

CS. NAGY IBOLYA

Közelítések Tormay Cécile A régi ház című regényéhez

Asszimilációs regény, lélektani regény, családregegy, leányregény, helytörténeti regény?

Az irodalomtörténet, jelesül a magyar irodalomtörténet jellegzetes irodalompolitikai, politikai háttérű jelensége a valamilyen okból elhallgatott, elhallgattatott alkotók többnyire heveny lefolyású újrafelfedezése, életre galvanizálása: lázas értelmezési, kritikai rohamokkal meg a sejthető kritikusi figyelemkifulladás erős gyanújával. Mert hiszen nem gondolhatjuk, hogy, csak a közelmúlt kritikai mozgására figyelve, például a fellobbant Wass Albert-, Szabó Dezső-, Nyíró József-, Márai Sándor-kultusz fényei (Márai persze maga tiltotta ki magát a magyarországi kommunista éra irodalmából) mindörökké világítanak majd: mindörökké a tisztos, pár évtizednyi irodalomtörténeti örökkévalóságot értjük. Közelítve kicsit a témánkhoz, akár a XX. század első felének nőíróiból is összeállíthatnánk egy névsort (Zsadányi Edit meg is tette: *Író nők a századfordulón*), akik: például Kaffka Margit, Lesznai Anna, Tóth Wanda, Erdős Renée, Ritoók Emma, Gulácsy Irén, Zsigray Juliánna, Dánielné Lengyel Laura, Szederkényi Anna, Török Sophie, Berde Mária, Szabó Mária, Szenes Piroska, Földes Jolán és persze Tormay Cécile (Kaffka Margit, valamennyire Berde Mária kivételével) írókként, alkotókként hosszú évtizedekre, egyik-másik mindörökre, szinte kitörölődtek az irodalmi köztudatból. (Más minőségben, mondjuk, nagy írók hitveseként, szerelmeiként persze többük tagja volt a kánonnak!) Tormay Cécile számára is az utóbbi esztendő hozták el a feltámadás lehetőségét, s el kell ismernünk, vele kapcsolatban különösképp, hogy a heveny kritikusi odafigyelésnek is lehetnek nagyon komoly irodalmi hozzájárulások: nagy tanulmányok, monográfia, monográfiaértékű elemzések, az életmű egészét arányosan érintő filológiai búvárkodás. Amely azt is jelenti, hogy bárki számára könnyen előkereshetővé váltak akár korabeli, kortárs vélemények, műbírálatok is. Annak megismerése tehát, hogy a kifejezetten jómódú, sőt felső tízezerbeli Tormay Cécile művei (novellái, kisregénye, regényei, fordításai) milyen szint jelentettek, milyen figyelmet keltettek a korabeli literatúrában, milyen volt a művek recepciója, fogadtatástörténete.

Hűen e tanulmány címéhez, a választott feladathoz, nem szaporítva *A régi ház* című, 1914-ben megjelent regényről készült, viszonylag szépszámú, a rendszerváltás utáni időkben már bőven sorjázó elemzések számát, csupán a legfontosabbnak tetsző írárok közéleti szempontjait tekintem át (nagy vonalakban természetesen), illetve, másfelől, néhány elemzési-közelítési szempontot választok magam is: hogy ezek segítségével szemléljem egy-egy szűkebb szeletét a műnek.

Azt kutatva tehát, hogy milyen főbb értékszempontok alapján, milyen regényértékeket találtak a műben a bírálók, mindenképpen meg kell említeni Horváth János írását (*Budapesti Szemle*, 1916. máj. 473. sz.), aki *A régi ház* mellett a korábbi, 1911-es regény, inkább kisregény (*Emberek a kövek között*) legjellemzőbb, közös ideológiai kérdésének tartja az asszimiláció témakörét. „Közhely, hogy mióta csak emlékezni tud a történelem, megszámlálhatatlan idegen élet olvadt bele a magyar fajiságba; de mindkét részről mennyi ellenálló küszködéssel, minő áldozatok, mennyi egyéni szenvedés és lemondás árán? – mily titkolt sebekből szivárgott ki a fajiságunk kőfalát szilárdra ragasztó embervér? – hányszor s miért

nem sikerült az egybeolvadás? –, ezekkel a kérdésekkel nemigen szoktunk vesződni; de ezek érdeklik Tormay Cécile-t” – írja. A kisregény esetében „a horvát hegyek lánya és az alföldi magyar legény egymásával egybe nem fűzhető sorsa”, *A régi házban* a pesti-budai némettség és magyarság egymás mellett élése a „regénytárgy”: melyek „nem afféle közönséges, szórakoztató vagy művészkedésre alkalmat nyújtó” problémák, hanem az „életben adva lévő nagy kérdések”. „Komolyságra” valló írói ambíciót lát e társadalmi-politikai, az embert személyes életviszonyaiban érintő tárgy fölvetésében, a mű teremtett világában megjelenített szemléletben. A regénytörténet az Ulwing-család története, visszautalással a XVIII. század végi apára, aki Németföldről Pozsonyba kerül, fiai pedig, Kristóf és Sebestyén majd Pestre, Budára, egyikük építómesternek, másikuk órásmesternek. Hazájuk lesz-e az új haza, s zökkennőmentes-e az asszimilációjuk, ez foglalkoztatja, Horváth János szerint „huzamosan” e „számottevő tehetségű s érett értelmű írónőt”, miközben „újabb és újabb megoldásra és művészi kifejezésre ösztökéli”. S megállapítja az irodalomtörténész, hogy Tormay regényhőse, a német ács „nem idomul, hanem hasznosan idomít”, s a hazához végleg, lélekben is, a ’48–’49-es „közös szenvedések” és veszteségek kötik, ekkor cseréli le örökre irodáján a német feliratot a magyarra. Ez a gesztus szimbolikus jelzés is: nem vágyik többé ősei hazájába.

