

**A PILLANGÓ, A RÓZSA MEG A KIS FAZÉK: A NYELVI KÉP
MINT SZÖVEGSZERVEZŐ TÉNYEZŐ A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK
MAGYAR SZÉPPRÓZÁJÁBAN**

1. Milyen helyet foglal el a nyelvi kép, a képszerűség a művészi szöveg struktúrájában? A választ kezdjük azzal, hogy áttekintünk néhány stratifikációs (a nyelvi műalkotást rétegekre bontó) műalkotásmodellt!

Az irodalmi műalkotás klasszikus rétegmodellje Ingardentől származik: 1. hangzásegységek; 2. jelentésegységek; 3. ábrázolt tárgyiasságok; 4. sematizált szemléletességek (INGARDEN 1931/1977). Ezt később Markiewicz kiegészítette és helyesbítette oly módon, hogy a legkülső rétegbe beiktatta az íráskép egységeit, és a 3–4. réteget összevonta, mivel a gyakorlatban nemigen lehetett őket megkülönböztetni és elhatárolni egymástól (MARKIEWICZ 1966/1968). (Az Ingarden–Markiewicz-műalkotásmodell ismertetését és értékelését l. SZERDAHELYI 1995: 229–230.)

A hazai irodalomelméletben a legismertebb ilyen modell a Hankiss Eleméré. Ezt 1970-es évekbeli előzmények után (HANKISS szerk. 1971: I, 20; 1977: 81–110) 1985-ben tette közzé végleges formájában (HANKISS 1985: 251–256, 266–277). Hankiss az irodalmi művet komplex modellként írja le, és négy réteget különbözteti meg: 1. a nyelvi összefüggések szintje; 2. a valóságmozzanatok és jelentések szintje; 3. az értékmozzanatok szintje; 4. a kompozíciós összefüggések szintje. (A rétegek sorrendje nem állandó: ugyanennek a könyvnek egy másik helyén a kompozíció szintje megelőzi a valóságmozzanatokét és az értékmozzanatokét.)

Petőfi S. János szemiotikai textológiai modellje (PETŐFI 1990: 8 kk.) szintén jóval korábbi előzményekre megy vissza (vö. PETŐFI 1968). A fejlett változat szerint egy jelviszonyban a következő négy elem játssza a fő szerepet: 1. vehiculum (a jelölőt konstituáló fizikai objektumok konfigurációja); ennek mentális képe a vehiculum-imago; 2. formatio (a vehiculum és a vehiculum-imago formai organizációja, pontosabban: az erre vonatkozó ismeret); 3. sensus (a vehiculum és a vehiculum-imago értelem-szemantikai organizációja, pontosabban: az erre vonatkozó ismeret); 4. relatum (a szövegen kívüli jelöltet konstituáló tényállás-konfiguráció); ennek mentális képe a relatum-imago. Petőfi modellje tehát valójában nem is négy-, hanem hatszintű, mivel a vehiculum és a relatum megkettőződik: a konfigurációra és annak tudati képére.

Az itt röviden vázolt rétegmodelleknek közös sajátosságuk, hogy a nyelvi kép helyét külön nem tisztázzák, nyilván abból a megfontolásból, hogy az mind a három, négy vagy hat szintet átfogja, éppen úgy, mint bármely más nyelvi jel vagy szerkezet. Hankissnál a második rétegnek, a valóságmozzanatok és jelentések szintjének tárgyalásakor meg vannak ugyan külön is említve a szinesztetikus, illetőleg metaforikus jelentéskapcsolatok (Kosztolányi Októberi táj című versének ezek a szószerkezetei: levéltől *vérző* venyigék; *sárga* csöndbe; *lángoló* igék; vö. HANKISS 1985: 270), ennek ellenére valószínűleg ő is úgy gondolja, hogy a képszerűség nem csupán ehhez az egy szinthez tartozik, hanem mind a négyhez egyszerre.

Más műalkotásmodellek viszont megkülönböztetnek olyan réteget, amelybe besorolható a nyelvi kép, képalkotás. Szegedy-Maszák Mihály – Kemény Zsigmond regényeinek tanulmányozása alapján – az irodalmi műnek a következő négy rétegét különíti el: 1. a szóképek és szóalakzatok szövegalkotó tevékenysége (stilizáltság); 2. az idő és a tér szerepe (poétizáltság); 3. az elbeszélő, a szereplő és a történetbefogadó viszonya (retorizáltság); 4. az elbeszélő történet értékszerkezete (SZEGEDY-MASZÁK 1979: 413). A stilizáltság, retorizáltság, poétizáltság mint a műalkotás szerveződésének három egymásra épülő szintje már Németh G. Bélánál is megjelenik (1975: 52), de ő nem vesz fel külön értékszintet. Nyilvánvaló, hogy a nyelvi kép ezekben a modellekben az első (külső) rétegbe, a stilizáltság körébe tartozik.

A nyelvész és stíluskutató Szabó Zoltán műalkotásmodelljének három szintje van: 1. tartalom; 2. közeg; 3. stílus (SZABÓ 1988: 106–107). Például Kosztolányi Őszi reggeli című költeményében az elmúlás gondolata, a halál közelségének tudata a tartalmi sík; az ősz gyümölcssei a reggelizőasztalon az ezt megjelenítő közeg; végül pedig ezeknek képei (a drágakövek) alkotják a stílus szintjét. A nyelvi kép tehát a harmadik, a legkülső rétegbe sorolódik (de a három szint természetesen együtt, egymást áthatva „működik” a befogadó tudatában).

Az irodalmi mű formai komponensét – egy több mint kétezer éves hagyomány szerint – úgy is fel szokták osztani, hogy megkülönböztetnek egy ún. belső és egy (ehhez képest) külső formát. A belső forma fogalmának ősforrása Arisztotelész „eidosz en té pszükhé”-je (az emberi lélekben élő, megvalósulásra törekvő eszme), ebből lesz Plótinosznál (Kr. u. 3. század) „belső idea”, a művész víziója. A belső formát megtaláljuk Shaftesbury organikus művészetfilozófiájában (18. század), majd Goethénél is. Annak ellenére, hogy többnyire homályban marad, mi is tartozik a belső, s mi a külső formához, a megkülönböztetés napjainkban is használatos (vö. KEMÉNY 1993: 126–127).

