arcnak, mindet eltorzítják, s így realizálják azt a groteszk helyzetet, amelyben az arc szinte már nem jelent semmit se: „dagadt arcok, dagadt szemek és dagadt fülek futkostak mindenfelé. Egy perc alatt eltűnt minden ember.” Azonban természetesen a tekintet azonosító szerepét nem lehet teljes mértékben kiiktatni. A végső konfliktushelyzet a mindig faarcú orvos tekintetét egy pillanatra kifejezővé teszi: „a doktor vörös volt, mint a paradicsom. Éktelen dühvel meresztette vérbe forgó szemét az apósára.” Azonban mindez végül is azzal jár, hogy

az öreg tekintetes viszont elveszíti arckifejezését. Akkor, amikor a főszereplő megtudja, hogy veje elkártyázta az egész vagyont, a felismerés megdöbbentő ereje egy olyan alapvető bizalmatlanság olt bele az öregúrba, amely részben a városlakó „kövi emberek” közé illeszti: „a lába kövé változott” (340. o.). Viszont igazából csak az imént idézett jelenet hatására veszít el véglegesen valami lényegit az öreg tekintetes – az ő tekintete is a városlakókéhoz válik hasonlóvá: „az öreg elsápadt.” S amint a főszereplő identitásának létesítője, vagyis tekintete elveszíti funkcióját és semlegesítődik, már nem kínálkozhat más út a történetben: immúnissá kell válnia önnön *tekintetes* méltóságnevére, s végül is meg kell halnia. A főszereplőnek az identitásvesztésben megragadható tragikus története azonban a felszámolódáson kívül mást is elbeszél. Arról is szól, hogy milyen identitásforma létesül az azonosság megszokott közvetítő közegeinek kiüresedése során.

2.2. Az identitás új közvetítő közegeinek felépítése

Míg a regény egyfelől azt demonstrálja, hogy az új városi tömeglétben hogyan jelentéktelenedik el az arc identifikáló szerepe, addig másfelől azt tárja fel, hogy milyen más új közvetítő közegeken keresztül jut érvényre a szubjektum dinamikus önazonossága. A regény valójában arról szól, hogy a modern nagyvárosi létmódban hogyan helyeződik át a szubjektum identitása az arcról magára a városi térre. Az arc a városi tömegben elszíntelenedik, fokozatosan elszemélytelenedik, s az interperszonális kommunikációban már inkább elrejt, minthogy valamifajta őszinteséget fejezne ki. A szubjektum így részben elveszíti az identitását előállító és hordozó egyik központi jelét. Azonban az identitás mindezzel párhuzamosan más, új jelekre tesz szert. Ez a jelegyüttes pedig nem más, mint a cselekvést, tevékenységet, mesterséget és szaktudást megjelenítő cégtábla, ruházat, lakáskép és városfelépítés, amely ikonikus módon jelöli meg azt, hogy a város egészének életén belül milyen funkcióval azonosítódik az egyes ember. Ezt a szemioszférát az öreg tekintetessel párhuzamosan fedezi fel újra az olvasás. Miközben a főszereplő bejárja és megismeri a várost, egyben felfedezi a szubjektum teljesen újnak mutakozó kiterjesztéseit; s eközben az olvasás is újra felismeri a szubjektumot a városi élettér idegen tárgyainak tűnő világában. A tárgy hirtelen „mozgásba lendül” a főszereplő rácsodálkozó szavaiban.

A „kisregény” harmadik fejezete (287–294. o.) teljes egészében arról szól, hogy az öreg tekintetes milyen városnéző körutat tesz Pestre utazásának másnapján. Ez a városnézés a regényszövegben az identitás új metropoliszi jeleinek világában tett felfedezőúttá alakul át, s rámutat arra, hogy a szubjektumnak milyen új közvetítő

