

## MÓRICZ ZSIGMOND

B O R I I M R E

## I. MODERNNEK LENNI!

Talányosan hosszúra nyúlt kezdetek után gyors és látványos delelőre jutás az 1900-as évek modernizmusának égiske alatt — ez Móricz Zsigmond munkásságának summája a *Tündérkert* megírása körüli időben lejátszódott pályafordulatig. Kortársai közül nem ő volt az egyetlen, aki a modern művészi ízlésvilág és világlátás felé messzibb tájakról indult, ám szinte nincs senki, aki olyan nehezen és annyi művészi tusa árán vált a „modernnek lenni” parancsa meghallójává, mint Móricz Zsigmond. Ha pár esztendővel előbb indul, mint Ady Endre és Krúdy Gyula, vagy pár esztendővel később, mint Babits Mihály, Kosztolányi Dezső vagy Csáth Géza, nyilván a „hogyan írni?” kérdésére könnyebben feleletet talál. A századforduló pár esztendeje azonban még kevesebb meg nem világított okok miatt a modern magyar irodalom alakulástörténeti görbéjének egyik mélypontja. Úgy tetszhetett, hogy a hagyományosabb ízlésnek sikerül visszaperelnie az 1880-as években, illetve az 1890-es évek elején fellépett első „modernista” nemzedék művészeti eredményeit. A modern és modernebb törekvések válsága azonban kétségtelen. Magyarozhatjuk ezt valószínűleg nemzedékváltással, még inkább pedig a magyarországi polgári fejlődés krízisével is. Tény azonban, hogy azok, akik a századfordulón kezdték művészi pályájukat, légüres térben taiálták magukat. Az oly lassan készülő második Ady-kötet, az elbizonytalanodó, tétovázni kezdő Krúdy Gyula novellisztikája, amelyet az utókor majd „mikszañosnak” nevez, beszédes példája a modernista irodalom hullámvölgyének. A pályáját kezdő Móricz Zsigmondnak sem volt valójában hol megvetni a lábát. Írói batyujában devalválódott értékeket cipelt magával: a protestantizmust és irodalmi népiességének az ideálját. A protestantizmus társadalomszemléletét határozta meg, nép- és magyarság-felfogását befolyásolta, az „édes hangulatokat keltő” Baksay Sándor népies novellisztikája pedig életlátását irányította és irodalomszemléletét határozta meg. A „szép történet” eszménye lebegett a szeme előtt, amely-

nek elengedhetetlen feltétele volt az „erkölcsi igazságszolgáltatás” azon az alacsony szinten, amelyet évtizedekkel később majd a „Protestáns Árvaházi Naptár” fogalmában jelöl meg. Művészi szempontból nem is vezetett onnan út, ahol Móricz az indulását követő majd egy évtized során állt. Kísérletei meddőeknek bizonyultak. A novellák különösképpen, hiszen csak verses állatmeséi keltettek figyelmet, ez a műfaj viszont nem olyan volt, hogy arra a fiatal író művészi létét alapíthatta volna, *A szép asszony dombja* „csengő versei” pedig a műfaji mélypontot jelzik. Nem bizonyultak termékenyítőeknek a korai, nagy ambícióval készült tanulmányai sem. Velük Gyulai Pál körének áldozott, amely végeredményben befogadta. Ennek a körnek esztétikai agóniáját sem érzékelték kellő mértékben, hiszen az még a múlt század utolsó évtizedeiben lemondott az esztétikai gondolkodás igényéről. Sem magyar példaképeinek munkái, sem a maga munkássága nem vetett fel művészi kérdéseket tehát — egy korszakban, amelynek légköre éppen esztétikai kérdésekkel volt telített. Nem volt útja a társadalmi élet jelenségei felé sem akkoriban: a Baksay Sándor világa, miként az irodalomtörténeti közmegegyezés mutatja, a városi-polgári irodalomra reakció, ilyenképpen Móricz nem láthatta meg a századforduló korának valóságos társadalmi erőviszonyait és oly kiélezetten felmerülő kérdéseit, következésképpen ismeretlen maradt számára éppen az a társadalmi talaj, amelyen a korszak modern magyar irodalma megszületett.