Szerb Antal (Tormay Cécile. *Nyugat*, 1937, 5) előadásmódjában impresszionista családregegynek látja a művet, amely ábrázolásmód határozottan elkülöníti a szerzőt a vele kapcsolatban többször említett mintától, Thomas Mann *Buddenbrook-házától*, annak „széles naturalizmusától”. Az összevetés egyébiránt Beöthy Zsolt tollából származott, s maga Tormay Cécile is határozottan, sőt megbántottan tiltakozott ellene: „a kétkötetes, tiszteletre méltó nagy német regényt akkor még egyáltalán el sem olvastam” – dohogott (*Egészen az enyém. Tormay Cécile Összes Művei 9. Küzdelmek és emlékezések. Singer és Wolfner, 1939*). „Az igazi mester”, véli Szerb Antal, a XIX. század közepén született dán Jens Peter Jacobsen lehetett, mert „Jacobsenben van ennyi beteg szépség, halál-nosztalgia, pusztulás-zene a mondatok ritmikájában, a hasonlatok színezésében. *A régi ház* pesti patriciusai a magyar irodalom legészakibb, legskandinávabb figurái.” S ha Horváth János az asszimilációs kérdéskört érezte ritkán fölvetett, emiatt különösképp érdekes irodalmi tárgynak, Szerb Antal a Tormay-regény erőteljes patricius-ábrázolását emeli ki mint tematikai újdonságot: a magyar irodalomban, írja, „gyökeresebb nemesi és paraszti milió uralkodik”, ezek mellett pedig inkább a „kispolgár naturalisztikus ábrázolásra alkalmas élete”. Pest azonban, a „rég Pest”, patriciusok városa volt, Tormay Cécile pedig a „rég Pest legendáját kereste”. Kritikát is megfogalmaz Szerb Antal, és pedig éppen a megkülönböztető impresszionista poétikai eszköztárral kapcsolatban: vele, általa meg a regényt átható „hanyatlás-romantika” miatt elmosódnak a „kontúrok”: *A régi ház*, amelyet rajzol, állhatna bármely északi városban, ahol folyó van vagy esetleg tenger. A századközépi, a Krúdy-előtti Pest legendája felé csak útmutatást adott, műve még teljesítőre vár.

Hankiss János, aki az első monográfusa volt (1939-ben) Tormay Cécile-nek, nem csupán *A régi házra* utalva állítja, hogy a tárgyak életének legnagyobb „magyar hitvallója” az írónő, s Arany János *Buda balálán*ak nyelvi árnyaltságát, a dús képiséget említi hasonlóként: „látomások szapora képei nyüzsgögnék”, „hangok élnek, mozgás pezsdül” a Tormay-prózában, véli. A megjelenítés módszerét „impresszionista realizmus”-nak nevezi. (Tormay Cécile középkor-hangulata. *Debreceni Szemle*, 1934, 11).

Schöpflin Aladár (*A magyar irodalom története a XX. században*. Budapest, 1937) nem asszimilációs, hanem lélektani problémának hívja a „különböző fajú, vérmérsékletű és kultú-

rájú emberek szerelmi kapcsolatának” fájdalmát, utalva ezzel az 1911-es kisregényre is, hozzátéve azonban: „*A régi ház*ban a probléma bele van ágyazva a társadalomba, tipikussá szélesül.” S nem mulasztja el megemlíteni ő sem a Buddenbrookokat, s mint Szerb Antal, ugyancsak elhárítva a két mű közötti stílushasonlóságot, de ráelve mégis egy hasonlóra, aki viszont nem Jens Peter Jacobsen, hanem egy francia író: „*A régi ház* módszere inkább Anatole France-ra utal, a múlt szemlélete az ő szemén keresztül való. – Tormay Cécile-t stílusa a század eleji hanghoz kapcsolja, tele van szimbolikus elemekkel, újszínű képekkel és fordulatokkal, s korrektségében is nyugtalanabb és több szólamú, mint a kilencvenes évek stílusa. Ez is bizonyítja, hogy a stílusváltás nem valami önkény műve volt, hanem mélyebben, az idők követelményében gyökerező szükséglet.” Schöpflin már a regény megjelenésekor jelezte tetszését kritikájában (Tormay Cécile: *A régi ház. Vasárnapi Újság*, 1914, 24. sz.), mondván: „*A régi ház* című regény mégis meglepetésként hat: egy érdekes tehetség hirtelen magasba szökkenését mutatja. A legjobb regények közé tartozik, amiket mostanában irodalmunk produkált, s a legfinomabb és leggazdagabb asszonyi írások közé tartozik irodalmunkban.”

