

Az én színrevitele a másik nyelven

Gárdonyi Géza *Vallomás* című művének narratív rétegei

„Csak két szóval mondom hát el.”

A *Vallomás* Ilkája

A nyelvtől vagy arctól való megfosztottság Gárdonyi hőseit több műben is determinálja: a szó(nélküliség) börtönében él Besztercey Szilveszter, a *Vallomás* hőse, aki csak felesége, Ilka igencsak rontott nyelven keresztül jut szóhoz és ilyen a szintén korlátozott nyelvi kóddal „megszólaló” Átilla is *A kürt* című kisregényben, aki még saját nevét is Átlának ejti. Az *Ida regénye* két főhőse, Ida és Csaba a közlés lehetetlenségével, a tabuk mindenhatóságával küzd, *Az öreg tekintetes* Csurgó Károlya hajdani otthonvilágával együtt elveszíti narratívájának biztonságát is. Az *Isten rabja*iban Jancsi fráter ugyancsak pluralizálódó nyelvek, nyelvi világok határán helyezkedik el, ahol az egyik érvényessége felülírja a másikat. Emellett – ugyancsak tabukat felvonultató – szimbolikus értelemvilágának nem lehet része a kimondás vagy éppen a nyelvvé, szóvá tevés felszabadító aktusa. A *Vallomás* Ilkájának hosszadalmas elbeszéléséből kiderül, hogy teremtett magának egy olyan „ideális” férjet, mint amelyet hajdan elképzelt, azzal a különbséggel, hogy nem festőhöz, hanem költőhöz szeretett volna hozzámenni. Szilveszter ellentéte mindennek, ami költői – legalábbis a nyelvi kifejezést illetően. Neki szavak helyett „csak” a képi kifejezés lehetősége jut, így önmaga paródiájává válik, amikor a nyelv birodalmában próbál eligazodni. Még a lánykérés szavait is felesége adja a szájába, s csupán az ő értelmezésében válik ez a groteszk szertartás magasztossá.

A *Vallomás* kiindulópontja mindössze egyetlen kérdés, melyet az egyes szám első személyű elbeszélő fogalmaz meg: hogyan válhatott régi ismerőse, Besztercey Szilveszter „aranyérmes háborús hőssé”? Az újságban olvasott hírt a nyomtatás ténye instanciává teszi, az igazság jelölőjévé (hiszen több lap is megírta), ezért az elbeszélőnek saját tapasztalatát megkérdőjelezve kell kiderítenie, mi állhat a különös katonai karrier mögött.

Már a kisregény felütése sejteti, hogy az elbeszélő magával a nyelvvé is játszik: a különleges nevű Besztercey Szilvesztert teszi meg főhősének, s „ilyen nevű ember nincsen kettő”,¹ holott a későbbiekben éppen annak lehetünk tanúi, hogy Szilvesztert szerepszemélyiségei és mások (itt például Ilka) interpretációján keresztül megteremtő szubjektumai éppen hogy eltávolítják az egységes szubjektum ideáljától. Kijelentésének ironikus színezetét jelzi a névben rejlő játékoság is, amit először Ilka húga, majd maga Ilka is érvényre juttat: a Szilveszter nevet Szilvává változtatják, mely tulajdonnévvé vált köznévvé már önmagában is a humor forrása lehet szemantikai hálója miatt,

¹ GÁRDONYI Géza, *Vallomás = Uő., A kürt. A kapitány. Vallomás*, Kossuth, Budapest, 2012, 217.

ám e szemantika még tágabb játékkeret képez a vezetéknev összeolvasásával. A besztercei szilva az egyik legelterjedtebb (s legigénytelenebb) szilvafajunk, így e jelentésréteg is hozzájárulhat hősünk szubjektumának felépítéséhez.

