

BARANYAI NORBERT

Emlékezés és játék

A *Hét király* mint alkotói önértelmezés

Móricz Zsigmond néhány művének fogadtatástörténetét áttekintve egészen furcsa ellentmondásokra lehetünk figyelmesek. Vannak ugyanis az írónak olyan alkotásai, melyek – elsősorban a közoktatásban játszott szerepük kánonalakító hatása miatt – úgy váltak az életmű sokat emlegetett, emblematikus darabjaivá, hogy jóformán nem született róluk részletesebb, átfogóbb értelmező elemzés. Különösképpen igaz ez a megállapítás a *Hét király* című novellára, mely ezen művek sorában talán a leginkább paradox recepciót tudhatja magáénak. Egyfelől ugyanis Móricz egyik legismertebb, legolvasottabb alkotásáról van szó, amely mind a mai napig az általános iskolai szöveggyűjtemények „kötelező” darabja, és amelyet minden Móricz-életrajz külön is kiemel mint az első, némileg megkésett írói siker szimbólumát. Másfelől azonban meglehetősen furcsa, hogy sem Móricz monográfusai, sem az életmű más értelmezői nem szenteltek túl nagy figyelmet a novellának, sőt legtöbbjük szinte mentegőtőzni kényszerült, amikor a szöveg értékeire vonatkozó megjegyzéseket fogalmazott meg. Még azok is kételyeiknek adtak hangot az alkotás jelentőségére vonatkozóan, akik egyébként igyekeztek a szöveget értő módon megszólaltatni. Móricz legutóbbi monográfusa, Szilágyi Zsófia is hasonlóan értékeli a novellát, melyet nem annyira az értelmezési lehetőségek sokszínűsége, hanem sokkal inkább az írói életrajzokban formálódó kultikus jelentősége miatt tart érdemesnek az olvasói figyelemre:

A *Hét király* nem azért lett az életmű ennyire sokat emlegetett darabja, mert »mindentől függetlenül«, csupán esztétikai önértéke okán a kiemelkedő novellák közé tartozna, vagy megmutatná miként vált Móricz modern íróvá. Egyfelől Osvát gesztusa emelte kulcsfontosságúvá, másfelől, ahogy ezt Ady és Kosztolányi írása is mutatják, igen alkalmas arra, hogy szimbólumképzés alapjává váljék.¹

A jelen tanulmányban felvázolni kívánt szöveginterpretáció természetesen nem akarja alapjaiban megkérdőjelezni a recepciótörténet során kialakult közvélekedést, már csak azért sem, mert valóban vannak Móricz novellisztikájában a *Hét király*címűnél jelentősebb, az író egyediségét, művészetének lényegét sokkal inkább érzékeltetni képes szövegek. Azonban úgy vélem, nem feltétlenül igaz, hogy e korai novella ne volna érdemes arra, hogy szorosabb olvasás tárgyává váljék. Egyfelől sajátos szerkezete – mely csak részben követi azt a mintát, amelyet az író rövidtörténeteiben megszokhattunk –, másfelől az alkotás metaforikus olvashatósága teremti meg a *Hét király*című újraértelmezésének lehetőségét. Ennek kapcsán arra kívánok a továbbiakban rámutatni, hogy a történetben központi szerepűvé váló játéktevékenység miként válhat egy olyan metaforikus olvasat motívumává, mely a novellát alkotói önértelmezésként igyekszik megközelíteni.

¹ SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, 2013, 154.

I.