Az 1945 utáni, több évtizedes, kényszerű kritikai csöndet azután a rendszerváltozás környéke törte meg. (Az indexre tétel okai köztudottan és röviden az író nő politikai-közéleti szerepvállalásában, ideológiai elkötelezettségében, főként az olasz Mussolinihez kapcsolható fasizmusrokonszenvében s mindenekelőtt az 1921–22-ben megjelent *Bujdosó könyv* Tanácsköztársaság- és Károlyi Mihály-képében, erős rendszerkritikájában, vagyis mindezek elfogadhatatlanná ítéelésében keresendők.) Tormay Cécile legalaposabb és elemzéseinek számát tekintve legtermékenyebb bírálója kétségkívül az író nő monográfusa, Kollarits Krisztina, aki nagy vonalakban az alábbi kérdésekre keresi s jelöli meg a választ (Tormay Cécile elfeledett regénye: *A régi ház. Új Forrás*, 2007, 7): az asszimiláció regénye-e *A régi ház*? Igen, a pesti németiség asszimilációjáé. Családregegy vagy Pest regénye a mű? A regény nem annyira mint családregegy, inkább mint Pest regénye lehet érdekes az olvasónak. Hozzáteve: életrajzi egyezéseket is bőven felmutató családregegyként is olvasható természetesen, s ami Szerb Antal vélekedésével mutat egyezést: „Egy mesét akart mondani a városról – mint ahogy pályája elején írt novellái is mesék voltak –, s valóban, regénye nem lépett túl a mese világán.” Poszler György élesebben fogalmazva („Híd-avatás” – fél századra. *Korunk*, 1999, 8, 44), másodrendű családregegynek tartja a művet, holott, írja, elsőrangú leányregény is lehetett volna. A mű drámai, helyenként tragikus hangoltságát a családregegy műfaji jegyeként értelmezi, az „érzelmes, helyenként szentimentális jelleg” pedig a leányregények stílusára, hangszínére utal. Pirint Andrea viszont (*A régi ház* mint kortörténeti dokumentum. *Új Forrás*, 2007, 7) a biedermeier kori Pest és Buda „történeti dokumentuma”-ként olvassa a regényt, azt vizsgálva: „a cselekményszövésben megmutatkozó írói fantázia mennyire ötvöződik hitelesen a történelmi kor objektív meghatározóinak csak igen fáradságos munkával összehordható halmazával”. A XIX. század nagypolgári otthona, a használati eszközök, tárgyak, helyszínek bemutatása, vagyis „az élet színpadának valóságghűsége” fontos szempont volt az író nő számára, amely észrevétel némileg ellentétben áll Kollarits Krisztina megfigyelésével, mely szerint: „Elmarad a helyszínek részletes leírása is, a régi ház berendezésétől eltekintve, a város utcái, épületei inkább csak a felsorolás szintjén kerülnek bemutatásra.”

Asszimilációs regény, lélektani regény, családregegy, leányregény, helytörténeti regény: azaz mind együtt, s ha szaporítjuk a vizsgálati szempontokat, a közelítéseket, talán újabb értéktartományait, jellemző vonásait ismerhetjük meg a regénynek.

TÖRTÉNELMI REGÉNY? Nem tanulság nélkül való például eltűnődni azon, vajon miért nem nevezik (okkal), történelmi regénynek a művet, holott egyrészt az érte 1916-ban kapott akadémiai Péczely-díj (Péczely József történész, író, irodalomszervező, alapítványtevő akadémiai tagról elnevezve) általában a legjobb történelmi témájú regények jutalma volt. Másrészt a regényben elbeszélte történet fontos, a szereplők egész létsorsát meghatározó eseményeként az 1848-as forradalom pesti-budai epizódjai is hangsúlyosan szerepelnek. Igaz, dátumok, nevek, pontos eseménytörténet nélkül, csak a magyar história ismerői előtt nyilvánvalóan. Vagyis ha Szerb Antal szerint a regény „állhatna bármely északi városban, ahol folyó van, vagy esetleg tenger”, a regénybeli forradalmi események is kirobbanhatnának szinte bárhol, ahol hatalom s a hatalomnak szembeszegülő forradalmi csoport, tömeg létezik. Az indokláshoz, a nem-hez a romániai folklorista, kisebbségkutató Gazda László hatalmas gyűjteményére utalhatunk, amelyet a két világháború meg az ötvenes évek romániai magyar történelmének zömmel paraszti elbeszéléseiből, népi szociográfiáiból válogatott ugyan (*Faj, mik történtek, jaj, mik is történtek, 1997*), de ezek az elbeszélések is a történelem alulnézetből pozíciójából jelzik egyfelől a személyesség élményi erejét, másfelől az ábrázolás korlátozott voltát. Ugyanis nem a történelmi események vezetői, döntéshozói jelennek meg a Gazda-gyűjteményben sem, hanem ezen események nézői, külső szemlélői, olykor áldozatai, olykor hősei, ám akik közül sokan nincsenek tisztában sem áldozat-, sem hőszerepükkel. Ebből következően többnyire a történések politikai-társadalmi hatásával, jelentőségével sem: akár a Tormay-regényben is. S utaljunk a Pierre Nora féle történelem, emlékezés, emlékezet-koncepcióra, mely szerint a múlt korántsem merev és stabil örökség, hanem folytonos alakítás, interakció révén, az emlékező aktuális életstratégiájába épülve válik a tulajdonunkká, vesszük azt birtokba, s török kettő ily módon a megélt esemény lenyomata, az emlékezet és az értelmező intellektuális tevékenység, a történelem. Ugyanis ennek analógiájára a majdan történelemnek nevezett, a regény elbeszélte idejében jelenvaló történések átélői is a maguk aktuális életstratégiájának megfelelően lesznek részesei a folyamatnak, szűrjük át az eseményeket a személyesség szűrőjén, mutatva egyúttal a befogadás korlátozottságát, az értékmozzanatok sérülékenységét. A regény egyik hőse, a család feje, Ulwing Kristóf építész például, bár ő érti a forradalom jelentőségét, a maga ács nézőpontja szerint, mégis elsősorban a pusztulás látható tényeit, képeit érzékeli. Az építész, aki házakat rakott, hidat a Dunára, aki várost épített, az összeomló épületek, a Dunába szakadó gyaloghíd, az „ő háza”, az „ő hídja” felrobbanása láttán azt érzi, hogy a forradalom az ő számára mindenekelőtt a házak halála. Törmelék, porzó vakolat, betört üveg, lángok, füst: „El-nézett a kormos, omladozó házak fölött. Hányat épített közülük. Mindannyit szerette. Szánta őket, szánta önmagát...” Vagy ott van Ulwing Sebestyén, az öcs, a budai órás-mester, aki minden rebellió ellensége, aki azt vallja, mintegy bátyjának ellenpárjaként, életfilozófiai kontrapunktjaként, hogy „olyan jó a régi, a megszokott”, s hogy „jobb volt akkor”, bármikor, régen, a forradalom hősi halottja lesz: de sem a hőssé válás okát nem érti, sem azt nem tudja, mibe is hal bele. Nem érti, hogy amidőn a vár oldalán sétálva, majd a lába körüli szemétből apró tüzet rakva a megszokott módon viszonzozza Anna, a kis unokahúg túlparti, pesti gyertyafényüdvözlését, mi löki hirtelen hátba, miért „bukik térdre a bátya mellett”. Csak hazavánszorog, beleül a karosszékébe, olvasni próbál, azután szédül, szomjazik, verejtékezik, „s a feje egyre mélyebbre süllyedt a karosszék két nagy füle közé”. A várostromot átélő utcabeliek szerint viszont, aktuális élet-