A nyelvi képet (képalkotást) általában a külső forma körébe utalják, mert az ún. stílus-eszközök egyikének tekintik. Szathmári István például a szorosabb értelemben vett stílus-elemzés (stilisztikai elemzés) tárgyául „a külső forma, benne a stilisztikai eszközök” jelentésének vizsgálatát jelöli meg, míg a belső formához ezeket a tényezőket sorolja: téma, szerkezet, jellemzés, cselekmény, vershelyzet stb. (SZATHMÁRI 1995: 14). Fónagy Iván új könyvében is két külön rész „A metafora és vidéke” (FÓNAGY é. n. [1999]: 125–330) meg a „Belső forma” (uo. 331–420). Eszerint tehát a nyelvi kép nem része a belső formának. Akkor viszont hová tartozik? A külső formához? Ez több mint valószínű, mégsem teljesen bizonyos, mert ilyen című fejezet nem található a könyvben, sőt még a tárgymutatóban sem fordul elő a *külső forma* kifejezés.

Egy régi tanulmányomban, majd ezt lényegében változatlanul újraközlő legutóbbi könyvemben – Krúdy Gyula stílusának elemzése alapján – arra a következtetésre jutottam, hogy a képanyag és a kompozíció kölcsönösen hatnak egymásra, és ennek révén a kép szövegszervező jelentőségre tesz szert. A kép helye egy rétegzett műalkotásmodellben nem a külső forma, a stílári „díszítmények” szintjén van, hanem „a belső formának a külsővel közvetlenül érintkező határterületein” (KEMÉNY 1993: 128). Ezt a körülmények szánt helymeghatározást, sajnos, leegyszerűsíti a mellékelt ábra (uo. 129), amelyen a képanyag egyértelműen a belső forma részeként van feltüntetve.

Több év múltán most ismét alávetjük ezt az elgondolást a gyakorlat próbájának, ám ezúttal oly módon, hogy az elemzendő szövegeket nem csupán Krúdytól, hanem más 20. századi magyar prózaíróktól is vesszük.

2. A kép és a kompozíció összefüggése olykor csak minimális kontextusban: bekezdésnyi vagy annál is szűkebb körben nyilvánul meg. Vannak azonban olyan képek is, amelyek nagyobb területen, sőt a szöveg egészében, hálózatszerűen fejtik ki hatásukat.

2.1. Vizsgáljuk meg először azokat a példákat, melyekben kép és kompozíció (ezen belül különösen a cselekmény) egymásra hatása a szövegnek csak egy adott pontján megy végbe. Ennek a hatásnak értelemszerűen két lehetséges iránya van: vagy a cselekmény hat a képre, vagy a kép a cselekményre.

2.1.1. Az előbbi esetben a cselekmény helyszíne, a helyzet, a körülmények, maga a végrehajtott cselekvés vagy annak módja hív elő egy bizonyos képet. Például Déry Tibor Pesti felhőjátékában a regény két női szereplője rózsát szed, hogy azzal játékból Dionüszosszá koszorúzzák a társaságukban levő férfit. A rózsaszedés két képet is sugall, előbb egy metaforát, kevéssel utóbb egy hasonlatot: „Kata apró, gyors mozdulattal levágja a hosszú szárú sárga rózsákat, (...) Aztán fél térdre ereszkedik, s megfonja a koszorút. Szoknyája elcsúszik, térdig látni karcsú *virágszárlábát*” (PF. 345); „Mind a ketten [= Kata és Anny] hangosan elnevetik magukat. Olyan indokolatlanul és mégis magától értetődően áramlik szájukból a hang, *mint a sárga rózsákból az illat*” (uo.).

Ha már a rózsáknál tartunk, hadd idézzek néhány ilyen példát Babits Hatholdas rózsakert című kisregényéből is. Ez, mint címe is mutatja, nagyrészt egy kisvárosi rózsakertben játszódik, s ennek megfelelően többször is ebből a fogalomkörből veszi az író a hasonlat vagy a metafora képi elemét: „Alkonyat volt, a nap, *mint egy túlnyílt rózsza*, terpedten hullt le a láthatárra” (HR. 12); „Körös-körül a városka pihegett, talán már a nász hír izgalmában, mely rejtelmes úton terjedt el, *mint a virágpor*” (HR. 27); „ez (...) hajtotta (...) újra és újra és unos-untig *a viruló fiatal lányok rózsakertjébe* is” (HR. 77). Babits művében azonban a *rózsza*-motívum és a *rózsza*-képek nemcsak egy-egy elszigetelt ponton jelennek meg, hanem valósággal behálózák a szöveget. Erre tehát még vissza kell térnünk, amikor a nyelvi képnek a makrokontextusban játszott, a szó igazi értelmében szövegszervező szerepéről lesz szó.

A kép és a helyzet összefüggésére olykor külön is rámutat az elbeszélő. Herczeg Gyula idézi Móricz egyik novellájából ezt a hasonlatot: „folyt belőle a szó, *mint keze alatt* a csapból a bor” (HERCZEG 1982: 271). Ebben az esetben az írónak is „kéz alá esik” a csapból folyó bor képe, amellyel szereplőjének szóbőrségét érzékeltetheti. További ilyen példák Krúdytól: „lassan lehullottak lelkemről a bánatok, *mint körülöttem* a falevelek” (HB. 229); „A szomorúság úgy keringett körülöttem, *mint a varjak az imént* a torony körül” (Ú. 48).

Az idézett példákban a képanyagot a cselekmény és annak tárgyi környezete szolgáltatja, ennél fogva a képzettársításnak nemcsak hasonlósági, hanem érintkezési jellege is van. Török Gábor egy József Attila-kommentárjában már az 1970-es évek elején azt állította, hogy az ún. hangulati megfelelésen alapuló metaforák valójában metonímiák (TÖRÖK 1971: 321). Ezt az ötletet később se ő maga, se más nem próbálta meg kiaknázni, talán visszariadva attól, hogy ezen az alapon mindazokat a metaforákat, sőt hasonlatokat át kellene sorolni a metonímiák közé, amelyek nem nyilvánvaló (pl. külső) hasonlóságon alapulnak, hanem a környezet, a cselekmény sugallja őket. Az azonban tagadhatatlan, hogy sok, látszólag tisztán hasonlóságon alapuló nyelvi képnek a háttérében metonimikus (érintkezési) mozzanatok is vannak. Ilyennek tekinthető például Krúdynak ez a többszörös metaforája: „Ő [= Zsófia] volt az én életem *halikrája és francia pezsgője*, amelytől akkor részegedtem meg, amikor meguntam a *fokhagymás kolbászt és kertibort*” (HB. 58). Ebben a képegyütttesben Zsófia, a gazdag kereskedőné olyan étellel és itallal van azonosítva (pezsgő és kavi-

ár), amely az ő nagypolgári környezetének a tartozéka, míg a másik nőt, a melegszívű, derék Leonóráét és világát a *fokhagymás kolbász* és a *kertibor* képviseli (már-már valóban metonímiaként). Az ilyen képekben a metafora és a metonímia annyira összefonódik, hogy méltán beszélhetünk metonimikus alapú metaforáról vagy metaforává fejlődő metonímiáról.

