

SANTAVECZ ANITA

„Tolvaj tekintet”¹

Ambrus Zoltán *Midas király* című regénye mint képtér és képtár

A 19. és a 20. század fordulóján születő magyar művészregények gyakori témája a festészet. Az ebben az időszakban keletkezett Ambrus Zoltán *Midas király* című regénye a festőművész Biró Jenő történetét meséli el. Az esztétikai és művészetelméleti kérdéseket fejtegető regény a midasi mitológéma komplex interpretációja, és a festményleírások révén is érdekessé válhat számunkra, hiszen a szövegben megjelenő ekphrastikus részletek az olvasó vizuális befogadására hatnak.

Gergye László *Az arckép mágiája* című tanulmányának témája a 19. és 20. század fordulóján megszülető magyar művészregény.² Gergye végigköveti az esztétizmus megjelenését az 1870-es évek epikájában, és megállapítja, hogy a magyar művészregény elsősorban francia hatásra formálódik. A századvégi aranyálmokat dédelgető, Ambrus Zoltán regényében megjelenő Midas király mellett fontos szerepet kap a kötetben Asbóth János *Álmok álmodója* című könyve, Justh Zsigmond *Művészszerelem* című munkája és Harsányi Kálmán *A kristálynézők* című regénye. Gergye szerint a *Midas király* a korszak egyik kiváló epikai alkotása, az esztétista törekvések magasfokú szintézise és egy olyan festőregény, amelynek központi témája a művészegzisztencia problémáinak a megjelenítése. A *Midas király* alapkoncepciója a görög mitológiából ered, megjelenik benne a reneszánsz festőkultusz és szépségeszmény, a mű valójában ennek a két hagyománynak a modern interpretációja. A regény a meggazdagodás történetéről szól, amely boldogtalanságra kárhoztatja és egyfajta anti-Midasszá teszi Jenőt, akinek személyisége megroppan az őt körülvevő titkok nyomasztó súlya alatt. A reneszánsz szépségideológia jelenik meg Bella alakjában, aki Biró számára a szépség emberi formát öltött mása (és akinek a neve eleve a Szépet jelenti). A múzsa megjelenése ezzel együtt az esztétikum elméleti megfogalmazásának problémáját is

¹ Idézet Ambrus Zoltán *Midas király* című regényéből. Minden további részlet is innen: AMBRUS Zoltán, *Midas király*, szerk. Fallenbüchl Zoltán, Bp., Magyar elbeszélők, 1967. A kiadáshoz Gyergyai Albert írt utószót. Bozóky Mária rajzai illusztrálják a szöveget. A képek érdekes kísérői a szövegnek, a regényben nagy hangsúlyt kapó vizualitás és képi medialitás sajátos kapcsolatba kerül az illusztrációkkal, amelyek a regény adaptációját hajtják végre. A Bozóky-képek és a szöveg kapcsolata komplex interpretatív összefüggéseket generál, ennek részletezésére most nem törekszem, mert méltó kifejtésére egy hosszabb tanulmányt lenne érdemes szentelni.

² GERGYE László, *Az arckép mágiája. A magyar művészregény a 19. és a 20. század fordulóján*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.

jelenti a művész számára. Biró Tiziano³ múzsájához hasonlítja a lány szépségét. Bella alakjában, akár egy festményben, összerosódnak a színek, a tárgyi világ és a fikcionalitás keretei. A reneszánsz festőmítosz egyik fontos gondolata, hogy az arcképfestészet aktusa a művész és a modell szellemi egységesülését teszi lehetővé a műalkotás által. Így a Bella-portré a szerelem és a művészet tökéletes konzonanciájában születik meg. A regényben fontos szerepet kapnak az „aranyálmok”, vagyis a karakterek különböző boldogulási és boldogságkeresési stratégiái. Példaként hozható fel a két mellékkarakter, Grunovszky Margit és Marosy esete, akik valójában nem szerető társra vágnak, hanem a meggazdagodás reménye mozgatja őket. (Margit az ideális, mesebeli emberét keresi, és Birót szemeli ki partnereként.) Ezzel szemben Jenő és Bella számára nem a pénz a legfontosabb. Tudják, hogy házasságukkal nemcsak egymást, hanem a nélkülözést is elfogadják. A házaspár megteremti saját zárt kisvilágát, amelyben boldogságuk kiteljesedhet, és nem zavarja azt a külvilág aranycsörgése. Biró és Bella így lesznek egymás méltó társai. A lány tragikus halála után Galanthay Masa lép Jenő életébe. A lány felvilágosult, szabad szellem, akit rögtön megragad a festő titokzatos-sága. Ő is művész, de a regényből nem derül fény arra, hogy mennyire tehetséges alkotó. Masa művével, amely a közönség körében nagy tetszést aratott, Biró nem volt elégedett. Masa felesége lesz Jenőnek, mégsem versenyezhet Bellával. Sok közös vonást fedezhetünk fel a két alakban, például mindketten vágyakoznak a szépség után, kutatják a művészi tökéletességet. A lány boldogsága azonban nem lehet teljes, mert alárendelt szerepbe kényszerül mind Biróval, mind Bellával szemben. Masa érzi, hogy a férfi titkol valamit előle, sejti, hogy tragédia történhetett vele. Szoláry Helénnek küldött leveleiben be is számol a férfival kapcsolatos megérzéseiről. A regény végén a szecesszióra jellemzően a művészet és a halál összefonódik, Biró öngyilkosságot követ el, miután lelepleződött a titka.

A századvégen gyakori témája a művészeteknek Midas király alakja. Ambrus egyik kedvence Jókai *Az arany ember* című regénye volt, „ahol Timár Mihálynak még sikerült kilépnie a társadalomból és álgazdagsága helyett megtalálnia igazi belső gazdagságát a Senki szigetén. Ám Biró Jenőnek már nem adatott meg ez a lehetőség”⁴ A Midas-mitológia felelevenítése és újraértelmezése *Az arany ember*ben is megjelenik.

³ Tiziano és Biró életútja párhuzamokat mutat. Mindkettőjük pályáján fontos pillanat a gyönyörű nő, a múzsa megtalálása, egész életükön átívelő hatása, és amikor nemesi mecénásokra találnak. A pártfogók külföldre csábítják a festőket, de míg Tizianonak ez a felemelkedést jelenti, addig Biró anti-Midasként és anti-Tizianóként tűnik fel. Jenő a külvilág számára sikeres művész, de belül művészileg és emberileg is megreked, kételyt érez saját tehetségével kapcsolatban, gazdag, ugyanakkor boldogtalan, és sorsa a hanyatlásba vezet. A két festő közti analógia a regény végén válik nyilvánvalóvá. Masa a lakásba lépve Tiziano múzsájához hasonlítja Bellát. GERGYE László, *Az arckép mágiája. A magyar művészregény a 19. és a 20. század fordulóján*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.

⁴ HORVÁTH Edit, *A mítosz írói átalakulása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*, ItK, 100(1996), 5–6. sz., 701–711. Lőrinczy Huba szerint Jókaihoz képest „más generáció fia, a századvég reprezentánsa Ambrus Zoltán, nem a reformidők lendülete, hanem a kiegyezés világának kételyes fejlődése formálta ifjúságát” LŐRINCZY Huba, *Szépségvágy és rezignáció*, Bp., Magvető, 1984, 5.

Ambrus újírja az aranyban való megcsömörlés témáját. A két regény hasonló kérdésekre keresi a választ. (Arany és lélek megférhet egymás mellett? Erkölcös ember meggazdagodhat?) Jókai és Ambrus regénye hasonló az alapmotívumok (az arany mint a boldogtalan, bűnös meggazdagodás szimbóluma), az interpretált mitológia (Midas király) és a karakterek kapcsolatrendszerének a szintjén. A két regény női karakterei több szempontból hasonlóságot mutatnak (Noémi–Bella, Tímea–Masa). Timár Mihály is, ahogyan Jenő, két nő közt őrlődik. Jókai fontosnak tartotta a Noémi és a Tímea közti ellentéteket hangsúlyozni. A fekete hajú Tímea rideg, szoborszépségű nő, aki szeretetet nem, csak hálát és kötelességet tud érezni Timár iránt. Tímeának és Masának is fekete haja van. Az *arany emberben* a regény elején Timár megmenti Tímeát. A *Midas királyban* is fontos szerep jut a segítségadásnak, amikor Masa eltéved, és Biró siet a segítségére. Ez az alkalom fontos szerepet tölt be a két fiatal kapcsolatának az alakulásában. Noémit egyszerűség, könnyedség, tisztaság, gyermeki romlatlanság jellemez, ő a szőke szépség típusa. Noémi és Bella közt párhuzamokat figyelhetünk meg (szőke haj, gyermeki attitűd, idealizáltság). Ahogyan Noémi és Timár megtalálja saját elrejtett szigetén a meghitt boldogságot, úgy éli meg kis világában a harmóniát a *Midas király* szerelmespárja. A tanmesének szánt kakastollas emberről szóló történet végül nem tud alapvető funkciójaként működni. Vajon Biró mit akart megtanítani a mesével Bellának? Azt, hogy hagyja a szerelem ábrándjait, és válassza a Kakastollast, akivel a házasság nem kecsegtet szerelemmel, mégis biztonságot és nyugalmat ad? Vagy Biró arra akarta rádöbbenteni Bellát, hogy a szerelem dalának⁵ elhalása az élet kiüresedéséhez, a boldogságról való lemondáshoz és a hanyatláshoz vezet? Bella az utóbbit olvasta ki a történetből, és meg is vált „a maga kakastollas emberétől”.⁶ A kilökött figura egy fiatal katonatiszt, aki még Biró számára is bosszantóan kellemes figura. Az *arany emberben* fenyegetően felbukkanó Krisztyán Tódor a kilökött figura, akinek Noémi a kiszemeltje. Bella és Jenő együtt ugyanazt az egyszerű, nyugodt, boldog életet tudja élni, mint Timár és Noémi. Az utóbbiak ténylegesen egy szigeten élnek, Biróék pedig a saját maguk teremtette idilli atmoszférában tudják élvezni meghitt boldogságukat, a harsány hamis külvilág kizárásával.

Biró az ördöggel kötött alku következtében óriási vagyoni birtokosává válik. Tragédiájának oka a Bella nélküli állapot,⁷ „a feleség emlékeinek elhalványulása”⁸ következtében kénytelen „külsődleges eszközökkel életben tartani”.⁹ Ezután emlékeinek kivételése válnak festészeti témájává, érzelmei tárgyiasulnak. A második feleség

⁵ A regényben Laili az Örök Szerelem dalnoka, míg Midas király „csalogató éneket” a tündérektől hall.

⁶ HORVÁTH Edit, *Ambrus Zoltán meseparódiái*, ItK, 106(2004), 3–4. sz., 396–411.

⁷ A Bella nélkülség skizoid széteső identitást okoz Biró lelkében. Jenő lelki deformitását hasadt tudatát és a normálisból a kóros lélekkállapotba való átfordulását jelzi a sötét árny átvonulása a szobán, majd az ördög látogatása.

⁸ HORVÁTH Edit, *A mítosz írói átalakulása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában...*, i. m., 705.

⁹ Uo. 705.

betolakodása a Kismező utcai házba olyan, mint Judit érkezése a Kékszakállú herceg várába. A herceg (Kékszakállú) és a király (Biró mint Midas) hasonló vonásokkal megrajzolt figurák. Mindkettőjük titkolja a tragikus múltat egy ház (vagy vár) falai, ajtóinak mögé zárva, és mindkettőjük vagyonához vér, fájdalom és halál tapad. Az új feleség eljövetele megbolygatja a „mauzóleum” rideg, félelmetes, mozdulatlan nyugalmát. Masa egyre bejebb jutva a lakásba, beavatódik a titkokba, és eközben eszébe is jut a mese: „Valami babonás sejtelem szállta meg. Eszébe jutott a Kékszakállú herceg felesége, aki férje távollétében a hetedik szobába akar bepillantani. S eszébe jutott, hogy vannak titkok, amelyeket nem jó megtudni” (622).¹⁰

Több szecessziós vonás és motívum tártható fel a regényben. A *Midas király* központi témája a szépség, amely egyaránt foglalkoztatta a preraffaelita és a szecesszió irányzatát. Ajtay-Horváth Magda a szecesszióról szóló tanulmányában vizsgálódás alá veszi a századforduló irodalmában szereplő pénzhez köthető motívumokat. Ajtay-Horvát szerint a pénz motívuma már az 1907-es Ady-kötet (*Vér és arany*) előtt is fontos szerepet játszott az irodalomban. Justh Zsigmond *A pénz legendájában* a bőség veszedelmes voltát érzékelteti. A magyar szecessziós képzőművészet sajátossága, hogy egyes írók a népi elemek beemelésére tettek kísérletet. Ez a törekvés Ambrus regényében is megjelenik. A egyik jelenetben olvashatunk a *Kakastollas ember meséjéről*, amelyet a regénybeli megjelenésén kívül, külön novellaként is olvashatunk.