stratégiájuknak megfelelően, az öreg órás hős volt, s a neve bekerül a történelembe, mert a fölmentő magyar seregeket tűzjelekkel hívta be a várba. Itt nem a hőstelenítés, a deheroizálás, hanem a hősképzés esetlegességét látjuk – általánosítható érvénnyel. A legkorlátozottabb látószög pedig egyértelműen Annáé, a regény voltaképpen főalakjáé. Aki a kisgyermeki felfogóképesség határait át nem léphetve, csak az érzelmeit erősen megérintő jelenségekre, eseményekre képes viszontérezelmekkel reagálni, számára a szabadságharc történéseinek fogalmi meghatározása eleve lehetetlen; a szabadság a könyvesboltban egyszer látott „két lángoló szem”; a forradalom az utcákon nyüzsgő emberek, de Sebastían bácsi halála is; a fegyverletétel pedig úgy történhetett, hogy egy nagy téren „körös-körül fák álltak sorban, és fű nőtt mindenütt. A fűben mozdulatlan, vörös sipkás katonák feküdtek, és két lázas szem lassan becsukódott örökre.”

Tormay Cécile ábrázolási módszerének jellegzetessége, hogy gyakran él a nézőpont-át-helyezés prózatechnikai eszközével. Vagyis lemond a szerzői narrációról, a szerzői értékelésről, az eseményeket hősei látószögéből jeleníti meg, tehát az olvasónak a történetekről kialakított képzetrendszere e sokféle nézőpont alapján formálódik. Ez a nemegyszer stílusterést, elbeszélői zökkenőket is okozó, sűrű nézőpontcsere pontosan úgy alkalmatlan a forráshiteles történelemkép megteremtésére, ahogyan ezt Nora elmélete alapján gondolhatjuk: e regényben az író eljárás módja miatt folyton változó képzetrendszer konstruálja a bennünk megjelenő, irányítatlan, tehát instabil történelemképet.

NEVELŐDÉSI REGÉNY? Ha Poszler György egy elsőrangú leányregény lehetőségét látta a műben, úgy megnyílik egy új közelítési útvonal: vizsgálhatjuk *A régi ház*at akár Anna fejlődésregényeként is. Nevelődési regényként, amelynek során a mű kezdetén már sejtetően központi szerepkörű Anna valóban a könyv főalakjává emelkedik. Története kisgyermekkorától indul, az anyja vesztett, hiperérzékeny, fantáziaképekkel zsúfolt önköréből kilépni még alig tudó, kisöccsével, Kristóffal együtt az „égbe ment” mama örökös hiányától szenvedő kislánykorától, amikor a feje még csak Ulwing Kristóf nagypapa zsebéig ér; a valamiképpen gyermeklelkűnek maradt Sebastian bácsi a legjobb barátja, s annak különös meséit vágyja folyvást hallgatni. Azután a könyv negyedik fejezetének: „Sokszor volt tél. Sokszor volt nyár” meg a Széchenyi-lánchíd építésére utaló mondatok szerint, azaz valamikor a szabadságharc kezdete körüli időkben, Anna, még innen a nagykamasz koron, éli a jómódú, sőt igen jómódú pesti patríciuscsalád tagjaként, a kor kívánalmait, szokásrendje által neki rendelt életet. Tanulta, amit tanulnia illett az angolkisasszonyok klostromában, vasárnaponként tánciskolába járt a Geramb Nevelőintézetbe, s majd, lélekben egyre magába fordulóban, tudta, amit tudnia illett: táncolni, énekelni, zongorázni, később háztartást vezetni, utóbb majd gyermeket nevelni. Hogy a nagy és reményteli szerelem élményét alig megízelve, a páros magány szorításában élje az éveket férje oldalán, s hogy annak halála után rászakadjon a soha nem ismert feladat és felelősség, uralni, vezetni, irányítani egy vidéki birtokot, egyedül igazgatni két fia sorsát: ezek nevelődésének főbb állomásai. *A régi ház*, mely az évek során nemcsak egy régi ház lett, de Anna öröknek hitt otthona, bizonyos életstílus, -mód és -szemlélet szimbóluma is volt, végleg eltűnt a föld színéről, árából vásárolták vissza a férj vidéki birtokát. A regény zárlata, a romantikus emelkedettséget sugalló szerzői elbeszélő hang (mert a narrációt itt már többnyire visszaveszi, magánál tartja az író, ezzel is okozva valamelyes prozódiai zökkenőt, stílusterést, a megformálás szerkezeti zavarát), biztossá teszi az olvasó előtt: Anna ezzel a feladattal is erősen, konokul, büszkén és ön-