Az idejétmúlt eszményítő relizmus híve mit sem tudott kezdeni a modern művészeteknek a századfordulón már Magyarországon is ismert vívmányaival. Nyilvánvalóan nem csupán arról van szó, hogy Móricz nem vett tudomást a naturalizmusról, a szecesszió artisztikus világáról vagy az impresszionizmus kínálta szépírói lehetőségekről. Sokkal inkább feltehető, hogy abban a művészi körben, amelyben mozgott, nem tudta megszerezni azokat a modern alkotásokhoz nélkülözhetetlen távlatokat, amelyek lehetővé tették volna az életanyag felszabadult, szuverén kezelését, általában a kreatív alkotási módot. Tudjuk, a korszakra annyira jellemző formai kísérletek nem voltak artisztikus játékok csupán, hanem az élet valósága egy nagy területének a felfedezését is lehetővé tették. Az új stílustörékvések is a valóság felé tágitották az írói szemhatárt. A fiatal Móricz viszont még a hasonlat lazítására sem vállalkozik, nem-hogy a metafora kalandját merte volna vállalni, vagy akart és mert volna „színesen” látni, mint magyar kortársai, akik a képzőművészetek látás-iskolájába is el-eljártak. A hasonlat költői lehetőségeivel sem élt tehát, és később sem lesz előadásmódjának jellemzője a jelentéstöbblettel rendelkező hasonlat. Legerősebb hasonlata is erőtlen még 1911-ben is, holott ekkor már eltérte azokat a szálakat, amelyek indulásának eszményeihez fűzték. Természetesen mindez a lehető legszorosabb kapcsolatban állt a fiatal Móricz valóságglátásának jellegével, amelyet a látszatokkal

való megelégedés jellemez elsősorban, miként azt a XX. század első hat-hét esztendőjében írott novelláinak látszatvalósága oly szemléletesen bizonyít is. Ritka ezekben az években az olyan Móricz-novella, mint amilyen a *Tragédia* című például. A legtöbben az életközeg langyosságát érzékelhetjük csupán: duzzogó férfiak, diadalmaskodó lányok, asszonyok árnyalakjai vonulnak el a szemünk előtt, mintha csak azt példáznák, hogy az anekdota erejéből a XX. század elején már csak ennyire futotta csupán.

Móricznak tehát az 1900-as évek második felében revízió alá kellett vennie egyrészt műveltségének XIX. századi eredetű alaprétegét, másrészt pedig meg kellett barátkoznia azokkal az intellektuális áramlatokkal is, amelyek a kortárs magyar írókat már befolyásolták, hogy alkotói meddőségéből kitorve a modern magyar irodalom pozícióit tegye magáévá, ilyen módon engedelmességhessen a „modernnek lenni” korparancsának. Nem tüntető és nem radikális szakításról van szó természetesen. A kiutat is jellegzetesen XIX. századi eszmék kínálták fel, a Pallagi Gyula közvetítette evolucionizmus, darwinizmus és pozitívizmus. Nyilván nem kereshető ezeknek tételes hatása a Móricz-művekben, de hogy az írónak meggyőződésévé vált az a nézet, amely szerint az életnek „két vezető problémája az anyagi élet és a sexualitás”, kétségtelen. Egy fiatal naturalistának kétségtelenül jó vezetője lehetett volna Pallagi Gyula tudománya nemcsak a világnézet, hanem a szépprózai ábrázolás kérdéseiben is. Móricz azonban alig kamatoztatta a hallottakat és olvasottakat, a *kísérlet* gondolatával pedig valójában meg sem barátkozott. Fogékonyságának mutatkozott azonban a nyilvánvalóan Pallagi Gyula közvetítette lélektani és pedagógiai nézetek iránt, amelyeket az evolucionizmusból első mestere kiszűrt. Haeckel biogenetikum elmélete is majd csak évek múltán, a *Sárvány* írásának idején fejté ki hatásait: Turi Dani életútja a „törzsfajlódás” tükré is. Természetesen a származás gondolatának is nagy lesz a szerepe, a környezet befolyása nagy jelentőségének felismerésével egyetemben. Ma sincsenek azonban fogódzóink Móricz „biológiai parabolájának” geneziséhez. Azt tudjuk csupán, hogy hirtelen és minden különösebb előjelezés nélkül a Móricz-novellák erotikával telítődnek, s hogy az elkövetkező években a regényekben is központi szerepet kapnak. Holott az erotikus motívumok megszólalása magával hozta az író valóságlátásának a megváltozását is, mintha azt látnánk bizonyítottan, hogy az író, aki nyíltan mer beszélni a szerelem kérdéseiről, a társadalmi élet egyéb jelenségeinek ábrázolásában is vérszemet kapva radikalizálódik. Valószínűleg árnyalatokról van szó a fentebb jelzett sorrendben, Móricz művészetének alakulása rajzában azonban el nem hanyagolhatóan látszik; mert a kor modernizmusához való közeledésének formájáról árulkodik. S nyilvánvalóan az is értékelhető, hogy a nemiség interpretációja a Móricz-művekben milyen jellegű, hiszen a