Az elbeszélő ezek után eljátszik az önkéntes és a közös ügyes szavak többjelentésűségével, megállapítva, hogy „a közös ügyes észjárás nemcsak a legényt fordítja ki a polgári rendből, hanem a magyar szót is.”² E szó kerül voltaképpen érdeklődése célkeresztjébe, mert bár Besztercey után nyomoz, régi ismerőse a regény során egyszer sem jelenik meg, csak távollétével uralja a szöveget, helyét átveszi a róla való beszéd, azaz tulajdonképpen maga az interpretáció, mely e „kifordított magyar szó” médiában keresztül keres magának teret.

Már a narrátor némaságra ítéli első mondataiban: „ő maga sohase beszél”³, hősként való megnevezését bolond tréfának, őt magát nyúlfejűnek, gyávának, jámbornak titulálva. Társaságban ugyan felbukkan, ám lényegi vonása ekkor is némasága. „Dehát azért kedveljük. Vagyhogy, csakis azért.”⁴ Ismerősei, barátai más szeretni- (vagy elfogadni)valót nem is találnak benne, hallgatagsága válik elsőszámú személyiségjegyévé, mely megelőzi vegetarianizmusát vagy éppen festői tehetségét. Ám mintha festészetében is e jellemvonás bukkanna fel, hiszen a festő kevés vonással, ámde remekül rajzol. Igaz, se nem igazán egyedi, se nem fantáziadús: „csak két-három tárgya váltakozik: az ősz színeit festi, de mindig kék ég alatt, és a vizet festi, de a nád elmaradhatatlan. Emberképe meg mindig egy cseresznyeszájú leány, vagy fiatal asszony, barna szemű és mosolygó nézésű.”⁵ A három téma csak a mű egészét ismerve válik érthetővé s emeli ki a festőt a sztereotip ábrázolásmód fogságából, ugyanakkor éppen e témák zárják be egy ennél visszavonhatatlanabb csapdába: a múlt egy pillanatába, annak örökös újraélésébe.

A dicsőséges haditett hamar lelepleződik, hiszen az elbeszélő útra kel, felkeresi Besztercey házát, hogy kiderítse, miért kaphatott barátja ily magas kitüntetést. Az otthonos családi házban azonban nem jut el a festőig, mivel annak felesége, a sokszavú Ilka, a „pompás barackvirág asszony”⁶ „fogva tartja” a maga történeteivel, anekdotáival, meséivel, míg férjénél modell van. Hangját csevegőnek, „kedves furulyázó”-nak írja le a vendég.⁷ Már első mondataiból kiderül, hogy klasszikus műveltsége igen hiányos, ám mondatai retorizáltságával éppen e nem létező műveltséget szeretné fitogtatni. Hallgatója, az elsődleges elbeszélő reflektál erre a különös esetre, a rosszul ejtett latin szavakra, a helytelenül használt szólásokra, majd egyre inkább a háttérbe vonul, s átadja a helyet a másodlagos elbeszélőnek, az „asszonykának”, aki szóáradatát még heves gesztikulációval is kíséri.

Besztercey hőstette igen hamar, már a regény negyedik oldalán kiderül, így az olvasó számára is nyilvánvalóvá válik, nem ez lesz az a cselekményszál, mely a törté-

² Uo.

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ Uo., 218.

⁶ Uo., 219.

⁷ Uo.

netet előreviszi vagy éppen szervezi, de a férfi egyik legfontosabb tulajdonságát itt is megtapasztalhatjuk: „ha izgatott valamiért, vagy felindul valamin, nem szól. Harapófogóval se lehet belőle egy szót kicsikarni.”⁸ Háborús hőstette is némaságának köszönhető, hiszen nem bátorságból őrizte meg ezrede titkait, hanem éppen frusztrációjából, félelméből fakadóan. A történet nem igazán különös: már a narrátortól megtudtuk, hogy Besztercey félénk és szótlan, e tulajdonsága a harctéren egy szerencsés véletlen folytán megmentette az életét s hőssé avatta. Semmi több nem kerekedik ki e kalandból, mint egy furcsa, egyszeri geg, az legfeljebb egy rövid novella csattanója lehetne, amelyben kicsit mosolygunk a főhősön, de kinevethető másságán kívül mást nem is tudunk meg róla. Valljuk be, igen sekélyes lenne az elbeszélés, ha itt véget érne, s nem fejlődne tovább gazdagabb szövegvilágú történetté, melyben a (meg sem jelenő) főhős mellett más entitások és identitások is átvehetik a főszerepet.