érzetesen birkózik majd meg. Megrajzolt jelleme alkalmassá teszi erre: Annát minden sérelem, fájdalom, kudarc, bánat emeli, erősíti, edzi. Ez a nevelődési folyamat egyértelműen pozitív jellemfejlődést mutat, erős szolgálatkészséggel, önérdek-nélküliséggel – de egyben sűrűsödő magányérzettel. Ellentétben Kristóf öccsével, aki – miként a két Ulwing-öreg, a két gyerek is egymás, bizonyos didaktikusságot sem nélkülöző, ellentétes jellempárjaként nő bele a világba – minden életkudarctól, minden veszteségtől, önhibából született rossz döntéstől korcsosul, hitványodik, gyengül, jellemében romlik. Hogy végül Kristóf, lelkiismerete utolsó intésére, a Dunában fejezze be az életét: maga mögött az általa elherdált vagyon romjaival.

Nem állíthatjuk, hogy ne volna valami panelszerű simaság, könnyűség Anna amúgy sok lelki teherrel kirakott fejlődési képletében, mint ahogy Kristóf esetében is leegyszerűsítettnek tűnik fel a séma: minden életkísérlete kudarcos. Mégis: Tormay Cécile jó alakteremtő képességű író, s főképp a mű első felében, elsősorban az apró életesemények tükrözésében finom és árnyalatos lélektannal támogatja hőseit. Úgy véljük, hogy Anna sorstörténetének néhány életszituációja akár az énforna keretei között is elmondható volna, a részletek kidolgozottsága, az érzelmek, reakciók meggyőző hitelességű ábrázolása meghitt perszonalitást, tapasztalati, életrajzi élményt sugall. (Mint ahogy valóban, a személyes életút, a családi história számos eleme beleépült a regénybe, a főbb regényhősök voltaképpen egy családi életfa ágairól kerültek a műbe, igen kevés, olykor csak a neveket érintő különbséggel.)

TRAUMA-REGÉNY? Nem áll ellen a regény – újabb elemzési móddal kísérletezve –, ha a traumaelméletek hol virágzó, hol épp lanyhuló irodalmi jelenlétének összefüggérendszerére alapján közelítünk hozzá. Sőt éppenséggel kiváló alap a vizsgálódáshoz, hiszen az elbeszélés jószerint minden hőse valamiféle traumatikus sokk vagy traumafolyamat hatására alakítja, akarva-akaratlan, az életét, vagy, esetenként, sodródik e traumák hatására, ellenállás nélkül a végzetébe. Az eredetileg a pszichoanalízis fogalomtárában szereplő kifejezésre a legcélszerűbb a legrövidebb definíciót kölcsönvenni, Juliet Mitchellnek a maga által is egyszerűnek nevezett értelmezését: „A trauma – legyen fizikai vagy pszichikai természetű – valamely védőréteg olyan mérvű sérülése, hogy az már nem kezelhető azokkal a mechanizmusokkal, amelyekkel a fájdalmat és a veszteséget általában kezelni szoktuk” (Trauma, felismerés és a nyelv helye. *Thalassa*, 1999, 2–3). Bőbeszédűbben is mondhatjuk: ha az ember olyan eseményeket él át, melyek meghaladják az emberi szenvedés normális mértékét, akkor az egyén erre a stresszhelyzetre valamilyen módon választ ad. De mert a sérülést okozó esemény megfosztja a felismerés képességétől, ezek a cselekvési vagy verbális válaszok nélkülözik a rendet és a bizonyosságot.

A legnyilvánvalóbban mindez a két gyermek, a két anyátlan árva regényszereplő, Anna és Kristóf esetében mutatható be. Nincs olyan gyermeki pozíció (J. M.), amelyből a másik szülőt kérdezni lehetne a halott anyáról: marad tehát a fantáziálás. A mama szobájában minden úgy van, ahogy régen volt. A fényképe ott lógott a „sokvirágos dívány fölött”, megvolt a varróasztala, a zongorája, változatlan maradt a „sárga csikos papírkárpit”, ragyogtak a cseresznyefa bútorok. A napszobából, ahogy a két gyerek elnevezte, csak a mama hiányzott. Helyette Kristóf a zongorát képzelte tele ezüstcipős zongoraegerekkel, akik, mert a zongorához tilos volt nyúlniuk, helyettük szaladgáltak éjjelente a billentyűkön, és a levegő csengett a futásuktól. De látta a kályhában táncoló, vörös ruhás tündéreket is, Anna pedig az órában járkáló sánta törpét. Az Ulwing házban tilos volt be-

