
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

MÓRICZ ZSIGMOND

BORI IMRE

IV. ALKOTÓI PROBLÉMÁK

„Az albíró elgondolkozva nézett a két tanítóra. Bovarynéra gondolt, akinek az esete oly nagyszerű volt, de amely nem fog ismétlődni soha. Nincs olyan nagy nő a kisvárosban... Ahhoz, hogy valaki olyan arányúvá fejlődjék, ahhoz valami nagy kultúra kell... Micsoda karikatúrája ez a világ, amiben mi élünk, a karikatúrának... Ez már a közönységesség. Az unalmas, egyszerű közönységesség... Hol vannak azok a színek, hangulatok, amiket a francia kisváros ködös emléke a könyvön keresztül meghagyott... Ott színe, illata van az életnek... De itt olyan józan, olyan szimpla minden... nem lehet valami közönységesebb, mint egy házasságtörés ebben a társaságban...”

A kérdés, ami *Az Isten háta mögött* albírójának gondot okoz, nem csupán Móricz Zsigmondé volt. Az 1900-as évek derekán az Ady Endre időszerűsítette „europaiság” gondolata volt Móricz kiindulási pontja, amely magába foglalta a magyar társadalmi „valóság” kritikáját is. Móricz azonban ebben a regényben nem társadalmi-politikai vonatkozásait helyezte előtérbe, hanem a művészeket (noha albírójának vannak sznob pózai is), ebből következően az alkotás kérdéseivel összefüggőeket. Tetten érhető tehát az író, aki a *Sárkány* megírása után találta valójában magát szembe a regényíró gondoljaival, egyúttal pedig a modern magyar próza elméleti és gyakorlati kérdéseivel. Ha ugyanis az albíró mondatait tesszük *Az Isten háta mögött* „archimédeszi pontjává”, akkor azt tapasztaljuk, hogy írónk a maga szempontjából lényeges művészeti kérdésekre keresi a feleletet, mint majd teszi a *Kerek Ferkó*, a *Jószerecsét* és *A fákllya*, évtizedekkel később pedig a *Még új a szerelem* egyes passzusai-ban. Amikor ugyanis a regényben az albíró halálos végű kalandjával bebizonyította, hogy valóban egy házasságtörés karikatúrájáról volt szó a maga közönységességében, akkor az élet—nem élet problematikájában nem csupán a „magyar Ugar” jelképének a tartalmait sejtene fel, hanem

az epikus ábrázolás kérdései is. Mit kezdhet az író a langyos, az intenzitást nélkülöző, színevesztett élet-látvánnyal? — ez Móricz kérdése, s nyilván a Flaubert-re való közvetlen utalás sem véletlen a regényben, amelyet a Bovaryné segítségével is tervezett, hiszen éppen ezekben az esztendőikben kötötték le esztétikai kérdések a figyelmét, természetesen nem függetlenül a *Nyugat* „esztétikai kultúrájának” a hatásaitól. Az olyan típusú kérdésfeltevéssel, mint amilyen a regény albjórójáé, Móricz kortársainál is találkozunk. Kosztolányi Dezső például a vidéki élet ábrázolásának a lehetőségeit latolgatta, és majd a *Pacsirta* lapjain vonja le végkövetkeztetéseit, mondván, hogy az embereknek nincsenek tragédiái, mert olyan világban élnek, amelyben el sem kezdődhetnek a tragédiák.

Egyértelmű, ellentmondások nélküli válaszai azonban nincsenek. A képzelet és a valóság viszonyának szemléletében sem. *Az Isten háta mögött* „magasabb igazságok”, „ismeretlen sikerek” és „hatványozott ideggyönyörök” után sóvárgó Veres Lacija krízisének csúcspontján állapítja meg a szerelmi étellel kapcsolatban, hogy a „valóság mennyire elmarad a képzelet mögött” Onán gyermekeként („Hol van az a nő, aki úgy tudja őt ellátni forraló képzetekkel, mint ő maga. Hol, akibe szerelmes tudjon lenni, amilyen szerelmes a saját maga alkotta nőideálba!... Aki annyi kéjt tudjon neki nyújtani, amennyit ő maga idéz fel magában a zárt ajtó mögött...”). A *Kerek Ferkó* Mariskája pedig, amikor meghallja, hogy Kerek Ferkó véglegénye csatornázási tervéhez gratulált, arra gondo!, „az Élet megtagadta alapformáit”, és „lehetetlen, ostoba, hazug, ádáz idők kora következik”, és egy mondatba foglalja véleményét: „Az ember többet lát a világból, mint amennyit a fantázia megbír.” A képzelet jelentőségéből szemében ez a tény mit sem von le, a művészi „valósítás” legfőbb eszközét látja benne, következésképpen az „élet fotografiai, fonografikus és kinematográf igazságában” sem hisz, miként a Magyarország és nemzetietlenség című 1912-es tanulmányában kifejti. Ám nem csupán elveti, hanem át is értelmezi a naturalizmus klasszikus posztulátumait, és teheti, mert a klasszikus naturalizmus korszaka véget ért már a magyar irodalomban is, és a művészi képzelet követelte jogait, hogy az író „magát az életet” adhassa, s nem „fotografiáját, nem absztrakt megrögzítését a magyar életnek”, ahogyan a Kaffka Margit című, ugyancsak 1912-es tanulmányában ezt a kérdést magyarázza.

