

Az értekezés a Debreceni Egyetem TEK BTK
Irodalomtudományok Doktori Iskolában készült.

A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt
támogatta.

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap
társfinanszírozásával valósult meg.



SZÉCHENYI TERV

The publication is supported by the TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 project.
The project is co-financed by the European Union and the European Social
Fund.



SZÉCHENYI PLAN

DOKTORI (PHD) ÉRTEKEZÉS

Önreflexív alakzatok Krúdy Gyula prózájában

Fleisz Katalin

Témavezető: Dr. Dobos István Dsc.

Debreceni Egyetem, BTK, 2012

TARTALOMJEGYZÉK

1. A NYELVI ÖNREFLEXIVITÁS FOGALMA	4
2. ÉLŐBESZÉDSZERŰSÉG — ANEKDOTA — DIALÓGUS.....	9
2.1 A dialógus értelmező jelenléte	13
2.2 Beszéd és tapasztalat.....	24
2.3 Párbeszédhelyzetek az <i>Ál-Petőfi</i> című regényben.....	29
2.4 Társalgó emlékezés?	38
3. MŰLT — HAGYOMÁNY	
3.1 Múltreprezentáció a történeti tárgyú szövegekben	44
3.1.1 A történelmi regény kontextusa.....	44
3.1.2 Krúdy és a történelmi regény.....	48
3.2 A hagyomány kettős jelentése.....	56
3.2.1 Nyelvi hagyományokkal folytatott dialógus.....	56
3.2.2 Hagyomány és emlékezet.....	60
3.2.1 Hagyomány és nyelvi közvetítettség a <i>Rózsa Sándor</i> című regényben	64
4. AZ EMLÉKEZET ELBESZÉLÉSEI	
4.1 Recepció	86
4.2 “Amint élünk, éldegélünk, minden kísértetté változik”	
Emlékezés a “boldog békeidők”-re.....	90
4.2.1 Önreflexív emlékezés.....	93
4.2.2 Emlékezés a felejtés ellen.....	101
4.2.3 Közösségi múlt – személyes emlékezés.....	106
5. HOGYAN LÁT A NYELV? — HOGYAN BESZÉL A KÉP?	
VIZUALITÁS ÉS NYELV ÁTMENETEI.....	113
5.1 Látás és világkép. A látás hangoltsága.....	119
5.2 Látás és megismerés.....	128
5.2.1 Látás és megismerés a <i>Mit látott Vak Béla Szerelében és Bánatban</i> című regényben	131
5.3 Emlékállítás egy elmúlt világnak. Arcképvázlatok, portrék.....	143

5.4 Képbe dermedt pillanat. Festmény, fotográfia	151
6. KETTŐS STRUKTÚRÁK. AZ ÉRTELEMADÁS SZÍNREVITELEI	159
6.1 Egy utazás története — egy történet utazása: <i>Az útitárs</i>	166
6.2 Élet és halál színjátéka: <i>Asszonyok díja</i>	173
7. KETTŐS STRUKTÚRÁK: AZ ÁL-PROBLEMATIKA, VIRTUÁLIS TÖRTÉNETEK	184
7.1 <i>Ál-Petőfi(k)</i>	188
7.2 Metalepszisek, betéttörténetek, kicsinyítő tükrök	194
7.2.1 Kicsinyítő tükrök az <i>Ál-Petőfi</i> című regényben.....	198
7.3 A fikció tudattalanja: képalkotó eljárások, betéttörténetek	211
7.3.1 Vallomásos soknyelvűség az <i>N. N</i> című kisregényben	214
8.ÖSSZEGZÉS.....	228
ABSTRACT.....	230
IRODALOMJEGYZÉK.....	231

1 A NYELVI ÖNREFLEXIVITÁS FOGALMA

Jelen dolgozat Krúdy Gyula prózapoétikájának a közvetítettség szempontjából való újraolvasására tesz kísérletet, és a közvetítettség kitüntetett alakzatának tekinti a nyelvi önreflexivitást. Krúdy szövegvilága ugyanis sajátos nyelvi szerveződése révén önnönmaga közvetített jellegére is rámutat, úgy is mondhatjuk, saját medialitását is játékba vonja. Mindebben a recepció is megerősít, amennyiben a fikcionalitás, az öntükröző szövegalakzatok megléte a Krúdy-értelmezésben mindig is alapvető felismerésnek számított.¹ Már a korai, ún. esszéisztikus kritika is szóvá teszi az olvasmányélmények bőségét, mai, modernebb kifejezéssel élve: intertextualitását. Egyrészt Krúdy szövegeiben lépten-nyomon felbukkanó világirodalmi utalásokat ismerték föl, másrészt hazai vonatkozásban a Jókai-Mikszáth nevével fémjelezhető elbeszélői hagyomány folytatását. A recepció mai vonulata pedig Krúdy poétikájának kifejezetten nyelvi-szövegszerű aspektusaira helyezte/helyezi a hangsúlyt. Az elbeszélés-poétikai vizsgálat a narráció, a téridős szerkezet sajátosságait firtatja.² A személyiségalkotás Krúdynál tapasztalható újszerűsége, az identitás mozgó-változó jellege szintén önnön szövegszerűségében, nyelvként mutatkozott meg.³

A Krúdy-próza sajátosságaként lehet tehát kiemelni az önmaga nyelviségére, szövegszerűségére rámutató poétikai eljárások sokaságát. Mindez elsődleges közvetítő közegként a nyelvet mutatja meg, hiszen a köztesség csakis a nyelvi tapasztalatban (mint értelmezés) mutatkozhat meg köztességgként. Az itt következő vizsgálódások mindegyike Krúdy prózájában olyan találkozási pontokat keres, amelyek az értelem teremtésének kitüntetett helyei, és ezzel összetartozóan értelmező közegük materialitását is megmutatják. A vizualitás és a nyelv egymásra hatása – hogy csak egyik esetét ragadjuk ki – szintén (ön)tükröző szerkezet, amely nyelvet a képi hermeneutika mintájára, *megjelenőként* szituálja.

A Krúdy-nyelv önmagát előtérbe állító anyagisága olyan kutatási irányokat is előhívott, amelyek elsősorban a nyelv sajátos belső törvényeire, teremtő erőire figyeltek. Talán nem túlzás azt állítani, miszerint az, hogy Krúdy prózája nemcsak irodalmi, de

¹ Kivéve azt az életrajzi alapú értelmezést, amely az egyes szövegeket a szerzői életrajz lenyomataként olvassa. Lásd SZABÓ Ede, *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

² FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Palatinus Kiadó, 2006.

³ GINTLI Tibor, „*Valaki van, aki nincs.*”: Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben, Bp., Akadémiai, 2005.

nyelvészeti-stilisztikai értelmezéseket is felvetett,⁴ épp ennek az önreflexív hajlamú nyelvnek tudható be. A nyelvre irányuló vizsgálat egy olyan sajátos tartománynak tekinti azt, amely teremtő lehetőségeit nem a világ ábrázolásának, leképezésének szándékából, sokkal inkább önnön nyelviségéből meríti.

Jelen értelmezés azonban nem ezt a szűk értelemben vett nyelvészeti-stilisztikai vizsgálatot veszi alapul, a nyelvet sokkal inkább a hermeneutikai hagyományban érvényes módon alkalmazza. Véleményem szerint a német hermeneutika azzal, hogy az értelemteremtés esemény- vagy történő jellegére figyel, és ebben a nyelvet kitüntetett pozícióba helyezi, a Krúdy-próza nyelvhez való sajátos viszonyához is közelebb vihet. Gadamer számára a nyelv(iség) olyan közvetítő közeg, amely az értelemteremtés folyamatában önmaga közvetítettségét is játékba vonja. A nyelvnek ez a mindig már valahogy megértettsége jelöli ki a megértés párbeszédszerűségét. Azonban a gadameri hermeneutika a nyelviséget átfogó értelemben, a megértés-értelmezés olyan tapasztalataként érti, amely egész világlátásunkat meghatározza. Ahhoz tehát, hogy a nyelvet – mint párbeszédet – konkrét, szövegszerű megvalósulásában vizsgálhassuk, a dialógus másik nagyhatású teoretikusához kell fordulnunk: Mihail Bahtyinhoz. Bahtyinnál a dialógus egyik jelentésének a nyelv belülről való megosztottsága, kétszólamúsága mutatkozik, amely az azonosulás (stilizáció) vagy a távolság (paródia/íronia) viszonyát veti fel. Ugyanakkor a narráció szintjén is jelen van a dialógus: az elbeszélő és az elbeszélte történet párbeszédében. A dialógus mindkét esetben médiumként viselkedik: az első esetben az *ábrázoló szándék* köztességét, a dolgokra irányuló tekintetet, utóbbi esetben az *elbeszéltség* aktusát mutatja meg.

Az elbeszélésmódban rejlő dialogikus viszonyok lehetővé teszik, hogy a nyelvet beszédszerűségként ragadjuk meg. Ezért is tűnik szerencsésnek az – elsősorban Jókai-Mikszáth allúziókat keltő – *előbeszédszerűség* terminusának bevonása. Az előbeszéd jelenlétét azonban nem az előbeszédhez hasonlító modorként, nyelvi stílusként vizsgálom, hanem annak teremtő folyamatában. Azt lehet ugyanis megfigyelni, hogy az elbeszélő – akinek szerepe az értelemalakítás folyamatában döntő lehet(ne) – maga is egyike a történethez valamilyen módon viszonyuló, azt valahogyan megértő olvasóinak. Ez viszont a nézőpontok elszabadulását vonja maga után. A nézőpontok játéka megsokszorozódott történeté szabdalhatja a szöveget, így az végtelen sok, a nézőpontok tükrében elmozduló virtuális értelmet rejthet. A szóbeszéden alapuló szövegekben például a narrátor maga is alárendelődik

⁴ Lásd KEMÉNY Gábor, *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról, és a nyelvi kép stilisztikájáról*, Bp., Balassi, 1993.

Itt említhetők továbbá Pethő József kutatásai. PETHŐ József, *Krúdy-tanulmányok*, Bp., Tinta, 2005.

valamilyen rejtély fenntartásának, a legendásítás nézőpontjának.

Az ezt követő fejezetekben a *múltat: az emlékezést*, továbbá a *látás*, valamint a *kettős struktúrák: az alteregók, az ál-problematika, vagy a narráció fiktív eredetére rámutató különböző eljárásokat* vizsgálom. A múlt ebből a szempontból is újraértelmezhető. A Krúdy-recepcióban sokáig problematikusnak számított a szövegek múlthoz való „pontatlan” viszonyulása, az, hogy Krúdy „történelmi regénye”-it nem lehetett a műfaj kánonjába besorolni. Azonban – egy másik oldalról – a Krúdy-kritika a múlthoz való autonóm viszonyulást is értékelte, a pontatlanságot a lírai-metaforikus hangoltság nevében mentette fel. Jelen értelmezés szintén a múlthoz való nyelvi viszonyt hangsúlyozza. Egyetérthetünk azzal, hogy a nyelvivé tett múlt a nemzeti történelem jelentős-, vagy épp a peremen, a hagyományban élő eseményeit mítosszá stilizálja. A múlt egy olyan *képe* jön létre ezáltal, amely a közös múlt, ha úgy tetszik, „nemzeti jelképtár” elemeit sajátos, autonóm rendbe szervezi. A múlthoz való viszonyt azonban a *hagyomány* fogalma felől értelmezem újra. Mit jelent mindez? A Krúdy-szövegek múlttapasztalata sok esetben egy olyan közös emlékezetre hivatkozik, amelyet a szóbeli csatornán túl irodalmi szövegek is közvetítenek. Az emlékezést hangsúlyozó hagyományértelmezés a múlthoz a kritikátlan alárendelődés, a feloldódás szándékával fordul. Mivel a hagyomány a gadameri hermeneutikában is különös jelentőségű, kísérletet teszek a hagyományfogalmak tisztázására. Ugyanakkor épp ezen kettős hagyományértelmezés (a hermeneutikai valamint a múltat kultikusan felmagasztaló) azt mutatja meg, hogy a hagyomány sem valamilyen felsőbb értelmezői tekintély, hanem mélységesen nyelvi természetű. A hagyomány egyfelől az azonosulás, a múltnak való alárendelődés, másfelől a távolság, az irónia nyelvi játékaiba vonódik. A múlt elbeszélhetőségének bizonytalansága, durvábban: hazugsága ekkor már az *emlékezés* közegére vetül vissza.

Ezért válik fontossá az emlékezés médiumának újraértelmezése. A harmadik fejezet a Krúdy-szövegek múlttal való kapcsolatát az emlékezés jegyében vizsgálja. Az emlékezés a recepcióban szinte egyöntetűen a Krúdy-próza lényegi problematikájának minősült. Vizsgálata azonban leginkább a Szindbád-ciklusokban történt meg. Jelen értelmezés egy másik – tegyük hozzá – az emlékezést legalább annyira tematizáló szövegegységet vizsgál: az 1914 után íródott, a Monarchia korára emlékező publicisztikát. A dolgozatban összefoglalóan „Budapest-történetek”-nek nevezem ezen szövegeket, mivel a századvégre/századelőre való emlékezés leginkább a fővárosra fókuszál. Bár az emlékezés nyelvisége, önreflexivitása hasonló mintázatot mutat a Szindbád-szövegekkel, azonban olyan momentumokat is felvetnek ezek az írások, amelyeket a Szindbád-szövegek kevésbé. Az emlékezés közösségi jellegét, a

mások emlékezetével kapcsolatba lépő stilizációs eljárásokat például.

A Krúdy-szövegekben különös jelentősége van a *vizualitás* értelmező jelenlétének. A látásról, képiségről szóló fejezet olyan szövegeket vizsgál, amelyekben a látás és a nyelv találkozása különösen szembetűnő. Hogyan kell mindezt elképzelni? Már a mindennapi nyelvhasználat is bővelkedik olyan metaforákban, nyelvi vonzatokban, amelyek a vizuális gondolkodás meglétét sejtetik. (Ilyen például az emlékezet tárházának vagy az emberi kapcsolatok térbeliségének elképzelése.) A nyelv képi dimenziójára a mindennapi nyelvhasználatban már nem figyelünk, viszont a művészet különös élességgel képes ezt megmutatni. Krúdy prózájának képszerű, szimbólumokban, metaforákban bővelkedő nyelve arra a képzeleti dimenzióra irányítja figyelmet, amely a nyelv és a vizualitás közös pontja. A látás és a nyelv kapcsolatát vizsgáló fejezetnek ezért érintenie kell a stilisztikai terminusként értett *nyelvi képalakítás* jelenségét. Ugyanakkor a látásnak arra a kimondottan szövegteremtő eljárására fókuszál, amelyben a nyelv a látás képi hermeneutikájának megfelelően teremődik. Ebben a kérdésben a vizualitást fenomenológiailag elemző munkák jelentenek kiindulópontot. A Merleau-Ponty, Gottfried Boehm nevével fémjelezhető fenomenológiai hagyomány a képben való értelem *megjelenését* hangsúlyozza, azaz állításuk szerint a képi értelem annak látásával, megjelenésével egyidejű. A látás „különös bölcsességét” hangsúlyozó értelemirány Krúdy szövegeiben nemcsak a festői, látványelemekben bővelkedő leírásokban lehet gyümölcsöző, hanem az olyan hosszabb szövegekben is, amelyek a látást/vakságot jelölik ki központi témául. Ilyen például a *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* című regény.

A látásról szóló fejezet tehát a kép, a vizualitás közegének értelemteremtő jelenségét figyeli. Ugyanis a nyelvi metaforaalkotásnak egy olyan útja rejlik benne, amely a nyelvet is képi mintára, itt és most megjelenőként mutatja föl. Ebben az esetben a nyelv képként funkcionál, de nem a nyelvi kép szűkebb, stilisztikai értelmében, inkább úgy, hogy a nyelv megjelenőként, fenoménként magát a dolgot jelenti. A nyelv ebben az esetben (sem) a karteziánus nyelvszemlélet jel-jelölő mintájára viselkedik, azaz a megjelenő mögött nem lehet változatlan, rejtett lényegiségeket felfedezni. Ez a képként funkcionáló nyelv újra csak a mítosz szimbolikus nyelvét: kép és dolog azonosságát idézheti fel. Csakhogy a kép és dolog azonossága a Krúdy-szövegekben már sosem lehet problémátlan tiszta jelenlét, mivel a mediális átmenetek a köztesség tapasztalatát, önreflexivitását is hordozzák.

Talán már az eddigi gondolatmenet is bepillantást engedett a Krúdy-próza nyelvhez való sajátos viszonyába. A Krúdy-szövegek tehát épp ezen mediális átmenetek révén önnön a nyelvteremtő tevékenységükre irányítják a figyelmet, iseri értelemben az értelemadás

eseményét viszik színre.⁵ Azt a megértő folyamatot példázzák, amelyben a megértés *megtörténik*, ami azt is jelenti, hogy mindig új és új értelmek születnek. Ebben az – egyszerre hermeneutikai és antropológiai – gondolkörben, mivel a megértés *esemény, történés* épp ezért uralkodhatatlan is, nem a reflektáló gondolkodás terméke, inkább végrehajtja világhoz való viszonyulásunkat. A „történő nyelv” Krúdy esetében olyan középpont nélküli, ismétlésen alapuló alakzatokban viszi színre önmagát, mint a két záró fejezetben vizsgált *hasonmás, alteregó*, amelyek nemcsak a személyiségek, de a narráció szintjén is megmutatkoznak. A figurák hasonmásszerűsége, amelyben mindenki egy-egy típus variációja a történetek szóródásával, meg többszöröződésével jár együtt. A kettős struktúrák azzal, hogy az azonosíthatatlanságot, az idegenséget teszik meg önnön „eredetüknek”, az értelem történési kiindulási pontjai lehetnek. Az értelemteremtés *színrevitele* – hogy ismét Wolfgang Iser gondolataival éljünk – ugyanis egyaránt magában foglalja a hiányt, az azonosíthatatlanságot és a fikcióban elérhető teljességet.

⁵ Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein* (ford. Molnár Gábor Tamás), Bp., Osiris, 2001.

2 ÉLŐBESZÉDSZERŰSÉG – ANEKDOTA – DIALÓGUS

Krúdy munkásságának az 1900-as évektől számított jó tíz évét a recepció legnagyobb része a Mikszáth-hatás jegyében tárgyalta. A szakirodalom elsősorban Mikszáth könnyed, anekdotázó, élőbeszédszerű hangnemét ismerte fel a Krúdy-szövegekben, másrészt Krúdy dzsentrire vonatkozó kritikáját is Mikszáth dzsentriképéhez képest értelmezte. A Mikszáthhoz való kapcsolódás persze nem szolgai alkalmazkodásként értett, inkább az hangsúlyozódott, hogy Krúdy Mikszáthhoz képest milyen minőségileg újat nyújtott mind a pusztuló köznemesség, mind az anekdotikus hang vonatkozásában. Egyes értelmezői vélemény szerint Krúdy stilizálta az anekdotát, vagyis az anekdotához való kreatív viszony hangsúlyozódott.⁶ A dzsentritéma tekintetében viszont Mikszáth megbocsátóbb, elnézőbb ábrázolásával szemben Krúdy kíméletlenebb, leleplezőbb kritikáját említették.⁷

Krúdy műveinek anekdotikussága tehát egy meglevő elbeszélői hagyomány újító átvételeként kapott hangot a róla szóló recepcióban. Az élőbeszédszerűség, ha egyáltalán szóba került, kizárólag az anekdotával, az anekdotikus stílussal való összefüggésben. Azonban tekintve, hogy Krúdynak különösen a korai szövegeiben az élőbeszédszerűség nagyon is meghatározó, fel kell tennünk a kérdést, mit is fed valójában az élőbeszédszerűség poétikai kategóriája? Mit értenek ezalatt az ezzel a fogalommal operáló értelmezők? Minden esetben az anekdotához, annak világképéhez, formájához köthető, vagy ellenkezőleg: egy olyan beszédszerűség is létezik a Krúdy-szövegekben, amely nem az anekdotikusság formai világán belül közelíthető meg?

⁶ Lásd Szerb Antal megállapítását: „Neki is (ti. Krúdynak) leginkább a novella felel meg, melyet, mint Mikszáth, egy anekdotikus különösségre épít fel: egy kísérteties kutyára, arra a legendára, hogy a nagyapja jól táncolt vagy valami hasonlóra. De Mikszáth megmaradt az anekdota síkján, és zárt tökéletességre építette azt – Krúdynál az anekdota csak ürügy, és az igazi művész ott kezdődik, amikor az elbeszélő elveszti a fonalat.” Szerb Antal, *Krúdy Gyuláról = Az élet álom: In memoriam Krúdy Gyula*, szerk. Fábri Anna, Bp., Nap, 2003, 180.

Alexa Károly Krúdy lírizált anekdotizmusát említi. ALEXA Károly, *Anekdota, magyar anekdota = Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmáról*, szerk. MEZEI József, Irodalomtörténeti tanulmányok 2. XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, é. n., 74.

⁷ KATONA Béla, *Az élő Krúdy*, Nyíregyháza, 2003, 53-54.
Továbbá Fülöp László Krúdy anekdotizmusában hasonlóan a dzsentri kritikáját emeli ki.
FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 119-174.

E kérdéskör kapcsán – mivel a Mikszáthtal való párhuzam amúgy is szóba került – érdemes megfigyelni, hogy például a Mikszáth-recepcióban miképpen értelmeződött az élőbeszédszerűség fogalma.

Schöpflin Aladár egy Mikszáthot értelmező, Nyugatban megjelent cikke lehet itt nagyon tanulságos.⁸ A szerző fogalmai szerint az élőbeszédet imitáló beszédhelyzet eltörli az író és az olvasó közti távolságot, azaz az író mintha közvetlenül szólítaná meg az olvasót. A befogadóra való közvetlen hatás a mese kapcsán is jelen van, méghozzá a mese természetességének hatásában. A történet képes elrejteni önnön megszerkesztettségét, célzatosságát, mintegy önmagáért, a történet kedvéért létezik. Ebből származik az „élettel”, a primer valósággal való közvetlenebb kapcsolata. Egy olyan ablak a külvilágra, amely magát az „életet” mutatja meg, amely aztán az olvasónak a jelenlét élményét garantálja.

Ez a típusú narráció természetesen megbízható mesélőt eredményez Schöpflin szerint. A közvetlen jelenlét jegyében a narrátor itt magához az íróhoz vezet vissza, aki biztos kézzel vezet a történetben, az olvasó mintegy az író szemén keresztül látja a történetet. Maga a szem, a látás mint közvetítő közeg nem pusztán metafora, mivel az író közvetlen jelenlétének megfelelően, az olvasó magának az írónak a látásélményeiben részesülhet.⁹

Az élőbeszédszerűség a fenti értelmezésben tehát valamifajta közvetlen szerzői jelenlét. Eszerint a beszélői és az olvasói pozíció között szimmetrikus megfelelés van, azaz a narrátor beszédét az olvasó minden félreértés nélkül képes megérteni. Nincs meg az írásra jellemző címzett-befogadó közötti elkülönбöződés. Mindez a köznapi kommunikáció mintájára történik, ahol a beszéd megszólaltatóját közvetlenül látjuk, tapasztaljuk. Hiszen a köznapi beszédben a beszélő közvetlenül a beszéd forrása.

Ezt a típusú, az elbeszélői jelenlétet hangsúlyozó értelmezést a Krúdy-recepcióban is megtaláljuk. Katona Béla Krúdy pályájának korai időszakát szintén a Mikszáth-hatás jegyében tárgyalja.¹⁰ A nyírségi köznemességről szóló novellák, kisregények világát értelmezve azok elbeszélői hangját, mintegy azonosítja a Mikszáth hangjával. Eszerint a Krúdy-szövegek mesélő, anekdotázó atmoszféráját az élőbeszéd jellegzetességeit követő kiszólások, kommentálások teremtik. A narrátor – aki itt a közvetlen jelenlétnek megfelelően

⁸ SCHÖPFLIN Aladár, *Mikszáth Kálmán*, Nyugat, 1910, III. évf., 8. szám, 489-507.

⁹ „...Mikszáth először a szemléletünket ragadja meg, s azon keresztül jut el képzeletünkhöz, hogy felgyújtsa benne a valóság illúzióját. Ő maga az írás közben saját szemével látja a történetet, az alakok mozgását, olyan erősen, mintha előtte volnának. Mintha valami karzatról nézne alá a világra, ahol az ő kedvéért, az ő mulatságára mozog minden.” Uo. 502.

¹⁰ KATONA Béla, *Mikszáth égőve alatt (Fejezet egy készülő Krúdy-tanulmányból)*, Irodalomtörténet, 1979/1., 41-57.

magát az író sejteti – a tanú szerepében pozicionált, azaz úgy adja elő az eseményeket, mintha azok közvetlen részese volna.

Azonban az élőbeszédszerűségnek mind Mikszáthra, mind Krúdyra vonatkozó értelmezései több kritikát is felvetnek. Mindenképp szem előtt kell tartanunk, hogy írott szövegekről van szó, a beszédszerűség tehát csak metaforaként, egyfajta „mintha” pozícióból válhat olvasási stratégiává. Sok esetben olyan érzésünk lehet, hogy beszédszerű szöveget olvasunk. A Krúdy-szövegek nem kis része valóban az élőbeszéd hatását kelti, azaz valamiféle közvetlenebb kommunikációs helyzetből szólítja meg az olvasót. Azonban épp az írásos közeg miatt az élőbeszéd mindig már imitáció, s mint ilyen nem lehet azonos magával az élőbeszéddel. Emlékezhetünk Bahtyin dialogus-elgondolására, amelyben például a stilizáció mindig két nyelv összeütközéséből jön létre.¹¹ Épp az ábrázolt és az ábrázoló nyelv között létrejövő határ válhat az értelemek forrásává. Amikor egy nyelvre, jelen esetben az élőbeszédszerűségre irányul a tekintet, az egy olyan ábrázoló tükörbe kerül, amely által új értelemekre tehet szert. Azaz a tükröző közeg értelmező jelenlétét soha nem lehet kiiktatni.

Miért mondhatjuk azt, hogy az élőbeszéd imitáció a Krúdy-prózában? A fenti, bahtyini alapú kettősségnek milyen szövegszerű jelei lehetnek? Először is elmondható, hogy Krúdy szövegeinek élőbeszédszerű hanghordozása a narráció, a történetalakítás része. (A későbbiekben mindezt szövegértelmezések demonstrálják majd.) Olyan fogalmakkal függ össze, mint a nézőpont, a történet és nem utolsósorban az elbeszélismód megbízható vagy megbízhatatlan volta. A narráció egyéb elemeinek összefüggésében kap tehát létet. Ha az élőbeszédszerűséget az élőbeszéddel azonosítanánk, a narrátor valóban egy olyan végső instanciaként lenne jelen, amely szavatolná az általa elmondottak igazságát. Azonban a későbbiekben épp azt igyekszünk bemutatni, hogy a narrátor maga is szövegszerű entitás. Különböző nézőpontok mögé bújik folyamatosan, és ezek a mozgó nézőpontok nem mindig rendelődnek alá felsőbb, narrátori instanciának. Az anekdotához közvetlenebbül csatlakozó, csattanóra kifutó történetekben valóban jelen van a történetre felülről néző narrátor képze. Más esetekben viszont különböző nézőpontokként mozgó-változó jelleget mutat. Utóbbiban már a megbízhatatlan narráció esete áll fenn, amely az olvasót nem képes meggyőzni valamilyen végső igazság meglétéről. Ekkor már nem a narrátorról beszélünk, hanem *narrátori szerepekről*.¹²

¹¹ Mihail BAHTYIN, *Dosztoevszkij poétikájának problémái* (ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza), Bp., Gond-Cura/Osiris, 2001, 231-232.

¹² Itt jegyezzük meg, hogy annak kimutatása, hogy az élőbeszédszerűség nem lehet a szöveg identitását megalapozó kategória Mikszáth kapcsán is megtörtént. Eszerint a Mikszáth szövegek több elbeszélőt mozgatnak, heterogén jelleget biztosítva a szövegeknek. Lásd, TAHIN Szabolcs, *Élőbeszédszerűség Mikszáth prózájában*,

Ha például, csak a narrátori kiszólás esetét vizsgáljuk –, amely szintén hangsúlyos élőbeszédszerű gesztus – ezek a megoldások az időbeli törés értelmében metalepsziseknek is tekinthetők. Mindez a történelmi regényekben a múlt, a történelmiség ábrázolását is problematizálja. Például a középkort idéző *Királyregények* első darabjában, a *Mohácsban* is hangsúlyos időbeli töréseket találunk. Ilyenkor az elbeszélő a történetet megelőző időből „tekint vissza” a regény idejére. Ezáltal a történet már a megalkotott mese jellegét viseli magán, különösen, ha a regénybe észrevétlenül belefűzött narrátori általánosításokat tekintjük. Az elbeszélői közvetlenség tehát a krónikás narrátori szerepét kezdi ki, ezáltal a történetek igazságértékét a fikatív, szövegszerű igazság körébe vonja. Az elbeszélői közvetlenség más esetekben viszont az elbeszéltség, a közvetlen mesélés stilizációjaként, öntükröző alakzatként értelmezhető. (A következőkben erre is hozunk majd példát.)

Ha az elbeszélői közvetlenségnek a megbízhatatlan narrációval való kapcsolatát tekintjük, előbbinek az anekdotával, anekdotikussággal való összefüggése is árnyaltabb képet mutat. Az elbeszéltség hangsúlyozása ugyanis nemcsak az anekdotikus hagyománnyal kapcsolódik össze. A Krúdy-recepció már kimutatta, hogy az olvasó közvetlen megszólításának egyik esete az önmagát kommentáló elbeszélő 18. századi angol regényekben élő eljárását idézi fel.¹³ Ebben az esetben egy olyan omnipotens narrátor jelenlétét érzékeljük, aki a történet megalkotott jellegére, a fikciószerűségeire irányítja a figyelmet. Azonban, ha az elbeszélői helyzet a hierarchikus struktúrák felbomlását erősíti – ez történik a többszörös elbeszélők esetében – már az anekdotikusság van jelen. (Már, ha az anekdotikusságot a zárt struktúrák megbomlása értelmében a modern prózai eljárások egyik útjaként tekintjük.)¹⁴

Az anekdotának szövegszerűbb, korszerű prózai eljárásokba beépülő értelme az anekdota élőbeszéddel való kapcsolatát is kitágítja. Hajdu Péter anekdotakoncepciója¹⁵ a párbeszédben, dialógusban kibontakozó anekdotikusságot tartja szem előtt, amelyben a párbeszéd mozgó, változó, mintegy senki-földjén képződő értelemképződésének alávetett. Az anekdota Hajdu szerint tehát maga is a párbeszéd folytonosan alakuló, rögzítetlen formája szerint teremődik. A dialógusjelleg lehetővé teszi, hogy az anekdotát *anekdotikusságként*, azaz nem a szövegbe elszigetelt, zárt formaként tekintsük, ugyanakkor lehetővé teszi, annak szövegkontextusban, de akár szöveg és olvasó párbeszédében formálódó kapcsolatát.

<http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/03-11/tahin.pdf> (2010-10-8)

¹³ GINTLI, i.m., 14.

¹⁴ GINTLI Tibor, *Anekdota és modernség*, Tiszatáj, 2009, január, 59-65.

¹⁵ HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*, Budapest – Szeged, Gondolat – Pompeji, 2005, 214-226.

Mondanunk sem kell, hogy ebben az esetben az beszélgetésszerűség nem az elbeszélői jelenlét, elbeszélői közvetlenség értelmében áll fenn. Hajdu értelmezése kellően tárgyashoz, hogy a szoros értelemben vett anekdotától elválva az élőbeszéd, a párbeszéd szöveggel való kapcsolatát is felvesse. (Hajdu is hangsúlyozza, hogy az anekdota bizonyos potenciáljait tekinti leírhatónak és nem magát az anekdotát. A potenciálok nem feltétlenül realizálódnak, azaz egy történet elmondható másként is, mint anekdota.) Az anekdota beszélgetésben létrejövő rögzíthetatlensége alapján megkövetelt az a feltevés, hogy a Hajdu által vázolt anekdotakoncepció magának az élőbeszédnek a működési elvét idézi fel.

Az itt következő Krúdy-értelmezések - immár elválva az anekdota fogalmától - az élőbeszédszerűséget párbeszédként, annak kérdés-válasz logikába ágyazottságát vizsgálják. Ebben a vonatkozásban az elbeszéltség önstilizáló, öntükröző alakzatait sem tudjuk megkerülni. Az olvasóval való társalgás mellett az elbeszélő a történet tárgyához is „társalgóan” közelít. Ez azt jelenti, hogy már eleve reflektál saját megértő tevékenységére, amennyiben magát a narrátori hangot teszi meg a megértés eredetének. (Hozzátehetjük: innen származhat a közvetlen írói jelenlét képzele). Az olvasóval való kommunikációs helyzetet tehát megelőzi a narrátornak saját, és az események világával teremtett párbeszéde. Míg a történeti értelemben vett realista regények elbeszélésmódja (ide tartozhatnak például Móricz szövegei), ha értelmez is, mégis azt az érzetet kelti, hogy valamiféle igazság, végső referencia felé vezeti az olvasót, addig a társalgó narrátor felvállalja saját előzetes megértését – de ezzel hiányos tudását is. Ezzel kapcsolatban azt érdemes megfigyelni, hogy ez a látszólagos narrátori közvetlenség a *közvetítettség* milyen eszközeivel él mégis. A társalgó kommunikáció mennyire inkább színre vitt, megjelenített, ebben az értelemben akár öntükröző történetet eredményez?

2.1 A dialógus értelmező jelenléte

A fenti gondolatokból kiindulva az élőbeszédszerűség elméleti keretét a *dialogikusság* értelmében lehet kijelölni Krúdynál. A beszéd ebben az értelemben a nyelv eleven

használatát, a kérdés-válasz logikájába való ágyazottságát jelenti. Adódik a kérdés, hogyan van mindez jelen az írott szövegben. Hiszen az irodalom már közreadótól elvált közeg, amely azzal, hogy konzerválja az értelmet, egyben el is idegeníti azt. Hogyan értsük tehát a beszédszerűség és a dialógus kapcsolatát az írás közegében?

Az írott és a beszélt nyelv közötti szembenállás ősrégi eredetre tekint vissza. Ám anélkül, hogy írás és beszéd vitájába belebonyolódnánk, itt most csak a fenomenológiai-hermeneutikai hagyományt érdemes szemügyre vennünk. A nyelv mint, amely a Léttel való foglalatosskódás egyetlen útja Heidegger filozófiai koncepciójában már mint *nyelvhasználat* van jelen. Heidegger azzal, hogy fogalmak újragondolását, rögzített jelentésű szavak új jelentésekkel való felruházását végzi el, a nyelvet nem a fogalomkifejezés eszközeként, hanem eleven, értelemteremtő erőként aknázza ki. Ennek megfelelően számára a nyelv elsősorban beszéd, azaz a nyelv élő, mozgó használatát jelenti. A nyelv használatában maga a Lét mutatkozik meg, kerül kimondásra.¹⁶ Gadamer is többször említi ezt a heideggeri értelemben vett beszédet, egy tanulmányában a filozófiai diskurzust is az élőbeszéd mintájára javasolja megújítandónak.¹⁷ Korunkban – mondja a szerző – a filozófia fogalmisága elidegenedett a beszéd eredendő értelmétől. Gadamer a filozófia számára is azt az utat javasolja, amit már Heidegger bejárt: vagyis a fogalomtól a szóig jutni el. A fogalmi gondolkodásnak vissza kell adni azt a megjelenítő erejét, amely a régi, Arisztotelész előtti görögöknél még megvolt. A fogalmat eleven szóvá tenni, ez az, amit Heidegger és Gadamer is a gondolkodás új útjaként jelöl ki.

Gadamer a hermeneutikai megértést a dialógus mintájára képzei el. Persze nála az énté párbeszéd a megértésnek nem valami szubjektivizált módját jelenti, a kommunikáció pólusán nem szubjektumok állnak egymással szemben, hanem maga a *hagyomány* az, ami képes egyesíteni a megértésben résztvevőket.¹⁸ Mindig benne állunk valamilyen hagyományban, ez a hagyomány szólít meg bennünket, mondja Gadamer. A megértés tehát nem egyéb, mint részvétel a hagyomány által kezdeményezett dialógusban. Mindez azért történhet meg, mivel a hagyomány maga is nyelvi természetű Gadamer szerint. Ez azt jelenti, hogy még a kulturális örökség nem nyelvi részéhez való hozzáférésünk (úgy mint tárgyak, épületek) maga is csak már értelmezésként, jelentéskeresésként valósulhat meg.

¹⁶ Az élőbeszéd és a német hermeneutika kapcsolatáról bővebben: FEHÉR M. István, *Szóbeliség, írásbeliség, hagyomány: A kommunikáció filozófiája és a hermeneutika*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi051/feher.html> (2010-10-28)

¹⁷ Hans-Georg GADAMER, *A gondolkodás kezdetéről* (ford: Deczki Sarolta) http://primus.arts.u-szeged.hu/philo/kulonbseg/7_12/cikkek/HGG.htm (2010-10-8)

¹⁸ Lásd Natalja BONYECKAJA, *Mihail Bahtyin és a hermeneutika* (ford. Szántó Gábor András), *Helikon* 1997/3, 254-255.

Gadamer számára a hagyományban történő megértés a jelen és a múlt horizontjainak összeolvadása. A múlt eszerint tudatában van saját másságának, de ezt a másságot a jelen horizontjával egyesülve meg is szünteti. Ezt a horizont-összeolvadást végzi el a hatástörténeti tudat. A hatástörténeti tudatnak viszont tapasztalatstruktúrája van, azaz a hagyományt eredendően nyitottan, tapasztalatként engedi érvényesülni. Ezért a hagyományban feltáruló tapasztalat mindig egyedi jellegű, nem lehet rögzíteni, merev axiómákba kényszeríteni. A megértés tehát nem rendelhető alá teljes egészében a reflexiónak, nem jelentheti általános igazságok kimondását. Sokkal inkább lezárhatatlan, folyamatos kibontakozás, amely sohasem érkezhetsen el semmiféle beteljesüléshez. Ez viszont – bár benne van az ember haláltapasztalata – mégsem valamilyen komor lemondásba, vagy szkepticizmusba kerget, inkább játék- és eseményszerű, ahol a megértés *megtörténik* velünk.

A dialogikusság ezen filozófiai kontextusát tekintve tehát tágabb értelmű a beszéd (beszélgetés) dialogikus formájánál. Nem kevesebbet, mint a megértés eseményét szolgálja. Ezen bölcséleti hagyományon belül nem kerülhető meg Bahtyin életműve, amelyben a dialógus az értelmképzés feltételének számít. Maga a nyelv élete nyilvánul meg általa, hiszen – ahogy mondja – a nyelv használatának minden területét áthatják a dialogikus viszonyok.¹⁹ A nyelv nála is használatban, eleven működésében megnyilvánuló beszéd, azaz a dialogikusság nem lingvisztikai, hanem beszédkontextusban elgondolt. A szó mint megnyilatkozás, mint valakinek a beszéde lényeges Bahtyin szerint. „A nyelv csupán használóinak dialogikus érintkezésében éli eleven életét” – írja már idézett Dosztojevszkijről szóló tanulmányában.²⁰ Ez az eleven dialogikus viszony az olvasó és a mű viszonyát is meghatározza, amennyiben az olvasó saját nyelvével fordul a szöveghez. Ezáltal kölcsönösen változást idéznek elő a másokban. Továbbá az olvasásban megnyilvánuló dialogikusságtól Bahtyinnál is elkülönülnek egy szövegben magában megjelenő dialogikus struktúrák. Utóbbiak a narrátor (Bahtyinnál a szerző) nyelvének a műben ábrázolt idegen nyelvvél való viszonyait jelentik. A szövegben megjelenő, nagyjából egyenlő súlyú tényezők kölcsönhatásai mintegy öntükröző szerkezetekként utánozhatják a megértés dialogikusságát.²¹ A szövegek dialogikusságot tükröző szerkezetei mégsem jelentik azt, hogy az olvasót mindenfajta aktív részvételtől megfosztanák. (Mintha csak az irodalom/irodalmisság képének passzív szemlélése lenne az egyetlen szerepe.)

¹⁹ BAHTYIN, *i.m.*, 226.

²⁰ *Uo.*

²¹ BEZECZKY Gábor, *Mi a dialogikus, mi nem?* Helikon 2001/1, 8.

Bahtyin azon fejtegetései is figyelmet érdemelnek, amelyekben a szót a köznapi párbeszéd mintájára a válasz-szó elvárásai mentén tárgyalja. Minden szóban – állítja – benne van már saját előzetes, elvárt válasza, így minden szó valójában a válaszoló megértésre irányul. A megértés, jelentéstöbblet előfeltétele tehát a saját és az idegen közti vibráló feszültség. (Hozzátehetjük, azt, hogy a megértés kérdés-válasz struktúrába ágyazott, azaz egy szöveget a beszélgetés mintájára kérdésre adott válaszként kell megérteni, Gadamer-nél is megtaláljuk.)²²

Ezen olvasó és mű közötti kölcsönhatás már ott is jelen van, amikor a szöveg még semmiféle nyelv képét nem tükrözi, vagyis az élőbeszéden alapuló narrációban. Bahtyin szerint a regény narrációjának a „szkaz”-ra, vagyis az élőbeszédre hasonlító nyelv jelenti az alapját.²³ Bahtyin ezt a szerző nyelvének nevezi, amelynek nincs saját, önálló stílusa, csupán társadalmi és individuális vonatkozásban meghatározott modora. Egyfajta mindenki és senki nyelve tehát, ahol az mintegy szabadon, sokféle szótól átítatva formálódik. Erre épp az élőbeszédben burjánzó sokféle nézőpontkülönbség miatt van szükség. Tehát már a senkihez sem hasonlító, szabad, tényfeltáró nyelv sem nélkülözi az értelmezéshez szükséges termékeny másságot. Azonban Bahtyin továbbmegy, és a kétszólamú szó olyan tiszta eseteit is vizsgálja, mint a stilizáció vagy a paródia. Ezekben az esetekben már felismerhető két nyelv együttthatása: az ábrázolt és az ábrázoló szó összefonódása. Itt már a nyelv képszerűsége, leképező funkciója is ábrázolásra kerül.

A fentiekben vázolt elméleti hagyomány Krúdy szövegeinek élőbeszédszerűsége kapcsán is termékeny értelmezői feszültséget teremt. Ebben a szellemben az élőbeszédszerű narrációt fenomenológiai-hermeneutikai oldalról mint az értelemteremtés eseményét is felfoghatjuk. Ezen belül is Bahtyin hermeneutikája szolgálhat különösen hasznos szempontokkal, mivel nála a dialógus mint nyelvek párbeszéde konkrétan is kidolgozott. Elég csak a stilizációt, és a paródiát említeni, amely nyelvi jelenségek Krúdy esetében aligha kerülhetők meg. Azonban, ha eltekintünk a – Krúdynál bőséges – stilizáció és a paródia vizsgálatától, a nyelvnek már a társalgásszerű használata is értelemformáló erőt jelent. Ilyenkor magához az élőbeszéd működéséhez, a nyelv használatban megnyilvánuló dinamikájához térhetünk vissza. Krúdynak különösen a korai, dzsentritémájú novelláiban figyelhető meg az élőbeszédszerűség, azaz a történet elbeszéltségét fenntartó-tükröző narratív helyzet. Ilyenkor vagy egy névtelen, de személyes jegyeket mutató narrátor mesél, vagy közvetítő szerephez bújik egy megnevezett narrátor meséjét közölve. Minden esetben a mesélő

²² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer* (ford. Bonyhai Gábor), Bp., Gondolat, 1984, 259-264.

²³ BAHTYIN, *i.m.*, 236.

magával a történettel is dialógusba lép, a kiszólások, kommentálások valójában a narrátornak a történettel való párbeszédét teremtik. Az mindenképpen leszögezhető, hogy a szöveggel való kommunikációban a beszéd spontán, eleven működése válik lényegessé. Ilyenkor az élőbeszédet imitáló társalgó nyelv a beszéd érzéki, vibráló, a jelentést magában a beszéd fenntartásában megalkotó nyelvfelfogásához fordul vissza. Az élőbeszédet vizsgáló Walter J. Ong gondolataival²⁴ összhangban elmondható, hogy a Krúdy-szövegek párbeszédhelyzetei sok esetben valódi, helyzetfüggő párbeszéddek, amelyekben minden változó, pillanatnyi. Az egyik megnyilatkozás idézi elő a másikat, és így tovább a végtelenségig. A jelentés – a saját és az idegen ütközéseként – ebben a diskurzusfolyamban bontakozik ki.

A következőkben tehát az élőbeszédszerű kommunikáció értelemteremtő tevékenységét vizsgáljuk. Ebben a problémakörben a már említett korai, nyírségi dzsentrivilágot felmutató novellákat érdemes kiemelni. Előfeltevésként fogalmazható meg, hogy ezekben a szövegekben a beszédszerű történetmondás úgy tudósít egy történetről, hogy egyben saját jelentésalkotó tevékenységét is megmutatja. Ez a típusú narráció többféle formát ölthet. Az olyan egyenesvonalú történetben, amely valamilyen csattanóra végződik, minden történetelem a meglepetést sejtető vég várakozásának alárendelt. Ez történik például a lusta Zathureczkyről szóló novellában.²⁵ Akárcsak a nyírségi novellák legtöbbszörében, itt is az állandóság, a változatlan, vagyis egy megkövült életforma festésével indul a történet. Ezért az a változás, amely kimozdítja a holtpontról a tunya életformát mutató Zathureczkyt, végig feszültségben tartja az olvasót. A történet minden mozzanata ez esetben a mese kibontásának rendelődik alá. A történet közbeékelte elemei hatásosan készítik elő a csattanót, azt, hogy a földjeit elmuzsikáltató Kovalszky lánya által hogyan fogja meg a vagyonos Zathureczkyt, míg végül Zathureczky a házasság esztelen pazarlásaival maga is tönkremegy. A narrátor itt nem tologatja közvetlenül a történetbe, nem foglal állást, végig a történet fordulatainak háttérében marad. Ámde végig a beszélő hangját halljuk, mivel az elbeszéltség a közbeékelések, helyesbítések, magyarázatok révén fenntartott marad. Ebben az esetben a történet egysége, a valahonnan valahová tartás dinamikája lényeges, ez az elv tartja fenn a történetet.

A korai novellák más formáiban a történettel társalkodó mesélő hangja már nem egy esemény kibontásának rendelődik alá, inkább egy történet mögötti történet megalkotásában van szerepe. Ilyenkor már nincs is szó olyan értelemben vett történetről, mint *A tunya*

²⁴ Walter J. ONG, *A szöveg mint interpretáció Márk idején és azóta*, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Y6NfrMhDaQJ:nyitottegyetem.phil-inst.hu/filtort/ktar/szny/ong_mark.htm+Walter+J.+Ong+m%C3%A1rk+idej%C3%A9n&cd=1&hl=fi&ct=clnk&gl=hu (2010-10-8)

²⁵ KRÚDY Gyula, *A tunya Zathureczky = Pókhálós palackok*, szerk. Barta András, Bp., Szépirodalmi, 1977, 87-98.

Zathureczky-típusú novellákban. Inkább egy virtuális, csírájában maradt történetet találunk, amelyben több az elhallgatás, a sejtetés, mint a világos kifejtés. A narrátor nem tár az olvasó elé egy világos eseményt, a történetelemeket végig egyfajta virtuális, *mintha*-pozícióban tartja. És ez a virtualitás történettel társalkodó narrátor által jön létre, de úgy is mondhatnánk, a teljes történetet az elbeszélés gesztusai tartják fenn, ugyanakkor fedik is el.