Angyalosi Gergely Móríczt vizsgálva kétféle alaptípust különít el az író novellái sorában: a korai műveket jellemző, „csúcspontra járatott modellt”, mely az esetek többségében egy csattanóra épülő, sokszor morális tanulságot megfogalmazó zárlatot foglal magában, illetve a kései alkotásokban érvényesülő változatot, mely a kommentárokat a történet egészében elszórva juttatja érvényre.² A *Hét krajcár* ebből a szempontból sajátos kombinációnak tekinthető, hiszen a hatáskeltő fordulatra épülő zárlat mellett a novella bevezetője olyan szentenciózus formulákat fogalmaz meg, melyek a történetet tágabb jelentéssz összefüggések közé igyekeznek helyezni. Tamás Ferenc is kiemeli a Mórícz írói pályakezdését vizsgáló írásában, hogy „feltűnő sajátossága a novellának, hogy *többféle expozíció* előzi meg a voltaképpeni történetet”.³ Majd ezt részletezve az első öt bekezdést egy fokozatosan a gyermekkori történet felé közelítő, a narrátor egyre személyesebb hangú megnyilatkozásává váló expozícióként írja le, miközben nyitva hagyja azt a kérdést, hogy mi is volna a szerepe ennek a szokatlan történetkezdésnek. Látszólag ugyanis jogosnak tűnhet Czine Mihály azon felvetése, mely közhelyes, felesleges és semmitmondó megállapítások soraként értékeli a novella nyitó mondatait,⁴ azonban feltűnő lehet, hogy a szerzői üzenetközvetítésre egyébként különösen a korai elbeszéléseiben hajlamos Mórícz ezt az esetek többségében inkább a novellák zárlatában szokta érvényesíteni.

A megszokottól eltérő, kissé körülményesnek tekinthető expozíció a történet előkészítéseként többféle szerepet is betölthet. Egyrészt olyan olvasásra tesz javaslatot, mely a példázatos jelentésadást irányozza elő a befogadás számára. Az első két bekezdés általánosító, szentenciaszerű mondatai ennek megfelelően a nélkülözés, a szociális kiszolgáltatottság ellenére kacagni képes szegénység felidézésével láthatóan a társadalmi kontextusba helyező megközelítés felé igyekeznek terelni az olvasást: „Jól rendelték az istenek, hogy a szegény ember is tudjon kacagni. Nemcsak sírás-rívás hallik a putriban, hanem szívből jövő kacagás is elég. Sőt az is igaz, hogy a szegény ember sokszor nevet, mikor inkább volna oka sírni.”⁵ A példázatos (és önmagában még valóban közhelyesnek tűnő) értelemlehetőségen túl e sorokban úgy válik kiemeltté a *sírás* és a *nevetés* más Mórícz-művekből is jól ismert motívuma, hogy a két fogalom felcserélhetősége kerül előtérbe.

² ANGALOSI Gergely, *Megjegyzések Mórícz novellisztikájáról*, Alföld, 2005/9, 41–42.

³ TAMÁS Ferenc, *Mórícz Zsigmond írói indulása = A kifosztott Mórícz?*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 54. (Kiemelés az eredetben.)

⁴ „Ez már nem anekdota, nem csattanó, de az elbeszélésből kiszakítva még közhely is lehetne. Akár csak az első mondata. (Jól rendelték az istenek, hogy a szegény ember is tudjon kacagni.) A második bekezdést a szerkesztő is kihúzhatná mint felesleges magyarázatot, s a következő rész érzélgős romantikáját is jobb szeretné elhagyni. Tartalmát nézve is: a vidám szívvel viselt szegénységről már Jókai is festett képet. Thúry, Petelei, Bródy, Nagy Lajos, Révész Béla megrendítőbb mélységeit tárták fel a nyomorúságnak.” (CZINE Mihály, *Mórícz Zsigmond útja a forradalmakig*, Bp., Magvető, 1960, 264.)

⁵ MÓRICZ Zsigmond, *Hét krajcár* = M. Zs., *Novellák*, Bp., Osiris, 2002, I, 235. (A továbbiakban: *Hét krajcár*.)