A századforduló szecessziós irodalmában átalakul a nőábrázolás. Például Justh *A pénz legendája* című művének hősnője az erős, számító nő, aki Bálványosyhoz érdekből megy feleségül. Ez a típus jelenik Grunovszky Margit alakjában. Bella és Masa nem álmodik aranyról, és éppen a többi számító nő viselkedéséhez viszonyítva érthetjük meg jellemük kivételes voltát. A nő a szecesszióban „elsősorban a műalkotásokhoz hasonló esztétikai élményt jelent, és funkciója a „gyönyörködtetés”.¹¹ Ambrus így ír erről:

[...] a jól öltözött szép asszony nagyobb hatással van rám, mint a szegényes ruhájú, ha még oly bájos is. Esztétikai érzékemet bántja és elkedvteleníti, ha isten legtökéletesebb alkotásának, az asszonyi szépségnek, valamely gonosz véletlenből nincs meg a kellő drapériája, mert én a finom és ízléses ruhát az asszonyi szépség szükséges kiegészítőjének tekintem. A szépség látvány akkor sért a legjobban, mikor a szegénység közém és a szépség közé találódik, s a sajnálkozás érzésével zavarja meg a gyönyörűségemet.¹²

A szecesszió felszínre hozta a színek kultuszát és a látási érzetek intenzív megjelenítését. Justh *Párizsi naplójában* például arra enged következtetni, hogy a színek kultusz tudatos volt az alkotó részéről. Justh módszeresen tanulmányozta az asszonyok ruháinak

¹⁰ Látás, tiltott tudás, bűn Ovidius Actaeion-történetében is megjelenik. Actaeion bűne hasonló Masához, hogy olyat látott, amit nem lett volna szabad. A regény Biró halálával ér véget, a szereplők további életéről nem tudunk meg semmit, mégis a halála előrevetíti a kislány és a felesége boldogtalanságát.

¹¹ AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2001, 84.

¹² AMBRUS Zoltán, *Solus eris*, Bp., Szépirodalmi, 1972, 28.

színeit, formáit, díszítéseit. Midas király történetében különösen fontos szerepet tölt be az arany, a színek hiánya pedig fenyegetést jelent, halálos csendet és a mozgás hiányát: Ajtay-Horváth szerint a szecessziós alkotásokban gyakran jelenik meg a „díszített művi világ”: „Az érzetkultusz mellett a tárgyakban megtestesülő, ember alkotta szépség kultusza is jellemzője volt e stílusnak. Bizonyos értékes luxus-tárgyak szerepe megnövekedett az emberi életben... [...] Gyakran találkozunk értékes üvegtárgyak, gyöngyök, drágakövek, ékszerek, selymek, szőnyegek és ötvösművek leírásával, ami a stílus iparművészeti gyökereire utal”.¹³ Mindezen művi világ megjelenése fontos szerepet kap a *Midas királyban* is.

A szecessziót foglalkoztatták az illúzió különböző változatai. „A szubjektivizálás egyik megnyilvánulási formája az irreális szerepének a megnövekedése [...] Ilyen sajátosság például az emlékezés és az illúzió gyakori használata”.¹⁴ A Bella nélküli állapot „a szépbe való elmerülési hajlam, az én irreális felnagyítása”¹⁵ egy furcsa kóros állapotba kergette a főszereplőt. Bíró Jenő egyezkedését az ördöggel a szecesszióra jellemző illuzórikus állapotként tekinthetjük. A festő élete pedig Bella halála után az emlékezés jegyében telik. Festményei szilárd pontok az emlékezésben, szemben a változékony valósággal. Az alkotások illúziót Jenő számára a beteljesületlen vágyak kárpótlását jelentik.

A regényben megjelenő szecessziós törekvés az érzékelés elbizonytalanítása, a vonatkoztatási pontok sötétbe való helyezése és a kontúrok elmosása. A leírásokban gyakran olvashatunk ködről és pókhálóról, a mesterséges világban pedig a fátyolról, tüllről, csipkéről, selyemről, amelyek a látást nehezítik. A fény általában tompa, pisláloló, bizonytalan. A szobán átsuhanó derengő, baljós árny jelenik meg abban a jelenetben, amikor Bella nagyon beteg. A kép megelőlegzi az alkut ajánló démonikus figura képét. Masa Kismező utcai látogatásakor fontos szerepet kap a szobában honoló sötétség. „Ezek mögött a leeresztett, ódivatú zsalugáterek mögött csak vastag sötétség lehet” (622) – gondolja Masa. „Világos, zárva tartják a zsalut, hogy az ide tűző nap ki ne szíja a bútorok színét. Belépett és szép csendesen betette maga mögött az ajtót. Vak sötétségben maradt. [...] A másik szobában már egészen jól lehetett látni. Itt zsaluk is voltak az ablakon, de csak félig leeresztett zsaluk, a napfény keresztül szűrődött a hasadékokon” (622). A természetben tapasztalható köddel és homállyal szemben az épített környezetben a fátyolhoz hasonló anyagok nehezítik a tiszta érzékelést például a függönyök. Ezek a furcsa, áttetsző, fényt megsűrűző, alakot elmosó, a tárgyat homályban tartó anyagok rafináltan játszanak a fény és az árnyék hatásaival. A lakásban sokféle anyag és tárgy volt: „szép fehér függönyök”, „[h]ímzett terítős, magasra vetett ágy”, „egy kék selymes szép kis bölcso”, „barna hárászkendő” (623). Masa belenéz a szekrények

¹³ AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2001, 110.

¹⁴ *Uo.*, 138.

¹⁵ *Uo.*, 142.

titkaiba. „Ej, úgy látszik a kis polgárasszony nincs minden ízlés nélkül. A fehéreneműi polgári asszonykához képest rendkívül finomak, a ruhái egyszerűek” (625).

A regényben megjelenik zene, amely fontos élményforrása a szecesszióknak. A regény elején Jenő és Bella még nem ismeri egymást személyesen, ugyanakkor már kapcsolat létesül közöttük a zene által. A fiatalember hallotta, hogy valaki minden nap zongorázik, szorgalmasan gyakorol a hangszerén. Bella zongoráját Masa is megtalálja. „Lám ez itt az asszony szalonja. A zongorája most is kinyitva” (624). A hangszer nyitott fedele azt az érzetet kelti a nő számára, mintha a zongora tulajdonosa hamarosan visszatérne, hogy játsszon rajta. A hangszer fedelének nyitott állapota általában csak a játék idejére korlátozódik, ugyanis megfelelőbb akusztikai viszonyokat teremt. A hangszer használata után érdemes lecsukni a tetőt, ugyanis ez megvédi a zongora belső szerkezetét. A hangok hiánya ijesztő mozdulatlanságot, halotti csöndet jelez. A ház annyira halott, élettelen, kiüresedett, hogy Masa úgy érezte „[m]intha sírboltban járt volna. Ugyanaz a süket csend. Ugyanaz a hideg” (623).

Masa Kismező utcai házában tett látogatása kulcsfontosságú. A lány belép a házba, az ő fokalizációjában vannak láttatva az események. Egy statikus teret lát maga előtt. Poros, érintetlen, mintha mauzóleum lenne. A lánynak a mnemotechnikához hasonlóan a térből és a tárgyakból kell kiolvasnia a tartalmakat. A narrációs aktus általában időalapú, vagyis a különböző rögzített időpontokat és azok eseményeit a narratíva kapcsolja össze és tölti ki. A térből is kiolvashatunk narratívákat, itt az egyes pontok például rögzített épületek vagy utcák, amelyeknek narratíváját a mozgás adja meg. Masa térbeli mozgásával, a pontok közti haladás segítségével a kijelölt elemek az összekötése történik, amely egy narratíva konstruálódását teszi lehetővé. Érdemes megvizsgálni az objektumokat, amelyek Masa elbeszélésének rögzített pontjaiként működnek. A szobában található tárgyak egy család életének narratíváját konstruálják meg. A kiságy felbukkanása például a gyermeki, a csinos ruhák pedig a női jelenlétet feltételezik. A ház kihalt, hiányzik belőle a hétköznapi mozgalmassága és sürgölődése. Az élet velejárója a tárgyak használata, rongálódása. A tevékenységek által létrejött koszolódás, a tárgyak működtetése közbeni zajhatások a mindennapok tapasztalatához tartoznak. Ebben a házban a tárgyak használat nélkül hevernek, porosodnak, állagukat csak az idő erodálja, nincsenek zajok, minden mozdulatlan, mint egy szomorú csendélet, rezignált állókép. A szövegbe ágyazott festmények viszont nem tűrik meg egy mozdulatlan műtárgy szerepét. A családi ház, amelyben nyüzsögnie kellene az életnek, állott kriptaként van jelen, ezzel szemben az általában mozdulatlanlanként elgondolt festmények igencsak élénknek mutatkoznak meg. Ezeket a képeket nem korlátozhatja a statikusság, mozgolódnak, sűrögnek, mesélnek és „élnek”. Masa a házban lépkedve mintha Biró lelkében bolyongana. A házban fellelhető egyes tárgyak a múlt darabkái. Masa útja a ház belseje felé visz, Biró legrejtettebb emlékeibe, amelyek egyúttal a legboldogabbak is voltak a számára. Minden ajtó egy pajzs, amellyel

védte ezeket az emlékeket. A ház olyan, mint egy fikción belüli fikció, a lány mintha az ajtóval együtt átlépte volna a narratív szintek határát.

Masa a Kismező utcai házban történő látogatása előtt is sejtí, hogy Birónak valami titka van. A férfi sokat van távol otthonról, nem hajlandó a múltjáról beszélni, és távolságtartóan viselkedik a feleségével. Az olvasó ismeri Jenő tragédiáját, be van avatva Biró titkába, Masa viszont nem rendelkezik ezzel a tudással. Változtatni akar a helyzetén, meg akarja tudni Biro titkát, és a kifizelés taktikájához folyamodik. Ehhez Lívia segítségét kéri, aki a szolgálonője. Masát a titok felfedése iránti vágya hajtja, mindez megváltozik, amikor megfogalmazódik benne az a gondolat, hogy mégiscsak „jobb nem tudni”, miközben a Kismező utcai házban lépked. A festményeket Masával együtt fedezi fel az olvasó. A fokalizációs technika miatt a beleértett olvasó és a lány nézőpontja szinte összezsúszik. A titok kiderül, és Masa múltjáról való ismerete nagy szerepet fog játszani a festő öngyilkosságában. Jenő nem tudja feldolgozni, hogy valaki ismeri a titkát. Az asszony tekintete „kilopja” a szobából a titkát, ez pedig szembesíti Birót saját tetteinek a súlyával.

Repetitív elem a történetben, hogy egy karakter az ajtó előtt megbújva vagy az előszobában megállva kihallgat egy beszélgetést, és így jut információkhoz. (Ez Jósika *Abafiában* is megjelenik, ahol a beleértett olvasó a narrátor szemszögével azonosulva egy jelenséget többféle perspektíva narratívájából ismerheti meg.) Ez a narrációs technika, amely erősen reflektál a fokalizációs jelenségekre, egy folyamat több szemszögből történő bemutatását és a perspektívák összevetését, összehasonlítását teszi lehetővé.¹⁶ A regényben megkonstruált térszerkezet alappilérei az ajtók, kapuk, kerítések, rácsozatok, falak. Ezek az objektumok a tér határainak a kijelölései. Céljuk az elzárás, bezárás, elkülönítés. Az ajtók, kapuk kinyílván azonban közvetítők is, megnyitják a bezártságot, és biztosítják az átjárhatóságot a kizárt és a bezárt tér között. A regény is így kezdődik „A Grunovszkyék ajtaját egész nap csapkodták” (48). Amikor Biró Jenő először találkozik Bellával, ezt olvashatjuk: „Margitnak eszébe jutott, hogy az előszoba sötét, ki akart menni a vendég elé. De ekkorára már az ajtó felnyílt, s a küszöbön megjelent Bella kisasszony” (49). Tehát az első találkozás pillanata erősen köthető ahhoz a perceptuális élményhez, ahogyan felnyílik az ajtó, és a sötétből belép a szobába Bella. A kapcsolat kibontakozásában nagy szerepe van a vizualitásnak, a tekintetek játéka zajlik, fontos, hogy ki kit néz meg (vagy ki kit nem néz meg). Amikor Biró először látja meg Bellát ezt mondja: „S a barna hárász kendőből kibukkant az irigyen takargatott arc” (58). A szépség takargatott pozícióban van. Biró számára zavaró tényezőként van jelen a nézéstől való ellehetetlenítés állapota, vagyis a kendő azért „irigy”, mert elorozza a fiatalembertől a pillantás és meglátás lehetőségét és gyönyörűségét. Később ezt olvashatjuk: „És minthogy nem tudott meglenni anélkül, hogy ne lássa Bellát, nem

¹⁶ A fokalizációról bővebben: BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Toronto University Press, 1997 és GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in method*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.

tagadta meg magától ezt az örömet” (58). Bella viszont nem figyel fel különösképpen először a fiúra: „A rajztanár? Ejnye, nem néztem meg. Kár. Nem hittem, hogy ilyen jelentékeny személy” (58). Az a jelentős, ami megnézendő, észreveendő és érdemes megmutatni.