Mindezt jól példázza *A megye vizslája* című novella. A narrátor ráérősen indít, az öreg Hubalait és híres vizsláját a kutyákra vonatkozó legendásító emlékezetet idézve vezeti be. A közösség körében Hubalai János, az öreg hivatalnok és kutyája egyfajta mitikus alakként formálódna, titokzatosság, és az ezzel járó tisztelet veszi körül őket. Azonban a mitizálás értelemrétege mellett az elbeszélő egy másik, immár a legendát leleplező történet is fenntart. Ezt a másik történetet: az öreg írnok kiürült életét nagyrészt a vizsla „lelkivilágán” keresztül, pontosabban a kutya és gazdája „párbeszédében” villantja fel a narrátor. Az öreg írnok „kettős” története egy olyan határhelyzetet képez, amely a vágyak, a „mintha” fikcióteremtő birodalma mintegy ábrázoló tükörbe kerül.²⁶ (Nem véletlen, hogy a narrátor kommentárjaiban gyakran fordul elő a *mintha* szó.) Az alábbi szövegrészlet jól szemlélteti mindezt:

– Hm. Vadászni szeretnél, amice? – mormogta félhangon. – No, majd holnap talán...

A vizsla álmosan kullogott, se jobbra, se balra nem nézve, és ha a gazdája szólt hozzá, fölemelte a fejét; az öreg szemében meglepetés látszott. Mintha azt kérdezte volna:

„Meddig bolondítjuk még a világot? Hisz mi sohasem vadásztunk.”

Majd ismerősök jöttek, és Hubalai félvállról szólt hozzájuk:

– Hallom, hogy kacsá van a kemecsei vizeken... Holnap megnézzük. Ugye, Johanna?

Az öreg vizsla ilyenkor bizonyos szégyenkezéssel hajtotta le a fejét, és kötelességszerűen csóválta a farkát. Mit tehetett ő arról, hogy gazdája szerette volna elkápráztatni a világot?²⁷

Az elbeszélő itt egy olyan virtuális pozícióba juttatja a történetet, amelyben a közösségben érvényes legendásító történet vágszerű volta egyszerre teremtődik és lepleződik le. Azaz két párhuzamos történet jön létre: egy hétköznapi, megváltoztathatatlan, és egy virtuális, amely a vágyak birodalmába tartozik.

A virtualitás fokozottabb formája az a – Krúdynál szintén gyakran előlépő – narráció, amelyben a narrátor a *mendemondák* nézőpontjára hivatkozik. Az *Asszonyok sarkantyús csizmában* című, a pentelei asszonyuralomról szóló anekdotikus történetben azzal, hogy

²⁶ Itt kell megjegyeznünk, hogy a narrátor az elbeszélés folyamán végig utal az (ön)legendásító tudat illuzórikus, megalkotott voltára azáltal, hogy a legendásító tudatot idézi, nem pedig alárendeli magát annak.

²⁷ KRÚDY, *A megye vizslája = Pókhálós palackok*, 198.

lépten-nyomon szembesíti a történetet a fennmaradt szóbeszédekkel, egyfajta határon lebegtetni a történetet. A narrátor minduntalan olyan kérdéseket vet fel, amelyet nem tud megválaszolni, azaz érvényességét pusztán a szóbeszédben látja megalapozottnak. Épp ezért mondhatjuk, hogy a szóbeszéd, a pletyka ezekben a novellákban nemcsak legendásító hatásra törő érdekesség, sokkal inkább a *mitikus gondolkodás* sajátosságára mutat rá. A nagyhatású orosz nyelvész, Potebnya a mítosz lényegét kép és dolog egyezésében határozza meg, amikor is a jelentés teljes egészében a képbe helyeződik át.²⁸ Hozzátehetjük: kép és dolog egysége a mítoszkutatásban konszenzusnak számít, elég ha olyan neveket említünk, mint Meletyinszkij²⁹ vagy Loszev.³⁰ Nos, Krúdynál a szóbeszéddel való azonosulás is egy ilyen mitikus világnézeten belül helyezi el a történeteket. A szóbeszéd, a hírverés egy-egy jelenségről olyan képet alkot, amely nemcsak kép, de egyenlő magával a dologgal. A nyírségi falvak zárt világában a szóbeszédnek ez a képszerű oldala, legendásító homálya, de ezzel együtt dologi jelentősége is érvényesül. A szóbeszéd mint továbbadott mondás erejét hirdetik ezek a szövegek, azt bizonyítva, hogy ami egyszer kimondásra került és a hagyományban fennmaradt, erősebbnek bizonyul a megtörtént tényeknél.³¹ A fenti novellára visszatérve, már a történet felidézését is egy továbbadott beszédtrövedék, Zathureczky mondása indítja el, miszerint: „*Meglássátok, eljön újra az idő, szoknyában járunk ismét, mint hajdanában Pentelén.*”³² Nagyon érdekes azt megfigyelni, hogy a történetben a beszéd, a mondás révén történik változás. Az asszonyokkal dicsekedő nagyotmondás valóban megváltoztatja a pentelei asszonyokat, s így a történet csattanója a férfiakká lett asszonyokról szóló beszéd következményének tekinthető. A történet logikája szerint tehát a beszéd megelőzi a tetteket, a felkapott beszédfordulatok történetképző jelentőségre tehetnek szert.

Ugyanezt a logikát találjuk *A háromlábú tyúk* című novellában. A történet szüzseje szerint az örökösen gyászoló, özvegy Kandóné háromlábú tyúkjá révén olyan népszerűsége tesz szert, hogy még férjet is talál magának. A főszereplő életében támadt változás itt is a

²⁸ Alekszandr POTEBNYA, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből (Részletek)* (ford. Horváth Komélia) = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. Kovács Árpád, Argumentum (Diszkurzívák 3), 2002, 179.

²⁹ Lásd Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája* (ford. Kovács Zoltán), Bp., Gondolat, 1985.

³⁰ Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája* (ford. Goretity József), Bp., Európa Könyvkiadó, 2000.

³¹ „Vajon csakugyan mondta ezt Kvaszóczy György? Ki tudná? Még az írott történelem lapjain is több a képzelet, amit álmodozó emberek gondoltak ki, mint a valóság. Meg tán az is meglehet, hogy nem is létezett az a bizonyos Kvaszóczy György... Mert hisz ha mindazok a magyar hősök léteztek volna, akikről a történetírók hízelkedve beszélnek, kicsi volna nekik az egész mennyország.

Azonban mindegy: a Kvaszóczy György mondása szállt, mint a madár. Az efféle mondásoknak az a tulajdonságuk van, hogy száz mérföldről is meghallani őket. De hát nem is mindennapi dolog az, hogy egyetlen pentelei asszony elbánná egy egész faluval. Mégis, az asszony csak asszony, gyöngé asszony... Ugyan ki hitte volna ezt el Pentelén? A penteleiek oly csudálkoztak nézegettek az asszonyaikra, mintha eddig soha sem látták volna őket.” KRÚDY, *Asszonyok sarkantyús csizmában* = *Pókhálós palackok*, 212.

³² Uo., 211.

szóbeszéd hatására indul el; Kandóné tyúkja által tesz szert olyan hírnévre, amely életét más irányba viszi. Hogy valóban megváltozik az asszony, vagy csak a róla szóló híresztelés színezi át alakját, arra vonatkozóan a novella bizonytalanságban hagyja az olvasót.

– Furcsa, nem is csúnya az a Kandóné, mint ti mondtátok.

(...)

– Csak a tyúkja, öcsém, az a háromlábú tyúkja teszi.³³

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a fenti novella mágikus világképe a dolgoknak titkos lelket tulajdonító, ősi animizmust idézi fel az olvasóban. Krúdy korai novellái között több ilyen mágikus gondolkodást beépítő darabot találunk. *A selyemszoknya* című novellában például csak addig szépek a lányok, csak azáltal sikerül férjet fogniuk, amíg egy bizonyos selyemszoknyát viselnek. Ugyanez történik *A babonás ing* című novellában. Azonban az asszonyokat széppé tevő ingben csak az asszonyok hisznek, a férfiak mindezt haszontalan babonának tartják. Két nézőpont áll itt szemben egymással: az ing csodatevő erejében bízó mágikus, valamint az asszonyok megrontó erejéről szóló nem kevésbé mágikus, szóbeszéd alapján formálódó közvélemény. Más esetben egy különleges papucs tölti be ugyanazt a szerepet (*Szép asszony papucs*). Bencsikné csak addig marad hódító, amíg maga is hisz a híres suszter papucsának hatalmában. Amikor a mágia megtörik – hirtelen nagyon sok más asszony ugyanilyen papucsot visel – Bencsikné pillanatok alatt megöregszik. Ehhez hasonlóan a fent idézett babonás ing elégetése a Gaál-asszonyok megcsúnyulását eredményezi. Az ilyen típusú novellák a mágikus világlátásban a tárgyakban rejlő hatalmat a hit, az emberi értelmezés tulajdonítja. Esetünkben még fontosabb, hogy a történetekben nem más, mint a (szó)beszéd indítja el a változást. A hírverés, egy tárgy legendája magának a történetnek dinamikáját, alakulását jelöli ki.

A szóbeszéd, a hírverés egyrészt állandóságot, változatlanságot teremt, másrészt a szóbeszéd lelepleződése épp az állandóságból zökkent ki. Úgy is mondhatjuk, a szóbeszéd, a legenda fenntartása, továbbadása az egyetlen állandóságot garantáló princípium egy olyan világban, amelyet a szüntelen változás, felbomlás fenyeget. Az állandóság viszont a változatlan ismétlésben lehet elérhető. A híres Gaál-kisasszonyokról szóló novellában³⁴ Gaál Jeromos végrendeletének a Gaál-lányokról szóló tömör, frappáns jellemzése mintegy szállóigeként száll generációkon keresztül, meghatározva az udvarlás, férjhez menés állandó

³³ KRÚDY, *A háromlábú tyúk* = *Pókhálós palackok*, 221.

³⁴ KRÚDY, *A híres Gaál-kisasszonyok* = *Pókhálós palackok*, 260-266.

körforgását. A formula bár általános érvényű bölcsességnek hat, mégis kellően homályos ahhoz, hogy különböző értelmezéseket hívjon elő. Íme: „*A Gaál kisasszony mind egyforma, legényhez kedves, öreghez goromba; néki a lényeg az nulla, mindenben fő csak a forma.*”³⁵ A mondás kettős szerepű a történetben: egyszerre jellemzi az asszonyokat (ilyen értelemben leértékelő minősítés), de a Gaál-lányok híret, népszerűségét is képes továbbvinni. (Ebben a vonatkozásban épp a mondás pejoratív értelme változik legendásító értelemmé, mivel a „forma” ekkor a Gaál-lányok szépségét jelenti.) A novella csattanója: az öreg, vagyonos gróf elutasítása egy fiatal legény kedvéért szintén a végrendelethez – ezzel az állandósághoz – való hűség jegyében történik. A novellában tehát a hír, a mondás, a generációkon átívelő „bölcsesség” jelöli ki a narráció, a történet alakulását. Ugyanakkor a mondáshoz való hűség egy hagyományos életformabeli állandóságot, egyfajta ismétlődésben létesülő rendet is megteremt.

A fenti novellában a formulaszerűre csiszolt beszéd indítja el a képzeleten alapuló hír, a szóbeszéd világteremtő – úgy is mondhatnánk – történetteremtő erejét. De nemcsak ebben a történetben van ez így. Ahogy már volt szó róla, több novellában egy-egy szereplő életében történt változást, fordulatot a róla kialakult híresztelés indít el. Ilyenkor a figura köré költött csíraszerű történet magában a történetben, vagyis a történet szereplőjének életében okoz döntő változást.

Azonban a szóbeszéd, amelynek több esetben a mitikus-mágikus gondolkodás jelenti az alapját, nem az egyetlen nyelvteremtő evidencia. Számos esetben egy másik, a legendásításnak épp ellentmondó szemléletmóddal áll szemben. Mind a *Szép asszony papucs*a, mind *A babonás ing* című novellákban a férfiak leleplező szemlélete az asszonyok hiedelmeit, babonáit pusztán asszonyos hiúságnak minősíti. Ráadásul a novellák narrátora maga is egyfajta kettős játékot űz az olvasóval: hol a leleplezés hangjával, hol a babonás szólammal azonosul. A *Szép asszony papucs*ában maga is inkább – a suszter élelmes praktikájaként értelmezve – leleplezni igyekszik a babonát. (Ezt támasztja alá a suszter „ravasz”-ként való minősítése.)³⁶ *A babonás ing*ben a hosszabb narratori bevezető után – amely a híres magyar családok generációkon átívelő hiedelmeiről közöl eszmefuttatást – ennek mintegy egyedi eseteként tér rá a babonás ing történetére. *A selyemszoknyá*ban egy narratori személyes hangú, a selyemszoknya hiedelmétől elhatárolódó zárlat mintegy ábrázoló

³⁵ Uo., 260.

³⁶ Ehhez hasonlóan *A háromlábú tyúk* című novella narratori szövege az asszony saját önlegendásító, akár férjfogási praktikájaként leplezi le az asszony körül kialakult legendát. „A tyúk pedig tojta tovább az aranytojásokat. Vagy dehogyis tojta! Csak a ravasz Kandóné találta ki, hogy híres legyen az ő furcsa, háromlábú jószág. De hát miről is legyen híres egy szegény özvegy, akit még kíváncsi szépséggel sem áldott meg az isten?” Krúdy, *i.m.*, 219.

tükörbe helyezi a történetet, szinte ajánlatot téve az olvasónak, hogy azt egy frappáns – a narrátor által előadott – anekdotaként olvassa.

Itt kell kitérnünk a *mitikus* és *metaforikus* értelmezés kettősségére. Láttuk, a novellák világképét egyfelől az állandóság, a változatlan ismétlődés táplálja. A történetben kiinduló változás sok esetben ebből a hagyományos életformából való kimozdulás, a rend felbomlása, amely után a történet csakhamar visszaállítja ezt a körforgáson alapuló rendet. Ennek a rendnek, változatlan ismétlődésnek a mítosz, a mágikus gondolkodás a letéteményese. Ugyanakkor a mitikus világkép nyelvteremtést is jelent, hiszen láttuk, hogy a legenda, azaz az igazságértékétől elvált beszéd lényegként, értelemként konstituálódik. A legendák, a szóbeszéd nyelvét beszélők között ez a nyelv nem okoz semmiféle „ismeretelméleti kételyt”, ellenkezőleg nagyon is élő, úgy is mondhatnánk, saját életet élő jelenség. Ugyanakkor az élőbeszédszerűen megszólaló narrátor is minden esetben jelen van, és a történetek alakításába a maga értelmezéseit is beleszővi. A novellák így *párhuzamos világokat* tartanak fenn, amelyek több egymás mellett élő „valóság” meglétére figyelmeztetnek.³⁷ Az, hogy miért több és nem egy végső evidenciáról beszélhetünk – a szereplői nézőpontkülönbségek mellett – az indokolja, hogy a narrátor nézőpontja maga is vándorló jelleget mutat. Előfordul, hogy az elbeszélő is a mítosz, a babona nyelvét tartja a maga számára érvényes beszédmódnak. *A babonás ing* című novellában a narrátor a mitikus világkép győzelmével zárja le a történetet, igazat adva az ing legendájának.³⁸

Tehát a mítosz – amelyhez a szóbeszéd is hozzá tartozik – a novellák világképének csak az egyik oldala. A novellák alakjainak mitikus világnézete a történethez kommentárokat fűző narrátor számára sok esetben már nem érvényes. Ilyenkor inkább a narrátor történeten kívül álló, azt már egy külső pozícióból értelmező tevékenysége dominál. Azzal, hogy a mítoszt egyfajta ábrázoló tükörbe helyezi, azt mintegy metaforaként, a metaforaalkotás eseteként olvassa. Ebben az esetben a kép és dolog egysége már eltűnik, ehelyett a köztesség, azaz a képiség, a stilizáltság hangsúlyozódik. Hozzátehetjük: a narrátor látásmódjával azonosul az olvasó is, aki az elbeszélte események párhuzamosságát észlelve a teremtett világ

³⁷ Ezen a ponton egyetértően idézhetjük Bezeczy Gábor Krúdy párhuzamos világairól tett észrevételeit. A szerző megfigyelése szerint Krúdy elbeszélései gyakorta egyidejűleg különböző nézőpontokat, világfelfogásokat tartanak fenn úgy, hogy a szövegek nem állítanak rangsorbeli hierarchiát közöttük. A nézőpontok bármelyike egyaránt érvényes lehet. BEZECZY Gábor, *Krúdy Gyula: Szindbád*, Akkord, 2003, 31-42.

³⁸ „Így kiáltott fel (ti. Gaál Mihály), és a varázslatos inget, amelyet évszázadokig viseltek liliom testükön a babonás Gaálnék (...) – a tűzbe vetette. (...) A kéményen bedúdolt a szélvihar, mintha ezer ördög törekedne kifelé onnan a tűzből, és azóta nem szépek a Gaálnék. Még leánykorukban csak megjárják, de menyecskekorukban egyszerre megcsúnyulnak, megvénülnek. Hibázik nekik a babonás ing.” KRÚDY, *A babonás ing = Pókhálós palackok*, 191.

relativizmusát érzékeli. Mindez már a történetetek *teremtett, öntükröző* voltára irányítja a figyelmet. Az, hogy minden esetben több, párhuzamos történet létezik, az olvasónak azt sugallja, hogy történeteken kívül nem rendelkezünk biztos evidenciákkal. Ezáltal mintegy a történetalkotás keresztmetszetét is képesek megmutatni ezek a korai darabok. Az olvasó szemszögéből a legendaképzés magáról a történetalkotásról szól, annak mintegy allegóriájaként értelmezhető.³⁹ Hozzátehetjük: ez megint csak egy olyan jelenség Krúdynamál, amely önnön ironikusságát is leleplezi.⁴⁰

Az elbeszélői megsokszorozódás, amelyet a korai novellák esetében is megtalálunk ugyanilyen elbizonytalanító értelmű. Azokra a novellákra gondolunk, amelyekben az elmondott történet egy-egy mese, anekdota továbbadása.⁴¹ Ilyen esetekben a hallgató válik közreadóvá. Egy olyan narrációs eszköz ez, amelyben az *elbeszélttség* nem alárendelt, közvetítő, hanem *formaképző* elemként hangsúlyozódik. És ha mindehhez hozzátesszük, hogy több szöveg a mesélést állítja történetének középpontjába – mintegy mesélésről szóló mesélés – a történet iseri értelemben vett *színrevitel*szerű megjelenítéséről nem lehet kétségünk. A történetmesélés ekkor az ember világteremtő tevékenységének színrevitelévé válik, amely sok esetben önteremtés, saját magunk vágyak alapján történő (újra)alkotása. Krúdynam *A mesék megmaradnak* című rövid szövege⁴² vall talán erről a legegységértelműbben, amikor is a falu mesélő anyókája, a már csak történetekben élő öregasszony utolsó elmondott meséjében saját fiatalságát teremti újra. A történet itt nem az elbeszélés szokványos múlt idején alapul, hanem a jelennel egyidejű, a szöveg haladásával az időt törli el. A történet itt nem más, mint a mesélő saját története, amelyben a mese a vágyak révén a hiányra reflektál.⁴³ Azonban a történetet külső szemszögből is látjuk, hiszen a hazalátogató narrátorral együtt távolság teremődik az asszony nézőpontjától, és az olvasó is mintegy ezzel a külső szemmel azonosulva a vágyalapú történetalkotás ironikusságát figyelheti meg.

³⁹ A történetalkotás kapcsán különös jelentőségűek a legendaképződés azon kiélezett megnyilvánulásai, amelyben a „senki sem látta, de mindenki tudta elv” dominál. Ilyenkor a történetet a szóbeszéd, a hiedelem rajzolja ki. Lásd *A Gaálok öröksége* című novellát. KRÚDY, *A Gaálok öröksége = Pókhálós palackok*, 291-295.

⁴⁰ A már említett *A Gaálok öröksége* című történetben a legenda leleplezésével zárul a történet. *Az utolsó futóbetyár* című novellában a vármegye betyárt „szerződtet”, a betyárlegenda mesterséges fenntartása érdekében. KRÚDY, *Az utolsó futóbetyár = Pókhálós palackok*, 355-358.

⁴¹ Lásd az *Ebéd után, Filkóné, a mesemondó anyóka* című novellát. *Uo.*, 370-376, 550-556.

⁴² KRÚDY, *A mesék megmaradnak = Uo.*, 557-561.

⁴³ „...Mert tetszik tudni, Kelemen Jóska volt az én jegyesem, akit én megcsaltam, amíg katonasorban volt. Azért lettem ilyen öregasszony. De már nem messzire van a holdtölte. Jön a boszorkányinas, és márványpalotában, zengő rózsakertben fogunk majd lakni. Mindig nézem a holdat, és érzem, hogyan simulnak el a ráncok az arcomon. Most már harminc éves vagyok. Holnapra még kevesebb... Négy fehér lovon megyek Kelemen Jóskaért. Hát mit is tetszik akarni? Meséljek talán valamit? – kérdezte szinte boldog hangon.” KRÚDY, *A mesék megmaradnak = Uo.*, 560-561.

2.2 Beszéd és tapasztalat

A következőkben a Krúdy-nyelv beszédszerűségét a tapasztalat fenomenológiai-hermeneutikai hagyományból kölcsönzött fogalmával közelítjük meg. A tapasztalat ugyanis ebben a gondolatkörben termékeny szempontokat kínál az irodalom szövegeinek értelmezésében is.

Az, hogy a tapasztalat hogyan jön létre, miként válik az értelemteremtés forrásává, mindig is izgatta a filozófiát. Láttuk: Gadamer a hagyományban történő megértésnek is tapasztalatjelleggel tulajdonít, amely szerint a megértés egyszeri, személyes találkozás, tehát nem rendelhető alá valamilyen általános, mindenkre érvényes tudásnak. Gadamer Arisztotelészről kiindulva olyan gondolkodók tapasztalatról szóló elképzelését követi nyomon, mint Hegel, Husserl és Heidegger.⁴⁴ Ugyanakkor elutasítja azt az elképzelést, amely a tapasztalatot kiindulásnak tekinti általános fogalmak megalkotására, ehelyett – Hegelhez kapcsolódva – az elvárást keresztező *új* mozzanatát hangsúlyozza. Olyan váratlan, meglepetésszerű történés – mondja –, amelyben a tudat számára valami új keletkezik.

Azonban a tapasztalat nem pusztán a filozófia diskurzusában nyer különös jelentőséget. Legáltalánosabban az értelemteremtés folyamatát jelenti. Elsősorban történés, esemény, amely bevett elképzeléseinket, elvárásainkat felforgatja. Ha csak a mindennapi használatát tekintjük, akkor is elsősorban a személyes találkozást, egyszeri eseményt értünk alatta, amely valami új tudásnak a lehetősége. Azonban, ha szélesebb elméleti összefüggésbe kívánjuk állítani, Tengelyi László *Tapasztalat és kifejezés* című könyvét⁴⁵ említhetjük, amely ugyan a filozófiai hagyomány tapasztalat fogalmának újraértelmezését tűzi ki célul, azonban kitekintést tesz a filozófián kívül az irodalom, a nyelv, a történelem területére is. Abból az

⁴⁴ GADAMER, *Igazság és módszer*, 243-259.

⁴⁵ TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Bp., Atlantisz, 2007.

elgondolásból indul ki, miszerint a tapasztalat olyan a tudattalanból meglepetésszerűen előtörő történés, amely előzetes elvárásainkat keresztezi, ezáltal új értelmek teremődésének feltétele. A tapasztalat eseményjellege folytán ellenáll minden rögzítésnek, fogalmi kategorizálásnak. Hiszen megszilárdult tapasztalatainkat egy új tapasztalat bármikor érvénytelenítheti. Ezért mondja Tengelyi, hogy a tapasztalatot „áramló sokértelműség” jellemzi.

A könyv gondolatmenete leginkább Husserlrel kezdeményez párbeszédet. Ugyanakkor azzal, hogy sokrétűen, az értelemteremtés különböző területeire is kiterjesztve tárgyalja a tapasztalat fogalmát, azt az irodalom területére is alkalmazhatóvá teszi. A könyv erre vonatkozó fejezete, szövegértelmezése jól példázza, hogy az irodalom is képes érvényes tapasztalatokat teremteni, ugyan az életeseményekhez hasonló, de azoknál mégis intenzívebb, sűrítettebb tapasztalatokkal szolgálhat.

Tengelyi könyvének gondolatmenetéből most csak a nyelvről tett megállapításait emeljük ki. Tengelyi nyelv és tapasztalat összefüggésében Merleau-Pontyhoz kapcsolódik, aki nyelvről tett észrevételeiben a működő, eleven nyelvet veszi alapul. „A nyelvet mozgásában, áttételeivel, váltásaival, egyszóval a maga teljességében kell megragadnunk” – mondja egyik késői művében.⁴⁶ Azt azonban Merleau-Ponty sem állítja, hogy a nyelv képes elérni a dolgokkal való teljes egybeesést. A nyelv azzal együtt, hogy folyamatosan kimondja, megszólaltatja a Létet, mindig tartogat valami ki nem mondottat.⁴⁷ A kifejezés tapasztalatának köztes helyzetére Merleau-Ponty a talányosan hangzó „vad értelem” kifejezést kölcsönzi. Tengelyi értelmezésében a vad értelem a nyelv magától meginduló értelemképződésének egy olyan tartományára derít fényt, amelyet a beszélő alany soha nem vonhat maradéktalanul uralma alá. Vagyis a kifejezés tapasztalata ott érhető tetten, amikor olyan mondanivaló tör felszínre, amely túlterjed a beszélő alany szándékán.

A fenti gondolatok alapján tehát nem elhamarkodott azt állítani, hogy a beszédben, a dialogikusságban működő nyelvhasználatnak is tapasztalatstruktúrája van. Maga Tengelyi is említi a párbeszédet, mint egy olyan köztes helyet, amelyben – mint az idegennel való találkozás – az értelemteremtés elindulhat.⁴⁸ Ehhez hozzátehetjük: a párbeszédnek, a dialógusnak az előbeszéd különösen eleven, intenzív formája. (Itt újra csak emlékeztethetünk

⁴⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan* (ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond), Bp., L'Harmattan, 143.

⁴⁷ „Ahogy kizárt az, hogy a kérdés örökre válasz nélkül maradjon, és csupán a transzcendens Lét felé kinyíló tátongó úr legyen, ugyanúgy az is kizárt, hogy a válasz már mindig is benne legyen a kérdésben.” *Uo.*, 138.

⁴⁸ TENGELYI, *i.m.*, 267-268.

Heidegger és Gadamer a nyelvet beszédként tárgyaló elgondolására.) Az előbeszéd spontaneitása, a párbeszéd feszültsége az új, a váratlanul előretörő tapasztalatát foglalhatja magában. És ez az újdonság, váratlanság áll ellen annak, hogy a kifejezés rögzíthető, összefoglalható legyen. A nyelv ilyen tapasztalata mindig túl is mutat a nyelven, többet mond, mint ami kifejezhető, ezért mindig új mondanivaló forrása is egyben. A jelentés elhalasztódásával egy időben mindig új jelentés is képződik, azonban az újat – újra csak Tengelyi kifejezésével élve – „áramló sokértelműség” jellemzi.

Krúdy prózájára rátérve lássunk most egy olyan esetet, amelyben a „történettel társalkodó narrátori hang” egyben az értelemadás forrásává válik. Megint csak a korai novellák egyikéhez kell visszatérnünk. Az 1906-ban megjelent *A ló meg a szoknya* című történetben a tipikus Krúdy-hős: a magányos, örökös változatlanságban élő Rohonkay élete a lovak körül forog. Saját világa egyetlen Betyár nevű lovához kötődik. A változást, az állandóságból való kimozdulást lovának eltűnése jelenti számára, amikor is unalomból (?) kénytelen megházasodni. Ez a fordulat viszont már a novella kontextusában, világképében előkészített, amennyiben a ló és az asszony egymás felőli értelmezését mozgósítja. A narrátor a bevezetésben a lószakértő nézőpontját bevonva a nőkhöz is a ló ismerete felől közelít mondván: „*Hát az asszonyokkal is úgy vagyunk, mint a lovakkal. Nemes fajtájú, finom vérű jeles teremtmése mind a kettő Istennek.*”⁴⁹ A narrátor itt valójában egy kölcsönzött nézőpontból értelmez. A lóval foglalatosskódó emberek tudásán belül helyezi el azt az önmagában értelmezhetetlen jelenséget, hogy egy-egy esztendőben „nemesebb”, „jobb vérű” nők születnek – csakúgy mint a lovak esetében. A fenti kijelentés ugyanakkor nemcsak a lószakértők érvényes referenciáját vonja be, hanem egy közösségben általános nyelvet, világlátást, amely nem más, mint az anekdota.⁵⁰

A narrátor tehát egy idegen nézőponttal és ezzel együtt egy nyelvvel azonosul. Az általános „azok” vagy „akárkik” nézőpontja azonban csakhamar a történet főhősének, Rohonkaynak nézőpontjává válik, hiszen Rohonkay az asszonyokat csakis a lovakkal való kapcsolatában tudja értelmezni. Szirnyáknét megpillantva saját lovának hiánya felől fogalmazódik meg benne a házasság gondolata.

⁴⁹ KRÚDY, *A ló meg a szoknya* = *Pókhálós palackok*, 319.

⁵⁰ Az anekdota egysíkú jellemzése a narrátor szövegében az olyan állandó jelzők használatában is megmutatkozik, mint: az „*alattomos Rohonkay*”, vagy a „*nagy szakállú, nagy bajuszú Gaál*ok”.

„– Most már nem marad pedig egyéb hátra, mint a házasság. Nagyon üres az életem. A Betyár még elmulatott, de azóta mindig csak azon gondolkozom, hol találnék olyan lovat, mint amilyen a Betyár volt. Vagy, ha már lovat nem, hát asszonyt...”⁵¹

A főhős alakja, önmagában, rögeszméje nélkül szintén értelmezhetetlen. Bemutatható belső világa nincs, mind a történet kontextusában, mind a falusiak, de még Szirnyákné számára is *idegen*. A narrátor sem ismeri, legalábbis saját szólamán belül csak ilyen tulajdonságokkal jellemzi, mint: „ha kedve szottyant, elsétált a tizedik faluba, és onnan megállás nélkül vissza. Útközben nem beszélt senkivel, csak a szeme járt ide-oda a kalap alatt. Mindent megnézett alaposan, és hogy mit gondolt magában, azt senki sem tudhatta.”⁵²

A narrátor azonban Rohonkay idegenségét is kölcsönzött nézőpontból: a falubeliek látásmódjával azonosulva láttatja.

„Ez a Rohonkay nem is hozzánk való ember volt. Sunyi arcú, rövid lábszárával bizonytalankodva ógyelgő, kevés beszédű ember volt. Állítólag valahonnan a felső vidékről került ide birtokos embernek, és ha nem tetszett neki valami, azt mondta, hogy: az másképpen van náluk, ahonnan harminc esztendeje elkerült.”⁵³

A narrátor, úgy tűnik, később is ebből az idegen pozícióból beszél Rohonkayról például akkor, amikor kommentárjában elhatárolódik a főhős nézőpontjától: „Szirnyáknét éppen nem lehetett boszorkánynak nevezni, csak az olyan alattomos fráternek, mint amilyen Rohonkay volt.”⁵⁴ A narrátor ezzel szemben saját szólamában Szirnyáknét is az olyan „jóvérű” asszonyok fajtájából valónak látja, amellyel beteljesíti a ló-asszony párhuzamot. Azonban nemcsak a narrátor és a főhős nézőpontja, hanem az asszonyé is alárendelődni látszik ennek a párhuzamnak. Önmagát is egyfajta lóként pozicionálja.

„Rohonkay szó nélkül előhozta a színből a Betyár hagyományát, finom sárga bőr, ezüstös zabláját, csátérját, nyergét... Az özvegyasszony tréfás komolysággal dugta be a fejét a betyár szerszámjába.

– Akár nekem is illenék – mondta.

⁵¹ KRÚDY, *i.m.*, 321.

⁵² *Uo.*, 320.

⁵³ *Uo.*, 320.

⁵⁴ *Uo.*, 321.

Rohonkay rámeresztette a szemét. Amíg megindultak koponyájában a gondolatok rozsdás kerekei, a kis kocsi a piros napernyős özvegyasszonnyal már nagyon messzi járt. Rohonkay belebámult a felszálló porfelhőbe.

– Olyan idős lehet, mint amilyen a Betyár volna, ha élne.”⁵⁵

A történetben tehát az új értelem megszületésével történik változás: az asszony is egyfajta ló lesz, vagy legalábbis annak pótléka. Így a történetben beállt változás is valójában az állandóság, a változatlan ismétlődés egy formája lesz. A történet visszaáll az elején elindított ló-asszony párhuzam megnyugtató értelemrendjébe. Azonban a történet előrehaladtával, ahogy az asszony egyre inkább a bővérű, kikapós menyecske szerepébe kerül, a ló-asszony párhuzam is ironizálódik. Az, hogy a nő szépségével együtt a kacérság is együtt jár, már egy új értelmet von be az eddig érvényesnek látszó ló-asszony megfelelésbe. Innentől a novella egységes világképe felbomlik, amivel együtt jár, hogy Rohonkay elszökik a háztól, és ezzel együtt kiszáll a történetből.

Ezzel a novella akár véget is érhetne, azonban mégsem a felbomlott rend, az értelem hiányával ér véget a történet. A változás, a kizökent értelem csakhamar egy újabb ismétlődésen, állandóságon alapuló rendnek adja át a helyét. Rohonkay eltűnése után „a Gaálok tovább pipáztak az ámbituson, és az özvegyasszony nevetett.”⁵⁶ A narrátor maga is elismerni látszik azt, miszerint a ló-asszony párhuzam nem mindig érvényes, viszont mindezt az anekdota lekerekítő, megbékítő hangnemében teszi. A narrátor tehát nem az értelem hiánya, a törés, ellenkezőleg, az anekdotikus feloldás, a megbékélés jegyében zárja le a történetet.⁵⁷

Látható tehát, hogy a novella narrációja valamint a történet egymás feltételei, csakis egymás kölcsönhatásában léteznek. A narráció mozgó-értelemkereső tevékenységével együtt mozog, változik a történet. A narrátor kiszólásai, történettel való társalgásai idegen nézőpontból kölcsönöztek, ezáltal mindig egy-egy sajátos látásmódon belül értelmeznek. A falubeliek nézőpontja a saját- és az idegen (falubeli és falun kívüli) kettősségét mozgatja, a lószakértőé a ló-asszony párhuzamát. A narrátor mindkét nézőponttal azonosul. Azonban az értelemteremtés folyamata a ló-asszony párhuzam mentén történik, hiszen ez az azonosítás nemcsak Rohonkay de az asszony, a falubeliek nézőpontjában is jelen van. A megcsalás jelene azzal, hogy érvényteleníti a ló-asszony párhuzamot, idegenséget,

⁵⁵ Uo., 321.

⁵⁶ Uo., 323.

⁵⁷ „A Gaálok tovább pipáztak az ámbituson, és az özvegyasszony nevetett. Pedig a jó évjáratból való volt ő is. Csakhogy néha ebben is csalódik az ember. Csupán a lóban nem lehet csalódnai.” Uo., 323.

értelmezhetetlenséget csempész be az eddig érvényes világrendbe. Az idegenség itt értelmezhetetlenséget jelent, és ennek az idegenségnek a feloldására tesz kísérletet a jelenségeknek egymás szempontjából való értelmezése. Az értelemképzés folyamata a felbomlás-visszaállítás dinamikáját mutatja. Mindez Rohonkay életében megy végbe. Azzal, hogy az asszonyt többé nem lehet a ló-asszony megfelelésen belül elhelyezni, Rohonkay nemcsak az életéből, hanem a történetből is kilép, ezzel beteljesítve narrációban való idegenségét. A narrátor, mint a szövegben végig, itt is csupán szűkös, korlátozott tudásán belül kommentál: „ki tudja, miféle ravasz, alattomos cselekedet volt ez megint?” – teszi fel, az egyértelműen megválaszolhatatlan kérdést. A nyitott kérdést – ahogy már láttuk – a narrátor lekerekítő, feloldó gesztusa követi.

Jól látható tehát, hogy a novella egyszerre tartja fenn az idegenség, az értelmezhetetlenség, valamint az értelemadás kettősségét. Hiszen az értelemadás folyamata mindig láttatni engedi az idegenség tapasztalatát. Ebben az ide-oda mozgó játékban a narratori előbeszédszerű szölam a nézőpontok váltogatásaival vesz részt. Ezáltal maga is az értelmezés játékát mutatja meg, amihez hozzátartozik, hogy fel kell vállalnia hiányos tudását. Rohonkayt az elbeszélő szölamában mutatkozik idegennek. Azonban a történeten (mint teremtett világon) belül a narrátor már maga is idegen, mert – bár a közösség tagjaként beszél – de nem képes biztos evidenciákat adni. Társalkodó értelmezései révén ugyan folytonosan érezteti jelenlétét, de ez a jelenlét mindig más-más nézőpontok felé elmozdulás valójában. Még, amikor – úgy tűnik –, saját hangján beszél, találgat, bölcselkedik, akkor is egy szövegforma, az anekdota közösségben érvényes világlátását mozgósítja. Mondhatjuk tehát, hogy a narráció hiány-jelenlét kettőssége alapján történő formálódása egyszerre az új értelmek lehetősége, és ezzel együtt az értelemteremtés látszatát is felmutatja.

2.3 Párbeszédhelyzetek az *Ál-Petőfi* című regényben

Ha szem előtt tartjuk azt a humboldti tételt, miszerint minden világszemlélet saját nyelvet von maga után, az is világos, hogy a nyelvek kölcsönhatása mindig magában rejt egy idegenség-

mozzanatot. Az eddigi értelmezések már bemutatták, hogy a dialogikusság mindig a saját és az idegen párbeszédét feltételezi. Épp a saját is az idegen közti határ fenntartása lehet az új, termékeny értelmek lehetősége.⁵⁸

Az idegen, a másik jelenléte viszont nemcsak a megértés, de akár a *félreértés* forrása is lehet. A Krúdy-szövegek párbeszédes helyzetei sok esetben épp a dialógusban rejlő félreértést aknázzák ki. A szóbeszéd, a legendásítás, azaz a megbízhatatlan beszéd körén belül ez az idegenség, értelemelhajlás különösen szembetűnő. A narrátor ilyenkor folyton hangsúlyozza, hogy ő is csak más beszédeket idéz, közvetít, amelynek megbízhatósága kétséges. Ami történik, lehet, hogy így történt, ahogy a narrátor elmeséli, de akár másként is történhetett. Az a távollevő, amely legendás történetmondáshoz vezet a találgatás, a félreértés virtuális történeteit hívhatja elő.

A *podolini kísértet* című korai kisregényben a nizsderi vár ura (úrnője?) körül szövődik rejtély. A kísértetlét valójában ennek a bizonytalanságnak anyagszerű jelölője. A kísértet egyszerre dologi, látható, felfogható, ugyanakkor mégsem létező. Mint jelölőnek, utaló funkciója van, de egyben tagadja is a jelentett meglétét. Két világ határán állva magát a legendákon alapuló történetet allegorizálhatja. A fenti regényhez hasonló formát mutat *A bűvös erszény* című kisregény is, amelyben a történet végig egy távollevő körül forog: a megholt Riminiszki Kázmér kifogyhatatlan erszénye és az erről szóló legenda révén formálódik a történet. Innen adódnak a kisregény komikus helyzetei. Például az a rész, amelyben a gazdag rokon, Viczky-özvegy elmeséli, hogy minden vagyonát az emberek hiszékenységének köszönheti, a nem létező körüli történet egy újabb esete. Olyan történet a történetben, amelynek végső evidenciájaként a hiány mutatható ki.

Itt kell kitérnünk arra, hogy a biztos evidenciák hiánya, amelyet a legendásító köztudat feltételez, maga is egy műfaji emlékezetet hoz mozgásba. Nem másra, mint a *vígjáték* hagyományára gondolhatunk itt, amelyben a félreértés lényeges komikumforrás. De nemcsak a szereplők hiányos tudásából származó félreértés, hanem ezzel együtt a szereplők zsánerszerű, karikírozott jellemzése is az. Tudjuk, Jókai is előszeretettel aknázza ki a komikum ezen lehetőségeit, gondoljunk csak *Az új földesúr* című regényének mulatságos helyzeteire, egysíkú, karikírozott jellemeire.⁵⁹ Mikszáth is bőven él vígjátéki helyzetekre

⁵⁸ Bezecsky Gábor Krúdy korai novelláinak metaforaalkotását az idegen, párhuzamos világok elgondolásán belül tételezi. BEZECZKY Gábor, *Metafora és elbeszélés*, Literatura 1992/1., 3-25.

⁵⁹ Jókai és a magyar vígjáték-hagyomány kapcsolatáról lásd FRIED István, *Jókai Mór és a magyar vígjáték-hagyomány* = F. I. *Öreg Jókai, nem vén Jókai: Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Bp., Ister, 2003, 16-48.

emlékeztető fordulatokkal, szereplőkkel.⁶⁰ Krúdy esetében Jókai-Mikszáth hagyomány ebben az értelemben, azaz mint szövegközvetítő csatorna is újragondolásra érdemes. A félreértés komikus helyzeteit Krúdy esetében ezen szöveghagyományon belül is lehet vizsgálni, akár az intertextualitás egy olyan esetként, amely a helyzet- vagy jellemkomikum szövegemlékezetével lép kapcsolatba.

A következőkben egy 1923-ban megjelent regény: az *Ál-Petőfi*⁶¹ néhány beszédhelyzetét fogjuk megvizsgálni. Ebben a szövegben a narrátor olvasóval való társalgása mellett a szereplők párbeszédei, kommunikációs helyzetei is különös jelentőségűek. Ahogy egy későbbi elemzésben majd rámutatunk, a regény egészét a nézőpontok áramló, sokértelmű játéka, de ezzel együtt az identifikáció vágya is vezérli. Azonban az identifikációnak csakis a nézőpontok sokfélesége jelenti az egyetlen útját. A sokféle ál-Petőfi közül az „igazi”, identikus Petőfi (csak) a szereplők vágyszerű értelmezésének terméke, amelyek közül egyik sem fölérendelt a másiknak.

Ezen túl egy olyan regényről van szó, amelyben a Jókaitól, Mikszáthtól ismerős anekdotikus hanghordozásra bukkanunk. Megfigyelhető, hogy a regény narrátora élőbeszédszerűen, társalgó módon jeleníti meg ezt a világot. A beszélő maga is egy felvállalt nézőpont más, egyéb nézőpontok között. Az értelmek mindig több nézőpont összeütközéséből erednek, ezáltal az esetek nagy részében nem lehet szó végső értelmi instanciáról. A kialakuló – persze az olvasóban kialakuló – értelmek így mindig magukon viselik az idegenség bélyegét. Hiszen a beszéd már valami megértettet tükröz, egy kialakult nézőpontot, innen a személyes, általánosító vélemények sokasága ebben a beszédhelyzetben.

A következőkben tehát az *Ál-Petőfit* a nézőpontok egymáshoz való viszonyában közelítjük meg. A nézőpontok sokfélesége viszont egy olyan regénystruktúrát feltételez, amelyben a kohéziós erőt nem a cselekmény, a történetszál, hanem a nézőpontok, ideológiák egymáshoz való viszonya jelenti.

⁶⁰ Mikszáth komikuma kapcsán bővebben lásd SZALAY Károly, *Humor és satíra Mikszáth korában*, Bp., Magvető, 1977, 223-367.

⁶¹ Krúdy *Ál-Petőfi* című regénye először a *Magyarország* című napilap hasábjain jelent meg folytatásban 1922. július 30-tól november 1-ig. Első kiadása az Atheneumnál történt, szintén 1922-ben. Recepcióját tekintve a regény meglehetősen bizonytalan pozíciójú. A néhány lelkes hangú kritika, valamint a Krúdy-monográfiák hűvösebb méltatásain kívül nem találunk a regényről szóló elemző szöveget. Az életművet egységbe rendező, osztályozó szempontú monografikus munkák a történelmi regény műfaján belül említik. Ebben az olvasatban viszont jelentősége az ötvenes évek önkényuralmi időszakának korfestésében merül ki. Bár a recepció érzékeli a regény korábrázolásának furcsa – szélhámosokkal, megszállott Petőfi-kereső „hazafiakkal” benépesített – világát, mindez a Krúdy-hangnem „romantikájának” megbocsátó, feloldó értelmezésével találkozunk. Az 1923-as Petőfi-centenáriumnak szentelt év a regény kultikus, történelmi múltat idéző fogadtatását támogatja.

Ha a narrátor és a szereplők kapcsolatát emeljük ki, megfigyelhető, hogy azok egymáshoz képest szétartó viszonyban formálódnak. A narrátor mellett, hogy tág teret enged a szereplők beszélgetéseinek, vitahelyzeteinek, kommentárokkal, a saját meglátásaival egészíti ki a szereplők viselkedését. Egy olyan krónikás narrátori pozícióról van itt szó, amelyben a narrátor a közösség egy tagjának számít, aki így jártasnak tűnik a közösség szokásrendjében. Ezzel együtt a narrátor mégis korlátozott tudású, hiszen egy-egy félreérthető jelenség kapcsán – és a regény bővelkedik félreérthető helyzetekben – nem foglal állást, inkább részben saját, részben közösségi tudását mozgósítva találgat, értelmez.⁶²

A dialogikusság jelenléte nemcsak a Petőfi-értelmezések során, de a regény világát átszövő „irodalmias” látásmódban is nyomon követhető. A szereplők kapcsolatrendszerét ugyanis egy olyan közös kulturális háttér határozza meg, amely a kor irodalmát, úgymint Vörösmarty, Tompa, Kisfaludy, Ányos Pál költészetét hozza mozgásba. Ebben a kulturális közegben a költészet „alkalmazott literatura”-ként, mint a közösség tagjainak egymás közti kommunikációs formája funkcionál. A szereplők Petőfihez való kultikus viszonyulását egy ilyen kulturális háttér beágyazottsága teszi lehetővé.

Az irodalom, költészet regénybeli folytonos jelenléte, megidézése olyan irodalmon kívüli princípiumokkal fonódik össze, mint *természet, haza, magyarság*. Mindez az irodalom, a költészet kultikus magasabbrendűségét teremti meg. Amikor viszont a narrátor dialógusba kerül a szereplőkkel, vagyis egy-egy szereplő nézőpontjával saját nézőpontját szembesíti, épp ezt a kultikus szemléletet ironizálja.⁶³ A regényben minden szereplő alárendelt valamifajta tájjellegű irodalmi szemléletnek, még a Petőfi-keresés is nem kis részt ilyen alapon történik. A regény egyik jelenetében, egy Balaton-vidéki utazás során – amely a bujdosó Petőfinek indul nyomába – a narrátor a szőlős, lankás tájakat látva a közelmúlt költőinek emlékét idézi. Amikor a regény egy zsánerfiguraszerű szereplője, a Petőfit megszállottan kereső postamester hirtelen szavalni kezd, mindez esztétikai szemléletet megerősítő gesztusnak hat. A szavalást

⁶² Mindennek jó példája az egyik országúti vándorlegénnyel való találkozás jelenete. A figura a szereplők és a narrátor látószögében egyaránt ismeretlenként bukkan elő. Így a mesélő valójában a szereplőkhöz hasonlóan találgat, persze saját értelmezési kultúrájában, valamint egy irodalmi hagyományban gyökerező látásmód alapján.

„Ruházatát számtalanszor leírta Jókai Mór regényeiben, amelyek a régi Magyarországról szóltak. Úgynevezett „úri” vándorlegény volt, akinek holmiján látszott, hogy jobb időket látott, amikor még más viselte a ruhadarabokat.” KRÚDY, Ál-Petőfi = Aranyidő (Mit látott Vak Béla Szerelében és Bánatban, Őszi versenyek, Ál-Petőfi, Hét bagoly, Aranyidő), szerk. Barta András, Bp., Szépirodalmi, 1978, 226.

⁶³ Itt kell megemlítenünk, hogy az irodalom kultikus, ugyanakkor ezt a kultuszt leépítő szemléletmódja több más Krúdy-regénynek is sajátja. Ide tartoznak például *A vörös postakocsi*, a *Velszi herceg*, *Francia kastély*, továbbá a *Hét bagoly* című regények. Ehhez kapcsolódóan lásd FÁBRI Anna, „Egykor regényhős voltam...”. *Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben*. <http://www.c3.hu/scripta/holmi/00/06/07fabri.htm> (2011-05-09)

azonban egy olyan narrátori kommentár követi, amely épp a költészet közegetől teremt távolságot.