A következő bekezdések nemcsak az elbeszélő személyes megszólalása miatt jelenthetnek váltást, hanem azért is, mert a narrátor itt igyekszik megindokolni, miért is kerül sor a gyermekkori emlékének felidézésére:

Jól ismerem ezt a világot. A Soósoknak az a generációja, amelyből az apám való, megpróbálta az ínségnek legsúlyosabb állapotát is. Abban az időben napszámos volt apám egy gépműhelyben. Ő sem dicsekedik ezzel az idővel, más sem. Pedig igaz. És az is igaz, hogy soha már én jövőendő életemben nem kacagok annyit, mint gyermekségem e pár esztendejében.⁶

Ebben az értelemben az elbeszélés lehetőségét a személyes megtapasztalás és az igazság közvetítésének Móricz szövegeiben gyakran előkerülő fogalmai teremtik meg. Így arra következtethetünk, hogy az emlékidézés és az egykor megesett személyes történet elmondásának (ki nem mondott) célja a gyermeki tapasztalat jelenvalóvá tétele: vagyis egy olyan (művészi) törekvés áll a krajcárkeresés felidézésének háttérében, mely az elbeszélés által kívánja hozzáférhetővé tenni a szenvedést felülírni képes nevetés aktusát. Ebből a szempontból válik különösen érdekessé, hogy a gyermekkori eseményekre történő emlékezés során a narrátor szinte észrevétlenül vált a felidéző (felnőtt, emlékező) én nézőpontjáról a felidézett (gyermeki) perspektívára. Az olvasó pedig ettől kezdve folyamatosan ebből a szemszögből látja az eseményeket, aminek köszönhetően úgy tűnik, a narrátor számára nem jelent problémát az egykori idilli emlékekhez való hozzáférés (miután sem az emlék közvetítettsége, sem a két én különbsége nem reflektálódik). A novella bevezetőjében körvonalázódó narrátori stratégia különösen az alkotás zárlata felől válik érdekessé, azonban mielőtt ezt a kérdést részletesebben körüljárnánk, mindenképpen szükséges arra kitérni, hogy a felidézett gyermekkori történetben meghatározó *játék* miként hozható összefüggésbe a történetmondó említett szándékaival.

II.

A *Hét krajcár* jól ismert és könnyen összefoglalható történetében a narrátor (gyermekkori énje) és édesanyja a mosáshoz szükséges szappan megvételéhez krajcárokat keresnek a házban egy délután folyamán. A pénzérmék felkutatásának elbeszélése egy olyan önfeledt játéktevékenység leírására épül, melyből csak közvetve, szinte mellékesen derül ki, hogy valójában milyen céllal és milyen körülmények közepette zajlik magának a játszásnak a folyamata. Érdeemes tehát a novella értelmezésekor elsősorban ennek a játéktevékenységnek a körülírására összpontosítani, amihez a továbbiakban a játéknak elsősorban a Gadamer – és részben a Huizinga – műveiben körülírt fogalmi rendszerét igyekszem hasznosítani. Ez azért is látszik célszerűnek, mert Gadamer a *játék* terminusát a műalkotás létmódjának metaforájaként írja le, s amint az látható lesz, Móricz művében a krajcárok keresésére épülő játék összefüggésbe hozható egyfajta alkotói önértelmezéssel is.

⁶ *Hét krajcár*, 235.

Bár az elbeszélő egyetlen alkalommal sem nevezi játéknak az édesanyjával közösen töltött időt, azonban az általa felidézett történetből nyilvánvalóvá válik, hogy az anya szavai, cselekedetei a krajcárok egyszerű összegyűjtését a gyermek számára ropant izgalmat és örömteli élményt jelentő játékfolyamattá alakítják. Már az édesanya első mondatai és tettei, illetve a (gyermeki nézőponthoz igazodó) elbeszélői reakciók is ezt bizonyítják:

El is bámultam nagyon, mikor az édesanyám kutat benne, tüt, gyűszűt, ollót, szalagdarabokat, zsinórt, gombot, mindent szétkotor, s egyszerre csak azt mondja nagy bámulva:

– Elbújtak.

– Micsodák?

– A pénzecskék – szólt felkacagva az anyám. [...]