döntő mozzanatot jelenti az író „modernizmusának” kialakulásában: ebben talált ugyanis a korszak szellemével érintkezési pontokat. A Móricz-művek szerelem-felfogása ugyanis mindenképpen rokon, ha nem azonos a szecesszióban virágba szökött „sexuálpatológiával”. Ha csak naturalizmust emlegetünk, Zola és Bródy Sándor műveire hivatkozunk Móricz Zsigmonddal kapcsolatban, legfeljebb külsőségeiben határoztuk meg művészetének kibontakozóban lévő folyamatát. S nem is csupán arról van szó, hogy írónk felfedezi az ember ösztönéletét és az ösztönemberek életét, hanem arról mindenekelőtt, hogy a patalogikus jelenségek kötik le figyelmét, hogy a stilizálásra emlékeztető előadásmód nyomaira az ilyen jelenetekben bukkanunk, hogy a novellák, regények színpadára lépő nőalakok „viselkedése” azoknak a normáknak tesz eleget, amelyeket a századvég „fatális asszonyai” kodifikáltak életerben, irodalomban és képzőművészetben egyaránt. Az sem mellékes természetesen, hogy Móricz előbb nézett a szerelmi élet mélységeibe, és csak azután a társadalmi létezésnek addig számára elzárt világába, végeredményben pedig hogy a szerelem kettősségét előbb fedezte fel, mint a látszat és valóság ellentmondásait az élet más területein. Ebből a szempontból kétségtelenül nagyobb jelentőséggel bír a Csipkés Komárominé című elbeszélése, mint az írói út fordulópontjának tartott Hét krajcár. Amabban esik szó nyomtatékosan a „híg erkölcsű magyar glóbusról”. Nincs rajta ember, akiben ne tátongnának lelki szakadékok, mindegyike más, mint aminek mutatja magát. A szemérmes, a szűzlánykinézésű Komárominé házasságtörő, az erkölcsről prédikáló paptanító pedig maga a szerelmi lobogás. A férfi arcára — a Móricz-írásokban alighanem először — „veszett vad sóvárgás” ül ki, és úgy nyúl az asszonyhoz, mintha megőrült volna a vágyakozástól. Férfiak és nők hosszú sora követi majd a Csipkés Komárominé című elbeszéléseinek emberpárját, és mindet a vére hajtja-viszi szereimi játékba, kalandba vagy halálos veszedelembe. Mintha gátszakadás következett volna be Móricz addig csendesen, kedélyesen csordogáló mesélőkedvében, és olyan jeleneteket képzel el, ír meg, amelyek az erotikus fantázia működésének a teljében láttatják az író. Nem elégedhetünk meg természetesen annak megállapításával, hogy a Móricz-művek férfiúi és asszonyai „vágytól szétbuggyant ajakkal” néznek egymásra, és hogy a szerelem-érzés vad testiség alakját ölti Móricznál. Móricz túl van a naturalizmus klasszikus megjelenési formáján, s ha nem is ismeri igazán a szerelmi játék rafinált „dekadens” változatait, az udvarlás és a csábítás művészetét, de ismeri fiziológiáját és patológiáját — egy Krafft-Ebing fokán is. Figyelme azonban, miként a *Sárrarany* bizonyítja, elindult ebbe az általa igazán soha meg nem hódított világba is. Miközben a regény grófnője a „parasztasszonyok után való leskelődés” közben észreveszi, hogy érzékisége „vérvörös virágzásba” borul, és Turi Dani nyers szerelmét kívánja meg, Dani a grófnő másfajta, gyöngéd, „dekadens”