„ – Ányos Pál! – kiáltotta a postamester fennhangon, mintha itt járna valahol a boldogtalan, beteg költő a közelben, és nem halt volna meg vagy hetven esztendő előtt. – Ányos Pál! Én ismerlek, én tudom, hogy te voltál a legszomorúbb szerelmes! Ím, halld versedet:

*Ah! Kegyetlen Párkák,
Kik e sírba zárták,
Szívemet,
Kedvemet
Füstbe oszlatták.*

(Így jár a legtöbb utazó, aki Badacsony környékén utazik. A költők emléke oly közel van itt az országúthoz, mint a kihajló szilvafa. És az öreg postamester bizony nem tartózkodott a költői kitörésektől, miután Juliska keze ügyébe adta a diót, amelyet otthon főztek.”)⁶⁴

A költészet ironikusan kisajátító értelmezése a regényben lényegében hasonló zsánerfigurákhoz köthető. A vidéki, diploma nélküli ügyvéd, Sloff figuráját a közösségi tudásban megtapadt karakterjegyekkel jellemzi a narrátor.

„Nagyon szerette a bort és a borban a költészetet Sloff uram. Ha többet ivott a pohárból, ömlött belőle a sok régi költemény.” Vagy: „Délutánra hajolt a nap, minden túladunai ember tudja, hogy a nagyszerű Sloff ügyvéd úrral ilyenkor már nem lehet peres ügyekről beszélgetni, de annál inkább a pincében csillagászatról, természettudományról, históriáról és költészetről. Bor a bogara.”⁶⁵

Akár a bahtyini kétszólamúságnak is jó példái is lehetnének a fenti szövegrészek. Utóbbi esetben a narrátor már nem csupán keretezi, kommentálja a szereplő beszédét, de egyetlen megnyilatkozáson belül két nézőpontot ütköztet. A narrátor társalgó hangja így belülről is rétegzett: a figurát saját, ugyanakkor egy tágabb, közösségi nézőponton keresztül állítja elének. S ha ezt a hangot egy tágabb kontextussal, immár a regény textuális pátozával vonjuk dialógusba, az irodalmiságnak ugyanazt az ironizáló értelmezését kapjuk, mint a postamester szavalásának szövegében.

Az előző szövegben már láthattuk, hogy a narrátor egyfajta általános, a közösségben érvényes tudást is mozgósít. A regény egészen végigvonuló „azt mondják...” típusú

⁶⁴ KRÚDY, *i.m.*, 224.
⁶⁵ *Uo.*, 243-299.

beszédmód a narrátort egyrészt a közösségen belül pozicionálja. Így egyfajta értelmezői hitelt is számíthat az olvasótól. Másrészt viszont saját elbeszélői helyzetét is ironizálja, mivel tudása nem megbízható forrásokon, hanem találgatásokon alapul. Ez a megbízhatatlan narrátori pozíció elegendő ahhoz, hogy egy szereplői beszédsszólammal társalogva elbizonytalanítsa annak igazságtartalmát. Így válik az olvasó számára a postamester „kényes” hivatali teendője megszálott voyeurizmussá például.

„...és éppen a lakatot készült feltenni az ajtóra, hogy kellőképpen bezárkózzék a hivatalos munkához – talán a *Deutsch kisasszony* levelére volt oly kíváncsi, akiknek a minap ment vissza az eljegyzése – ...” (Kiemelés – F. K.)⁶⁶

Ez a kijelentés a postamesternek Amandával való párbeszéd részletével összeolvasva válik ironikussá. A munka jelentőségének hiperbolizálása és a levelek felbontásának kicsinyes gesztusa között teremődik feszültség.

„– Most nem érek rá édes szentem, a hivatalos dolog az első, a postát kell átvennem, nagy értékek, állami levelezések szoktak az én postámban lenni. Talán egész Európában nincsen olyan kényes állás, mint az enyém.”⁶⁷

A szereplői beszélgetések is magukon viselik a nézőpontok összeütközéséből eredő feszültséget. A néhány vonásra redukált zsáner-alakok dialógusai a csattanóra kiélezett, replikaszerű beszélgetést mozgósítják. Az egymást „ugrató” kommunikációs forma szép példája a regénynek az a jelenete, amelyben a Bujdosó keresésére indult tisztartó-családhoz csatlakozott zsánerfigurák kötetlen, anekdotákat is játékba hozó beszélgetésére kerül sor. Erdélyi Dani – aki egész Dunántúlon egy anekdota által, egy vele megtörtént egyszeri esetről ismert – azzal tudniillik, hogy részeg fővel belefagyott a sárba – a kor irodalmi életét szintén anekdotákon keresztül közvetíti. A beszélgetés itt az élőszóbeli dialógus által teremti az értelmet, méghozzá úgy, hogy az egyik megnyilatkozás idézi elő a másikat, mint kérdésre válasz, kijelentésre ellentmondás. Az eleven párbeszéd ebben az esetben a hozzátoldás, a „válasz-szó” elvárási rendszerét mozgósítja.

⁶⁶ Uo., 263.

⁶⁷ Uo., 263.

A vágy beszéde

Az eddigi értelmezésben már láttuk, hogy a regény narrátorának és szereplőinek dialógusa is komikus, a beszélőt parodizáló idegenséget teremt. Ugyanakkor a regény szereplői párbeszédeiben már kimondottan *félreértésről* beszélhetünk, amennyiben különböző nézőpontból formálódó beszédszólamok lépnek kapcsolatba egymással. Azt is mondhatnánk, hogy ilyenkor nem jön létre értelmes dialógus, mivel a beszélők valójában elbeszélnek egymás mellett anélkül, hogy megszólítanak a másikat. Valamifajta süketek párbeszéde van itt jelen, vagy a félreértés mégis fenntarthat valamilyen értelmet? Miféle produktivitása lehet a félreértésnek?

A következőkben egy olyan párbeszédes részre irányítanánk a figyelmet, amelyben a nézőpontok összeütközését a *vágy* logikája szervezi. A félreértés forrása tehát a vágyban jelölhető meg, ugyanakkor ez a félreértés a vígjáték hagyományát felidéző komikus szituációt teremt.

A regénynek arról a jelenetről van szó, amelyben Isztricsné, az egyik – szerelemre és Petőfi birtoklására vágyó – úriasszony megtalálja és vallatóra fogja az éjszakai erdőben meghúzódó Bujdosót. Bujdosó mint az egyik ál-Petőfi esetlen figurája a regényben végig jelen van, hol egyik, hol másik „hazafi” / „honleány” rejtegetett tárgyaként. A „*költőt*” *elfogják* című fejezet a regény olyan része lehetne, ahol végre fény derülhetne az eddig folyamatosan rejtőzködő Bujdosó kilétére. Tegyük hozzá, elsősorban Isztricsné számára, hiszen – ahogy már a címben használt idézőjel is sejteti – a narrátor a regénybeli elszánt Petőfi keresést is ironikus fénybe állítja. (Az olvasó tehát többet tud, mint a szereplők.) Az „igazság”-nak szereplők számára való kiderülését azonban épp az értelmezői nézőpontkülönbségek hiúsítják meg folyamatosan.⁶⁸ Isztricsné számára Bujdosó elsősorban *idegenként* pozicionálódik. Idegen marad abban az értelemben, hogy az asszony számára Bujdosónak éppen hogy nem mássága lesz értelmezési lehetőség. Ezzel szemben saját előzetes igazságát akarja beteljesíteni általa. Ezért, bár azzal a szándékkal közeledik hozzá, hogy kiderítse, ki is valójában, ezt a szándékát vágyközpontú retorikája minduntalan

⁶⁸ Az, hogy az olvasó számára egyértelműen ál-költő figurát az asszony Petőfiként ismeri fel, ráadásul egy nevetséges, szóbeszédalapú érv alapján, jól megfigyelhető az – a Krúdy-szövegek narrátorára másutt is jellemző – ábrázoló szándék, amelyben a vágyalapú értelmezés komikuma lepleződik le.

meghiúsítja. Bujdosónak emiatt esélye sincs kitörni az idegenség, a totális másság helyzetéből.

Hogyan történik mindez? Isztricsné egy olyan mélységet, titkot feltételez a Bujdosóban, amelyet a másik nélkülöz. Mindez kettejük párbeszédéből derül ki. Megfigyelhető, hogy mivel Bujdosó tevékenysége azzal, hogy csupán ellenállásra szorítkozik, épp önmagát, identitását nem képes megmutatni. Valójában az asszony bekebelező szándékával szemben tanúsít ellenállást. Így Bujdosó beszédszólama, kétségbeesett védekezése valójában az asszony értelmező hozzáállásának ironikus tükré lesz. Ebből a „beszélgetésből” tudjuk meg, hogy Isztricsné számára Bujdosó pusztán saját vágyának kivetüléseként jelentős. Hiszen az erőszakosság, a birtokbavétel gesztusa a másik tárgyyszerűségét, a megfordíthatatlan alany-tárgy irányulást feltételezi. A bujdoso figurának ahogy neve, úgy identitása, hangja sincs, nem képes meghatározni magát.⁶⁹ Tárgyszerűségében kap csak létet, az asszony vágyának potenciális betöltéseként.

Az alany-tárgy viszony kettejük „párbeszédében” realizálódik, és képes azt ironikus tükörbe állítani. Isztricsné és a Bujdosó beszélgetése *a semmi, a hiány* körül forog: hiszen Bujdosó vallatással szembeni ellenállása mögött az asszony olyan titok, lényeg meglétét kutatja, amellyel az valójában nem rendelkezik. Ezért áll elő az, hogy az asszonnyal szemben nem képes meghatározni magát, nincs egy olyan önálló beszédszólama, amivel ki tudna törni a vágy tárgyának szerepéből.⁷⁰ Azonban meg is fordítható a kérdés, mivel az ellentmondás, az önmeghatározás sikertelensége nem kis részben az asszony erőszakos hozzáállásán, mintegy bekebelező szándékán alapul. Az erőszakos értelemtulajdonítás –, amelyet valójában a hiány köré költött retorika teremt – a regény vizsgált fejezetében a szereplők komikusan szemben álló karakteréhez vezet. Az asszony részéről alkalmazott fondorlatosság ironikusan visszajára fordul, és a saját hatalmát fitogtató, domináns nő karakterének, mintegy önparódiája lesz.⁷¹ Hiszen a tapasztalatokban bővelkedő, okos asszony szerepkörét itt épp Bujdosó esetlen, ügyefogyott figurája érvényteleníti.

⁶⁹ „ – Miért bujdosik tehát, ha nincs semmi oka? – firtatta Isztricsné.

— Száloomra méltó ember vagyok, ennyi az egész. Nem tudok egy helyben megmaradni.

Valami hajt előre, amint a szélmalom forog, ha rágyújt a szél.” *Uo.*, 257.

⁷⁰ „ – Mit mondjak? – nyögött fel a Bujdosó. – Egyik határból a másikba futok. Pincébe zárnak jóindulatból, szénaboglyába bújtatnak, mikor én az árokparton is ellakhatnék, egy helyen a szakállamat akarták levágni öreg asszonyságok, máshol béresmunkát kellett végezni, pedig nem szeretek trágyát hányni. Hát ha igazán én volnék Petőfi Sándor: megérdemelném, hogy kurjongató úriemberek ugrassanak fel az álmomból?” *Uo.*, 258.

⁷¹ Itt jegyezzük meg, hogy a narrátori értelmezés szintén alárendelődik a leegyszerűsítő-szembenálló alakteremtésnek. Lásd: „Isztricsné nagy tapasztalatú, furfangos asszony volt, sok férfit ismert életében, kiigazodott a férfiak udvarias hazugságai és elhallgatott igazmondásai közepette; nem arra volt kíváncsi, amit a férfiak a szájukkal mondanak, hanem arra, amit ott hátul, ahol legsimább a koponyájuk: gondolnak.” *Uo.*,

A regény kontextusában is jelentős ez a szövegrész, mivel maga a regény sem szól másról, mint a vágyak alapján történő félreértésről. Ugyanez a vágyyszerűség eredményezi az alakok komikus karakterét, ugyanakkor a félreértésekben bővelkedő helyzeteket is.⁷² A komikus helyzetek is hasonló értelmezési kudarcokból eredeztethetőek. A megszállottan Petőfi nyomát kutató postamester, Porti Ferke például saját kisszerű hiúsága folytán kerül rendre komikus helyzetekbe. De a regény honleányi szerepkörben tetszelgő úriasszonyairól is kiderül, hogy sokkal inkább szereleméhségük csillapítása érdekében, mintsem hazafias kötelességből rejtegetnek bujdosókat. Ez a komikum a Petőfi-mítoszra vonatkozóan már paródia is, a Petőfi-mítosz visszájára fordítása. Hiszen a vizsgált fejezet rabszíjra vert ál-Petőfi képe már önmagában is parodisztikus hatású, hasonlóan a regény záró fejezetéhez, amelyben a szerelmi rabszolgaként tartott ismeretlenből hősnőnk valamiféle Petőfihez hasonlító önálló, szabad személyiséget próbál faragni.

Azonban épp ez a vágyak felőli komikus-ironikus értelmezés lehet mégis produktív erejű a regényben. A legenda, a szóbeszéd (láttuk az *Ál-Petőfi* szövege is ezen alapul) vagyis a nem megbízható beszéd egy olyan végső evidencia, amely azzal együtt, hogy a hiányra mutat, a történetképzést is elindítja. A közvetlen, társalgó hang, a narrátor hangja tehát mélységesen közvetített: csak a legendásított köztudattal léphet kommunikációs helyzetbe, önálló értelmezői hatásköre korlátozott. Ahogy maga látja a szereplőket, helyzeteket, az szintén részben legendás: a szereplők tipikusak, a „mindenki” nézőpontján belül állnak, önálló arccal, személyiséggel nem rendelkeznek. Maguk is egy-egy vágyban, rögeszmében fixált alakok, saját vágyuk működésébe zártan léteznek. (*A bűvös erszény* című kisregényben például a hirtelen változás: szembesülés a kifogyhatatlan erszény nemlétével reflektál a vágy meglétére.) Az alakok sincsenek tehát tisztában önnön eredetükkel: úgy, ahogy a történet bármely pontján változás állhat be, vagy újabb történet felé gyűrűzhet, magukban a szereplőkben is számukra ismeretlen történetek rejtőzhetnek. A hirtelen változás (a szereplők esetében a szerelembe esés vagy megőrülés) inkább megsokszorozódás, részekre szakadás, mint valamiféle egység kibontásának tekinthető.

A történetmesélést tehát épp az elmondhatatlan tartja fenn. A biztos evidenciák hiányára viszont nézőpontok, az értelmezések megosztottsága világít rá. Megfigyelhető, hogy Krúdy szövegeiben minden beszédszólamot már eleve valamilyen olvasó, értelmező pozíció

255.

⁷² Lásd például Radics János valamint a postamester „párbeszédét”, amelyben Radics a szó szoros értelmében süket, nem érti, amit Porti Ferke mond, illetve félreérti azt. A nem értés itt a helyzetkomikum tipikus vígjátéki helyzetét teremti. *Uo.*, 233-235.

határoz meg. Minden beszéd már eleve értelmezett, ezért más beszédszólamok csak megsokszorozhatják az értelmet, de az olvasót egyik nézőpont sem tudja meggyőzni a maga igazáról. És ez már a beszélgetésszerűség, a Krúdy-szöveg dialógusainak iróniája lehet. Ez az irónia ugyanakkor az értelemadás *képe*, a történetképzés olyasfajta *színrevitele*, amely a történetek végső határát, mint látszatot is felmutatja. Ezért Krúdynál az a metaforikus értelemképzés, amely a nézőpontok összeütközéséből adódik, és amely a korai dzsentritémájú novelláinak alapja⁷³, sem mentes az iróniától. Hiszen bár a regény szereplőinek a mítoszok által alkotott világ megnyugtató rendet képvisel, az olvasó számára az értelemképződés eredete (mint metaforikusság) minduntalan lelepleződik.

2.4 Társalgó emlékezés?

A Krúdy-életmű kiterjedt vonulatát képezik azok a közelmúltat felidéző szövegek, amelyek a 19. század végi, 20. század eleji fővárosi – immár végérvényesen eltűnt – életforma magasabbrendűségét hirdetik a jelen idejéhez képest. Az emlékezés szerepére a dolgozat egy későbbi fejezetben térünk ki, most csak a szövegek dialogikus jellegét vizsgáljuk. Ebben az értelemben a szövegek retorikai működésmódját hangsúlyozhatjuk.

Ahhoz, hogy a szövegek narrátora fenntartsa a múlt nagyszerűségét egy hangsúlyos meggyőző retorikát kell mozgatnia. Mindez egy homogén elbeszélői hangot követel, amely képes saját véleményének megnyerni az olvasót. Az elbeszélőnek egy közösségi „mipozícióban” fenntartott narrációja ezt az elbeszélői hitelt szolgálja. Nemcsak mint autonóm személy, de egy közösség tagjaként még inkább jogot formálhat egy olyan emlékezésre, amely maga is közösségi múlton alapul.

Ezek a szövegek sokkal inkább felvetik az elbeszélői *hang* kérdését, mint Krúdy egyéb írásai. A genette-i megkülönböztetés: a *ki lát* és a *ki beszél* közül, úgy tűnik, az utóbbinak a szerepét hangsúlyozzák. Az olvasónak gyakran az az érzése, hogy a szövegek nem egyebek

⁷³ Ezzel kapcsolatban lásd BEZECZKY Gábor, 58-as számú jegyzet

egyetlen, mindent átfogó hang beszédfolyamánál. Itt a szövegszervező erőt nem elsősorban a nézőpontok játéka jelentik, mivel minden idegen nézőpont a narrátor beszédszólamán szűrődik át. Sőt, a szövegeket teljesen átjáró elbeszélői hang nagyon gyakran közvetlenül is megmutatkozik: az egyes szám első személyben, saját élményeit idéző, vagy az olvasót közvetlenül megszólító hangban ez különösen nyilvánvaló. Az elbeszélő ilyenkor egy láthatatlan, elképzelt közösséggel kezdeményez párbeszédet.

Ahogy már szó volt róla, a társalgó narráció itt valójában monologikus szerepű: olyan retorika része, amely a meggyőzést szolgálja. Meggyőzést arra vonatkozóan, hogy ez a felidézett világ hiteles, másrészt viszont ez a múlt értékesebb is a jelennél. Az auktoriális funkciónak megfelelően az elbeszélőnek itt tanúként kell feltüntetnie magát, a közelmúlt mintegy utolsó élő tanújának. Csak ezáltal tarthat igényt elbeszélői hitelre. A feltűnően gyakori elbeszélői kiszólásoknak ezzel szemben, úgy tűnhet, nincs nagy jelentőségük ebben, hiszen a narrátor ekkor csak saját beszédpozícióját viszi színre. Az elbeszélői kiszólások így pusztán valamiféle önismétlő alakzatnak tűnhetnek. Olyan beszédnek, amelyben a narrátor önnön kedvéért dramatizál. Azonban az elbeszélői kitérések, véleményformálások mégsem lehetnek másodlagos részei egy olyan narrációnak, amely az *elbeszéltségen*, a mesélés gesztusán alapul. A mesélői tevékenységre való reflexió, az tehát, hogy a mese nem önmagától formálódik, a szövegek szerkezeti, egyben világnézeti alappillére is. Krúdy több helyen kitér rá, hogy maga a mesélés is a mára már eltűnt múlt századi tevékenységek egyike, és így ellentétben áll a 20. század tettekre, cselekvésre sarkalló világával.⁷⁴ Az elbeszélő azzal, hogy láthatóvá teszi a mese fonalát, poétikájában is megidézi-teremti a 19. század világát. Hiszen a mesélés, méghozzá az a ráérős mesélés, amelyet a Krúdy-szövegek elbeszélője favorizál, jellegzetesen múlt századi magatartásnak számít. A múlt jelenlevővé tétele, – amely a szövegek szándéka – tehát csak szövegszerűen, a múlt századi szövegformálást alapul véve lehet teljes.

Ez az elbeszélő helyzet még inkább kapcsolatban áll az idővel, hiszen a múlt és a jelen közti törést egyrészt láthatóvá teszi, másrészt az emlékezés által el is tünteti az idő szakadékát. Így az elbeszéltséget tükröző „*emlékeztek*” megszólítás –, amely egy képzeletbeli közösséget megcélózva a narrátort is közösségbe vonja – olyanfajta törést mutat az időben,

⁷⁴ „Pesten alig van olyan ember, aki ráérne a memoárjait megírni. Még kevesebben akadnak az írók között olyan szerencsések, akik a gondtalan öregség enyhe kandallójánál gondolhassanak vissza az izgalmas múlt időkre; itt mindenkinek a jelenért, a déli harangszóért kell dolgozni, nem ér rá roskadozó válla fölött visszanézni a lemenő holdvilágra. (Én is csak úgy lopva jegyezgetem fel neked ezeket a sorokat olyan időben, amikor az újpesti partokon még nem túlkölte a gyárkémények, a margitszigeti lóvasút se döcögött el ablakom alatt, egyedül a verebek, fiatal varjak és csekélységem vagyunk ébren a világból.)” KRÚDY, *Heltai és társai*, http://www.akonyv.hu/klasszikus/krudy/regi_pesti_historiak.pdf (2010-10-8)

amelyet szintén az emlékezés immár fikcióteremtő munkája ellensúlyoz valamennyire. Az olvasóhoz forduló kibeszélés, – amely egyben a szövegnek megfelelő olvasót is teremti – így olyan gesztus, amely állandó oda-vissza való átjárást teremt a két idősík között. Egyszerre beszél a jelenből, az elbeszélés idejéből, továbbá a múltba való elmerülés szövegét vezeti be. Hiszen az *emlékeztek* megszólítás valójában a narrátor emlékező munkájának valamiféle hívószava. És innentől a mesélés már egyet jelent az emlékezéssel.

A kiszólás gesztusával az elbeszélő saját narrátori pozíciójára is reflektál; az emlékező narrátor felejtésnek való kitettségét, ezzel megbízhatatlanságát is felvállalja. Az emlékezés gesztusa ugyanis feltételezi a letűntet, az elmúltat, azt, hogy a felelevenítéshez a képzelet munkájára van szükség. Krúdy nem egy szövegében említi, hogy ez a 19. századi múlt már elhomályosult, kalendáriumokból, regénykönyvekből lehet nyomára bukkanni⁷⁵. A fikció birodalmába tartozik tehát. Ennek megfelelően a narrátori hang, a folytonosan áramló emlékező *beszéd* itt talán még inkább teremtő szerepű, mint Krúdy egyéb szövegeiben. Itt a múlt teljes egészében az értelmezői tevékenység függvénye. A narrátor így több funkciót tölt be: egyszerre társalog az olvasóval, és egyben a múlttal is dialógusba lép, hiszen egyszerre teremti és oldja ironikusan távolivá a múlt fikcióját. Ez a homogén, a meggyőzés folytán monologikusnak tűnő hang felvállalt szubjektivitása révén minden felidézett idegen nézőpontot a saját állásfoglalásán keresztül állít elénk, nem hagy teret az olvasónak, hogy más nézőpontokat a maga „valóságában” megismerjen.

Az eddigiek alapján felvetődik a kérdés, ezek a bevallottan nosztalgikus, az emlékezést mindennél többre tartó szövegek, hogyan kezdeményeznek párbeszédet az olvasóval? Hiszen – ahogy már láttuk – a szövegek társalgó pozíciója gyakran él a címzés, a megszólítás eszközeivel, egyszer egyenesen megnevezve a hallgatót/olvasót, máskor csak az *emlékszel* vagy *emlékeztek* formulát alkalmazva. Hozzá kell tennünk, hogy a mai olvasónak mind a szövegekben megalkotott múlt, mind a narrátor jelene már történelemnek számít. Hiányzik az az élő kapcsolat, amely a Krúdy-szövegek narrátora, valamint az általa felelevenített múlt között még létezett. Továbbá mivel ez a múlt szövegekben teremődik, már nem annyira történelem, sokkal inkább a fikció közege. A jelenbeli olvasó átadhatja magát a sodró erejű nosztalgia regiszterének, azonosulva a szövegben megcélzott befogadóval, így valamilyen személyes hangoltságú érdekes kordokumentumként is olvashatja ezeket a

⁷⁵ „Emlékszel a régi magyar költőkre, akik minden baracklekváros hangulatát, krémes uzsonna tereferéjét, félholdas éjszakai ábrándozását, Anna-bálos muzsikáját papírra vetették az egykori magyar életnek?

Akik még így látták saját szemükkel Magyarországot, amint ezt mi már csak kalendáriumokból, regénykönyvekből ismerjük;...” KRÚDY, *Holt írók*

http://www.akonyv.hu/klasszikus/krudy/regi_pesti_historiak.pdf (2010-10-8)

szövegeket. De szakíthat is a szövegre (narrátorra) hagyatkozó, az olvasót alárendelt szerepben tartó hozzáállással, és inkább egy olyan gyanakvó olvasó pozíciójába léphet, aki a szöveg öntükröző gesztusaira figyel. A társalkodó narrátor párja, ideális olvasója így sokkal inkább valamifajta társalkodó olvasó lehetne.⁷⁶

Ez az olvasó már sokkal inkább ironikusan áll hozzá a narrátor által teremtett múlt világához. Mivel maguk a szövegek is bővelkednek ilyen öntükröző, a fikcionalitásra visszavetülő alakzatokban. Öntükröző alakzat az emlékezésre való felhívás, de az intertextualitás jelenléte is az, hiszen az emlékezet megalkotott „eredeté”-re tesz reflexiókat.

A Budapest-szövegek elbeszélői helyzete a meggyőzés folytán tehát monologikusnak tűnik, de mélyen magában hordozza a dialogicitást. A személyes narrátor azzal, hogy a beszéd, az elbeszélés munkáját láthatóvá teszi, olyan szöveget alkot, amely már magába foglalja, úgy is mondhatnánk, színre viszi előzetes megértettségét. Krúdy emlékező szövegei a saját és idegen feszültségének olyan kettősségében formálódnak, amelyet Bahtyin *kétszólamú szó* fogalmaival közelíthetünk meg szerencsésen. A megértettség ugyanis nem tudja elkerülni más idegen nézőpontok bevonását, a párbeszéd tevékenységét. A saját, személyes ezáltal egyhangúnak tűnő szólam tehát mindig egy másik, idegen nyelvet is mozgásba, értelmezésbe hoz. A narrátor – mint aki közösségben otthonos – bőségesen idézi a közelmúlt városi legendáit, anekdotáit, általános véleményeit. Az „esőcsináló mérnök”, *Vozáry* komikus figurájára, például, szintén egy közösségi nézőpont bevonásával emlékezik.

„Pesten szeretik a furcsa, rejtelmes embereket. A legtöbbben Vozáryt olyanformán képzelik, mint egy középkori bűvészt, aki a budai oldalon varázsvesszejével szétűzi a Pest fölé tolongó esőfellegeket az ég négy tája felé.(...)”

Az öreg Vozáry – legtöbbben mégis csak ezt hiszik – egy régi világbeli lovag, aki találmányával a pesti nőknek felhőtlen tavaszi napokat óhajt biztosítani; fiatal korában bizonyosan rajongott a szépnemért, és öregségére villamos sugarakkal árasztja el az égboltozatot, a várost, a szíveket, a gondolatokat... És a rejtelmes, tavaszcsináló férfiúról a pesti társalgási nyelv számos tréfás fordulatot produkált.”⁷⁷

Azonban a dialogocitás nemcsak a közösségi nézőpontok bevonását jelenti. Az elbeszélő *saját*, személyes hangoltságú szövegében is ott van a saját és a másik feszültsége. Ilyenkor az olvasó olyan szöveggel szembesül, amelyben eleve a megértett, az egyneműnek

⁷⁶ Lásd TAHIN Szabolcs, 12-es számú jegyzet
⁷⁷ KRÚDY, *Vozáry*, http://www.akonyv.hu/klaszikus/krudy/regi_pesti_historiak.pdf (2010-10-8)

tűnő, saját nézőpontból formált múlt is nyugtalanítóan megosztott. A szövegek ugyanis azzal, hogy szövegszerű eredetükre mutatnak, szükségképp a jelölők láncolatán belül maradnak. Az emlékezés mindig elsősorban szavakra, bejáratott, sokszor klisészerű fordulatokra támaszkodik, amelyek a szövegben minduntalan felfedik magukat. Ennek bizonyítására álljon itt az *L.M. emlékkönyvébe* című szöveg bevezető bekezdése.

„Mostanában Magyarországon mindenki álmodik.

Álmodik a múltról és a jövőről; álmodik nagyéletű hatalmas apjáról; a temetőbe százesztendős korában sem szívesen megtérő, gyönyörű tizenkilencedik századot átélt nagyapjáról; sólyomröptű gondolatú, régi nagy magyarokról; a honszerelem rőzselángját két tenyerükkel óvó, búséletű, de nem koldus hazafiakról; az áhítatos homlokú, szentté sárgult arcú, honmentő, bölcs magyarokról; a nemzeti lelkesedésről, amely nem rikoltott kakasként, de melegített, mint szív felé csavart zászló kelméje; álmodik a tragikusan ünnepélyes és virágszirom gyengédségű múlt századról... Álmodik a jövőről, amelyet szebbnek képzel, mint a jelen.”⁷⁸

Ez a szövegrész mintegy magába sűriti, láthatóvá teszi a Krúdy-szövegek narrátorának emlékező munkáját. Egyrészt az *álmodik* kifejezés az emlékezés szinonimájának számít, mivel mindkettő a felidézés torzulását, vagy ha úgy tetszik, szubjektívizálását feltételezi. De a szövegben mind az álom mind az emlékezés elsősorban a máshollét, a jelen(lét)től való elkülönöződés útjai. Ezáltal a fikcionalizálás, a képzeleti tartományok általi teremtés feltételeit jelentik. Ez az álom mélységeibe lemerült emlékezés egy nyelvileg megragadható közös múlt, vagy ha úgy tetszik, „nemzeti jelképtár” nyelvbe kapaszkodik. Azonban ezen jelölők a narrátor beszédébe ágyazva már reménytelenül klisészerűek, a 19. századi kultikus retorika – már alighanem az író idejében is – elevenségét veszített fordulatai. Mondhatjuk, hogy bahtyini értelemben vett stilizációról, sőt egyenesen parodisztikus stilizációról van itt szó. Itt a nyelv mint a múlt századi kultikus retorika tartozéka kerül ábrázolásra, csak hogy a túlhajtott retoricitás már a jelölt hiányára vet fényt. Ezáltal maga a nyelv lepleződik le, válik egyfajta öntükröző alakzattá. (Hozzátehetjük, egy felidézett, ábrázolt nyelvi forma hiperbolikus túlhajtása Krúdynál nagyon gyakori, és mindig az ironia forrása.)

Persze ennek a kettős nézőpontú beszédhelyzetnek a maga kontextusában megint csak produktív értelme van. A narrátor itt nem elsősorban tárgyi mivoltában idéz fel, hanem egy jellegzetesen múltba forduló retorika által *teremti* is a múltat. A múlt itt nem tárgyszerűen, hanem nyelvileg jelenítődik meg. Ez a nyelv viszont a maga közösségi alapját már csak

⁷⁸ KRÚDY, L.M. *emlékkönyvébe*, http://www.akonyv.hu/klasszikus/krudy/regi_pesti_historiak.pdf (2010-10-8)

közhelyszerűen tudja megteremteni. Önkiüresítő, öntükröző nyelvvé válik ezáltal, amely például a következő, pusztán a hasonlítás kedvéért formálódó hasonlatban is látszik: „...*mint a szív felé csavart zászló kelméje.*”

Megfigyelhető, hogy ez a szövegrész a hang szubjektivitását is leépíti. Ez a közhelyszerű nyelv itt már valójában senkié. Ezzel szemben a beszélő hang folytonosan a múlt nagyszerűségéről szándékozik meggyőzni az olvasót. A meggyőzés retorikája folytán autoriter, egységes, de a nyelv révén széthúzó szöveg így arra is rávilágít, hogy az emlékező hangot nem lehet egyértelműen szubjektívnek, tehát egy bizonyos mesélő autonóm hangjának tekinteni. A narrátor klasszikus értelemben vett – azaz meggyőző – retorikai szándéka mellett egy másfajta retoricitás is működik, amely épphogy a meggyőzés ellenében hat. A hang önnön szubjektivitásától is elválhat, és egy olyan jelölői játékot indíthat el, amelyben a nyelv már senkihez sem tartozóként, önnön asszociatív játékában szóródik szét. Ebben a nyelvi játékban már nincs meg ábrázoló és ábrázolt, a szubjektív és objektív különállása. A nyelv már akkor is túlnő a beszélőjén, amikor a narrátor folyton idegen nézőpontokat kölcsönöz saját emlékezetének fenntartásához. A narrátor elsősorban a nosztalgia által próbálja sajátá tenni az idegent. Azonban a nosztalgia már mindig a rosszul emlékezésen, a teremtés, a fikcionálás kiegyenlítő munkáján alapszik, amely így mindig becsempész egyfajta távolságot. A múlttal való ironikus távolságtartás, az idegen feszültsége tehát soha sem küszöbölhető ki teljesen, még ha a narrátori meggyőző jelenlét, *a társalgó hang* ennek meghaladását is ígéri.

3 MÚLT – HAGYOMÁNY

3.1 Múltrepresentáció a történeti tárgyú szövegekben

3.1.1 A történelmi regény kontextusa

Krúdy szövegeinek jelentős hányada a közelmúltat, annak kollektív emlékezetben rögzült társadalmi eseményeit idézi meg. A referencialitáson alapuló szövegek ugyanakkor kapcsolatban állnak olyan kultúrát alakító megnyilvánulásokkal, mint a kollektív emlékezet, a történelem/történetiség, mítosz és kultusz. Épp ezért egy tágabb, kulturális keretben is vizsgálhatóak. (A történelemtudomány „nyelvi fordulata” után persze legalább annyira a narrativitással való kapcsolat is felvetődik.) Természetesen a társadalmi-kulturális kontextus nem a szövegek eredeteként, okaként szerepel, inkább a megértést, az interpretációt vonja interdiszciplináris keretbe.

Az irodalmi értelmezői hagyományban a múltreprezentáció számára a műfaji keretet a történelmi regény jelenti. Azonban a műfaji behatárolásnak azzal a kérdéssel kell számolnia, hogy a történelmi regény egységes konszenzus híján még ma is saját önmeghatározását keresi. Bahtyin óta – aki a regényt különböző nyelvek dialógusaként gondolta el – tudjuk, hogy már maga a regény sem lehet homogén, tiszta műfaj, pontosabban nem a monologikus regénytípus felől mutatkozik meg az egysége. Ez a felismerés az európai gondolkodás hagyományának azt az *egységfelfogását* – amely a művészi szövegnek sokáig jelentős értékkritériuma volt – mindenképp újragondolásra készítette.⁷⁹

Egy szöveg irodalmiságának, ha úgy tetszik fikcionalitásának egyik fontos feltétele a műfaji rendszerezés, egy adott műnembe/műfajba való besorolhatóság. A poétika egy olyan évezredekre visszanyúló hagyományáról van itt szó, amely az irodalomról szóló gondolkodás alapfogalmait fektette le. Ebben a felfogásban a történelmi regénnyel kapcsolatban – mint amelynek egyszerre fiktív és „valós” vonatkozásai is vannak – még inkább felvetődött az önmeghatározás igénye. Egyrészt tények és képzelet, valóság és fikció keveredéseként vélték meghatározhatónak.⁸⁰ A történelem és az irodalom határmezsgyéjén álló műfaj így egy olyan hibrid képződménynek minősült, amely sem nem regény, sem nem történetírás, hanem mindegyikből valami. A történelmi regény épp ezen hibrid-jellege miatt a műfaji gondolkodás tisztaságelvárásával ütközött össze. Az önreflexió a műfajiság kérdéskörében merült fel, annak az elgondolásnak az alapján, amely a műalkotás műnemi vagy műfaji rendjét a művészség egyik lényegének tekintette. Ezzel szemben az utóbbi idők irodalomtudományi diskurzusai a műfaji határok lebontását hangsúlyozzák. Szili József arra figyelmeztet, hogy a műnemi-műfaji kategorizálás egy ilyen felépítésű rendszerezést eleve prekonceptióként fogad el, illetve kifejezetten egy ilyen rendszert feltételez az irodalmi alakulatok körében.⁸¹ A műfajtipikus elvárási rendszer tudatosítása vagy lebontása mégsem könnyű, mivel az irodalmiság, a fikcionalitás egyik kritériumaként rögzült a teoretikus gondolkodásban.⁸² Azonban épp az irodalmi műfajok határesetekének példái – mint amilyen a történelmi regény is – demonstrálhatják azt, hogy a műfaji rendszerezés nem lehet általános érvényű.⁸³ A

⁷⁹ A regény esetében az elvárt egységet a drámához való viszonyítás alapján a cselekmény vagy a tematika szintjén képzelték el. HAJDU Péter, *A regény egységességéről*, Helikon, 2001/1., 71.

⁸⁰ BÉNYEI Péter, *A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, PhD-disszertáció, Debreceni Egyetem, Irodalomtudományok Doktori Iskola, Magyar és összehasonlító irodalomtudományi doktori program, Magyar irodalmi alprogram, Debrecen, 2003., 11.

⁸¹ SZILI József, *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*, Bp., Akadémiai, 1997.

⁸² BOJTÁR Endre, *Az irodalmi mű értéke és értékelése = A strukturalizmus után: Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992., 23.

⁸³ Szili a műnemi-műfaji tipizálás lebontásaként veti fel a genette-i narratológia architextus-fogalmát, amelynek alkalmazása által szerencsésen elkerülhető a műfaji gondolkodás deduktív, önbeteljesítő csapdája. Genette feltevésrendszerének nem az irodalmi mű jelenti az alapelemét, hanem a „szöveg”, amely transztextuális

műfajtipikus elvárasi rendszer – akárcsak az irodalmiság meghatározása – nemcsak a mű immanens tulajdonságain, hanem nagyrészt az intézményesen irányított olvasói megszokásokon alapul. A rendszer konszenzusos jellegét mi sem bizonyítja jobban, minthogy a műfajok meghatározása, befogadása a történelem során mindig is változásnak volt kitéve.⁸⁴

Társadalom-történeti oldaláról nézve a történelmi regény azért nyitott határu műfaj, mert a múltra vonatkozó érdeklődés átfogó keretein belül kap hangsúlyt. Mindez maga után vonta, hogy valami máshoz képest határozták meg, mint például a nemzeti eposzhoz vagy a történetíráshoz. Másrészt a „történeti képzelet” (*historical imagination*)⁸⁵ olyan anyagi, írott vagy képi megnyilvánulásaival tart kapcsolatot, mint a történeti festészet, a múzeum, a történelmi dráma, a nemzeti opera stb.⁸⁶ John Lukács szerint a történelmi regény egy nemzet saját múltja iránti érdeklődés kifejezőeszköze, és ennek szellemében a múlt ápolásának egyéb formáival képez közös horizontot. (Ilyennek látja például az eklektikus építészetet, az interieur-kultúrát valamint a műértékgyűjtést.⁸⁷) Ez a látásmód a történelmi regényt a társadalmi emlékezet közvetítésének egyik médiumaként fogja fel, amelyet az is alátámaszt, hogy a kelet-közép európai régió sajátos helyzetében a történelmi regény egyben nemzeti ideológiai tartalmak hordozója.

Mindezen jelenségek a történelmi regény befogadását túlvihetik az esztétikai vagy nyelvi-poétikai szempontokon, amennyiben nem elsősorban nyelvi produktumként, hanem a referencialitás, a múlt visszatükrözése értelmében vélik megközelíthetőnek. Ezzel szemben a textualitás általános, minden társadalmi jelenségre kiterjeszhető szerepére érdemes figyelni, amelynek gondolata a hatvanas évek posztstrukturalista irodalomtudományától az újhistorizmus vagy a kulturális antropológia diskurzusai felé ível. A textualitás mellett érvel a német hermeneutika hagyományfogalma abban a gondolatában, miszerint a kulturális

jellegével tartalmazza a közte és az architextus között fennálló viszonyt. A műfajok architextusként való „szövegszerű” felfogása mellett, hogy jól szemlélteti az egyedi művek illeszkedését egy műfaji hagyományba, a művek egyediségének enged tág teret a műfaji *mintákhoz* képest. Mindez egy dinamikus kapcsolatot feltételez, ahol a textus egy újabb textus architextusaként szerepel, s több különböző műfaji paraméternek megfelelően több különböző architextus is szerepet kaphat mint az új szövetminta szövedéke. SZILI, i.m., 66.

⁸⁴ Lásd, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* = Sz-M. M., „Minta a szönyegen”: *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 47-48.

⁸⁵ A professzionizált történelemmel szemben Stephen Bann bevezeti a „kitalált történelem” fogalmát (*invention of history*), amely a mindennapi tudat történelmi reflexiójának megnyilvánulása. Stephen BANN, *The Invention of History: Essays on the representations of the past*, Manchester University Press, 1990., 1-10.

⁸⁶ Lásd, Hites Sándor, *Politika, poétika, tudományosság: A történelmi regény mibenlétéről* = H. S., *A múltnak kútja*, Bp., Ulpius-ház, 2004, 16.

⁸⁷ John LUKÁCS, *Történetírás és regényírás: avagy a múlt étvágya és íze*, <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k11.htm> (2009-06-11) Hozzá kell tennünk, hogy Lukács (egyik szellemi elődje, Huizinga nyomán) a posztmodern történetfilozófiával összhangban a történetírás szépírói lehetőségeit kihasználva, maga is a „megértő történetírás” gyakorlatát igyekszik megvalósítani. John Lukács történész módszeréről bővebben: SZATHMÁRY István, *John Lukács filozofikus történelemszemlélete*, Phronesis, 2008., tél. <http://www.phronesis.hu/pdf/phronesis2008telSzathmary.pdf> (2009-06-16)

örökségként értett hagyomány eredendően nyelvi-szövegszerű természetű. Így a hagyomány nem lingvisztikai (épületek, műemlékek, tárgyak) részéhez való hozzáférésünk, értelmezésük, egyszóval a jelentésadás folyamata is csupán nyelvi formában történhet.

A történelmi regény „határeset-jellege” miatt összefüggésbe hozható az intézményes történettudományt és a történetírást foglalkoztató problémákkal. A történetírás narratív fordulata után a történelmi diszciplínák, valamint az „emlékező” irodalmi szövegek között sem húzhatunk merev határvonalat. A történetírás és történelmi regény közös, nyelvben létesülő műtrepidatációs eljárásai a történelmi regényt is más, szélesebb perspektívában mutatják meg. A történelem és irodalom átfedésének csak egy része a történelmi regény kognitív, megismerő szerepe. (Azáltal, hogy a történelmi regény képes az olvasó megszólítására a műtrepidatáció szintjén előnyre is tehet szert.) A másik oldalról, maga a történetírás is meríthet az irodalom eszköztárából. Egyes történészi vélemények szerint a történetírás egyenesen mintául veheti a regényírás olyan „módszereit”, mint a több nézőpont alkalmazása. Így a különböző értelmezések konfliktusán keresztül a történelem egyes jelenségeit érthetőbbé lehetne tenni.⁸⁸

Az ilyen jellegű gondolatok diskurzusok közötti összekötő kapocsként ismerik fel az *elbeszélés* nyelvi gesztusát. Az „emlékezet elbeszélései” (Ricoeur) valamint a történetírás beszédmódja között a narratív megformáltság értelmező stratégiaként közvetít.⁸⁹ Jörn Rüsen megfogalmazása szerint az elbeszélés az időtapasztalatból alkot értelmet úgy, hogy az idő jelenségét a jelen-múlt-jövő egységében fogja össze.⁹⁰ Az időtapasztalat háromirányúsága a narrativitás alkalmazása révén a történetírásban is jelen van, még ha a XVIII. század második felében történt szakadástól, a történetelbeszélés szaktudománnyá válásától kezdve elfeledett is maradt. Innentől számítják ugyanis azt a fordulatot, amelyben a történetírás tudományossága, valamint annak esztétikai és retorikai dimenziója élesen elvált egymástól. E folyamatnak a történetírásra vonatkozó következménye (és követelménye) a diszciplína retorikától való megtisztítása volt,⁹¹ míg másfelől a valóságábrázolás igénye a regényirodalmat az utánzás követelményének rendelte alá. Utóbbi jelenség táptalajt jelentett annak a

⁸⁸ Peter BURKE, *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése* (ford. Kisantal Tamás) = *Narratívák 4.: A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2000, 37-52.

⁸⁹ Az elbeszélés univerzális, antropológiai állandóként olyan kultúratudományos diskurzusokat köt össze, mint a kulturális antropológia vagy az újhistorizmus. Így az elbeszélés a kultúratudomány felé orientálódó irodalomtudománynak is kiindulási alapja lehet. Lásd Peter BRAUN, *A kultúra és az elbeszélés: A kultúratudományos narratológiáért = Antropológia és irodalom: Egy új paradigma útkeresése*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 27-42.

⁹⁰ Jörn RÜSEN, *A történelem retorikája* (ford. V. Horváth Péter) = *Narratívák 3.: A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, N. KOVÁCS Tímea, Bp., Kijárat, 1999, 42.

⁹¹ Hayden WHITE, *A történelem terhe* (ford. Berényi Gábor et al.), Budapest, 1997, 220.

realizmuseszménynek, amely a történelmi regény lukácsi kánonjához vezetve a történelmi regény befogadását sokáig meghatározta.⁹²

A történelmi regény műfaját alkalmazó értelmezői hagyományra tekintve elmondható, hogy a műfajnak mintegy előzetesen adott elvárás-rendszerére építenek. Ennek ellenére a műfaj poétikai jegyeinek tudatosítása sosem volt könnyű feladat. A konszenzus bizonytalanságát jelzi a Tiszatáj hasábjain kibontakozó két – hatvanas évekbeli⁹³ és a 2004-es – történelmi regény-vita. Előbbi a történelmi regény válságáról beszél, magát a műfajt is megkérdőjelezve, a 2004-es szám szerzői ezzel szemben a kánon, az értelmezési hagyomány felülvizsgálatával tettek kísérletet a történelmi regény poétikájának újraértelmezésére.

Az újraértelmezési kísérletben a kilencvenes években megsokasodó történelmi regények döntő lépést jelentettek. Újra felvetődött, hogy milyen nehezen behatárolható szövegtörzsről, értelmezések sokaságával terhelt műfaji kategóriáról van szó. Hites Sándor arra hívja fel a figyelmet, hogy a posztmodern történelmi regénynek egyfajta műfaji hagyomány szerinti olvasása magát a történelmi regény műfaját is önmagától folytonos elkülönбöződésben konstituálja.⁹⁴ Eszerint a történelmi hűség, a tényábrázolás mimézis-elvű elvárás rendszere a történelem nyelvi megvalósulásának folyamatában mozdul el folyamatosan. Hites Jósika Miklós regényeivel demonstrálja, hogy a műfaj eredetének, értékadó mintájának tekinthető romantikus történelmi regény a történelem élményét maga is egyfajta nyelvi szóródáson keresztül képes csak közvetíteni. Ennek megfelelően a történelmi regény műfaji hagyományához való kapcsolódást nem egyoldalú, „visszatekintő” formában javasolja, mint amelyhez a tagadás és irónia révén lehetne kapcsolódni, hanem egy olyan kétirányú folyamatként, amely számol a történelmi olvasás feltételeivel. A hagyományt oda-vissza mozgásként is lehet értelmezni, amelynek értelmében a műfaj romantikus darabjai ugyanúgy képesnek bizonyulhatnak későbbi, posztmodern leszármazottaik olvasására, mint az utóbbiak saját eredetük értelmezésére.

3.1.2 Krúdy és a történelmi regény

⁹² A történelmi regény lukácsi kánonjáról lásd GYÁNI Gábor, *Történelem és regény: a történelmi regény*, Tiszatáj 2004. április, 80-84.

⁹³ Lásd Tiszatáj, 1967/2-5-7. – Tiszatáj, 2004/4.

⁹⁴ HITES Sándor, *A műfaji önazonosságról = Az elbeszélés módzatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 28-62.