Leguggolt a földre, s olyanformán tette le a fiókot, mintha attól félt volna, hogy kirepülnek; úgys borította le, egyszerre, mint mikor kalappal lepkét fog az ember.⁷

Kettejük további cselekedetei – a krajcárok egyenkénti felkutatásától kezdve az almárium fiókjainak elmondott prédikáción át – mind azt mutatják, hogy a játék által megképződő imaginárius térben fokozatosan egyre inkább elszakadnak a pénztelenség, a szociális nyomor tevékenységük kontextusát jelentő világtól. Hasonló történik mindkettejükkel, mint amit Huizinga jegyez meg a játék hétköznapi létezéssel való viszonyával kapcsolatban: „A játék nem a »közönséges« nem a »valóságos« élet. Inkább kilépés az életből, időleges, saját céllal bíró aktivitás.”⁸ A játékba való belefeledkezést az elbeszélésmódnak az a sajátos kettőssége is érzékeltetni igyekszik, hogy bár a narrátor egy-egy rövid megjegyzés erejéig viszonylag pontosan jelzi az eltelt időt,⁹ az olvasó mégis időtlen folyamatként érzékeli anya és gyermek játékát. Ennek és a gyermeki perspektívához igazodó narrációnak köszönhető, hogy maga az olvasó is bevonódik a játékba, hasonlóan ahhoz, amit Gadamer is megállapít a játék szemlélőjére vonatkozóan:

a játék mindig együttjátszást igényel. Ez alól még a néző sem tudja kivonni magát, aki a labdával játszadozó gyermeket figyeli. Amikor valóban »együtt mozog«, akkor ez nem más, mint a participáció, a belső részvétel ebben az ismétlődő mozgásban. [...] a játék abban az értelemben is kommunikatív tevékenység, hogy tulajdonképpen nem ismeri a távolságot a játékos és a néző között.¹⁰

Így pedig a játékot elbeszélő novella maga is olyan kommunikatív szituációba hozza a szöveg olvasóját, amelyben az szinte észrevétlenül, a szöveg képezte imaginárius játéktér részesévé, játszójává válik. Természetesen mindez nem jelenti azt, hogy az így értett „játékos” – anya, gyermek és az olvasó – számára teljes mértékben meg-

⁷ I. m., 236.

⁸ Johan HUIZINGA, *Homo ludens. Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására*, Bp., Athenaeum, 1944, 16.

⁹ Feltűnő, hogy az alapvetően eseménytelen, rövid történet ellenére gyakoriak az idő múlását jelző mondatok: „Eljött az oszonnaidő, el is múlt. Mingyárt este lesz.” (*Hét krajcár*, 238.); „Bealkonyodott, és mi ott voltunk a hiányos hat krajcárunkkal [...]” (*Uo.*); „Jókor van együtt a pénz, hiszen már nem moshatok. Setét van, oszt lámpaolajom sincs.” (*I. m.*, 239.)

¹⁰ Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep* = H-G. G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 40.

szűnhetne a külvilág megtapasztalása, hiszen – mint azt Gadamer más helyütt írja – „a játékos maga is tudja, hogy a játék csak játék, s egy olyan világ veszi körül, melyet a célok komolysága határoz meg. De ezt nem olyan módon tudja, mintha játszóként még gondolna is magára erre a komoly vonatkozásra.”¹¹ Ilyen értelemben pedig épp az a kettősség válik meghatározóvá a történetbeli játék leírásában (és annak befogadásában is), melynek köszönhetően a játszó szubjektuma egyszerre oldódik fel a játszásban (olvasásban), és egyszerre válik világossá a játék (olvasás) imaginárius jellegének tudatos reflexiója is. Az édesanya tevékenysége épp e kettősséget jelentő határhelyzetben rögzíthető: egyfelől tökéletesen tisztában van a család nyomorúságos szociális helyzetével és önmaga súlyos betegségével, másfelől viszont az önfeloldott játékkal nemcsak elfelejtkezni látszik minderről, de gyermeke elől is megpróbálja elleplezni ennek tudatosodását. Emellett pedig maga a narrátor is reflektál arra, hogy ő és az édesanya időnként a játékból mintegy kilépve, azt kívülről szemlélve tekintenek saját cselekedeteikre: „Leguggoltam a földre, úgy lestem, nem búvik-e ki valahol egy fényes pénzecske? Nem mozgott ott semmi. *Tulajdonképp nem is nagyon hittük, hogy van benne valami. Összenéztünk és nevettünk a gyerekes tréfán.*”¹²