A regényben különböző szerelemkoncepciók bontakoznak ki. Bella a regény elején Margitnak azt mondja, hogy nem hajlandó szerelem nélkül férjhez menni. „Én nem vagyok eladó” (63) – mondja büszke öntudattal. A lány szabad személyiség, aki az önmagába és az emberi méltóságba vetett hite által felülemelkedik az átlagos polgárok pénzcentrikus életvitelén. Az asszony halála után Biró eladja a képeit, egyedül a Bella-portrét tartja meg, tehát a lány önmeghatározása igaznak bizonyult, nem lett eladó. (Az önmeghatározás is kifordított logikát követ. A lány úgy állít valamit az identitásáról, hogy az eladhatóság tagadásának kontextusában teszi megismerhetővé a személyiségét.) Míg Bella számára a szerelmen alapuló házasság a fontos, addig a szerelem Margit számára csak „mesebeszéd”, gyerekes képzelgés. A gyermekmotivika átszövi a felnőttek világát. Ahogy Biró a bálba készülődik nem találja az inggomjait; „[h]ol vannak a báli inggombjaim? Régen használtam már ezeket a gyerekességeket” (68). Furcsa, hogy a bálozáshoz kapcsolható elegáns ruha és az inggombok a felnőtt világ eszközei, de mégis „gyerekességeknek” tűnnek a főszereplő számára. Öltözködés közben meglátja magát a tükörben, és végignéz félig kész festményein, „porontyain”. A képek is gyermeki attitűddel ruházódnak fel, akiknek „enni kell adni” és „ott szomorkodnak” (68), mert csak félig készek. A csonka képek úgy jelennek meg „mint a vérengző király előtti áldozatainak fej nélkül megjelenő, panaszkodó árnyai” (103). A második találkozás során Bella vizsgálztatja a fiút. Biró úgy érzi ki kell állnia a „mesebeli három próbát” (186). És ezek után Bellával úgy beszél, mint „jó kis leánygyermekkel szokás” (187). A „komoly” műfajnak elgondolt regénybe beékelődik a tipikusan komolytalannak és gyermeki világhoz tartozónak elgondolt mese műfaja (*A Kakastollas ember meséje*).

A regényben gyakori szcéná, hogy Jenővel mint afféle voyeur-rel sétálás közben történik valami. Sokszor találkozik ismerősökkel a kapuban, például szomszédnőjével Nini la Saturellével. A regény elején is egy kapuban történő találkozás adja annak az apropóját, hogy Grunovszky meghívja Birót a bálba. Masával is egy bálban találkozik először. Ahogy a városban sétál egyedül, megpihen egy magaslati ponton, panoramikusan belátja a nyüzsgő várost, ahol folyik az összehangolt munka, mint a bálon a tánc, és csak magát érzi „felesleges keréknek”. Egy kivilágított ablak előtt halad el, amelyet sűrű függöny takar, de a „csücske félrehajlott”, és ahogy Bella arcát felfedte a kendő, úgy tárult a szeme elé egy kedves családi jelenet. „S a kép, amely onnan elébe tűnt”, lenyűgözte. Szinte festményként szemléli a jelenetet. Egy kislány és egy kislány („Pierrette és Pierrot legyeskedtek egymással” [113]) színházast játszanak. Közönségük is van, akik tapsolnak a produkció láttán. A gyerekek által előadott darab a regény kicsinyítő tükre. Pantalone jelenik meg a színen, akihez a pénzcsörgés köthető, és Pierrette képére mutat, meg akarja venni. De a következő jelenet már Pierrot

és Pierrette boldog esküvője. Biró szemlélő, voyeurisztikus tevékenysége az olvasó befogadását modellezi. Gyakori perceptuális élménye Birónak az ablakon való kinézés. Gyakran a kinti világot is festményként látja, „szomorú tájképként” (162). Nem sokkal ezután ismerkedik meg a lánnyal. „Tegnap láttam először és ma már olyan képnek a közepében látom” (162) – tehát a lány látványa már festményként képződik meg előtte. A fiatalok második találkozásakor kiderül, hogy Bellának egy fiatal katonatiszt a kérője. A lány elhívja magukhoz vendégségbe Jenőt, hogy bemutassa a kérőjének. Ebben a jelenetben is a meglátás, megmutatás aktusa emelkedik ki. A lány felfedi ezt a titkot, és meg is láttatja Jenővel. Ebben a gesztusban talán a kihívás bújik meg. Mintha a lány rejtett, talán saját maga számára sem tisztázott, intenciója lett volna, hogy Jenő győzze le vetélytársát, a katonatisztet.

Bella gyakran nyúl az önmutogatás, önláttatás, önreprezentáció praktikáihoz. Nemcsak kivételes szépsége teszi őt festményszerűvé, hanem létmódja is. A regényben például a cigarettázós jelenetben a dohányzás mint mutatóvagy jelenik meg. Biró „meggyőződött róla, hogy a cigarettázás Bellának nem élvezet, hanem hőstett, mellyel számot tart környezetének az elismerésére” (187). A gyereksereg ügybuzgó segítségével rágyújt a cigarettára. „Az ifjúság” megdöbben a lány gesztusán, de lenyűgözve nézik őt. „Hanem akárhogy erőlködött, látni lehetett rajta, hogy egyedül sohase szokott cigarettázni, csak közönség előtt. Az egésznek észrevehetően az volt a célja, hogy álméltóságba ejtse, s megdöbbenő galériát” (197). Bella, mintha színésznő lenne, eljátssza a jelenetet, és élvezzi, ahogy hatást gyakorol az őt szemlélőkre, élvezzi, hogy megnézik. Ebben a jelenetben a festmény médiumának jellegét ölti magára, megnézendőséget konnotál, egyszerre láttatja magát, és szemlélik meg. Biró végül így reflektál az eseményre: „...hisz én épp úgy beugrottam mint a galéria. Ó, ó én vén gyermek! Már majdnem megrémültem egy kis árnyéktól! És ime kiderül, hogy ez az árnyék egy gyermek árnyéka, aki nagy kedvteléssel játsza a mumust” (197). Ebben a megnyilatkozásban komplex játék indul meg a regény motívumaival. A látvány nem azonos a jelentésével. Az önláttatás mimikri. Biró a lány elvesztése után, úgy, ahogy Bella tette, szerepjátásba kezd. Mást mutat, mást reprezentál, ami valójában. A külső megjelenés elfedése lesz a belső tartalomnak. A gazdag öltözet alá bújt Biró lelke feldúlt, zavaros, külső megjelenése viszont nyugalmat és rendíthetlenséget tükröz. Megjelenik ismét a gyermekmotívum, amely végigvonul a regényben. Biró mint „vén gyermek”(197) jelenik meg, Bella tevékenysége, magánszínháza pedig egy gyermek játéknak tűnik. Számos regényszereplő életkorának meghatározásakor elbizonytalanodhat az olvasó. Terka mint felnőtt ruhába bújtatott gyerek, Bella pedig mint fiatal lány, kislány jelenik meg számos jelenetben. A kakastollas emberről szóló tantörténetet Bellának címezi Jenő, aki ebben a jelenetben belső elbeszélőként tud fellépni. Biró úgy gondolja, hogy tanító jellegű gondolatai úgy juthatnak el Bellához a leghatékonyabban, ha azokat a mese narratívájába öltözteti. Ez a műfaji keret a gyermekvilág, gyermekirodalom területe. A szereplők életkorát tehát nehezen határozhatjuk meg, személyiségük belső

lényegisége és külső testi jegyeik megtörik a hagyományos meghatározás kereteit, így nem dönthető el egyértelműen, hogy gyermekek vagy felnőttek. Létmódjuk az átmenetiségben ragadható meg, egy sajátos köztes állapotban, nagy gyerekek és kis felnőttek ök. „Ez az árnyék egy gyermek árnyéka, aki nagy kedvteléssel játssza a mumust!” (197) – mondja Biró.

Az árnyék és a „mumus” később is fontos motívummá válik, és összekapcsolható a Bella nélküli állapottal és az elme bomlásának folyamatával. Biarritzban Biró egy jól öltözött, szőke hajú fiatalemberrel találkozik, akiről kiderül, hogy ő történetesen a Sátán. Modora kifogástalan, báli öltözéke elegáns és arisztokratikus. A prototipikus sátánábrázolásoknak erősen ellentmondó kép talán meglepő lehet az olvasó számára. A fiatalember Biróval szinte barátként és bizalmasan beszél. Csupán a bűnös alku, a szerelem nélküli érdekházasság ötlete taszító a viselkedésében. Biró, miután elveszíti a feleségét, külföldön tengeti az életét tivornyázó társak között. A Casino-jelenetben sorozatban nyer, minél boldogtalanabb, annál több arany tapad a kezéhez, és a bűnös szerencse kísérti és kíséri őt. A Casino-jelenetben már nemcsak hasonló lesz az ördöghöz, hanem egyesül is vele. „Ez az ember, nem ember, hanem maga az ördög” (507) – mondja rá egy férfi Jenő sorozatos nyerő játékát figyelve. A skizoid, hasadt tudat egy személyisége realizálódik a Sátán képében, de Biró nincs tisztában saját tudatállapotával, így számára nem fejthető fel a kapcsolat öközte és a „Sátán” között, aki valójában az ő bűnösnek tekintett fele, *aki eladta magát*. Egy külső szemlélő, aki sorozatos szerencséjének szemtanúja pedig „véletlenül” és önkéntelenül is egyesíti Biró és a „Sátán” képét. Ez a sátánmotívum és festészet téma megidézti Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényét, amelyben a kísértés, a bűnös alku és a bűn rejtegetésének szándéka is megjelenik hasonlóan Ambrus regényéhez. Dorian Gray is valami olyat akart megőrizni, ami ellentmond a természet törvényeinek, akárcsak Biró Jenő, akinek életét a múltja határozta meg, és nem volt hajlanó elfogadni a halált és túllépni a múlton. Valójában Bella halálával az ő élete is megszakadt, képtelen volt folytatni. A lelki teher alatt megroppant. Dorian Gray is egy szobába zárja bűnének jelölőjét, a róla készült portrét, és le is takarja egy anyagdarabbal hasonlóan ahhoz, ahogy Biró és elrejtja a világ elől, bezárja egy szobába portréit, a konzervált múltat. A *Dorian Gray arcképében* a titokra is hasonlóan derül fény, mint a *Midas királyban*. A karakter bemozogja a teret, egyre beljebb és beljebb halad a szobákban, kinyitja az ajtókat, és elhúzza az anyagdarabot a képről, amelyen feltárul a titok. Hasonló ez ahhoz, ahogy Masa lépked a Bella-mauzóleumban, egyre közelebb jutva a titkokat őrző szobához. A *képszakállú herceg várában* is hasonló vizuális megoldásokkal találkozhatunk.

A szerencsejáték motívuma a titkokkal kapcsolódik össze. „Bella e percben valamivel tovább felejtette rajta tekintetét, mint eddig. Ennek a nyugodt, tiszta, szép szempárnak megvolt az a veszedelmes tulajdonsága, hogy egy-egy pillanatra nagyon őszinte tudott lenni. Mindig vakmerő dolog és mindig szerencsejáték elmélyedni a rejtelmességekbe” (187). Bella a gyerekek előtt kis magánszínházat prezentál. A színészi

játék kellékeinek a ruhák és a cigaretta bizonyul. Biró a Bellával történő első találkozá-
sok során megpillantja a lányon a barna, szegényes hárászkendőt. A lány megjelenése
madaréhoz hasonlít, és ez a jelkép végigvonul a regényen. Biró megfigyeli a lány apró
gesztusait, illetve jellegzetes mozdulatait, például, amikor Bella fázósan összehúzza
a nyakán a kendőt. Eleinte Biró ezt az apró kis mozdulatot „kényeskedő” kis allűrnek,
mesterkéltnak tartja, egy színházi kelléknek. Később, az egybekelésük után,
a lány betegségével újra előkerül a hárászkendő, amely ekkortól már a betegség fel-
idézőjévé is válik. A későbbiekben a kendő igazgatása nem modorosság vagy színjáték
a lány részéről, hanem betegségéhez kapcsolódó mechanikus mozdulat, amellyel pró-
bálja védeni a testét. Míg a történet elején Bella élvezi, hogy közönsége van, és hogy
nézik, a betegségének előrehaladásakor a takargatás válik a rá jellemző mozdulatává.
A leskelődő tekintetek elől elbújik a kendője mögé, rejtegeti magát, behúzódik a vé-
delmet adó anyag melege mögé.