A vendég is érti s érzi, hogy nem ez lesz az igazi sztori: semmi újat nem kapott, amit nem sejtett volna, ám az eddigi talány helyébe új talány lép: hogyan vehette feleségül barátja ezt a csinos, csevegő asszonyt, s ami még inkább megnyitja kíváncsiságát: vajon hogyan vallotta meg szerelmét, hogyan kérte meg a nő kezét?

Azonban Ilka e kérdésekkel más aspektusból szembesül, számára mást jelent a lánykérés, az asszonnyá válás, mint vendége számára, s ezzel együtt más reflexiókat ad férje némaságára is. Nem érti kérdezője felvetését, aki arra csodálkozik rá, hogy barátja jó, ha öt szót mond ki egymás után: „Öt szót? Nem tapasztaltam. Mink rendszeresen beszélgetünk. Hiszen férj és feleség mindig beszélget egymással” – ismerteti az asszony a jól megtanult s magáévá tett ideológiát.⁹ Férje szótlanságát – valószínűleg helyesen – gyerekkori dadogására, s még inkább az abból való kigyógyítás traumatikus folyamatára vezeti vissza, mely a férfi szavakhoz való viszonyát egy életre meghatározhatta. Szavak helyett egy másik kommunikációs közvetítőeszközhöz, a rajzoláshoz, festéshez fordul, akkor is e médium lesz segítségére, amikor Balatonfüreden megismerkedik leendő feleségével. A komikus, zöldségevő figura neveltség tárgyává válik asztaltársaságában, ám később felfedezett rajzai, melyek a szavak helyett a kép nyelven beszélnek, megváltoztatják a róla kialakult véleményt. Szilveszter esetében a határátlépés a poszttraumás stressz következményeként is értelmezhető, azaz retorikai értelemben visz végbe határátlépést, melynek során a keret – itt a festmények, rajzok kifejezőeszköze – narrációs küszöböt hoz létre. A narratív forma érdekessége, hogy a megszólaló nem létezik a küszöbön kívül, megszólalása csak a határátlépés, a megszólalási forma létrehozása miatt válik lehetségessé. E határátlépés, vagy retorikai értelemben parabázis eleve megkettőzi az elbeszélőt, amennyiben „a parabázis egy diszkurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával.”¹⁰ Elbeszélő és elbeszélő lesz egyszerre, eltávolítja önmagától, így eleve relatívvá és bizonytalanává teszi mind a létrehozható szubjektumot, mind a reális fogalmát.

⁸ Uo., 220.

⁹ Uo., 222.

¹⁰ Paul de MAN, *Az irónia fogalma* = Uő., *Eszttétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 195.

A parabázis szerkezete azonban itt nem záródik be, hiszen Besztercey képekben elbeszélte világa Ilka (hiányos nyelvi kóddal jellemezhető) elbeszélésén szűrődik át. Narrációja folyton szétszórja a történet építőköveit, mintha – ha élnünk e metaforával – nem egy stabil építmény felépítése lenne a cél, hanem egy kesze-kusza, folyton visszabontott és újraépíthető, rendhagyó és formabontó építmény megkonstruálása. Ilka e konstrukcióhoz az elbeszélést hívja segítségül, mely mozzanat értően simul Gárdonyi *Titkosnapló*ban olvasható megállapításához: „*Vallomás* című novellám magja egyetlen ige: beszél.”¹¹ Viszont ezzel párhuzamosan hozzátehetjük a mű másik magját: hallgat. A kettő kiegészíti egymást, csupán e relációban válnak szubjektum- és műépítő entitássá s teszik folyamatosan vibrálóvá a történetet. Kétségtelen, hogy Ilka kifogyhatatlan szóáradata, anekdotázó hajlama a humor és ironia remek forrása, nem véletlen, hogy Eöry Vilma az értékszerkezetet vizsgálva gondolja, hogy „[a] *Vallomás* közvetítette nőkép első olvasatra is ironikus, igaz, csak szelíden, de némileg komikus is.”¹² Ugyanakkor Eöry egyértelműen a másodlagos elbeszélőt, Ilkát nevezi meg a mű főhőseként, mely szerep – az előbb elmondottak értelmében – multiplifikálható, hiszen mind Ilka, mind Besztercey jellemének és szubjektumának alakulását, bemutatását nyomon követhetjük, csak éppen más-más eszközök segítenek a jelentésteremtésben. Ami az egyik oldalon hiány, az a másikon többlet, párbeszédet folytat egymással a nyelvi és a képi ábrázolás és emlékezet, s mindkét médium a saját történetét zárja be egy igencsak meg- és kimerevített képbe.