Sokszor valóban nem könnyű (talán nem is lehet) eldönteni, melyik típusba tartozik az adott kép. A Kis magyar retorika szerzői a metonímia egyik fajtájának, a tulajdonos – tulajdon kapcsolatnak a példajaként idézik Krúdynak ezeket a képeit: „A *kis fazék* csak a fejét csóválgatta: (...) A *kis fazék* a csodálkozástól elhallgatott” (SZ. II. 10; I. SZABÓ-SZÖRÉNYI 1988: 160–161). A *kis fazék* itt nem más, mint Szindbád anyja, aki épp főzőget a konyhában, amikor fia betoppan hozzá, hogy jól kipanaszkodja magát. A kép a szó szoros értelmében vett környezetből kerül ki: az anya és a fazék között valóban érintkezési kapcsolat van, pontosabban az is van, mert a tűzhelyen füstölgő-pöfögő fazék és a kis termetű, kövérkés, barátságos asszony hasonlítanak is, vagy legalábbis hasonlítani is kezdenek egymásra. Vagyis Krúdynak ez a képe legalább annyira metafora, mint metonímia (az én besorolásom szerint: metonimikus alapú metafora). Mivel a *kis fazék* képe a novellában többször is megismétlődik, s ezáltal a szöveget tagoló, szervező tényezővé válik, ezzel a képpel és Krúdynak ezzel a novellájával a továbbiakban még találkozni fogunk.

2.1.2. A másik esetben a hatás ellenkező irányú: nem a cselekmény hat a képre, hanem a kép a cselekményre azáltal, hogy közvetett előreutalást tartalmaz, és ezzel olvasói várakozásokat kelt bizonyos későbbi események bekövetkezése iránt.

Az első példát Móricz Zsigmond Pillangó című kisregényéből veszem. Valahol „a tágas, végtelenül tágas nagy Alföldön” (P. 3) cséplés közben egy pelyvaszedő lány és egy szalmagyűrő legény között elkezdődött valami, amiről mind a ketten tudják, hogy szerelem első látásra, de a kor és a társadalmi csoport szokásrendje szerint a világ minden kincseért sem beszélhének róla. A részes aratók hazafelé gyalognak a pusztáról a városba, és a legény (Darabos Jóska) többek között ezt mondja a lánynak (Hitves Zsuzsikának): „Mindenki téged fog bámulni Debrecenbe” (P. 35). Az pedig így válaszol: „Micsinájjak? befejem magam cigánynak? maskurának? vagy álorcát tegyek, *mint a maszkák*, amék lakodalomba szok járni, tudja, oszt ablak alól nízni, hogy táncol a vőlegény a menyasszonnyal” (uo.). Ez a párbeszéd nem látszik semmi többnek, mint évdésnek két fiatal között. Valójában azonban a hasonlat („*mint a maszkák*, amék lakodalomba szok járni”) valami olyasmit előlegez, ami a regény utolsó fejezeteiben a valóságban is meg fog történni: Zsuzsika „maskurá”-nak öltözve megy el hűtlen szerelmének lakodalmára, hogy ott megölje a legényt, majd saját magát (végül azonban letépi az álarcot, és visszaszerzi magának a fiút). Minderről rövidesen bővebben is lesz szó, mivel Móricz művének van egy olyan motívuma, a címül is kiemelt *pillangó*, amely az egész regényszerkezetet döntően meghatározza.

Arra is találni példát (sőt talán ez a gyakoribb), hogy az előreutalások nem önmagukban, elszigetelten fordulnak elő, hanem csoportosan, sorozatosan, egymást nyomósítva, egymás hatását erősítve. Krúdy Útitársának bevezetése (a vonatból látott táj leírása) tele van ilyen képi előreutalásokkal: „a fák megannyi szoknyás *kísértetek*”, „egy ezüst *sóhajításos* tónál vadludak szálltak nagy messziségben”, „a vasúti töltés mellett futó szürke országútról az volt gondolható, hogy rajta *boldogtalan* emberek mendegélnek”, „utolért az eső, mint a *bánat*, és az *elsötétedett* éjszakából *könnyeket* vert a *részvéltlen* ablakra”, „mintha *soha többé nem hallhatnám* kedves szájak kedves, tetszetős beszédét, és csak az útítárs *szomorú* szavai hangzanak fejem körül, *mintha a halál a bibliát olvasná*” (Ú. 7–8). Az ismétlődés folytán a

képek másodlagos, konnotatív értelemre tesznek szert. E konnotációk két irányba mutatnak: 'bánat' (5-ször) és 'halál' (3-szor), de egy-egy ízben ki is van mondva a *bánat* és a *halál* szó mint az a két kulcsmotívum, amely az elbeszélendő történet hangulatát és végső kimenetelét meghatározza. A regény bevezetésének nyelvi képei (valamint az itt nem is idézett közvetlen, nem képszerű előreutalások) azt sugallják az olvasónak, hogy egy olyan történetnek, amelyet ilyen körülmények között mesélnek el, nem is lehet jó vége. Vagyis a képanyag itt befolyást gyakorol a regény cselekményére, egész kompozíciójára.

2.2. A továbbiakban olyan teljes művekkel foglalkozunk a 20. század első felének magyar szépprózájából, melyeknek struktúráját lényegében egyetlen nyelvi kép szervezi meg. Ez az írói megoldás nem tekinthető tipikusnak, de maga az a körülmény, hogy olykor előfordul, kétségesse teszi a nyelvi képnek merő díszítményként, a külső forma elemeként, „stílus eszköz”-ként való tárgyalását.