szerelmi rafinériája után kezd vágyakozni. A zsidó ügyvédné kívántatja meg vele az erős parfümnek, a „heliotropnak” az ismeretlen illatát, a könnyű mozdulatot, amellyel az asszony keze megpihen az ura vállán („mintha egy fehér rózsza esett volna oda”), hogy megértse, „mi az az elérhetetlen valami, ami hiányzik az ő asszonyaiból, az ő szeretkezéseiből: ez a ruganyos puhaság, ez a lágy érintkezés”, amely a „tűz legyezésének”, a „test testtelenségének” az érzését ígéri. S az a Dani, aki oly „szabadon csatangolt a kurta örömök virágos kertjében”, és büntetlenül téphte bármelyik virágát is ennek a kertnek, a romlásnak „üvegházi” virágához csak egyszer férközhetett, és az is pusztulását okozta. Pedig olyan világban élt, ahol anyósának (és szeretőjének) „oly gyűrött és petyhüdt volna barna arca, mint a szerelmi izgalom csatateré”. Ellenvetésként feltehetnénk, hogy a századforduló ún. szimbolista-szeccsessziós művészetének szerelem-ideálja az Erosz más megjelenési formáin inszisztál szívesen — annak ténye azonban, hogy Móricz a szerelem fiziológiájának látványát rendre a patológia körébe utalható motívumaival gazdagította, egyértelműen a korszak „modernista művészeti áramlatainak elfogadását bizonyítja, még akkor is ha, tudjuk, Móricz csupán művészeti gyakorlatában érvényesülnek azok, s mint majd látjuk, stílusának egy rétegét befolyásolják.

A Csapkés Komárominé című elbeszélésében még csak a nyílt szerelmi alku képét örökítette meg, egy esztendővel később, 1909-ben A cica meg a macska című novellájában azonban a szerelmi életnek még szinte nem is bolygatott fátylait kezdi fellebbenteni, s párhuzamosan vele a tájképeit is erotikus tartalommal kezdi tölteni, kissé már ujjgyakorlatként a *Sáraranyhoz* is. A nyár „lázba gyújtó” itt, az ispán „lázasnak, hevesnek érzi a vérért”, olyannyira, hogy „arcán pattanások nőnek”, majd „egy perc alatt tűz sugárzik át az ujja hegyén”, az elbeszélés erotikus görbéje mégsem vele ér tetőpontjára, hanem a hirtelen lángolás elől szomszédba menekülő és magára maradt feleségével, aki magánosan hagyja, hogy a „fantázia észbontó bűvölete” fejezze be azt, amit az ura kezdett vele, s ami elől menekült. „Elpirul. Két tenyerébe rejti lángoló arcát, és a szeme meredve kitágul, mintha még azzal is figyelni akarna, hallgatózni. Át-átvonaglik a testén valami láz, borzongás. Tulajdon kezének tapintása kéjes vibrálást idéz elő bőrében, s egyszerre csak lázas hőség csap az ajkaira. Úgy marad mozdulatlanul pár percig, az ajkai puhaság cserepes lesz, s odaadóan, mohón, bágyadt vággyal ereszti ernyedtté magát.” Hogy közben asszonyi csalafintasággal a szomszéd parasztasszony, az ispánné bizalmasa és az ispán szeretője kerül a férfi karjai közé a feleségnek a szeme láttára, az még a novella anekdotikus jellegű vonalvezetéséhez tartozik, és csupán a félreértések „vígjátéki helyzete” ígér benne mást: egy szerelmi légyottat hármásban a „tudós szárazdajka” képzetében.