A sokat csacsogó lány, akinek verbális teljesítményétől még pap kérője is megriad, múltbéli vágyként az emelkedett szavakhoz s azok képviselőjéhez való csatlakozást fogalmazza meg: „Én – nyíltan megvallva – mindig azon imádkoztam, hogy költő vegyen el, aki szép verseket ír, és rólam is ír egyet, vagy többet is. A verseket igen szeretem.”¹³ A lány a vágyott Másikat felruhazza a nyelvhasználat professzionális képességével, melynek eredménye maga a vers lehet, mely megőrzi vagy éppen létrehozza azt az Ént, akire ő szubjektumként gondol. Az így konstruálódó szubjektum mindenestől a nyelv terméke és rabja, aki a mindenkori és mindenféle realitást maga mögött hagyja. Bár e kívánságát egy kissé árnyalja későbbi kiegészítése („Vagy költő, vagy birtokos ember, mint édesapám. Az is jó, ha költő nincsen.”),¹⁴ mely éppen ebből a vágyott (álom)világból ragadja vissza a realitást és költészetnélküliség talajára, miközben arra is reflektál, hogy a költők igen ritkán látogatnak el a falvakba.

A közelgő füredi utazás éppen ezért a realitástól való elrugaszkodásnak is lehetőséget kínál: ha már a költők (vagy egyáltalán: a vágyak hősei) nem mennek falura, majd a falusiak indulnak útnak s találják meg álmaikat. Ilka – saját visszaemlékezése szerint – nem sejtí, hogy eleve kiházasítás céljából utaznak a fürdővárosba, s rokona

¹¹ GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Uő., Titkosnapló, vál., bev., utószó Z. SZALAI Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 66.*

¹² EÖRY Vilma, *Gárdonyi nőképe. A narratív perspektíva nyelvi-stilisztikai szerveződése a Vallomás című kisregényben = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről, szerk. BEDNANICS GÁBOR – KUSPER JUDIT, Ráció, Budapest, 2015, 135–136.*

¹³ GÁRDONYI, *Vallomás*, 226.

¹⁴ *Uo.*, 227.

már elő is készített egy praktikus partit, akiből azonban hiányzik minden poézis. Ám a lány e poétai hajlamot keresi udvarlójában, Forgácsban, éppen ezért majd könnyen el is hiszi, hogy a kedvéért s odaadó szerelmét bizonyítandó egy igen ritka rózsát szerzett meg. Másik (nem megszervezett) udvarlója, leendő férje megjelenése viszont összekuszálja a tökéletesnek hitt forgatókönyv cselekményszálait: Beszterceyről nem tudnak semmit, csak azt, hogy nem polgári foglalkozást űz, s a kiállása sem olyan, amivel a lányokat magába tudná bolondítani. Ilka azonban kiemelt figyelmet fordít a festőre, talán azért is, mert saját – eddigi, álmaival átszőtt – narratívájába könnyebben be tudja illeszteni, mint a patikus Forgácsot: „[a] művész is költő, színek költője.”¹⁵ Besztercey így annak a nagyobb értelemvilágnak válik részévé, mely Ilka számára az ideális, elképzelt jövőt jelenti, s ha nem is a lány által legjobban ismert eszközzel, a szavakéval fogja leírni, legelső gesztusként rögtön le fogja festeni. E tett ugyanúgy megpecsételi a lány sorsát, mint a korábbi, költeményekbe zártság terve: mind Forgács, mind családja elkövetkező napjai e kép megszerzésére szőtt tervek körül forognak, mintha annak birtoklása határozná meg jövőendőjüket. Ezt az arc-képet az elsődleges elbeszélő már megcsodálhatta Beszterceyék szobájának falán, ahová az emlékezet egy darabjaként, a múlt felidézőjeként került, magába zárva keletkezésének pillanatát, majd kapcsolatuk kezdetének epizódját. A férfi képi nyelve Ilka költészetigényével találkozik, kitölti az üres helyeket, a lány konkrét képek nélküli jövőképét.