E szövegszervező hatás alapja az ismétlés: a kép (azonos alakban vagy variálva) addig ismétlődik, amíg a befogadóban ki nem alakul egy olyan érzés, hogy ez a motívum lényeges (lehet) a műalkotás egészének szempontjából is. Az ismétlődő képek hálót alkotnak, amely egybefogja a szöveget, és bizonyos mértékig meghatározza annak cselekményét, sőt teljes kompozícióját. (Az ismétlődés jelentőségéről vö.: FÓNAGY 1977; HORVÁTH-VERES szerk. 1980; Cs. GYÍMESI 1983: 79–89; WALES 1989: 153–154, 402–403; SZERDAHELYI 1995: 95–97, 263–267; FÓNAGY é. n. [1999]: 82–123, 339–351.)

2.2.1. Móricz Zsigmond kisregénye, a *Pillangó* a következő jelenettel kezdődik: „Egy sárga kis pillangó repült el előttük, hosszú farkú, sárga pillangó. Zsuzsika ledobta a gereblyét, otthagya a pelyvahányót, és utána szaladt. Az ő fején is sárga kendő volt, (...) s úgy repült most a kicsi sárga lepke után, mint egy szép kis sárga madár” (P. 3). Az elbeszélő a pillangó motívumának fontosságát azzal is kiemeli, hogy nyomban őrá irányítja figyelmünket, míg az emberi szereplők jelenlétét csak az *előttük* szó birtokos személyragjával jelzi. Első pillantásra is nyilvánvaló a párhuzam, a metonimikus alapú összehasonlítás a *sárga kis pillangó*, *kicsi sárga lepke* és a sárga kendős lány között. Móricz azonban – ezt a lehetőséget ügyszólván „kihagyva” – más képet társít a lepke után szaladó lányhoz: „úgy repült most a kicsi sárga lepke után, mint egy szép kis sárga madár”. Később látni fogjuk, mi ennek a képváltásnak az oka, milyen jelentést kap a pillangó és annak megfogása, majd elengedése a regényszöveg egészében.

Mert Zsuzsika, a sárga kendős pelyvaszedő lány megfogja ugyan a pillangót, de nem öli meg, hanem elereszti. A regénynek ez a kulcsjelenete, Zsuzsika és Jóska párbeszéde rövidítve így hangzik:

- „A legény nézte, ahogy a lány a tenyerében tartotta a tarka kis lepkét; (...)
- Mit csinálsz velle? (...)
- Elerisztem. (...)
- Ne eriszd el – kiáltott rá Jóska.
- Hát.
- Vedd le a fejét. (...)
- Akkor nem tud repülni.
- Nem is! ha egyszer megfogsz valamit, az többet ne repüljön ki a kezedből.
- A lány kitérte ujjait, s a lepke elszállt. (...)
- Gyere mán, mer kajdásznak – mondta a legény.
- Azér van torkuk.

Visszamentek. A lány kapta a gereblyéjét, s nekiállt, hogy a felgyült pelyvát kihúzza a gép alól, a legény pedig a favillával a szalmának esett neki” (P. 4–6).

A legénynek nem megy ki a fejéből Zsuzsika, „ahogy sárga kendőjében, bögyös ingében, kerekdeden, csinosan ott állott a kazal alatt, s kinyitott kis tenyeréből eleresztette a pillangót” (P. 6). Még aznap este alkalmat talál rá, hogy szóba elegyedjen a lánnyal. A beszélgetés ürügyéül önként kínálkozik a közös élmény, a pillangó esete. Elkezdődik egy jellegzetes, évődő, egymást próbálgató beszélgetés a két fiatal között, s közben a pillangó motívuma fokozatosan megtelik valamiféle szimbolikus tartalommal:

„– Nem sajnálsz? – kérdezte száraz torokkal.

– Mit?

– A pillangót.

– Minek sajnáljam?

– Hát hogy elszállt.

– Maga nem sajnálta vóna?

– Mit?

– Ha leveszem a fejit.

– Azt nem.

– Mér?

– Mer akkor mán nem fájna a szíve.

A lány nevetett.

– Mer nekem fáj – dűnnyögte a legény.

– Mi? a szíve?

– Igen.

– Mire fáj?

A legény ki akarta bökkenteni, hogy: »Rád!« De valahogy nem tudta kimondani ezt a szót. Hát annyit nyögintett:

– Csak fáj” (P. 6–7).

És ezzel kezdetét veszi Darabos Jóska és Hitves Zsuzsika különös szerelmi kapcsolata. A derűs kezdetet viszontagságok árnyékolják be: egyik oldalról a lány nyelvéssége, rátartósága, másik oldalról a legény zárkózottsága, darabossága (mind a két főszereplő neve „beszélő név”!), de legfőképpen a két családnak az a vélekedése, hogy nem illenek egymáshoz, mert mind a ketten szegények. A pillangóról többé nem esik szó. Egészen addig, amikor a regény vége felé Zsuzsika megtudja, hogy Jóska mást vesz feleségül, egy módos gazdalányt, már ki is hirdették őket a Kistemplomban. Zsuzsika zavart tudatában elemi erővel törnek fel megismerkedésük emlékei. A szó szerinti idézetek szabad függő beszéddel változnak:

„Hallja a hangját:

– Gyere már mer kajdászni.

– Azér van szájuk. (...)

Ő nem futott utána. Mindig büszke volt! Sose futott senki után... A fiú jött. Ki hívta?... Ő a pillangót kergette. Minek lépett egyet is? »Ne eriszd el... Mír ne?... Vedd le a fejit... hogy amit megfogsz az a tiéd...« Eleresztette. Nem vette le a fejit: »akkor már nem fájna a szívem...«” (P. 181).

A pillangó motívuma a történet legvégén, a döntő pillanatban tér vissza. Jóska kilép menyasszonyával a lakodalmas házból, „Épp ott megy el előtte, és ő csendesen, mintegy

varázslatban kinyújtja a kezét, s most mintha a pillangó kirepülne belőle! »Ne ereszd el!...« hallja a Jóska hangját. »Vedd le a fejit... Hogy ne tudjon repülni... Ha valamit megfogsz, az többet ne szálljon el a kezedből.« És íme, íme, *egyetlen tiszta szerelem, mindennél fájóbb szerelem az elszállt pillangó utáni sóvárgás.* [Az eredetiben is dölttel! – K. G.] És ő kinyújtja, és ráteszi kezét a fiú vállára” (P. 204). Ám Jóska nem ismeri fel szerelmét a fekete képű „maskurá”-ban; már fel is lépett a kocsi kerekére, hogy új asszonyával vidékre utazzék – „S akkor Zsuzsika felemelte a kezét az elszállt pillangója után, és elsikoltotta magát panaszosan, keservesen, mint egy csecstől elszakított kismalac, kisgyerek:

– Joóska!!! (...)