A színjáték meghatározó a fiatalok kapcsolatának alakulásában. Folyton szerepeket
játszanak, szerepekbe avatódnak, ez megragadhatóvá teszi kapcsolatuk játékoságát.
A városligeti séták alkalmával, amikor már két hónapja egybekeltek, eldöntik, hogy
meglátogatják a közeli vendéglőt. „Szerelmes párnak” adják ki magukat, mintha a
szerepek mögött elbújva semmit nem éreznének egymás iránt, de persze igazából
fülig szerelmesek egymásba. Nem saját személyükkel fejezik ki az egymás iránt ér-
zett szeretetet, hanem szerepekbe avatják magukat és egymást, és a felvett identitás
csatornáján keresztül tudják közvetíteni egymás felé, hogy mit éreznek valójában.
Metaforikus öltözködéssel, kellékhasználattal és szerepmaszkok felöltésével fejezik
ki valós érzelmeiket. A sajátlagost elfedik, elbújtatják, elrejtik. A szerepeket a regény-
világban megjelenő más szereplőktől kölcsönzik. Hasonlóan, ahogy Masa felruházta
a fikciós szereplőket további fiktív jegyekkel, ugyanúgy ők is további fikciós jelleget
vesznek fel az internális karakterektől. A vendéglőben, ahogy helyet keresnek, felkelti
a figyelmüket egy család. Próbálnak az érdekesnek tűnő társaság közelében helyet
foglalni, és figyelni kezdik a kerthelyiségben üldögélő csoportot. A két fiatal szemlé-
lő tevékenysége a beleértett olvasó befogadását is modellezi. Belláék az eléjük táruló
állóképszerű családi jelenetet, mint képet és mint festményt nézik. A térből próbálják
kiolvasni a család történetét. Megindul a szemlélés és ezzel együtt az interpretálás
folyamata. Felfejtik az eléjük táruló képet, „festményt”. „Csak egy volt világos első
pillantásra, az hogy a fekete bajszos ember kivételével mindnyájan egy és ugyanazon
család tagjai. Oly feltűnően hasonlítottak egymásra” (209). Ebben a jelenetben Belláék
felfejtik a kép jelentését. Ebben a kontextusban a kép minden részlete meghatározóvá
válik, például ki hol ül, ki ki mellett foglal helyet? Az arcvonások megfigyelése is zajlik,
és ez alapján a kapcsolatrendszer feltérképezése. Ki hogy viselkedik? Mennyit, hogyan,
mit és kivel beszél? Az analízis folyamata beindul:

Leontin? Melyik a Leontin a szóke? –Hát persze. A Riza, akiről folyvást beszélnek a második lány, a barna. Ernő úr egy huszártiszttal bosszantja egész este. A kicsit Mariskának hívják. A nagyfiú Oszkár, a gyerek...- Az Tóni. Ezt az egyet már én is megtudtam. Nagyon sokat foglalkoznak Tónival.[...] Én csak Leontint néztem, aki alig veszi le a szemét Ernő úrról. [...] Ernő úr jó nevelésű embernek látszik. Csak éppen egy lehelettel foglalkozik többet Leontinnal, mint Rizával, de nagyon figyelmes iránta. Majdnem olyan kifogástalan, mint te voltál. Remélem, a Leontin érdekében, hogy férjnek is olyan kifogástalan lesz, mint amilyen kis férjem nekem van.¹⁷ (288)

Tehát a két fiatal felfejti az asztali társaság kapcsolatrendszerét. Nemcsak Biróék szemlélő tevékenysége folyik, hanem az asztaltársaság tagjai is figyelik egymást, a tekintetek játéka pregnánsan kijelölődik, illetve az asztalnál ülők is figyelik az őket szemlélő fiatal párt, például Leontin Jenőre néz. A jelenet tükrözési mechanizmusokat is előhív. A szerelmespár egy másik boldog szerelmespárt szemlél, és megindul a saját kapcsolatukra való reflexió. A vacsora után sokáig emlegették még Belláék Sóváry Jenőt és Leontint. Ezek a nevek árnyalt, egyedi jelentésekké válnak a számukra, amelyeket a fokozatosan megszülető saját belső nyelvük dinamikája mozgat. Amikor a Városligetben jártak, „egész regényeket faragtak róluk és versenyeztek ki tudja a kicsiny jelekből, meg az elejtett szavakból helyesebben találgatni az igazságot [...] Játékot űztek ezzel a két névvel, és gyakran fejezték be apró vitáikat a Sóváry úrra és Leontinra való döntő hivatkozással: – Sóváry úr már szót fogadott volna! – Leontin csak hallgat és szeret, mint Cordélia! Szóval nevettek, ha róluk volt szó” (288). Tehát szerepekre lelnek, és felöltik a maszkokat, saját kapcsolatukról való metabeszédet hoznak létre. A gyermekvállalás kapcsán is hasonló szerepjátszás történik: „Egy idő óta gyakran volt szó közöttük bizonyos Palikáról, aki nem létezett. Palikának majd ez majd az kellett. Palika úgy követelte, hogy ez így vagy úgy legyen. Palika bár nem mutatkozott, egyszerre csak rendelkezni kezdett a házban” (319). A fiktív regényvilágon belül „létrejön” egy tudatosan fiktív karakter. Palika figurájának fikciós létmódjára folyamatosan reflektálnak. A nem létező rendezkedni kezd a házban, tárgyakat követel, hatással van az élő világra, hasonlóan a Kismező utcai házban elhelyezett festményekhez. Palika története metaforikusan a fikción belüli fikció konstruálódását, a gyermek születése pedig a narratív szintlépést jelenti.

Biró és Bella folyton gyalog járnak, nemcsak a szegénység miatt, hanem kedvtelésből, a városligeti séták például a fikciónak adnak lehetőséget, ebben a helyzetben potenciális elbeszélőként és történetkonstruálóként tudnak fellépni. Egy séta alkalmával találkoznak a vendéglőben Terkáékkal és a tükörszerelmespárral, és ez ad lehetőséget arra, hogy eltévedést szimuláljanak, hogy aztán Biró megkérhesse Bella kezét. Később, a lány elvesztése után is sokat sétál Biró, és a térnek az így történő bejárása Bellára emlékezteti. Amikor Terka elhívja magukhoz látogatóba Jenőt, arra gondol, hogy ez jó ürügyként szolgálhat majd számára, ha kérdezősködnek amiatt, hogy miért áll órákig az esőben Bella régi háza előtt, *ahonnan nem hallatszik már zongora-*

¹⁷ AMBRUS Zoltán, *Midas király*, szerk. FALLENBÜCHL Zoltán, Bp., Magyar elbeszélők, 1967.

szó. Ebben a jelenetben is pregnánsan kijelölődik a rácskerítés elválasztó, elkülönítő jellege. Bella és Biró között már nem lehet kapcsolat, a tér nem nyit átjárást az élők és a holtak világa között.

A pár a Kismező utcai¹⁸ házat is egyik sétájuk alkalmával veszi észre. Meglátják a kis házban az ideális otthont. Sokszor látogatnak el oda, és a házban lakó gyerekek már kedves ismerősként köszöntik őket. Itt is megjelenik az ablak és a gyermek motívuma: „Az ablakok tele voltak nyíló virágokkal és a virágok mögött nevető gyermekfejekkel” (323). „Utóbb már csak azért is arra sétáltak, hogy lássák, mi történt a Kismező utca 123-mal? nem fújta-e el az a tündérhatalom; amely ezt a bűvös-bájos fészlet idevarázsolta a szegénynegyedbe?” (323–324). Ebben a részletben az eszményi ház mint egy mesei tér jelenik meg, amelyet egy mesei hatalom varázsolta oda. Mintha a ház fikción belüli fikcióvá válna és a szereplők szemlélési vágya, és a folyton visszatérő, ablakokon történő bekukucskálása a történetről való metabeszédként is értelmezhető. Az olvasó történethez való viszonya is megragadható a történetbe való betekintésben, majd az onnan való eltávolodásban, illetve a történethez és a szemléléshez való folytonos visszatérésben. Egy idő után szomorú lett a ház, a gyerekfejek és a virágok eltűntek az ablakokból. A házon megjelent a „kiadó” felirat. Ezután eldöntik, hogy „eljátsszák”, hogy érdeklí őket az ajánlat, és ugyancsak „eljátsszák”, hogy megtekintik a kis házat. Ahogy haladnak a házban, az imagináció segítségével felöltöztetik a csupasz falakat, berendezik a teret, látják maguk előtt a bútorokat, Palika kiságyát, a kényelmes és barátságos kis szobákat, az ő igazi otthonukat.

Bella kis idővel a Biróval való találkozás után elfogadja a fiú ajánlatát, hajlandó lefestetni magát, mert úgy érzi, hogy nem fog sokáig élni. A festészet mint az élet megőrzésének, konzerválásának eszközeként tűnik fel Bella számára. Aranyszobor lesz abból, akit/amit megérint Midas. A regény kontextusában festmény lesz abból, akit Biró szeretett. Amikor Biró először lép Belláék házába, „jó előjelnek” veszi, hogy a lány nyit ajtót számára. A jelenetben hangsúlyozott szerepe van a teret lezáró ajtónak, amely megnyílik a fiú előtt. Gabriella, Bella testvére, ahogyan a regény elején olvashatjuk, már régóta betegségben szenved. Bella először nem Gabriellát mutatja be Birónak, hanem elhúzza egy függőnyt, és a testvéréről készült festmény tárul a festő szeme elé. Biró a kép alapján ítéli meg a Gabriellát, akinek helyzete sajátos, hiszen betegsége miatt ő is egy szobába van „zárva”. Ritkán hagyja csak el a házat, és létmódja vagy helyzete nem sokban különbözik a Kismező utcai házba elzárt portréktól. A Gabrielláról készült festmény egy gyönyörű, életteli, egészséges fiatal lányt ábrázol. Jenő barátjával, Marosyval együtt ismerte már ezt a képet. Diákkorukban „sokszor látták őket ezt a szép arcot a boltablakokban, a fényképészek és a szemüvegkereskedők kirakataiban” (208). Biró így ismeri már a lány arcát. Gabriella helyzete különleges, hiszen a boltokba kihelyezett, őt ábrázoló képek lehetővé teszik, hogy ismerőssé váljon egy ismeretlen

¹⁸ A Kismező utca a mai 15. kerületben található messze a központtól. A város lüktető centrumától való távolság a nyugodt idill ígérését rejti a fiatalok számára.

számára. A festmény motívuma mellett megjelenik az üveg, az ablak, a kirakat és a szemüveg képe, amelyek mind tükörfelülettel rendelkeznek. A tükörmotívum pedig végighalad a regényen. Megragadható ez a Sóváry-páros megjelenésében, a folyton megjelenő ablakon való belesésben (például, amikor Biró magányos sétái alkalmával egy boldog család életébe nyer bepillantást, ahol a gyerekek színházast játszanak) vagy az ablakokon való kinézésben (például a Kismező utcai ház ablakából gyerekek integetnek) és abban a jelenetben, amikor Masa a Kismező utcai házban megszemléli a képeket (például egy olyan képet lát, amelyen Bella egy tükröt tart). A kapcsolat egyoldalú, Biró számára „ismerős” a lány, de Gabriella számára a fiú nem. A meglátás tehát összefügg a megismeréssel, a képet szemlélő információkhoz jut, és uralja a kép jelentését, helyzeti előnyhöz jut, hiszen megszemlélheti azt. Viszont a festmény kiszolgáltatottá válik az őt néző számára, láttatva lenni egyszersmind a titkok felfedését is jelenti, ebben a helyzetben nem lehet takargatni, elrejtteni semmit sem. Laura Mulvey *Vizuális öröm és narratív film*¹⁹ című tanulmányában írt a nő reprezentációjáról, „a nő, mint kép és a férfi, aki nézi” témájáról. A festményeken megjelenő nő egyszerre van láttatva, szemlére bocsájtva és megszemlélve, megnézve.” Mulvey szerint a nők megnézendőséget konnotálnak. Freud szerint, amikor valakit megnézünk, pusztá objektumként kezeljük. Ez mindenképp fenyegető a szemlélt szubjektumra, a lefestett nő személyére nézve. A tanulmány megemlíti a szkopofília jelenségét is, amely a nézés örömeit jelenti. Biró Jenő a Bella-portrékat a Kismező utcai házba zárta, a festmények nem kommunikációs szándékkal készültek, hanem a megnézés vágya miatt. Biró így hatalmi pozícióba kerül, uralja a festményeket.

Jenő miközben a gyerekeket és Bellát festi, saját emlékezetéből merít történeteket, meséket, hogy szórakoztassa és lekösse a lefesteni kívánt alanyokat. A szobában ott vannak a karosszékek, lócák, zsámolyok, párnák. Mindezek a kényelmet fejezik ki, fontossá válnak a puha anyagok leírásai, amelyek a gyerekléthez kapcsolódnak, a mesékhez, a boldogsághoz és a festő történeteiben megelevenedő varázslatos lényekhez. Bella mint „Titánia”(217) jelenik meg aki „a tündérek és koboldok királynője, aki alattvalói között mulat” (217). A regény végén, ugyanabban a karosszékben, amelyben egykor Bella foglalt helyet, a Sátán fog ülni.