Besztercey ugyan nem egészen szótlan a füredi társaságban, ám a szavakat csak nehezen lehet belőle kihúzni. A folyton csevegő, csacsogó Ilka (s hasonló tulajdonságokkal rendelkező családja) számára a szótlanság olyan, mint a vegetarianizmus: érthetetlen s értelmetlen, ugyanakkor mind más-más kontextusba helyezik az idegen férfi figuráját. Olvasóként mi pusztán a másodlagos elbeszélő történetén keresztül ismerkedünk meg vele, így alakja Ilka folytonos önreflexióival s anekdotáival egészül ki. A lány folyamatosan szembeállítja az elbeszélés jelenét az elbeszélte történet jelenével, így téve egyszerre reálissá és relatívvá az eseményeket: az átélt élmény realitása az emlékezet struktúrájában relatívvá válik, új jelentés(ek)e)t nyer. Rendszeresek az elbizonytalanító és relativizáló mondatkezdések, mint például az alábbiak: „Hát nekem sejtelmem sem volt róla”;¹⁶ „De mondom, nem is sejtettem.”;¹⁷ „Én még akkor nem tudtam”;¹⁸ „Még akkor persze nem tudtam, hogy festő.”;¹⁹ de az időbeli relativizálást és a múltba szóródás tapasztalatát erősítik a szöveg további önreflexív kifejezései is: „Már akkor igen tetszett nekem”;²⁰ „Furcsálltam”;²¹ vagy éppen a történetmesélésből kitekintő s azt eltávolító önreflexiók, például: „Szeretem nézni az imádkozó embert.”²²

¹⁵ *Uo.*, 234.

¹⁶ *Uo.*, 227.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ *Uo.*, 229.

²⁰ *Uo.*, 238.