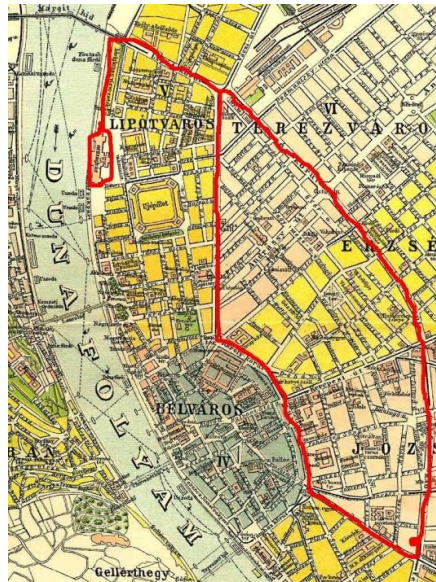
közegei, metaforái⁴ létesülnek a városi létben. A város felfedezése végeredményben a szubjektum új módú felismerésévé avatódik a prózanyelv szintjén. A kalandregény jól ismert figurativitása kerül itt poétikai megújításra: Gárdonyi pesti regénye a mesei szüzsé lényegiségét magán hordozó kalandregénynek azt az aspektusát parodizálja, amelyben a hős a hosszú, sok kihívást tartogató, sok akadály leküzdését megkövetelő kalandos út végén hazatérve újraszituálja magát a saját életében. Sejthető hogy a kalandregénybeli küzdelem és beavatás-történet modern regénybeli paródiája nem sikerhez, hanem bukáshoz vezet az elbeszélés végére.

Már a hajnali felébredés is sajátos helyzetben mutatja fel a főszereplőt. Az öreg tekintetes a városi séta napjának hajnalán felkelve nem tudja, hol van. Eleinte nem ismeri fel az új lakóhelyet, s régi kúriájának tárgyait keresi. Sötét van, senki sincs ébren; tanácstalan, nem tudja, mit tegyen. Csizmája nyikorgásával mindenkit felkelt, de mindenki azonnal visszafekszik aludni, így az öreg tekintetes egyedül marad, s hogy tegyen valamit, kimegy az utcára sétálni. Mivel az új városi tér ismeretlensége miatt tanácstalanul, magára maradva, egyedül kénytelen sétálni, végül is úgy elkeveredik, s úgy elvonja a város nyüzsgése a figyelmét, hogy egész nap a városban kószál. Ez, a város ütőerein, a körutakon tett körséta otthontól hazáig tart. A hosszú, egésznapos kóborlás tehát az öreg tekintetes teljesen új lakószobájából indul ki, s ugyanoda vezet vissza. Már az út ezen körkörös jellege is sejteti azt, hogy a térben megtett út a szubjektum felfedezésének új módjaként értelmezhető: az otthon mint a szubjektum egyik legközelebb kiterjesztésének megújulása az önmegértés módosításának kényszerét jelöli meg; az új lakószobához visszavezető hosszú és fáradságos út megtétele pedig az identitás új közvetítő közegeken keresztül végbemenő elsajátításának nehézségeit szimbolizálja. S éppen ezért nem véletlen, hogy az egész újonnan épült pesti külső belvárost végig kell járnia a főszereplőnek.

Az öreg tekintetes vejének háza a József körúton áll. Innen jut el az említett hajnalon egy kávéházba, amely a József körút és az Üllői út sarkán áll. Miután megkávézott és a vonaton felejtett pipa helyett a pincértől szerzett egy másikat, kilép a kávézóból, de elvéti az irányt, s nem hazafele indul el, hanem az Üllői úton sétál végig az arra közlekedő villamosokat bámulva. Csak a Kálvin téren veszi észre, hogy rossz irányba indult. Úgy véli, hogyha egy másik villamost követ, akkor az hazafelé vezet majd. Azonban a feléje közeledő villamos a Baross utcából érkezik, s a Múzeum körúton megy végig. Így a főszereplő elsétál a Nemzeti Múzeum előtt, ahol megcsodálja Arany János szobrát, majd a körút boltjainak nyüzsgésén ámuldozva egészen a Deák Ferenc térig jut el. A boltoknak se vége, se hossza: végigvezetnek a Váci körúton (a mai Bajcsy Zsilinszky úton). Ezen is végiggyalogolva jut el a Lipót körútig (a mai Szent István körútig). Ott megpillantja Vígsházát, amely ugyancsak

⁴ Vö. Marshall McLuhan: „minden közvetítő közeg egy aktív metafora” (1994b, 57. o.).