Nem lehet cél Krúdy emlékező műveit/regényeit egyértelműen a történelmi regény műfájának alárendelten értelmezni, sem a történelmi regény poétikájának jegyeit tárgyalni a Krúdy-szövegek illusztrálásával. Viszont egyes Krúdy-szövegeknek a történelmi regénnyel való kapcsolódási pontjait sem lehet nem létezőnek tekinteni. A történelmi regény műfaja jelentette azt a vonatkozási mezőt, amelyhez képest a Krúdy-recepció a szerzőnek társadalmi-történelmi múltat játékba hozó regényeit (szövegeit) értékelte, értelmezte. Olyan művekről van szó, mint az *Ál-Petőfi*, a *Rózsa Sándor*, *Kossuth fia*, a *Királyregények* trilógia, de ide tartoznak *A magyar jakobinusok* és *A templárius* című regények is. Krúdy ezen szövegeinek mindegyike tudatosan rájátszik bizonyos befogadói előismeretekre, előzetes történelmi tudást hoz működésbe.

Magyar vonatkozásban a két világháború között megsokasodó történelmi regények a műfaj hagyományának egy jelentős hullámát képviselik. Külső kontextusként a kor traumatikus társadalmi változásait lehet megjelölni, amelyek az írókat a múlt – gyakran a jelennel valamilyen kapcsolatot, hasonlóságot tételező – jelentős eseményeinek felidézésére készítették. Ahogy Lichtmann Tamás beszél a közép-kelet európai modern történelmi regény szerepéről: a történelmi téma aktuális társadalmi problémák kifejezéséhez nyer hiteles háttér.⁹⁵ De számtalan tanulmány egyetért abban, hogy az első világháborút követően, a felgyorsult társadalmi változások, a megváltozott államhatárok tapasztalatának traumatikus élménye a nemzet kultúraalapú újrafogalmazásának igényét keltette fel. Ebben az időben a felidézett egységes „nemzeti jelképtár” eseményei, személyiségei a nemzet ideologikus képét szilárdították, formálták.

Azonban a két világháború közötti magyar történelmi regény – Móricz *Erdély* trilógiáját leszámítva – meglehetősen ellentmondásos fogadtatásban részesült. Illés Endrének a Nyugat hasábjain napvilágot látott cikksorozata lesújtó képet nyújt a kor – egyébként bőséges – regényanyagáról.⁹⁶ A történelmi témaválasztás szükségszerű indoklását, jelenbeli aktualizálását számon kérve marasztalja el a számba vett regényeket, a múltbeli téma ürügyén a jelen problémáitól való menekülést látva bennük.

⁹⁵ LICHTMANN Tamás, *Szintézis-kísérlet a 20. századi magyar történelmi regényben: Az Erdély-trilógia a magyar és a világirodalomban*, <http://www.epa.hu/01400/01464/00017/pdf/589-609.pdf> (2009-06-11)

⁹⁶ ILLÉS Endre, *A történelmi regény konjunktúrája* 2, Nyugat 1933., 6. szám <http://www.epa.hu/00000/00022/00554/17312.htm> (2009-06-11)

Laczkó Géza – aki maga is művelte ezt a műfajt – hasonló lebecsülő hangnemben beszél a két világháború közti történelmi regényről.⁹⁷ Esetében a műfaj viszonylagossága odáig megy, hogy már magát a műfajt is megkérdőjelezi, mivel – állítása szerint – minden regény, amely az író koráról pár évtizedre nyúlik vissza, már „történelmi”-nek nevezhető. Szerinte a történelmi regény pusztán „kényszerű csoportosítás könnyelmű műszava.” Ugyanezért fejlődéséről, hagyományáról sem lehet megalapozottan beszélni. Értékelésében mégis a történelmi regény hitelességének kritériumára épít, amikor azt a kíváncsalmat fogalmazza meg, hogy az író történelmi, múltat megelevenítő fantáziáját helyes forráskezelésre alapozza. Ebben a kérdésben különösen az anakronizmusokra talál a kor regényirodalmából bőséges példát.

Habár Krúdy alkotói pályájának minden időszakában fogékony volt a társadalmi változások megformálása iránt, történelmi témájú szövegei mégis a társadalom gyors, traumatikus változásainak időszakában, az 1918-as évektől alkotnak – poétikai megformáltságukat tekintve is – releváns műveket. A szerzőnek a nemzeti múlt egy jelentős időszakáról szóló, dokumentumokon alapuló regényeire a recepció a történelmi regény vagy egy ezzel rokon fogalom: a tényregény⁹⁸ műfaji terminusát alkalmazza. Viszont az, hogy Krúdynak mely műve sorolható be a történelmi regény kategóriájába, az egyes szerzők értelmezéseiben belül több-kevesebb eltérést mutat. (Czine Mihály a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regényt is ezen műfajon belül említi.)⁹⁹

Krúdy történelmi tárgyú szövegeit a recepció, a műfaji elvárásoknak ellentmondó, az életműbe besorolhatatlan szövegkorpuszként ismeri fel. Illés Endre a kor történelmi regényeiről vázolt lesújtó körképében Krúdy *Mohácsát* is a kor regénytermésén belül értékeli.¹⁰⁰ A szerző a történelmi téma aránytalan megformáltságát felrögzítve marasztalja el a Krúdyt-regényt – egyébként a két világháború egyik legnépszerűbb írójával – Zilahy Lajossal közös értékelési horizontban említve.

A recepcióban érvényesülő fejlődéselvű történelemszemlélet, és ennek a szemléletnek az elvárása eredményezte azt, hogy a Krúdy-életmű hagyományos belső tagolásába nem

⁹⁷ LACZKÓ Géza, *A történelmi regény: Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkal*, Nyugat, 1937., 10. szám, <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00621/19806.htm> (2009-06-11)

⁹⁸ BORI Imre, *Tényregény az 1930-as évek magyar epikájában = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993. Továbbá Bori nyomán STURM László alkalmazza Krúdy epikájára vonatkoztatva a tényregény terminust. STURM László, *Hagyományok metszéspontján*, Bp., Anonymus, 2000.

⁹⁹ CZINE Mihály, *Krúdy Gyula = A magyar irodalom története V. kötet, A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, Bp., Akadémiai, 1965, 370-388.

¹⁰⁰ ILLÉS Endre, i.m., <http://www.epa.hu/00000/00022/00554/17312.htm> (2009-06-11)

látszott beilleszhetőnek. Perkátai (Kelemen) László, Krúdy első monográfiája¹⁰¹ szerint a történelmi regénynek nincs igazi helye az életműben, azok egyéb műveinek pusztán „melléktermékei”. A szerző a műfaj alapjaként egy fejlődéselvű történetiséget feltételez, amelynek a történelmi regényben az események okszerű indoklásaként kell megjelennie. Azonban ennek az elvárásnak Krúdy statikus állóképszerű alakjai és helyzetei ellentmondani látszanak. Nemcsak ő vélekedik így. A korai Krúdy-recepcióban az életmű fejlődéselvűen, hierarchikusan felfogott szemléletmódja az írói önkifejezés sikerességében találta meg értékelő kritériumát, amelyben a történelmi okszerűség hiányát az önkifejezés, a „Krúdy-képmás” alakokban való belevetítése ellensúlyozza. Így vélekedik Czine Mihály is a *Királyregények* figuráiról, amikor a történelmi mondanivaló helyett az alakok írói „képmásként”, egyfajta alteregóként való megformálását hangsúlyozza. Véleménye szerint¹⁰² a *Mohács* értéke nem másban, mint a részletekben, az emberi viszonyok ábrázolásában rejlik. Hasonlóan beszél jó tíz évvel később Fábrí Anna is a *Kossuth fia* kapcsán: „*bármely történelmi időszokról is írt Krúdy, történelmi hűség helyett saját történelemélményének közvetítésére törekedett, nem embereket jellemzett, hanem gesztusokat nagyított ki, részleteket fokozott fel, epizódokat dolgozott ki bámulatos aprólékossággal. Nem annyira az események voltak fontosak számára, hanem a bennük rejlő, az általuk közvetített életszemlélet.*”¹⁰³

A negyvenes évektől kezdve a realizmus visszatükrözés-elvű történelemfelfogása határozza meg Krúdy történelmi regényeinek értelmezését. (Azonban ugyanez a szempont határozza meg a műveihez való általános hozzáállást is.) Mátrai László¹⁰⁴ a történelmi regény kudarcát Krúdynál a realizmus hiányából eredezteti. Véleménye szerint a – visszatükrözés-szerű – realizmus megvalósulásához az író részéről hiányoznak a társadalmi élmények. A realizmus ebben a felfogásban nemcsak a történelmi regénynek, hanem magának a regénynek is követelménye, mivel – Mátrai szerint – a regény anyagának társadalmi élményekből kell építkeznie.

Örkény István¹⁰⁵ Mátrai cikkére adott válaszában az író társadalmi helyzetében gondolja tovább a realizmus problémáját. Azt, hogy a regényeknek nem a társadalomábrázolás a célja, magának az írónak az osztálynélküliségével, egyfajta liminális helyzetével magyarázza. A társadalomkivüliség másik okaként Krúdy korának társadalmi

¹⁰¹ PERKÁTAI (Kelemen) László, *Krúdy Gyula*, Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938.
[http://www.krudy.hu/Szakirod/Perkatoi\(Kelemen\)Laszlo/krudyv.htm](http://www.krudy.hu/Szakirod/Perkatoi(Kelemen)Laszlo/krudyv.htm) (2009-06-11)

¹⁰² CZINE, 99-es számú jegyzet

¹⁰³ FÁBRI Anna, *Utószó a Kossuth fia című kiadáshoz*, Bp., Magvető, 1976, 371-383.
http://www.krudy.hu/Szakirod/FabriAnna/FAKf76_uj.html (2009-06-11)

¹⁰⁴ MÁTRAJ László, *Krúdy realizmusa*, Magyarok, 1948. 1., 22-25.

¹⁰⁵ ÖRKÉNY István, *A Krúdy-vita*, Magyarok, 1948. 2., 114-116.

valóságát látja, amely traumatikus eseményei folytán az írókat épp koruk társadalmi valóságától távolította el.

Az 1950-es 60-as évek Krúdy-értelmezése amellett, hogy a realizmus-elvet teljesíti ki, a „történelmi osztály”, a dzsentrí bírálatát várja el a Krúdy-szövegektől.¹⁰⁶ Ez az osztályszempontú értelmezés erősen mimetikus valóságábrázolást keres a művekben; így a történelmi regénynek kort rekonstruáló, történelmi hitelességet elváró szemléletmódját mozgósítja.¹⁰⁷ Eszerint a Krúdy-szövegek olvasójának a tapasztalati világban már előzetesen adottat kell felismernie vagy arra kell ráismernie. Az esztétikai értékelés egyfajta hierarchikus szemléletében a hangulati stilizálásnál a visszatükrözés alapú „valóságábrázolás”, a kor meggyőző bemutatása magasabb rendűnek minősül. Mindez az értékelés kérdésének ideológiai vetületét láttatja, amelyben az irodalmi érték valójában irodalmon kívüli elvekkel függ össze. Az életmű realizmus jegyében felfogott értelmezése a drámaiság stílusjegyének felértékelésével járt együtt, mivel a drámaiság szolgálja leginkább a valóságábrázolás elvárását. Sőtér értelmezése ezért emeli ki a *Királyregények* trilógiát, mivel a valóságábrázolás drámaisága (amely itt a szenvedélyek festését, ütköztetését jelenti) ebben a regényben valósul meg legsikeresebben.

Általánosságban elmondható, hogy a recepcióban Krúdy „történelmi regényei”-t egyrészt a műfajba való elhelyezés szándéka vezeti, másrészt az értelmezőknek minduntalan a műfaji elgondolástól elütő jellegükkel kell szembesülniük. A műfajiság dolgában olyan kérdések térnek vissza, hogy mitől számít történelminek egy regény? Minden elmúltat ábrázoló regény már „történelmi”? (A helyzetet tovább bonyolítja Krúdynak a tényeken, dokumentumokon alapuló, „tényregénynek” is nevezhető szövegekhez való vonzódása.) A recepció következetesen történelmi regényként minősíti a *Királyregények* trilógiát, ami érthető, ha belegondolunk, hogy a magyar történelem szempontjából közismert és sorsfordító eseménysor köré épül a történet. Az allegorikus értelmezés megteremtéséhez itt kulcsfontosságú téma kínálkozik, mivel az ország szétszakadásának traumatikus eseménye a magyar nemzeti nagyelbeszélés egyik meghatározó mitológemáját idézi meg.¹⁰⁸

A műfaji kategorizálás mindig a történelem/történetiség bizonyos elképzelését tükrözi. A történelmi reprezentáció elvárása a történetiség lineáris-kronologikus felfogásából indul ki,

¹⁰⁶ Lásd SÖTÉR István, *A Hét bagoly - Boldogult úrfikoromban* című kötet előszava, Bp., Szépirodalmi, 1954, 1-26.

¹⁰⁷ Bényei Péter a történelmi regényt tipizáló, osztályozó szemléletének két típusát különbözteti meg: a történelmi hitelességre, rekonstrukcióra törekvő és a visszavetítő, a jelenbeli aktualizálhatóságot szem előtt tartó szemléletmódot. Bényei kiemeli, hogy a történelmiregény-elméletek többségének értelmezői nyelvben valamilyen formában feltűnt a hitelesség és a visszavetítés kategóriája. BÉNYEI, *i.m.*, 14-17.

¹⁰⁸ BÉNYEI Péter, *Regény és történelem (A 19. századi történelmi regény lehetőségei a múlt reprezentációjában)*, Tiszatáj 2004/11., 71.

amely az időben való megelőzöttséget feltételezi. A történelmi téma kapcsán makacsul visszatér a reprezentáció visszatükrözés-szerű elvárása, vagyis az, hogy a szövegek, az időben visszafelé haladva a megidézett időszakról mondjanak el valami lényegeset. Ehhez képest Krúdy szövegeiben a fikciós beszédmód folytonosan eltávolodik a visszatükrözés ideájától, és az olyan nyelvi formák által bizonytalanítja el a történelmi reprezentációt, mint például az ironia vagy éppen egy adott időszak parodisztikus ábrázolása. Ha a visszatükrözés elvárása felől nézzük, az *Ál-Petőfi*-ben és a *Kossuth fiában* már maga a témaválasztás, a nemzeti múlthoz fordulás is provokáló. Előbbi regény a leverett szabadságharcot követő Petőfi-mítoszt (hisztériát?) ironizálja. A regény múltkezelésének ironikusságát erősíti, ha számot vetünk azzal, hogy a társadalmi valóságban '48 hagyománya kultikusan tisztelt erkölcsi-politikai ideállá magasztosult, amelyben a mártírok tisztelete Petőfi halálában találta meg szimbólumát.¹⁰⁹ Az *Ál-Petőfi* című regény – ugyan meglehetősen szegényes – méltatásai¹¹⁰ szintén felfigyeltek a regény ironikus korábrázolására.¹¹¹ Kárpáti Aurél¹¹² például a múltra való visszatekintő látásmódban, a narrátor távolságtartó gesztusaiban veszi észre a regény korábrázolásának ironikus jellegét.

A *Kossuth fia* szintén egy hanyatló kort céloz meg abban az értelemben, hogy '48 eszméjének a politika világában való devalválódása mellett az apa-fiú (népvezér-politikus) folytonosság a történelmi dinamika hanyatlását mutatja. Hozzátehetjük: maga a regényszerkezet is problematikus, amennyiben Krúdy több más-más helyen megjelent szövegéből Fábri Anna szerkesztésében kapott regényformát. Míg a recepció által a leginkább történelmi regényként felfogott *Királyregények* a forrásanyagok oldaláról veti fel a múlt, a történelem hiteles ábrázolásának kételyét, mivel a regény hangsúlyosan épít a korabeli pletykák, mendemondák, hiedelmek, vagyis a populáris regiszter szövegeire.

Ha mármost a történelmi regénnyel operáló recenzálók történelemfilozófiáját firtatjuk, elmondható, hogy a történelem olyan metafizikus, jelalapú felfogását mozgósítják, amelyben a történelem jelenlétként felfogott, jelentése önmagán alapul. A metafizikus történelem együtt jár a történelem lineáris szemléletével. Derrida fogalmai szerint a „metafizikus történelem olyan történelem, amely az időben haladást jelen idejű pillanatok sorozataként képzei el, ahol is bármelyikük elkülöníthető e sorozattól, valamint a mitikus tisztaság és jelenlét fogalmai

¹⁰⁹ GYÁNI GÁBOR, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Bp., Napvilág, 2000., 116-119.

¹¹⁰ Ahogy Barta András megállapítja: Krúdynak a két világháború közötti könyveiről csak elvétve jelent meg bírálata. BARTA ANDRÁS, *Krúdy Gyula kritikai utókora*, http://www.krudy.hu/Szakirod/BartaAndras/BAItK71_1-2.html (2009-06-11)

¹¹¹ Lásd Czine Mihály megállapítását: „Romantikus-ironikus asszonyháború históriájába oldva azt írja meg, hogy a szabadság mozgalma a bukások ellenére sem hiábavaló.” CZINE MIHÁLY, *Krúdy Gyula*, <http://www.krudy.hu/Szakirod/CzineMihaly/CZMMit-65.html> (2009-06-11)

¹¹² KÁRPÁTI AURÉL, *Ál-Petőfi. Krúdy Gyula új regénye*, Pesti Napló, 1922/297./december 31./5.

szerint ragadható meg.”¹¹³ A „történelem a teleologikus és eszkatologikus metafizika cinkosa” – mondja Derrida – amennyiben a történelem mint az igazság tradíciója vagy a tudomány fejlődése, mindig is a valamivé levés egysége volt, mely az önmagának való jelenlétben megjelenő igazság elsajátítása felé, az öntudatban való tudás felé irányul.¹¹⁴

A történelem regénybeli hiteles ábrázolása, a linearitásnak megfelelően a történelmi szükségszerűség megragadásának pillanatát jelenti. Ez a szükségszerűség a történelmi változás elkerülhetetlenségében áll. A Krúdy-szövegek – recepció által kifogásolt – statikussága, állóképsszerűsége épp a teleologikus történelemképhez tartozó változás-fogalomnak mond ellent. Vagyis a történelmi szükségszerűséget mint változást, folyamatot a statikus, néhány vonásra redukált alakok és helyzetek nem ragadják meg kellőképpen. Krúdy történelmi szövegeiben nem fejeződik ki egy világosan elkülöníthető történelmi pillanat. Bálint György a *Festett király* kapcsán megfogalmazott 1931-es kritikájában a fenti szempontok tisztán látszanak. Bálint reflektál a történelmi regény műfaji elvárásának rendszerére, amelynek alkalmazhatóságát a Krúdy-regényre vonatkoztatva meg is indokolja.

„»Történelmi« az a regény, amelyben összesűrítve megtaláljuk a történelmi fejlődés egy fejezetét, amelyben mozog az idő, amelyben kollektív erők áramlanak valahonnét valahová. A történelmi mozgás, a történelmi regény: dinamikus. De Krúdynak ez a könyve statikus jelenség. Az író kiemel egy pontot a történelemből, elkülöníti és egy pillanatra megállítja az időt, kizárólag a térben vizsgálja és igyekszik leírni. Nagyon közelről vizsgálja: kiszakítva a történelmi perspektíváktól.”¹¹⁵

A történelem metafizikus képe kísért a műfajelméleti gondolkodásban is, releváns példaként Lukács hegelianus alapú, történelmi regényről szóló elképzelésében. E szellemben a történelmi regény realizmussal való összefonódottsága a Krúdy-szövegek befogadását sokáig meghatározta. A Krúdy-szövegek „történelmi” jelzője valójában metafora: a történelmi regényhez, mint egy autentikus, jelenlétet hordozó műfaji rendhez való viszonyítás alapja. A „történelmi jellegű” Krúdy-művek fogadtatása ezért volt ilyen felemás, mivel a szövegek ettől az eredettől: a történelem hiteles ábrázolásaként felfogott műfaji kerettől való elkülönböződésben pozicionálódnak.

¹¹³ Mark CURRIE: *Elbeszélés, politika, történelem* (Kiss Gábor Zoltán ford.) = *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, 27.

¹¹⁴ Jacques DERRIDA, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* (ford. Gyimesi Tímea), Helikon 1994/1-2., 8.

¹¹⁵ BÁLINT György, *A Festett király*, Nyugat 1931. 4. szám, 265.

A jelenkori recepció újra felfedezte a Krúdy-szövegek történelmi vonatkozásait. Kelemen Zoltán¹¹⁶ a történelmi tematikát a mítoszépítés jelensége felől szemléli, amelyben a történetírás narratív fordulatanak reprezentatív szövegei képeznek elméleti alapot. Krúdy történelmi tárgyú regényeinek, novelláinak, újságcikkeinek vizsgálata kizárólag történelem és irodalom metszéspontján, a mítoszépítés eszközeként láttatja a történelmi tematikát. Az értelmezésnek nem célja a szövegek nyelvi, elbeszélés-poétikai szerveződését vizsgálni, mint amely a szövegek formális-narratív jegyeiben ragadná meg a történetiséget. Sturm László¹¹⁷ könyve ezzel épp ellentétes interpretációt alkalmaz. Átfogó elbeszélés-poétikai elemzésnek veti alá a szövegeket, ám itt épp az elméleti keret válik túlon túl általánossá a kiválasztott szövegek által felvetett speciális kérdések megválaszolásához. A fikció és a felhasznált tények kettősségét felismerve, a tényregény – Bori Imre nyomán felvetett, de a konkrét elemzésekben mégis kifejtetlen – fogalma felől közelít a fikció és empirikus valóság viszonyának problémájához. A művek kiválasztásának a tényekkel való szoros kapcsolatuk a közös szempontja, de a regényelemzések túlnőnek (vagy alulmaradnak) a felvetett szempontokon. (Igaz, maga a szerző sem ígéri következetes alkalmazásukat.) Nem a múltábrázolás fikcionalitásának szemszögéből, hanem átfogó filológiai és elbeszélés-poétikai szemszögből elemzi a választott szövegeket.

Általánosságban elmondható tehát, hogy Krúdy történelemélményét vizsgáló értelmezők azt a – Lukács által is felvetett – gondolatot idézik fel, miszerint a tematikai sajátosságokon túl semmi sem különbözteti meg a történelmi regényeket a regény más változataitól. Ezen probléma a történelmi tematika irodalomban való jelenlétének szélesebb perspektívájára is kiterjeszthető. Viszont a történelmet vagy másként fogalmazva: az egykori társadalmi valóságot pusztán *tematika* szintjén kezelő értelmezések nem képesek arra, hogy sajátos eredményeket nyerjenek a Krúdynál megvalósuló történetiség problémájából. Dérczy Péter – aki egyébként Sturm fenti könyvét is recenzálta¹¹⁸ – Krúdy sajátos tény- vagy valóságkezelését kiemelve azt a véleményét fogalmazza meg, hogy az „igaz történet-típusú” művek poétikai megformáltságukban nem különböznek Krúdy egyéb műveitől. Állítása szerint Krúdy meglehetősen nagyvonalúan bánt a tényekkel ahhoz, hogy valóban

¹¹⁶ KELEMEN Zoltán, *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Argumentum Kiadó, 2005

¹¹⁷ STURM László, *i.m.*, 98-as számú jegyzet

¹¹⁸ DÉRCZY Péter, *Anekdota, történet és vidéke II.*, Élet és Irodalom 2000/43.

„tényregényeknek” láthassuk ezeket a szövegeket.¹¹⁹ Ez az értelmezés a pontos adatolás kritériumán belül maradva épp a történetiség fentekben tárgyalt elképzelését feltételezi.

3.2 A hagyomány kettős jelentése

3.2.1 Nyelvi hagyományokkal folytatott dialógus

A mai történelmi regény-elméletek azt hangsúlyozzák, hogy a történelmi-társadalmi múlt „megidézése” nemcsak témaként jelentős, mivel az a regény strukturális szerveződését, valamint befogadását egyaránt befolyásolja. Bényei Péter – aki a Kemény-regények értelmezése alapján a történelmi regény poétikai jegyeit is érinti – figyelmeztet, hogy a történelmi regénynek nem lehet kizárólagos célja a múlt világának leképezése, mivel a múltreprezentációt létesítő figuratív nyelv, jelrendszer még a leginkább hitelességre törő

¹¹⁹ A fenti vélemény Dérczy Péter saját Krúdy-kutatásainak eredményein alapul. Lásd Uő, *Az „igaz történet” hazugsága: Krúdy Gyula: Urak, betyárok cigányok*, Jelenkor, 2003/7-8., 798-805.

szövegek esetében is a múlt képétől, lehetséges értelmétől elváló jelentések sokaságának megképződésére teremt lehetőséget.¹²⁰ Ez a gondolat a történelmi reprezentációt a nyelvi természetűnek felfogott történetiségnek rendeli alá.

A német hermeneutika történetiségre vonatkozó elképzelése Krúdy kapcsán is fontos kiindulópont lehet. Ebben az esetben a történelem kifejezést a *hagyománnyal* kell helyettesítenünk. A szövegek múltreprezentációját eszerint nem az időben való megelőzöttség, egy már lezárt múlt értelmében kell fölfognunk, hanem egy olyan történő hagyományként, amely párbeszédet teremt az azt befogadó szöveggel. Úgy is mondhatjuk, a szövegek történelemszemléletét a történetiség olyan értelmében érdemes vizsgálni, amelyben az emlékezés olvasó-értelmező munkája hangsúlyozódik. Ebben az értelemben a szövegek történetisége többretegű nyelvi szerveződésükben mutatkozik meg. Mindezt alátámasztja az, hogy a Krúdy-szövegekben a történelem reprezentációja már eleve olvasott, értelmezett, szövegszerű formában történik. A történeti tárgyú szövegek egyrészt olyan szóbeliségben élő nyelvi hagyományokkal lépnek dialógusba, mint a – magyar társadalmi életben hangsúlyos – anekdota, a pletyka, valamint a közönséghez forduló mesélés gesztusa. Másrészt a szépirodalom nyelvi hagyományaiból merítenek, hiszen olyan írói elődök stílusát építik be, mint Jókai vagy Mikszáth. Persze mindez nemcsak a történelmi szövegekre érvényes, hiszen a szépirodalom nyelvével való kapcsolat nyomán alakult ki az a hang, stílus, amely a Krúdy-próza megkülönböztető jegyeként rögzült a róla szóló gondolkodásban. A recepció érvényes felismerése, hogy a Krúdy-szövegek leginkább a romantika nyelvi hagyományaival alkotnak párbeszédet.¹²¹ A konkrét szövegutalások által még inkább felismerhetővé, azonosíthatóvá válik a dialógusba vont szöveghagyomány. A szövegeknek kortárs (populáris), valamint az írói elődök nyelvi hagyományaival való összeolvasása a Krúdy-prózának egy sajátos, új értelmezését nyithatja meg, amely olyan – a recepcióban más úton már felfedezett – gondolatokhoz kapcsolódik, mint a világ tárgyszerű leképezésének, a szubjektum megkonstruálásának, vagy éppen a múlt elbeszélhetőségének bizonytalansága.

Ezek a gondolatok olyan nyelvfilozófiák felé nyitnak, amelyek az elbeszélő szövegeket egyenértékű nyelvek, világszemléletek dialógusaként, egymásrahatásaként gondolják el. Elsősorban a humboldti hagyomány lehet itt meghatározó. Ezen túl Bahtyin dialógus-felfogásának segítségével a Krúdy-szövegek nyelvi szerveződése szerencsésen

¹²⁰ BÉNYEI Péter, i.m., 52.

¹²¹ Lásd FRIED István, *Krúdy-olvasás* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Palatinus, 2006, 25.

megközelíthető, már csak azért is, mert a metafora¹²² és az irónia jelenségeinek is értelmezési keretet nyújthat. Bahtyin szerint a regénybeli nyelvek, beszédmodorok és stílusok formai jegyei valójában szimbólumok, amelyek szociális horizontokat szimbolizálnak.¹²³ Állítása szerint a regényben legalább két nyelv, tudat van jelen: az ábrázoló és az ábrázolt nyelvi tudat, ahol is az egyik nyelvi tudatot a másik nézőpontja világítja meg. Így a jelentés vagy „eszme” mindig határon képződik, és nincsenek „tisztá”, semleges, dialógustól mentes nyelvi területek.

A bahtyini gondolkörnek Krúdy esetében ellentmondhat, hogy Krúdy többnyelvűsége nem hasonlítható a Bahtyin által vizsgált Dosztojevszkij dialogikusságához. Az orosz író világától eltérően a Krúdy-hősök tudata monologikusan önmagukba zárt, nincsenek tudatok szintjén megvalósult találkozások, viták. A recepcióban Fülöp László tárgyalta részletesebben a szereplők „áriázásait”, lírai vallomástevő hajlamait. Fülöpnek azon észrevételével egyetérthetünk, amely a vallomásosságot a színpadiassággal, az önstilizáló szerepjátékkal való összefüggésében tárgyalja.¹²⁴ A *Napraforgó* jó példával szolgálhat arra, hogy bár a vallomásosság, a „ki vagyok én” kérdése alapproblémának tűnik, mégis a szubjektumok önmeghatározása rendre kudarcba torkollik.¹²⁵ Az önstilizáló beszédsszólamok megléte a szereplők közti párbeszédet is lehetetlenné teszi.

A dialogikusságot azonban nemcsak a szereplők közötti párbeszéd értelmében lehet felfogni, hanem a fent említett nyelvi hagyományokkal való kapcsolat értelmében is. A Krúdy-szövegek „emlékezete”, múlt felé fordulása mindig sajátos nyelveket, világképeket hoz mozgásba, különböző idegen nyelvekkel lép dialógusba. A felidézett nyelvi hagyományok mint imitációk, a szövegbe kerülve változnak is, új értelmekeket vesznek fel, ezzel együtt az őket körülvevő kontextusra is hatással vannak. Nincs ez másképp a történelmi reprezentációval sem. A szövegek múltra vonatkozó emlékezetét ilyen értelemben foghatjuk fel dialógusnak, nyelvek párbeszédének. Méghozzá egy olyan párbeszédnek, amelyben a múlttal való dialógus *stilizáció* formájában valósul meg, vagyis amely által egy idegen nyelv művészileg megalkotott képét adja.¹²⁶ Bahtyin a stilizációt a paródiával és a szkázzal abban a vonatkozásban tárgyalja együtt, hogy mindegyik nyelvi formában a nyelv (szó) kétféle

¹²² A dialógus-elméletet a metaforikusság irányában Bezeczký Gábor gondolja tovább. Bezeczký Gábor, i.m., 58-as számú jegyzet

¹²³ Mihail BAHTYIN, *A szó a regényben* = M. B. *A tett filozófiája – A szó a regényben* (ford. Patkós Éva – S. Horváth Géza), Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2007, 251.

¹²⁴ FÜLÖP László, i.m., 287.

¹²⁵ Lásd bővebben: GINTLI Tibor, „Valaki van, aki nincs”, 101-129.

¹²⁶ „Ha a szerzői szó oly módon kerül megformálásra, hogy belőle egy meghatározott személyre, szociális helyzetre vagy meghatározott művészi modorra utaló karakterisztikum vagy tipikum hallatszik ki, akkor már stilizációval állunk szemben: hagyományos irodalmi stilizációval vagy szkázzal.” BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (ford. Hetesi István, Horváth Géza), Gond-Cura/Osiris, Bp., 2001, 231-232.

irányultságú: egyszerre irányul a beszéd tárgyára és az idegen beszédre. Ez a múltra vonatkozó stilizáció Krúdynál mindig egy nyelvi hagyomány, leginkább szépirodalmi beszédmód, stílus közvetítő közegében történik.¹²⁷ Úgy is mondhatnánk, hogy a stilizáció ebben az esetben a múlt nyelvi hagyományainak egyfajta olvasása. Így a múlt már mindig az íráson mint egy irodalmilag átformált nyelven keresztül érhető el, amely magán hordja az elbeszélő(k) sajátos látásmódját.

Ez azt is jelenti, hogy a történelem fogalma sem az egykor megtörtént eseményekre vonatkozik, inkább egyfajta nyelvi-szövegszerű hagyományra, amely a múltreprezentációt egy-egy sajátos nyelven, világszemléleten keresztül közvetíti. Krúdy esetében a történelem vagy múlt egy olyan intertextualitásként ragadható meg, amely az elmúltat szövegszerűen hozza mozgásba. Az intertextualitásnak egy olyan megközelítésére gondolunk itt, amelyet Bahtyin nyomán Kristeva dolgozott ki.¹²⁸ Ez az elgondolás az intertextusnak egy olyan általános kiterjesztése felé mutat, amely a szövegeket társadalmi interakciók, nyelvhasználatok függvényének tekinti; végső soron olyan megnyilvánulásnak, amely a kultúra egészében helyezi el a szövegeket. A szövegközöttiség jelensége ebben a vonatkozásban a kulturális emlékezettel is összekapcsolható, abban az értelemben, hogy a különböző írásmódok, hagyományok, irodalmi konvenciók szövegbeli felhasználása textuális palimpszeszteket eredményez.

A fentiekben leírt értelmezési szempont a visszatükröző történelemfelfogás helyett – mint amely a történetiséget kronologikusan gondolja el – egy más típusú történetiséget feltételez, amelyben a nyelvi megformáltság és a beszédszerűség jelenti az esztétikai értékelés kritériumát. A visszatekintő történelemfelfogás olyan egyirányú megértésen alapul, amelyben az olvasónak rejtett jelentéseket kell felkutatnia. A Krúdy-szöveg sok szempontból ellenáll a történetiség ilyen típusú elképzelésének. Krúdynál a nyelvek dialógusa nemcsak a világosan elkülöníthető szociális vagy egy-egy stílust utánozó nyelvekre vonatkozik, hanem nézőpontokra is, amelynek szüntelen váltakozása a stabil, dekódolható jelentésképzést eleve lehetetlenné teszi. Azokra a Krúdy-szövegekre gondolunk itt, amelyek nem a lineárisan futó cselekmény, a hierarchikus struktúrák mentén, hanem a nézőpontok egymáshoz való viszonya alapján olvashatóak.

¹²⁷ „A próza a stilizáción keresztül tanult meg művésziileg ábrázolni nyelveket – igaz, már kialakult stílusában megformálódott nyelveket (vagy éppen stílusokat), s nem az élő beszéd-mód-sokféleség nyers, gyakran még csak potenciális nyelveit (a keletkezőben levő, stílussal még nem rendelkező nyelveket.)” BAHTYIN, *A szó a regényben*, 260.

¹²⁸ Julia KRISTEVA, *A szövegstruktúrák problémája* (ford. Kovács Tímea), Helikon 1996/1-2., 18-22.

Nemkülönben a saját és az idegen-, a „kétszólamú szó” feszültsége az irónia lehetősége is lehet, amely a történeti reprezentációra is hatással van. Bahtyini fogalmakkal élve, míg a stilizáció esetében a felidézett nyelvi hagyománnyal való azonosulás ismerhető fel, az irónia inkább a paródia jelenségével rokon, amely elidegenít, szemben áll a hagyománnyal. Krúdy esetében a relativizáló – vagyis valamilyen stabil jelentésnek ellenálló – nyelvszemlélet a szövegbe emelt irodalmi hagyományokat, stílusokat is jellemzi. Az elbeszélő nemcsak mozgósít, felidéz egy-egy nyelvi hagyományt, hanem el is távolodik azoktól, amennyiben sajátos játékot kezd velük. Az iróniának ezt a megvalósulását akár a hagyomány paródiájának is felfoghatjuk.¹²⁹

A fentiekben egy olyan párbeszédéről volt szó, amelyben a szövegek múltra vonatkozó olvasása volt a tét; a múlt különböző nyelvi regisztereken keresztüli olvashatóságáról. Mindennek megvalósulása az olvasó aktív értelmező munkája nélkül nem volna elérhető; ha ezt az oldalt figyelmen kívül hagynánk, újra csak a szöveg immanens felfogásához térnénk vissza. A többnyelvű kölcsönhatásként értett dialógus a befogadás oldalát, szöveg és olvasója viszonyát is leírja. Bahtyin a mű és olvasója között is dialógust feltételez, mivel olvasó a művel szembesülve maga is a saját nyelvét, világképét hozza játékba. Így megint csak érvényét veszti az az elképzelés, amely a Krúdy-szövegeket valami előzetesen adott jelentés dekódolásaként fogja fel. Ezzel összefüggően a történelem (történelmi regény) fogalomnál szerencsésebb az elmúltat, a szövegek emlékezetét *hagyományként* felfogni. Ne tévesszük szem elől, hogy már maga a történelem is történeti konstrukció,¹³⁰ amely a nyelvnek van kiszolgáltatva. A Krúdy-féle múltélményt mint megtört tradíciót vagy egyfajta „*lieux de memoire*”-t (Nora) épp a nyelv teszi láthatóvá. Mindez egy olyan közvetítettséget vagy fordítást jelent, amelyben a múlt nem érhető el a maga valójában, nem tükrözhető vissza, hanem egy értelmező folyamatba van beágyazva. A – ha úgy tetszik, közösségi, társadalmi – múlt az értelmező közvetítettségben, az állandó mássá levés állapotában marad nyitott a jövő: a mindenkori olvasó felé.

3.2.2 Hagyomány és emlékezet

¹²⁹ „Az ironikus és bármely kétértelműen használt idegen szó hasonló a parodizáló szóhoz, mivel ezekben az esetekben az idegen szót egy rá nézve ellenséges törekvés céljaira használják.” BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 241.

¹³⁰ Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Bevezetés az irodalomelméletbe*, szerk. DOBOS István, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 1995, 222.

Az előzőekben tehát Krúdy szövegeinek történelmi tapasztalatát a hermeneutikai értelemben vett hagyomány fogalmával közelítettük meg. Gadamer számára a hermeneutikai tapasztalat valójában a hagyománnyal való találkozást jelenti. Azaz a megértés alapfeltétele, hogy a hagyományban benne állva, az azzal való termékeny párbeszédviszonyban formálódjék. Ezt az elgondolást, mivel az értelmezést a jelenbeli szituáltságtól teszi függővé, Krúdy múltábrázoló szövegei kapcsán mindenképp szem előtt kell tartanunk. Azonban ha a gadameri értelemben vett hagyomány termékeny értelmezési horizontba is állítja ezen szövegeket, mégiscsak túlságosan tág keretnek mutatkozik. A szövegek múlthoz való viszonya ugyanis egy, a hermeneutikai szemlélettel ugyan érintkező, azonban annál szűkebb horizontból is megközelíthető. Ebben az esetben az emlékezet – azon belül is különösen a kollektív emlékezet – jelentőségét érdemes megfigyelnünk.

Krúdy prózájában az elsősorban „kuriózumokra figyelő”¹³¹ múlttapasztalat a hagyománynak már azzal az elképzelésével állítható párhuzamba, amely a történeti tudat részeként, de a hivatásos történetírás ellenében áll fenn. A történettudomány ugyanis – hogy önmaga legitimitását biztosítsa – egészen a narratív fordulattal fémjelzett legutóbbi időkig elhatárolta magát a múlt „megbízhatatlan”, emlékezet által közvetített közösségi csatornától. Ugyanakkor ez a fajta élő, hagyományozódó történeti tudás a hivatásos történetírással párhuzamosan közösségi, jobbára szóbeli csatornákon saját történelemképet alakított ki. A magyar történelemből jó példája mindennek 1848 hagyománya, amely még a 20. század közepén is a nemzeti emlékezet integráns részét alkotta.¹³² Moháccsal és Trianonnal együtt a nemzeti történelem egy olyan fordulópontjának minősült, amelynek értelmezéséhez szándékok, érdekek tapadtak. Igaz, 48-49 kapcsán talán pontosabb hagyományokról beszélünk, hiszen az alsóbb osztályok körében ezeknek az időknek más jelentése volt, mint mondjuk a felülről, az értelmiségiek által irányított regiszterben. (Az alsóbb népréteg körében elsősorban a jobbágyfelszabadítás révén vált jelentőssé.) Ennek viszont nem mond ellent, hogy a szabadságharc hagyományát minden társadalmi réteg ápolta, élő emlékezetként elementáris erővel érintette a társadalom széles rétegeit.¹³³

Az, hogy a Krúdy-szövegek múlttapasztalatát mennyire meghatározták a mítoszok, nemzettudatot alapító történetetek, anekdoták, szóbeszéddek az utóbbi idők recepciójában

¹³¹ KATONA Béla, *Az élő Krúdy*, Nyíregyháza, 2003, 127.

¹³² GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, 114.

¹³³ GERGELY András, *1848 hagyománya*, <http://www.vigilia.hu/1998/10/9810ger.html> (2010-01-22)

Kelemen Zoltán kutatásai bizonyítják.¹³⁴ De elég csak arra gondolni, hogy a Krúdy-kritikában milyen gyakran emelik ki a szerző 48-as gyökereit, a Krúdy-család szabadságharcos múltját, a függetlenségi hagyomány jelentőségét. A család- és a nemzettörténet találkozása jelentheti azt a jelenbeli érdekeltséget, amelyhez képest a múlt kirajzolódhat, értelmet kaphat. Ez is azt bizonyítja, hogy a múlt – még ha csak a családtörténetet is említjük – mindig mások, egy közösség emlékezetére van ráutalva. A múlt képét tehát az a *kollektív emlékezet* tartja fenn, amelynek úttörő vizsgálatát Maurice Halbwachs végezte el. Ezen az úton haladva a hagyomány – mint a történeti tudat része – a szóbeli, pontosabban az Assmann-féle kommunikatív emlékezettel is kapcsolatban áll.¹³⁵ Tudjuk: Jan Assmann nagyrészt Halbwachs kutatásaira alapozva építette ki saját kollektív, valamint kulturális emlékezetéről szóló koncepcióját.

A történeti tudat egy – a hagyománnyal szintén szoros kapcsolatot mutató – formáját elemzi Paul Ricoeur is az *Emlékezet – felejtés – történelem* című tanulmányában.¹³⁶ Ricoeur a történeti tudat kapcsán az emlékezetnek kitüntetett figyelmet tulajdonít, hiszen, mint mondja: csak az emlékezet képes arra, hogy a tapasztalattér és az elváráshorizont rétegeit egyesítse. Utóbbi fogalmakat a történész, Reinhart Kosellecktól kölcsönzi. Ahogy kiemeli, Koselleck tapasztalattér alatt a múltnak azt az örökségét érti, amelynek „leülepedett nyomai (...) előkészítik a talajt jövőt anticipáló aktusaink számára”.¹³⁷ A tapasztalattér csakis az elváráshorizont ellenpólusaként létezik. Ezen két pólus dialektikája biztosítja a történelmi tudat dinamikáját.

A tapasztalattér és elváráshorizont kereszteződése mindig a jelenben megy végbe – folytatja Ricoeur. Mindez az idő lineáris, múlt-jelen-jövő egymást követő szemléletét függeszti fel. Az ágostoni időfelfogást alapul véve (*az emlékezet a múlt jelene*), a szerző az emlékezet privilégiumát épp ebben az idődimenziókat egyesítő tevékenységében látja; egészen egyszerűen szólva, hogy képes eltörölni az időrétegek elválasztottságát.

Ricoeur mind a történelem, mind az emlékezet közegében az elbeszélést ismeri fel közvetítőként. Így tehát a közzsájon forgó, a mindennapi diskurzus részeként élő múlttapasztalatot az *emlékezet elbeszéléseinek* nevezi, szemben a történelem elbeszéléseivel. Az emlékezeti narratívák éppen hogy nem a múlt kritikai távlatából, sokkal inkább a múlttal való azonosulás vágyából születnek – mondja. Az *emlékezet elbeszéléseiben* a múlttal való

¹³⁴ KELEMEN Zoltán, *i.m.*, 116-os számú jegyzet

¹³⁵ Az Assmann által tárgyalt kommunikatív emlékezetben a múlt még eleven, közzsájon forgó, kb. egy emberöltőt foglal magába.

¹³⁶ Paul RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem* (ford. Rózsahegy Edit) = *Narratívák 3.: A kultúra narratívái*, 51-67.

¹³⁷ Uo., 52.

kapcsolat eleven, folyton megújuló, hiszen a jelenből kiindulva a múltat új és új értelmekek látja el.

Ricoeur az emlékezetnek elsősorban a jövőelvárás felőli nyitottságát hangsúlyozza, amely ezáltal a múlt sebeit is képes begyógyítani. Mégis az emlékezet dinamikus és egyben kollektív jellegéről elmondottak, továbbá az, hogy az emlékezetet a történelemmel állítja szembe, a *hagyomány* történeti nézőpontjával is érintkeznek. Manapság – a történetírás narratív fordulata után – több történész is a múltnak erre a „relatív”, azaz az emlékezet által stilizált, hagyományszerű képére irányítja a figyelmet. (Hozzátehetjük: a múlt „objektivitása” – ba vetett hit megingása, a történetírásban is jelentkező posztmodern szemlélet szülte az olyan „köztes” történelmi diskurzusokat, mint az *oral history* vagy éppen a *mikrotörténet*.) Az „emlékezethelyek” kapcsán Pierre Nora, a francia történész nevét lehet itt említeni, aki az emlékezet és történelem diskurzusainak szembenálló karakterét hangsúlyozza.

Magyar viszonylatban Gyáni Gábor tanulmányaiban kap különös jelentőséget az emlékezet és ezzel összefüggően a hagyomány. Gyáni a hagyományt szintén a történetírás kritikai diskurzusától elhatárolva értelmezi.¹³⁸ Ugyanakkor hermeneutikai szempontokkal, hiszen ahogy mondja: a hagyományszerűen elgondolt múlt nem alteritás, hiszen nem válik el benne a múlt a jelentől. „Sohasem a másság megismerésének kíváncsiságából, hanem a sajátként felismerni vélt múlttal való teljes fokú azonosulás vágyából ered, ezt az azonosulást szüli.”¹³⁹

A Krúdy-prózára tekintve immár világos, hogy az a társadalmi-történeti múltnak azt a képét mozgósítja, amelyben az emlékezet konstruktív voltát lehet felismerni. Mindez abból is látszik, hogy a történelemnek egyáltalán nem a kanonizált, inkább a peremre szorult, kollektív jelenségeit mozgósítja. Ilyen például a betyárhagyomány, amelynek a hivatásos történetírásban nem, csupán a folklórban van jelentősége. Itt említhető az *Ál-Petőfi* című regény is, amelyben a Bach-korszak által elnyomott nemzeti öntudatnak mintegy vadhajtasát: a szélhámosok kihasználta Petőfi-kultuszt emeli regénytémává. A függetlenségi hagyományt tematizáló szövegek, például a nagyapára való emlékezések, hasonlóan a múlt periférikus jelenségeivel bíbelődnek: például a Hentzi-szobor felrobbantásának körülményeivel, vagy éppen a nagyapa káromkodási szokásaival.

A példákat sorolni még lehetne. Az egyik különösen kiterjedt szövegegység: a *Budapest-történetek* például a városnak egy adott korszakát, annak közösségi élete révén,

¹³⁸ GYÁNI Gábor, *Hagyomány és a történeti tudás*, http://www.shp.hu/hpc/userfiles/knyv/2007_gyani.rtf (2011-02-03)

¹³⁹ Uo.

városi legendák, pletykák, szóbeszédnek révén építi fel.¹⁴⁰ Mivel ez a közösségi horizont itt egy referenciát is kiépít, akár a történetírással való kapcsolatot is felvetheti. Azt a kérdést tulajdonképpen, hogy a városra emlékező szövegek tekinthetőek-e történelmi forrásoknak, vagy inkább a képzelet birodalmába tartoznak, így nem lehet történelmi forrásértékük. Tegyük hozzá, elvértve olyan történészi munkákkal is találkozhatunk, amelyek Krúdy vagy a Krúdy kortársak szövegeiből város- vagy kortörténeti következtetéseket vonnak le.¹⁴¹

Ezen kérdések megválaszolása túlmutat a jelen vizsgálódás keretein. Ehelyett inkább a hagyományra való értelmezői viszonyra irányítanánk a figyelmet. Akár a Budapest-történetekben, akár a már előbb említett regényekben a stilizáció olyan megnyilvánulási formái, mint a kultusz (város vagy az irodalom kultusza) vagy épp a távolságtartó irónia nem másra, mint a hagyomány konstruktív felhasználására mutatnak rá. Az, hogy Krúdy alkotó munkája során még a meglévő forrásokat is meglehetősen szabadon használta,¹⁴² szintén a múlthoz való kreatív, értelmezői hozzáállásról tanúskodik. A mi értelmezésünk szerint a különböző hagyományokat felhasználó szövegek, egyszerre tükrözik a hagyományt, de ki is játsszák azt. Mindez egyszerre beszél a hagyománnyal való azonosulásról, de a hagyománytól való távolságról, a hagyománytörésről egyaránt. Mindezt szövegszerűen a *Rózsa Sándor* című regényben vizsgáljuk meg.