Móricz Zsigmond az „abszolút tudományos értékű kísérleti regény” ideáljáról beszél, és amikor tagadja a fotografikus vagy absztrakt ábrázolási mód célszerűségét, elutasítja mind a naturalizmust, mind pedig a tükrözésnek az elméletét, de a képzelőerő mindenhatóságát hirdető nézeteket is, és az alkotás kulcsának a művészi Ént, az alkotó író személyét tartja. És az alkotás mechanizmusa érdeklí mindenekelőtt! „Abszolút tudományos értékű kísérleti regénynek” tartja ugyan Tolsztoj, Goncsarov, Dosztojevskij, azután Dickens és Jókai művét (az *Új földesúr* címűt

emlegeti cím szerint!), de csak azért, mert a kísérleti regénnyel kapcsolatos zolai követelményt parttalanná teszi, a kísérlet elvét leválasztja az iránytól, amely lobogójára írta. Vallja tehát: „Minden igazi író regénye kísérleti regény...” És megmagyarázza ebből a szempontból az alkotás folyamatát a következőképpen:

„Az író ugyanis nem levegőből dolgozik, hanem a valóságból. Az író már a maga belső kísérleti kutatásait dolgozza fel. Az író viviszekció alapján áll: az élet rá nézve laboratórium, ahol ő maga, mint szereplő éppen azért olyan idegen, mert az agya szakadatlanul egy külön, önző munkát végez: fotográfál, boncol, elemez, csoportosít, feldolgozza kész anyaggá a lényge bűvkörébe került létet. Mikor megírja a művét, már csak a kisebb és könnyebb részét végzi munkájának: a kész eredményeit adja közre...” (Kaffka Margit)

Vagy:

„De a népi mesélő s az író, mikor kitalál, ugyanazon lélektani elv szerint dolgozik: élettapasztalatai alapján kombinálja az élet adalékait, és fantáziájában sorra átéli az életbeli lehető fordulatokat.

Ezt teszi az igazi író, ezért az író, az istenadta írótévhetség tulajdonképpen sohasem hazudik: a valóságot adja. Hiszen az élet fotográfiai, fonografikus és kinematográf igazsága, az elmúlt pillanat után már senkire nézve sem fontos. Csak a mély jellemvonások a becsesek, amelyek karakterizálják az életet. És éppen az ebben való kiválóság adja meg az író értékét...” (Magyarosság s nemzetietlenség)

Látszólag Móricz a realizmusnak egy olyan felfogását képviseli, amelyet a XX. század realizmus-centrikus elméletei is vállalhatnának. Az alkotói Én szerepének nyomatékos kiemelése, az „élet mélyebb értelmének”, a „jellemei titkos lényegének” keresése, a „kívülről szemmel észrevehetőnek, füllel s az öt érzékkel megfigyelhetőnek” a visszautasítása, még inkább pedig a maga művészi praxisa azonban arra figyelmeztet, hogy a szokványos realizmus-fogalommal átfogni Móricz esztétikai ideálját nem lehet. Bizonyos azonban, hogy tudatosodott benne a modern regény nem is egy válságtünete, s az is, hogy éppen modernista korszakában többé-kevésbé tudatosan kísérletezett a regényformákkal, a megformálás változatait mérlegelte olyannyira, hogy a *Sárarany* megírása után született minden regénye tulajdonképpen egy-egy regényforma lehetőségének a kipróbálása. Sajnálatos módon azonban alapvető formai elemzése nem készült el ezeknek a regényeknek. Regénymodelljeit sem ismerjük tehát. Holott *Az Isten háta mögött* például mintegy felkínálja a *Bovaryné* analógiáját — a mű felszíni rétegeiben és a mélyebben rejtőző struktúrákban egyaránt. Egyelőre ezért nincsenek „formai” bizonyítékaink arra nézve sem, hogy miért éppen ez a regény emelkedik ki Móricz modernista korszaka alkotásai közül manapság, és szorítja háttérbe az oly sokat emlegetett *Sáraranyt*.