Bella gyakran jelenik meg, mint királynő, uralkodónő. Megismerkedésük után nem sokkal Bella belső monológját olvashatjuk, amelyben arról gondolkodik, hogy szépsége előtt behódoltak a férfiak, és ő szinte „eltiporta” őket. Házasságuk kezdetén Biró egyszer felébred délutáni álmából, és kihallgatja a másik szobában beszélgető nőket (Terkát, Margitot és Bellát). Bella folyton ezt válaszolja az egyébként segítő szándékkal érkező Margiték ötletelésére: „Az uram tudja.” Biró meg is állapítja magában, hogy Bella beszéde azt az elképzelését tükrözi, hogy

¹⁹ MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema = The Feminsim and Visual Culture. Reader*, ed: Amelia JONES, London, Routledge, 2003, 44–52.

[a]z ura bölcs volt, az ura döntött minden vitás dologban, az ura ítelt legfelsőbb helyen az előkelő szokások és az ízlés kérdéseiben, az ura szava határozta meg meg a toaettek értékét, az ura csalhatatlan volt, mint a római pápa, Az ura rendelkezett, mint egy király, az ura volt a legfőbb bíró, a legnagyobb tudós, a legnagyobb művész, a legnemesebb gavallér, a lovagok dísze-virága, a nagy mogul, a dalai láma. (312)

De kapcsolatukban szó sem volt alárendelődésről. Bella mint királynő és Biró mint király (Midas király) egymásnak teremtettek, a megnevezések, identitáskonstruáló elemek a prototipikus esszenciális összetartozást hivatottak jelezni. Egy nap Biró hamarabb érkezik haza, mert az iskola, ahol tanított, kigyulladt. „Egy férjnek sosincs igaza, ha korábban megy haza, mint ahogy ígérte. Mert ilyenkor okvetlenül, szükségképpen nyomára fog jönni egy olyan titoknak, amit sosem jó megtudni. Az asszonyoknak mindig vannak titkaik (kinek ilyen, kinek amolyan)” (312). Biró hazatoppan, és meglátja, ahogy kis kendőben szorgosan dolgozik Bella, mint egy cseléd lány. Egészen kifulladt a munkában. Az uralkodonői attribútumai lebomlanak, a szegénység megfosztja fokozatosan ezen jellegétől. A ház is mint elvarázsolt, elegáns palota jelenik meg a szegénynegyed közepén, hasonlóan a két fiatal emelkedett személyiségéhez, akik kénytelenek nélkülözni.

A regényben repetitív elem, hogy valaki belép egy házba, és fény derül valamilyen titokra. Például Palika születésének jelene is felidézi ezt a cselekvéssort. Bella egy szobában van, elválasztva a férjétől. Biró nem látja, hogy mi történik bent, nem nézheti meg a feleségét, és nem is mer bemenni a szobába, mert attól fél, hogy meghall valamit, amit nem lenne szabad. „Tulajdonképpen csak attól félt, hogy odabent valami olyast talál hallani, amit nem jó hallani férfiembernek.” (341). Bella ezután hamarosan megbetegszik, és emiatt a szobájában kell maradnia. Ő is a négy fal közé záródik, mint Gabriella, és nem mehet többé a szabadba, elmaradnak a szokásos, örömteli, felfedező jellegű séták. Még életében bezárttá vált, rab madárrá. (Biró sokszor hasonlítja őt madárhoz.) Be kell csukni az ablakokat, tehát itt is megjelenik az ablakmotívum, ami elszeparálódást és izolálódást jelent a világtól. Bella „portré-mivoltában” is be van zárva. Biró megfestette a halott asszonyt, a reprezentáció a kétdimenziós festmény. A kétdimenziós „lényt” kerettel lehet „bezárni”. A Kismező utcai házban elrejtett portrék ezt a bezárt léthelyzetet őrzik. Bella halála után megjelenik a Jenő és Bella között folyó képzelt párbeszéd. Biró folytatja, elképzeli, megírja életüket. Bella pedig ebben a fiktív párbeszédben ezt mondja Birónak: „Csak odamegyek, ahová te még, különben otthon fogok ülni” (355). Bella emléke, személyisége beleivódik Biró lelkébe. Valójában Bella is benne lakozik ezentúl a férjében. Jenő egyfajta gyűjtőhelyé, otthonná válik az emlékek számára.

Biró így fogalmaz: „[a]z asszonyoknak mindig vannak titkaik” (328). Ebben a történetben a férfiaknak is jut elég. A legenigmatikusabb titok pedig Biróé, amelyet a Kismező utcai házban őriz. Biró megőrző tevékenysége már a regény elején is fontos téma. Jenő így szemléli az éppen megismert Bellát.

Egy barna hárászkendő volt a vállán, egy ama szegényes tárgyak közül, melyek az idő során valósággal külön egyéniségekké válnak, melyekről a folytonos használat lekoptatta a gyári egyformaságot; melyeket mintha megváltoztatott és megörölt volna a sok esemény és viszontagság, s melyek, mintha lassan észrevétlenül áthasonultak volna gazdáikhoz, amiként párjához az öreg hitestárs. Egy ama szegényes tárgyak közül, melyek minthaélnének és sok, sok szomorú dologról tudnának mesélni. (48)

Ez a részlet reflexió arra a részletre, amikor Masa belép a Kismező utcai házba, és a tökéletesen berendezett lakásban ott látja Bella egykori hárászkendejét. Minden tárgy mesél számára egy életről, pedig gazdájuk már rég meghalt. Olybá tűnik, mintha azok a minden nap használt, egyszerű tárgyak, öltözékek megőriznék alakját, személyét, emlékét, nyomát annak, aki egykoron használta, viselte őket. Mintha az elhunyt személyiségek, életének átszüremlő nyomai ott lennének az anyagokban és a tárgyakban. Nemcsak ebben a jelenetben élénkülnek meg a tárgyak, abban a tekintetben, hogy megőrzött emlékeket hoznak a felszínre, és szinte mesélni kezdenek, jelenteni és szólni az őket szemlélőhöz. A fiatal pár az esküvő előtt ellátogat a paphoz, ahol „[m]inden mosolygott a szobában, csak ők ketten maradtak komolyan. Mosolygott a szigorú könyvszekrény, és összesúgott az illetlen kis napsugárral, mosolyogtak a tekintélyes sötét bútorok meg a rideg külsejű, roppant fóliánsok; még a szentképek is mosolyogtak, mintha tudták volna, hogy itt valami Istennek tetsző dolog készül” (266). A részletben annak a feszültsége rejlik, hogy két látványvilág reprezentálódik ugyanazon tárgyak szemlélésekor. Egyrészt szigorú és hideg minden, más szempontból minden mosolyog. A tárgyak megélnék, élni, mozogni kezdenek, az atemporális szentképek is mozogni kezdenek az imagináló tekintet segítségével. De akár Biró szemszöge is érvényesülhet a részletben, az ő interpretációja, imaginációja és látásmódja tükröződhet. Festőként látja meg így a világot. Biró úgy gondolja, hogy „legnagyobb gazdagságunk az emlékeinkből áll” és „emlékeink annál maradandóbbak, annál elevebbek, minél több helyhez vannak kötve” (275). Biró konzerváló tevékenysége a Kismező utcai ház motívumában ragadható meg. A megőrző tevékenység technikája, hogy térbeliesíti az emlékeit, megköti őket a térben, bebiztosítja és statikusává teszi őket. Épületté emeli, házzá építi az emlékeit.

Masa levelezését is olvashatjuk, a lány lehetséges íróként tud fellépni. A regény első részében olvashattunk arról, hogy a Bella is rendelkezett azzal a találékonysággal, amely a történetek kitalálásához szükségeltetik, ő azonban elbeszélővé nem válhatott soha. Csak a tőle származó történetek töredékeit olvashatjuk, de azokat nem az ő történetrendező elve tárja elénk. Masa levelezése egy új műfaji horizontot emel a regény szövegébe. Az egységes narratívából kibontakozik egy új Biró-kép, az eseményeket egy külső szemlélő szemén keresztül követhetjük nyomon. A regény elbeszélője a műfajok váltogatásával a történet történetiségére hívja fel a figyelmet. A különböző dokumentumtípusok és műfajok sajátos narratív logikát és nyelvi regisztert működtetnek. A történet és a cselekvéssor adott, és mintha a regény elbeszélője a különböző narrációs technikákkal élő részeket egymás mellé helyezve azt vizsgálná, hogy melyik

műfaj, hogyan is ragadja meg a tárgyát. A történet széteső narratíva abban az értelemben, hogy nem lehet egy műfaj és egy narrációs logika égisze alatt elmesélni.

Masa először megfigyelőként, befogadóként van jelen, amikor megismeri Birót. Kezdetben figyeli a férfit és annak tivornyázó barátait. Ezeket a tapasztalatait írja meg Szoláry Helénnek. Az olvasó tevékenysége a titok kifigyelésével áll kapcsolatban, hiszen egy magánlevelezést láthatunk. Helén az olvasó szerepébe avatódik, aki a Masa által létrehozott elbeszélésnek nemcsak befogadjává, hanem alakítójává is válik. Hiszen a lány cserfes leveleiben, kérését, Viktort szidalmazza, Szoláry pedig a válaszlevélben megírja a lánynak, hogy levelének végét, vagyis a Viktorral kapcsolatos nem túl hízelgő tartalmakat levágta egy ollóval, és emlékeiben csak a levél többi részét tartja meg. Megmutatkozik ebben Szoláry azon szándéka, hogy a fiatal lányt egy kis illendőségre tanítsa, és megfeddje a gorombaságért. Viszont Helén szándékosan generál ellipszist az elbeszélésben, nem ideális olvasóként tűnik fel, hiszen ő maga befogadóként manipulálja a már kész narratívát. És az ollóval eltávolított rész kiesik az emlékezetből. Ezzel a rögzített szöveg létmódját fellazítja, elgyengíti, a szóbeli emlékezés részévé teszi, és elbizonytalanítja a szöveg létmódját és fennmaradását.

A gyermekmotivika sokrétűen szövi át a regényt. Masa is gyermeki attribútumokkal rendelkezik. Biró számára ez a gyerekesség is szeretetreméltónak tűnik. A pletyka összetett narratív sémája is megjelenik a regényben Masa és Biró egybekelése kapcsán. Ekkor még az olvasó sem tudhatja biztosan, hogy van-e ilyen intenciója Birónak, hiszen az előző jelenet az Ördög alkujának elutasításával zárult. A külföldi városokban is erről a meseszerűnek tűnő pletykáról beszélnek. Megindulnak a találgatások, és Masa hoppon maradt kérője, Viktor sem tud semmi bizonyosat. Még Cannes-ba is eljut a hír. Biró naplójegyzetei is impikálva vannak a regény szövegvilágába. Biró így reflektál saját írására: „Nincs több szándékom, mint a céltalan rajzolgatónak. Nem szántam ezeket a följegyzéseket senkinek. Hanem azért el kell számolnom azzal a gondolattal, hogy mi történik ezzel a könyvvel a halálom után [...] nem azért írok az érzéseimről, hogy akárki turkálhasson bennük; mindenkinek vannak kedves családi levelei, amelyeket nem látna szívesen a zsidvasáron” (524) Az írást összekapcsolja a rajzolgatással, tehát festészet és irodalom egymásra vetítődnek. A saját maga és az emlékek elrejtése zajlik a sorok között. Biró félti ezeket a meglátástól, nyilvánosságtól. Próbálja bezárni az emlékeket a könyv médiumába, amelynek borítója falként szolgál. Megterhelő, öngyötrő gondolatait tárgyiasítja, és nemcsak megfesti, hanem meg is írja. Kivetített gondolatait dokumentálja, a festészet és az irodalom menedékként jelenik meg számára, amelybe belesusoghatja titkait. A naplóban írhat az öt gyötrő bűnökről, rábízhatja a könyvre a titkait, és megkönnyebbülhet, elmondhatja a gondjait, és ábrázolhatja ezeket a festményeken. Bízik a médiumok diszkréciójában, de csalatkoznia kell bennük, mert az olvasó előtt felfedi magát a napló, és Masával együtt mi is meglátuk a képeket. A napló és a festmény lett a titkait, az egész életét megmérgező bűnét kisuogó nád. Erkölcsi gaztettet hajt végre Masával szemben, akit érdekből vesz el, nem szeretetből.