3.2.3 Hagomány és nyelvi közvetítettség a *Rózsa Sándor*¹⁴³ című regényben

¹⁴⁰ Sturm László megfigyelése szerint *A XIX. század vizitkártyái* valamint *A tegnapok ködlovagjai* című kötetben megjelent portrék, visszaemlékezések változó hitelességű mendemondákat és személyes emlékeket dolgoznak fel, írásos dokumentumokra nem hivatkoznak. STURM László, *i.m.*, 23.

¹⁴¹ Lásd John LUKÁCS, *Budapest 1900: A város és kultúrája*, Bp., Európa, 1991, 26-31.

TULI Andrea, *A zöld színpad: A löverseny mint a társasági reprezentáció egyik intézménye*, Budapesti Negyed, 46., internetes oldal: http://bfl.archivportal.hu/id-863-tuli_andrea_zold_szinpad_loverseny.html (2011-02-2)

¹⁴² Lásd bővebben STURM László, *i.m.*

¹⁴³ A regény teljes címe: *Rózsa Sándor, a betyárok csillaga Magyarország történetében*

A *Rózsa Sándor* című regény témája a közelmúlt szabadságharcos ideje, valamint az ezzel összefonódó betyárhagyomány. Egy olyan múltképet közvetít tehát, amely a történettudománnyal szemben tárgyalt hagyományfelfogáson belül helyezhető el.

A 19. századi betyárvilág társadalomtörténeti jelentősége kívül maradt a hivatásos történetírás kánonján. Egyfajta popularizálódott hagyományként a folklór, majd a (szép)irodalom közegeiben talált ápolásra. Mégis ez a társadalom kívüli létforma a nemzeti múlt, kultúra integráns része maradt, amelyet a kulturális emlékezet közege tartott fenn folyamatosan. Krúdy regénye sem tudja megkerülni a kulturális emlékezet közvetítő csatornáit, amelyről nem annyira a dokumentumszerű pontosság, mint inkább a képi réteg, a stilizáció beszél. A regény elbeszélője (elbeszélői) számára a tényszerű pontossággal megidézett múltnál sokkal fontosabb annak tapasztalatszerű interpretációja. Vagyis a múlt olyan hagyományoszerű képe, amelynek egyik médiumát az irodalom (ponyva- és szépirodalom) jelenti.

A regény társadalmi-kulturális vonatkozásai a befogadást is meghatározzák. Az olvasó a regényt nemcsak az esztétikai szemléletnek megfelelően, vagyis pusztán műalkotásnak tekintheti, hanem társadalmi-kulturális hatásokat magába foglaló szövegnek is. A kulturális hagyomány: a folklór, az anekdotikusság jelenléte a regény értelmezését kultúratudományi szempontok felé tágíthatja. Valóban, a regény narrációjának egyik rétegében, a narrátor szinte az antropológus szerepében egy sajátos népi kultúrába is beavatja az olvasót. Emellett a múlttal való párbeszéd retorikai alakzatai is meghatározóak. Arról, hogy a narráció a múlthoz történeti módon közeledik, a stilizáció vagy éppen az irónia beszél. A múlt tényszerű lenyomatait kereső olvasás utóbbi ponton értelmét veszti, hiszen ezen nyelvi alakzatok az időt nem lineárisan, visszaidézett múltként, hanem a múlt-jelen egységében konstituálják.

A szerzői intenció szerint a regény a 19. század legendás, híres-hírhedt alakjának összetett, árnyalt bemutatására vállalkozik. A regényt valóban alapos forráskutatások előzték meg, a felhasznált írásos dokumentumokat maga a szerző is feltünteti.¹⁴⁴ A források feltüntetése, a felhasznált művekhez való ragaszkodás az elbeszélésmódra is hatással van: a krónikás szerep felé mozdítja el a narrátort. (Mindezt a későbbiekben bizonyítani is fogjuk.) Az adatolás pontosságának ellenére a recepció mégsem tudta elfogadni „igazi” történelmi regényként. A néhány rövid, hűvös méltatás az életműnek egy másodvonalbeli szövegeként tekinti – tegyük hozzá, joggal –, amely nem tölti be a Krúdy-prózára vonatkozó elvárásokat.

¹⁴⁴

A felhasznált forrásokat részletesen lásd STURM László, *i.m.*, 30-31.

Katona Béla és Czine Mihály ugyan a történelmi regények között említi. Azonban Katona Krúdy „történelmi” regényeit olyan más művei mögé helyezi, mint az *N. N.*, a *Hét bagoly* vagy a *Boldogult úrfikoromban*.¹⁴⁵ Czine Mihály hűvös utalása a regény tartózkodó objektivitására, amelyben a szerző „kívülről”, érzelmi azonosulás nélkül formálja meg hősét, sem tekinthető értékelő kritikának.¹⁴⁶ Lényegében Barta András is hasonlóan, a történelmi igazság, az ábrázolás hitelessége felől közelít a regényhez, a főhősre vonatkozóan pedig annak hiányzó identitását említi. (Az identitás ebben az esetben a szerzővel való azonosságot, annak mintegy tükrözését jelentené).¹⁴⁷ Czére Béla bár a betyártéma igényesebb megformálásaként minősíti, a főhős kettősségek mentén való megjelenését a naturalisztikus hűség jegyében értékeli.¹⁴⁸

Ezek a kritikák nemcsak a regényről, de legalább annyira a befogadás módjáról, a regényhez forduló elvárásokról is beszélnek. Mivel a nemzeti múltnak egy meghatározó időszakát eleveníti fel a szöveg, részben a tükrözés, a történelmi „objektivitás” elvárása felől értelmeződik. Azonban a narráció közvetlen, társalgó hanghordozása útját állja annak, hogy az olvasó a korra vonatkozó lényegi összefüggéseket ismerjen fel. A narrátori hang állandó értelmezői jelenléte folytonosan kizökkenti a történelemnek stabil jelöltként felfogott értelmezését.

A főhős nem kevésbé zavarba ejtő jelenség a regényben. A Krúdy-értelmezés hagyományos, vallomásos-önkifejező jegyek mentén való olvasásmódja – amelyben a hősök nemritkán a szerzői hang közvetlen megszólaltatóiként értelmeződnek – a szerzői személyesség tükrözését várja el. Egy másik – immár antropológiai – olvasatban, amely a múltreprezentációt egy kultúra megidézésének rendeli alá, Rózsa Sándor bár egy távoli, népi kultúra reprezentánsaként tűnik fel, azonban koráról, kultúrájáról mégsem tud lényegi jelentéseket megfogalmazni. Így persze egy történelmi regény hőseként sem állja meg a helyét. „Viselkedése” nem a kultúra, a társadalom „magasabb” erőit tükrözi. Epizódszerű, „jelenetező” történetekben létesülő, nagyrészt stilizált alakként nem tudja megvalósítani azt a cselekménnyel való egységet, amely révén tükröző funkcióra tehetne szert. Ezért nem tudja betölteni a történelmi objektivitás azon elvárását, amelyben a hős társadalmi erőket, folyamatokat sűrít magába, vagy egyenesen ezen folyamatok terméke.

¹⁴⁵ KATONA Béla, *Az élő Krúdy*, 127.

¹⁴⁶ CZINE Mihály, *Krúdy Gyula*,
http://www.krudy.hu/Szakirod/CzineMihaly/CzMMit_65.html (2010-01-25)

¹⁴⁷ BARTA András, *Utószó a Mákvirágok kertje című kötethez*,
http://www.krudy.hu/Szakirod/BartaAndras/BAMk61_u.html (2010-01-25)

¹⁴⁸ CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., Gondolat, 1987, 230-231.

A narratíva azáltal, hogy nem tükröző funkcióban gondolja el a főhőst, az olvasói azonosulást is megszabja. Rózsa Sándor végletes szerepekben létesülő, anekdotikus zsáner-figuraként inkább csak az ironikus azonosulás lehetőségét kínálja fel az olvasónak. A szereplővel való ilyen azonosulás viszont a megidézett betyármítoszt, hagyományt is ironikus távolságban pozicionálja.

Viszont, ha egy olyan értelmezői álláspontot választunk, amely a szöveg nyelvi alakzatokban létesülő „emlékezetére” figyel, nemcsak a regényre, de egyben a Krúdy-nyelv lényegére vonatkozó megállapításokat is tehetünk. A szöveg mivel nem a hagyományos, lélektani személyiség-felfogásnak megfelelően gondolja el a főhőst, (és a hősoket általában) a nyelviség konstruktív, önreflexív vonásait erősíti. Megfigyelhető, hogy a nyelvi megformálás tekintetében a regény betyárfőhőse nem különbözik Krúdy más, reprezentatív figuráitól. A recepcióban a főhős elmarasztalt jegyei – úgymint a lírai, önkifejező jelleg hiánya, mozgó identitása – inkább kihívást jelent egy olyan értelmezés számára, amely a nyelvet nem áttetsző, inkább önreflexív médiumként tekinti. Pontosan azok a retorikai alakzatok, amelyek tagadják a hősnek egy önmagával azonos, magyszerű lényeket hordozó elképzelését, kínálhatnak termékeny értelmezési szempontokat.

Nemcsak az alakteremtés él a nyelviség önreflexió, távolító eljárásával. Akárcsak egyéb Krúdy-szövegben, az elbeszélismód itt is folytonosan a nézőpontok váltásai, elbizonytalanításai által formálódik. A nézőpontváltások a narratívát a mellérendelés elvének megfelelően konstruálják. A szereplők idézett beszédei nem valami elrejtett jelentést céloznak, inkább önmagukra irányítják a figyelmet. A narrátori kommentárok is inkább magát az elbeszélőt egyediesítik, testesítik. Ezért válik fontossá a nyelv medialitására vonatkozó reflexió. Hiszen a szubjektum egységének, ezzel a szöveg identitásának hiánya az előbeszédet imitáló nyelviséggel is összefüggésben van. Az elemzés a későbbiekben bebizonyítja, hogy a társalgó, közönséget már eleve a narrációba vonó mesélés mögött egy megbízhatatlan narrátor áll.

Ha elfogadjuk azt a megállapítást, hogy egy médium világlátást, elméleti horizontot befolyásoló, sőt konstituáló tényező,¹⁴⁹ a Krúdy-regény spontán, társalgó hanghordozása sem pusztán elbeszélői modor, hanem sajátos világszemlélet, nyelv is egyben. Ha a regény a szóbeliség elvét mozgósítja, a jelentéseket más úton tartja elérhetőnek, mint az írásosság horizontja. Hozzá kell tennünk, hogy a folklór közegében értett anekdota – mint élıszóban

¹⁴⁹ FEHÉR M. István, *Hermeneutika, irodalom, medialitás = Szerep és közeg: Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs, SIMON Attila, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2006, 259.

előadott műfaj – ezen kontextuson belül nem vet fel ismeretelméleti kételyt.¹⁵⁰ Az anekdota jelentése annak egyszerű világképében, néhány vonásra redukált zsánerfiguráiban, és végső soron hatásában elérhető.¹⁵¹ Krúdy regényében azt érdemes megfigyelni, hogy az anekdota problémátlan világlátása hogyan társul olyan poétikai eljárásokkal, amelyek a szubjektum egységét bizonytalanítják el. Az a kérdés vetődik itt fel, miszerint az anekdotikus hagyomány alkalmazása milyen esetekben vet fel személyiségproblémákat, és mikor marad meg az anekdota (eredeti) problémátlan világnézetében.

Mivel regényről van szó, a műfaji alapú befogadás hagyományával is szembe kell néznünk. A regény jellegzetesen az írásbeliség műfaja, amelyet sokáig az *egység* elvárása¹⁵² határozott meg. A műfaj egyik típusa: a nagyregény, annak jelölő-jelölt alapú regénynyelve a jelenségek mögötti lényeg keresésére ösztönözte az olvasót. Ha a Krúdy-regényt az írásosság jelölt alapú nyelvfelfogása felől olvassuk, a távolság, az ironikus elidegenítés mutatkozik meg referenciaként. Ezzel szemben azt érdemes megfigyelni, hogy a regény azzal, hogy egy könnyed, társalgó, mesélő hangot imitál, mennyiben azonosul, illetve kezdi ki a megidézett anekdotikus elbeszélői hagyományt.

Elbeszélői szerepek

Abból indultunk ki, hogy a nyelv médiumának nem elsősorban hordozó, inkább értelmező szerepe van a regényben. Az előbeszédszerűség azonban egy 19. századi elbeszélői hagyományt idéz fel az olvasó tudatában. Ez az elbeszélői hagyomány az anekdotikusság, amely elsősorban Jókai vagy Mikszáth prózanyelvéből ismerős. A Krúdy-regény nyelve

¹⁵⁰ Bővebben lásd *Magyar néprajz, 5. kötet*, Bp., Akadémiai, 1988-2002. Internetes kiadás: <http://vmek.oszk.hu/02100/02152/html/05/64.html> (2011-05-12)

¹⁵¹ Azért vethetjük fel a az anekdotának folklórban érvényes jelentését, mert a regény maga is egy népi világ, azaz egy szóbeliségben élő kultúra megidézésére tesz kísérletet.

¹⁵² Lásd 79-es számú jegyzet

egyfajta intertextualitásként érthető tehát, amely szépirodalmi beszédmódokkal teremt kapcsolatot.

Mégis többről van itt szó, mint szövegek önkényes, egymásra utaló játékaról. A regényben a felidézett szöveghagyomány maga is *jelöl* valamit, valami nem jelenlevő elérésére törekszik. Mint nyelvileg létesülő múltreprezentáció azonosulási szándékot mutat a betyárvilágot befogadó népi, paraszti kultúrával. Fel akarja ébreszteni, élővé akarja változtatni a betyárvilág szóbeliségben élő kultúráját. Az élőbeszédszerűség tehát a legendásító hagyománnyal való kapcsolat helyreállításaként is olvasható. Másrészt a hagyománnyal való viszony, már nem lehet élő, közvetlen azonosulás, mivel az elbeszélő maga is (csak) az olvasás értelmező dialógusában tud közelíteni ehhez a kultúrához. Utóbbi explicit kifejezőjeként – mintegy idegen kultúrából beszélve – egy hagyományon kívül álló hang, nézőpont is jelen van, amely a regény idejét megelőző perspektívából értelmez. A hagyománnyal való kapcsolat mindkét formája: az azonosulás de egyben a távolság is a nyelvben, a nyelv által létesül.

Az azonosulás/idegenség nyelvi alakzataihoz az elbeszélői szerepeket kell megvizsgálnunk. A regény élőbeszédszerűsége ugyanis egy sajátos narrátori szerepben ölt testet. A Szeged környéki tanyasi-természeti világ megjelenítése érdekében, a narrációnak egy olyan elbeszélői magatartást kell felöltetnie, amely által ennek a világnak a szemléletmódját nyelvileg hitelesen tudja fenntartani. A narrátor ezért egy népi mesélő alakjában kap egyéni vonásokat. A népi mesélőnek ugyanis hozzáférése van az egyszerű emberek nyelvben létesülő tudásához, világszemléletéhez. Nyelvi magatartása a mitikus gondolkodás jegyeit mutatja, amely bár képszerű, de nem azonos immár egy másik időben álló, „idegen” narrátor metaforikus látásmódjával. Természetesen Krúdnyál a mítoszt nem az archaikus mítoszok átültetéseként, „aktualizálásaként kell felfognunk, inkább egy jelrendszer alkalmazásának értelmében.”¹⁵³ A mítoszi analógiák és ősképek, a mitologizálás poétikája a történet megszerkesztésébe vonódik be, amely a klasszikus – lineáris, történetelvű – regénystruktúra fellazításával is jár.¹⁵⁴

Az irodalom mitikus szemléletéhez a nyelv ad kulcsot. A mítoszkutatás konszenzusa szerint a mitikus gondolkodás – mint nyelvben létesülő világszemlélet – a dolgok eleven, konkrét megragadására törekszik, és mivel értelmezése szó szerinti, nem ismeri az átvitt

¹⁵³ „A mítosz éppúgy egyetemesnek mondható jelrendszer, mint például a költészet, a zene vagy a látható művészetek.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Mítosz és történetmondás* = SZ - M. M., „A regény, amint írja önmagát”, Bp., Tankönyvkiadó, é.n., 38.

¹⁵⁴ Olasz Sándor a „mitologizáló regény” kategóriáját a regény 20. század-eleji átalakulásának egyik eseteként emeli ki. OLASZ Sándor, *A regény metamorfózisa a 20. század első felében: Tipológiai kérdések, poétikai modellek* = O. L., *Regénymúlt, regényjelen*, Bp., Széphalom, 2006, 22-23.

értelmű jelentés nyelvi törését. Az orosz mítoszpoétika kutatásait lehet itt kiemelni ismét, amely a mitikus gondolkodás természetéről tett megfigyeléseiben lényegében megegyezik. A neves 19. századi orosz tudós, Potebnya az (élőbeszédszerű) nyelv vizsgálata felől jut el a mítoszhoz. Meglátása szerint a mitikus gondolkodás nem határolja el a szubjektív megismerést e megismerés objektív forrásaitól, „a szót mint a végbemenő megismerési aktusnak a legnyilvánvalóbb mutatóját, mint az érzéki kép viszonylag változékony elemeinek centrumát a dolog lényegének kellett tekinteni.”¹⁵⁵ Aki szerint – folytatja Potebnya – él a *felhő=tehén* mítosz, annak a tehén egyszersmind a felhő legpontosabb megnevezése lesz.¹⁵⁶ Meletyinszkijnél hasonló gondolatokat találunk: a primitív gondolkodás konkrétsága, képszerűsége – mivel nincs meg a természetitől való elhatárolódás – nem ismeri a szubjektum-objektum megkülönböztetést.¹⁵⁷ A metafora feltétele a természettől való idegenség tapasztalata, lényegében különbözik tehát a mitikus gondolkodás jelenlétszerűségétől. „Ahol megjelenik a metafora abban az értelemben, hogy fölismerjük a kép és a jelentés különbözőségét, ott ezzel együtt eltűnik a mítosz” – mondja Potebnya.¹⁵⁸

A mitikus és metaforikus gondolkodás különbsége a regény népi, naiv és – ha úgy tetszik – szerzői elbeszélői szerepeinek is megfeleltethető. Már a dolgozat egy korábbi részében is láthattuk, hogy a szóbeszéd, tágabban a mesélés világteremtő tevékenysége egyszerre mitikus világlátás is: saját mítoszt teremt. A nyelv élő használata, az élőbeszédszerűség a jelentéseket pusztán az elmondás által közölhetőnek, hozzáférhetőnek tartja. Ilyenkor maga az elmondás aktusa, a beszéd fenntartásának retorikai alakzatai képezik az értelmet. Az élőbeszédszerűség spontán és azonnali hatásra törekszik, szemben az írás idegenségével, amely a szerzői jelenléttől elválasztva, egyedül hagyja az olvasót. Ezzel szemben a regényben az írásosság horizontjának megfelelő, szövegeket egymásra olvasó nyelvi működés is jelen van, amely reflexíven, egyfajta távolságból közelít a népi kultúra jelenségeihez. Az elbeszélő szerepekhez társuló nyelvi magatartásokat a következő fejezetek tárgyalják.

Azonosulás a hagyománnyal

¹⁵⁵ Alekszandr POTEBNYA, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből = Poétika és nyelvelmélet*, szerk. Kovács Árpád, Bp., 2002, 191.

¹⁵⁶ POTEBNYA, *i.m.*, 181.

¹⁵⁷ Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, 211.

¹⁵⁸ POTEBNYA, *i.m.*, 181.

Továbbá Loszev számára a mítosz megértésének egyik útját a metaforikus gondolkodástól való elhatárolása jelenti. Lásd LOSZEV, *i.m.*, 49-78.

Az előzőekben tárgyalt mitikus gondolkodás a regényben elsősorban azért jelentős, mivel a népi elbeszélésmódnak jelenti a közegét. Megfigyelhető, hogy a Szeged környéki peremvilág gyakran mitikus távlatot kap, az ember közege és a (gyakran antropomorfizált) természeti jelenségek között nincs éles határ.¹⁵⁹ Különösen a regény első részének a főhőst bemutató, vagy alakját illető várakozást, feszültséget fenntartó szövege él a mítosz nyelvével. A *Milyen volt Rózsa Sándor* című fejezetről van szó, amely a betyár megjelenését a természeti-társadalmi körforgás szerves részeként állítja be. A kozmoszteremtés mitikus elképzelésére emlékeztet a hős fellépését megelőző valamiféle általános mozdulatlanság, hanyatlás. És épp a várakozással terhes idő jelzi egy új betyár szükségszerű érkezését. Fontos szerepe van itt a társadalmi jelentéssel átitatott időnek. Rózsa Sándor születésének narratíváját egy olyan ciklikus időképzet konstruálja, amelyben a hősök hagyományos rendben követik egymást. Hiszen miután az utolsó nagy betyár, Sobri Jóska immár a kulturális emlékezetbe lép (kalandjait ponyván árulják), a hagyomány folytonossága egy új betyár iránt kelt várakozást. Ezt a várakozást tölti be Rózsa Sándor. Alakját jövendölés előzi meg, mint a héroszokét; a vén juhász látomásának profetikus nyelve a természeti-társadalmi rend visszaállítójaként, egyfajta messianisztikus gondolatkörben konstruálja.

„A haldokló pedig tovább beszélt:

- De nemcsak parancs lesz a száján a lovas embernek, hanem szegényekhez való jó szíve is ott lesz a nyelvén és a tenyerében. Hozzá sereglenek majd mindazok, akik most csak éjszaka járnak, és ezentúl nappal járnak. Elindulnak feléje azok az emberek, akik az erdőkben maradtak, és mozdulatlanságban faderéknak tettették magukat. Megmozdul a nádas a legsűrűbb helyén, ahol csak a nádiveréb lakik és bujdosók süvege emelkedik fel. A nyúlvacokon, a rókaösvényen, régi temetők avarjában mindenféle emberek ébrednek fel, akik azért feküdtek le, mert azt hitték, hogy idejük lejárt. Gyorsabban mennek a vásáros szekerek az országutakon, rúgósabbak lesznek a csődörök a ménesekben, keringenek a birkák, amikor a tanyákról jött lovas ember kibontja a karikását. A szélkiáltó madár már tudja a nevét.”¹⁶⁰

¹⁵⁹ „Pirosak a tornyok az alkonyodó naptól. Azoknak a vére festi be az égboltozatot, akik itt valamikor a szabadságért elestek, akik majd éjfélkor visszajárnak kísértetni az özvegyekhez és az árvákhoz.” KRÚDY Gyula, *Rózsa Sándor, a betyárok csillaga Magyarország történetében = Az utolsó gavallér (regények) (Repülj, fecském!)*, Rózsa Sándor, *a betyárok csillaga Magyarország történetében, Az utolsó gavallér, Jockey Club, A templárius, Primadonna*), szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1980, 68.

¹⁶⁰ KRÚDY, i.m., 60.

Ugyanez a mitikusan képszerű, látomásos nyelv a regényben immár nem szereplői beszédként, hanem a narrátori szólamban is előjön, csak hogy ellentétes tartalommal. Az ötvenes éveknek egy olyan káoszba viaszasüllyedő időszakáról beszél, amelyben a démonikus erők elszabadulását épp a betyárok garázdálkodásai jelentik.

„Lódult előre, mint a kivert bika.

Véres nyomokat hagyott a csizmasarka ott, ahová lépett. Kitért rettentő tekintete elől az oktalan barom, hideglelést kapott a pásztor, felrebbent a mezőről a varjú, anyja alá bújt a kiscsikó, a kutyák behúzták a farkukat, dzsidás katona sárga-fekete strázsaházában kísértetett látott, amerre Rózsa Sándor járt .(…)

Ötvenes évek! Vércsepp hullott a madárról, amely a Duna-Tisza közén átrepült. Ember sikoltott a kés hegye alatt, nem pedig hízott sertés.”¹⁶¹

A regény többi szereplőinek archetípusszerű figurái nemkülönben a mitikus nyelv, gondolkodás nyomait mutatják. Az archetípus-elvvel függ össze a szereplők oppozicionális rendje. A rutinszerűen gyilkoló betyár mellett, hozzá tartozóan ott van a túlvilági tisztaság: Veszeka Julis személyében. A mártírságot is magában hordozó nőalak természeti-túlvilági párhuzamokat idéz. A betyárral való első találkozásakor nem fél, hiszen „*tudta, hogy egyik oldalán Mihály arkangyal, a másikon Uriel áll.*” Olyan váratlanul, megmagyarázhatatlanul érkezik, „*mintha az égből szállott volna alá.*” Alakjában többféle mítoszréteg keveredik.

„Batyut cipelt a lányka a hátán, mint a népmesében a vándorolni járó királykisasszony. És az erdőszélen olyan nagyra nyitotta a szemét, mint a napraforgó tányérja. (...) Tizenhat esztendő volt, mint ahogy a tizenhatodik napon legszebb a violaszál.”¹⁶²

Veszeka Julisnak is megvan a maga oppozicionális párja a betyárhoz tartozó másik nő, Katona Pálné alakjában. Utóbbi amazonszerű nőalak, aki démoni jegyeket is hordoz; később ő lesz az, aki elárulja a betyárt. A tárgyalás jelenetében elsáradt, átkozódó vénasszonyként látjuk viszont. (Nem véletlen, hogy míg Veszeka Julis vízbe öli magát, Katonánéra rágyújtják a házat. Tűzben ég el, mint a boszorkányok.)

Megfigyelhető, hogy az egyetemes, emberi alaptípusok figurái mindig saját képszerűségüknek megfelelően „viselkednek” a narratívában. Ez azt jelenti, hogy csak a narrátori leírás erejéig élnek, (vagyis amíg az olvasó általuk egy emberi alapképletet ismer

¹⁶¹ Uo., 134.

¹⁶² Uo., 81.

fel), cselekvésük, dialógusaik is egy már készen levő képet teljesítenek be. A képszerűség tárgyi mivoltában konstruálja a figurát, mivel egy olyan fölöttes, értelmező tekintetet feltételez, amelyben az értelmezendő figura a *másik* pozícióját veszi fel. A férfinézőpontból értelmező narráció különösen a nőalakokat értelmezi másikként, idegenként. Amíg a betyárnak van valamilyen cselekvési lehetősége, a hozzá tartozó nőalakok csak a ráirányuló tekintetek tárgyaként funkcionálnak.

A szereplők stilizált jellege párbeszédüket is meghatározza – de úgy is mondhatjuk, hogy maguk a dialógusok is stilizáló erőt jelentenek. A regény tág teret ad a szereplők beszélgetéseinek, amelyek – idézett beszédként – egy jellegzetesen tájjellegű, élőbeszédszerű nyelvet mozgósítanak. Az élőbeszédnek viszont sajátos szabályai vannak. Lényegi alkotóeleme az a nyelvi feszültség, amely a hozzátoldás elvárasi rendszerében formálódik, mint kérdésre válasz, kijelentésre ellentmondás. Az élő, dialogikus beszédforma az értelmet máshogy konstruálja, mint az írás/olvasás médiuma. Walter J. Ong meglátása szerint az élőbeszéd az értelmet a diskurzus során teremti azáltal, hogy az egyik megnyilatkozás mindig egy másikat idéz elő.¹⁶³ Mindig magában foglalja a kérdés-válasz logikáját. A kimondás – folytatja Ong – a megszólalás előtti lelkiállapottól és a válasz lehetséges készletével kapcsolatos sejtésektől függ. Ebből az következik, hogy „az orális diskurzus előrehaladása során saját magát interpretálja. A jelentést a jelentésből bontakoztatja ki.”¹⁶⁴

Emlékeztetnünk kell rá, hogy egy regényben beszédszerűségről – a médiumok folytonos határhelyzete kapcsán – csak metaforikus értelemben beszélhetünk. Az előszó a maga társadalmi közegében nagyon eleven és termékeny kommunikációs formaként él(t), azonban az írásosság, jelesül a regény médiumába bevont nyelv már csak *hasonlíthat* az élőbeszédre, de valójában nem az. Az olvasót játékba vonva felfüggeszti azt az elvárást, hogy írott szöveget olvasunk, és az előszó működési mechanizmusát hívja elő bennünk. Ez az úgy lássuk/olvassuk, mintha... felhívás a metafora működési mechanizmusára hasonlít.¹⁶⁵

Az élőbeszéd és írás határhelyzete nem csak a médiumok közti átjárás, hanem a – bahtyini értelemben vett – dialogikusság révén is metafora forrása. Olyan hibrid szerkezet, amely két nyelv metszéspontján írható le. A beszédszerűség, amely nem élőbeszéd, mindig magában hordja a stilizáció elidegenítését: az írás közegébe kerülve képpé, öntükröző alakzattá szilárdul. Ebben az értelemben *Rózsa Sándor* szereplői párbeszédei egy kulturálisan

¹⁶³ Walter J. ONG, *A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta = Szóbeliség és írásbeliség: A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Bp., Áron, 1998, 144-165.

¹⁶⁴ *Uo.*, 144.

¹⁶⁵ TAHIN Szabolcs, i.m., 53.

meghatározott nyelv stilizált képeiként értelmezhetőek. Ezzel a képszerűséggel függ össze, hogy a párbeszédek nem a személyiség dialógusban való feltárulását szolgálják, inkább a távolság, az idegenség retorikájának megteremtésében jelentősek. Akárcsak más Krúdy-szövegekben, a hősök tudata itt is monologikusan önmagukba zárt nincsenek tudatok szintjén megvalósult találkozások, viták. (A dialógusokban a főhős amúgy is szüksézávának mutatkozik, vagy egyenesen a rejtőzködés nyelvét, egyfajta rablónyelvet beszél(i), amelyet csak legszűkebb közössége ért.)¹⁶⁶

Az tehát, hogy a regényben a nyelv elválik a személyiség belső világától a beszédszerű nyelvhez, annak szabályaihoz is köthető. Az élő párbeszéd nyelve az anekdota logikájához áll közel, (vagy inkább utóbbi kettő alapul az élőbeszéd dialogikusságán) mivel az értelem a beszélgetés során teremtődik.¹⁶⁷ Ezért nem is annyira a szubjektum – valamilyen előzetesen meglevő – belső világát tolmácsolja, inkább saját világot teremt. A regényben több olyan rövid párbeszédet találunk, amelyben a beszélő előzetes szava nyomán kipattant feszültség hívja elő a megfelelő választ.¹⁶⁸ Az alakok itt nem annyira maguk teremtik a párbeszédet, inkább alávetik magukat a párbeszéd szabályainak. A nyelv itt a személyiségek fölé nő, és saját magát állítja tükörbe.

Mintegy a nyelvi stilizáltságot ellensúlyozandó, a népi elbeszélő szerepében álló narrátor maga is azonosulni látszik a szereplők nyelvével, annak sajátos, babonákon, hiedelmeken alapuló világnézetével, nyelvi fordulataival, szókinccsel. Ez az azonosulás olyan fokú, hogy sokszor nem lehet világosan elkülöníteni a szereplői és a narratori szót. Néha úgy tűnik, hogy a főhős gondolatait tolmácsolja a narrátor, viszont a saját nézőpontjából

¹⁶⁶ A metaforikus-enigmatikus nyelvhasználat egyik szerepköre az árulásra vonatkozó képes beszéd.
„ – Aztán Imre, el ne felejtse szalonnaevés után megtörölni a száját.
És olyan furcsán nézett hozzá, ahogy csak Rózsa Sándor tudott nézni az árulkodókra.”

.....
„ - Legjobb annak, aki a föld alatt van. Annak már örökre meg van törölve a szája a szalonnától.”
KRÚDY, *i.m.*, 73., 84.

¹⁶⁷ Az anekdota és a párbeszéd kapcsolatáról bővebben: HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer*, 216-218.

¹⁶⁸ Lásd Katona Pálné és Rózsa Sándor párbeszédét.

- „Hát kend, Sándor bácsi, belenőtt a subájába? Minden jóra való ember elment már betyárnak, csak kend ütögeti a markához a pipát.
- Hosszú haj, rövid ész. Amihez nem értesz, ne üsd bele az orrod – felelt félvállról Rózsa Sándor.
De az asszonynak nem azért van nyelve, hogy ráüljön:
- Mit gondol kend, meddig fog még tartani az a három ezer pengő, amit az uramra bízott? Talán halála napjáig abból akar kend megélni?

.....

- Majd lesz nekem kenyerem, akkora, mint senkinek ebben a határban. (...) Majd eszükbe jut a szegedi uraknak, hogy csendbiztos nélkül nem lehet megélni.
– Akkor lesz kend csendbiztos, amikor én római pápa – vágta oda a menyecske a szót is, a szitát is, az ajtót is.” KRÚDY, *i.m.*, 131.

való beszéd összeolvad más, anonim nézőpontokkal. A betyár közösségben érvényes megszólítása beékelődhet a narrátor beszédébe (azonban az is előfordul, hogy idézőjelbe kerül), ami az elbeszélői megbízhatóságot erősítő gesztus is lehet. Ez a megbízhatóság nem a hagyományos (realista) narrátor onnipotenciáját jelenti. Inkább egy olyan retorikai meggyőzőerőt mozgat, amelynek alapja a közösség világszemléletével, nyelvével való azonosulás. Ezt a közösségben való (nyelvi) otthonosságot a tájjellegű szókincs is teremti, a jelenségek konkrét megfigyelésen alapuló értelmezése. Ez történik például a betyár érzelmi élettől való elidegenítésében.

„Nem, Sándor bácsi nem ismerte azt a nagy keservességet, azt a nagy felfordulást, amelyet a boldog vagy boldogtalan szerelem szokott előidézni a férfiakban. Még fiatakorában sem volt arravaló ember, hogy a lányok bolonduljanak utána, később meg nem ért rá megbolondulni a szoknya miatt. *Sokat üldögélt tömlőcben, ott kivesz az emberből a gyengeség, szerelmeskedés.*”¹⁶⁹ (Kiemelés – F. K.)

Az utóbbi bölcselkedő mondat egy népi közösségben érvényes nyelvi regiszteren belül helyezhető el. Ez az általánosító, bölcselkedő hozzatoldás már a narrátor szólamát közvetlenül mutatja meg, a beszélőt látja el egyedi vonásokkal. A narrátori értelmezés közvetlensége viszont az elbeszéltség hatását is erősíti, az elbeszélés formálódására vetül vissza.

Hozzá kell tenni, hogy azért ez a személyesnek ható narrátori értelmezés nem önkényes, inkább a szóbeli hagyomány elemei közötti válogatást, egy közösségi nézőpont dialógusba vonását jelenti. A pletyka, mendemonda-alapú közösségi tudás, az erre a tudásra való ráhagyatkozás a hagyományban való benne lét retorikai megfelelője. Mindez narrátori megbízhatóságot erősítő gesztus is lehet. Ez viszont sajátos befogadói pozíciót kíván. A népi regiszterhez ezért egy olyan történetbefogadó tartozik, aki elfogadja ennek az elbeszélésmódnak a szabályrendszerét, azt a közös megegyezést, amelyben az „azt mondják” egyfajta termékeny jelentésbeli feszültséget tud teremteni. Az élőbeszéd közösségibb, társadalmi kontextust feltételező nyelvi világában az „azt mondják” nézőpontjának is van egyfajta igazságértéke. Rózsa Sándor egyik szerelmi viszonyát egy közösségi információs csatornán közvetíti a narrátor, amely feltételezi az ebben a társadalomban élő kapcsolati formák ismeretét, elfogadását. A bölcselkedő hozzatoldás ezen a közösségi tudáson belül helyezkedik el.

¹⁶⁹

Uo., 71-72.

„Azt mondják, hogy Katona Pálné sokkal közelebb volt Rózsa Sándorhoz, mint a férje. Ami nagyon is valószínű, ha elgondoljuk, hogy ez a Katona Pálné volt az, aki később éles fejszével fejbe vágta a haramiát.

Asszonyféle csak olyan férfit merészel megütni, akivel darab ideig úgynevezett szerelmi viszonyban volt. ¹⁷⁰ (Kiemelés – F. K.)

A közösségi nézőpontot különösen a betyárfigura bemutatásakor vonja be a narrátor, amikor is a saját és egy kollektívum dialógusában formál képet a főhősről.¹⁷¹ A hagyomány kulcsfigurájaként a betyárról szóló beszéd közösségi nézőpontot tesz indokolttá. Ezért a narrátornak a betyárra vonatkozó tudását minduntalan a mendemondák regiszterével kell elbizonytalanítani/megerősíteni.¹⁷² Ezzel szemben, amikor a betyárra vonatkozóan a narrátor állításait igazságokként igyekszik feltüntetni,¹⁷³ kísérletet tesz arra, hogy elbeszélői omnipotenciáját megerősítse. (És itt már egy hagyományos, igazságokat kimondó, autoriter törekvésről van szó.) Ezen belül is, amikor a betyárlegendák nyelvvel vitatkozik, a kérdés-válasz logikáját, tehát újra csak az élőbeszédszerű hagyományt mozgósítja. A narrátor retorikai kérdései azzal, hogy már a magukba foglalják a választ,¹⁷⁴ az élőbeszéd hatásra, csattanóra törekvő rövidformáit imitálják.

Amikor egyfajta igazságigénnyel lép fel, azaz a betyár hiteles képét akarja nyújtani, nemcsak a legendák romantikus hagyományától idegeníti el az olvasót, hanem a magától a felidézett figurától is. A *paraszt* stilizált képe azzal, hogy középszerű, jelentéktelenségre valló jegyeit emeli ki, inkább hiányzó- vagy antihős jelleget kölcsönöz hősünknek.

„Agyagszínű, a rendesnél nagyobb bajsza volt. Goromba, paraszti bajusz volt ez, nem olyan, amilyent csókra termettnek neveznek a lányok. De nem is kunkorgós, pálcikára tekergélt bajusz, amilyent a haramiák vagy martalócok viselnek, akik már pusztá megjelenésükkel is megrémítik az

¹⁷⁰ Uo., 71.

¹⁷¹ Lásd a *Milyen volt Rózsa Sándor?* című fejezetet

¹⁷² „Csak a szemérről mondják, hogy az kígyószem volt. (...)

A haját finomnak mondja egy angol hölgy, aki Kufsteinban megvizsgálta és megcsodálta; az igazság pedig az, hogy faggyús haja volt, mint a juhászoknak, de nem vállig érő, hanem csak hátul valamivel tömöttebb.(...)

Azt mondják, hogy bokáig érő, a hátán fekete báránnyal kivarott subájában királyi méltósággal tudott járni, ami nem is volna olyan nagy csoda, ha elgondoljuk, hogy az alföldi gyermekek betlehemes játékaikban subában ábrázolják a Három királyokat.” Uo., 61-62.

¹⁷³ Lásd a *Hogyan tervezett Rózsa Sándor?* című fejezetet

¹⁷⁴ „Hát az erdő tán nem jó otthona az elvetemedett, szíve bánatától félig megzavarodott betyárnak? Az a kísérteties, holdvilágos erdő megfejthetetlen hangjaival, zörejeivel, susogásaival? Sűrű, titokteljes az erdő, ahol nem ismeri meg más az utat, mint a vad a maga vert csapást, a makkoltató kondás a sertések útját, a pandúr a kiégett tűzhelyet, amelynél nemrég betyárok melegedtek az őszi éjszakában?

Rózsa Sándor erdőben sem lakott.” Uo., 70.

utasokat.(...) Rózsa Sándor száraz volt, mint a tapló; fősvény, mint a paraszt; körültekintő, mint az uzsorás.”¹⁷⁵

Ez a karikatúraszerű kép ironikusan tagad a betyárhoz köthető mindenfajta hőselképzelést. A szinte Kis János-i parasztfigura a regény zárlatában a pápaszemes, foltozó suszter alakjával analóg, aki szintén széttöri a mitikus hős elképzelését.

Volt már szó róla, hogy a sajátos szókincsben, nyelvi fordulatokban, klisékben létesülő, beszédszerű nyelv nemcsak a médiumok közti átjárás értelmében metaforikus. A mindenkor olvasó is a saját nyelvével való termékeny feszültségben képes közeledni a regényhez. A metafora milyen elméletét mozgósítja ez az elgondolás? Beveczky Gábor a nyelvi heterogenitás oldaláról tesz kísérletet az elbeszélés metaforikusságának megértésére.¹⁷⁶ Eszerint a nyelvek, világszemléletek közötti feszültség, összeütközés generálja a metaforát, amely így kölcsönhatásban képződik, vagyis nem lokalizálható egy pontban. Ami az egyik nyelvben közhely, szó szerinti formula, egy másik nyelvbe átkerülve metaforikusan értelmeződhet. A metafora ezen felfogása Krúdynál különösen termékeny lehet, hiszen – ahogy Beveczky is utal rá – Krúdy mindig valamilyen világszemlélet, nyelv tükrében képes értelmezni a „valóságot”. Ez a – sok tekintetben bahtyini indíttatású – gondolkör talán nemcsak a szövegben eleve benne rejlő nyelvi feszültségekre, hanem szöveg és olvasó párbeszédére is kiterjeszthető. Az olvasó a művel szembesülve, maga is saját nyelvét, világszemléletét hozza működésbe, legfeljebb az nem válik explicitté, mivel mindvégig az olvasó „magánügye” marad. A *Rózsa Sándor* élőbeszédszerű, sajátos szókincset, világszemléletet mozgósító nyelvével szembesülve is megképződhet ez a metaforikus feszültség. A bennfentes narráció nyelvi világában a szavak a jelenségekkel szoros kapcsolatban állnak. A mai olvasó számára viszont ez a nyelv már nem élő. Ezért az olvasásban ezen nyelvi formák egy kultúra nyelvi kódjának, egy kulturális kapcsolatrendszer metaforikus nyelvének minősülnek. Olyan feszültség jön itt létre nyelvek között, amelyben nem úgy történik a megértés, hogy az olvasó a „népi” narráció idiolektusát mintegy lefordítja saját nyelvére, inkább saját nyelve képezi azt a kontrasztot, amelyhez képest a narrátor és a szereplők nyelve stilizáltként, képszerűként olvasódik.

¹⁷⁵ Uo., 62., 70.

¹⁷⁶ BEVECZKY Gábor, *Metafora és elbeszélés*, Literatura 1992/1., 3-25.

A távolság alakzatai

Ha a népi kultúra, a közösség tagjaként álló narrátor volna az egyetlen értelmező hang a regényben a befogadó nézőpontjából akkor is teremtnéne egyfajta metaforikus feszültség. Azonban a dialogikusság magában a szövegben, a narrátori szerepek között is létrejön. Az azonosuló nézőponttal párhuzamosan – nem pedig azzal hierarchikus viszonyban – mintha egy másik mesélő folytonosan kibeszélne a történet jelenének világából. A külső, időben távoli nézőpont distanciát teremt a bennfentes, a hősöket személyes ismerősökként tekintő narrációtól.¹⁷⁷ Az elbeszélő sok esetben a morális állásfoglalását sem rejti el. Ugyanis nemcsak – a közösségben megtisztelőnek tartott – „Sándor bácsi” megnevezést használja,¹⁷⁸ emellett a morálisan leértékelő „haramia” (haramjavezér) szavakkal is utal a hősré. És itt már egy másik, a történetre kívülről tekintő, ha úgy tetszik, krónikás szerepben áll a narrátor.

Itt kell megjegyeznünk, hogy az eltérő értelmezői nézőpontok nem köthetőek szubjektumokhoz, inkább maguknak a szövegeknek dialogikus játéka. A kettős, azonosuló és távolító nézőpont egyetlen megnyilatkozáson belül is jelen lehet. Ezért egy népi, hagyománnyal azonosuló valamint az ettől időben távollevő narrátor pontos elhatárolása nem lehetséges.

A dialogikus kettősség mindig az időben és az idővel folyó játék is, a múltat és a jelent vetíti egymásra. A szöveg jelenén kívüli narrátor beszédének egyik explicit kifejeződése az olyan megnyilatkozás, amely a jelenségeket egy azt megelőző időből értelmezi. Ez az időpont egybeeshet a regény keletkezésének idejével. A betyár születése 1923-ból, a regény megjelenésének évéből datálódik.

„Született száztiz esztendő előtt Szatymazon – bizonyosan többet írnak fel róla a kalendáriumba, az emlékezésbe, ha valami jeladás van arról, hogy a kis nádődelű házikóban miféle nevezetes ember pillantja meg a napvilágot. Így még azt sem tudom bizonyossággal, hogy ki volt az apja, anyja, csak

¹⁷⁷ Rózsa Sándor bemutatásában is érvényesül az a narrátori szerep, amely azzal, hogy a legendásítót értelmezést idézi, éppen hogy eltávolodik a legendák nézőpontjától.

„Nem volt se pusztai kútágas, se jegenyefa, amint a legendások hinnék, hanem zömök volt, mint egy búzászsák. Míg *Sobri Jóska* külsejében hasonlatos volt egy MáriaTerézia-korabeli gárdistához, a múlt századbéli magyar mágnáshoz (hogy a mendemonda sokszor összecseréli egy bizonyos, kalandos *Vay gróf* alakjával), addig Rózsa Sándor olyan formájú volt, mint *Dózsa György* él a nép képzelmében. Az ilyen alakú embert a nép nyelvén széleskötésűnek mondják.” Krúdy, *i.m.*, 61.

¹⁷⁸ A „bácsizás” az Alföldön nemcsak az életkornak szól, hanem a tiszteletadás jele is. Lásd SZENTESI ZÖLD László, *Rózsa Sándor: Legenda és valóság*, Somorja, MÉRÝ RATIO, 1999, 98.

azt sejthetni, hogy Rózsa Sándor anyja sohasem énekelte a nevezetes meseírónak, Andersennek a költeményét:

*Nem is sejted, ha rengeted
Rózsásarcú gyermeked,
anya, nem is sejted felőle,
hogyan haramja lesz belőle.*¹⁷⁹

A fenti rész egészében az idegen narrátor szólama, amely a népi narrátorhoz hasonlóan szintén előbeszédszerű. Azonban ez a társalgó hang itt a hiányzó referencialitást helyettesíti, a narrátor tudásának hézagait tölti ki. (Hozzátehetjük: Krúdy szövegeiben a társalgó hangnem gyakran eredményez megbízhatatlan narrációt.) Itt épp az időbeli törés teremti meg azt az idegenséget, amely az emlékezés hiányaként, felejtésként létesül. A narrátor ezért egy számára élő kulturális párhuzam által teszi ismerőssé, elbeszélhetővé a múlt másként elérhetetlen időszakát.

A narrátor történetből való kiszólalásai sokszor a *történet* jelenében, lineáris előrehaladásában is törést okoznak. A postarablás jelenetének gyanús, ismeretlen körülményei még „*a mai napig felderítésre várnak*” – jegyzi meg egy narrátori kommentár. A postásszánról beszélve, az időhatározók teremtenek distanciát. Az „*ilyet még manapság is látni*”, vagy „*az emberek akkoriban még nem ismerték a pénzküldés postai útját*” megjegyzések egy másik idősíkot képezve az olvasót eltávolítják a történet jelenétől. Ez is lehet az elbeszélés feszültségét teremtő eljárás. Akkor érvényesül mindez, amikor az elbeszélő megemlíti az események olyan előrevetítését, amelyek az elbeszélés jelenét megelőzték.¹⁸⁰ A kitérésként képződő jelen idő kívül marad a narráció horizontján, pusztán a társalgás, a beszédszerűség feszültségét tartja fenn. Azaz még a többet tudó, a történetre kívülről tekintő narráció is alárendelődik az elbeszéltség öntükröző gesztusainak.

Akárcsak Krúdy más szövegeiben a stilizációs elv, a szövegek játékba hozása a *Rózsa Sándorban* is az értelemképzés legfontosabb módja.¹⁸¹ Azonban az intertextualitás itt nem annyira konkrét szövegutalások formájában, inkább egy jelöletlen szöveg univerzum játékba

¹⁷⁹ KRÚDY, *i.m.*, 62-63.

¹⁸⁰ A postásszánhhoz küldött pandúr kapcsán így kap jelentőséget egy közbeiktatott jelentéktelen epizód. „A postamester meglelégedése jelöl néhány pohárka szíverősítővel látta el a pandúrt, holott szolgálatban ezt nem lett volna szabad se megtenni, se elfogadni.(...)”