Zsuzsika letépte az álcát, és kitérte két kezét a legény után” (P. 206).

A regény Móricznál ritka, valószínűleg hepienddel, a két fiatal egymásra találásával zárul. Még egyszer felidéződik az egykori párbeszéd, de itt már nem fordul elő (mert már nincs rá szükség!) a *pillangó* kulcsszó:

„És muzsika szólt felettük, a hulló hó édes muzsikája; angyalok röpködtek s tündérek csipogtak a lelkük fölött:

– Kajdásznak.

– Azér van torkuk...

– Vedd le a fejit...

– Akkor nem tud repülni...

– Nem is... Nem is... Amit egyszer megfogsz, ne repüljön ki többet a kezedből...

A szívük muzsikált, és a testük görcsösen ölelte egymást” (P. 206–7).

A pillangó motívuma Móricz regényének csak a kezdetén és a végén jelenik meg, valószínűleg keretbe foglalja a cselekményt, s a megismétlődés folytán jelképes tartalommal telik meg. A pillangó megfogása azonosul a szeretett férfi „megfogását”-val, a társra találás lehetőségének megragadásával.¹

2.2.2. Babits Mihály Hatholdas rózsakert című „vidéki komédiája” (ez az alcíme a kisregénynek) egy az írótól Gádorosnak nevezett kisvárosban játszódik. Főhőse (bár a „hős” egy kissé fonákul hangzik vele kapcsolatban) egy friss diplomával odakerült joggyakornok, Gruber Franci, aki nőtlen ember lévén Ilka néni házában vesz ki szobát. Ezt a házat így jellemzi az elbeszélő: „csak úgy bugyborékkolt a vigasságtól. Vendég mindig volt itt, nagy női társaság, s cigány és tánc nélkül is állandó jókedv: kivált a nyári esték gyönyörűek! Az idősebb asszonyok a verandán ramsliztak, a fiatalok a rózsalugasban nevetgéltek a holdvilágos kertben. Óriási rózsakert volt, (...) Több holdon át rózsa és rózsa: képzelni lehet az illatot, amint itt előtört a levegőt virágzás idején. Nem csoda, ha a szerelmesek egymásmorosodtak ebben a kertben, elvesztették félénkségüket, legyőzték meggondolásaikat, s nem egy boldog vagy keserű házasság igazi bölcsője és sugallója ez a kerítő rózsakert volt.

¹ A *pillangó* mint szerelmi zsákmány természetesen nemcsak motívum (szövegen belüli ismétlődés), hanem embléma (a szövegen kívülre utaló mozzanat, más szóval toposz vagy archetípus) is. Gondoljunk Vörösmarty Szép Ilonkájára vagy Krúdynak azokra a hasonlataira, melyekben a lepke elfogása a nő megszerzését, az alkalom kihasználását jelképezi: „megvártam, hogy az alkalom letelepedjék eléem, *mint egy delelő lepke*, amelyet kalappommal leboríthatok” (Ú. 20). A lepke a görög-római mitológiában is szerelemszimbólum: az Amor és Psyche ábrázolásokon Psychének pillangószárnyai vannak; egy antik gemmán Erósz pillangókkal szánt (vö.: TRENCSENYI-WALDAFFEL 1963: 355; ZAMAROVSKÝ 1970: 443).

[Új bekezdés.] Ilka néni összejátszott a kertjével. Ez volt a bűne, s hogy szerette a fiatalokat” (HR. 8).

Gruber Franci, a jó szándékú, gyámoltalan fiatalember is „megmámorosodik” a rózsailattól és a holdfényes kertben hozzá simuló leányoktól. Mielőtt észbe kapna, már jegyben is jár egy Irén nevű, „különös, sovány lánnyal”, Ilka néni védencével. Hogyan zajlik (a jólneveltség szabályainak tiszteletben tartásával, de némi furfangot sem mellőzve) a férfi sarokba szorítása, s hogyan szökik meg Franci a nem kívánt esküvő elől – erről szól Babits kisregénye, amely az író adta műfajmegjelölés ellenére inkább tragikomédia, mint komédia.

A cselekmény meghatározó helyszíne és – mondhatni – igazi főszereplője a „kerítő rózsakert”. A *rózs*a, (*rózs*a)kert, (*rózs*a)lugas, (*rózs*a)csokor stb. tehát állandó elemei a szöveg alapizotópiájának, s idővel nyelvi képek is kapcsolódnak hozzájuk. Végül pedig a *rózs*a(kert) motívuma szimbólummá, mégpedig kettős értelmű és hangulatú szimbólummá teljesedik ki. Vázlatos elemzésünk ezt a folyamatot kísérli meg nyomon követni.

Eleinte jobbára csak a cselekmény szintjén esik szó rózsáról, rózsakertről: „[Gruber Franci szobája] a nagy tornác meszelt oszlopaire nyílt, a *rózsakert* panorámájában. Júniusra járván, a reggeli mellé mindennap egy friss kötésű *rózsacsokor* is belebent a mély fülkés, fényes kilincsu ajtón” (HR. 9); „Gádoroson nem volt éjjeli élet, s tíz órára már Franci is megtért a vacsoráról. Amint a tornácra ért, egyszerre csapta meg a *kert* felől a ház egész kábító légköre: *rózsailat*, lányvihogás, asszonyi sűgás-bűgás” (HR. 13); „Francit azonban gyötörte a rossz lelkiismeret. Nyugtalan éjszakát töltött, s reggel szórakozott volt a hivatalban. Uzsonnatájt izgatottan járt föl és alá, (...) Fogai egy széthullt *rózs*a *szirma*it rágcálták” (HR. 18).