Ami elterelte a Móricz-kutatás figyelmét ezekről a formai kérdésekről, az Móricz ars poetica-szerző, 1912-es tanulmányaiban hangoztatott nézet volt a regényírás formai problémáiról. Tagadhatatlan természetesen az is, hogy ugyanezek a nézetek magát Móriczot vezették tévútra, noha az is kétségtelen, hogy maga sem tudta követni hirdetett elvei útmutatását. S mi több: úgy tűnik, minél inkább hűtlenné vált valamelyik művében önmagához, annál inkább nyert maga a mű formai kvalitásokat, annál inkább „megszervezetté” és megszerkesztetté vált. Ahogy ugyanis sajátos módon értelmezte a „kísérleti regény” fogalmát, ugyanúgy közeledett a regényforma kérdéséhez is, legalábbis elméleti jellegű írásaiban. A Kaffka Margitról írott tanulmányának van néhány mondata, amelyben a „formaszűrősegek” bizonyos lebecsülésének ad hangot. Nem meri ugyan tagadni a művészi forma szerepének jelentőségét általában, és nem is akarja éppen a *Nyugat* hasábjain, de a regényíró kiváltságos helyzetét nyomtatékosan hangsúlyozza. És teszi ezt abból az alapvető tételéből kiindulva, amely szerint, „aki az életét írásban tovább tudja élni, az író”, azaz: „az író, általában a művész az igazi életét művészetében éli ki”. Ám: „A versíró már olyan szigorú formabeli zártágban teszi ezt, mint akár a festő, akár a zenész.” Móricz szerint viszont a „regényíró már a drámaírónál is sokkal szabadabb”, mert neki nincsenek „mesterségbeli gátjai”. S ha ilyen van, akkor az sem más „kis külső segítségnél”, amellyel az „áradást” kormányozhatja, szabályozhatja. Móricz szerint a regényíró a legszuverénebb művész a világon: neki nem „akadály az anyag, amiben ki kell fejezni magát”, s a formák sem, „amelyek látszólag megkötik szabadságában”. Úgy tartja, hogy ezek valójában „kényelmes segítségei” az írónak, támaszai munka közben. Ebben és az ilyen típusú felfogásban nincs helyük forma-kérdéseknek, és a „megformálás” sem látszik fontosabb művészi-írói problémának. Móricz azt vallja, hogy az író, amikor „megírja a művét, már csak a kisebb és könnyebb részét végzi a munkájának: a kész eredményeit adja közre”. Következésképpen, hogy milyen lesz egy regény, az nem a papíron, a megírásakor dől el, hanem még az írói munka fő szakaszában, amikor is az író még a „maga belső kísérleti kutatását dolgozza fel”. Kézenfekvő magyarázatát kapjuk tehát, hogy a vizsgálat miért nem tud megnyugtató feleletet kapni a Móricz-regények megformáltsága-megformálatlansága kérdésére, legfőképpen pedig arra, hogy a regényeknek van-e szerkesztési elve vagy sem. Azaz: az életanyag, amely regénnyé akart válni Móricz műhelyében, bírt-e annyi helyzeti energiával, hogy benne az „alak” az író szempontjából meg tudta mutatni magát különösebb külső, művi beavatkozás nélkül is? Akárhogy van, tény azonban, hogy a Móricz-regények megszülettek, csak eldöntésre vár, hogy a sikerültek az író vallott nézeteivel összhangban, vagy azok ellenében-e.

Nem hihető azonban, hogy Móricz meg tudta kerülni a maga módján

feltárt életanyag jellegének a kérdését. A Kaffka Margitról írott tanulmányának van ugyanis egy kitétele, amely arra enged következtetni, hogy *Az Isten háta mögött* albírójának a már idézett meglátása nem véletlenül került a regénybe. Móricz mintegy művészi konzekvenciáját is le próbálta vonni akkor, amikor a *Színek és évek* „epizodikus előadásnódját” fedezi fel, méghozzá a regényforma kérdésének a kontextusában. Ezt írja: „Föl lehetne tenni, hogy Kaffka Margitnál ez itt csak egy esetleges forma; a regény formája ugyanis az, hogy egy idősebb asszony, visszanevezve életére, gyerekkorától a máig, sorban elmondja a vele történt eseményeket. Ebből mindenesetre sok minden következik, hiszen *nincsen szervesen megépített élet*, a múlt legmeggrázóbb, néha legfontosabb eseményei végül is csak epizódoknak tűnnek fel...” (A kiemelés az enyém. B. I.) Bármennyire is rátapintott a XX. századi regényíró alapvető problémájára, itt, paradox módon, magára, a „férfi-íróra” nézve érvényesíteni nem tudta, vagy nem akarta az egy *Az Isten háta mögött* kivételével. Pontosabban a művészi Éntől várta el az élet szervesessé tételét — mint példái is hivatkozásai bizonyítják, a XX. század nagy regényíróinak mintájára.