„Eladtam magamat” – mondja Biró többször is a regényben. „Senki se tudja, hogy gaztettet követek el. De én tudom” (599). Amikor később Terkával találkozik, és megtudja, hogy Margit sikeres színésznő lett, ezt kérdezi megütközve a lánytól: „Ő is eladta magát, mint én?” Biró így gondolkodik: „III. Richárd király Anna nevű feleségének halála után, lebontatta azt a palotát, amelyben a királynővel együtt élt” (547). Biró pont az inverzét valósítja meg: „Szeretném, ha minden változatlanul maradna, ami kedvesemet környezte. Szeretném mindenkorra, vagy legalább a halálomig, épen, változatlanul tartani fenn mindazt, amit ő itt ismert: szerelmem egész kastélyát” (547). Egy idő után úgy érzi, hogy művészete elsilányult, nem hisz a képességeiben, pedig mindenki dicséri munkáit. Őszintétlennek érzi a kritikákat, és minél inkább sikeres, annál inkább megcsömörlik önmagától.

Folyton tanulmányozza magát, és úgy érzi: tisztán látja magát, mintha egyebet sem csinálna, csak folyton tanulmányozná magát egy tükörrel.

Jellegzetes és gyakran visszatérő jelenet a regényben, amikor Masa Biró arcát figyeli, és ebből próbál következtetni a férfi lelkiállapotára. A lány olvasni próbál az arcáról, mint egy könyvről, illetve úgy nézi, mintha egy festményt szemlélne. Biró arca unott volt a legrangosabb személyek társaságában, de amikor Terkával találkozik, teljesen megváltozik, Masa észreveszi, hogy érdeklődve, izgatottan nézi azt a lányt, aki „a külsejéről ítélve legfeljebb nevelőnő lehet” (313). Masa, Bellához hasonlóan, folyton interpretál. A térből, az elrendezésből, a pillantásokból és arcvonásokból próbál következtetni az emberek közti viszonyra. Megérzi, hogy Terka „közelében” kell keresnie a vetélytársat (férje feltételezett elcsábítóját). És megérzi, hogy nem Terka az a konkurens, akit keres, de a lány lehet, hogy el tudná vezetni hozzá. Masa „tolvaj tekintettel” nézi a jelenetet.

Az egyes művészeti ágak egyértelműen kijelölődnek egyes karakterek személyében. A szobrászat képviselője Masa, a festészeté Biró, Bella pedig, aki zongorázik, a zenéé. Masa a kifigyelés taktikájához folyamodik. Líviát kéri fel, hogy segítsen neki. Masa igazi bizalmasa Szoláry Helén, Líviát csupán úgy nyerte meg magának, hogy apró kis titkokat árult el magáról. Biró titkának kiderítéséhez tehát a saját titkait kellett áruba bocsájtania. A Kismező utcai ház félreeső helyen van, Masa megtudja, hogy Biró „irodának” használhatja az épületet, és azért vette meg, mert régen „sokat utazgatott” (618), és szüksége volt szálláshelyre. A házat egy idős hölgy őrzi, akinek „száz aranyat” is adna, ha megszerezhetné tőle a kulcsot. A ház titkának feltárásához is lefizetés, bűn és pénz tapad. Amíg Masa bent jár a házban, Lívia figyeli a környezetet, szemmel tartja az utcát. Masa figyelői tevékenységének megteremtéséhez is egy külső néző szemlélési tevékenysége kapcsolódik. A szobában lévő egyik festményen Bella tükröt tart a kezében. Mintha az összes festmény a betolakodót figyelné, akinek „tolvaj tekintete” kifigyel, ellopja a titkokat a házból. A festmény mediális tulajdonságai miatt ki van szolgáltatva a szemlélőnek, ebben a jelentben viszont a lány van kiszolgáltatva a festményeknek. A képek ruházódnak fel tekintettel, ők nézik a lányt,

akár egy festményt. Biró megjelenik Masa mögött, és megkéri, hogy hagyja magára. A lány hazamegy, és leborul a szobájában a zsámolyra imádkozni. A zsámoly, amely *A kakastollas ember* mesejelenetében is megjelenik, és a gyerekekhez, mesélés szituációjához kapcsolódik, ebben a jelenetben imazsámolyként van jelen. „Mindig vakmerő dolog és mindig szerencsejáték elmélyedni a rejtelmességekbe” (187). Ez a vakmerőség a férje halálát okozta.

A regény végén olvasható napló is érdekes a kihallgatás szempontjából. Mindenféle levélregény és napló lehetőséget biztosít az írója számára az önelemzésnek és az őszinte kitárulkozásnak, így ezeket a műveket a személyesség jellemzi. A beleértett író elköveteti a regény befogadóival a Biró naplójába való beleolvasást, így egy kissé bűnössé, indiszkrét kíváncsiskodóvá, cinkos társává avatja az olvasót. A napló elolvasása ahhoz a gesztushoz hasonlatos, mint a személyes tartalmak kihallgatása. Furcsa ellentét feszül a között, hogy a naplót és a festményeket Biró egyedül magának készítette, mégis mindenki előtt feltárul a titka, hiszen a fokalizáció rafinált módon úgy irányítja Masa tekintetét, hogy az szinte összeolvadjon az olvasó pillantásával.

A narrátor több perspektívából is szemléleti Biró Jenő alakját. Mielőtt eljutnánk ahhoz a részhez, amelyben a főszereplő fokalizációjában látszódnak az események, még több szemszögből válnak kidolgozottá a viszonyok. A regény elején gyakori a perspektíva váltás, (a következő szereplők szemszöge érvényesül: Grunovszky Margit, Grunovszky, Terka, Szoláry Helén), Jenő fokalizációjához eljutva azonban egy ideig ez a perspektíva érvényesül. A történet előrehaladtával beékelődik Masa és Szoláry Helén levelezése. A hosszú elbeszélő rész, amely végigköveti és közlőről mutatja be Jenőt, éles kontrasztba kerül a levelezés csevegős személyességével, és éles szemszögváltásként érzékelheti az olvasó. A festő több perspektívából láttatott karakter, sok szerepbe illeszkedik, és a személyisége szegmentálódik (hasonlóan Mikszáth Kálmán *A fekete város* című regényében Görgy Pál széttöredezett szerepéhez, amely végül a vesztét okozza). Biró először, mint egyszerű, a munkájába belefáradt rajztanárként jelenik meg, aki egykoron csupán elképzelte magát festőnek. Biró reflektál saját álmainak fikciós voltára. Grunovszky Margit leendő kérőként tekint rá, és afféle különleges, mesés emberként. Terka mesés jellemvonásokkal ellátott karakter, akit úgy ábrázol az író, akár egy nagy gyereket, aki más kisebb gyerekekre vigyáz. Terka színes képzeletében Biró úgy tűnik fel, mint egy király. A regényben fontos analógiát is találhatunk erre a gondolatra vonatkozóan, miszerint olyan természetességgel beszéltek egymással, akár a király és a pásztor.

A regényben is fontos szerepet tölt be a narratív identitás jelensége. Szoláry Helén Biró Jenőről való ismereteit Masa cserfes leveleiből meríti. Ebben az esetben identitásképző erővel rendelkezik az a perspektíva, ahogyan Masa látja és láttatja a férfit. Masa és a festő találkozásaiából történetek maradnak fent. A lány utólag narratívákat konstruál meg, amelyeket a levelekbe foglal a barátnőjének. Ezekből a narratívákból értesül tehát Szoláry Helén Biro Jenő tetteiről, és a rá osztott szerepének megfelelően,

vagyis olvasóként ő maga is generál Biro számára identitást. Szoláry Helén karakterét azért találom érdekesnek, mert befogadói pozíciója hasonlít a beleértett olvasó státuszához. Szoláry internális karakter, tehát a beágyazott világ része, ugyanakkor a cselekménybonyolításban nincsen szerepe, tehát heterodiegetikus. Alapvetően ő is belebonyolódik a Masával történő eseményekbe, de kívülállását megőrzi. Helén befogadói attitűdje az olvasó viszonyulását modellezi a történethez. Az olvasó is hasonló szerepbe kerül, mint Szoláry. A beleértett olvasó is a történetbe keveredik, de megőrzi azon pozícióját, hogy a történetet, mint csupán „történet” hallgassa, míg az internális karakterek számára ez a „történet” a valóság, a fikción belüli realitás.

A *Midas király*ban megidéződnek más irodalmi művek is. Masa intellektuális beállítottságáról a leveleiben megfogalmazott különböző irodalmi művekre való elmés reflektálások adnak tanújelet (*A Kékszakállú herceg vára*, Shakespeare-tragédiák, Kemény Zsigmond-regények, Daniel Defoe regényei, Arthur-mondakör). Ebben az esetben a beágyazott szereplő az empirikus, „külső” világban létező művekre utal, ez a jelenség pedig metaleptikus jellegű. Az intertextualitás és *Az arany ember*hez köthető erős szimbolikus párbeszéd ugyancsak teret enged a felfelé történő szintlépésnek, vagyis a metalepszisnek. Masa levelezése tekinthető akár a regényírásról való metabeszédnek is. Masa más irodalmi művekre reflektál, és ezen irodalmi alkotások szereplői megelevenednek színes képzeletében, a vele megtörtént események leírásával egy időben szerepeket is oszt. Ezek a szerepek irodalmi szerepek és az internális világ fikciós karakterei, más regények fikciós karaktereinek szerepével és más fiktív jellegekkel ruházódnak fel. (Ironikus módon „Roland Árpádnak” nevezi egyik kérőjét.)

A regényben megkonstruált tér hasonlatos Foucault heterotópiáihoz.²⁰ A Kismező utcai ház mintha egy kikülönített helye lenne a világnak, elzárt, elhatárolt territórium. Ugyanakkor egy halott asszony egykor élő világát, tárgyait és emlékezetét magába foglaló, magába záró jelleggel is bír. Foucault a temetőket a válság és deviancia heterotópiáiként is megemlíti. A Kismező utcai ház a temető heterotópiájának kontextusában érdekes inerpertációs lehetőségeket kínál fel. A ház, amely olyan, mint egy halott tiszteletére emelt kápolna vagy mauzóleum, értelmezhető deviancia-heterotópiaként, hiszen a nem élő emlékének megőrzése, konzerválása megköveteli az élők teréből való kikülönítést és elzárást. Biro konzerváló, dokumentáló, rögzítő tevékenysége miatt az emlékezés folytonos megidéződést teremt a halott számára. Biro ragaszkodik az emlékeihez, és a Bellára való szüntelen gondolás szinte életben tartja az asszonyt, aki ezért méltó vetélytársa lehet majd Masának. A halál beleszól az életbe, a kép szinte Masához beszél, és ez az, amit a kikülönített térnek meg kellene akadályoznia. A válság heterotópia aspektusai is megidéződnek. Megjelenik a halott visszavárása, a megjelenésébe vetett remény. Masa is ezt tapasztalja, azt hiszi, hogy a ház úrnője mindjárt belép a szobába. A tárgyak elrendezése otthonossá teszi a teret, mintha azt

²⁰ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő, *Nyelvek a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–155.

szolgálnák ezzel, hogy a visszatérő Bella otthonába léphessen be. Az alapján, amit Certeau²¹ a tér és az idő aspektusairól ír, a ház statikussága, érintetlensége következtében helyként értelmezhető, hiszen mozdulatlanság jellemzi, nem pedig sebesség és időbeli variabilitás. A követésjelenet kulcsfontosságú a regényben. A *gyanú* című novellában is feltűnik egy ehhez több szempontból hasonló szcena. A főszereplő, Károly azt hiszi, hogy megcsalja a felesége, és ezért követi az asszonyt, aki bemegy egy bérházba. A férfi az asszony távozása után bemegy a házba, és kiderül, hogy csak egy varrónőhöz tért be a felesége. Az elzárás, szobába zárás aktusa művészetfilozófiai kérdéseket is felvet. Az irodalmi alkotások poétikai megformáltsága üzenattitűdöt implikál. A művészeti alkotások kommunikációs értékkel bírnak, és hogy ez megnyilvánuljon, a kommunikáció terébe kell elhelyezni őket. Biró céljai azonban az inverz folyamatot valósítják meg. Képzőművészeti alkotásait leválasztja a kommunikáció teréből. Csak saját maga akarja szemlélni őket. Kisajátítja az alkotás üzenetét, és ezáltal birtokolja, uralja azt. Más interpretációktól fosztja meg a képet. Ez is Biró rejtőzési intencióinak egy megnyilvánulása. A képek elkülönítésével magát is a szobába zárja. A festmény mediális jellegéből adódóan egyszerre van láttatva és megszemlélve, megtekintve. Ha a látszódástól, láttatástól megfosztódik, elveszti saját értékét, hiteles létmódját, létrehozásának mozgatórugóit. Ha mások nem tekinthetik meg, nem lehet végbe interpretáció. A festmény elveszti saját jellegét, tulajdonságát, ha a művész látenssé teszi. Biró ezen aktusa az elfedés, elrejtés, eltakarás, bezárás, láthatatlanná tevés folyamataiban ragadható meg.²² A kommunikációs térből való demarkálással elveszti művészet jellegét és mediális voltának ideális létmódját. Egyes rendszerek felállításkor kijelölődnek a szisztémát alkotó elemek. Kétszintű rendszerek generálódnak, a rendszernek vannak tagjai, és vannak rendszeren kívüli elemek. Zárt rendszerek létrehozásához köthető a tagok kijelölhetősége, és a meghatározás mindig devianciát is konnotál. Az olyan csoportok, amelyekhez a besorolás feltételek teljesítéséhez köthető, mindig megképezi azokat az elemeket, amelyek kivételesek és besorolhatatlanok. A *Midas király* kapcsán a művészet tekinthető rendszernek, az ehhez való besorolódás a publikussághoz köthető. Hogyan kezeli a művészet a nem publikus művészetet? Ha az ismertség, láthatóság feltétele a rendszernek, eltagadtatik-e a Kismező utcai házban elhelyezett festmények művészeti értéke? Megszünteti-e az alkotás „művészet” jellegét, ha elkülönített a kommunikáció, vagyis a művészet teréből? Masa megpillantja a festményeket, és a publikusságot támogató művészetfelfogás szellemében ekkor születik meg a festmény művészetként. A meglátás aktusa avatja a képeket művészetté.