Észre kell azonban vennünk, hogy a kert és a rózsák említését minduntalan megszemélyesítések kísérik. Már a bevezetőben idézett leírás vége felé is megjelent néhány megszemélyesítő metafora: „nem egy (...) házasság igazi bölcsője és *sugallója ez a kerítő rózsakert* volt. Ilka néni *összejátszott a kertjével*” (HR. 8). Franci szobájába a reggeli mellé mindennap *belebben* egy friss kötésű rózsacsokor (HR. 9; ez a megszemélyesítés metonimikus hátterű: a szobába Ilka néni vagy egy másik nő „lebben be” a csokorral). Az elkeseredett fiatalember így siratja veszni látszó függetlenségét (gondolatai a szabad függő beszéd szabályai szerint 3. személybe vannak áttéve): „Még csak pár óra, és milyen szabad volt, övé az élet, előtte a világ! Még a *rózsák is neki integettek, az egész kert feléje hajlongott!*” (HR. 26). További példák a rózsakert megszemélyesítésére a regénynek ebből a részéből: „a nyitott tornácra át *hatholdnyi rózsabokor küldte be szédítő lélegzetét*” (HR. 27); „Ilka néni édesdeden kacagott ehhez, (...) A *rózsák is kacagtak a kertben*, és a tornác fehér oszlopain kacagott a délutáni napfény” (HR. 28).

Minél inkább szorul a hurok a botcsinálta vőlegény nyaka körül, annál határozottabbak a *rózs*a-motívumhoz tapadó negatív konnotációk. A „kerítő” rózsákat Gruber Franci szemével kezdjük látni. Például azt az óriási rózsacsokrot, amelyet Ilka néni az eljegyzési ebédre küld Irénnek: „*Mintha maga a rózsakert kukkant volna be az ajtón!* A kis szolgáló, aki hozta, szinte eltűnt, leroskadtt alatta. *Mintha mind az egész nagy rózsakert akarna átjönni a szomszédból, úgy nyomult be a roppant bokréta, ellenségesen, támadóan.* Franci legalább úgy érezte” (HR. 37). A hatalmas rózsacsokor, eltakarva hozóját, úgy nyomul be az ajtón, mintha életre kelt volna. Ebben a metonimikus – pontosabban pars pro toto alapú – megszemélyesítésben van valami félelmetes. Később, amikor Irén a jövődöbeli házaspár részére kivett lakásban megpróbálja kompromittálni magát a vonakodó Francival, ezt a nyo-

masztó, viszolyogtató hatást már két szál rózsza is el tudja érni: „Franci lassan, óvatosan nyitotta az ajtót, először csak egy keskeny résnyire, hogy lássa, ki akar bejönni. *A résen két szál rózsza jött előre, mint valami útcsináló követ, bekukucskálva és szétnézve*” (HR. 60).

A rózsából addigra már valóságos szimbólum lett, Gruber Franci behálózásának, „befogásának”, házasságra kényszerítésének jelképe. Érthető hát, hogy a férfi „olyan dührohammal csapta földhöz a szerencsétlen virágokat, hogy a szirmok szerteröpültek a festett padlón” (HR. 62). Ezzel a mozdulattal válik teljessé Franci lázadása, amely végül is a házasság megghiúsulásához vezet. Ugyanez a sors vár arra a rózsacsokorra is, amelyet Irén a vonathoz visz ki, amikor völegénye az őket összeeskető pap nagybácsiért utazik Sóttra: „úgy tűnt föl neki [= Irénnek], mintha egy rózsaszírom hullott volna ki az ablakán, visszalengve a nehézkesen kiindult vonat szelében, és még egy és még egy... És ez nem is volt pusztá képzelődés, mert Franci az ülésen mellette heverő csokorról lassan tépdetni kezdte a szirmokat, s egyenként kiszórta az ablakon. Mire a legközelebbi állomásig ért, csak a csupasz virágszárak maradtak. [Új bekezdés.] Akkor megkönnyebbülten sóhajtott föl, mint aki egy telepatikus bűvkörből szabadult ki” (HR. 73). Az agresszió még ekkor is csupán a rózsákra irányul, valójában azonban Irénnek és a gádorosi kisvilágnak szól. A rózsaszirmok letépkedésével és a vonat ablakán való kidobásával Gruber Franci valójában rituális cselekményt hajt végre: ekkor szabadul meg végleg a rózsakert „telepatikus bűvköréből”. Nem is találkozik többé se menyasszonyával, se a többi gádorosival (egy kivétellel mégis, mint rögtön látni fogjuk).

A házasság elől való megszökés után később már nosztalgiával gondol vissza Ilka néni rózsakertjére, amely ekkor már nem a kisvárosi fülledtséget, a házasságszerző ravaszkodást, hanem az ifjúságot és a szépséget jelképezi számára: „valami isten háta mögötti fészekbe helyezték, messze a Felvidékre, ahol nem volt hatholdas rózsakert, se gádorosi bor. *Mint valami paradicsomból kiűzött Ádám*, gondolt vissza az Ilka néninél töltött napokra, s morfondírozott sorsának különös hajótörésén. Mintha minden, ami szép volt és kíváncsú, eltűnt volna a tavalyi rózsákkal, számára csak a szégyen maradt s a keserűség” (HR. 76–77); „Szégyene poharában is *az emlék édeskés rózsavízének illata kísértett*” (HR. 77).

A történet zárójelenete egy évekkel későbbi véletlen találkozás Harkányfürdőn a rózsakerti kisasszonyok egyikével, Balogh Gizivel. Voltaképpen ő volt az, aki annak idején tetszett Francinak, akinek a kedvéért belement a holdfényes játékokba. Giziből azóta elhízott, középkorú asszony lett, a patikus felesége, aki nagyocska, esetlen lányával jön a fürdőre. Franci először meg sem ismeri. Őtöle tudja meg, hogy Ilka néni eladta a rózsakertet, most szülő van a rózsák helyén. A visszavágyódás tehát valami olyasmire irányult, ami már nincs is meg, csak az emlékezetben.

A regény utolsó mondatai: „A sétány mentén néhány *rózsató* állt. A virágok illata halkan harcolt a forrás *kénbűzével*” (HR. 81). A rózsailat bizonyára az elveszített paradicsomot, a kénbűz talán a poklot, a magányos, értelmetlen élet poklát konnotálja. De Gruber Francinak se a paradicsoma, se a pokla nem az, ami: a paradicsom, mint láthattuk, pokoli volt, és ebben a mostani pokolban is van valami paradicsomi (ha annak idején egy kicsit merészebb lett volna Gizivel, most neki lenne kövér felesége és csúnya nagy lánya). Az egész végkifejletre fájdalmas ironia vetül. Így ér véget Babits „vidéki komédiája”, a kiábrándultság jegyében.²

² A *rózsza* évszázadok óta a szerelem szimbolikus virága. A 13. századi francia allegorikus verses regényben, A Rózsza regényében (Roman de la Rose) a Rózsza a szeretett nő szimbóluma. A költő sok

2.2.3. Egy rövidebb szöveg (például egy novella) ritmusát egyetlen ismétlődő nyelvi kép is megadhatja: ez tagolja a művet, szervezi meg kompozícióját, teremti meg belső formáját. A példa, amelyen ezt a változatot bemutatom, Krúdy Gyulának egy Szindbád-novellája, a Szindbád megtérése kötet nyitódarabja: Addig ér az ember valamit, amíg a szüleje él.