Van természetesen olyan regénye is, amely nyomatékosabban arról vall, hogy Móricz Zsigmond a művészi tudatosság szféráját nem kerülhette meg. Ilyen például a *Kerek Ferkó* című 1912-es regénye. Nincs szándékunkban ezt a regényt kiszakítani a Móricz-műveknek abból a sorából, amelybe a Móricz-irodalom a *Harmatos rózsá*, *A galamb papné* és a *Nem élhetek muzikaszó nélkül* című regényeket sorolta még, s nem is akarunk különösebb jelentőséget tulajdonítani ennek a regénynek, noha Czine Mihály is olyan regényeket emleget vele kapcsolatban, mint amilyen Kafka Margit: *Allomások*, Oláh Gábor: *Szegény magyarok*, Benedek Marcell: *Vulkán*, Harsányi Kálmán: *Kristálynéző* című alkotása, amelyeket a *Kerek Ferkó* rendre megelőz, hiszen amazok legtöbbje (igen jellemzően) 1914-ben jelent meg. Ám nem fogadhatjuk el azt az állítást, hogy a *Kerek Ferkón* a „zagyva moderneskedés” bírálata húzódik végig. Vonzónak találjuk ugyanis azt a gondolatot, hogy ezt a Móricz-regényt sajátos művészi disputaként olvassuk, amelyben a szecessziós lelki indázások állnak szemben a vaskos anekdotával egy élet-szintéren, amelyet az ironia holdfénye világít be.

Szecessziós a „polgármester úr kisasszony lánya” ebben a regényben. Őneki „zúg a feje a legmodernebb irodalmi »látásoktól«, amelyek egészen különleges régiókba emelték az észjárását”, mert tanítványa a „nagy festőnőnek, a Nyugat legújabb kreációjának, akinek szédületes stílusát viaszlélekkel őrzi meg a kislány”. A hangulatok, gesztusok azonban, amelyeket Móricz ironikus felsőbbiséggel stílusként interpretál, felbukkantak azonban már a *Sárarany* grófnéjának rajzában is. Felmerülhet azon-

ban a kérdés, a túltrajzolás nem a kontrasztok élesebbé tételét szolgálja-e Móricznál. Mert kétségtelenül stílparódia következő részlete:

„... Már csak behunyt szemmel láttam ezt az életet s pikánsfinom-ságú összhatásba olvadt nálam az egész. A legmodernebb látás leszűrt színeit vetítettem rá s valami parfümös sajtyszerűség telítette meg az itthagyt világot, amelyet az én empire lelkem igazi bieder-mayer érzésekkel bontott fel, a saját ködén át, mint egy vakult tükörben, csodálatos varázslattal rögzítve meg a gyermekkor elmúlt, furcsás emócióit, amelyeknek az alaphangja mindig ugyanaz, de az intonálása újra más és más...”

És ennek a folytatása:

„Beérződik hozzám a tubarózsák fölcseggő éles szopránja, s elnyomja a fásult, rozoga koldusnép szomorú lelki penész szagát... Mit ad az élet? Nagy érzéseket, félelmes megpihenőket, várásokat és meglátásokat, emóciókat... Gyönyörű kilátásos hangulatokat, az illatok szubtilis átmeneteinél, s úgy húzom magam kicsire, gyávára az Élet fala tövéen, mint egy tolvaj árnyék...”

Azután pedig a hasonlata:

„Szűk az életem... mint egy szomorú kisvárosi szoba őszi esős délutánon...”

Egy sznob állna előttünk a polgármester lányának az alakjában? Szobája „mint egy keleti bazár”, s már nem érdeklik a japán iparművészeti tárgyak, a divat immár a „tisza indiai iparművészeti dolgok vásárlása”. Móricz nem hagy kétséget afelől, hogy a szecessziós ízlést mutatja be. A lány szavai is ilyenek: „finomak, modernek, különösek”. Amit pedig naplójába leír, azt „szinte kéjérzéssel” teszi — méghozzá a „legújabb s legfiatalabb írók modorában”! Ezért van az, hogy amikor megtudja, Kerek Ferkó meg akarja szöktetni, előbb a „kentaur és a lány”, a „mongol törzsfőnök és a leányrablás az ókorban” analógiái jutnak eszébe, és csak azután, hogy ezzel a szöktetéssel sérelem érne az ő „modern nőies-ségét”. Ami elgondolkodtató, az a *Nyugat*-ellenes éle ennek a „modor”-mutatványnak, s még inkább az, hogy ugyanebben az évben Krúdy Gyula is ezzel a kérdéssel foglalkozik *A vörös postakocsi* című regényében, holott az ő prózavilága közelebb állt azokhoz a lelki szenzációkhoz, amelyekről ezek a „legújabb és legfiatalabb írók” beszéltek akkoriban a *Nyugat* szövegeiben.

Am hogy Móriczot az életen kívül az irodalom kérdései is foglalkoztatták, s hogy a *Kerek Ferkó* éppen ebből a szempontból jelentős első-sorban, az bizonyítja leginkább, hogy a polgármester lányának enervált szecessziós életérzése és stílusa ellenpólusaként az anekdota világát állítja elő. S nem véletlenül! A „madarasi emberről” szóló adomák éppen úgy hőst és stílust jellemeznek, mint a szecessziós futamok, és nehéz lenne eldönteni, az író maga melyiket tartja távolabb önnön írói mivoltától.