lenyűgözi, és nem tudja megállni, hogy körül ne járja. Innen eljut a Margit hídig, ahol pedig az újonnan épült Országházat pillantja meg. Azt is „körüljárja, körülbámulja” (290. o.). Ezután megpróbál végre hazatalálni, de mivel már nagyon elfáradt, beül egy sörházba, ahol megpihen. Újra útra kelve Újpest felé veszi az irányt. S ezt a városrészt is körüljárná, ha nem találna egy bérkocsit, amelyre felszállhat, hogy hazajusson. Azonban ekkor eszébe jut, hogy a pipáját ismét elvesztette: a sörházban hagyta. Próbálja a sörház jellegzetes cég-tábláját leírva elmagyarázni a kocsisnak, hogy hova kellene eljutniuk, azonban a kocsis nem ismeri fel a helyet, ezért még bolyongnak egy keveset a város utcáin. Végül az öreg tekintetes a Király utcát keresztező Teréz körúton és Erzsébet körúton végigkocsizva jut vissza lánya és veje József körüti lakásához.



Az újonnan épült külső belváros bebarangolása számtalan új tapasztalattal szolgál: a sok új látvány és a város zaja lenyűgözi a főszereplőt. S természetesen a séta nemcsak az öreg tekintetest, hanem a várost mint tárgyi környezetet is mozgásba hozza. Az egyik legidegenebb és legnehezebben elsajátítható tapasztalatot az jelenti, hogy a városban hogyan lehet felismerni az egyes embert. Különös, hogy vejét névről és kinézetének leírásáról senki sem ismeri. Amikor megpróbál visszatálatni új otthonához, mindenkitől azt kérdezi, hogy ismerik-e a vejét, a Tardy doktort. Senki nem ismeri az orvost; azonban, amikor házának a címét adja meg, azonnal megértik az öreg tekintetes kérdését, és útba tudják igazítani. De nem csak a vőnél jelenik meg ez a probléma: „az öregúr minden harmadik háznál megáll, és megszólít valakit: – Ugyan kérem, kinek a háza ez? – Végre is látta, hogy senki sem tud válaszolni” (290. o.). A városban, az öreg tekintetes tapasztalatai szerint, különös módon nem a lakója alapján lehet meghatározni a házat, hanem fordítva: a lakcím és a ház felől lehet identifikálni az egyént. Még a Vígszínháznál is azt kérdezi a főszereplő önmagában, hogy az „kinek a palotája?” (290. o.). A ház és az otthon egy olyan térré válik ebben a közegben, amelyből a szubjektum kiolvasható, és amelynek segítségével azonosítható. Mindenez legnyilvánvalóbban az öreg tekintetes veje lakásának és a főszereplő által pesztrált gyomorrákos asszony házikójának leírása során tűnik fel. A főszereplő birtokának eladásából származó pénz egy részét arra fordítja a család, hogy átépítsék és felújítsák a lakást. Az átalakítás eredménye igencsak lehangoló, azonban felettébb

jellegzetes. Mivel a fogadószalon alkotja az orvosi rendelőként is működő lakás legfontosabb szobáját, először ezt rendezik át, mégpedig csupa zöld bútorral. Az eredmény az, hogy a lakás hatványozottan ölti fel a benne lakó városi emberek tipikus arcszínét:

Hanem mikor a vendégnap előtt való estén megpróbálták a zöldernyős lámpásokat, oly beteg színűvé vált az egész család, hogy valamennyien lehangolódtak.

Különösen a doktor volt kétségbeejtő. Amúgy is viaszszín arca olyan színt öltött, mintha a Rókus-kórház halottas kamrájából szökött volna oda be a szalonba.

A doktorné nyúlánk és szelíd alakja beillett volna másvilági léleknek. Bárányné meg olyan volt, mint lédi Mekbet lehetett a gyilkosság után való reggelen. (320–321. o.)

A rosszul sikerült, de jellegzetes átépítés hatására az egész család olyan színt ölt fel, amely megfeleltethető a családfő orvosi szakmája tárgyának: „betegszínű”. Vagyis az adott család identitását az új szalon groteszkül kihegyezve tárja fel. Ugyanezt figyelhetjük meg a beteg órásné lakásának esetében is: az órászerszámokkal és az elromlott órákkal telerakott viskó kicsi, rozoga szobája nem más, mint a gyomorrákos órásné térbe kivetített alakmása. A szoba egyszerre mutatja a szétesést és a lejárt életidőt. Az öreg tekintetes hosszú városi körútjának és megfigyeléseinek tehát az az egyik gyökeresen új tapasztalata, hogy valójában nem is az ember alkotja a házat, hanem az otthon teszi felismerhetővé az embert az új modern nagyvárosi létben. Így szembesül a saját otthonához ragaszkodó, de azt hátrahagyó főszereplő az egyik új identitáshordozó közvetítő közeggel, vagyis a munkahellyel összekapcsolt lakóházzal; s így szembesíti a prózanyelv is az olvasót azzal, hogy a regényben verbálisan felépített ház valójában nem más, mint a szubjektum alakmása.