szelgetni a mamáról: a beszéd helyét kitöltő sötétséget Anna és Kristóf fantáziaképei népesítették be. Nemcsak a mamáról, a mamával való beszéd is hiányzott, különösképp Annának: tehát a fényképpel, a „gyöngéd kis vízfestmény”-nyel beszélgetett magában vagy félhangosan. A csönd traumáját azután a tiltás ellenére megszólaltatott zongora oldja fel: Anna számára az ének és a zongorahang lesz majd a megnyilatkozás, a kommunikáció legkifejezőbb formája, vagyis a traumaválasz. Az Ulwing-házban mindenki keveset beszél és sokat hallgat: a két gyerek későbbi beszédképtelensége e korai verbális sokk következménye lesz. Mitchell szerint a trauma közvetlen hatásaként átmenetileg eltűnhet a verbális kifejezés képessége. Anna és Kristóf az események jelrendszerét nem értő gyermekként nem képes kimondott szavakba foglalni a folytonos hiányérzet felindultságát, s ha tudták volna, sem mondhatták volna el, hogy a mama nélkül üres, fájdalmas és félelmetes az életük. A sokk nem egyszeri, hanem folyamatos volt: ezért mint felnőttek sem tudják nevén nevezni az általuk pedig akkor már pontosan ismert történetet. A traumának csak érzéki-képi megjelenése van, ezért a felnőtt emlékeként sem lehet „verbalizálható” formája, utaljunk Menyhért Anna gondolatára (*Elmondani az elmondhatatlant. Személyes olvasás*. Anonymus–Ráció Kiadó, 2008). De Anna mást és máskor sem képes fogalmi formába önteni: hiába szereti őt, Illey Tamással, nagy szerelmével, majd férjével is a némaság, a közös beszédképtelenség börtönében él. Jellemző mozzanata a regénynek, amikor a még udvarló Tamás láthatóan nem élvezzi a muzsikát, nem is érti a pedig neki éneklő Annát: „gondolatai összezavarodtak. Eddig azt hitte, hogy ők ketten találkoznak, együtt vannak a zenében... És Tamás most azt mondja, hogy nem érti meg az egyedüli nyelvet, amelyen az ő lelke is, a vére is beszélni tud.” A „beszélni nem tudó kín” Annában csak a zenével csillapodik, értetlenséggel szembesülve tehát visszahúzódik a saját nyelvi szintjére (J. M.), a zenébe vagy a hallgatásba. Amiről pedig a birtokát vesztett, de oda mindig visszavágyó, folytonos lélekbánatban élő Tamás tudna beszélni, az illel tölgyekről, a mocsárról, a madarokról, az a városban felnőtt, falut sohasem látott Anna számára ismeretlen, idegen, a beszéd által birtokba nem vehető terület. Tamás számára ez az elvesztett birtok az elvesztett éden, a mindig betölteni akart hiány, vagyis az a soha nem szűnő traumatikus szorítás, amely azután majd valóságos szívgörccsel vet véget az életének. Anna úgy látja, éveken át, hogy ha a valahai illel birtokról szó esik, „a férje elmegy tőle, messze van, valahol másutt”, s hiába akarná mondani neki, hogy szereti, „a szavak szégyenkeztek”, és nem szólaltak meg. A szavak „követelőztek”, de nem tudta kimondani őket. „A kimondott szavak hidegen meredeztek Anna emlékezetében, amit pedig nem mondott ki, az nyugtalanította őt.” Anna életében, mert a felvillanó reményt Tamás halála megsemmisíti, végleges a verbális gát, az „elnémulás bilincse” nem törhető le (Bényei Péter: A közösségi trauma irodalmi reprezentációja. *Létünk*, 2009, 03).

A két öreg Ulwing fivér sorsának rejtjeles mozzanataként egy valahai lány lett Sebastian életének titka, és soha föl nem oldható traumája, hogy az a lány az öregebbik fivért, Kristótot választotta. A kényszerű csönd, amely ennek a regénynek oly sok alakját tölti el a magány érzésével, életszemléletük különbözőségén túl, ennek is köszönhető. „Az órás... arra gondolt, hogy ő meg az építőmester sohasem tudnák megérteni egymást. ...Ulwing Sebestyén Borbála asszonyra gondolt, a bátyja elhalt feleségére, akit őelőle vitt oltárhoz Kristóf testvér, mert nem értette meg, hogy ő már régen, csendesesen szerette. ...Egymáson taposunk mi, emberek, mert nem tudunk egymásról semmit...” Sebastian bácsi a meséiben mondja el a kislány Annának, hogy a világ egy nagy maska-

rásbolt, s „fejedelmek, királyok, szép hercegkisasszonyok, papok, katonák, polgárok, mindenki, a városi tanácsnok urak is” álarcot viselnek. A „trauma elszenvédője – valaki más bőrébe bújva – nem reflektív módon” (J. M.) beszél, cselekszik. Ulwing Sebestyén szerint „álarcban jár az egész világ”: valójában ez a maszk mögött leélt élet az ő válaszközpontja az elvesztett szerelem sokkjára. A regény legrobosztusabb, testi-mentális-lelki értelemében is legerőteljesebb alakja az építőmester báty. Mégis, számára egyetlen ütés elég ahhoz, hogy szó szerint végzetessé váljon: a város pusztulása, az a sérülés, amely áttöri a lélek és test védőrétegét, ami meghaladja az emberi szenvedés normális terjedelmét. „Undorodott a megsemmisüléstől. Fellázadt ellene. Építeni. Építeni. Ezzel meg lehet ölni a halált. Házat építeni; életet építeni. Terveket rajzolni, hajlékot az életnek.” De hiába a dac, az elszánás, vagyis hiába lett az ő elhárító rendszerében a sérülésre adott válasz (J. M.) a sokk, „erőszak jellegével való azonosulásként” a harag és a dac, abból nem erő, hanem agyvérzés, tehát szintén pusztulás következett.