A játék tapasztalatának ez az értelmezése azért is válhat különösen termékeny szemponttá a *Hét kiralcár* olvasásakor, mert szorosan hozzákapcsolódik a műalkotás befogadásának és mibenlétének kérdéséhez. Gadamer szerint ugyanis „a művészet játékká is érvényesnek kell lennie, hogy a voltaképpen műképződményt és annak tapasztalóját szétválasztani elvi lehetetlenség.”¹³ Játciónak és játéknak, műalkotásnak és befogadójának ez a szoros összetartozása, de egyben elkülönülése a művészetben mint játékban olyan megtapasztalást tesz lehetővé, mely a másként látás élményét nyújtja a játszó (megértő) számára:

A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van. Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan. Aki képes meglátni az élet tragédiáját és komédiáját, az meg tud szabadulni a célok szuggesztíójától, melyek eltakarják a velünk játszott játékot.¹⁴

Az elrejtettség láthatóvá válása nemcsak szimplán abban mutatkozik meg, ahogyan a játék hevében felfüggesztődik a racionális gondolkodás kiszámíthatóságra épülő logikája, illetve az egyéni érdekek előtérbe helyezése, és ezzel felszínre kerül mindaz, amit a játszó egyébként titkolni szeretnének. Móricz novellájában a játék általi megmutatkozás ennél sokkal összetettebb: az édesanya által konstruált játék ugyanis egyszerre érthető a létfeledés és lét feltárulásának lehetőségeként. Az anya játéka ugyanis elfedni és elfeledtetni igyekszik, hogy milyen célok, körülmények határozzák meg a család mindennapi létének nyomorúságos viszonyait. Ez az a szándék, melyre a novella legtöbb értelmezője – s így többek között Tamás Ferenc is – felhívja a figyelmet: „Ez az asszony – a magyar irodalom egyik legtündéribb anya-figurája –

¹¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 88.

¹² *Hét kiralcár*, 236. (Kiemelés tőlem: B. N.)

¹³ GADAMER, *A szép aktualitása*, i. m., 46.

¹⁴ GADAMER, *Igazság és módszer*, i. m., 95.

azért játszik önfeledtséget mímelve, hogy elfedje gyermeke elől, mekkora is a baj. De nemcsak ezért. Szeret játszani, s mókázásával csúfot űz a szegénységből, hogy hatástalanítsa, érvénytelenítse azt.”¹⁵ Másfelől viszont az anya által irányított játékban a lét megmutatkozásának gadameri értelme érhető tetten, amennyiben a krajcárok felkutatása egyrészt a szegénységet, a nélkülöző szenvedést felülírni képes imagináció örömét, boldogságát juttatja érvényre, másrészt pedig épp ez a folyamatos nevetéssel kísért játék az, aminek köszönhetően a novella végén a gyermek számára is nyilvánvalóvá válik az édesanya halálos betegsége. Mindennek fényében Móricz novellája úgy is olvasható, mint ami a műalkotás, a művészi elbeszélés lehetőségeinek, szerepének metaforikus értelmezését viszi színre. Ebből a szempontból pedig azt érdemes még részletesebben körüljárni, hogy a novella zárata (és – ebben az összefüggésben újragondolva – a bevezetője) miként árnyalja tovább az eddigiekben vázolt olvasatot.