Az első madarasi adomát még a polgármester felesége szövi beszédébe: „Annyi az egész, hogy meg akarom veled beszélni a dolgot, mint a madarasi tanú az ügyvéddel... Azt mondja neki, hogy »tekintetes úr, hun is vótam én akkor meg akkor? Csak azért kérdem, hogy osztán egyformán beszéljünk!«” A többit azonban Héya, a mérnök, sziporkáztatja fel a bálón a szecsessziós polgármester-lánynak. „Mert Madaras jeles egy hely ám... azt magácska még nem is tudja, hogy milyen szellemes népek laknak ott. Tudja, kinn járunk a határban, hát egy tanyába épp akkor ér oda a végrehajtó, mikor mi. Természetesen foglalni akar. Van ingóság? — kérdezi a paraszttól. — Nekem nincs kérem, több ingóságom, csak ez a böcső. A végrehajtó megcsóválja a fejét. Hát fekvősege van? — Benne fekszik, kérem, félesztendő lesz már innen-onnan...” Tanulóság a következő kis epizód is:

„— Hol szedi ezt a sok adomát? Maga egy becses ember, Héya.

A mérnök nagy, fekete bajusza alatt szokása szerint kissé elmosolyodott, és új adomával felelt.

— Hát instálom, úgy vagyok én az adomákkal, hogy elveszem őket, mint a szolgabíró a cigány szamarát.

— Ugyan! — s a lány már kissé kicsinylő szemmel kereste, van-e mélye ennek az embernek?

— Ha a nagyságos főszolgabíró úr elveszi a szamaramat, vöm lesz!”

A mérnök hirtelenében még öt madarasi adomát mond el (a madarasi asszony és a teafőzés; a halottkém és a madarasi özvegy; a madarasi fiú osztózik az anyjával; a madarasi asszony és a baptista), és regénybeli funkciójuk ugyanaz, mint a lány levél-betétjei volt: egyszerre örökíteni meg egy tudatvilágot és egy világhoz való viszonyt. Móricz azonban még ezzel sem elégszik meg. Kerek Ferkóját, jellemző módon, a népmesék világához viszi el. A parasztnépet sokáig ő is a Héya módján látta, „érdekes, kissé komikus állatnak, amely nagy csizmáiban, ég felé emelt termetével, de földbe ragadt szellemével méltatlanul s furcsán viselne az emberarcot”. Aztán „fölfedezte, hogy ő paraszt”, és felismerte, hogy „egész lénye leggyökerében zsinóros és sujtásos, tulipános és keleti színes, zírós parasztkarakter” az övé. Azt is mondhatnánk, hogy Turi Dani edestestvére, aki „bátyja” ellenében már tudatosan, programszerűen és Móricz elvárásainak szellemében „paraszt” — „a Kun László dőzsölő és kunok kunjai közül valónak érezte magát”. Ezért történhetett meg, hogy a „parasztok, a béres, napszámos, pásztoremberek furcsa szavai s még furcsább élete egyre közelebb jöttek a lelkéhez”. Móricz ezt a világot sem „tartalmaival” állítja az olvasó elé, hanem stílusával, tegyük hozzá, fölöttébb jellemző módon népszemlélete szempontjából. Nemcsak Kerek Ferkó, Móricz is „hallgatja” a népet, úgy, „mintha álomban volna, egy ideális, nem is földi ember világában”, és jegyzi fonetikusán a szavakat, hiszen úgy érzi, „mintha nem is azon a nyelven beszélnének, amit

megszokott magyarul az úriember füle". Leírja „csaralásukat”: „— No te leginybogyó — kiált egy gyerekre az öreg Nagygyörgy Ferenc, aki a pusztai életnek amolyan magátul nőtt békebírája volt, s széles, kemény fogú szájában csak úgy tátogva rága a szókat —, lökd le a kaffancsot a toppancsrul, osztán rázz egy kis cakort.” A Héya „úri” adomáival szembeszegezi a népit a „páli ember vasának” a keménységéről: „Az is, mikor aszonta neki a kovács, hogy még keménye, hajja, aszongya rá, hogy hogyne vóna kemény, mikor esztendeje a palláson száradt!” És megtoldja azzal az adomával, amely arról szól, hogy „megaggya a móggyát, mint a Rexus-zsidó csikóherélője”. Beleszövi a tárgyak „beszédének” népi s tréfás értelmezését, azután Zöld Marci-, Agyal Bandi-történeteket közöl (több mint valószínű, hogy a maga gyűjtésében), elmondja Csehó Pista deresre húzásának a históriáját, és Kerek Ferkóval a „kimondhatatlan édességű éjszakában” népmesét hallgattat, és arra döbenteti, hogy „aki ért hozzá, ebből a meséből jobban megértheti a magyar fajnak egész szellemét, mint kötetnyi magyarázatból”. Közöl népdalrészleteket — most már a népiesség ellenében azokat, amelyeket maga is hallott és lejegyzett gyűjtőútjain. A pásztoréletről Csehó Pista, a bal-ladahős, eseteinek kapcsán esik szó, aki híres számadó volt, de végül is felakasztották, mert „megszalajtotta erőszakkal a barmot”, így „legjobban terhelte a Katlangané vallása”. Móricz szinte halmozza a folklorisztikai jellegű anyagot. Pásztorhőseivel elmondhatja a pásztori regulát és a pásztori tempót, előadhatja a cserén rendjét, Kerek Ferkó megtudja, hogy mi a szárazhús, hogyan kell „iszáknak nyúzni a bürgét”, azután pedig hogyan kell a pásztor-nak enni és mulatni. A pásztor-epizód zárórészében pedig Kerek Ferkó nemcsak azt mondja, hogy „nincs az a híres író, akinek valaha úgy gyönyörködött volna a beszédjében”, mint annak az öregnek az előadásában, aki mindezeket elmondta neki, hanem arra is gondol, hogy mindezt le is kell írni, hogy „még a késő unokák is tudjanak róla”. A regényszövegből természetesen azt is megtudjuk, milyen szerepet szánt Móricz ennek a pásztoréletet megidéző betétnek. Ezt olvassuk:

„Ferkó nagy élvezettel hallgatta a beszédet. Írni szerette volna minden szavát. A haszontalan kis epizódon át, amely olyan lényegtelenül libbent meg, még ennek a színezetlen életű pusztai embernek az életében is, egy régi, letúnt világnak a képe újult meg előtte. Egy világé, amelyről ezredrésznyi nem tudunk, mint a régi rómaiak és görögök életéről, pedig itt van egy lányomnyira mögöttünk...”

A *Kerek Ferkó* most jelzett három rétege Móricz tudatos művészi törekvésének a reflexeként jött létre, hiszen egyik sem azonos a narrációnak „móriczi” módjával, ilyenként pedig sajátos funkcióval bíró kivételt jelentenek, mint majd amilyen lesz a *Tündérkert* és *A boldog ember* is az író opusában. Valószínű ugyanakkor az is, hogy a *Kerek Ferkó*

stílus-kérdései, és a velük összefüggő szemléletbeli problémák nem értelmezhetők a Magyarosság és nemzetietlenség című tanulmányának a szempontjai nélkül. Ez a tanulmány világíthatja meg Móricznak azt a szándékát, hogy a két, a „nyugati” és a „keleti”, művészi út ellenében felmutassa a magáénak tudott harmadikat.

Ezt nyomozva kell megállnunk a *Jószerecsét* egyik mikro-epizódjánál, amelyben Rassovszky az öreg Nemessálynak, a „Vezérnek” a szobájában felfedez egy Rippl-Rónai-festményt:

„— Ez egy jó dolog — mondta egyszerre, kizökkenve a gondolatából. — Ez egy jó dolog! s egy napsütéses, szinte égően sárga színekkel pompás kép előtt megállott, s kinyújtotta rá az ujját, mintha valakinek magyarázna... Ez az új élet, a mai ember szemével meglátott élet... Hogy kerül ez ide!

Szúrós fekete szemével erősen nézte, s egészen felvillanyozódott tőle...

Ez az egész felrzza az embert, kiforgatja abból a szürke közömböségből... Itt rikoltanak és égnek a színek... Kékek és sárgák és lila árnyékok és csillogó ablak... A fehér és a zöld együtt... Rippl-Rónai... Persze...”

Két szempontból is tanulságos ez a regényrészlet. Felveti a Rippl-Rónai és Móricz Zsigmond felfogása rokoníthatóságának a kérdését, egyben pedig jelzi (az idézet lehetséges folytatásában található fényképnézés mozzanatával) azt a tényt is, hogy 1912-es tanulmányai után is foglalkoztatták alkotói problémák, s hogy frappáns definíciókat is talált megoldási kísérleteinél.

Vargha Kálmán részletesen (több szempontból is egyoldalúan ugyan) tárgyalta a magyar szecesszió nagy művészenek és Móricz Zsigmondnak a viszonyát, megmagyarázva, miért vonzódtak egymáshoz. Hivatkozik Móricz három cikkére (1927-ből, 1928-ból, 1937-ből), a *Míg új a szerelem* szobrászára, akinek Rippl-Rónai volt a modellje, s ezzel kapcsolatban állítja, hogy mind a ketten az „egyszerre festés” elvére esküdtek, „rábizták magukat ösztönükre”. A *Jószerecsét* viszont arra figyelmeztet, hogy Móricz a Rippl-képeken a „mai ember szemével meglátott életet” fedezte fel, és 1927-ben is úgy tartotta, hogy a „látásnak ez az újsága, az érzésnek ez a csiklandó boldogsága volt... a legnagyobb kincse” Rippl-Rónainak. Perdöntő-e tehát a Rippl-Rónai művészete iránti vonzalma Móricz Zsigmondnak művészeti „iránya” megállapításakor? Ismét csak sajátos ellentmondásaira hivatkozhatunk, amelyekben kétségtelenül adva voltak mind az új művészet megteremtése iránt érzett igények, mind pedig az új művészet megvalósításának elméleti és gyakorlati, az igényeknek is ellenálló problémái. Ismét csak a stílusnak Móricznál még nem vizsgált jelenségei lehetnének a döntők, mert ha a Rippl-Rónai-párhuzamoknak van jelentőségük, akkor azokat elsősorban a stílus-szinteken érhetnénk tetten. Az expresszivitáson kívül például Móricz elő-