²¹ Michel DE CERTEAU, *Térelbeszélések*, ford. Z. VARGA Zoltán = Uő, *A cselekvés művészete*, Bp., Kijárat, 2010, 139–154.

²² Gottfried BOEHM *A képleírás* című tanulmányában kifejti, hogy a szó és a kép megegyezése a megmutatás képességében rejlik, a deixis szerepét emeli ki, amely távolságot is implikál. „Aki megmutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit.” A kikülönített térben, amelybe Biró a festményeket helyezi, ez nem jöhet létre (*Narratívák I. Képleírás*, szerk. ТОМКА Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 19–37.

Akkor jöhet létre az alkotó-alkotás-befogadó kapcsolata, amikor a kommunikáció terébe beleíródik a mű. A tekintet, a meglátás a kapcsolat születését ábrázolja. A jelenet metaforikusan a kanonizációra is utalhat. A pillantás kanonizálttá és számon tartottá teszi a művet. Jenő számára az elvesztés felett érzett fájdalom tartotta élénken az emlékeit. Jenő retteg a felejtéstől, így ami kihullana az emlékezetéből, azt megpróbálja rögzíteni. A Kismező utcai ház kulturális emlékhelyként, a felhalmozott múlt táráként tekinthető. Jenő térbeliesíti emlékeit, a térbeli tapasztalatoknak megfelelően konvertálja át őket. A házban felhalmoz, begyűjt, a falak körbezárják, bekebelezik az emlékeket. A ház tekinthető képkönyvtárként, rendezett, katalogizált rendszerként, amelynek könyvtárosa, rendszerezője és saját filológusa van: Biró Jenő. Ahogy a szobába lépő Masa megpillantja a képeket, a kép-regény ideális olvasójaként tűnik fel. A tér és az alkotások kiváltotta instruált befogadási mód jellemzi a szemléletét. Masa érzékeny olvasója ennek a térnek és Biró Jenőnek. Így a festő lép fel az internális világon belül beleértett íróként, Masa pedig beleértett olvasóként. A regény fikcionális világában megképződik egy internális fikciós alkotás, amely fellazítja a narratív határokat. Az internális alkotás és befogadási szerepek modellezik a regény olvashatóságát, megalkotottságát. A regény tehát összetett beavatási mechanizmusokkal él, a szerepek kijelölődnek, a beágyazott szereplők interpretációs eljárásai komplex reflexiót kívánnak meg az olvasótól. A befogadói és alkotói horizontokon megindulnak a tükrözési folyamatok. A regény internálisan is kiosztja az alkotói és befogadói szerepeket és látásorientált attitűd jellemzi.

Repetitív elem a regényben a bonyolult térelrendezés révén az eltévedés, bolyongás, amely metaforikusan értelmezhető Biró helyes útról való letéréseként, kilátástalan életként. Egy városi séta során négyen útnak indulnak, amikor Terka és Gabriella mögött Biró és Bella egyre-egyre lemaradoznak. A két fiatal tettetett eltévedése adja meg a lehetőséget a szerelem megváltására, az eljegyzésre, házasságra. Később Masa eltévedése ad apropót a Biróval való megismerkedésnek. A regényben a szereplők nemcsak bizonytalan utakra tévednek, hanem egy-egy „kisvilágra” is találnak. Ezek a „kisvilágok” házak, otthonok, amelyek igencsak biztos talapzaton állva statikusságukban is nyugalmat árasztanak, szemben a már említett kiismerhetetlen utakkal, amelyek sokszor becsapják a rajtuk lépkedőt. Biró magányos sétái közben igazi otthonokba les be, ahol kedves családi pillanatok szemtanúja lesz. Valójában minden ház egy-egy sziget, amelyben a meghitt nyugalom és szeretet uralkodik, gondolva itt például Belláék lakására. A szereplők ki-be járnak az ajtókon, hol hazamennek, hol eltávolodnak otthonuktól. Mintha mikrovilágok közti váltásokat jelölne a küszöbön való áthaladás. Az ajtó vagy kapu egyfajta konkrét és elvont határsértést, határátlépést, közvetítő közeget jelent.

Egyes irodalmi művekben megfigyelhető, hogy a szövegben beágyazott kulturális termékek jelennek meg, amelyeket a karakterek például olvasnak, hallgatnak,

látanak.²³ Ebben a kontextusban fontos, hogy Biró milyen képeket fest, hiszen maguk a műalkotások identitásképzők. A romantika nagy mítoszteremtési kísérletei után a századforduló jellegzetes gesztusa lett a görög–keresztény kultúra újrafelfedezése. Ez a neoreneszánsz gondolat kiválóan végigkövethető Biró Jenő munkásságában is. A festő sikeres munkája a *Pieta*, amely különös, mert a fiú festői pályafutását egy fájdalomról szóló képpel kezdi. Következő munkái a *Diána* és a *Léda*, de ezen műveivel nem sikerült meghaladnia a *Pieta* művészi színvonalát. Bellával való megismerkedése, majd a házassága során az *Eliézert*, a *Pünkösödöt* és a *Favágót* festi. Eliézer bibliai alak, aki Ábrahám megbízatásából Izsák számára választott ideális feleséget, Rebeccát. Biró fő művének tekinthető az *Angelus*, amely egyszerre jelenthet angyali üdvözetet és a hajnali misére, angelusra hívó harangszót.²⁴

A festmények beágyazott narratívaként tekinthetők. A kép egy olyan kulturális terméként jelenik meg, amely tükrözi vagy magába sűríti a festő identitását. Biró a szerelme elvesztése után nem tudott másba kapaszkodni, csak az emlékeibe. Kivetítette, tárgyiasította múltját, identitását. Maguk a képek atemporális voltukkal csak képregényszerűen tudják elmesélni a temporális történeteket, de a befogadó fantáziája és animáló tekintete meg tudja eleveníteni és mozgásba tudja hozni a rögzített festményt. Minden festmény magába sűrít egy háttértörténetet. Biró képeinek esetében magát a múltat implikálja a vászon, a holt múltat tartja életben. A vásznat egy metaforikus tükörtengelyként kell szemlélnünk. A Kismező utcai ház ugyan be van berendezve, de lakatlan, mozdulatlan, inkább kriptá, mint otthon. A festmények atemporálisak, mégsem maradnak statikusak, hiszen megmozdulnak az animáló tekintet és befogadói fantázia segítségével. Ha az irodalmi szöveg képzőművészeti ábrázolást jelenít meg, intermediális effektusok sorozata indul meg a szöveges és a képi médium találkozása folytán. Az olvasó imaginációs tevékenységeire, fantáziájára támaszkodva a befogadó szeme elé lehet tárni a látványt. Az ekphrasis erénye az enargeia, vagyis a szemléletesség képessége, amely a befogadóban képes létrehozni a látványt textusok segítségével.²⁵ A képzőművészeti ábrázolások és a szövegek közt versengés indul meg abban a tekintetben, hogy melyikük tud jobban reprezentációs aktusokat végezni. Az irodalmi szöveg az ekphrasisok működtetésével szimulálja a képi reprezentációt, megpróbálja azokat a lehetőségeket megvalósítani, amelyekre a vizuális ábrázolás képes, és meg is próbálja ezt meghaladni. (Az ekphrasis az állónak tekintett képeket

²³ Gondoljunk arra, amikor Goethe regényében Werther Homéroszt vagy Ossziánt olvas. Vagy másik példaként hozható fel, hogy Dosztojevskij-regényekben nagy hangsúlyt kap, hogy az internális karakterek milyen nyelvi produktumokat hoznak létre, a művészek milyen alkotásokat. Raszkolnyikov bűnelméletét a tett elkövetése előtt publikálta, amely nagyban hozzájárult a bűneset felderítéséhez. Raszkolnyikov írása ebben az esetben önidentikus, tükrözi a lelkiállapotát.

²⁴ HORVÁTH Edit, *A mítosz írói átalakulása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*, i. m. 703.

²⁵ Az ekphrasisról és enargeiáról l. Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, = *Narratívák I. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 28.

mozgásba hozza, és a fikció működését, az olvasó az irodalmi alkotásba való belemerülését is modellezi. A rögzített figurák mozgásba lendülnek, beszélnek, táncolnak. A szöveg minden érzékszervünkre képes hatni, teljes körű érzékelés kezd érvényesülni a látott, hallott dolgok imaginációja és a beépített taktilis kódok érzékelése során). A narratológiai szemlélődéshez fontos iránymutató a leírás (descriptio) és az elbeszélés viszonyának a feltárása. A leírás hagyományos felfogás szerint statikusságot idéz elő a szövegben, lassítási aktusként tekinthető a narrációban. Don Fowler tanulmányában²⁶ a leírással foglalkozik narratológiai megközelítésben. Szerinte a cselekmény leáll, vagy majdnem teljesen statikussá válik, amíg leírást olvashatunk. Az elbeszélés és a leírás megkülönböztetése dichotóm rendszer. Általában felsőbbrendű értékekkel telített az elbeszélés fogalma. Valószínűleg azért gyökeresedett meg az elbeszéléshez köthető magasabb rendű értékszerkezet, mert abból kinyerhető a cselekmény, a történet tanulsága, ideológiája. Fowler a leírás szerepét hangsúlyozza, amely elénk tárja a jelenetet, és minél részletesebb, annál hihetőbbnek, valóságosabbnak érzékeljük a leírtakat. A leírás elhelyezi a történetet egy adott korba, és társadalmi keretek közé ágyazza. Fowler ír a leírás történetbe való integrálásáról. A cselekményben nem vagy ritkán áll be szünet. Ha leírásra kerül sor, nem feltétlenül áll le a történet. Hogy ezt a nézetét bizonyítsa, egy példát hoz, ami szerint vannak olyan leírások, amelyek nem a tárgyat mutatják be, hanem a tárgy gyártását írják le, ezzel pedig a leírás integrálódik a cselekménybe. A leírást mindig valakinek a fokalizációjában látjuk. Hajlamosak vagyunk a tárgyat, ha csak ideiglenesen is, valakihez kötni. Ez a társításos asszociáció megtörténhet például egy adott szituáció vagy cselekmény kapcsán, amikor a tárgy bekerül a szövegvilágba, vagy akkor, ha tisztázódik a tárgy viszonya a karakterhez. A leírás metaforikus, metonimikus kapcsolatokat mutathat a történethez képest, és akár kicsinyítő tükörként is szolgálhat. Tehát azok a szövegek, amelyeket korábban talán csak mint szép részletek tekintettünk, maguk követelik a szövegbe való integrálódásukat. Fontos, hogy a leírásokat a cselekményből kiindulva is értelmezzük. Mivel szünet áll be a szöveg működése kapcsán, az ekphrasisokat nem tudjuk funkciójuk szerint olvasni, és ezért az értelmezésük megkívánja és kivívja az interpretációt. A tanulmány fontos gondolata a fokalizáció megvalósulása az ekphrasisokban. Ha leírást olvasunk, nemcsak az adott jelenség kinézetéről kapunk információkat, hanem azt is tudjuk, hogy hogyan mutatja be a fokalizáló a tárgyat. Fowler egy újabb ellentétpárt hoz fel példaként, amelyet aztán dekonstruál. Az irodalom és vizuális művészetek képviselőiről ír, a költő és a festő szerepét opponálja. A kép leírása kapcsán a képet reprezentáló dönt a részletek bemutatásának a sorrendjéről, irányítja a tekintetünket, és instruálja, hogy a kép melyik részletét látjuk meg az adott pillanatban. A festmény összes eleme látszólag egyszerre tárul elénk, és az apró részletek is egy időben mutatják

²⁶ Don FOWLER, *Narrate and Describe. The problem of Ephrasis*, = Uő, *Roman Constructions. Reading in Postmodern Latin*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

meg magukat, de a festményeknek is van fokalizálója, és például egy fotóhoz is köthető a fotós, aki irányítja, hogy mi kerüljön az objektív elé.