– Jó öreg lehet már az a szilvafa, amelynek gyümölcséből ezt a liktáriumot főzték.

Többit aztán nem is szölt emberhez ebben az életben Bertóti Bertók.” (Kiemelés – F. K.)
Uo., 75.

¹⁸¹ Az olyan típusú képekről van szó, mint: „A rövid nyakú ember ezután intett a legényeinek, a nyeregbe úgy ugrott fel, mint a tornász a bakra, és árvalányhajás kalapját megemelte Ferenc József hintaja előtt, mint valami színész.” *Uo.*, 66.

hozásaként van jelen. Ez a szövegközi szemlélet, a stilizáció a hagyománnyal való azonosulás/távolság kérdését veti fel a regényben. Említettük már, miszerint csak a mitikus világszemlélet, nyelv által lehet benne állni egy hagyományban, mivel az egy olyan szószerinti nyelvi világ, amely nem ismeri a reflexió távolságát. A metafora/metaforikusság – amely mindig ott van az intertextus jelentéstörésében – a jelenségekhez már értelmező távolsággal fordul. Ugyanez látható a regényben is. A textuális utalásrendszer azzal, hogy a betyárvilágot egy romantikus szöveghagyományként stilizálja, egyben el is távolít a felidézett kulturális hagyománytól. Úgy is mondhatnánk, hogy az intertextuális olvasat egy másfajta kulturális háttérrel rendelkező, írásos műveltségű narrátori tudathoz köthető – így törést mutat a hagyományszerű múlttal. Az állandó megtörés az iróniának egy olyan alakzatát hívja elő, amelyet Paul de Man – Schlegel meghatározását kiegészítve – „a trópusok allegóriájának permanens parabázisa” elnevezéssel aposztrofált.¹⁸² A definíció szerint az iróniára jellemző törés a narratíva minden pontján elképzelhető. A regényben ezt az állandó jelentésátfordulást a stilizáció váltja ki, amely kettős, dialogikus jellege folytán mindig magára a nyelv törésére, önmagától való elkülönböződésére is reflektál. Ezáltal az olvasót eltávolítja a világszemléletében, nyelvében, szókincsében élővé tett hagyománytól. Így válik a stilizáció, – amely egy történeti értelmezést feltételez – az ironikus távolságtartás alakzatává.

Kultúrák találkozása

A nyelvi többszólamúság, az elbeszélői szerepek dialogikussága egyben egy kultúraközi olvasatot is közvetít. Megfigyelhető, hogy a kétféle narrátor értelmezésmódja, szókészlete nem kerülheti el, hogy egy kulturálisan megszabott világlátást is reprezentáljon. A népi, naiv előbeszédszerű nyelvet imitáló narrátor egy tájjellegű kulturális látásmód által fogja fel a jelenségeket. Míg az empirikus szerzőt sejtető narráció a maga szövegeket egymásra olvasó, írásos kulturális bázisát hozza magával.

A kultúraközi olvasat egyrészt az elbeszélői szerepek kölcsönhatásának függvénye. Másrészt már a népi kultúrán belüli elbeszélő világlátásában is ott van a kulturális idegennel való találkozás. Előfordul, hogy egy másik, számára idegen kultúrával, annak határaival való

¹⁸²

Paul DE MAN, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia* (ford. Katona Gábor), Bp., Janus/Osiris, 2000, 196.

szembesülése rajzolja ki saját látásmódját. A saját kultúrába való tudati bezártság különösen a kirobbanó szabadságharc kapcsán – amely a regényben a népnek a polgári-értelmiségi kultúrával való találkozást is jelenti – válik explicitté.

„Mindenféle vándorlók jártak az országutakon, amely vándorlókat azelőtt ezen a tájékon nem lehetett látni.

A juhász a birkái mellől kokárdás fiatalembereket látott elhaladni az úton. Úgy integettek, kiáltoztak ezek a fiatalember a botjára támaszkodó egykedvű juhász felé, mintha valami igen nagy újságot akarnának mondani. Aztán továbbgurultak a kocsik, és a juhász rákiáltott elbáméskodott kutyájára.

Hosszú lábú diákok, jurátusok ölelgették meg a komoly pásztorembereket, pedig sohasem látták őket azelőtt. Ismeretlen szavakat kiáltoztak szabadságról, egyenlőségről és testvériségről. Aztán szélvészként továbbfutamodtak a vándorlók, mintha még sok ölelést kellene kiosztaniuk az országban.”¹⁸³

A regényben kultúrák találkozásáról szólva, azt egy kultúrának közösségileg birtokolt tudásaként értjük.¹⁸⁴ A kulturális tudás egyfajta tárházként is elgondolható, amely a közösség tagjainak rendelkezésére áll.¹⁸⁵ A kulturális összetartozáshoz ugyanis egy gondolkodási forma, világszemlélet is hozzátartozik, amely értelemmel ruházza fel a jelenségeket. Volt már szó róla, hogy a népi kultúra a regényben a mitikus gondolkodást mozgósítja, amely itt az ismeretlennel való találkozás szimbolikus felfogásában válik explicitté. Alekszej Loszev mítoszlól szóló nagyhatású könyvében a mítoszt gondolkodási formaként tételezi, amely már a mindennapok integráns részeként is jelen van, mint a tudat első, intuitív, tárgyakkal való kölcsönhatása.¹⁸⁶ Minden, amit a tekintet átfog, személyes, szociális vagy más tartalommal telítődik, és ez a tartalomképzés szimbolikus jellegű. A fenti szöveg a vidéki mozdulatlanságot kis időre felforgató idegen jelenséget az ilyen értelemben vett mitikus világlátáson belül fogja fel. A tanyasi élet mozdulatlanságát is kirajzolja ez a találkozás, azt a vidéki egyhangúságot, amelyet a narrátor is szóvá tesz, mondván: „*a tanyás életben nincs sok változatosság, de ezt az emberek nem is nagyon bánják.*”¹⁸⁷ A gondolkodás konkrétságát, –

¹⁸³ KRÚDY, *i.m.*, 91.

¹⁸⁴ Niedermüller Péter meghatározása szerint: „a kultúra olyan tudás- és szabályrendszerként működik, amely egyrészt koncepciókat, elméleteket és magyarázatokat kínál a világgal kapcsolatban, másrészt pedig irányítja, meghatározza és értelemmel ruházza fel a társadalmi cselekvéseket.” NIEDERMÜLLER Péter, *A kultúrák közti kommunikációról = Társadalmi kommunikáció*, szerk. BÉRES István, HORÁNYI Özséb, Bp., Osiris, 1999, 99.

¹⁸⁵ *Uo.*, 99.

¹⁸⁶ Lásd Alekszej Loszev meghatározását. „A mítosz (...) az ember általános, nagyon egyszerű, reflexiót megelőző, intuitív kölcsönhatása a tárgyakkal.” LOSZEV, *i.m.*, 93.

¹⁸⁷ KRÚDY, *i.m.*, 70.

amely a fenti idézetben az ölelés kapcsán felcseréli az okot és az okozatot – az első találkozás intuitív, rácsodálkozó szemlélete jelzi.

Ha már kulturális vonatkozásokról esik szó, a magyar nemzeti emlékezet szimbolikus tárházából a regény a '48-as szabadság gondolatát mozgósítja. Azonban a nemzeti jelentéshez képest *más-ként*, a kulturálisan saját és az idegen feszültségében formálódik. Amikor a vidék zárt világába hirtelen betör a szabadság gondolata, az a kultúra szigorúan zárt, hierarchizált szemléletén belül kap értelmet. A betyárvezér primitíven virtuskodó értelmezési módja egyben a népi-paraszti világ szemléletével is azonos.

„– Kiütött a szabadság! Három kocsmában is voltam Szegeden, mindenütt azt beszélték. A Prófétában is így tudták a polgárok.

– Mi az a szabadság? Most már mindenkinek szabad lopni, rabolni?

– A nemzeti szabadság, Sándor. Pesten kikiáltották a diákok, hogy mindnyájan egyenlők és testvérek vagyunk.

– Már hogy én ezentúl egyenlő legyek minden kapcabetyárral, testvér legyek minden birkatolvajjal?

Veszélka nagyot húzott a pipájából és elgondolkozott.

– A Prófétában is ilyenformán beszéltek a gazdák. Hogyan legyenek ők egyenlők a zsellérrel? Az uraság is testvére lesz jobbágyának? Azt mondják, majd deresre húzzák a diákokat. Leginkább valami Petőfi nevűt emlegetnek.”¹⁸⁸

Ez a szereplői értelmezés a mai olvasó számára a '48-as szabadságfogalomtól ironikus távolságban áll – egyáltalán nem a nemzet 19. századi konstrukciójának alapító gondolata. A regénybeli szabadságeszme kulturális háttértől függően kap jelentést: a betyároknak mást jelent, mint Kossuthnak, vagy azon narrátori szólamnak, amely a nosztalgia hangján szól. Ugyanakkor a szabadság nézőponttól, értelmezéstől függő, elmozduló jelentése a metaforaképzés forrása. A különböző világszemléletek találkozása olyan metaforikus feszültséget eredményez, amelyben a szabadság értelem relativizálódik. Ehhez az kell, hogy a szereplői értelmezések ne álljanak alá-fölérendelt viszonyban, hierarchikus struktúrában. A kívülálló narrátor – bár egy külső, jelenből értelmező pozíciója folytán valamiféle igazságigénnyel is megszólalhatna – csak mint egy további szólam képes megszólalni, maga is csak egyet jelent a narratíva szólamai közül.

Társadalomtörténeti olvasatban a népi beszélő szólama '48-nak egy olyan, a nép körében élő hagyományát idézi meg, amelyben az elsősorban a jobbágyfelszabadítást

¹⁸⁸

Uo., 89-90.

jelenti.¹⁸⁹ A megidézett populáris nézőpontban Kossuth mitikus alakká nő, egy vallási analógiára képzett kultikus nyelvben konstruálódik. A kultikus regiszter egyben az értelemképzés módjára is reflektál: a népi, szóbeli csatorna olyan heroszi szellemalakká növeszti, akinek lényege – a kultikus retorika folytán – kimondhatatlan.

„Egy nevet emlegettek, amely névnek a kimondásakor annak a vándorlónak is felragyogott a szeme, aki mezítláb járta a pusztai sarat, de mekegni kezdett tőle a vándorló szabólegény, táncot járt a csizmadia, haját borzolta a borbély.

Egy nevet hangoztattak, amely úgy harsant meg, mint a trombita a pusztákon, vagy mint a bujdosók siráma az erdőkön.

Kossuth.

„Ki az a Kossuth?” – tűnődött magában a haramiavezér, és többé nem felejtette el a nevet.

De nem is felejthette el, mert az elhagyott csárda küszöbén ezentúl mindennap bedördült, bezúgott, betrombitált a Kossuth név. Vitték a híret, mint a Messiásnak; először a szegény, nincstelen emberek, akik akár a sötét éjszaka is mernek kóborolni a pusztán, mert semmijük sincs.

.....

Ki merné felemelni a kezét arra, aki Kossuth hívének vallja magát akár az erdön, akár a pusztán? Ennek a névnek a hatalma eljutott a csőszkunyhókig. Rejtély volt, mint a csillag, amely a nagy messziségből is elér sugaraival a földre. Mikor aztán az a szó is elhangzott, hogy a veszélyben levő nemzet védelmére Kossuth katonát kér az országtól, minden férfi rohanni kezdett a csillagsugár után.¹⁹⁰

A megidézett közösségi nézőpont szintén a mitikus gondolkodás jegyeit mutatja. Kossuth heroszi nagysággá stilizált alakja a közösségi képzelet terméke. Az sem véletlen, hogy a személy mitológiája a név köré épül. Mindez a névnek olyan – akár az archaikus mítoszokhoz hasonló – individuumteremtő funkciójára emlékeztet, amelyben a név a személyiség megfelelője.¹⁹¹

Úgy tűnik tehát, hogy a fenti szabadság-elképzelés annak heroszaival a népi, mitikus nyelvi regisztert mozgósítja. Ha azonban az előző, ezt a szabadságfogalmat elutasító értelmezést tekintjük, kitűnik, hogy valójában két szabadságeszméről van szó: egy népi, a tanyasi emberek világlátáson belül elhelyezkedő, valamint egy polgári-értelmiségi nézőpontban megkonstruált. A betyárok valamint a tanyasiak világa épp a nemzeti szabadság egyenlőség-gondolatát utasítja el. A szabadság népi mítosza a nemzeti szabadságmítosszal

¹⁸⁹ GERGELY András, i.m., <http://www.vigilia.hu/1998/10/9810ger.html> (2010-01-22)

¹⁹⁰ KRÚDY, i.m., 91-92.

¹⁹¹ Ernst CASSIRER, *Nyelv és mítosz*, Helikon, 1992, 3-4, 438-439.

való ellenállásban rajzolódik ki. Az utóbb citált szövegrészben viszont épp a nemzeti szabadságeszmével való azonosulás tűnik ki, amely ezáltal maga is mitikus jelleget mutat.

A nézőpontok tovább osztódnak, ha a fenti, népi-mitikus és a narrátori nézőpont közötti kapcsolatot vizsgáljuk. Kossuthnak a nép körében élő hatását ugyanis a narrátor értelmezi, az ő szavain keresztül közvetítődik. Ez viszont már egy ironikus indexszel látja el a népi szemlélet mitikus nyelvét. A mekegő vándorlegény és a táncoló csizmadia képeiben nem nehéz felfedeznünk egyfajta parodizáló-távolító gesztust. Ez a személyes értelmezés a narrátor saját szölamában válik teljessé. Talán nem túl merész, ha az előbbi, kulturálisan meghatározott szöveg nézőpontját összehasonlítjuk a narrátor saját, szabadságról szóló rövid kitérőjével. A regény második, szabadságharcot tematizáló része ezzel a narrátori bevezetővel indul:

„Szabadságharc! Kossuth Lajos!

Álmok, amelyeket azóta már a negyedik generáció álmodik.

Ábrándok, amelyek hetvenöt esztendő múltán is ragyogó meseruhában járnak közöttünk. Tulajdonképpen nem látjuk a százesztendő emberek, akik még élnek itt-ott az országban, hanem mindig csak az ifjú, gyönyörű honvédeket nézzük képzeletünkben.

Szabadságharc! A nemzetek álma, amelyből sohasem fog felébredni. Kossuth Lajos! Egykor napkorong, amely tüzet szórt az országra, ma méla holdsugár. De soha el nem múló, míg egyetlen magyar él a földön.”¹⁹²

Látható, hogy itt a narrátor beszéde egy közösségi nézőpontnak rendeli alá magát. A többes szám első személyű igealak jelzi mindezt. A narrátori hang és nézőpont ezzel elválik egymástól. A narrátor hangját halljuk, miközben az a magyarok közösségi élményéről beszél. Utóbbi kapcsán az emlékezet és a mítosz archaikus mintáit érdemes itt megfigyelni. A közösség emlékezetének mítoszteremtő eljárását mozgósítja a szabadságharc hőszainak konstrukciója. Hiszen egy történelmi hős a közösségi emlékezetbe kerülve gyakran mítoszi figurává válik, amelynek során a hős archetipikus mintákat követ.¹⁹³ Az előző, népi nézőpont Kossuth-képében jól látszik a hős mint *megmentő* archetipikus mintája, viszont a narrátori szölam is hasonlóan idealizál, egy kultikus retorikába vonja be a szabadságharc egykori hőszait.

¹⁹² KRÚDY, *i.m.*, 102.

¹⁹³ Lásd Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem* (ford. Pásztor Péter), Bp., Európa, 1998, 66-67.

A személyes szólamban a hang és a nézőpont egybemosása és szétválása viszont egy sajátos „lebegtető” hatású értelmezést eredményez. Sem a személyes, sem a közös tudásban nem lehetünk biztosak: nem biztos, hogy egy közösség valóban így emlékezik az elmúlt időkre, az is előfordulhat, hogy a narrátor a saját nézőpontját támasztja alá a grammatikai formulával. A szövegek összemosódását támasztja alá az is, hogy a fenti, közösségi nézőpontban megformált Kossuth-elképzelés olyan képrendszerrel él, amely sokban hasonlít a narrátori beszéd képvilágához. A Kossuthhoz kötött kozmikus metaforák: *csillagsugár*, *napkorong* nem csak az emberfölöttség, de ezzel együtt az elérhetetlenség konnotációit is hordozzák. Ugyanezt az elérhetetlenséget tematizálja a narrátori beszédben szintén előforduló *napkorong* vagy *holdsugár*. Tehát a személyes hangú narrátor megidéző tevékenységének ugyanúgy a távolság a feltétele, mint a népi nézőpont Kossuth-képének. Azaz a megszépítő-stilizáló nyelvi regiszter – amely közös a népi nézőpontban és a személyes narrátor szövegében – épp a forradalmi elvek irreális voltát jelezheti.

Ha most a regény egészére tekintünk, a narrátori szerepekre vonatkoztatva elmondható, hogy a személyes, akár empirikus szerzőnek megfelelő narrátori szöveg ugyanúgy stilizál, mint a népivel azonosuló narrátor. A stilizáció nemcsak az értelmező, hanem még a hagyománnyal azonosulást mutató, mitikus világlátásba is beépül. Itt megint csak a távolság eszközévé válik. Az archetípusszerű figurák a hiperbolizáció révén képesek egy típust tükrözni. A stilizáció ott válik ironikussá, amikor a hiperbolizáció elszabadul, és önmagára irányítja a figyelmet. Ez történik Rózsa Sándor némely ábrázolásában.¹⁹⁴ A főhős néhol indokolatlan agresszivitása, vagy a budai hóhér fellépése mint a tipikus hóhér megtestesülése¹⁹⁵ a közhelyességében túlzó képek révén komikus hatású. A stilizáció, – amelyet Bahtyin az esztétizmus prózai megvalósulásaként is tárgyalt¹⁹⁶ – olyan alakzat, amely a stilizált tárgy mellett saját képiségére is reflektál. A kommunikációra képtelen, de „szép” Krúdy-alakok, (különösen nőalakok) kulcsa épp a stilizációs elv, amelyben a hősök saját képiségükbe bezárva képesek csak létezni. Az öntükröző nyelvi szemléletben létesülő,

¹⁹⁴ „Termete kiegyenesedik, amint összefont karral áll bírái előtt. Vélnéd ijesztő kútágas ő az alföldi őszi éjszakában, amely alatt a halál szokta megkötni lovát. A szeme úgy forog végig a termen, mint az ördögszekér a pusztán. Vihar van a hangjában, karikás ostor a nyaka hátraszegése, ördögösség az arcának játéka.” KRÚDY, *i.m.*, 152.

¹⁹⁵ „A szörnyetegtestű, öles ember pedig benyitott az ajtón, vörös baretos fejét a szemöldökfának hajtotta meg, aztán egyenesen tartotta azt, mint a tagadás. A jobb vállán egy magvakított varjú hintázott felemelt szárnyakkal. Az arca mozdulatlan, mint az ökörfej a mészárszék címerében. Az egyik szeme kidagadt, kiült, mint a bakter a torony erkélyére, hogy tán közelebb legyen azokhoz az arcokhoz, amelyekkel majd szemközt néz az utolsó percben, a halálküzdőben. És az egész arc szörnyen és foltos, mintha mindegyik arcról elvitt volna az áldozat emléke egy-két hullafoltot.(...) Most aztán a jövevény tette le a maga öklét az egyetlen ivóasztalra. (...) Olyan nagy volt ez a kéz, hogy bármilyen koponyát könnyűszerrel átért volna.” Uo., 126-127.

¹⁹⁶ BAHTYIN, *A szó a regényben – A tett filozófiája*, 260.

cselekvéstől megfosztott figura eleve ironikus kettősséget rejt magában. Ehhez képest a képiség hiperbolizációja már parodisztikus stilizációnak tekinthető.

Mindez árnyalhatja a narrátori szólamok nyelvi, világszemléletbeli szembeállítását. Úgy tűnhet, a jelentések elmozdulása kulturális háttértől függ, azonban a személyes narrátori szólam ugyanúgy stilizál, mint a közösségi nézőpontot *ábrázoló*. Már magára a mitikus nyelvre is ráirányul egy tekintet. A nyelvi stilizáció távolságát tehát egyetlen nyelvi regiszter sem kerülheti el.

4 AZ EMLÉKEZET ELBESZÉLÉSEI

4.1 Recepció

Az, hogy Krúdy prózájában a múlt, az emlékezés kitüntetett jelentőségű, a szakirodalom szinte egyöntetű vélekedése. Krúdy az „emlékezés írója”-ként élt sokáig a róla szóló recepcióban. A korai, intuitív hangú esszék, – amelyek mintha írásmódjukban a Krúdy-szövegek stílusával akartak volna azonosulni¹⁹⁷ – a Krúdy-szövegek emlékezőmódját egyfajta hangulatiságként: nosztalgiaként, elvagyódásként fogták föl. Talán nem túlzás azt állítani, hogy épp az esszék impresszionista, az alkotó hangjával azonosulni igyekvő nyelvének tudható be, hogy a Krúdy-szövegek múltképe egy olyan mitikus tartománnyá stilizálódott, amely elvágta az utat mindenfajta termékeny párbeszéd, elemző értelmezés elől. Krúdy emlékező hangjának – amely elsősorban is *hang* – legkifejezőbb metaforája talán a gordonkahang volt, de a líraiság, sőt még a zeneiség értelmező minőségei is az emlékezésnek ezen érzelmes modalitásként való felfogásához kapcsolódtak.

Hozzá kell tennünk azonban, hogy ezen esszészerű stílus azzal együtt, hogy a nosztalgia regiszterét hangsúlyozta, az emlékezés értelmezésszerű, kreatív jellegét is érintette. A szerzők amikor fiktív, könyvélmények táplálta múltról beszélnek, lényegében a múlt textuális, megalkotott, azaz önreflexív karakterére is utalnak, még ha az értelmezést itt le is zárják, nem viszik tovább. Schöpflin Aladár a múlt és jelen egymásba ágyazottságát, a képzeleti dimenziót emeli ki,¹⁹⁸ Hevesi András a múlt kapcsán az irodalmi élmények táplálta, a valósággal, a tényekkel nem mérhető, fiktív múltat hangsúlyozza.¹⁹⁹ Szauder József Krúdy-hősöket vizsgáló esszéjében²⁰⁰ lényegében hasonló utat követ. Azonban az emlékezés fiktív jellegét már a Krúdy-próza szerkezeti minőségeivel: lazaságával, a történet szétesésével összefüggésben értelmezi.

¹⁹⁷ Elsősorban Schöpflin Aladár, Hevesi András és Cs. Szabó László esszéire gondolunk itt.

¹⁹⁸ SCHÖPFLIN Aladár, *Krúdy Gyula = Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Bp., Osiris, 2003, 289-291.

¹⁹⁹ HEVESI András, *Krúdy Gyula = Krúdy világa*, 295-301.

²⁰⁰ SZAUDER József, *Krúdy-hősök* = Sz. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 16-35.

Tehát a múlt értelmezettségét, megalkotottságát már a korai kritika is felismerte. Igaz, egyfajta asszociatív hangulatiságon alapult mindez, egyfajta elmosódott, meghatározatlan, sosem létezett idő képzetén. Az emlékező magatartás „líraisága”, a bizonytalan időképzet bölcséleti párhuzamokat is felvetett, ezen belül elsősorban Bergson időfelfogását.²⁰¹ A francia filozófus belső, szubjektív időfelfogása mentén Krúdy prózája olyan más, európai kortársakkal való összevetést kínált, akik prózájukban az idő felbontásával kísérleteztek.²⁰² Ezek közé tartozott például Proust, Virginia Woolf, Huxley vagy Faulkner. Ebben a párhuzamban Krúdy úgy volt jelen, mint aki mintegy öntudatlanul, intuitív módon talált rá az európai kortársak által már alkalmazott poétikai újításokra. A húszas évek európai regényáramába illesztve tehát Krúdy prózája a korszerű poétikai eljárások megvalósítójaként is szerepelt. Másrészről a hagyományos poétikai eljárásait is látva, mint a romantika folytatója, egyfajta megkésett, „ódivatú” romantikus képe is élt a recepcióban.²⁰³ Hozzá kell tennünk azonban, hogy a párhuzamba vont szerzőkkel való alaposabb összehasonlító vizsgálatra még a mai napig nem került sor. A Krúdy-próza annak olvasmányélményeivel való összehasonlító vizsgálatát az utóbbi időben Fried István szorgalmazta. A szerző szerint a Krúdy által problematizált romantika, valamint narrációs modernségének egymásra olvasása a Krúdyval kapcsolatos előfeltevéseket is termékeny újragondolásra készíthetné.²⁰⁴

Ha tehát a Krúdy-kritikát nagyvonalakban kívánjuk értelmezni, nagyjából két egymással szemben álló értelmezési irányt találunk. A már említett korai megközelítés, mivel ellenőrizhetetlen állításokkal operál, a Krúdy-kultusznak veti meg az alapját. Ha Dávidházi Péter Shakespeare-kultuszról írt könyvének meglátásait vesszük alapul, elmondható, hogy ezen Krúdy-kritika olyan állításokkal van tele, amelyekkel nem lehet termékeny értelmezői dialógusba lépni.²⁰⁵ A Krúdy-kultusz egyik uralkodó eleme épp a múlt, a nosztalgia (túl)hangsúlyozása. Tegyük hozzá: a nosztalgia felőli olvasat kultikussága a szerzői alteregókkal – a Krúdy-kultusz egy másik elemével – is összekapcsolódik. Hiszen a szerzői álarcként tételezett Szindbád – hogy csak a legjelentősebbet említsük – legjellemzőbb tulajdonsága az emlékezés. Ez az emlékezés aztán a Krúdy tulajdonnévbe visszaíródva a szerzőt és életművét is az emlékező hangulatiság, végső soron a kultusz, azaz az

²⁰¹ Lásd RÓDAY György, *Az idő forradalma: Fejezetek a modern magyar irodalom életrajzából*, Magyarok, 1947/6., 413-430.

²⁰² Lásd Cs. SZABÓ László, *A züllött hajós = Krúdy világa*, 604-605-606.

²⁰³ Itt jegyezzük meg, hogy a Krúdy-próza modern és hagyományos jegyeinek kettősségét épp az emlékezet-problematika emeli ki.

²⁰⁴ FRIED István, *Krúdy-olvasás* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, 18-49.

²⁰⁵ Az utóbbi időben a Krúdy-kritika kultikus vonatkozásait Váradi Ferenc vizsgálta. VÁRADI Ferenc, *Életmű, arcvonásokkal (Kultusz és recepció az önmagát megszemélyesítő Krúdy-oeuvre világában)*, (PhD-disszertáció) <http://193.224.191.196:8080/phd.html> (2011-01-29)

értelmezhetetlenség senki földjére vezetik. Gondolhatunk itt az olyan megállapításokra, mint például a Schöpflin Aladáré, amelyben a szerzőt „ködlovag”-ként teremtett hősei közé sorolja. „Ő maga volt a vezér a ködlovagok között. Írásából következtetve mindig valami finom köd volt a gondolatain – ismerik ezt azok, akik alkohalmámorból ébredve néznek körül a világban” – írja egyik tanulmányában.²⁰⁶

A másik, immár sokkal szövegközelibb értelmezési vonulat épp a Krúdy-művekről tett kultikus állításokkal száll polémiába, azokat egy értelmezésen alapuló, konkrét szövegvizsgálattal cáfolja, ha kell. Fülöp László Krúdyról szóló könyvének²⁰⁷ bevezetőjében épp a kultikus megállapításokat problematizálja, olvasatának intencióját épp ezen kultusz lebontásában jelöli meg. Krúdy időélményéről szólva is jelentős megállapításokat tesz, és nem csak azért, mert Krúdyt az újító szellem, a modern, formabontó poétikai eljárások megújítójaként értelmezi. A könyv ugyanis szövegközelien vizsgálja Krúdy elbeszélésmódját, az időhöz való viszonyát. A *Boldogult úrfikoromban* című regény bonyolult időkezeléséről szóló megállapításai az időrétegek egymásba ágyazottságáról, és ezzel együtt a múltidézés jellegéről mindmáig érvényesek. Fülöp a regény témájaként, a „jelentéstartalom részeként”²⁰⁸ láttatja az időproblematikát felvillantva ezzel a nosztalgizáló hang mögötti szövegszerű eljárásokat. Az irónia, amelyet a *Boldogult úrfikoromban* kapcsán több szerző is kiemel²⁰⁹ például már egy olyan elem, amely a múltidézés nosztalgikussága ellen fordul.

Az utóbbi idők recepciója az emlékezésproblematikát vizsgálva az egykor leginkább kultuszképző korpussszal, a Szindbád-szövegekkel nézett szembe. Bizonyosság minderre a 2001-ben Szegeden rendezett Szindbád-konferencia, amely sokoldalúan, a korszerű értelmezési modelleknek megfelelően járta körül a Szindbád-jelenséget. Az emlékezés asszociatív, metaforikus szövegmozgásban megnyilvánuló jelensége itt is érintve van, talán leginkább Szilasi László tanulmányában.²¹⁰ Az emlékezés itt vizsgált formája lényegében Eisemann György megállapításaihoz²¹¹ kapcsolódik, aki az ételekhez fűzött emlékképek révén fedezi fel az emlékezés aktív, teremtő vonatkozásait. Az emlékezés „érzékiességén” túllépve, de lényegében ugyanúgy annak teremtő, az identitással összefonódó jellegét tárgyalja a jelenlegi kritika is. Mesterházy Balázs például az emlékezést „a világ- és a személyiségegyeség

²⁰⁶ SCHÖPFLIN Aladár, *i.m.*, 291.

²⁰⁷ FÜLÖP László, *i.m.*, 356-383.

²⁰⁸ Fülöp László kifejezése. *Uo.*, 383.

²⁰⁹ GRENDEL Lajos, *A modern magyar irodalom története*, Pozsony, Kalligram, 2010, 139.

SEPEGHY Boldizsár, *Félig tréfásan, félig komoly hangszúllyal*, *Literatura*, 1999/1., 95-104.

²¹⁰ SZILASI László, *Maggi. (Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten Veletek, ti boldog Vendelinek! című novellájában)*, *Literatura* 2002/3., 313-321.

²¹¹ EISEMANN György, *Az emlékezés ízei (Krúdy Gyula Szindbád-novelláinak mnemoteknikájáról)*, *Pannonhalmi Szemle* 1996/4., 97-105.

elvesztésének tapasztalata”-ként és ezen tapasztalat nyelvi/esztétikai helyreállítási műveleteinek kettősségeként olvassa.²¹² Gintli Tibor – immár egyfajta szoros olvasási technikával – az emlékezést az identitással való összefüggésében vizsgálja. Az emlékezés és az emlékező én kapcsolatát több egymással kapcsolatba lépő emlékezésmodell révén mutatja ki a *Szindbád ifjúsága* című ciklusban.²¹³ Eszerint az emlékezetformák egyike az emlékezet változatlan lényegiségként, rendelkezésre álló tárházként való elgondolása, amelyet így változatlan formában el lehet érni. A hegeli *Erinnerung* fogalma szerint már a jelen a meghatározó. Eszerint a szubjektum a múltat a jelenbeliség horizontjából sajátítja el, azaz a múlt mindig másként adódik számára. Az emlékezetnek ez a formája szintézisteremtő: az emlékezet által a szubjektum lényegisége bontakozik ki. Az emlékezés időbeliségét leginkább felfüggesztő elgondolásban az emlékezet már sokkal inkább a szakadás, az összefüggéstelenség mintázatait mutatja. Az értelmezés ezen emlékezetmodellek közötti folytonos átjárásokat mutat ki a Krúdy-ciklusban, azaz az emlékezet a maga szövegszerű mozgásában válik láthatóvá.

Jelen értelmezés az emlékezés problematikájának ahhoz a fent bemutatott korszerű irányához kapcsolódik, amely az emlékezést elsősorban teremtésnek tekinti. Azaz az emlékezés nem megelőzi a szövegeket, nem vezet vissza az emlékező énhez, mint valami magasabb szubsztanciához, hanem nyelvi természetű, így a szövegekkel egyidejű. Ezen belül is egy olyan korpuszra irányítjuk a figyelmet, amely a Krúdy-recepción belül – a Szindbád-kötetek mellett – az egyik leginkább nosztalgikus szövegegységként rögzült. Krúdy publicisztikájának a világháború után íródott, a Monarchia korába visszavágyódó, azaz erőteljes érzelmi hangoltságú szövegeiről van szó. Az ilyen típusú szövegek nosztalgikus karakterüknél fogva különös kihívás elé állítják az értelmezőt. A nosztalgia regisztere, a benne működő meggyőző retorika ugyanis hajlamos „megtéveszteni” az olvasót, mintha olyan egynemű szövegekről lenne szó, amelyekben az ironikus felhangok kevésbé érvényesülnek. Ráadásul egy olyan szövegegység ez, amely szintén kultuszépítő; Krúdynak „Budapest írója”-ként rögzült kultuszköréhez kapcsolódik. Utóbbi kultikus regiszter nemcsak a város krónikásának – egyfajta várostérképésznek – hajlamos láttatni a szerzőt,²¹⁴ de ezzel együtt

²¹² MESTERHÁZY Balázs, *Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom, történet Krúdy Gyula Szindbádjában = Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 266-280.*

Uő, *Időbeliség és esztétikai totalitás: Az identitásképzés kérdései Krúdynál = Uo.*, 281-293.

²¹³ GINTLI Tibor, „Valaki van, aki nincs”, 67-99.

²¹⁴ Krúdy városi témájú szövegeihez való kultikus, azaz alárendelő viszonyulást jelöl az olyan értelmezői vonulat is, amely is az ilyen szövegeket referenciaként használja. John Lukács például Krúdy regényeiből várostörténeti következtetéseket von le. Krúdy műveire való hivatkozás az író kultuszával jár együtt, mivel egy olyan krónikásnak kell beállítania, akinek megállapításai a „kor lelkét” tükrözik.

megint csak egy olyan időkép építőjének is, amely a múltban az értékek teljességét látja. Krúdy tipikus múltképehez, ha úgy tetszik, a múlt mítoszához vezet vissza mindez. A következő értelmezés azonban épp azt igyekszik bebizonyítani, hogy az emlékezés a nyelvvé, szöveggé válással jelent egyet, s így ennek uralhatatlan mozzanatait, paradoxonjait is magában foglalja.

4.2 „Amint élünk, éldegélünk, minden kísértetté változik...”

Emlékezés a „boldog békeidők”-re

Aligha tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a Monarchia korát valamint a századforduló Budapestjét megidéző szövegek Krúdy prózájának jelentős hányadát teszik ki. Nemcsak a publicisztika, de a novellák, regények is bőségesen élnek a Monarchia élményanyagával, a kort hol nosztalgikusan, hol ironikusan megidézve. A kiterjedt témaanyaggal is összefügg, hogy a recepció a Krúdy-szövegek századvégre/századfordulóra vonatkozó élményvilágát mindig is jelentős problémakörként láttatta.²¹⁵ (A Krúdyval foglalkozó összefoglaló munkák nagy része külön fejezetben tárgyalja a korpusz Monarchiát tematizáló szövegeit.) Mindebben ugyanakkor a társadalomtörténeti fordulópont eseménye is közrejátszhatott: az tudniillik, hogy a hosszan tartó társadalmi stabilitás, békeidő után váratlanul kitörő világháború egyfajta sokként érte a magyar társadalmat. Azaz a Monarchia összeomlása egy radikálisan *más* kornak jelentette kezdetét – vagy inkább valaminek a lezárulását. (Ezt támasztja alá, hogy némely történész a 20. század kezdetét a világháború kitörésétől számítja.)

Lásd különösen: „Nem csupán magyar Proust volt, hanem Homérosz is: nem bizonyos tájak, hanem meghatározott idők, a végéhez közeledő újkor nagy, felszín alatti mozgásának – a történelmi öntudat kialakulásának – magyarul író Homérosza.” John LUKÁCS, *Budapest, 1900: A város és kultúrája*, Bp., Európa, 1991, 171., továbbá: 26-31.

²¹⁵ Lásd FÜLÖP László, *i.m.*, 213-216.

Krúdy századfordulóra emlékező szövegcsoportha tehát mindenképpen szorosabb viszonyt tételez a kor társadalmi, kultúrtörténeti változásaival. A korforduló ténye mellett egy személyes, az életrajzban gyökerező tényező is meghatározta Krúdy monarchia-tapasztalatának értelmezését. Az írónak azon felemás társadalmi helyzetéről van itt szó, amelyben mint lecsúszott dzsentri család sarja ennek a rétegnek bizonytalan, identitásvesztett helyzetét belülről is átélve hű krónikása tudott lenni. Hanák Péter kultúrtörténész – némileg maga is egy mitikus Krúdy-képet konstruálva – az író a századelő szellemi életének egy olyan jellegzetes alakjaként láttatja, aki (hőseihez hasonlóan) magába sűrítette a századvég befelé, a lélek titkos tartományaiba való elmerülésének életérzését.²¹⁶ Hanák tanulmányában Krúdy (Gulácsyval együtt) pusztán egy érdekes epizódfigura, azonban a Krúdy-kritikában már találunk olyan értelmezést is, amely Krúdyt egyenesen a Ferenc József-i korszak krónikásaként könyveli el.²¹⁷ Krúdy szerint mintegy két kor határán állva, maga is bizonytalan társadalmi identitásúként képes volt rálátni az átmenetekre, a magyar társadalom bomlasztó ellentmondásaira. Azonban a teljes képhez hozzátartozik, hogy a jelenkori kutatás a Monarchia-élmény komparatív lehetőségeit felismerve Krúdyt már nem valamiféle látnokként, hanem a mozaikos sokféleség *egyik* alakjaként, értelmezőjeként láttatja.²¹⁸ A Monarchia témáján belül olyan alkotókkal/művekkel való összevetésre kínálkozik (kínálkozhat) párhuzam, mint magyar vonatkozásban Kóbor Tamás Budapest-élménye, Márai Szindbád-könyve, ugyanakkor távolabbra, a bécsi-prágai viszonyokra tekintve Musil vagy éppen Franz Kafka.

A „boldog békeidők” szövegei ugyan számos kultúrtörténeti érdekességet is tartogatnak, azonban mégsem csak emiatt lehetnek jelentősek. Legalább ennyire vizsgálatra érdemes az emlékező- ezen belül is a nosztalgikus-ironikus modalitás. Illetve pontosítanunk kell, a szövegek kultúrtörténeti vonatkozásai csakis az emlékezés közegének vizsgálatával együtt lehetnek relevánsak. A szövegek kulturális-társadalmi vonatkozásai ugyanis nem függetlenek az emlékezés médiumától, sőt épphogy az emlékezés közege *hozza létre* azokat. Álomszerűségről, töredezettségről (egymásra rétegződött emléknymok), könyvélmények vagy éppen szóbeli, közösségi hagyományok táplálta emlékezéstről van minden esetben szó,

²¹⁶ HANÁK Péter, *A Kert és a Műhely: Reflexiók a századforduló bécsi és budapesti kultúrájáról* = H. P. *A Kert és a Műhely*, Bp., Balassi, 1999, 128-129.

²¹⁷ MOHAI V. Lajos, *A Ferenc József-i kor írója*, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00147/090708.htm> (2011-02-14)

²¹⁸ Lásd a szegedi JATE Irodalomtudományi Tanszéken folyó Monarchia-kutatókat, amelyek legutóbbi kötete: *Tegnap előtt. Irodalmi utazások a Monarchiában*, szerk. FRIED István, KELEMEN Zoltán, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1995.

amelyek viszont fikciós eljárások. Az emlékezés által létrejövő múlt tehát legalább annyira fiktív, képzeleti, mint az egykori valóságélményeket felelevenítő.

Épp ezért az emlékezést nem szubjektív hangként, ha úgy tetszik, az elbeszélő lírai vallomásaként, hanem olyan tükröző közegként értelmezzük, amely nem az egykori múltat, hanem a múltnak egyfajta képét vagy inkább *képeit* hozza létre. Ebben az értelemkörben a társadalomrajz, a múlt „hitelessége” és a személyes emlékezés közötti ellentét is érvényét veszti. Azaz a fiktív eljárások – mivel épp teremtő-létrehozó aktusok – nem veszélyeztethetik a múlt hiteles ábrázolását. Az, hogy a múlt különböző képekként, szemléletmódokként létesül, a narrátori szerepek egymásra hatásával, az elbeszélésmód sokféleségével függ össze. Nagyon érdekes megfigyelni például azt, ahogy a társadalomrajznak megfelelő krónikás szerep egy személyes, a múltra a jelen szempontjából tekintő narrátori szereppel vegyül. Ezáltal a múlt sem egy stabil, körülhatárolható entitásként, hanem mint középpont nélküli játék, nézőpontok sokasága formálódik.

A következőkben Krúdy publicisztikájából jobbra az 1914-től számítható, a századvég (századforduló) fővárosi életére visszatekintő írásokat vizsgálom. Műfaji értelemben bizonytalan identitású szövegekről van itt szó: az esszé, az irodalmi portré, a publicisztika (tárca) vonásai egyaránt kimutathatóak bennük. A Krúdy-filológia tematikusan is csoportosította, összefoglalta ezeket az írásokat. Ezen szövegkorpuszon belül leginkább a *Régi pesti históriák* és *Egy boldog korszak Budapest történetéből* című köteteket/válogatásokat veszem alapul. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy ezen válogatásokban szereplő szövegek jól elkülönülnek Krúdynak a háború és az azt követő forradalmakra reagáló publicisztikai munkásságától. Utóbbi mindig a háború közvetlen, jelenbeli hatásairól beszél, az emlékező szövegek azonban a múltba fordulnak, és nem tesznek említést a jelen viszonyairól.²¹⁹

²¹⁹

Lásd KRÚDY Gyula, *Öreg szó az ifjakhoz: Publicisztikai írások I.*, szerk. KELECSÉNYI László, Bp., AQUA, 1995. Továbbá: KRÚDY, *A Magyar Köztársaság almanachja*, Bp., Zrínyi, 1988.

4.2.1 Önreflexív emlékezés

A Krúdy-recepció legnagyobb része egyetért abban, hogy Krúdy prózájában (de különösen publicisztikájában) a világháború kitörése határkőnek számít.²²⁰ Ezen gondolatok szerint a Monarchia korát a háború tapasztalata változtatja egyfajta aranykorra, megszépített messzeséggé. Az 1914-es esztendőt ez az értelmezés olyan fordulópontnak tekinti, amely a katasztrófához a „befejezés,” a „vég”²²¹ képzetét társította. Azaz a 19. század végleges lezárulásának, elérhetetlenségének tapasztalata a háború élményéből eredeztethető.

A kritikában ugyanakkor nem csak ez az egyetlen érvényes hozzáállás. A fenti értelmezéssel szemben olyan gondolatokat is találunk, miszerint a világháború éppen hogy nem fordulópont, csak Krúdy nosztalgiájának, múltbavágyásának mindig is lappangó élményét teljesítette ki.²²² Ezen értelmezésnek is igazat adhatunk, ha a háború előtt íródott *Szindbád*-szövegek, vagy *A vörös postakocsi* nosztalgikus alapkarakterét tekintjük. Megfontolandó szempont, hogy nemcsak a háború után, de az 1914 előtti évek prózájában is jelen van a hiány, az elvágódás jelensége. Ugyanakkor azt sem hallgathatjuk el, hogy a milleniumi évek Budapestjét nemcsak megszépítő nosztalgiával, hanem – egyfajta moralista állásfoglalással – ijesztő változásként, a konzervatív értékek meglazulásaként is ábrázolta Krúdy. De ha a megszépített 19. század jelenségét a Krúdy-próza tágabb kontextusában tekintjük, az sem egyöntetű tapasztalat. A Monarchia iránti nosztalgia mintegy ellenpontjaként az 1918-as forradalmi időkből épp ezt a megszépített monarchiaképet ostromozza, egyenesen hazugságnak minősítve Ferenc József uralkodásának időszakát.²²³

A 1914-es év határkő merev konstrukciója tehát árnyalásra szorul. Jelen értelmezés sem azzal az igénnyel közelít a háborús trauma kérdéséhez, mintha Krúdy nosztalgikus hangoltságának egyetlen lehetőségeként tekintené. Az emlékezés a háborútól függetlenül is jelen van a Krúdy-prózában. Azonban ebben a szövegegységben épp a fájó közelmúlt elhallgatása (elfojtása?) rajzolja ki azt az időhöz való kreatív viszonyt, amelyet emlékezésnek nevezhetünk. Azaz az időhöz való viszony magukban a szövegekben, azok önértelmezői gesztusaiban rejlik. Ezen szövegek kreatív időkezelésük kapcsán éppen hogy az emlékezet

²²⁰ Lásd CZÉRE Béla, *i.m.*, 113-114.

²²¹ FÜLÖP László, *i.m.*, 217-224.

²²² Fülöp László kifejezése. *Uo.*, 217.

²²³ RUTTKAY Kálmán, *Krúdy Gyula: írói arcképek*,

http://www.krudy.hu/Szakirod/RuttkayKalman/RutKIt59_1.html (2011-01-26)

²²⁴ Lásd KRÚDY, *A Magyar Köztársaság almanachja*

munkáját is tükörbe állítják, ezért az értelmezőnek a Krúdy-szövegek emlékezőmódjára vonatkozó vizsgálatát is nagyban megkönnyítik.

Milyen önértelmező, az emlékezést tematizáló gesztusokról van itt szó? Az egyik talán leghangsúlyosabb, az emlékezés dinamikáját meghatározó gesztus a jelen nézőpontjának folyamatos fenntartása. Mindez az idő korszakküszöbként való elgondolásában látható. A következő értelmezések remélhetőleg bizonyítják majd, hogy Krúdy 1914 utáni publicisztikájában a múlt század nem pusztán kronológiai egység, inkább morális tartalommal telített időszak, amely a 20. század ellenében határozódik meg. (Innen a szövegeknek – egyéb Krúdy-művektől eltérően – egységesebb hangneme és nézőpontja.) A „Budapest-élmény” mellett legalább annyira az idő értelmezéséről is beszélnek: a 19. század egyáltalán nem „objektív”, időpontokkal behatárolható, inkább az értékhiányos jelen tapasztalata növeszti mitikus nagyságúvá.

Az értelmezést azzal indítottuk, hogy a Krúdy-próza emlékező hangoltsága a kritikában különböző megközelítéseket hívott elő. Jelen értelmezés a Krúdy-recepció azon vonulatához kapcsolódik, amely az emlékezést kreatív, teremtő tevékenységként vizsgálja. A filozófiai hermeneutika azon gondolatával érvelhetünk itt, miszerint az idő kérdése mindig a megértéssel függ össze. Gadamer hagyomány-fogalmában a múlt csak saját jelenbeli szituáltságunkból kiindulva lesz megérthető, elsajátítható. Az emlékezés tehát a hagyomány áramához való hozzátartozásunkról tanúskodik, mivel horizontja túllép az alany-tárgy viszonylatán. A hagyományban csak benne állva, ahhoz hozzátartozóan jöhet létre valamiféle megértés.

Gadamer gondolatai szerint a megértés feltárulása mélységesen a nyelvhez kötött, a nyelv által megy végbe. A nyelv ezen kiemelt szerepéhez tartozik tehát, hogy közvetítőként, médiumként viselkedik. Ezen médiumszerűséget Gadamer a nyelv „spekulatív” voltában látja megvalósulni.²²⁴ A spekulatív itt azt jelenti, hogy a nyelv használatában (mint beszéd) egyszerre véges és végtelen lehetőségeket hoz mozgásba. Aki beszél, az a lét egészéhez való viszonyt mondja ki, amelyhez hozzátartozik, hogy minden egyes szó mint pillanatnyi történés felidézi a ki nem mondottat is, amelyre mint válasz és utalás vonatkozik.²²⁵ A nyelv végességének és végtelenségének ezen körkörössége, egymásba ágyazottsága minden megértési esemény alapjának számít. Ugyanakkor ennek a történésnek sajátosan nyelvi

²²⁴ GADAMER, *Igazság és módszer*, 317-328.

²²⁵ *Uo.*, 318.

alapjaival is számolnia kell, hiszen már a kérdés is, amire a választ keressük, a nyelvben gyökerezik. Sajátos jelenbeli szituációnk, ön- és világértelmezésünk jelöli ki.