adásmódjának bizonyos dekoratív jellegében, s talán a „kukoricás” technikában, ha ilyen egyáltalán elképzelhető a prózastílusban, olyan pillanatok keretében, amikor a szöveg képi szerveződést mutat. Természetesen sajnálnunk kell, hogy Móricz nem fejtette ki részletesebben a tízes évek során, hogy neki magának mit jelentett a „látásnak az újdonsága”, mert ha a *Jószerencsét* idézetét vesszük alapul, akkor a ríkolto és égő színekre kell gondolnunk, amelyekkel az „új élet” kifejezést nyert a regénybeli Rippl-Rónai-alkotásban, „egy napsütéses, szinte égően sárga színekkel pompás képen”. S ezzel együtt ott van Nemessály Eugénia fényképe is, amelynek leírásából már idéztünk. Ennek fontossága miatt fel kell idéznünk a kép leírásának bevezető részét is, hiszen ezzel a képpel kapcsolatban Móricz jelentős és jellemző kijelentést tesz. Olyan fényképről van szó, amely hősnének, Rassovszkynak, éppen úgy tetszik, mint neki magának:

„Mintha megbabonázta volna a kép, úgy vonzódott egyre közelebb hozzá. Kissé bágyadtan egy fiatal nő, ujjai közt egy szál rózsával, amely finoman ereszkedik le az arc, a mellfodrok egyedül világosabb vonalában... A finom modern ruha, amely a cinquecentóra emlékeztetett, sőt bizonyos németalföldi rajzokra... A kis mosolyú, mélységesen élő mosolyú arc, monalizás pilantású, minden titkokat élő arc, csodálatos hatással volt rá. El nem tudta venni az arcról a szemét, s érezte, hogy valami szerves összefüggés van e pompás, enyhén antik karakter és a háttérül használt nagyszerű gobelin közt, amely a régi festők tájkép háttérét adta ki. A síkon turbánosan vadászó urak, s a csaholó vadászebek erőteljes, bizarr háttére, a túvarrás tömör rajzával kitűnően emelte ki a hölgy modern, túlfinomult s mégis élettől teljes erővel gazdag egyéniségét...”

Egy imaginárius kép pompás, noha közelről sem a móríci narrációról valló jellemzése ez, amelynek kapcsán Móricz az egyik legfontosabb esztétikai jellegű megállapítását teszi, ami azt bizonyítja, hogy a *Jószerencsét* a Móricz-interpretáció szempontjából a legfontosabb művek egyike, hiszen tragikum-felfogásáról is ebben vallott! Úgy tetszik, itt oldja meg a „festmény vagy fénykép” dilemmáját, minthogy tudjuk, a „fotográfia” 1912-es tanulmányaiban elutasította. Nemessály Eugénia fényképét ellenben elfogadja a következő, kulcsfontosságú minősítés kíséretében:

„Fénykép volt, de egy azok közül a mesterien sikerült fényképek közül, amely a képek minden hatását adja, megsúlyosbítva az Igazság abszolút hitelével.”

S ez az, amit a realizmus klasszikus felfogásával a XX. század második évtizedében már nem lehetett az irodalomban sem előállítani. Móricz sem tudta, éppen ezért az 1910-es években regényeinek java kísérleti, útkereső jellegű alkotás, amit 1912-ben elméleti jellegű vizsgálódások

jellemeznék, amelyek 1914-ben is jelt adnak magukról, és a Rippl-Rónaira való egyértelmű hivatkozással karakteréről is számot adott.

Egységes művet azonban modernista korszakában *Az Isten háta mögött* kivételével nem tudott alkotni, minthogy regényről regényre haladva keverte az „Igazság abszolút hitelével” teljes kifejezési lehetőséget. S akár egy regényen belül is — mint láttuk — tudatosan élt nemcsak egymástól eltérő stílusbeli megoldásokkal, hanem tartalmi és ábrázolásbeli változatokkal is. Ilyeneket látunk *A fáklya* szövegében is, amely e kísérletező korszaknak már utolsó művei egyike. A fantasztikum vonzásának itt például nem tudott ellenállni, s jellemzően hősiére (de magára az íróra is), Verestói György: *Holtakkal való barátság* című művéből veszi át a „csudálatos repülésről való gondolatok” részletét, amelyben megtalálható mind a Holdba való utazás ötlete, mind pedig az a legendás anekdota, amely szerint a szerbek királya azzal fenyegette meg engedetlen alattvalóit, hogy lajtorjákat csináltat és azokon megy fel az égbe panaszt tenni. És itt ír le egy „villanásszerűen gyors és kápráztató” szerelmi látomást, ismét csak Onán gyermeke élményének megörökítése céljából, János jelenéseinek stílusában. Mindez pedig arról vall, hogy írónk modernista korszaka regényeinek vizsgálatakor különböző jellegű és modorú betéteinek különös figyelmet kell szentelni. Nélkülük Móricz prózáját meghatározni lehetetlennek látszik. Inkább csak jelzetként írjuk ide e betétek néhány mondatát, hogy érzékelhessük, milyen egymástól messze eső stílvilágot kapcsol össze egyetlen regény szövegében is.