III.

„Fuldoklás jött rá a kacajtól. Keserves, öldöklő fuldoklás, de ahogy odaállottam alá, hogy támogassam, amint két tenyerébe hajtott arccal hajlongott, valami meleg ömlött a kezemre. Vér volt, az ő drága vére. Az anyámé, aki úgy tudott kacagni, ahogy a szegény emberek között is csak kevés tud.”¹⁶ Alig van olyan elemzője vagy értékelője a novellának, aki a történetnek ezt a hirtelen fordulatot hozó, jól ismert lezárását ne illethné kifogással (vagy legalábbis ne mentegetné azt) az érzelmi hatáskeltés manipulatív megoldása miatt.¹⁷ Kétségtelen, hogy Móricz, aki „egész életében a befejezés, a lezárás megszállottja volt”,¹⁸ ebben az esetben is egy olyan zárlattal próbálja befejezni a novellát, mely alapjaiban formálja át az addig olvasottakat (még akkor is így van ez, ha a történet bevezetője már előrevetítette a befejezést). Bármennyire hatásvadásznak tűnhet is sokak számára a látványos fordulatnak szánt lezárás, az eddig vázolt olvasat szempontjából kulcsfontosságú szerepet játszik az a benne érvényesülő mitikus, szakrális konnotáció, mely az anyai játékot igyekszik új megvilágításba helyezni.

A novella zárlatában megjelenített, szinte kimerevítetté tett képben a gyermekre ömlő vér a krisztusi áldozathozatal, a megváltás asszociációját kapcsolhatja az anya alakjához. Ezt az azonosítást olyan más metaforikus megfeleltetések is megerősítetik, melyek – mintegy előkészítésképpen – előlegezik a zárlat ilyen irányú olvashatóságát. Egyrészt Szilágyi Zsófia hívta fel arra a figyelmet, hogy „a *Hét krajcár*nak és a krisztusi szenvedésnek az összekapcsolódását erősítheti, hogy a krajcár szó a német

¹⁵ TAMÁS Ferenc, *Móricz Zsigmond írói indulása*, i. m., 53–54.

¹⁶ *Hét krajcár*, 239.

¹⁷ Például: „E harmadik befejezés a mai ízlés számára túlzottan patetikusnak, érzelmesnek tetszhet. Úgy is vélhetjük azonban, hogy a novella egészében, a sokféle hangnem között ennek a tónusnak is helye van.” (TAMÁS Ferenc, *Móricz Zsigmond írói indulása*, i. m., 54.)

¹⁸ ANGALOSI Gergely, *Megjegyzések Móricz novellisztikájáról*, i. m., 41.

Kreutzer szóból, az pedig a kereszt jelentésű Kreutzból származik.”¹⁹ Másrészt beszédes az is, hogy a krajcárok felkutatásának célja nem más, mint a másik ember (az apa) számára rendkívül fontos tisztára mosás, a szenny eltávolításának lehetővé tétele: „Mingyárt este lesz. Az apámnak holnapra ing kell és nem lehet mosni. A puszta kútvíz nem viszi ki belőle azt az olajos szennyet.”²⁰ Mindezekon túlmenően pedig szintén Szilágyi Zsófia mutatott rá a *vér–sírás–nevetés* motivikus összekapcsolhatóságára a novellában,²¹ ami által a szakrális értelemben vett megtisztulást jelző vér jelentésköréhez a nevetésnek és a sírásnak a hétköznapi rendtől eltérő magatartást és a lelki-érzelmi megtisztulást felidéző konnotációja is hozzákapcsolódik.