A szerelmi élet mint az új hangú novellák velejárója alkotást szervező szerepében mind nyilvánvalóbbá vált az író szemében is. Könnyűszerrel feledkezhetett meg tehát az „erkölcsi elégtétel” még nemrégén is annyira tisztelt követelményéről, s mi több: magáról az etikáról is. Figyelemreméltó ugyanis, hogy Móricz az 1900-as évek végén és az 1910-es évek elején, tehát akkor, amikor biológiai ihlettségének a teljében alkotott, nincsenek jelentékeny morális aggályai, moralistának tehát semmiképpen nem nevezhetjük. Különösen nem a *Nyugat* közölte novellákban, amelyek nélkül nyilván a *Sáraryany* sem született volna meg. Áruklodó lehet ugyan az *Élet* közölte Alku című novellája ebből a szempontból, amelyben Budapest erkölcsé felett tört pálcát a faluról villamosvezetőnek felkerült fiatalemberrel („Úgy tetszett neki, mintha ez az egész rettenetes tömeg, amely körülötte siet, fut, fárad s a nagy házak minden szobáját ötével-tízével lakja, a becsületos, tiszta falukból gyűlt volna össze, és ma már mind olyan volna, mint a dohos raktárakban rakásra hányt s rothadni kezdő alma...”), de ebben is csak a pénzért árult szerelmet kárhoztatja, ez veszi el hőségnek „ízét az asszonytól”. Móricz azonban nem cinikus amoralista: a „test joga” az ő szemében akkor mintegy magába foglalta az általában ember jogáról alkotott elképzeléseket is, s vált az önmegvalósulás alapvető feltételévé. A *Sáraryany* című regényét, s benne Turi Dani életét, e felfogás kialakulása nélkül elképzelni nyilván nehéz lett volna — ismert formájában megalkotni pedig lehetetlen. Nyilvánvalóan ebben a felfogásban elsősorban az író ideológiáját kell keresnünk, hiszen Móricz nem a naturalisták módján tükrözte a „valóságot”, hanem a szimbolizmus-szecesszió kínálta példák nyomán vezette főhősének „sorsvonalát”. Emlékeztethetünk arra, hogy a sár-képzet jelképi funkciójában vonul végig a regényszövegen, még inkább pedig arra a tényre, hogy nemcsak a grófnő látja „keletinek” Turi Danit, de maga az író is. A grófnő szerint Turi Dani „vaskos keleti hős”, „paraszt Don Juan”, „parasztdíszmén”, akihez „mint valami földönjáró istenhez búgnak és nyíhognak és táncolnak ezek a buja sárló kancák”. Az író pedig a következőképpen látja őt ugyanabban a jelenetben: „Úgy haladt el a csikorgó padlón, vaspatkós csizmájával felvágta a drága szőnyegetek, mint egy őspogány, mint Árpád daliái közül egy. S nem az utolsó. A törzsfőnök, aki valahonnan messze napkeletről hozza még a lelkében, hogy ünneplés pillanatban, templomban, gögödben, tedd fel a süveged.” Nem véletlen tehát, hogy a regénynek már a negyedik fejezetében indus bálványhoz hasonlítja: „Amint ott ült mereven, gondolkodva az asztal mellett a féhomályos szobában, olyan volt, mint valami indus bálvány; tízezer esztendeig el bírt volna ülni így.” Még így is van erotikus mágneses tere ennek a „keletiségnek”, hát még amikor a grófnő kiéhezett képzelete kezdi színezni Turi Danit, és „életében most először forrt föl benne az a vad, érzéki, okatlan és céltalan buja gerjedelem, amely elfogja és meg-

rázza az emberi testet, és sarkaiból kiveti a lélek". S nem kevesebbet, mint azt áhítazza, hogy egy Borát érje utol a „nemi szerelem intenzivizálásában”. S hogy mennyire a századforduló légkörében fogant műről van szó, a gróf elmékedése is bizonyítja, aki a „nyers és tartózkodás nélküli párzások szaga” ellenében, s a Turi Daniban testet öltött indiai bálvány antitéziseként, a másiktól, a kontemplatívról beszél:

„A nő a fény örök rezgése, az abszolút sugárzásban is tizenhatezer kilengést végez egy szempillantás alatt... A férfi a legfelső ideálban, az abszolút nyugalom élete... Szép a csönd, a violaszín, szépek a napok, ha semmi emléküik nem marad, szép az egy húr s a legbölcsebb zene a pápuák együtemes tam-tamja. Szépek az esőcseppek, ha mind egyformák, szép a szív, ha már nem lüktet. Szép a halál, a filozófia, mert az élet halála csak átélés egy gondolatból a másikba, egy formából újba. Szép a fehér kéz, de csak a márvány...”

Meg nem kerülhető kérdések ezek a regény első könyvének 16--17. fejezetében, mert egyszerre mutatják Móricz Zsigmond új, biológiai jellegű gondolkodásának szinte egész szerkezetét, azt a „rácst”, amely művét, s majd még néhány regényét, tulajdonképpen tartja. A regény fő konfliktusának a gyökereit is itt tapinthatjuk ki: Turi Daninak nincs is ellenfele a grófon kívül, és más célja sem, mint a grófnő testének a birtoklása — élete végső céljaként, mert ez jelenti szemében a „mindent”. Akármelyik irányban is indulunk el a regényben, a szerelmi élet kisebb-nagyobb gócaihoz érünk, s ezek mindegyikén van egy jel, amely a grófnő megkívánt teste felé mutat. S fordítva, vannak a regénycselekménynek olyan csomósodási pontjai, amelyek a grófnő figyelmét terelik Turi Danira, a szerelemnek még nem ízelt formájára. A két már-már animális lény keresi egymást a regényidőben, és talán csak az a különbség kettesük között, hogy Móricz jóval nagyobb teret szentel Turi Dani érzékek vezette útja rajzának, mint a grófnő testi ébredésének, amelyet ugyanakkor motiváltabban s dekadens felhangokkal színesebben ad elő, valóban „vérverődésként”, ahogy az „erkölcsi izgalom” a „testi gerjedelemre” vált át a vég kezdetén lejártszódo nagyjelenetükben.

Számtalan ellenvetés tehető a regény egy ilyen olvasatával kapcsolatosan. Nem szabad azonban felednünk, hogy Turi Dani alakjában a társadalmi lény háttérbe szorul a biológiaival szemben, hiszen a grófnő felé nem esze, nem ösztönei, hanem „teste” indítja el. Kézenfekvő tehát a szemléletbeli torzulás is: Móricz és hőse, véleménye szerint is társadalmi felemelkedés útja a nemiségnek nem költői, hanem élettani mezején át vezet, és a társadalmi rövidzáratok, amelyeket *Az Isten háta mögött* és az *Arvalányok* című regényében rajzol, a nemiség élettani felfogásából szikráznak fel. Éppen ezért a *Sárány* szövegében jelt adó társadalmi indulatok bármennyire magukkal ragadóak is, a társadalmi kritika próbáját nem minden vonatkozásukban állják ki. Móricz

társadalmi nézetei az 1900-as évek végén és az 1910-es évek elején közelről sem voltak olyan korszerűek (gondoljunk csak városellenességére!), mint a regényeiben felrajzolódó szerelmi ikonográfiai képek. Ellentmondásokról van tehát szó, amelyeknek a *Sáraranyban* vonzó egységét találta meg, egyensúlyi állapotát azonban nem tudta sokáig biztosítani, miként azt két töredéke, a *Lobogó szövétnek* 1910-ből és a *Jószerencsét* 1914-ből bizonyítja is.