Mint azt látjuk a ház és a lakás felől identifikálható ember jelenti az öreg tekintetes számára a körséta során szerzett egyik megdöbbentően új városi tapasztalatot. A másik új felismerése a cégtáblához kötődik. A fentiekben már utaltunk arra, hogy az arc identifikáló funkciójának helyére a városban odaáll a cégér: „a fővárosban az arc csak fejdísz, cégtábla” (285. o.). Már a regény első soraiban (271. o.) is egy ilyen cégtáblát pillanthatunk meg:

DR. TARDY IMRE
MED. UNIV.
GYOMORBAJOSOK SZAKORVOSA
RENDEL DE. 10–12
DU. 3–4
Szombat délután 4–5 között szegényeknek ingyen

S a regény további részeiben csak szaporodnak az ilyen táblák: a könyvesboltok kirakata messziről hirdeti az ott dolgozó ember szakmáját (290. o.); a vendéglőst úgy lehet felismerni, hogy életterének ajtaja fölött „új cégtáblája van: egy nagy kancsó sör és mellette nagy sóskifli” (293. o.); az öreg tekintetes által pesztrált gyomorrákos asszonyt, aki óraszereléssel tartja fenn családját, csak azért sikerül megtalálnia, mert ajtaján „egy gyermekarc nagyságú óraszámplap” áll (309. o.); az asszony szomszédságában lakó embert is foglalkozásának címerén keresztül lehet felismerni: „a kapun varga-címer: fekete papirosból kivágott cipő” (309. o.). A regény által felsorakoztatott cégtáblák tömege megfeleltethető a történet szereplőinek névsorával. A cégtáblákon keresztül minden nevet egy sajátos cselekvésmóddal és jellemmel azonosít a regény. A foglalkozás címere és a névjegy így a szereplők identitásának egyik központi közvetítő közegévé alakul át a történetben, ugyanúgy ahogy a ház is. Az erre való rádőbbenés alkotja a főszereplő egyik legfontosabb regénybeli funkcióját. A regényben kizárólag az ő naiv, mindent csodálkozva fürkésző nézőpontján keresztül válnak felismerhetővé a városi létmódban élő szubjektum identitásképző jelei és közvetítő közegei. A befogadás során a regény olvasója is úgy ismerheti fel újra és értheti meg saját városi létének a tárgyakba kiterjesztett szimbolikus jeleit, ahogy az öreg Csurgó Károly fedezi fel a számára új valóságként feltáruló Pest regényvilágát. S ahogy a főszereplő városolvasata fokozatosan átalakul a szubjektum egyfajta katartikus új és átfogó felismerésévé vagy megértésévé, úgy domborodik ki a regényi prózanyelvnek az a domináns poétikai eljárásrendje is, amely a leírásban megjelenített világot következetesen a szubjektum alakmásvá avatja.

Amennyiben felismerjük tehát a városi teret leíró, de valójában világteremtő kitérők szubjektum és identitásképző prózanyelvi jelentőségét, beláthatjuk, hogy természetesen az sem lehet véletlen, hogy a főszereplő egésznapos városnézése eltévedésékként jelenik meg a regényben. Ahogy az öreg tekintetes Pestre utazásakor elveszíti a létmódjának szimbolikus jeleként értelmezhető pipát, végül pedig önnön tekintetének jellegzetességeit is, ugyanúgy ő maga is elvesz a városi séta során: „elszédült a város zúgásától” (295. o.), s miközben bekóborolta a várost, „eltévedt” (297–298. o.). A városban az elvesztett és máskülönben sem odaillő identitásképző jel (pipa és arc) helyére új lehetséges, de idegen jelek tömege tódul: a már ismertett cégtáblák, illetve munka- és lakóterek ikonikus jeltömege. A városbeli eltévedés tehát a szubjektum értésében és integritásában bekövetkezett törést jeleníti meg a prózanyelv szintjén. A sétakörút elbeszélése pedig a szubjektum új önfelismerésének kölcsönöz történetmondó nyelvet. A főszereplő városbeli sétájából fakadó fáradtsága így egyenértékűvé válik az új közvetítő közegen keresztül véghezvitt önfelismerés és önmegértés nehézségeivel. A prózanyelvi metaforaképzés közbenjárásának eredményeként a bejárt városbeli tér végeredményben a szubjektum újra-felfedezésének figurájává, maga a város pedig a szubjektum új alakmásvá válik.