²¹ *Uo.*

²² *Uo.*

Ilka elbeszéléstechnikájának szembe-tűnő eleme a rengeteg anekdota, amely az emlékezés linearitását folyamatosan megtöri, epizódyszerűségével hol a lányról, hol családjáról vagy éppen Szilveszterről fest le olyan jeleneteket, melyek jellemüket árnyalják, de akad olyan is, mely pusztán kilép az elbeszélés kontextusából, új ágat rajzolva az eddig is igencsak csapongó folyamathoz. Az anekdotikus történetek (például a pesti cselédek jellemzői, Ilka gyerekkori iskolája, a helyesírástanulás, a lutheránus pap története, színházi kalandjuk Budapesten, a katolikus templomok szépsége, a pápista rokon bemutatása, a primás rózsája, Besztercey dajkájának története, elmélkedés a vénlányokról vagy éppen Petőfiről) többnyire semmit nem tesznek hozzá a történet alakulásához (talán a primás rózsájának története kivétel – de erről később kiderül, hogy csupán áltörténet, hazugság), mégis fontos szerepet játszanak a narrációban. Ezeket keresztül ismerjük meg az elbeszélő, mesélő Ilkát s saját történeteire való viszonyát, majd így bontakozik ki az „elbeszélő Besztercey”-jelenség is. Láthatóvá válik, hogy a lány a világot csak saját narratív technikáján keresztül képes értelmezni, s bár rávilágít arra, hogy férje is ezt teszi, ez mégsem válik számára reflektálttá. A beszéd képességével gazdagon megáldott fiatalasszony elbeszélő múltbéli és jelenbéli énjét is a beszéd, a kimondás imperatívuszához igazítja, Beszterceyt is csak akkor tekint(het)i völegényének és elkötelezettjének, amikor szavakkal is megvallja szerelmét, melynek már többször tanúbizonyságát adta: „Minden szerelmes rég vallott már, mikor a szóra kerül a sor” – mondja,²³ majd hozzáteszi: „De hát, ha így szokás, ha úgy kell, ha az a rend.”²⁴ A társadalmi eljárás és elvárás tehát nem a szimbolikus megnyilvánulásokra és kifejezésekre épít, csupán a szavakra, e narratívában nem lenne elegendő a jegy-kendő vagy jegygyűrű mint szándékkifejező tárgy átadása,²⁵ hiszen a performancia elveszítette jelentés- és tett-teremtő erejét. A kifejezőeszközök (és így a művészetek) hierarchiája a társadalmi konszenzust tükrözi, mely annak ellenére is, hogy „szüntelenül képek sokasága veszi körül, [...] e közönség mégis azt tanulta, hogy a képekkel szemben a szavakat részesítse előnyben.”²⁶ Itt válik plasztikussá, hogy nem csupán narratív, hanem performatív világuk is elkülönül egymástól, aminek tanúbizonyságát Ilka elbeszélése (és Besztercey tette) szolgáltatta: a lány, jóval a „szóbeli” lánykérés előtt megkapta a hőn áhított portrét, melyet a festő titokban, emlékezetből készített róla, vélhetően pusztán saját maga számára. A képkészítés által saját tette, birtokolta ideálját, a festmény a Másik lenyomatává, szimbólumává vált, így az átadás, a látszólagos ajándékozás gesztusa tulajdonképpen a csere aktusává is válik: az ábrázolt, egy adott pillanatba merevített lányt elcseréli a hús-vér, valóságos modellre. A portré egészen a 19. századig gyakori jegyajándéknak számított, különösen az uralkodók és a nemesek körében, melynek segítségével távollévő (akár sohasem látott) jegyesüket

²³ Uo., 280.

²⁴ Uo.

²⁵ Jókai Mór *Sárga rózsá* című regényében lehetünk tanúi annak, hogy a hortobágyi pusztá szimbolikus értelemvilágában élő Decsi Sándor számára egyértelmű (és kizárólagos) jelként működik a jegyajándék performatív aktusa, ám ami az ő számára evidencia, az a megajándékozott Klárka számára nem az.

²⁶ Mieke BAL, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*, szerk. ТИОМКА Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 158.

ismerhették meg. Nem szokatlan a kép és az ábrázolt alak azonosítása, hiszen – ahogy Szajbély Mihály az optikai médiumok érzékszerv-értelmezésével kapcsolatban megjegyzi – „korábban úgy tartották, hogy a látás a látható külvilág pontos megjelenítője; nem kevesebb, nem több annál.”²⁷ A keletkezett képnek a lánnyal való azonosítása így egy intermedialis²⁸ kapcsolatot generál az elbeszélés pragmatikai szintjén: létezik egy festmény, melyet mi, olvasók csak elbeszéltként ismerünk, ám a festmény modellje, „eredetije” maga a másodlagos elbeszélő, alkotója pedig a másodlagos elbeszélő által megteremtett (fő)hős. A szöveggé váló kép (vagy éppen a képpé váló elbeszélés) egy önmagába visszatérő, körkörös mediális kapcsolatot eredményez, mely viszonyrendszerben egyik nem létezhet a másik nélkül. A (befogadó által) sohasem látott kép az intermedialis kapcsolat főszereplőjévé lép elő, léte generálja, majd irányítja a cselekmény hol nagyon is kiszámítható, hol kiszámíthatatlan szálait.