A novella azzal indul, hogy az öregedő, megfáradt Szindbád felkeresi édesanyját, „hogyan végre kedve szerint kisírja magát”, mert egy „úrnő” megkínózta, szívfájást okozott neki (SZ. II. 7).

Az anya, mint mindig, most is a konyhában tevékenykedik. Ez sugallja az őt bemutató hasonlatot:

„– Csakhogy itt vagy! – mondta a *kis fazékhoz hasonlatos öregasszonyka*, aki mindig kormos volt, mert folyton a tűznél kellett állongania, hogy éhes gyermekeinek leveskét főzzön” (SZ. II. 7). Ez tehát metonimikus háttérű (érintkezésen alapuló) kép, mint ezt a 2.1.1. pontban már tisztáztuk.

A továbbiakban a kifejtett hasonlat (*kis fazékhoz hasonlatos öregasszonyka*) metaforává sűrűsödik: *a kis fazék*, és ebben a formájában nem kevesebbszer, mint kilencszer ismétlődik. Lássuk, hogyan:

1. „*A kis fazék nevetve pöfögött*, mintha örülne a lángnak, amely ismét bekormozza: – Ó, a vetőkártya csak amolyan bolondság, parasztnak való mulatság. A füveim, a teáim sokkal többet érnek, mert magamon próbálom ki előbb” (SZ. II. 7–8);

2. „*A kis fazék már javában kormosodott.* (...) – Sokat jártunk atyáddal mindenféle búcsúkra, jósnőkhöz, gyógyító asszonyokhoz” (SZ. II. 8);

3. „*A kis fazék a tűzhelyen abbahagyta a pöfögést*, és csodálkozva felkiáltott: – Hát nem hiszel nekem, anyádnak? Nem hiszed, hogy meg tudlak gyógyítani?” (uo.);

4. „– Milyen színe volt a papucsának? – *kérdezte darab idő múlva a kis fazék*” (SZ. II. 9);

5. „– Sarkantyús angyalokkal – *pöffent közbe a kis fazék*” (uo.; itt idéznünk kell a szövegelőzményt is, hogy a „közbepöffenés” érthető legyen; Szindbád ezt mondta a „rossz asszony”-ról: „Olyan halkán aludt, mint az esti szél, amely a falevelek között bogarászik. Égi tűnemény volt ilyenkor az arca, mert nyilván angyalokkal álmodott” – erre mondja az anya, hogy „sarkantyús angyalokkal”);

6. „*csak a kormos kis fazék rotyogott egykedvűen a tűzhelyen.* – Majd megvizsgálom a szíved verését, mert úgy látszik, megégették” (uo.);

7. „*A kis fazék csak a fejét csóválgatta:* – De azt mondd meg már végre, hogy mit főzött neked?” (SZ. II. 10);

viszontagság után leszakítja a Rózsát, azaz elnyeri a szeretett nőt. A magyar népköltészetben is a rózsza a leggyakoribb szerelmi jelkép, a szerelmes legény vagy leány kedvelt megszólítása (vö. KÓSA–K. CSIL-LÉRY 1981: 380). A rózsza közkedveltségéhez Magyarországon hozzájárult az oszmán-török hódítás is, mivel a rózsza az iszlámnak is szent növénye (uo.; l. még a Gül Babához, „a rózsák atyjához” fűződő hagyományt, továbbá Arany János Szondi két apródja című balladájának a „virágos” török stílust érzékelte sorait: „Mért nem jön a Szondi két dalnoka, mért? / Bülbül-szavu rózsák két mennyei bokra?”). A rózsza ugyanekkor a kolostori kerteknek is kedvelt virága, egyházi szimbólum, legendák tárgya (pl. Árpád-házi Szent Erzsébet legendája: a kenyérhéjak rózsákká változnak). A középkorban a rózsza világi jelképül is szolgál (heraldikai rózsza; „a rózsák háborúja” a York- és a Lancaster-ház között).

8. „A *kis fazék* a csodálkozástól elhallgatott: – Úrnő? Mi az? – kérdezte” (uo.);

9. „A *kis fazék* már forrott, pattogott, süstörgött, mert közeledett örömteli ideje, a főzés teteje: – Majd én meggyógyítalak...” (SZ. II. 11).

Mint láthattuk, a *kis fazék* metafora mindegyik esetben az anyának egy-egy megszólalásához kapcsolódik: vagy bevezeti (7-szer), vagy követi (2-szer). Ezután Szindbád veszi át a szót (ő általában rövidebben beszél), majd ismét „a *kis fazék*” következik. Minél tovább tart ez a gépies váltakozás, annál nagyobb a feszültség az olvasóban: történjék már végre valami!

S ez a kilencedik ismétlődés után be is következnek. Az első „rendellenesség” az, hogy az édesanya szavait újból őreá vonatkozó közlés követi (nem pedig Szindbád megszólalása). A másik változás az (s ennek egy ennyire kötött struktúrában hírértéke van), hogy az anya ezúttal nem a *kis fazék*, hanem a *fazekacska* megjelölést kapja:

„A *fazekacska* a földre telepedett, mintha apró gyermekekkel készülné játékhoz” (uo.). A kép módosítása fordulatot jelez a cselekményben: Szindbád anyja már nemcsak meghallgatja, kérdegeti fiát, hanem tenni is próbál valamit meggyógyítására. Először azt, hogy kártyát vet neki (a kártya azt mutatja, hogy a halál még messze van Szindbádtól).

Innentől kezdve (ez a novellának körülbelül a háromnegyedénél van) nem jelenik meg többé a kedveskedően ironikus *fazék*-metafora. Szindbád anyja sorrendben a következő megjelöléseket kapja: *anyja*, *anyám*, *öregasszony*, *anyja* (2-szer), *anyám* (ez az utolsó szava a szövegnek).