Ennek függvényében a zárlat a novella egészében meghatározó játékot és az anya törekvéseit újabb jelentésekkel ruházza fel. Az édesanya cselekedetei olyan (szakrális) áldozathozatalként értelmezhetők ez alapján, mely által az anya a nyomorúságos léthelyzetet gyermeke számára igyekszik örömtelivé és ezáltal elviselhetővé tenni oly módon, hogy anyagi, szociális kiszolgáltatottságukat egy mesei narratívát idéző játékkal próbálja elfeledtetni és ezáltal megsemmisíteni (a gyermekre hulló vér ilyen értelemben jelezheti „megváltását”). Ezt a metaforikus megfeleltetést támaszthatják alá Huizingának a játék kulturális eredetét, hagyományait feltáró kijelentései is, melyek a játéktevékenységet a kultikus cselekedetek közösség- és személyiségformáló szerepével állítják párhuzamba: „a korai emberi közösségek szent cselekedetei arra valók, hogy a világ megváltását elősegítsék; áldozatai, beavatási szertartásai vagy misztériumi tiszta játékok, a szó legnemesebb értelmében.”²² Az ilyen értelemben szakrális játékként értett kultikus cselekedetek, rítusok pedig a benne résztvevők léttapasztalatát alapvető módon forgatják fel: „a játék végével annak hatása nem múlt el: beragyogja fényével a külső, közönséges világot és biztonságot, rendet, jólétet teremt a játszó csoport számára, a következő szent játékidőig.”²³ Ily módon pedig a játéknak az elbeszéléshez, a művészi megtapasztaláshoz kapcsolható interpretációja alapján Móricz novellája úgy is olvasható, mint ami a műalkotásnak olyan szakrális erőt és hatást tulajdonít, mely lehetőséget teremt a befogadó számára, hogy a hétköznapi, evilági körülményeit felülíró, abból kilépni képes tapasztalatokban részesüljék (Gadamer szavaival élve: „ha valóban a művészet tapasztalatában volt részünk, akkor a világ fényesebbé és könnyebbé válik”²⁴). Ebből kifolyólag pedig úgy tűnhet, hogy Móricz novellája az általa közvetített jelentések egyértelmű megfejthetőségét ígéri, ami a műalkotás szakrális funkciójának köszönhetően a rendteremtést nemcsak az alkotáson belül érvényesülő poétikai sajátosságként, hanem a világban uralkodó hiányok felülírásaként, és ilyen értelemben vett vágyteljesítésként tartja megvalósíthatónak.

¹⁹ SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, i. m., 153.

²⁰ *Hét krajcár*, 238.

²¹ „A novellát indító sírás a mű végére kissé hatásvadász módon alakul vérré, de kétségtelen, hogy erőssé teszi a zárlatot, ahogyan a kacagás-vér kapcsolat visszaautal a kezdeti kacagásra és sírásra.” (SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, i. m., 154.)

²² Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, i. m., 13.

²³ *I. m.*, 23.

²⁴ GADAMER, *A szép aktualitása*, i. m., 43.

A novella egészét tekintve azonban ez a látszólag egyértelmű interpretáció némileg összetettebbé válik, mivel Móricz hangot ad azoknak a kételyeknek is, melyek megkérdőjelezzik az elbeszélés hatékonyságának imént vázolt lehetőségeit. Egyrészt magában a felidézett emléken beszédessé válik, hogy a krajcárkeresés (és az általa kiváltott játék) nem éri el a kitűzött célját: mire sikerül összegyűjteni a pénzérméket, beesteledik, s lámpaolaj híján lehetetlenné válik a mosás. Ez pedig nemcsak azért bizonytalaníthatja el az anya mesei narratívát idéző elbeszélői/játékkeremtő stratégiáját, mert lelepleződik, hogy a játék pusztán rövid időre, ideiglenesen képes elfeledtetni a család létét övező szociális nyomorúságot, hanem azért is, mert az édesanyának a gyermeke szenvedéseit enyhíteni igyekvő, „megváltó” szándéka épp a mosással került metaforikus kapcsolatba a szövegben, ami pedig így annak kudarcát, lehetetlenségét sugallhatja (nem véletlen, hogy a mosás elmaradását felismerve kezdődő kacagás okozza a halálos betegséget jelző, véres köhögést). Másrészt ebből a szempontból érdemes újra szemügyre venni a novella már érintett, sok szempontból szokatlan bevezetését is. E sorokban ugyanis a narrátor saját jelenére és jövőre vonatkozóan épp a történet zárlatának jelenetét idézi meg (pontosabban jelzi előre):