Szilveszter önmaga számára készítette el az áhított jegyes portróját, talán éppen arra gondolva, hogy soha nem láthatja többet az elbűvölő hölgyet, ám az események különös alakulása (s nem kis mértékben Forgács rosszul felmért terve) lehetővé tette számára a portréba zárt lányalak eredetire cserélését. A „csere” azonban önmagába visszaforduló tett is, hiszen annak a lánynak ajándékozza a képet, akit végül megkap, így a lány és a (hozzá tartozó) portré is a férfi házába kerül.

Ugyanakkor kifejezetten árulkodó s Besztercey szubjektumát erősen festő jelenet a már korábban is idézett, a piktor repertoárjára vonatkozó ismertetés. Ahogy fentebb is láthattuk – s ahogyan barátja is tudja –, három témája van: az ősz színei a mindig kék ég alatt, a víz a nádassal és a cseresznyepiros szájú leány.²⁹ Mindhárom téma élete kitüntetett eseményéhez, a füredi kalandhoz s a leánykéréshez kapcsolódik, ahol ugyancsak látta és le is festette e kifejezetten nem formabontó s különleges „modelleket”, melyek így folytonos vissza-visszatérésük miatt e pillanat rabjává teszik a festőt, aki ezáltal a például Vajda Jánosnál is látott befagyott emlékezet foglyává válik.³⁰ A festmény tehát nem önmaga képez narratívát, nem az válik fontossá a befogadó számára, mit láthat rajta a mű valamelyik szereplője, de talán az sem, hogyan beszél el a képeken látható jeleneteket, történeket, tájakat vagy emberalakokat. Ilka narrációjának realitásfoka (ha létezik ilyen egyáltalán) az elbeszélés előrehaladtával egyre megkérdőjelezhetőbbé válik. A nyelv és a kép nem tud összekapcsolódni, ekphraszisszá válni, nem a nyelv képi ereje kerül a középpontba, inkább a kettő összevetetlensége, saját narratív teljesítménye. Ahogyan Gottfried Boehm meg-

²⁷ SZAJBÉLY Mihály, *A sötét szoba és a bűvös lámpa. Kemény és Jókai = Uő., Intermedialis randevűk a 19. században*, Pro Pannonia, Pécs, 2008, 66.

²⁸ Az intermedialis kifejezést itt Werner Wolf fogalomrendszere alapján használom: Wolf médiumfogalma a szemiotikai kapcsolódáson alapul, mely a különböző jelölő- vagy hordozóformák közötti kulturális tartalomátadásra épít. „durch einen spezifischen [...] Gebrauch eines semiotischen Systems [...] oder die Kombination mehrerer Zeichensysteme [...] zur Übertragung kultureller Inhalte.” Werner WOLF, *Intermedialität. Ein weiteres Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft = Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, szerk. Herbert FOLTINEK – Christoph LEITGEB, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2002, 179.

²⁹ GÁRDONYI, *Vallomás*, 218.

³⁰ „E percer élem szakadatlan; / Agyamban ez a jelenet / Kering szüntelen, változatlan, / Mint befagyott emlékezet.” Vajda János: *A kárbozat helyén*

jegyzi, „[a] 20. századig fel sem merült, hogy kép és nyelv egymással olyan viszonyba kerülhetnének, amelyben rokonságuk törékeny kapcsolatnak bizonyul. [...] Arra, hogy szó és kép egymásra utalását le lehetne rombolni, senki sem gondolt.”³¹ A nyelvtől eltávolodva vagy éppen el is válva „a 19. század utolsó harmada óta [...] a festészet a »tisztán vizuális« képre törekedett, olyanra, amely megszabadult a nyelv minden ballasztjától, megkísérelte elválni a szálakat, amelyek az öröklött nyelvi humanizmus jelentésvilágaihoz (a mítoszhoz, a valláshoz vagy a történelemhez) kötötték.”³² Ilka és Besztercey narratív teljesítménye is más-más médium segítségével teljeseedik ki, a történet végére bizonyossá válik, hogy egyik eredménye nem applikálható a másikba, s ahogyan a férfi bezárkózik festményei és a festés performatív tevékenységének világába, addig a nő sem képes kilépni a nyelv, s elsősorban annak szóbeli manifesztációja, a beszéd zárt és bezáró territóriumából.