Konklúzió

Az öreg tekintetes című regény egyik legkiemelkedőbb sajátossága az, hogy főszereplőjét két funkcióval ruházza fel egyszerre. A történet szintjén megjelenő karakter teljes mértékben megfelel annak az elvárásnak, amelyet Gárdonyi a *Mesterkönyv*ben támaszt a művészi jellemalkotással szemben. E felfogás szerint az az egyik leghatásosabb költői eljárás, ha a karakter nem más, mint „egy perszónifikált és karikírozott jelszó, eszme vagy gondolat.” Az ilyen „szimbolikus karakterű személyek” esetében egy sajátos jegy van kiemelve, s az el van túlozva (Gárdonyi, 1974, 112. o.). A cselekmény pedig úgy épül fel, hogy ez a karakter olyan kényszerhelyzetekbe kerül, amelyben hatványozottan tűnik elő a jellem, a cselekvés és a szituáció ellentmondása. „A személyiség egészét megrendítő ellentétis teremti a szituációt” (Nagy, 2000, 117. o.). A cselekményszövés szintjén Csurgó Károly nem más, mint az organikus életvilág, a falusi természetközeli létmód allegóriája. A városi környezetbe kerülve olyan ellentétalkotó kényszerhelyzetbe terelődik, amelynek a feloldhatatlan feszültségeket termelő szituációja felszámolja a főhősben megszemélyesült tipikus világlátást. A regény cselekményének tragikumát a világlátások kibékíthetetlen feszültségéből következő nyilvánvaló pusztulás eredményezi.

A regény szövegszintjén azonban teljesen más funkciót kap a figura. Szövegfigurává válik. Első lépésben a főszereplő méltóságát megnevező szót, a *tekintetest* tematizálja a számtalan arcleírással. Ezúton dolgozza ki a regénynek azt a figurális sajátosságát, amelyet Bahtyin gesztikulációs metaforának nevez (Bahtyin, 1985b, 28. o.). Az arc gesztikulációs identitásának a prózanyelvi kidolgozása azonban azt szolgálja, hogy még jobban kidomborítsa a szubjektum egy másik közvetítő közegének körét. A regényszöveg miközben fokozatosan felszámolja az arc identitáshordozó szerepét, aközben kidolgozza a szubjektum metaforáinak egy másik megvalósulását: a város szemioszféráját. S ebben a folyamatban is az öreg tekintetes figurája játssza a főszerepet. A regény azáltal képes feltűnő részletességgel leírni, s verbális túlburjánzással megnevezni Pest különös városi világát, hogy felhasználja a főszereplő minden apró részletre rácsodálkozó elsajátítás-folyamatát. A város felfedezése ezúton egy olyan nyelvi világ kiépítésében kulminálódik, amely nem Pest realitását ábrázolja, hanem a város szavakból építkező regényvilágát teremti meg. S ez a verbálisan felépített világ képes felismertetni azt, hogy milyen alapvető összefüggés van a városi létben élő szubjektum identitása és a város szemioszférája között. A prózanyelv a szubjektum alakmásaként építi fel a várost, s újra felfedezi a szubjektumot tárgyi kiterjesztéseiben. Így, bár a történet valóban tragikus, a szöveg mégsem a pusztulásról vagy értékvesztésről kezd el beszélni. Éppen ellenkezőleg. Az

Kovács, G. (2013). A pesti regény – A város mint alakmás. *Topos* 2, 33-52.