Krúdy szövegeire rátérve az emlékezés önreflexív voltát a fenti értelemben vett nyelv önmagára irányulása jelöli ki. Az emlékező szövegekben tehát azokat a pontokat kell keresnünk, amelyben az emlékezés tükröző közegként viselkedik. Azaz valójában az emlékezésnek azokat az uralhatatlan mozzanatait, ahonnan az emlékezés értelemteremtésként indul ki. Ez az alapja annak, hogy az elbeszélés aktusa és az elbeszélte tárgy ne legyen elválasztható, mintha az emlékezés valami előzetesen meglevő felidézése lenne. Az emlékezés önreflexivitása egyrészt a szövegeknek az a mozzanata, amelyben többféle idő keresztezi egymást. A jelen horizontjából formálódó emlékezésben annak saját jövőre vonatkozó elvárása is benne van.

A kérdés a továbbiakban az lehet, hogy az emlékezet teremtő és a fenti értelemben vett öntükröző jellege hogyan valósul meg a Krúdy-szövegekben? Először is azt látjuk, hogy a felidézni kívánt múlt egy átfogó „XIX. századiság” képzete köré szerveződik, amely valójában a szövegek központi metaforája. A szövegek ennek a központi metaforának, a háború előtti Budapest életének egy-egy aspektusát narrativizálják. Láttuk: az emlékező magatartás egy sajátos, szintén metaforikus korszakképzetet feltételez, mivel a szövegek a 19. századot valójában a háború kitöréséig számítják. Onnantól kezdve egy radikálisan *más* időszak veszi kezdetét, egyfajta hagyománytörés válik láthatóvá.

A hagyománytörést láttatják azok a narrátori parabázisok, amelyek a jelenben érzett hiányt tematizálják.²²⁶ Ezzel valójában nem mást, mint a múlt jövőelvárását, amely a jelenben csalódásélményt okozott. Ilyenkor az emlékezés nézőpontjára is reflexió történik.

Az emlékezés tehát egyfelől a múlt és a jelen közötti szakadást teszi láthatóvá, ugyanakkor épp az emlékezés állítja vissza a hagyomány folytonosságát. Szépen látszik azokban a szövegekben, amelyekben az emlékezés egyben *megemlékezés* is, vagyis az évfordulók időt tagoló rendje szerint történik. A tíz évnyi vagy ennél nagyobb időtávlatból visszaidézett események – amelyek Budapest életének jelentős állomásai – a múlt és jelen között teremtenek kapcsolatot. Az évfordulók az időt nem szakadásként, hanem a folytonosság, a visszatérés jegyében értelmezik. Például a századik évéhez közeledő

²²⁶ „Mi volt Pest, ami ma Pest? Ti azt nem is tudhatjátok, akik sohasem hagyjátok el a város falait, a szakállak és arcok napról-napra, tehát észrevétlenül sárgulnak meg körültek, a ruhák lerongyolódnak oly megszokottsággal, mintha mindig kopott ruhába öltözködött volna a pesti ember; az éjfél utáni csend, a szomorkás vendéglői étlap, a fekete kenyér, az üres kirakat, az utcai szemét, az esti setéség, a színészkedés nélküli gond már régi ismerősök. Ti, boldogtalan pestiek, nem is emlékeztek már arra az időre, amikor minden másképpen volt a városban, amint az ótvaros is elfelejti, hogy egykor egészséges volt.” KRÚDY, *Pesti vizit = Régi pesti históriák*, http://www.akonyv.hu/klasszikus/krudy/regi_pesti_historiak.pdf (2011-02-22)

lőversenysport hagyománya nemcsak ürügyet jelent az emlékezésre, de az időbeli távolság betöltésére is szolgál.

„Fred Taral, a csodalovas és Kincsem, a csodakanca beköltöztek az emlékezés nagy csarnokába, ahová néhanapján minden valamirevaló sportembernek elkalandozik a gondolata. Különösen így, májusi időben, amikor az orgonával együtt nyílik a lőversenyláz Budapesten, a Stefánia út megnépesül az automobiloktól, és a hölgyek a legszebb ruháikat veszik elő. (...) Fiatalosság, örömösség, bizonyos önfelejtkezés, amely a múlt időket vonja vissza, mutatkozik a város képén. Szinte alig jut eszünkbe, hogy a magyar lőversenysport a százesztendős évfordulója felé közeledik: olyan frissen futamodnak a mezőn a paripák még napjainkban is.”²²⁷

Persze „az emlékezés nagy csarnokába” való költözés a múltat újra csak elmúltként, a távolba helyezi. Ekkor már a megemlékezés haláltapasztalatáról van szó, amennyiben minden megemlékezés számol a végérvényesen elmúlóval. Krúdy nem egy szövegének, portréjának a halál évfordulója teremt alkalmat, felidézve azokat, akik már nem lehetnek jelen. A megemlékezés ezáltal magát az emlékezést teszi láthatóvá. Jan Assmann gondolatát idézhetjük itt, amely szerint a halál jelenti a Tegnap és a Holnap közötti szakadás „őstapasztalatát”, így a halottakról való megemlékezés az emlékezet mesterséges felszítását, aktusát feltételezi.²²⁸ Hasonló történik a Krúdy-szövegekben is: az emlékezés által a múlt egyszerre lezárult, megszakadt folytonosság, de a folytonosság visszaállítása is egyben.

A szakadás nemcsak az olyan emlékezeti aktusokban látható, mint a megemlékezés vagy a narrátor parabázisai, de a szövegeknek abban az értelemrétegében is, amelyben a fejlődés csúcspontja egyfajta jövőre irányuló elvárást tesz láthatóvá. A millenium, a közösségi ünnepek, királylátogatások, a színes társasági-kávéházi élet felől (mert ezeket az eseményeket emelik ki a szövegek) valóban nem feltételezhető a nemsokára bekövetkező katasztrófa. A 19. század metaforája a Monarchia stabilitását, rendjét is magába foglalja. Az egyik szövegben így elmélkedik a narrátor:

„Nyolcvanas, kilencvenes éveket írunk (a múlt század végén), mindenki telve van reménységekkel, célokkal, évekre menő tervezgetésekkel, mert hiszen Ferenc József uralkodása, a pozitív céltudatos, minden irányban megalapozott működés beláthatatlan idejűnek látszik.

²²⁷ KRÚDY, *Taral, a csodalovas és a százéves lőverseny* = *Régi pesti históriák*, szerk. BARTA András, Bp., Magvető, 1967, 442.

²²⁸ JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában* (ford. Hidas Zoltán), Bp., Atlantisz, 1999, 33-34.

Az élet egész terjedelmét, az utódok boldogulását, az állandó barátságokat, az élet eseményeinek a megérettségét, a hasznos előléptetéseket, *az idejében pontosan megérkező rendjeleket*, az élet vége felé pontosan megérkező nyugdíjakat, de még az örök időkre szánt családi kriptákat is alapjául lehetett venni e történelmi távolságra nyúlott uralkodásnak.²²⁹ (Kiemelés – F. K.)

A Monarchia állandóságának, stabilitásának ráérősen társalkodó, néhol anekdotikus szövegei mind ezt a metaforikus 19. századiságot igyekeznek jelenlevővé tenni. Ennek a múlt századi embertípusnak a jelölője maga Ferenc József, de nemkülönben az uralkodó ház figurái, elsősorban a „regényes” halált halt Rudolf trónörökös. A polgári-művészi társasági élet oldaláról viszont olyan vezető, szimbolikus jelentőségű alakok, akik különbségükkel, excentrikus életvitelükkel hívták fel magukra a figyelmet. Mivel az írások sok esetben egy-egy jelentős személyiséget mutatnak be, akár portréknak is tekinthetők. Azonban azt lehet megfigyelni, hogy a portrék itt nem feltételezik azt az eredetét, akiről a portré készült.²³⁰ Nem a portrék alanyának individuumléte, saját, másoktól elkülönülő jellege érdekes, sokkal inkább *jelölő, önmagukon túlmutató, reprezentáló* szerepe. Azaz a megidézett alakok a múlt század vagy a múlt század fővárosi életének egy-egy életformáját, és ezáltal valami teljességet képviselnek. Ez a jelölő jelleg individuumként való fellépésüket teljesen magába olvasztja. A múltban való feloldódás a tulajdonnév (vagyis az individuum) elvesztéséhez vezet, mivel tulajdonnévhez csak addig juthat a figura, amíg beteljesíti a kor reprezentációját. A reprezentációt betöltve ugyanakkor el is veszíti saját tulajdonnevét. Például a háború előtti újságíróetikáról szólva hamar kiderül, hogy Hollósy Géza története, karrierje valójában a *Hollósy Gézák* miatt jelentős, mint ahogy a narrátor egy típus stilizált megformálójaként működteti a figurát.²³¹ Az olyan, saját korukban szeretetreméltó vagabundoknak számító alakok, mint Zubovics Fedor, katonai feltaláló vagy éppen a medvékkel birkózó Bothmer huszárkapitány ugyan különbségig fokozott egyéniségeknek tűnnek, de a narratori nézőpontban csakhamar el is veszítik egyediségüket, és egy 19. századi excentrikus életforma stilizált helyettesítőivé válnak. Mindez megint csak az emlékezet medialitását mutatja az olvasónak. Az, hogy az alakok egyre-másra típusná formálódnak, az emlékezet sűrítő-

²²⁹ KRÚDY, Péchy Andor, *vagy egy magyar illúzió = A XIX. század vizitkártyái*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1986, 410.

²³⁰ Lásd Paul de Man portré-tabló szembeállítását. Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv* Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben (ford. Fogarasi György), Bp., Magvető, 2006, 229-237.

²³¹ „Az immár félig elmúlt, félig a történelemmé lett függetlenségi Magyarországot a függetlenségi újságírók, a Hollósy Gézák teremtették, építették nagyra, hatalmassá növelték... Az ő becsületes és az örökös szegénység mártírúmvával kecsegtető mesterségük tette azt, hogy Magyarország felett egy emberöltőn át a függetlenségi eszme napja tisztán és gyönyörűen ragyogott.” KRÚDY, *Hollósy Géza = Egy krónikás könyvéből: portrészorozatok, emlékezések*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1987, 324.

válogató, azaz értelmező munkájának eredménye. Az alakok épp ezért a narrátor fölöttes tekintete nélküli önálló léttel, tudattal nem rendelkeznek,²³² stilizáltságuk a helyettesítő-, szimulákrum-létüket hangsúlyozza. Szerepük ebben a szövegtörzshöz, hogy a kor „lelkét”, társadalmát, életvilágát metaforikusan helyettesítsék. Ezért egy-egy figura, bár reflektorfénybe állított, jelölő szerepe révén mégis egyenlő értékű a múlt század egyéb felidézett jelenségeivel. Ennek nem mond ellent az, hogy a narráció *elbeszélt tárgya* pusztán egy különleges figura élettörténete is lehet, mivel az a szinekdoché elve alapján egy életformát sűrít meg magába.

Azonban milyen, a múlt században érvényes életformát favorizálnak ezek a szövegek? – tehetjük fel a kérdést. A századvég/századelő életkultusza, azaz az életet felfokozottan, gyakran esztétista szemlélettel, a műalkotás mintájára megélni: ez az emlékező szövegek egyik fontos értékköre. Ennek az ellentmondásos életformának jellegzetes, a korra jellemző típusa a *dandy*. A Krúdy-szövegek nem egy excentrikus alakja a századforduló arisztokratikus életformájának, a *dandyzmus*nak tart tükröt. Mivel a dandy maga is a fikció és a megélt élet határán helyezkedik el – saját személyiségének inventív kidolgozottságával mintegy műalkotássá is akarja formálni azt –²³³ a rájuk való emlékezés már tényszerűségében is regényes. Itt még a *visszaemlékezés*ként értett emlékezés, a pontos felidézés is a képzelet birodalmába vész. Több ilyen jellegzetes, dandyszerű alakot is felvonultatnak a szövegek. Szemere Miklós például azzal együtt, hogy a nagystílű fővárosi élet világának jellegadó személyisége, ezzel együtt rejtélyes, kiismerhetetlen – és tegyük hozzá, végtelenül magányos világpolgár. Független személyiség olyannyira, hogy még a női nemtől is elhatárolja magát. (Többek között ezáltal rokonítható egy másik kedvelt Krúdy-hőssel: Podmaniczky Frigyes báróval.) Ezzel szemben Zubovics vagy Bothmer kapitány meglehetősen különöségeik révén már a dandynak egy más oldalát képviselik. Életformájuk egyedisége, megkonstruáltsága ugyan szintén műalkotáshoz hasonlóvá teszi azokat, de esetükben már nem a dekadencia enerváltsága, arisztokratikusan lemondó gesztusai, inkább valami felfokozott energia, vitalitás a meghatározó. Ugyanakkor ez az energia valóságot tagadó, ezáltal mégiscsak „beteges”, tünetszerű jellege épp a valóságot felülíró történetekben, anekdotákban leplezi le magát.

²³² Hozzátehetjük: épp a narrátor személyes, mindent átszövő hangja hívta elő az olyan értelmezéseket, amelyek a Krúdy-hősöket a szerző szócsövének tekintik. Jelen értelmezés ezzel szemben a személyiségábrázolást nem a narrátor személyéhez köti, mivel a narrátor maga is alárendelt az emlékezés medialitásának, szövegszerűségének.

²³³ T. Szabó Levente meglátása szerint a dandyzmus a személyiség önelvűségére, különlegességére, lenyűgöző és figyelemfelkeltő erejére helyezte a hangsúlyt. T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern*, Bp., L'Harmattan, 2007, 95.

Zubovics Fedor „háryjánoskodás”-a, azaz meghökkentő nagyotmondása, amelyben az élet és műalkotás találkozik, jól példázza mindezt.²³⁴

A dandyzmus tehát nem(csak) egy egykori embertípus megidézése, de emellett a „múlt század” *regényes* életformájának valamifajta szimbólumává is nő. A nosztalgikus hang ugyan itt is meghatározó, azaz a dandyzmus ellentmondásait kevésbé, inkább csak egy-egy ironikus vágásként érintik a szövegek. (Mint azt az alábbi szövegrészletben is látni fogjuk.) Hasonlóan szimbólumszerű az uralkodó ház alakjainak legendáriuma. Így kerül például Rudolf trónörökös önmaga életének és egyben a kor „regényes” színrevitelének pozíciójába. De hogy a múlt század mint metafora még mi mindent sűrít magába, a *Mézeskalács* című szöveg tömören foglalja össze:

„A Vas Gereben Magyarországa, Jókai és Mikszáth alakjai, az angol gentry fogalmát nem értő és utánzó nemzedék figurái, Kisfaludy-rege és levendula-illat, nagykállói követválasztás és Tisza Kálmán szolgabírái, a magyar földesúr glóriás alakja, a régi udvarházak holdvilágos árnyéka, a tejjel-mézzel folyó földi Kánaán, vadfüves magyar felvidék, műveletlen alföldi táj, beláthatatlan nádas és az első foglalásból való földbirtok...mind elmúlnak amint a regények és elbeszélések megörökítik vala a hajdani Magyarországot.”²³⁵ (Kiemelés – F. K.)

A regényesség központi metaforája nemcsak azon központi érték, amire visszaemlékeznek a szövegek, de egyben az emlékezés megvalósulás-módjáról is beszél. A fenti szövegrész pontosan fogalmazza meg azt, hogy amikor a múlt közvetlen-megtapasztalható formában eltűnik, ezzel át is adja helyét a fikció közegének. A múlt regényessége tehát a szöveggé válással jelent egyet. A szövegszerűség viszont – tükröző és tükröződő struktúraként – a múlt és a jelen idősíkját egyszerre teszi megjelenővé. Mindez egyfajta köztes időt eredményez: amely már se nem múlt, se nem jelen, inkább egymás fordítottjai, negatívjai.

A citált szöveghelyek ugyanakkor a saját, bennük működtetett retorikát is dekonstruálják, illetve egy más típusú retorikával ötvözik. Mit jelent mindez? Megfigyelhető, hogy a nosztalgia hangján megszólaló (vagy megszólalni szándékozó) szövegek mindig ironikus mozzanatokkal vegyülnek. Az emlékezés visszavágyódó hangja valamiféle

²³⁴ „És bár csaknem két emberöltőn át véle történnek azok a csodák, amelyeket De Manx báró és Háry János históriáiból ismerünk: Zubovics Fedort egyetlenegyszer sem lehetett rajtakapni, hogy nagyobbatt mondott volna az igazságnál. Ő volt az a legendás férfiú, aki mindig igazat mondott, bár a legcsodálatosabb történetek hangzottak el szájáról. Ő volt az igazmondó magyar Háry János!” KRÚDY, *Zubovics Fedor, aki Pesten is oroszlánokra vadászott* = *Régi pesti históriák*, 362

²³⁵ KRÚDY: *Mézeskalács* = *Pest*, 1916, Békéscsaba, Tevan, 1917, 86-87.

aranykornak mutatja a múltat, ugyanakkor a kor parodisztikus értelmezését tartalmazó utalások folytonosan megbontják ezt a nyelvi regisztert. Ez a szövegszervező eljárás Krúdy prózájának tágabb kontextusára is érvényes. A háborút megelőző időszakról hanyatlásként, az erkölcsi relativizálódásként beszélő szövegekre gondolhatunk itt,²³⁶ amelyek a moralista-bíráló narrátor szerepkörét mozgósítják. Ez a narrátori hozzáállás Budapest fejlődésébe nemcsak a csúcspont, hanem a hanyatlás képzetét is bevonja. (Azazhogy épp azt az időértelmezést dekonstruálja, amelyet a trauma kapcsán megfigyeltünk.) A fejlődés-hanyatlás mentén való értelmezés tehát nem szembenállásként, sokkal inkább átjárásként van jelen a szövegekben. Látható, hogy az idézett szöveghelyek is a narrátori szerepeket játékként, ide-oda villódzásként mutatják be. A krónikás narrátori szerep a múlthoz értékelően viszonyuló vagy éppen saját olvasmányélményeit mozgósító személyes hangú narrátori pozícióval keveredhet. Mindez a nosztalgia és az irónia regisztere közötti világos határokat is eltörli.

Mindennek nem mond ellent, hogy az idézett szövegekben a nosztalgia és az irónia közötti mozgás gyakran hirtelen váltás, törés. Azonban a szövegekben ott is jelen lehet az irónia, ahol nem látható ilyen világos elkülönülés. A nosztalgia túlhajtása, annak néhol keresettnak tűnő, archaizáló nyelve a 19. századra való parodisztikus rájátszásnak tűnik.²³⁷ Azaz a nyelvek, stílusok közötti értelmezői viszonyban a múlt nem különböző múltképek vegyülése, hanem nyelvek egymás tükrében való megmutatása-elbizonytalanítása. Az emlékezés nosztalgikus hangnemét az irónia mintegy hiperbolizációként is képes megmutatni. Ugyanakkor épp ez a hiperbolizáció érvényteleníti is az emlékezés nosztalgikusságát.



Lásd FÜLÖP László, *i.m.*, 249-251.
„...Mostanában Magyarországon mindenki álmodik.

.....

Álmodik csodákkal. Magukba szállott, megtisztult szívű, felemelkedett gondolatú magyarokkal, akik Széchenyiként elborulnak, Teleki Lászlóként a halál vőlegényei lesznek, Wesselényi Miklósként megválnak szemük látásától, miután nemzetükön nem segíthetnek. Álmodik lemondó, megigazult, nyomorúságában összeroppant, de szívében az egekig emelkedő magyarságról, amely hívebben ragaszkodik ősi oltáraihoz, mint Koppány; amely bizakodóbban veti tekintetét a Duna-Tisza közén rengő csillagos égboltozatba, mint a tatárjárás korabeli bujdosó; amely igazabban ragaszkodik ősi szokásaihoz, regés erkölceihez, mint a török hódoltság jobbágya....” KRÚDY, *L.M. emlékkönyvébe = Régi pesti históriák*
http://www.akonyv.hu/klasszikus/krudy/regi_pesti_historiak.pdf (2011-02-24)

4.2.2 Emlékezés a felejtés ellen

Az emlékezés egészen a görögökig visszamenően a végesség, de egyben a halhatatlanság tapasztalatát is magában foglalta. Hannah Arendt egy tanulmányában²³⁸ Hérodotoszt, „a nyugati történetírás atyját” emeli ki, aki a történetírás feladatát a kiemelkedő emberi cselekedetek megőrzéseként, a felejtéstől való megóvásként fogja fel. Ezen gondolat mögött a halandóság kínzó tapasztalata húzódik meg, amely a természet ellenében csakis az emberre jellemző. Épp ezért – Arendt szerint – az ókori görögök a múltra való emlékezést, amely a kiemelkedő tettet a maga egyediségében őrzi meg a halhatatlanság ígéretként, az embert szorongató végesség legyőzésekként értelmezték. Mivel a halál tapasztalatának kitett embernek folyamatosan szembe kell néznie önnön végességével, ezáltal folytonos újateremtésre, konstitutív ismételésre van ítélve. Az emlékezésben viszont lehetőség nyílik, az emlékező tudás, a folyamatosság, az azonosság megőrzésére, végső soron az elmúlásnak való ellenállásra.

Megint csak az tűnik ki, hogy az emlékezés már a legrégibb időktől kezdve a megőrzés és megtartás funkcióit a megértéssel kapcsolta össze. Az emlékezés az ember újraalkotásának lehetősége, így ennek fordítottja, az emlékező tudás elhamvadása valójában az elmúlással egyenlő.

Az emlékezés végességgel, halhatatlansággal összekapcsolt értelemköre túlmegy a görög gondolkodáson, a filozófia történetében az időre vonatkozó gondolkodást teszi megjelenővé.

A német hermeneutikai hagyományt, azon belül is Heideggert lehet itt említeni, aki egyik alapfogalmát: a *jelenvalólet*et teljes egészében az időbe ágyazottan fogja fel. Az idő eszerint nem pontszerű mostok egymásutánja, amit az előtt és után nem valósága vesz körül. Az idő mint *ittlét* nem mérhető, sokkal inkább egy átfogó időiség, legteljesebben a jövő, a halál felé nyitott. Az elmúlt így nem lezárult valami, hanem sajátként újra és újra vissza lehet rá térni. A múlt még előttünk állhat. „Az ittlét a maga elmúlása, önmaga lehetősége, hogy

²³⁸

Hannah ARENDT, *A történelem fogalma: Ókori és modern* = H. A., *Múlt és jövő között* (ford. Módos Magdolna), Bp., Osiris Kiadó – Readers International, 1995, 49-56.

előrefut ehhez az elmúláshoz. Ebben az előrefutásban vagyok voltaképpen, autentikusan az idő – így van időm.”²³⁹

Az időiség ezen felfogása a történetiség elképzelését is más fényben tünteti fel. A történeti tudat nem az elmúlton alapul, amely valami lezárultat, távolságot feltételez, ellenkezőleg: a halál, a végesség felé nyitva a „voltat jelenként őrző.” A jelenvaló lét történetiségének alapja Heidegger szerint tehát a halálhoz viszonyuló lét.

Gadamer – Heidegger alapján – a megértésnek az idő(iség)be ágyazott voltát fejtegeti. Az időt szintén az ókorig (Ágostonig) visszanyúló hermeneutikai hagyományba ágyazottan képzei el. *Az üres és a betöltött időről* című tanulmányában, amelyben a „mi az idő” kérdésére próbál választ adni,²⁴⁰ az időt átmenetként határozza meg, amelyben az elmúlót a megszűnés emlékezetében teszi nyitottá a jövőre. „Nem az tünteti ki az átmenetet – mondja Gadamer –, hogy az egyszerre elmúlás és keletkezés, hanem hogy az új éppen azáltal lesz, hogy a régiről megszűnésében megemlékezünk (belsővé tesszük – erinnert wird).”²⁴¹

Gadamer a történeti tudatot a hagyomány fogalmával közelíti meg, amely a múlt és a jelen között közvetítő erőként jelent. Az időbeli távolság a hagyomány révén képes megszüntetni az idő szakadékát, ezért az időt Gadamer a megértés termékeny lehetőségeként ismeri fel.

Az időiség hermeneutikai szemlélete az emlékezést is szélesebb horizontban képes megmutatni. Krúdy emlékező szövegei kapcsán olyan kérdések merülnek fel, miszerint azok hogyan teremtik a múltat? Az emlékezés időisége hogyan válik megértéssé? Az elmúlás tapasztalata és a megőrzés szándéka hogyan valósul meg szövegszerűen?

Ha az emlékezést *visszaemlékezésként* értjük, akkor az a múltat tárgyként hozza létre. Azzal hogy tárggyá teszi a múltat, egy távolságot is kiépít, hiszen ha erre a múltra csak emlékezni lehet, már nem lehet élő, egy lezárult dolog, amit az elmúlás vagyis az elfelejtés veszélye fenyeget. Az elmúltság így egyet jelent a feledéssel. Krúdynál a 19. század felélesztése épp ez ellen a felejtés ellen irányul, amelyben épp ezért a narrátor a múlt autentikus tudójának, szemtanújának tünteti fel magát.

„Ó, mit tudtok ti a múlt időkről, szegény utódaim, akik Pest úgynevezett fénykoráról legfeljebb annyit tudtok, mint Moszkváról, amikor az *Anyégin Eugén* című költeményes könyvet levelezitek!”²⁴²

²³⁹ Martin HEIDEGGER, *Az idő fogalma* (ford. Fehér M. István) = M. H., *Az idő fogalma, A német egyetem önmegnyilatkozása, A rektorátus 1933/34*, Kossuth, 1992, 49.

²⁴⁰ Hans-Georg GADAMER, *Az üres és a betöltött időről* (ford. Hegyessy Mária) = H-G. G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 85-110.

²⁴¹ Uo., 105.

²⁴² KRÚDY, *Kapty Miklós, az angol király rokona és pesti pezsgőügynök* = *Egy krónikás könyvéből*, 372.

A fenti narrátori kitérőben a múlt elmúltságának jellemzője a *regényesség*be, a fikció tartományaiba való elmerülés. Azonban az egyéb szövegek kontextusában kitűnik, hogy a múlt felélesztése, a mérvadó személyiségek megidézése maga is ugyanebben a fiktív birodalomban érhető el. Már volt szó arról, hogy a narrátor emlékezetében a múlt századi regényesség a hétköznapi ellenében a különleges, szokatlan központi alakzatát hozza mozgásba. Ez azt is jelenti, hogy ami a háború előtt a fővárosi társasági élet eleven része volt, az a jelenben (csak) legenda, azaz a szövegszerű tartományába esik. Egyes esetekben csak a szövegek jelentik a múltra való emlékezés egyetlen lehetőségét. A 19. század emblemikus művészei révén egy olyan világ nyílik meg, amely már (csak) művek, az irodalom által közvetített,²⁴³ szemben a századforduló még élő viszonyt tételező figuráival.

A múltnak ez az elmúltsága, jelen-nem-léte jut szóhoz a narrátor időre vonatkozó reflexiójában. Bár objektíve nem hosszú idő – ahhoz semmiképp, hogy történelmi távlat épülhessen ki –, hiszen 20-30 év távlatából történik az emlékezés, az idő mégis az azt kitöltő események alapján válik relatívvá. Szemere Miklóstra nyolc év távlatából így emlékezik a narrátor: „Mostanában van nyolcadik évfordulója a halálának. Mintha száz esztendő múlt volna el azóta.”²⁴⁴ Ugyanúgy a régi, háború előtti fogadói, kocsmai életformát felidézve „messzi történelmi idők”-ről beszél:

„A messzi történelmi időkben, a háború előtt, vidékre utazni még akkor is szívingató cselekedet volt, ha nem várta az embert gólyafészkes ház és a lugasban pipázó atyafi (a régi Vasárnapi Újság címlapjáról).”²⁴⁵

A múlt tehát egyfelől elmúlt, lezárult, vissza nem hozható. A háborús jelen és a békeidők százada közti törés hangsúlyozása egy ilyen időképzetet feltételez. A múlt távolsága ebben az értelemben *veszteség* is,²⁴⁶ elsősorban azért, mert a feledés, a visszafordíthatatlanság veszélye fenyegeti. Itt látszik, hogy a múlt értelme nem szűkíthető le pusztán a voltságra, mivel a múlthoz mindig szándékok, érdekek tapadnak, azaz valamilyen élő viszonyt

²⁴³ Lásd, KRÚDY, *Holt írók*, www.akonyv.hu/klasszikus/k Rudy/regi_pesti_historiak.pdf (2011-01-19)

²⁴⁴ KRÚDY, *Szemere végrendelete = Régi pesti históriák*, 515.

²⁴⁵ KRÚDY, *Fogadó a régi világhoz* = K. GY., *Kánaán könyve*, Bp., Balassi, 1998, 16.

²⁴⁶ Lásd LOSONCZ Alpár, *Az emlékezés hermeneutikájáról* = L. A., *Az emlékezés hermeneutikája*, Újvidék, Forum, 1998, 28.

feltételez. A múlt megőrzése ezért ideológiai, morális tartalommal bír, mint ahogy a narrátor sok helyütt explicit szóvá is teszi az emlékezet fontosságát.²⁴⁷

Ez a morális szándék érhető tetten például a narrátori kitérőkben, amelyekben az elbeszélő a 19. század nagyszerűségéről elmélkedik. De akkor is, amikor a jellegzetes alakokat lépten-nyomon a „század lelkének” alárendelt típusokként alkotja meg. Az emlékezés ideológiája tehát szoros kapcsolatban van a narrátorral, aki egy az olvasót meggyőző retorikát alkalmazva a múlt bennfentes ismerőjeként tünteti fel magát. A meggyőző retorika tartozéka az olvasót megszólító társalkodó hangnem, amely azzal, hogy az olvasót az emlékezőközösség tagja közé vonja, a narrátor saját személyes értelmező munkáját is látni engedi. Ez a személyes hangnem képes *értéket* tulajdonítani a múltnak. A „regényesség” így válhat megőrzendő értékke. Az emlékezés csak arra irányulhat, ami fontos, emlékezésre méltó az egyén és a közösség számára. Ugyanígy a Krúdy-szövegek emlékezőtechnikája is mindig valamilyen értékelő pozícióból válogat.

Ez az értékelő hozzáállás arra is rávilágít, hogy az elmúltság tapasztalatát mindig a jelen táplálja, a múltnak a jelen kontrasztjaként való értelmezése. A jelenben, amikor az erőszak addig soha nem látott méreteket öltött, a 19. századi párbajvirtus, – egyfajta fikcióvá, regényességgé szelődött erőszak – szinte önként kínálja magát az emlékezésre.²⁴⁸ A narrátor ezáltal nemcsak egy másik időből, hanem egy fiktív tartományból értelmez. Vagyis maga is a múlt olvasójaként lép fel, a szemtanú szerepet az értelmezés személyességével, a krónikászt a regényíróéval ötvözi.

Mivel a regényesség a múlt legfőbb értéke (és ezáltal a szövegek központi metaforája), a jelen értéknélküliségének horizontjában rajzolódik ki. Ezzel egy vágy- és pátoszalapú retorikát hoz működésbe. Paul de Man gondolatait hívhatjuk itt segítségül, aki Rousseau *Julie* című regényében vizsgálja a pátosz és a vágy referenciával való összefüggését. Meglátása szerint a pátosz szubjektív gesztusa – amely bár a referenciális határozatlanságból származik – épp szubjektivitása révén képes valamiféle jelentésséget visszaállítani.²⁴⁹

²⁴⁷ „Szeretném elmondani a fiamnak vagy egyéb maradékomnak, hogyan emlékezünk mi, elhalványuló tizenkilencedik századbeli magyarok F. J.-re, akinél keményebb marokkal még nem fogta meg király ennek a szilajságra hajlamos, régi vitézi cselekedetein ábrándozó sátoraljának a lelkét és a szívét, sőt buzogányemelgető karját is.” KRÚDY, I. Ferenc József, *Európa legelső gavallérja = A XIX. század vizitkártyái*, 7.

²⁴⁸ Lásd például a *Bothmer kapitány, aki sorssal és medvével birkózott*, Zubovics Fedor, *aki Pesten is oroszlanokra vadászott, A háborúk tudósa, Az utolsó muskétás* című szövegeket.

²⁴⁹ „Maga a vágy pátosza (akár pozitívan, akár negatívan értékeljük) jelzi, hogy az azonosság hiányát a vágy jelenléte helyettesíti, és hogy minél inkább tagadja a szöveg a – valós vagy eszmei – referens tényleges létezését, s minél elrugaszkodottabban fikcionálissá válik, annál inkább saját pátoszának megjelenítése lesz.” Paul DE MAN, *i.m.*, 232.

Krúdy szövegeiben hasonlóan a narrátori emlékezés jelentős retorikai erőt képvisel abban az értelemben, hogy egy olyan vágy- és pátoszalapú nyelvet konstruál, amelyben épp a vágy és a pátosz válik egyfajta referencia letéteményesévé. Ugyanakkor az emlékezés vágya és pátosza a tényleges referens hiányát is jelzi, azaz valójában a nyelv önreferenciáját. Az emlékezés ezáltal saját pátoszának stilizált megjelenése lesz. (Hozzátehetjük: a Krúdy-recepció az emlékezést nosztalgikus hangként, líraiságként, múltba-vágyásként értelmező vonulata épp az emlékezés önstilizáló gesztusaira figyelt fel.)

Az, hogy a múlt század értéket képvisel, amely az emlékezés etikáját meghatározza, mindenütt nyilvánvaló. Mindez egy személyes hangot is kijelöl. Azonban az emlékezés pátosza nemcsak a szövegeket kísérő érzelmes hangot jelent, de egyszersmind szövegszervező elvet is. A szövegekben az elbeszélte tárgy és az emlékező nyelv a legszorosabban összetartozik, mivel az elbeszélte tárgyat, a múlt egy darabját mindig az emlékezés hozza létre. Mindez odáig megy, hogy némely írás tárgya sem más, mint maga az emlékezés mesterséges fenntartása. Ez azokban az írásokban, szövegekben látszik jól, amelyekben a múlt leginkább fikciószerű, azaz „tényszerűségében” már elérhetetlen. Ezért aztán az emlékezés tárgya magára az emlékezés munkájára vetül vissza, azt láttatja. Ez történik akkor is, amikor a narrátor *mások* emlékezeteit idézi fel,²⁵⁰ vagy amikor saját képzeletalapú értelmező munkáját működteti.²⁵¹ „Jókai Magyarországa” – amely a szövegek visszatérő hivatkozási alapja – az emlékezés önreflexivitásának annyiban különleges esete, hogy megnevezi az emlékezés forrását. Az irodalmi élményekbe ágyazott, így saját szövegszerűségére figyelmeztető emlékezés azonban irodalmi példák nélkül is mindenütt megmutatkozik.

A szövegekben tehát csakis a fikcionálás képes a múlt jelenné tételére. A *regényesség* központi metaforája egyfelől a múltság jegye, másfelől kreatív tevékenység, a narrátor olvasásmódjáról tanúskodik. Ez az emlékezés közösségi jellegű is, mások emlékezete és annak fiktívvé stilizált olvasata is táplálja, mint ahogy azt a következő fejezetben látni fogjuk.

²⁵⁰ Ilyen például egy általános „mindenki emlékezete”-nek bevonása, amely a múltat közösségi múltként alkotja meg. Ez történik például a Kállay Andrásról szóló portréban: „Ebben a vármegyében akkoriban még mindenki emlékezett a „fokosnak fénykorára,” a nagykállói öreg megyeház őrizgette régi választásoknak zúzott emlékeit, a zöldre festett rácsos kapuk mögött (...) elégedetlen, elkeseredett, mogorva honfiak fenekedtek a mindenkori kormány ellen, évtizedekig csupa ellenzéki képviselőt küldött Szabolcs Pestre.” KRÚDY, *A vén sas = A XIX. század vízitkártái*, 285.

²⁵¹ Lásd a szintén Kállay Andrásról szóló portrét: „Mintha most is látnám a kalpagos, díszmagyaros kiskirály büszke alakját, amint a nyíregyházi új vármegyeházán elnököl a megyei urak között, az ősz-veres, kopasz és négyyszögletes koponyák felett (amelyeket a megyei főorvos, a tudós Jósza András mindig összémért a cölöpsírokban talált csontokkal). Röviden, félig elharapva, szinte ajándékba adta a szavakat az emelvényről, utóda azoknak a magyar főispánoknak, akik csillogóvá, pompázatosná, fejedelmivé tették a soha vissza nem térő nemzeti históriát.” *Uo.*

A(z) (vissza)emlékezésből így válik teremtés. A múlt ezáltal már nem valami *elmúlt* lesz, inkább a szüntelen *új* lehetősége. *Kép*, amelyben megszűnik az idő. Pontosabban a többféle idő együtthatása jön létre: a közelmúltba belejátszik a régmúlt, ha úgy tetszik, a „történelmi” múlt, de ugyanúgy a narrátor kulturális-irodalmi élményekkel átjárt jelenbeli horizontja is. A múlt képszerű régiókba emelése, a kép időtlen, örök jelene ellenerőt jelent a felejtéssel, a 19. század elmúltságba való elmerülésével. A múlt fikcióként való (újra)alkotása, amely az emlékezet önreflexióját is magába foglalja, ilyen értelemben gesztus is, cselekvés, amennyiben a felejtéssel veszi fel a harcot. A múlt a képzelet – az iseri értelemben vett – a fikcionálás révén marad nyitott a jövő felé.

4.2.3 Közösségi múlt – személyes emlékezés

Krúdy emlékező szövegeiről szólva nem hallgathatjuk el azok közösségi keretét, egyfajta kollektív emlékezésmód jelenlétét. Hiszen a *Budapest-történetek* a narrátoron kívül *mások*, azaz egy tágabb közösség emlékezetét is magukba foglalják. Ez már nem az elbeszélő személyes-, inkább a fővárosi újságíró- és művészvilág, társasági élet múltja. Azaz a múlt egy kollektivitás emlékezeteként, a századvégi/-eleji budapesti életbe ágyazottan is teremődik. Ennek megfelelően a narrátor valamiféle beavatott szerepben áll, a társadalmi emlékezet alapos ismerőjeként, őrzőjeként tünteti fel magát. A közösségi szerepvállalást jelzi-teremti az elbeszélések nyelvtani formája, a többes szám, első személyű igealak, azonosulást mutatva azzal a közösséggel, amelynek nevében emlékezik.

A „mi-nézőpont” fenntartása a múltat egy kollektívum közös múltjaként tételezi, amelynek a beszélő is alárendeli magát. Az emlékezet így egy közösség nevében való emlékezés lesz, a múltat társadalmiként, egy sajátos viszonyokban, szokásokban élő kultúraként konstruálva. Az elbeszélő gyakran az egykori főváros történeteit, legendáit idézi, közvetíti. Ehhez a közösségi horizonthoz tartoznak a fennmaradt, állandósult nyelvi formulák, a múlt vezető személyiségeinek „népi”, ragadványszerű nevei, akárcsak a városi legendák, mendemondák felelevenítése. Tudjuk, az emlékezés konkrét, szükségképpen tárgyakba,

vonatkoztatási pontokba kapaszkodik,²⁵² Krúdynál gyakran olyan nyelvi formulákba, amelyek egy közösség állandósult nyelvi szerkezeteiként maradtak fenn a múltból. A „*mi, régi magyarok*” szállóigéjének idézése ürügy arra, hogy a narrátor a magyar múlt reprezentatív, közösségfenntartó eseményeit idézhesse meg. Az „– *Istvánkor majd Pestre megyünk*” –²⁵³ közös ünneplésre való felhívása, vagy az itt-ott felhangzó, betyárral riogató „– *Itt a Kandúr!*”²⁵⁴ – felkiáltás egy-egy egykori teljesség szétszórt maradványa. A(z) (vissza)emlékezés itt szavakba kapaszkodik, a felkapott, divatos, akár pesti kifejezések olyan fragmentumok, amelyek a kor lényegét sűrítik magukba.²⁵⁵

A közösség nyelvi formuláinak felelevenítése a kommunikatív emlékezet assmanni gondolatával²⁵⁶ is értelmezhető. A kommunikatív emlékezetben, mivel viszonylag rövid távlatot ölel fel, a múlt még közszájon forog, beszélgetésekben, a köznapi kommunikációban válik explicitté. Ugyanígy Krúdynál ez a közösségi világ, múlt még személyes emlékezettel felidézhető, néhány évtizednyi távlatot feltételez. (Ha a szövegek személyes, életrajzi háttérét nézzük, akkor is igazolható mindez. Krúdy az 1890-es években érkezik Pestre, a város metropolisszá érését, közvetlen közléről figyelhette meg. Ugyanígy a város társasági életének jellegadó alakjait, aktív kávéházi-kocsmái életformája révén személyesen is ismerhette.)

Ennek megfelelően olyan múlttapasztalat van itt jelen, amely mindig társaságokhoz, kávéházi közösségekhez, a művészvilág csoportjaihoz kötött. Ezt a közösségi múltat – ahogy majd látni fogjuk – a személyes narratori emlékezet közvetíti, mivel a narrátor a közösségi oldal mellett a saját értelmező munkáját is folyton hangsúlyozza.

A közösségi nézőpontnak alárendelődve a narrátor a *tamí* szerepkörébe transzponálódik, egy letűnt kultúra, társadalom otthonos tagjaként teremt hitelt a szó szerinti idézések számára. Az idézőjeles, kedélyes-társasági elnevezések, fennmaradt szerkezetek, szállóigék – úgy tűnik – a múlt világát a maga közvetlen otthonosságában teremtik meg újra. Az anekdotikus elnevezések, történetek idézése mellett a narrátor is minduntalan a kor lényegére, „lelkére” vonatkozó általános kijelentéseket tesz, konklúziókat von le. Ilyenkor is egy szűkebb, a fővárosi közösség nézőpontját tolmácsolja. Hogy néhány szöveggel is példázzuk: a „bolond” Mednyánszky festőművész életmódja a különtség „divatjának” értelmező keretében egy múlt században általános nézőpontot közvetít. (Másképpen a narrátor, –

²⁵² Lásd Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (2010-07-21)

²⁵³ KRÚDY, *Az István-napi utas = Régi pesti históriák*, 472.

²⁵⁴ Uő, *A Kandúr = Régi pesti históriák*, 520.

²⁵⁵ Lásd Uő, *Kapó Miklós, az angol király rokona és pesti pezsgőügyök = Egy krónikás könyvéből*, 433-439.

²⁵⁶ ASSMANN, *i.m.*, 49-56.

aki személyesen is ismerte a bárót – saját művészetélménye alapján, a művészet intim szemléletében vázol fel egy festőportrét.) Az egész nemzetet összefogó fővárosi ünnep, az István-nap kapcsán a különböző fiktív nézőpontok, mint az „alkalmi historikusok” vagy a vidéki kisember megszólalásai abban az összefoglaló narrátori kijelentésben futnak össze, miszerint:

„Szent István napja valamiképpen úgy helyezkedett el a magyarság köztudatában, mint akár a karácsony, a húsvét, a pünkösd...”²⁵⁷

Továbbá a májusi lóversenyszezon, amelynek emlékezete a százéves évforduló kapcsán tematizálódik, ugyancsak a közösség értékítélete folytán jelentős. Taral, a közösségi képzeletben szinte hőssé váló zsoké, a tavasszal, a májussal asszociálódik a pestiek tudatában.²⁵⁸

Úgy tűnhet tehát, hogy a közösségi nézőpont(ok), a közös tudásra való hivatkozás közelebb visz az emlékezés pontosságához, „objektivitásához” – végső soron a visszaemlékezéshez. Az emlékezésnek a „hogyan volt” szándékában mintha nem annyira a szubjektív-képzeleti oldala, inkább a referencia felé törekvése érvényesülne. A narrátor ilyenkor a múltat a maga történet, közösségi elevenségében igyekszik megragadni. A popularitás felé való vonzódás ezt támasztja alá. Mindaz, ami fennmaradónak számít, a különlegessel, de azzal együtt is a népszerűvel esik egybe.

A pontos felidézés szándékának ellentmondhat, hogy a szövegek közösségi távlata a legendák, mendemondák megbízhatatlan szóbeli csatornáit használja. Mégis a „legenda szerint”, vagy „história szerint” típusú kijelentések, azzal együtt, hogy a múltra vonatkozó tudást elbizonytalanítják, a korban való jelenlét illúzióját is teremtik. (Akárcsak az eseményekben való értelmező narrátori jelenlét.) A narrátor itt nem akar többet mondani, mint a közösségi tudás, nem a saját reflexiója vezérli, hanem a közösségi szemlélettel való azonosulás igénye. Tudjuk, a hagyomány azon fogalma, amely a múlttal való kapcsolat mitikus, kultikus magatartásával rokon, a „múlt hagyományszerű képe,”²⁵⁹ nem az igazságot keresi, hanem azonosulásra hív. A hagyományhoz való helyes hozzáállás tehát az alárendelődés, a benne való feloldódás. Krúdy emlékezéseiben a múltra vonatkozó kultikus

²⁵⁷ KRÚDY, *Az István-napi utas = Régi pesti históriák*, 472.

²⁵⁸ UŐ, *Taral a csodalovas és a százéves lóverseny = Régi pesti históriák*, 435-442.

²⁵⁹ Lásd GYÁNI Gábor, *Hagyomány és történeti tudás*,
http://www.shp.hu/hpc/userfiles/knye/2007_gyani.rtf (2010-07-21)

hangnem, de nemkülönben a múlt századi anekdotikus, élőbeszédszerű elbeszélő hagyomány átvétele, folytatása ennek a hagyományszerű múltnak. Ezzel az azonosulás szándékát mutatja.

Azonban közösséggel való azonosulás nem az egyetlen, kizárólagos nézőpont a szövegekben. Az otthonosság, a korban való jelenlét ugyanis mindig a távolság alakzatait is megmutatja, azt tulajdonképpen, hogy szövegek imitációjáról van szó. A megidézett közösségi nézőpontban egy olyan stilizáció is belép, amely a közösségi referencialitástól teremt távolságot. Amikor egy általános, „bárki”, ezért konkrétan senkihez sem tartozó hang beszél a múlt értékéről, a közösség – ami az egyetlen referencia – már a fikció tartományán belül idéződhet meg. „Mit álmodnak a pestiek?” – teszi fel a kérdést a narrátor a *Pesti ember nyári álmai*²⁶⁰ című szövegben, amely kérdésre egy ugyancsak fikatív alak, egy „mindentudó barát” válaszol. Másutt a „mostanában Magyarországon mindenki álmodik”²⁶¹ bevezető reflexiója után nyílik lehetőség arra, hogy a narrátor a nemzeti múltra vonatkozó képeit megjelenítse. (Utóbbi esetben a narrátor itt nem vonul vissza a kor lelkének tükröző szerepébe, hanem az emlékezést a maga képszerű, kusza, spontán feltoluló jellegében engedi érvényesülni.) A *Pest az első este* című szövegben egy fikatív alak, a messzi útról érkezett utazó az emlékezést az első találkozás, a felfedezés nézőpontjában konstruálja. A város a messziről érkezett idegen szemszögéből egy másik oldalát mutatja, s itt épp ez a *másik, idegen* tekintet válik jelentésképző erővé. Hasonlóan a *Pesti vizit*ben a vidékről visszatérő utazó képzeletbeli alakja képezi meg azt a nézőpontot, amelyből a város hanyatlástörténete megfogalmazható. Ez a nézőpontokkal való játék már az emlékezet szubjektív-képzeti megvalósulására reflektál. Arra figyelmeztet, hogy az emlékező számára – ha mindig egy közösséggel összefonódva teszi is – csak keretek, elképzelések, szimbólumok állnak rendelkezésére, amelynek felhasználásával az egyén a múltat a maga teljességében próbálja meg helyreállítani.²⁶²

A nézőpontokkal való játék tehát újra a nyelv tartományába, a fikcionalizálás határhelyzetére vezet. Az intertextualitás folytonos jelenléte is erről beszél. Egy közösség tudásaként tolmácsolt emlékezés azzal a sajátosan „krúdys” stilizációval is vegyül, amely mintegy hirtelen vágásként el is oldja az emlékezés tárgyait élő közegetől, és egy személyes, irodalmi élményekkel átszőtt „múlt” távlatába helyezi. A szövegek intertextuális utalásai azzal, hogy a mesélőnek az emlékezés tárgyára való reflexióját feltételezik, valamifajta hiányt, távolságot is teremtenek. Mégis, az intertextuális-stilizáló formák nélkül az emlékezés

²⁶⁰ KRÚDY, *Pesti ember nyári álmai* = *Régi pesti históriák*, 248-249.