És az is igaz, hogy soha már én jövőendő életemben nem kacagok annyit, mint gyermekem e pár esztendejében. Hogy is kacagnék, mikor nincs már piros arcú, vidám anyám, aki olyan édesdeden tudott nevetni, hogy a könny csorgott a végén a szeméből, s köhögés fogta el, hogy majdnem megfojtotta.²⁵

Az idézett passzusban látható, hogy a kacagás megszűnése, lehetetlensége épp annak a törekvésnek a kudarcát jelenti be, amely az anya személyéhez kötődő játékban testesült meg. Vagyis az anya halála annak a lehetőségét is megkérdőjelezi, hogy a világban megtapasztalt viszonylagosságot és egzisztenciális kiszolgáltatottságot a fantázia, a világot teremtő elbeszélés erejével, az átlátható struktúrát alkotó és egyértelmű jelentéseket sugalló művészi szándékkal lehessen ellensúlyozni. Az édesanya elvesztése ezt a lehetőséget egyértelműen a múltba helyezi, s annak megismételhetetlenségét sugallja, miközben a játék örömeinek megélése éppen annak mindenkorai folytathatóságában rejlene:

az ismételhetőség a játéknak egyik leglényegesebb tulajdonsága. Nemcsak a játék mint egész ismételhető, hanem annak egész belső felépítése is. Majdnem minden magasabb játékformánál az ismétlés elemei, a refrén, a sorbeli változatosság olyan, mint a lánc és láncszem kapcsolódása.²⁶

Ily módon pedig a narrátor törekvéséről – mely az egykori élményét azáltal próbálja életre kelteni, jelenvalóvá tenni, hogy az emlékidéző történetmondással maga is igyekszik azt a stratégiát követni, mely egykoron az édesanyai játékot is áthatotta – kiderül, hogy eleve kudarcra van ítélve. Így a *Hét krajcár* sokszor kárhozottatott bevezetője épp az alkotás összetettségének, öniróniájának érvényesüléséhez járul hozzá. Ez pedig arról győzheti meg az olvasót, hogy Móricz látszólag egyszerű, az érzelmességet sem nélkülöző novellájának metaforikus olvasata olyan jelentéseket is

²⁵ *Hét krajcár*, 235.

²⁶ Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, i. m., 18.

képes felszínre hozni, melyek nemcsak életrajzi jelentőségű, irodalomtörténeti eseményként olvastatják az író művét.

A műalkotás mibenlétére és az elbeszélés lehetőségeire vonatkozó kettős önértelmezést, mely egyszerre óhajtja a szenvedést felülmúlni kívánó elbeszélés mitikus/szakraális szerepének visszaállítását és fogalmazza meg annak kételyét, Móricz az életmű későbbi darabjaiban gondolja tovább még összetettebben (például *Árvácska*, *A boldog ember*).²⁷ Ebben a tekintetben pedig megkockáztatható a kijelentés, hogy a Móricz első sikereként számon tartott novellára mégsem úgy kell csak tekintenünk, mint az alkotói pálya szimbolikus nyitányára, hanem úgy, mint ami e későbbi alkotásokhoz képest talán még kevésbé kidolgozott vagy átgondolt formában, de már egy olyan a problémát jelez, amely az életmű egyik fontos, vissza-visszatérő kérdése lesz a későbbiekben.

²⁷ Lásd ehhez részletesebben: BARANYAI Norbert, *Személyiségfejlődés, nevelődés, költői identitás. Légy jó mindhalálig* = B. N., „...valóságból táplálkozik s mégis költészet”. Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2011, 119–143, 221–236.