A gyerekek özvegyen maradt apja, az építésmester fia, János Hubert ennek az emberkolosszus építésznek az árnyékában éli az életét. Emlékeiben egy tőle ugyancsak eltiltott, szeretett, de szegény varrólánnyal, a fölöslegességtudat enerváltságában, a félresiklott pálya, a vele történt igazságtalanság biztos tudatában is ellenállás nélkül, mindig habozva, a hangja mindig „lágy volt”, úgy ejtette őket, „hogy utóbb könnyű legyen őket visszavonni”. Ha ásítani akart, helyette csak köhögni mert. Az élete a nem szeretem technikus-rajziskola meg a „sok félnék vergődés, szótlán keserűség, gyáva megalkuvás”. Úgy érzi, apja minden akaratot megölt benne. „Sohasem volt boldog, és sohasem tett boldoggá senkit.” János Hubert csalahatatlannak érzi, amit az író mégis Ulwing Kristóffal mondat kis egy rideg és fájdalmas belső monológban, hogy az ő fia „más, mint amilyenek szerette volna”. János Hubert traumatikus életélménye voltaképpen maga az apa. Aki meghalni is állva tudott csak, s haldoklásában is „egy egész fejjel volt nagyobb az élőknel”. A tehetetlenség, az erőtlenség, hogy „számára lehetetlennek látszott minden”, az érdeklődéshiány cselekvési automatizmusokban, kényszercselekvésben is megnyilatkozik. János Hubert minden este, lefekvés előtt megszámlolta a pénzét. „Aztán gondosan beletette a tárcát a talpas alabástromtálcába. Gyönggyel hímzett szivartárcáját is melléje tette, a tollkését is, melyet szarvasbőr tokban hordott. Ha apjával szemben ült, utasításait hallgatva, a fotel bútorvédő horgolásából húzta ki, majd szúrta vissza, pontosan a helyére a gombostűt.”

Ebből a horgolásból húzkodja majd kínjában, zavarában ugyanazt a gombostűt az ő fia, Anna öccse, Kristóf is. Aki eredendően gyengébb idegzetével, alkatában kódolva hordja végzetét, s képtelen megbirkózni a sérülésekkel. Az anyatlansággal; a Pestet romboló ágyúk szörnyű robbantásaival, amitől úgy érezte, mintha a nyakában, „ott benn vékony fonalak remegtek volna”; hogy a szeretett lány kineveti, s hogy olcsóbb, könnyebb, mint hinni akarta; hogy az első szexuális élménye undorító és szégyenteljes; hogy a haldokló nagyapa „tekintete megtalálta őt”, s „két viaszkez tapogatózva nyúlt bele a levegőbe”, feléje; hogy majd nem tud nem kártyázni, váltót aláírni, csalni, hazudni, a vagyont elveszejteni. Kristóf sorsproblémaként éli meg azt is, ami voltaképpen az ő asszimilációs sikertelenségét is mutatja, hogy a pesti baráti társaság tagjaitól oly erősen különbözik származásában: de nem a németsege a probléma a német–magyar Pesten és Budán, hanem a nemesi kutyabőr hiánya. Annát felkavarja ugyan a maga különbözőségének először észlelt jele, hogy a tánciskola nemesi származású leányai egy „közönséges ácslegény” unokájának nevezik, s az ácslegény pedig, jelentését tekintve, az az ember, aki, mondja

egyikük, „tavaly nálunk a padlásgerendán dolgozott”. Vagyis: az Ulwing gyerekek meg az egész polgári família nem való közējük. De elfogadja a nagyapa önérzetes magyarázatát: az ő nemesi levele a Vándorkönyve, melyért, polgári ácslegény státusáért, szabad polgár voltáért, nem adta el se magát, se mást. Kristóf azonban folyvást *basonulni akar*: ruházatban, beszédstílusban, életvitelében, modorban az úri fiúkhoz. Az ő számára nem létezik olyan élmény, amelyben ne rejtőzne valamilyen válságmozzanat, amelynek ne volna valamilyen traumatikus seb a következménye. Végül a morális traumára – a vagyonvesztés lelkiismereti terhére – adott válaszreakció csak az öngyilkosság lehet. Az önmaga értéktudatában megsebzett, saját haszontalanság érzetében megerősített ember a számára létező egyetlen megoldásként kilép a világból. Vagy utaljunk még Walter Ádám figurájára: már kamaszként Annát szereti ifjúkori, de nem múló szeretettel, s összekapcsolja őket a zene szeretete: de csak az. Ádám traumaélménye mindenképp a szürkeségtudat. „Tereníteni” akart, nagy zenéket teremteni, Istenként alkotni, de „megbukott az operám, a szonátáim senkinek nem kellett... és most nagyon alázatosan megköszönöm, hogy segédtanár lehetek itthon, a Nemzeti Zenedében”. Walter Ádám sorstraumája nem a tehetségtelenség tudata: hanem hogy tehetséges, csak nem eléggé.

János Hubert, a fia, ifjabb Ulwing Kristóf, Walter Ádám: Bahtyin közhasznú és közismert meghatározásával élve azok a regényhősök ők, akik számára ismerős és nyomasztó a belsőleg átértzett befejezetlenség. Akik a maguk fölöslegességtudatát az életfeladatuk ki nem teljesezésében látják. Idézhetünk erre egy másik kifejezést is, most Csoóri Sándorét: sorstragédiájuk a félig bevallott élet tudata.

Úgy véljük, az egész regényt belengő mélabús tónus, ahogy Szerb Antal írta, „beteg szépség, halál-nosztalgia, pusztulás-zene”, ezeknek a hősöket sújtó, katarzis nélküli személyes traumáknak a szükséges nyelvi-stiláris következményeként alakulhatott ki.