„Nem régiben is találkoztak olyan Természet vizsgáló Böltsek, akik azzal kérkedtenek, hogy ők tudnának olyan szárnyakat csinálni magoknak, mellyekkel éppen a Hóldba bé repülhetnének, sőt még a Hóldon túl is mehetnének — olvassa Matolcsy Miklós Verestói György szövegét. — De én az ilyen csudálatos repülésről való gondolatokat mind csak repülő Hazugságoknak tartom... Az Ember melyjén levő inashúsban nintsen annyi erő, hogy az által az Ember magát a Földről felemelvén, ebben a híg, vékony és nemigen sűrű Levegő-Égben repdeső madár módjára ide s tova hordozhatná...”

Matolcsy, káprázatában, azonban az égbe jut:

„...S ott fenn látta a lányt az egek kárpitja fölött, János jelenéseivel, elragadtatik a Lélektől s királyi széket lát a mennyben, s a székben ül vala egy *valaki* s a tekintete hasonlatos vala a jáspis és sardius kőhöz, de a szék körül vala a szivárvány, s az hasonlatos vala a smaragdhoz... És a szűz ült isteni fényben s minden ruhája ez isteni sugárzás és tündöklés vala, s emlídi ki voltak feszítve, mint az elefántcsonttorony, s köldökből boldogság, sugárzott, mint a babiloni rétek illata. És ő nem érthette el. És akarta és kellett s el kellett érnie. S nőni kezdett teste fölfelé s végtelenségbe, mint egy fárosz, egy torony, egy világító szál a csillagok fölél, az Eiffel-toronyhoz hasonlatosan, s két talpa lön e

toronynak két alapjává s a két könyöke más két talppá, s a kezeit összefonta mellén, a teste fölött a boldogságosig...”

És azután a nagy, expresszív tűz-leírás, a közlés egy harmadik változataként:

„S megindul, rohan, mintha súlya nem volna a lábának, csak lebeg, s ott van, és mellette egy égő legény zuhan le a magasból, magasan lobog a láng a feltartott karjain. »Sarkadra való vagyok« kiáltja, lezuhan, elhallgat, halott. Egy láng utánavonít és üvölt: Megégett a zsír! Uuu... Az emberzsír lánggal ég, bűz és irtóztató. Tépik a boglyát, ahogy érik, a bíró vonít »feleségem!«, már fogja a karját, letapodják, odavan. S ő is ragad, egy kart, belekapaszkodik egy tátogó polipba és húzza, húzza, hanyatt esik, letérdel. Egy legény esik rá, égett arccal vigyorog, fel akar állani, nem bír, a lábába egy gyerek kapaszkodott, ennek semmi baja, szepegeve áll odább, iszkol, mint egy eb, ép bőrét viszi...”

Úgy tűnhet, hogy modernista korszaka delelőjén Móricz Zsigmond önnön művészete szempontjából tisztázta nézeteit. A *fáklya* lapjain legfeljebb már csak munkamódszeréről, anyaggyűjtő technikájáról val! abban az epizódban, amelyben elmondja, Matolcsy Miklós „Verestói uram” oratóiának olvasása közben jegyzeteket készített: „Úgy cél és központi gondolat nélkül, egyszer teológiai, máskor politikai, szociológiai vagy írói, sőt legtöbbször egyszerűen emberi dolgokat tűzött tollhegyére. Ki tudja, mire lesz jó valaha...” Nincsen messze ettől azonban a Tömörkény Istvánról írott cikkének az a kitétele, amelyben Tömörkényt azért dicséri, mert „önkéntelen följegyzője volt... a nagy pillanatoknak, amelyek megrendítően hatnak”, és néhány kiszemelt példa bemutatása után megállapítja: „Még nem nőtt ki Tömörkényben tiszta irodalmi hitvallás, hogy ezeket a finom, finom életmotívumokat gyűjtse fel, de érezte, ösztönszerűen rátapintott, ahol ügyébe esett.” De ez a regénye ideológiai krízisének a tükre, és innen a *Tündérkert* és a *Pillangó*, illetve a *Légy jó mindhalálig* harmóniájának csalóka ígéretföldjére indult el.

„Egyszerre festéssel” készült, ám közléről sem egységes jellegű művek születtek tehát modernista korszakában, belőlük éppen az hiányzott, ami a Rippl-Rónai-képeket valójában nagyra tette: a művészeti szemlélet modernsége. A Móricz-regények „rétegezettek”, s néhány jól elkülöníthető réteget fel is mutattuk tanulmányainkban. De nem érintettük narrációjának tengerszintjét, azt a közeget, amely a rétegeket körül fogja, mert úgy tartjuk, hogy ez a közeg bír legkevesebb jelentőséggel.