A kép élőbb, mint a szoba, abban a jelenetben, amelyben Masa Biró elrejtett festményeit szemléli. A festmények őrzik a múltat, és emlékeztetik Birót a boldogságra vagy Bella halálára, Gabriellát a fiatalkori szépségére és egészségére. Ahogy Masa végignézi a képeket, Biró élete mintegy képregényszerűen tárul elé.²⁷ A festmények narrativizálását és leírását Masa végzi el.

A Kismező utcai házba belépve Masa először teljes bizonyossággal hiszi, hogy élnek a lakásban. Az író Masa fokalizációjában írja le a környezetet megemlítve a színeket (fehérség), anyagokat (ruhák, kendők, függönyök szövetei), használati tárgyakat, bútorokat (szekrény, ágyak). Minden élőnek tűnik, a zongora is ki van nyitva, és Masa úgy látja, mintha a ház úrnője csak elment volna valahova, ideiglenesen hagyta volna félbe a zenélést. Hamar feltűnik neki a sötétség, a zajok hiánya, a szennytelenség, az elzárt és az elhagyatott helyekre jellemző szag. A szecesszióra jellemző a szinesztézikus érzékelés, ami ebben a jelenetben megmutatkozik. Masa kinyitja a szekrényeket, megnézi a ruhákat, a tárgyakat, és arra következtet, hogy egy család lakik a házban, de mégis „minden a kis polgári asszonykáról beszélt” (625). Masa azt hiszi, hogy férje megcsalja a házban lakó asszonnyal, és az első gondolata, hogy az ismeretlen nő ellopja tőle a férjét, és meglopja a boldogságát. Egy képet szeretne látni legalább róla, és kívánsága hamar teljesül. Biró Masáról soha nem csinált egyetlen vázlatot sem, míg Bella kiapadhatatlan művészi inspirációt jelentett a számára, és a szerelem átélése mellett produktív művész tudott lenni. Masa látja, hogy a számára ismeretlen nőről a férje szobányi képet festett. Masában fellángol a féltékenység az idegen nőről készült festmények láttán. „Tizian leánya állt ott vele szemben, s elébe mosolygott a rámából kihívó, örök ifúsággal, megszegyenítően, diadalmasan. [...] Igen ez a vetélytárs, ez az! Ráismert. És minő vetélytárs! Masa megalázkodva, mélységes irigységgel bámult reá” (625). A rég halott Bella arcképe annyira élénk, hogy versenyre kel az élőkkel és Masa szépségével, sőt túl is szárnyalja azt, még a síron túlról is. Az arckép annyira élő, hogy Masa tűnik a világ másának, az életet visszaadni nem képes festménynek, csak egy másolatnak. Masa saját szépségét összehasonlítja a festmény asszonyával, és arra gondol, hogy férje visszacsábítása nehéz feladat lesz. illetve a hódítás praktikáin elmélkedik.

²⁷ Jean-Paul Sartre *A kép intencionális szerkezete* című tanulmányában azt vizsgálja, hogy milyen kapcsolatban van „a kép, illetve a jel azzal a tárggyal, amelyre vonatkozik”. Olyan portrékról értekeznek, amelyek modelljei már elhunytak. A reprezentációnak szimultán szerepet tulajdonít. A festmény visszaüt a valódi, már elhunyt modellre, illetve a befogadó „érzékenységre hat”. „Ez a két funkció összekeveredik és állapotuk képivé lesz.” A festmény „csaló”, „szemfényvesztő”. A tudat hozza létre az ábrázolt és az ábrázolás kapcsolatát. „Az eredeti modellnek ontológiai elsőbbsége van.” Amikor a festményre nézünk, nem úgy gondolunk rá, hogy ez „Bella képe”, hanem hogy „ez Bella”. Sartre ezt „reflexív tudatnak” nevezi, amely felfedi a befogadó tudatában a festmény működését. A Belláról készült portrék ennek a befogadóban megszülető reflexív tudatnak köszönhetően is lehetnek annyira élők, jelenlévők. (Jean-Paul SARTRE, *A kép intencionális szerkezete*, ford. HORVÁTH Csaba = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat Kiadó, 1997, 97–141.)

„Még mindig a visszahódításról ábrándozott szegény” (625). Masa megtekinti az összes képet. „Itt egy madonna – sohase látott ilyen szép madonnát – egy kisfiúval, aminő Palika lehetett, ott egy zongorázó hölgy, valamivel távolabb egy firenzei szépség, tükörrel, mint a Laura de D’ianti, majd egy cigorettázó leány, vázlatok, kísérletek, de mindegyiken ugyanaz az arc, ez a csodaszép arc” (627). A regény elején Biró megszólja Bellát a cigarettázásért, azt mondja neki, hogy így nem is festené meg. A Bella-kép versenyre kel Masával, a kettőjük közt kialakuló kapcsolat elszakad a tér-idő hagyományos kereteitől, és létrejön csak egy időtlen térben lehetséges, a Kismező utcai házban. Olyan mintha egymásra tekinthetne a két asszony. A festmény nézőpontja is megjelenik a regényben, hiszen Masa lát egy olyan képet, ahol a nőalak egy tükröt tart az arca elé. A képek a falon, hierarchia szerint vannak elrendezve, képregényszerűen. A képregény lényege, hogy a temporális cselekményeket fragmentalizálja, állókép-szerűvé merevíti, atemporális képeket hozva létre. A képeket egymás mellé helyezve a befogadó imaginációja újra temporalizálja a narratívát. Masa befogadói tevékenysége is hasonló a regényben, amikor az egymás mellett elhelyezett képeket szemléli.

A regény a meglátás tragédiáját is magába sűríti. „Masa most már tudta, hogy a bűne nem közönséges asszonyi kíváncsiság, hanem szentségtörés” (629). Ezt a szentségtörő pillantást rafináltan a narrátor velünk, olvasókkal is elköveteti. Biró belép az ajtón, szembesül azzal, hogy titkára fény derült. Szinte könyörgő hangon szól Masának, hogy hagyja magára. Megfigyelhető az ebben a jelenetben is megjelenő gyermekmotivika. „Masa, a gyerekek mozdulatával, akik ha rossz fát tettek a tűzre, sietnek a bőrüket menteni, – engedelmeskedett” (629).

Fontos szerepet kap a regényben, hogy mi az, ami elég értékes, hogy művészi témává váljon. Biró számára Bella volt a Szépség, míg második feleségéről, aki ugyancsak szép nő volt, sohasem készített egyetlen vázlatot sem. Amit Biró nem ítelt művészi rangúnak, azt megtette Ambrus az ő nagy festményében, a *Midas király* című regényben, hiszen Masa portréja kirajzolódik a történetben. Biró alkotásai olyanok, mintha festménybe csúsztatott világok lennének. A Belláról szóló képek a lány életének egyes jeleneteit örökítik meg. A képeket adott sorrendben végigtekintő, tehát a festményeket narrativizáló²⁸ befogadó Bella életének képregényszerű történetét olvashatja ki. Ami elmúlik az egyik síkon, ami elhalt, az átcsúszik a képi, kétdimenziós síkba, és az oda kerülő jelenségek ott folytatják sajátos életüket, és folyton befolyással vannak a számukra egy szinttel feljebbi világ lakóira. A síkföldi karakterek, vagyis a festmény figurái hatást gyakorolnak az őket szemlélő háromdimenziós lényekre. A festmények ezáltal beágyazott szintekként ékelődnek a történetbe. Felvetődik a kérdés, hogy mi

²⁸ A képen belül is narrativizál a befogadó pl. az élénk színek, a merészen elváló kontrasztok figyelemfelkeltőek, a festményt szemlélő a kép előtérben helyet foglaló, élénk formákra pillant általában. Az egymással összefüggő képhalmaz szemlélésekor pedig a képsorozat megtekintési sorrendje adhat izgalmas megoldásokat a narrativizálás során. Wendy STEINER, *Pictorial Narrativity*. = Uő. *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago–London, University of Chicago Press, 1988, 7–42.

a szerepe a szövegbe ágyazott kulturális termékeknek? Az antik görög vázákon gyakori az önábrázolás. Az önreprezentáció haszna általában abban keresendő, hogy a termék „elmeséli” kulturális hasznát és befogadási módját. A „mise en abyme” meta-leptikus folyamatok sorozatát indíthatja be. A *Midas király* esetén nem beszélhetünk a könyvben szereplő beágyazott könyvről, de mégis érdemes felfigyelni a könyvbe, vagyis a nagy szöveges narratívába ágyazott festményekkel, vagyis vizuális eszközökkel reprezentált narratívára.

A történetbe implikált legfontosabb kép a mesét hallgató gyerekcsapatot, Bellát és magát a festőt ábrázolja. Masa és az olvasó is ezt a képet „látja” meg utoljára. Az elbeszélő tudatosan narrativizáltatja Masával a képsorozatot, és az ő meglátásában a sorrend legvégére került ez a kép. A festmény egy boldog pillanat megörökítésére tett kísérlet. A kép kicsinyítő tükre a regénynek és *A kakastollas ember meséjének* egyaránt. A beékelte meseszerű novella azonban az egész történet „mise en abyme”-jeként tud működni. A festményen megjelenik a kedves gyerekcsapat és a köztük megbújó Bella, aki maga is újra gyermekké válik a jelenetben. Festés közben Biro átéli a mesemondás örömét, elmeséli a gyerekeknek a kakastollas ember tanulságos történetét. A képleíró szöveg tükörjelenségek sorozatát generálja. A kép a regény kicsinyítő tükreként és beágyazott történeteként reprezentálódik, és egy alsóbb szintet képvisel. A festményt tekinthetjük a *Kakastollas ember meséjének* kicsinyítő tükreként is. Összetett szintlépések sorozatának lehetünk tanúi. A kép szemlélése kapcsán a befogadó is erőteljesen bevonódik a történetbe, ugyanis az olvasó látja, ahogy Masa megtekinti a képet. Masa látja az előtte lévő képet, amelyen látja Birót festeni, aki látja a gyerekeket és a vásznat, amelyben megjelenik a kép kicsinyített mása. Újabb feszültségmozzanattal bővül a szemlélési történet, amikor a szobába lép Biró. Ekkor mi, olvasók látjuk, ahogy Biró látja, hogy Masa látja a festő Birót, aki az önmagát tartalmazó képet festi. Az önmagát tartalmazó festmény végtelen, egymásba hurkolódó láncolatot indít el. Folyamatosan hátulról látjuk a karaktereket, ez a folyamat egyedül akkor fordul az inverzére, amikor a festménybe beágyazott festmény vászna tükörtengelyként kezd el viselkedni. Ekkor igazi tükrözési és konvertálási, átfordítási folyamatok indulnak meg. Tekintsük tehát a festményben megjelenő festmény vásznát tükörtengelyként. Ez az a keret, amely két világot választ el egymástól. A festmény főalakja Bella, aki figyelmesen hallgatja a festő történetét. Ez az inverz világban megfeleltethető a képet kívülről szemlélő Masának, de akár az olvasónak is, aki a beleértett szerző elbeszélését hallgatja. Egy más szempontból viszont a Bella körül csoportosuló gyerekeknek, maguk a regény terében gyülekező, belemerülési folyamatban részt vevő olvasóknak felelnek meg. De akár úgy is elgondolhatjuk a párhuzamokat, hogy ahogyan Bella, úgy az olvasó a főalak a kifordított világban. A Bella körül ülő gyerekek pedig a mi empirikus környezetünkben helyet foglalóknak felelnek meg. Ebben az esetben tehát a regény felülete és az internális-externális világ határa tekinthető tükörfelületnek. Az önmagát festő festő képében is megtalálható a fenyegetettség, hiszen van valami frusztráló abban, ha a kép figurája hátulról látszik.

Talán mindig azt várjuk, hogy forduljon meg, és lássuk az arcát, de statikusságában ez soha nem történhet meg. A kép háttérében Masa egy ablakot lát, amelyen keresztül az ábrázolt tájat és egy alakot is észrevesz. Az ablakmotívum komplex jelentéséről már volt szó, elzárást és nyitottságot is jelölhet, perspektívát a világra, tükörfelületet. Masa az ablakon keresztül megpillantott alakot (akiről az olvasó tudja, hogy a kakastollas ember) a mese szereplőjeként értelmezi, tehát helyesen interpretálja.

A 19. és a 20. század fordulóján keletkezett *Midas király* témája a festészet, ahogyan a korban születő magyar művészregények legtöbbszörének. Ambrus regénye nemcsak esztétikai és művészetelméleti kérdéseket fejtegető aspektusa miatt válhat érdekessé az olvasó számára, hanem a midasi mitológéma komplex interpretációja és a festmény-leírások, valamint a szövegben megjelenő ekphrastikus részletek az olvasó vizuális befogadására ható jellege kapcsán is.