öreg tekintetes mindre rácsodálkozó várostapasztalata a szubjektumnak azokra a kiterjesztéseire hívja fel újra a figyelmet, amelyekről már rég megfeledkeztünk. Az emberi cselekvés olyannyira magára vonja a figyelmet, hogy hajlamosak vagyunk észre nem venni az identitás más közvetítő közegeit. Az öreg tekintetes szeme a prózanyelv szavának ekvivalensévé válik: mind a kettő felismeri a lényegtelennek tűnő részletekben a szubjektum kiterjesztését, a regényolvasóval pedig újrafelismertetik az identitás tárgyi metaforáit. Így avatja a regény a részletező leírásokkal dolgozó prózanyelv metaforaképző erején keresztül a várost alakmássá, s így hívja fel az olvasó figyelmét újra identitásának elfeledett közvetítő közegeire.

Hivatkozások

- Bahtyin, M. M. (1985a). *A szó a költészetben és a prózában*. In *A szó esztétikája* (Ford. Könczöl Cs.), (173–215. o.). Budapest: Gondolat Kiadó.
- Bahtyin, M. M. (1985b). *A szó az életben és a költészetben*. In *A szó az életben és a költészetben* (Mérleg sorozat), (Ford. Könczöl Cs.), (5–54. o.). Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Bahtyin, M. M. (2007). *A tett filozófiája*. In Sz. Bocsarov (Szerk.), *A szó a regényben*, (Ford. Patkós É., S. Horváth G.), (7–105. o.). Budapest: Gond-Cura Alapítvány.
- Gárdonyi, G. (1962a). *Az a hatalmas harmadik = Dávidkáné. Kisregények 1894–1904*. In *Dávidkáné. Kisregények 1894–1904*, (Szerk. Z. Szalai S. & Tóth Gy.), (155–268. o.). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Gárdonyi, G. (1962b). *Az öreg tekintetes*. In *Dávidkáné. Kisregények 1894–1904*, (Szerk. Z. Szalai S. & Tóth Gy.), (269–371. o.). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Gárdonyi, G. (1965). *Tükörképeim*. (Szerk. Z. Szalai S. & Tóth Gy.) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Gárdonyi, G. (1974). *Mesterkönyv*. In *Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai S.), (51–147. o.). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kemény, Zs. (1971). *Eszmék a regény és a dráma körül*. In *Élet és irodalom* (191–213. o.). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kovács, Á. (2010). *A prózanyelvi jelképzés Cervantes regényében*. In *Próza mű és elbeszélés* (Diszkurzívák sorozat 12), (61–75. o.). Budapest: Argumentum Kiadó.
- Kunkli, E. (2001). *A visszavonhatatlanság tapasztalataként megjelenő létértelmezési válság tematizálódása Gárdonyi Géza Az öreg tekintetes című művében*. *ItK* 2001/1–2, 128–148.

Kovács, G. (2013). A pesti regény – A város mint alakmás. *Topos* 2, 33-52.

- Lotman, J. (1994). Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái. In Kovács Á. & V. Gilbert E. (Szerk.), *Kultúra, szöveg, narráció* (186–210. o.). Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.
- Lotman, J. (2002). A szemioszféra. In Szitár K. (Szerk. & ford.), *Kultúra és intellektus (Diszkurzívák sorozat 3)*, (89–118. o.). Budapest: Argumentum Kiadó.
- McLuhan, M. (1994a). Housing: New look and new outlook. In *Understanding media: The extensions of man* (123–130. o.). Cambridge–London: The MIT Press.
- McLuhan, M. (1994b). Media as translators. In *Understanding media: The extensions of man*, (56–61. o.). Cambridge–London: The MIT Press.
- Nagy, S. (2000). *Gárdonyi közelében (Studia Agriensis sorozat 21)*. Eger: Dobó István Vármúzeum.
- Ricœur, P. (2010). A szövegmodell: a jelentésteljes cselekvés mint szöveg. In Kovács G. (Szerk. & ford.), *A diszkurzus hermeneutikája (Diszkurzívák sorozat 8)*, (85–107. o.). Budapest: Argumentum Kiadó.
- S. Horváth G. (2008). Az irodalmi szöveg jelentése és ontológiája egy nem-hermeneutikai diskurzusban. In *Király Gyula Emlékkönyv*. Elérhető: <http://www.gyulakiraly.hu/pdf/HorvathGeza.pdf>.

Pannon Egyetem, Veszprém