Különben is a Hét krajcár sikere után nem a *Sárarany* problematikája foglalkoztatta, noha valószínűleg voltak érintkezési pontok a *Vér* címen elkészült és elpusztított regénnyel, amely „egy földbirtokos jogos testvérgyilkosságáról” szól. A *Sárarany* után s még annak felhajtó erejét felhasználva megírta *Az Isten háta mögött* című regényét, és átdolgozta az *Arvalányok* című művét. Mind a kettő azt bizonyítja, hogy Móricz művészetében az élettani szemlélet eluralkodása volt modernizmusának biztosítéka, és ez e korszaka regényeinek állandóan jelen levő tényezője. Merészségeknak ezek a művek sincsenek híjával. A magyar kisvárosokról készült már a Móriczéhoz hasonló nyomasztó kép, de Móricz volt, aki az istenhátamögöttség élményének társadalmilag is érzékletes képe megszervezése tengelyébe hősnőjének a menstruáció kiváltotta lelki zavarait állította, megidézve azt a szeszélyt, amellyel az odaadás és az elutasítás váltóáramában tartja az érte epekedő hat férfit, végeredményben pedig ahogy rádöbentette, hogy nem marad más számára, mint „kemény paranccsal, követelő vággyal” gondolni a „saját, külön, rongy férfijára”, a magyar Bovary úrra. Még jellemzőbb lehet az *Arvalányok* kérdése Móricz Zsigmond modernizmusának szempontjából, és ezt is állításunk bizonyítékaként említjük. A maga bevallása szerint regényének alapszövege az 1900-as évek elején már *Galambfelhők* címmel készen volt, s hét esztendővel később, amikor Osvát Ernő regényt kért tőle, ennek szövegét vette elő, és a *Nyugat* követelményei szerint átírta. Megőrizte a regény eredeti menetét. Szerinte „ugyanaz a történet volt”, mint a két évvel azelőtti, de már nem a „Galambfelhők” többé, hanem „Arvalányok” a Szép Ernőtől kapott „gyönyörű szó”, amely jelentette „Hajdúnánáson az olyan lányokat, akik az emberiség, a férfiemberiség üdvét szolgálják”. Móricz elmondta (1931-ben), hogy mi volt az új szöveg többlete: „Itt azonban egyszerre csak minden elébem tolt, amit annak idején nem akartam látni. Ahogy a vastag papné megölelgeti a kövérke kis tanítónőt... Ahogy dühösen rávert a fiai testére... Ahogy az urával halálos párbajt állott érzelmi kielégítlenségében. Ahogy pletykáltak... Ahogy, már két órája ettek és ittak...” Tudjuk, a szerelmi élettaniság szempontjából nézve az *Arvalányok* nagyjeleneteiről van szó, s közöttük is a papné és a tanítónő kettőséről a leszbikus szerelem ismerveivel, arról a tévútról, amelyre a papné kielégítlenségében lép azzal a gondolattal, hogy „de jó volna férfi lenni”. A regény harmadik és negyedik fejeze-



tének részletes elemzése tudná csak feltárni Móricz biológiai merészségeinek teljességét: a testiség látványa előtt a maga korában a magyar írók közül senki sem áll rajta kívül ennyire megbűvölten!