JELENTÉSÁTVITEL. J. Mitchellre lehet hivatkoznunk akkor is, ha a regényhez épp a nyelvi-stiláris alakzatok szemügyre vételével akarunk közelíteni. Az ő kifejezése a traumatikus nyelv, mely Mitchell klinikai tapasztalatában az „álmok vizuális nyelvének verbális változata”; de amely lényege szerint pontosan alkalmazható a regény sebzett hőseinek nyelvhasználatára. Azaz: a metaforák vagy hasonlatok, a szimbolikus megfeleltetések a „bensőséges, de bensővé mégsem vált tárgyak státusával rendelkeznek, és inkább válnak az érzés, mintsem a jelentés kifejeződéseivé”. Tormay regényében ezt a nyelvi-stiláris képletet a jelentésátvitel elsőbbségének is nevezhetjük, amennyiben a „tárgyak életének” legjobb ismerője (Hankiss János) igen sokszor, sőt a regény első felében általában a fogalmi körülírásnál sokkal erőteljesebb, meggyőzőbb és izgalmasabb módon tárgyak, látványelemek megfeleltetésével ér el nemcsak érzelmi, de erős gondolati hatást is. Csúpan néhány példát választunk most, hiszen sokan kutatták, Kollarits Krisztina, Pirinit Andrea többek között, Tormay Cécile nyelvének szimbolizmusát, erőteljes vizualitását, a könyvbéli tárgyak mozgalmas üzenetközvetítő szerepét. Tehát például: még nem igazán ismerjük János Hubert jellemét, karakterét, amikor a ruházatát írja le Tormay Cécile. De megismerve ezt a figurát, már értjük, milyen jelentéses a mondat: „túlzottan magas inggallér”-t visel. Mert mintha annak kellene tartania a nyakát, a fejét, mintha a nélkül összecsuplana a nyaka, mintha annak a gallérnak is támaszkodni akarna. Ulwig Kristófot, az építőmestert viszont gallérjának „széthajló” ágai jellemzik: mintha még a rajta levő ruhát is szétfeszítené az ereje, „ferde álla” „elégedetten” ült a nyílásban. Vagy: a pes-

ti forradalom utcai zaja, a szabadságot éltető kiáltások, a forradalmi státussal élővé személyesített magyar hangok „betódultak a német polgárlakásokba”. Nincs szó arról, hogy a magyarok bármilyen módon is németekre támadnának, de a hang, amely „betöltötte a dohos szobákat”, s amihez hozzáért, „tüzet fogott”: itt, ebben az összefüggésben, a félelemérzet képzetét is kelti az olvasóban. Az ifjú Annát azonban ez a hang „szédítette és ringatta, vonzotta és elvitte”, Annának a hangtól „szép borzongás gyöngyözött végig a hátán”: a lelkesültség, melynek pontos tárgya és célja azért ismeretlen volt előtte.

Bár lehetséges, hogy az író az alább említendő regényt sem olvasta *A régi ház* megírása előtt vagy soha; s bár mérgesen tiltakozott Beöthy Zsoltnak az ő bosszantására kitervelt állítása ellen, miszerint *A régi ház* a Buddenbrookra hajazik, és bár megbántottan írta, hogy a regénye egészen az övé: mind mégsem volt egészen csak az övé. Mert amit Schöpflin Aladár úgy fogalmaz, hogy Tormay Cécile-nek a korábbi írásaihoz képest észlelhető stílusváltása „mélyebben, az idők követelményében gyökerező szükséglet” volt, azt másképp úgy is mondhatjuk: az epikai univerzumban (Imre László) előre és hátra is vannak kapcsolódási pontok. Ezért Thomas Mann és a dán Jacobsen, valamint Anatole France meg a századelő szimbolizmusa, újszínű képei és fordulatai, a nyugtalanabb többszólamúsága, mint elvetett, lehetséges vagy feltételezett előzmények, hatások mellett érdemes visszatekinteni a Schöpflin által e tekintetben épp elvetett XIX. századra és Kemény Zsigmondra. Imre László könyvének (*Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996) Kemény-fejezete, a *Férj és nő* sok szempontú elemzése érdekes poétikai összevetésre kínál alkalmat. A regényben, amelyről a tanulmány írója úgy vélekedik, hogy benne a pszichológiai regény kezdeményeit szemlélhetjük, az „áttételesség és jelképszerűség” a környezet- és tájelemek díszlet, illetve kellékelemekként való használata révén valósul meg (Papp Ferenc megállapítására is utalva ezzel). S ez nem annyira hasonlatok, hanem inkább metaforák, szimbólumok alkalmazásával történik. Imre László a *Férj és nő* ábrázolásmódjával kapcsolatban írja azt, amit *A régi ház* prózatechnikai eszközeiről pontosan így elmondhatunk: a szöveg tele van a „tárgyi világra utaló, ám nem pusztán önnön jelentésükkel szereplő elemek”-kel, amelyek azután fontos részt vállalnak a „sugalmazni kívánt alapeszme illusztrálásában”. Mindez, a „metaforikus funkciójú látványelemek” használata mindkét regényben a lélektani ábrázolás elmélyítését szolgálja, s nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a *Férj és nő* regényalakjai is súlyos lelki gondokat okozó stresszhelyzeteket, akár úgy is mondhatjuk, hogy traumaeseményeket élnek át.

Hogy a regénynek ebben az univerzumban még hátrafelé, továbbá felénk nyúlóan milyen egyéb kapcsolódási pontjai vannak: azt megvizsgálni egy újabb, értékkereső közelítés dolga lehet (Szeged, 2008, Lazi Könyvkiadó). ◀

Cs. NAGY IBOLYA (1946) Debrecenben élő irodalomtörténész. A Debreceni Egyetemi Kiadó volt vezetője.