Ilka nyelvi világának relativitásáról akkor értesülünk plasztikusan, amikor az elbeszélés alatti (lényegében) egyetlen nem nyelvi teljesítményét megfigyeljük: színrelépésekor, vendégük üdvözlésekor három tojást tart a kezében,³³ melyeket hol lerak, hol felvesz, de minden reflektált mozdulatánál felhívja beszélgetőtársa (vagy inkább csak hallgatója) figyelmét arra, hogy sietnie kell, a szakácsné várja a tojásokat, éppen ezért csak nagyon röviden beszélheti el Besztercey kitüntetésének, majd különleges eljegyzésüknek a történetét. Ám folyton megfélekedezik eredeti céljáról és feladatáról, „elcsevegte”³⁴ az időt, szóvá tett mindent, ami tett lehetett volna. Már története vége felé közeledik, amikor a leánykérés terve megfogalmazódott benne („Besztercey megnyilatkoztatom”),³⁵ hallgatója s az olvasó sejtí, hogy már csak a történet – igen régóta várt – csattanója lehet hátra, amikor (a dajkának írt levelezőlap említése után) újra eszébe jutnak a tojások és ideje rövideje. „Csak két szóval mondom hát el” – ígéri,³⁶ ám huszonnégy oldallal később, a vallomás elbeszélésekor (természetesen) még mindig kezében tartja a tojásokat, ezáltal kijelentései valóság tartalma is megkérdőjeleződik. Az elbeszélés valós idejében történő cselekvések (sietség, a tojás kivitele) ugyanis csak verbális megerősítést kapnak, ténylegeset nem, nem sikerül percek alatt elmesélnie a történetet (ahogy többször is ígéri), és nem sikerül kivinnie a tojásokat a szakácsnénak. Ilka így a valós tettektől megfosztott, azokat csupán narrativitásukban átélő szubjektummá válik, aki e saját, narratív világába vonja be az egészen más mediális közegben létező Besztercey, megsemmisítve annak vizuális-performatív világát. Emellett Ilka tetteinek hiánya és az elbeszélés gazdagsága azt is feltételezheti, hogy mindazon események, melyekről mi csak az ő elbeszélésén keresztül értesülünk, hasonló realitásfokkal bírnak, mint a tojások kivitele vagy mondandója rövidre fogása.

A *Vallomás* így felkínálja a beszéd/beszéltetés mint narratív aktus fenomenológiáját – hiszen láthatóvá válik, hogy a(z) eleve interpretált) történetet elmesélő szub-

³¹ Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I.*, 19.

³² *Uo.*, 20.

³³ GÁRDONYI, *Vallomás*, 219.

³⁴ *Uo.*

³⁵ *Uo.*, 254.

³⁶ *Uo.*, 256.

jektum saját identitását teremti meg az elbeszélés során –, ugyanakkor ez az aktus magában hordozza a másik szubjektumának, arcának átírását, ezáltal a másik megsemmisítését is. Hasonló eljárást figyelhetünk meg a *Festő a falun* elemzése során,³⁷ e műben a képi ábrázolás semmisíti meg a hajdani kislány arcát s ezzel az emlékezetben élő leképeződését. Itt a nyelv követi el e transzformációt, hozzákapcsolódva az emlékezet és felejtés kettősének dinamikájához, de még inkább a múlt szubjektumainak dekonstruálásához. A történet tragikumát ugyanakkor feloldja a narratív struktúra tükröződése: amit Ilka a nyelv segítségével hoz létre (transzformál, ferdít), azt Besztercey a festmények képi világának közbeiktatásával éri el, amennyiben befagyott emlékezetként éli újra és újra a (sosemvolt) lánykérés pillanatait – sajátos vizuális világban.

³⁷ Erről bővebben lásd *A csillagok fényezése* című Gárdonyi-kismonográfiámban írt *Képpé váló test, szóvá váló kép* című fejezetet: KUSPER Judit, *A csillagok fényezése. Emlékezet és narrativa Gárdonyi Géza műveiben*, Líceum, Eger, 2015, 49–58.