A fordulat, amelyet a metaforikusról a nem metaforikusra való áttérés is jelez, röviden abban áll, hogy Szindbád anyja megígéri fiának, estére hoz neki valakit, „akinek a keze még olyan ibolyaszagú, hogy megríkatja a vén emberek szemét is, ha hozzájuk ér... (...) akinek az íze olyan, mint tavaszkor a bárányé. Itt lakik, nem messzire az utcasonon, és Magdalénának hívják” (SZ. II. 12).

Hogy a gyógymód sikeresnek bizonyult-e, azt – Krúdynál szinte természetesen – nem tudjuk meg. A novella ugyanis Szindbádnak ezekkel a szelíden sürgető szavaival zárul: „– Már alkonyodik, anyám” (SZ. II. 13).

3. Összegezve a Móricz-, a Babits- és a Krúdy-mű elemzésének tanulságait: az ismétlődő képek sajátos hálózatot alkotnak a szövegben, és ezzel növel(het)ik annak szemantikai és stilisztikai kohézióját. Az ilyen kép több mint stíluseszköz: szövegszervező tényező. (A szövegszervező elvről és annak műelemzésbeli alkalmazásáról l. SZABÓ 1988: 100 kk.)

Mindezek alapján végül is hová soroljuk a nyelvi képeket? A külső formához-e, vagy a belsőhöz?

Mai felfogásom a Szerdahelyi Istvánéhoz áll a legközelebb. Ő (Goethe nyomán) belső formának a tartalmat nagyobb intenzitással és konkrétan közvetítő formaelemek összességét tekinti, míg a külső formához a kevésbé intenzív, a tartalomnak elvontabb vetületeit kifejező formaelemeket sorolja (SZERDAHELYI 1995: 254).

Belső és külső forma tehát: viszonyfogalmak. Megkülönböztetésük indokolt, mert nem pusztá spekulációk (aminek gyakran minősítik őket), de „a formaelemek helyét sehol nem köthetjük általános érvénnyel a külső vagy a belső forma szférájához” (uo.). Például Carduccinak Búcsú című dalában a költői kép („kihül szívem, a dalnak otthona”) belső formai jelentőségű, a ritmus (szokványos jambus) viszont csupán külső forma. Weöres Sándor Haragosijában fordítva van: a ritmus a belső forma leglényegesebb eleme, nyelvi kép pedig nincs is.

Nem érdemes (de nem is lehet) eldönteni, hogy a nyelvi kép **általánosságban** külső vagy belső formai elem-e. A kérdést így kell föltenni: milyen kép, milyen szövegben, annak melyik helyén, milyen összefüggésben?

Akár el is fogadhatjuk tehát, hogy a kép általában csupán külső formai elem („stiluseszköz”), ha fenntartjuk annak lehetőségét, hogy egy bizonyos kép egy adott szövegben belső formai jelentőségre tegyen szert, szövegszervező tényezőként funkcionáljon. Mint Móricznál a *pillangó*, Babitsnál a *rózsa* és Krúdy novellájában a *kis fazék*.

Irodalom

- Fónagy Iván 1977. Ismételés. In: Világirodalmi lexikon. Akadémiai Kiadó. Budapest. 5: 397–423.
- Fónagy Iván é. n. [1999] A költői nyelvről. MTA Nyelvtudományi Intézet–Corvina. Budapest.
- Cs. Gyimesi Éva 1983. Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest.
- Hankiss Elemér 1977. Érték és társadalom. Magvető Könyvkiadó. Budapest.
- Hankiss Elemér 1985. Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmány. Magvető Könyvkiadó. Budapest.
- Hankiss Elemér szerk. 1971. Strukturizmus. I–II. Európa Könyvkiadó. Budapest.
- Herczeg Gyula 1982. Móricz Zsigmond stílusa. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Horváth Iván–Veres András szerk. 1980. Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Ingarden, Roman 1977. Az irodalmi műalkotás. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat Kiadó. Budapest. (Eredetije: 1931.)
- Kemény Gábor 1993. Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képalakításáról és a nyelvi kép stilisztikájáról. Balassi Kiadó. Budapest.
- Kósa László–K. Csilléry Klára 1981. Rózsa. In: Néprajzi lexikon. Akadémiai Kiadó. Budapest. 4: 379–381.
- Markiewicz, Henryk 1968. Az irodalomtudomány fő kérdései. Ford. Bojtár Endre. Gondolat Kiadó. Budapest. (Eredetije: 1966.)
- Németh G. Béla 1975. Interpretáció és elemzés. Literatura 1: 48–53.
- Petőfi S. János 1968. Műelemzés – strukturizmus – nyelvi struktúra. Kritika 10: 18–28.
- Petőfi S. János 1990. Szöveg, szövegten, műelemzés. Textológiai tanulmányok. Országos Pedagógiai Intézet. Budapest.
- Szabó Zoltán 1988. Szövegnyelvészet és stilisztika. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szabó G. Zoltán–Szörényi László 1988. Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szathmári István 1995. Három fejezet a magyar költői stílus történetéből. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Szegedy-Maszák Mihály 1979. Az elbeszélő nézőpont összetettsége Kemény Zsigmond szépprózai műveiben. MTA I. Osztály Közleményei 411–441.
- Szerdahelyi István 1995. Irodalomelméleti enciklopédia. Eötvös József Könyvkiadó. Budapest.
- Török Gábor 1971. József Attila-kommentárok XII. Magyar Nyelvőr 308–322.
- Trencsényi-Waldapfel Imre 1963. Mitológia. Gondolat Kiadó. Budapest.

Wales, Katie 1989. A dictionary of stylistics. Longman. London–New York.

Zamarovský, Vojtech 1970. Istenek és hősök a görög-római mondavilágban. Móra Könyvkiadó. Budapest.

A szépirodalmi idézetek lelőhelye

HB. 1963. = Krúdy Gyula: Hét Bagoly – Boldogult úrfikoromban. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

HR. 1973. = Babits Mihály: Hatholdas rózsakert. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

P. 1961. = Móricz Zsigmond: Pillangó. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

PF. 1972. = Déry Tibor: Pesti felhőjáték. In: Alkonyodik, a bárányok elvéreznek. Kisregények. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

SZ. 1957. = Krúdy Gyula: Szindbád. I–II. Magvető Könyvkiadó. Budapest.

Ú. 1959. = Krúdy Gyula: Az útitárs – N. N. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.