Ebben az ihletkörben kezd a *Lobogó szövétnek* írásába is — abban a szellemben, amelyben az emberről és a világról a *Sárarany* óta gondolkodott, s azon az alkotói módon, amely oly termékenyítőnek bizonyult. Kikerekíteni, befejezni azonban 1910-ben nem tudta, s nyilván jellemző lesz, hogy amikor újra előveszi s megformálja *A fáklya* című regényét belőle 1917-ben, már nem azzal az eljárással dolgozik, amellyel az *Arva-lányok* szövegét átdolgozta. Most a regényvilág érzéki légkörét ritkította, mert a *Lobogó szövétnek* főhőse, mint Czine Mihály írja, „erotikus ködöt érez maga körül, az érzékiség a legfőbb vétke — ebbe fúl élete . . . A túlbujrázó erotikába Matolcsyval együtt belefullad az egész regény” is. S már töredék valójában a *Jószerecsét* is, holott szemmel látható, ez is olyan típusú összefoglalásnak indult, mint volt a *Sárarany*: ebben is a biológiai világlátás adja a mű vezérfonalát, a társadalmiság pedig csak a kísérője. Pedig Móricz 1909 után jelentős erőfeszítést tett szemléletének szabatos megfogalmazására. Az 1912-es Kaffka Margitról írott tanulmánya is jellemző lehet ebből a szempontból a naturalista irány egészen szabad interpretációjával, de az emberi élet élettani szempontú meghatározását mégis a *Jószerecsét* szövegébe ágyazta, és itt vallott tragikum-felfogásáról is. Móricz Zsigmond szerint az ember „holdkóros, aki jár a teő gerincén, biztos léptekkel, és kúszik az élet falain, majom őseitől örökölt állati fürgeséggel: a pillanatban, mikor emberi létére ébred, mikor sok ezer éves emberi agytekercesei kivonják a vezető pálcát az ő agysejt ösztönösségéből: nyakát szegi . . .” Nos, a Móricz-regényekben ezzel az ő-ösztönrel találkoznak férfiak és nők, ezek az ösztönök sodorják őket, és nem akarnak ismerni sem szerelmi, sem társadalmi tilalomfákat, hiszen biológiai ösztönökről van szó és élettani reakciókról. A *Jószerecsét* lapjain például Csemáné csók kiváltotta ájulásában s abban a vágyakozásban, amelyet érett férfiak éreznek gyermeklányok teste után. S hogy Móricz modernizmusának csúcspontjára is futott, s hogy éppen a szimbolista-szecessziós jegyek kaptak erősebb nyomatékot benne, azt a regény egy kis portréja érzékeltetheti. Rassovszky, a fiatalember, Nemessály Eugénia fényképét nézi: „Könnyedén és kielégítetlenül, mint egy párját még fel nem talált szerelem ült ott a képen a hölgy. Volt valami vágy, valami várakozás, valami csodaérzés az egész lényében. Benne volt az egyéni érettségnek az a félkészége, amelyhez már csak a szelek suhogásában a mindenségből véletlen elővillanó hímpor molekulája hiányzik, hogy a tökéletes érés nagyszerű aranykora beteljesedjék.”

Móricz Zsigmond „modernista” korszaka azonban nem tartott tovább a *Nyugat* fénykoránál. A változásról hírt adtak a novellák is: egymásutánjuk jelzi, hogy az író fokozatosan visszatér az 1908 előtti fel-

fogásához, ismét, az idill és a klasszikus anekdota vonzásába kerül. Azután a regényeken is kiütözköznek a hagyományosabb felfogás jellemzői. Modernizmusát azonban tovább kísérhetjük, hiszen *A fáklya* lapjain még érzékelhetjük kreatív erejét és a *Tündérkert* koncepciójában is utolsó lobbanására ismerhetünk, de ezek már csak az üstökös fénycsóvját adják. Mint láttuk, Móricz Zsigmond modernizmusának időszaka az 1908 és 1912 közötti korszakra tehető, amikor biologizmusa tetőz, s amikor ennek szellemében jellegzetes „nyelvújítást” is végrehajtja. Móricz „szavai” többségükben fiziológiai vonatkozású fogalmakkal kapcsolatosak — jelzős szerkezetek, képzett főnevek, az igekötő használatának kisebb-nagyobb merészségei jelzik, hogy az író figyelme mennyire testiségre összpontosuló, indulatra figyelő, újító kedve pedig igencsak mennyire alkalmi jellegű: egyetlenegy „testi” pillanatot rögzít majdnem mindig. Annál feltűnőbb ez, mert hasonlatai ugyanakkor szinte sohasem lépik túl a konvenciók kereteit, petyhüdtek, energiák nélküliek. Mintha az, amit Móricz az emberről el akar mondani, semmihez se hasonlítható a világon, egyediségében pedig általános érvényű, minden más, ami emberi megnyilatkozás, az adott és kritikus pillanatban eltűnik a szemhatárról. Akár azt is mondhatnánk, hogy Móricz modernizmusa az „érzéki düh” kifejezésére épült modernizmus — biológiai parabolájának mintegy a végső kicsengéseként.

(Folytatjuk)