²⁶¹ UŐ, *L.M. emlékkönyvébe* = *Régi pesti históriák*, 144-148.

²⁶² Maurice HALBWACHS, *The Collective Memory*, Harper Colophon Books, é.n.

nem tartható fenn. Az egykori dzsentri „aranyifjak” élni tudását a narrátor irodalmi-zenei élményeibe oltva teszi meggyőzővé: „ők jöttek elő májusnak elsején, *mint a régi operettekben az előkelő hercegek...*”²⁶³ Vagy: „...a vendéglősné olyan vígan pattant elő, *mint Shakespeare – ben.*”²⁶⁴ (Kiemelés – F. K.)

Az ilyen képteremtő reflexiós eljárásokkal rokon az a magatartás is, amikor a narrátor értelmező-moralizáló hangnemben beszél. Ez is lehet meglepetésszerű éles vágás a szövegben, egy összetett mondaton belüli fordulat.

„(Valóban a Nemzeti Kaszinó évkönyveiből sok megunt kaszinói tagról tudunk, akik a Szép utcai kapun hajtottak ki éjfélkor a külvilágba, palotájuk helyét amúgy is ismerte a „számozatlan” kocsisa, de a *Halál* is, aki ott várakozott rájuk otthonukban, mint egy konok hitelező, akit fizetség nélkül nem lehet elküldeni.)”²⁶⁵ (Kiemelés – F. K.)

Vagy a már említett, aranyifjakat megidéző szövegben: „Legszebb tánc a valcertánc – hangzott az együgyű nóta, *de vajon nem ilyen együgyű maga az élet, ha meggondoljuk a dolgot?*”²⁶⁶ (Kiemelés – F. K.) A „régí világ” egy-egy jelenségéről elmélkedve a narrátor reflexív kitérése ölthet hosszabb moralizáló formát, mint például a múlt századi virtusról szólva:

„(Én mindig beleegyeztem abba, hogy Magyarországon már vérmérsékletünknel fogva is szükség van az extravagáns emberekre. Nem lehetne itt sokáig tekintélyt tartani annak, aki mindig csak a bibliát vagdosná az ördög fejéhez.)”²⁶⁷

A fentihez hasonló szövegrészek mindig kitérések, betoldások, ahonnan a narrátori hang problémátlanul átvált a közösségben otthonos tanú szerepkörére. Azonban az ilyen narrátori parabázisok mindig egy értelmező, fölöttes tekintetet tesznek explicitté. Ezzel az emlékezés értelmezői munkáját is láttatni engedik.

Ezekben az esetekben az emlékezés tárgyai *képpé* változnak, illetve képekként válnak *megjelenővé*. Az olyan típusú stilizációban, amelyben a „lugasban pipázó atyafi” képe a régi Vasárnapi Újság címlapjáról látszik kivágva lenni, az eltávolító-reflexív hatás különösen szembetűnő.²⁶⁸ Ezek a – Krúdýnál tipikus, visszatérő – képek a megidézett dolgot

²⁶³ KRÚDY, *Boldog aranyifjak májusa Pesten = Régi pesti históriák*, 668.

²⁶⁴ Uo.

²⁶⁵ KRÚDY, *A számozatlan fiáker regénye = Uo.*, 689.

²⁶⁶ KRÚDY, *Boldog aranyifjak májusa Pesten = Uo.*, 673.

²⁶⁷ KRÚDY, *Zubovics Fedor, aki Pesten is oroszlánokra vadászott = Uo.*, 366.

²⁶⁸ KRÚDY, *Fogadó a régi világhoz = Uo.*, 16.

ki is emelik saját, élő közegéből, idejéből és a kép időtlenségébe helyezik. Az emlékezés személyes élményekbe oltott stilizáló jellege újra csak a hagyomány megszakadását, a kívülállást hangsúlyozza. Az emlékeztetésre szánt szövegekben a képek mindig arra figyelmeztetnek, hogy a megélni vágyott, közösséget éltető hagyomány már pusztán fikció, a szöveg szimulákrumában képes jelen lenni. Egy olyan értelmező, tehát idegen hang közvetítésére van szükség, amely azzal együtt, hogy a hagyománnyal való folytonosságot igyekszik megteremteni, ki is zökkent a megidézett hagyományból. Hiszen a reflexió, legyen akár kritikai, akár „élményeket” feltételező értelmezés, mindig hagyománytörést jelez. (Itt megint csak emlékezhetünk Gadamer kijelentésére, miszerint hermeneutika, tehát az értelmezés ott válik szükségessé, ahol megtörik a hagyomány folytonossága.)

Ez a reflexió viszont az *irónia* forrása is egyben. Csakúgy, mint Krúdynamál minden, a szövegszerűen megalkotott múltélmény is megteremti a maga öniróniáját, amely itt a hagyomány szakadására világít rá. Az *Esti olvasmányok* című szövegben,²⁶⁹ a *Víg cimborá* című múlt századi kalendárium tipikus *festett, képi* alakjainak (jegyző, bíró, plébános vadász) eltűnéséről van szó. Itt az újságlapok képei jelentik a múlttal való egyetlen kapcsolatot. Mindez még inkább ráirányítja a figyelmet arra, hogy Krúdy Budapest-történeteiben a kapcsolat valójában nem tisztán a jelen és a múlt között, csupán (Pierre Nora szavaival élve) a jelen és a múltat fikcióvá, képpé alakító emlékezés között áll fenn. A néhol személyesen megszólaló, rezignált narrátori hang is szóvá teszi mindezt, például a 80-as évekbeli írók kapcsán, akik az egykori „magyar élet” kifejezői voltak.²⁷⁰ A narrátor itt pont az emlékezésre való reflexióban építi ki azt a szakadékot, amely a régi írók és a jelen generációjának tudása között feszül. Hiszen a „régí” írók még valójukban látták azt az életet, amit a narrátor csak kalendáriumokból, regényekből képes megismerni. Emlékezni már csak a régi irodalmon, szövegeken keresztül lehet, de egy újabb távolítással úgy is mondhatnánk, hogy a régi irodalomra, hiszen a 80-as évek művészi világának eltűnésével, (amit a narrátor hangsúlyoz)²⁷¹ a kánonból való kiesésével, már az irodalom közvetítő szerepe is megszűnt.

A „Budapest-történetek” tehát a 19. századot, valamint a századforduló idejét egy közösségi életforma által fenntartott, hagyományoszerű folytonosságában idézik meg. A „múlt század” világa a hagyományok ápolásának, az emlékezetnek még értéket tulajdonít. „Csak jönnének már (ti. a vidéki vendégek), hogy megint olyan jámbor, áhítatos, szívderítő volna

²⁶⁹ KRÚDY, *Esti olvasmányok* = K. GY., *Magyar tükrök*, 1921, Bp., Balassi, 1998, 85-87.
²⁷⁰ Lásd KRÚDY, *Holt írók*, <http://mek.oszk.hu/00800/00869/00869.doc> (2009-12-04)
²⁷¹ Itt.

első magyar királyunk névnapja, mint volt abban a tizenkilencedik században, amikor gigantikus erők törekedtek az ország nagyra nevelésére, nagy akaratok zörgettek kapukat, de a múlt időt, a nemzeti múltat sohasem felejtették el a mohó jelenért.”²⁷² – így emlékezik a narrátor *Az István-napi utas* című szövegben.

Az emlékezés azonban kontrasztként, szakadásként tapasztalja meg az időt, amellyel így a múlt mítoszának teremt alapot. A múlt hőskorként való konstrukciója – ahogy Assmann is kimutatta²⁷³ – a mítoszoknak mint alapító történeteknek is alkotóeleme. A jelen időtapasztalata, a jelenben megtapasztalt hiány a mítoszokban a hőskor konstrukciójában testesül, vagyis egy olyan múlt emléket idézi vissza, amely a jelennel áll szemben. Tehát a múlt mindig azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele.²⁷⁴ A (vissza)emlékezés ezzel válik teremtéssé. Ezért a múlt-hoz való viszony mindig értelmezésszerű, amelyben a múlt-jelen-jövő idősíkjai átjárják egymást.

Krúdy szövegeiben a múlt a jelennel egységben válik konstrukcióvá, mítosszá, amely az *emlékeztetés* lezáratlan aktusa révén a jövő felé nyitott. Ez a bensővé tett idő teszi lehetővé a múltnak mindenfajta, akár egyfajta „hőskor”-ként való elképzelését. Ugyanakkor a múltnak *kor*-ként, korszakként, akár fénykorként való teremtése a közösségi emlékezetre támaszkodik, amely az egyént, a mesélőt a közösség egy tagjaként pozicionálja. Láttuk, a közösségi horizont mégsem zárja ki az emlékezés személyességét: az *emlékezet*, ha közösségi is, az *emlékezés* mindig az egyén saját, személyes tette.

²⁷² KRÚDY, *Az István-napi utas* = *Régi pesti históriák*, 480.

²⁷³ ASSMANN, *i.m.*, 79.

²⁷⁴ *Uo.*, 31.

5 HOGYAN LÁT A NYELV? – HOGYAN BESZÉL A KÉP?

Vizualitás és nyelv átmenetei

A vizualitás és nyelv kapcsolata Krúdy prózájában különösen termékeny szempontokat kínálhat. A szövegek ugyanis sok esetben olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek valamilyen látásrendszer meglétét, a vizualitás egyfajta modelljét rejtik. Egyik ilyen megnyilvánulása a passzív, szemlélődő hősök jelenléte, akik látványszerű benyomások alapján tájékozódnak. Ez sok esetben azt is jelenti, hogy az értelmek keresése látványszerűen elgondolt, vagyis a dolgok *megjelenőként, fenoménként* vannak beállítva. Láthatóság és nyelv egymást korlátozó-termékenyítő együttállását Vak Béla paradox alakja szemlélteti a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regényben. A vizualitás másik eseteként viszont Krúdy portréalkotását említhetjük, amely szintén egyszerre foglalja magában a kép láthatóvá tevő és a nyelv leíró, rejtett jelentéseket célzó értelmezését.

Ha tekintetbe vesszük, hogy a gondolkodás történetében a látás egy-egy modellje mindig egy megfelelő filozófiai rendszerben is lecsapódott,²⁷⁵ mindez a látás széles

²⁷⁵ A látás társadalmi-kulturális kapcsolatának kérdéséhez két egymáshoz sok szempontból kapcsolódó munkát említhetünk. Jonathan Crary a megfigyelő helyzetének nézőpontjából tesz kísérletet a látás történetének felvázolására. Ebben a gondolkörben a megfigyelő szubjektuma mélyen összefügg a társadalom gazdasági-

értelmezésének nyit utat. A filozófiai hagyomány sosem nélkülözte a látás, a szemlélet értelemadó szerepét, elég csak emlékezetünkbe idézni, hogy a látás megvilágosodás, az átlátás értelmében máig is a megismerés, megértés legkitartóbb metaforája maradt.

A látás, az észlelés filozófiai rendszereként a fenomenológia kínálkozik. A husserli fenomenológia, mivel a valóságot megjelenőként, immanensként vizsgálja, az észlelés, a fantázia és az emlékezés lényegi kérdésekként merülnek fel. Éppen ezért, amikor a vizualitás bármilyen megnyilvánulási formájáról van szó, a fenomenológiai-hermeneutikai hagyományt nem tudjuk megkerülni. A látás, a tekintet logikája mindig egy hermeneutikai alapú megértésfolyamatot is beindít.

A látás tehát olyan megkerülhetetlen jelenlét, amely más médiumokban így az irodalomban is rendre érezteti hatását. Ahogy Martin Jay mondja: a látásban mindig rejlik egy redukálhatatlan nyelvi összetevő, míg éppannyira elkerülhetetlen egy vizuális pillanatot is felfedezni a nyelvben.²⁷⁶

A vizualitás, a látás „terméke” a *kép*. Azonban figyelniünk kell arra, hogy a *kép* kifejezés már eleve megterhelt fogalom, érthető tárgyi, anyagszerű képként, mentálisan, belső, fantáziaképként, valamint verbálisan, a nyelv metaforaképző erejének értelmében. A következőkben Krúdy szövegeinek képalkotását egyrészt megkülönböztetjük a nyelvi-retorikai kép terminusától, másrészt összefüggésbe is állítjuk azzal.

A Krúdy-prózának költői kép vagy általánosabban a metaforikusság iránti fogékonysága a szakirodalom egyik központi kérdése. Legteljesebb kifejtését Kemény Gábor munkái nyitják meg, melyek Krúdy nyelvi képeit értelmezik, rendszerezik.²⁷⁷ Kemény is figyelmeztet rá, hogy a nyelvi kép terminusában valójában nem mediális átmenetekről van szó. A nyelvi kép definícióját a közlemény felől úgy határozza meg, miszerint az különböző valóságsíkokhoz tartozó, szemantikailag inhomogén nyelvi elemeket hoz egymással összefüggésbe olyan tartalmak kifejezése érdekében, amelyek más úton megfogalmazhatatlanok maradnának.²⁷⁸ Kemény konstrukciója valójában a nyelv retorikai potenciáljaiban látja a képiséget – mint ahogy ezt a nyelvi képek fajtáinak szisztematikus

kulturális változásaival, amennyiben azok alakítója de terméke is egyben. Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a 19. században* (ford. Lukács Ágnes), Bp., Osiris, 1999

Friedrich Kittler a látás történetét a különböző optikai médiumok függvényeként tárgyalja. Radikális megfogalmazásában: „az embert és a lelket a technikai médiumok modelljei és metaforái szerint képzeljük el.” Esetünkben különösen az érdemel figyelmet, ahogyan a néma olvasás elterjedését egyfajta mediális forradalomként látatja, amely a későbbi képi médiumok, így a fotográfia, mozgóképek feltűnését készítette elő. Friedrich Kittler, *Optikai médiumok* (ford. Kelemen Pál), Bp., Magyar Műhely – Ráció Kiadó, 2005

²⁷⁶ Martin Jay, *A modernitás látásrendszerei* (ford. Végső Roland), Vulgo, 2000, február, 1-2. szám, 214.

²⁷⁷ Lásd Kemény Gábor, *Képekbe menekülő élet*, Bp., Balassi, 1993.

²⁷⁸ Uo., 23.

rendszerzése is tükrözi. Ez is alátámasztja azt, hogy a nyelvi képet nem azonosíthatjuk problémátlanul a vizualitás jelenségével, noha mélyen, a *képzelet* szintjén összefüggnek egymással. Az irodalom képi önprezentációja nem mediális transzfer, hanem a nyelv retorikai természetének produktuma – állítja továbbá Kulcsár-Szabó Zoltán.²⁷⁹ Gondolatai szerint utóbbiban a nyelv referenciális funkciója képezi azt a mindenkori perspektívát, amely észlelhetővé teszi a jelentésmozzanatok közötti mozgást. A „képiség” attribútumával nem annyira önmagában, hanem tulajdonképpen jelentésétől való megfosztottsága révén töltődik fel a szó, így maga a szó és jelentése közti törés, tehát egyfajta diszkurzív tér hasadása az, ahol a képiség jelentése megnyílik.

A Krúdy-prózában teremtdő vizualitás rétegéhez sem férhetünk hozzá pusztán a szemantikai-grammatikai formára elképzelt jel-jelentés síkján. A későbbi értelmezések remélhetőleg bizonyítják majd, hogy Krúdy prózájának a tekintet analógiájára formálódó nyelve, a képalkotó fantázia inkább a képi gondolkodás primitív, mítoszi, a (kollektív) tudattalanhoz kapcsolódó világával mutathat rokonságot. A képszerű elemek ebben az értelemben többértelműek, ellenállnak a pontos fordításnak, úgy tűnnek, hogy csakis képi megjelenésükben hordozhatnak valamifajta jelentést. Hogy Krúdynál a (szimbolikus?) képi világ mennyire jelentős azt számtalan szöveg közül az olyan „látomásos” művek jelzik, mint a *Napraforgó*, az *N.N.*, az *Asszonyosságok díja*, a *Nagy kópé*, vagy mind közül a legjelentősebb, *Mit látott Vak Béla Szerelében és Bánatban*, amely épp a látás értelemadó tevékenységét tematizálja.

Azonban szem előtt kell tartanunk, hogy a nyelvi kép és a „tisza” vizualitás nem mindig határolható el problémátlanul. Gyakori jelenség Krúdynál, hogy a nyelvi kép maga is tekintetszerű, például akkor, amikor egy hasonlat maga is egyfajta látvány, mentális kép voltában válik ki narratív kontextusából.²⁸⁰ A széttartó, narratívát megbontó elemek azzal, hogy nyugtalanítóan megosztják a jelentést, egyben valami elhallgatást, elrejtettséget is magukba foglalnak. Ha a pszichoanalízis mintájára a képeket a tudattalannal kapcsoljuk össze, azalatt nem a képek mögé odaértett beszélőnek, hanem magának a szövegnek a

²⁷⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004, 96.

²⁸⁰ Ármeán Ottília hívta fel a figyelmet arra, hogy a hasonlat Krúdynál nemcsak a retorikai hagyománynak megfelelően, a metafora egyik fajtájaként, hanem egyfajta digresszív szerkezetként, az elbeszélés folyamatosságát megszakító alakzatként is vizsgálható. Ebben a gondolatkörben a hasonlat azzal, hogy a figuratívra irányítja a figyelmet, egyben törést is jelent a figurálisban. Ezáltal az ironia alakzatát hívja elő. ÁRMEÁN Ottília, *Képek képtelensége mint nyelvi terelőút a Szindbádban*, *Literatura*, 2002/3., 306-312.

tudattalanját kell értenünk.²⁸¹ Így a nyelvi képek, elsősorban hasonlatok folytonos parabázisa Krúdynál, mintha a fikció tudattalanjából beszélne, amelyet épp ezért nem lehet megnyugtatóan lefordítani. A mellékesnek tűnő képi tartalmak, amelyek megbontják, szétszálazzák a narratívát, képi mivoltukban legfeljebb motivikus kapcsolatba tömörülhetnek.²⁸²

Azonban, ha egyetértünk a recepció azon felismerésével, miszerint a Krúdy-szövegek előszeretettel bontanak le minden hierarchikus struktúrát, a motivikusság egységet adó szerepe is problémás. Akár úgy is mondhatnánk, hogy a Krúdy-prózában a riffaterre-i értelemben vett szubtextust nem lehet a fölérendelt textustól problémátlanul elhatárolni.²⁸³ Éppen ezért a képek bármilyen formája (átmenetek a nyelvi- és a fantáziaszerű képek között) sem tud egységet, koherenciát teremtő motívumrendszerre összeállni. Az ilyen képek éppen hogy a rend, a koherencia elvének állnak ellen. Példaként a test ábrázolását, az erotikus tartalmú fantáziákat lehetne felhozni, amelyek a szövegek bármely pontján, minden átmenet nélkül felbukkanhatnak. Nem a szövegek egysége, valamiféle középpontja felé vezetnek, inkább saját fenomén jellegükre irányítják a figyelmet. Ezzel viszont mindig törést is jelentenek a narratívában. (Már ha a narratívát mégis valamilyen egység elvárása alapján gondoljuk el.) Mivel a mentális képek legtöbbször ismétlődő szerkezetek, ilyen értelemben intertextuálisak is, legfeljebb az ismétlődés – ha azt a visszatérő motívumok összetartó erejeként olvassuk – jelenthet valamiféle egységet. Azonban az ismétlődést nem a struktúra középpontjának logikája szervezi, az sokkal inkább játékszerű. Az ismétlődés egyrészt egy ciklikus időszemléleten nyugvó világképet feltételez, amelyben az egyedi esemény vagy egyén csak az ismétlődő példajaként fordulhat elő.²⁸⁴ Az ismétlődés ezáltal az olyan antropológiai alapú kérdésekhez kapcsolódik, mint az identikus személyiség hiánya és ebből eredően a személyiség fikcióban való színrevitele.²⁸⁵

²⁸¹ Riffaterre szerint a szöveg elrejtett tartalmi – amelyek lehetnek visszatérő szubtextusok – mindig más szövegeket hívnak elő, ilyen értelemben intertextuálisak. Michael RIFFATERRE, *A fikció tudattalanja* (ford. Gács Anna), *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998, 85-104.

²⁸² A Krúdy-recepciónak azt az értelmezését érdemes itt átgondolni, amely szerint a széttartó képi elemek a szöveg egységének rendelődnek alá. Bori Imre szerint a narratívában elrejtett, motivikusan ismétlődő képek az őket környező kontextusra kiterjedve jelentéssel láthatják el a narratívát. BORI Imre, *Krúdy Gyula „nagy évtizede”* = B. I., *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum, 1976, 146-153.

²⁸³ Michael RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában* (ford. Máthé Andrea) = *Narratívák 2.*, 61-84.

²⁸⁴ Lásd Bezeczký Gábor kutatásait. BEZECZKY, *Az ismétlődés szerepe Krúdy „miksáthos” korszakában*, ItK, 1987-1988, 422-439, továbbá Uő, *Krúdy Gyula, Szindbád*, Akkord, 2003, 27.

²⁸⁵ Ezzel kapcsolatban lásd: Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein* (ford. Molnár Gábor Tamás), Bp., Osiris, 2001, különösen: 358-367.

Az eddigiek fényében végre rátérhetünk a tekintet értelemszervező szerepére a kép és nyelv mediális átmenetének alakzataira. Krúdy prózájában milyen manifesztumai lehetnek egyáltalán a képnek?

Első helyen kell említenünk az *álom* szerepét, amely ugyan a megfejtés, a jelentésadás intenciójával terhelt (lásd: *Álmoskönyv*) elsődlegesen mégis képi értelemként testesül. Az álom maga is köztes létmódú, tudatalatti és tudat, nyelv és kép, individuális és kollektív jelentéstartomány határán képződik. Ezért Krúdy álomleírásai akár a pszichoanalitikus értelmezési hagyomány felől is megközelíthetőek, amennyiben a megjelenő alakok fordítottját, tudatalatti világot mutatják fel. A tudatalattiságnak megfelelően az álom nyelvi világa szimbolikus, ezáltal többértelmű, egy meghatározott nyelvi értelemre lefordíthatatlan. Egy olyan alternatív világot hoz létre, amelyben a nyelv nem leíró, tárgyközlő, hanem szimbólumteremtő tevékenységében van jelen, azaz magát az értelemteremtés folyamatát mutatja meg. Árnyékszerű létmódja, értelmének elrejtettsége ellenáll a pontos fordításnak, a jelentésadás kreatív munkáját igényli.

Mivel szövegekről, elbeszélésekről van a szó, az álom jelenségét is mediális átmenetként kell megközelítenünk. Krúdynál az álom csakis leírásként, elbeszélésként lehet jelen a narratívában; azaz egy álom leírása már maga is értelmezést feltételez. Mindez az álom nyelvi közvetítettségének problémáját veti fel, mivel a tudatalatti, szimbolikus tartalmak a nyelv, interpretáció nélkül nem hozzáférhetőek.²⁸⁶ (A tudatalatti nyelviségét már maga a pszichoanalitikus terápia is megmutatja. Hiszen a megfejtésre irányuló pszichoanalitikus gyakorlat is leírásokkal dolgozik, amelyek az álom önmagában érthetetlen szövegét mindig egy másik, érthetőbb szöveggel helyettesítik.) Az elbeszéltségnek megfelelően az álomleírások is több nyelvi csatornán közvetítettek Krúdynál; az álmodó szövegébe idegen hang is vegyülhet, a szereplőt mozgó narrátor hangja.²⁸⁷ Ilyenkor az álom is önmagán kívül, egyfajta tükörbe kerül, amennyiben önnön értelmezésének folyamatát is megmutatja.

Nagyon sok álomleírást találunk Krúdy szövegeiben. Leginkább a szereplők maguk mesélik el egy-egy álmukat, mint a *Palotai álmok* című kisregényben Szekszti Judit, aki meghitt viszonyban van saját éjszakai énjével, így élete legfontosabb eseményeit rendszerint megálmodja. Alakja nem véletlenül a köztességet, a határt reprezentálja, hiszen álomlátó

²⁸⁶ Lásd a nyelv és pszichoanalízis kapcsolatát, a szimbólum interpretációhoz kötöttségét Ricoeur nyelvfilozófiájában. Paul RICOEUR, *Nyelv, szimbólum, interpretáció* (ford. Martonyi Éva) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998.

²⁸⁷ A *Rezeda Kázmér szép élete* című kisregényben a narrátor Rezeda emlékeztetének csatornáján közvetíti Júlia álmát, amelyet Fruzsina mesél el a hősnek. KRÚDY, *Rezeda Kázmér szép élete = Utazások a vörös postakocsin II.* (*Rezeda Kázmér szép élete, Kékszalag hőse*), szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1977, 144-147.

képessége összefügg csodás mesélőtehetségével. Kísérő szimbóluma a hold és az éjszaka, meséit is este mondja el, amikor a tárgyak valószerűtlen, árnyékszerű képekben mutatkoznak meg.²⁸⁸

Az álom archetipikus képiségéhez hasonló jelenség a *hasonmás* konstrukciója, mivel a személyiséget szintén kettősségek mentén formálja. Az álom és a hasonmás olyan megosztó, megsokszorozó jelenség a Krúdy-prózában, amely lehetetlenné teszi valamilyen végső, „valóságos”, az olvasót azonosulásra hívó személyiségképlet elvárását.²⁸⁹ Még a „valóságos”, egykor élt személyiségek portréi – amelyek a Krúdy-korpuszban mennyiségileg is jelentősek – sem mentesek a fikcióképző aktusoktól, mivel a személyiséget az emlékezés nyelvi alakzataiban típuszerűen, egy közös képi modellnek alárendelten alkotják meg.

Ezen képi manifesztumok a Krúdy-próza olyan lényegi kérdéseire kapcsolódnak, mint a virtuális vagy *alternatív világok*, *virtuális narráció* kérdése, vagyis az olyan szövegalakzatok, amelyek a valóság, valamilyen végső referencia elvárását függesztik fel.²⁹⁰ Az álom, az emlékezés szövegei, a kicsinyítő tükörként beiktatott elbeszélések köztes létmódjuk révén a fikciószerűsége, a valóság megalkotott jellegére irányítják a figyelmet. Ugyanúgy az emlékezés által közvetített portré, az álom logikája szerinti, alteregókra hasadt személyiségalkotás mindig átmeneti, határokon álló szövegkonstrukciók. Az identitás képlékenysége – amely egyszerre jellemzi a személyiségeket és a szövegeket – ezen átmenetiséggel, a határok fenntartásával is összefügg.

²⁸⁸

„Mindjárt első este elmondott egy régi mesét az elátkozott kastélyról...

A függőlámpának kék kalapja volt, és benne aranyos csillagocskák hintáztak, mezők és erdők friss illatával telt meg a szoba levegője a sarokban álló vadvirágcsokortól, a fehér abroszon a metszett palackban piros bor szikrázott, és a kenyérszelő késnek a nyele keleti arabeszkkel volt díszítve. A szoba falai elhomályosultak. A gőgös öregúr a körülötte repkedő dámával nyugalomra tért, a varróasztalka hegyes lábai hosszúra megnyúltak, és a fényes asztallapra eltévedt egy kóborló lámpasugár.” KRÚDY, *Palotai álmok = Palotai álmok (A magyar jakobinusok, Francia kastély, Mákvirágok kertje, Palotai álmok, Bukfenc)*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1976, 248.

²⁸⁹ Wolfgang Iser az ember kettős, tükröződő struktúráit egyrészt az álom és a hasonmás mintájára gondolja el. Wolfgang Iser, *i.m.*, 108-117.

²⁹⁰ Lásd Marie-Laure RYAN, *A belemerülés allegóriái: virtuális narráció a posztmodern prózában* (ford. Horváth Györgyi) = *Narratívák 6. : Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 209-241.

5.1 Látás és világkép. A látás hangoltsága

Az eddigi értelmezések a látást az átmenetiséggel, a köztes létmóddal, a virtuális világokkal való összefüggésben vetették fel. Mindez azzal együtt, hogy formaképző eljárás, egy sajátos világképről is árulkodik. Bármilyen szempontból is közelítsünk Krúdy prózájához, nem lehet eltekinteni a szövegek szereplőinek, továbbá a narrátor jellegzetes világlátásától (olvasásmódjától), amely a szöveg minden rétegét meghatározza. Milyen világlátásról van itt szó, és milyen értelemben beszélünk egyáltalán világképről?

A kérdés második felét válaszoljuk meg előbb. Heidegger az újkori ember megváltozott helyzetét a világkép kialakulásával magyarázza.²⁹¹ A világ – vagyis az egészében vett létező – amikor problémaként, az emberrel szemben álló objektumként tételeződik, képként válik előállíthatóvá. A világképben – állítja Heidegger – a dolog maga úgy áll előttünk, ahogy a számunkra megjelenik. „A világ csak akkor létezik, amennyiben az

²⁹¹

Martin HEIDEGGER, *A világkép kora* (ford. Pálfalusi Zsolt) = M. H., *Rejtektutak*, Bp., Osiris, 2006, 70-102.

elképzelő-alkotó ember állítja oda.”²⁹² Ugyanakkor azzal, hogy a világot képként az ember állítja elő, önmaga helyzetét is kialakítja. Az ember a létezőt illetően képbe hozva magát, valójában önmagát teszi színpaddá, amelyen a létezőnek önmagát kell előállítania, prezentálnia, azaz képpé változtatnia. A világ képjellegűvé való változtatása és a szubjektum megjelenése egy és ugyanazon folyamat két végpontja Heidegger szerint.

A világkép heideggeri értelemben tehát a világ mint egészében vett létező számunkra megjelenőként való pozicionálása. Heidegger megfontolandó kijelentése ugyanakkor, hogy minél objektívebben (azaz szembenállóként, létrehozandóként) jelenik meg az objektum, annál szubjektívebben, azaz tolakodóbban nyomul előre a szubjektum.²⁹³ Vagyis, Heidegger gondolatmenetével összhangban hozzátehetjük, hogy a világnézet, világkép annál hangsúlyozottabb, reflektáltabb lesz.

A világkép ezen értelmezése – noha Heidegger az újkori gondolkodás megszületéséhez, a reprezentáció bizonyosságához köti – Krúdy-szövegeiben a hősök képalkotó tevékenysége kapcsán megfontolandó szempont lehet. A világ képként való előállítása, az előállításban létrejövő *egység*²⁹⁴ olyan formai állandója a Krúdy-szövegeknek, amelyben egy értelmezés, ugyanakkor az értelmezés képiségének, tehát előállítottságának kritikája is benne foglalt. Mindez a nézőpont viszonylagosságának problémájához vezet. A szubjektumhoz kötöttség relatív voltaival függ össze, hogy a Krúdy-szövegek nézőpontja(i) sok esetben nem ígérnek totális rendet, koherenciát, azaz látásmódjuk viszonylagosságát is magukba foglalhatják.

Azonban a világkép egy „megtisztított” látást, a látás egyfajta modelljét feltételezi, épp ezért nem szabad összemosnunk az itt és most megvalósuló, teremtő jellegű látásélménnyel. Krúdy szemlélődő hősei nem a látvány hűvös, távolságtartó megfigyelői, hanem látásukkal a világot és önmagukat is folytonos teremtő mozgásban tartják. A látással valamiképpen önnön identitásukat igyekeznek rögzíteni. Ez már aligha helyezhető el a szubjektum-objektum szétszakítottságán belül. Ellenkezőleg, sokkal inkább az én és a világ, a test és a szellem egységét feltételezi; egyfajta világra hangoltságot jelent. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Krúdy esetében a világképnek az az egysége, amelynek szellemében hősök, cselekvéssémák, gondolkodási minták térnek vissza a *hangulatszerű* létmóddal van összefüggésben. De milyen értelemben beszélünk itt hangulatról?

²⁹² Uo., 82.

²⁹³ Uo., 85.

²⁹⁴ Uo.

Az, hogy a Krúdy-hősök cselekvés helyett álmodoznak, emlékeznek, hangulatokban élik meg a világot, a Krúdy-recepció értelmezési keretének számított sokáig. A recepciónak főleg a korai vonulata Krúdy prózáját az impresszionista, hangulatokat, benyomásokat rögzítő világképen belül tárgyalta. A stílus, az elvágódó nosztalgia hangja ebben az értelemkörben meghatározónak számított. Krúdy prózájának sajátosságát ebben a sajátos álomszerű, a dolgokat összemosó világképben látták megragadhatónak. Hozzátehetjük, ez az értelmezési hozzáállás maga is esszéisztikus-metaforikus nyelvet teremtett, gondolhatunk itt az olyan Krúdy stílusát kifejező metaforákra, mint a „*gordonkahang*”, és egyáltalán a *hang* és a *zene* metaforikus minőségei.

A Krúdy-próza hangulatszerűségéről szólva, e kifejezést nem ebben a stílust megcélzó, mitizáló interpretációhoz való visszatérésként értjük. A hangulatszerűséget ugyanis – elsősorban Heidegger nyomán – világot értelmező, a világot már eleve diszpozicionáló-elrendező értelemben is vizsgálhatjuk. Heidegger a diszpozíciót, a hangoltságot a jelenvaló lét nem valami járulékos, ellenkezőleg: meghatározó minőségének tartja. Eszerint a hangoltság (*Befindlichkeit*) az ember létének lényegéhez, jelenvaló létéhez tartozik. Azzal, hogy benne állunk a világban, eleve viszonyulunk is ahhoz. Már mindig valahogy érezzük magunkat abban ami körülvesz; a világba-vetettségünket a hangulat tárja fel, ugyanakkor rejt is el előlünk.²⁹⁵ A hangulat tehát a világba való belevetettség, a világrautaltság módja Heidegger szerint.

Az, hogy a hangulat ennyire meghatározó, és nem csupán valami csapongó érzélem, az is megmutatja, hogy a megértésünk is a hangoltság, azaz a világban való diszpozíció milyenségéhez kötött.²⁹⁶ A hangulat a jelenvaló létet úgy szembesíti a belevetettséggel, hogy már eredendően „érzi magát” valahogy. Megértésünk tehát a világban való diszpozíció módjától függ, amelyben már mindig valahogyan találjuk, valahogyan érezzük magunkat.

Adódik a kérdés: a léhangoltság hogyan hozható kapcsolatba Krúdy prózájával? Különösen annak látásélményével? Mindehhez a Krúdy-hősök viselkedése ad kulcsot. Az alakok álmodozó-lírai karaktere mindig is kihívás elé állította a Krúdy-recepciót. A líraiság, hangulatiság – fentebb már említett – értelmezési vonulatában az alakok vizsgálatának meghatározó szerepe volt. Néhány alaptípusként kiemelt figura, mint például Szindbád vagy

²⁹⁵ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő* (ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István), Bp., Osiris, 2004, 392.

²⁹⁶ „A megértés sohasem szabadon lebegő, hanem mindig diszpozicionális.” Uo. Továbbá „A diszpozíció azoknak az egzisztenciális struktúráknak az *egyike*, amelyekben a „jelenvalóság” léte fennáll. Éppígy eredendően vele együtt konstituálja ezt a létet a megértés is. A diszpozíció mindenkor saját megértéssel rendelkezik, még ha csak úgy is, hogy elnyomja azt. A megértés mindig hangolt.” (Kiemelés a szerzőtől.) HEIDEGGER, *i.m.*, 171-172.

Rezeda Kázmér mintegy a Krúdy-próza alapjelenségének számított, írásművészetének kulcsmomentumait lehetett megragadni általuk. A lírai-vallomásos jegyeket előtérbe állító értelmezés nem ritkán Krúdy-alteregóknak gondolta ezeket a figurákat. Ugyanakkor hangsúlyos szubjektivitásuk olyan pszichologizáló értelmezéseket is előhívott, amelyben az alakok lemondó-álmodozó karaktere mintegy tünetként, „mélyebb”, akár társadalmi körülményekkel is magyarázható személyiségjegyek tüneteként kaptak hangot.²⁹⁷ Mi, a magunk részéről inkább azzal az értelmezésmóddal tudunk azonosulni, amely az alakok *hiánnyal* való szembesülését, a *semminek* való kitettségüket hangsúlyozza. Fabó Kinga egy tanulmányában²⁹⁸ az alakok álmodozó karakterét már nem a látszat-valóság, hanem a stilizálás ellenében vett üresség értelmében tárgyalja. A tanulmányíró szerint az alakok szubjektivitását, belső magját épp a *szubjektivitásról* szóló *beszéd* helyettesíti, azaz az alakok személyiséghiányára épp a nyelv, a stilizáció irányítja a figyelmet. Bár az alakok folyton emlékeznek és álmodoznak, de a megformáltság, a hangsúlyos nyelviség épp a megélt élmények hiányára vet fényt. Ezért – folytatja a tanulmányíró – érzi az olvasó távol magát Krúdy alakjaitól, a nyelvivé stilizált alakok semmiféle azonosulási mintát nem kínálnak az olvasónak.

Ezt a gondolatmenetet azzal egészíthetjük ki, hogy a hiányzó személyiségű Krúdy-hősökben a melankólia hangulatiságát lehet felfedezni. A melankólia alapja a hiány, a veszteségélmény.²⁹⁹ A veszteségben ugyanakkor az alany és a tárgy nem különböztethető meg, a veszteség tehát az én, azaz önmagunk elvesztése is egyben. Az elvesztett vagy meg nem talált dologgal – amelyben a végső veszteségre: a halálra lehet ráismerni – a melankolikus önmagát is újra és újra elveszíti. Ez az alapja a melankolikusok sajátos határhelyzetének, amelyben egyszerre érzik magukat egységben a világgal, ugyanakkor a világhoz hozzá nem tartozónak, merőben idegen, magára utalt lénynek. Földényi F. László melankolikus rettegést taglaló eszmefuttatásában Heidegger szorongásról szóló gondolataira ismerhetünk, amennyiben Heideggernél a szorongás olyan alaphangulat, amely képes szembesíteni a világba vetettség „hátforgató idegenségével”.³⁰⁰ A szorongást azt tünteti ki más hangulatok közül, hogy mitől-je meghatározhatatlan, nem létező. Épp ezért képes visszavezetni a halálhoz viszonyuló belevetettséghez.

²⁹⁷ Lásd FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye: Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Magvető, 1978.

²⁹⁸ FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma: Krúdy prózapoétikája* = Uő., *A határon*, Bp., Magvető, 1987, 96-113.

²⁹⁹ A melankolikus világérzékelési módról: FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Bp., Akadémiai, 1992.

³⁰⁰ HEIDEGGER, *i.m.*, 397-398.

Ez a szorongó alapmagatartás különösen a tipikus, gyakran visszatérő Krúdy-hősben válik nyilvánvalóvá.³⁰¹ Szindbád vagy Rezeda Kázmér passzivitásában nem nehéz a melankólia *létmódját* felfedeznünk, amelyet mi sem lélektani működésként, inkább a világhoz való hozzáállás, a világszemlélet egy sajátos módjaként értünk. Megint csak hozzá kell tennünk, hogy ez a melankolikus létmód nem készíti az olvasót direkt azonosulásra, mivel a forma, a stilizáció magas fokával a hősök egymástól és az olvasótól is ironikusan eltávolítottak. A hősök inkább a melankolikus világérzés *stilizációi*, mivel – ahogy már volt róla szó – azt nem elsősorban a pszichológiai terminusként, (mint a személyben meglévő entitás) inkább a gondolkodás és a cselekvés (a Krúdy-szövegekben inkább mindezek hiánya) előfeltételeként, „médimaként” teszük jelentőssé.

Jó példája mindennek a sokáig Krúdy-alteregónak gondolt több regényben visszatérő hős: Rezeda Kázmér. Eleve lemondó, bölcselkedésre hajlamos létezőmódjával a melankolikus határhelyzet stilizált alakjának tekinthető. Lényegében nála is a létezés ellentmondásainak átéléséről van szó, a teljesség iránti vágy és a lét korlátainak összeütközéséről. Ugyanez a melankolikus passzivitás többek között a *Napraforgó* Álmos Andorjában, de az olyan névtelen, „bárki és senki”-típusú alakokban is ott van, mint az *N. N.*, a *Palotai álmok* Péter Pálja, vagy *Az útitárs* mesélője. Emocionális, hangulatszerű világérzékelésük a saját lét és a világ *egységének* – fentebb már említett – tapasztalatát, az én és a külvilág eredendő egymásrautaltságát sejteti. Határhelyzetük, köztességük a lét és nemlét határvonala, ahonnan a lényegiségekre, de ezzel együtt a semmire is kilátás nyílik. Az ilyen hősök narratíván belüli szerepe nem kerülheti el, hogy magára a hangoltságra, az ezáltal meghatározott létmódra reflektáljon.

A törésekre, a hiányra fogékony létmódban különösen fontos szerep jut a látás értelemadó tevékenységének, mivel a világgal való kapcsolatteremtés lehetősége. A tipikus, *szemlélődő-értelmező* magatartású Krúdy-hősök benyomásaikat éppen hogy látvány útján nyerik. Szindbád utazásai során gyakran látványszerű benyomásokat rögzít, annál inkább fontos szerepe van itt a látásnak, mivel a narratíva legtöbbször szembesülés, újratálalkozás egykori szerelmeivel.

A látás medialitásának kapcsán különösen a *Nagy kópé* című – 1921-ben, Bécsben megjelent – regény szolgál fontos tanulságokkal. A regény – amelynek az öregedő Rezeda Kázmér a főhőse – első fejezete nem más, mint egy kora nyári, idillbe hajló Budapest-kép, az

³⁰¹ A „tipikus” Krúdy-hősről: KIBÉDI VARGA Áron, *Szerkezet és jelentés Krúdy regényeiben* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor, 1998, 208.

Andrássy út aprólékos leírása. A fejezet festőiségére, pazar impresszionista képtechnikát imitáló jellegére már a Krúdy-szakirodalom is felfigyelt.³⁰²

Mégsem pusztán a látványról beszél ez a szöveg, legalább annyira a látás mibenlétére, a látás szubjektummal való összefonódottságára is reflektál. A negyvenéves, életről immár lemondó főhős egy napsütéses májusi reggelen elhatározza, hogy szakít azzal a szemlélettel, amely a világot a létezés eredendő korlátai által meghatározottnak látja, helyette egy olyan élménynek nyit utat, amelyben a nagyváros épp a szenvedés, a lét korlátai által látszik felszabadulni.³⁰³ A felejtés hangulatát, az újdonság élményét pusztán a látás, a feltáruló városkép közvetíti Rezeda számára.

„Reggel kilenc órakor és májusban olyannak látszott a Dominó utca, mintha senki sem töltötte volna benne álmatlanul az éjszakát bortól vagy szerelemtől beteg, hogy egyéb testi nyavalyákról ne is beszéljünk.”³⁰⁴

A látás hangulatszerűségét azok a mondatok jelzik, amelyben Rezeda önmagát mindig a városkép egységében helyezi el, azaz önmagáról valójában látásélményeiben beszél. A szemlélő nem tudja önmagát elvonatkoztatni a látott dolgoktól. A régi Pest, amit a főhős keres az én megtalálásának záloga is egyben.

„A sok kiábrándulás, az életuntság, a magányban érkező bús gondolatok berozsdásították lelkét, mintha végképp eltűnt volna az élet folyamának lerakódó fővénye alatt *az ifjú Pest és Rezeda úr*.”³⁰⁵
(Kiemelés – F. K.)

Az egyedüli kapcsolatteremtés a világgal itt a szemlélődés, amely az „első” látás analógiájára elgondolt, így szakít a látás mint újrafelismerés, világban való tájékozódás hétköznapi funkciójával. Azaz a látás nem felismerés, sokkal inkább elfelejtés. Ezzel válik egy új

³⁰² BORI Imre, *i.m.*, 323.

³⁰³ „Huszonöt esztendeje lakott Pesten, és akkor érezte magát legjobban, amikor feltette magában, hogy csak ezután ösmerkedik meg a várossal, a városi emberekkel. Rossz álom volt minden, amit Pestből látott. Új szempontból, új látószögéből kellett nézni az embereket és a világot, a pesti körutakat, a boltokat és a nőket. (...) Meg kell fiatalodni, előlről kell kezdeni mindent, el kell felejtetni a dolgokat, amelyeket huszonöt esztendő előtt sikerült megtudni az emberekről.

.....
„Mindig úgy érezte magát, hogy megcsalták, amint az évek folyamán mind messzebb tűnt az utcákról a régi Pest. (...) De jöttek májusi áradások, amikor a negyvenesztendős Rezeda úr felébredt, kiemelkedett lelke a porrétegből, és megíjodva látta magát tükrében, mint egy lomtárból elővett képet, amelyet ügyes kéz lemosott.”
KRÚDY Gyula, *Nagy kópé = Regények és nagyobb elbeszélések 9.*, szerk. BEZECZKY Gábor, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 2009, 7., 10.

³⁰⁴ *Uo.*, 9.

³⁰⁵ *Uo.*, 10.

látásmód lehetőségévé, és ezzel együtt önteremtéssé. A szemléletnek ez a módja képeket befogadó, de egyben teremtő jellegéből kifolyólag hangulati jelentésekkel van egybefonódva. Ugyanakkor a látvány médium is, mivel Rezeda hangulatát közvetíti. A hangulatszerűségből adódóan nem lehet „tisztá”, a dolgokat „valóságosan” megmutató, sokkal inkább egy nézőpontot felvállaló, egyfajta görbe tükrön keresztüli látás – amely önnön látszatszerűségét is magába foglalja. A tekintet révén való felszabadulás, (vagy a felszabadulás diktálta tekintet) ebben a szövegben, úgy tűnik, képes arra, hogy Rezeda megmerevedett világnézetét kicserélje, a szemlélés révén megszabaduljon a létezés ismétlődő monotóniájától (unalmától?). A melankolikus hős magába zártsága pusztán csak a képek befogadása/teremtése által oldódhatna valamennyire.

Azonban a látás azáltal, hogy kép és valóság egybeesését akarja elérni, saját közvetítettségének, határhelyzetének önreflexiójává is válik. A belső és a külső kép, a képzelet és a látvány megfelelése –, amely egyébként a Krúdy hősök állandó, sikertelen törekvése – révén volna esélye Rezedának, hogy legyőzze azt az idegenséget, amely éppen hogy legsajátabb létmódját jelenti. Mégis, mivel látása egy részéről kialakított perspektívát, ezáltal a dolgoktól való távolságot feltételez, az idegenség leküzdése maga is csak a távolság, mert képi közvetítettség által képzelhető el. Rezeda a környező városhoz pusztán *csak* a látás által kapcsolódik, azaz az egyén és a környezet a maga elszigeteltségében áll szemben egymással. Ezt a távolságot mondja ki az időben is megelőző, kimondottan esztétikai tárgyként élő képpel való összevetés.

„Oly naiv bizalommal, gondtalan jókedvvel, sugárzó életörömmel kell kilépnie reggel az utcára, mintha valójában csak tegnap érkezett volna a Tisza mentéről Biasini úr gyorskocsijával, és a várost olyan állapotban leli, amint régi metszetekről ismerte.”³⁰⁶

.....

Rezeda úr boldog áhítattal nézett fel az ablakokra. Itt laknak azok az ódivatú, cilinderkalapos férfiak, bőszyknyás, kis kalapos, karcsú derekú dámák, akik a régi fametszeteken egyebet sem csináltak, mint mindig a Múzeum előtt vagy a Duna parton sétálgattak.”³⁰⁷

A mentális képek Krúdyra jellemző típusát látjuk itt, amely nem más, mint a jelenben feltároló látványnak művészeti élmények, képek általi stilizációja. Az ilyen típusú képek az idővel való kapcsolatot vetik fel. Nem a múltat idézik vissza, inkább múlt és jelen

³⁰⁶ Uo., 7-8.
³⁰⁷ Uo., 9.

metszéspontján valami időtlen pillanatot rögzítenek. A „mindig” állandóságra figyelmeztető időhatározószó révén válik Rezeda képeket meglelevenítő látása az időt megállító, mozdulatlanra dermesztő tekintetté. (A fotográfiákon szemlélt díszruhás régi emberek is „mindig” olyanok, ahogyan a képeken látszanak.) Időre való reflexió történik akkor is, amikor a perceptív észlelés, a szem elé táruló látvány hazugságnak minősül, míg az „igazság” a láthatatlanba, a befüggönyözött ablakok mögé vagy a képzeletbe szorul.³⁰⁸ (Nagyon jellemző, hogy az új paloták előtt, amelyek már nem képesek a régi Pestet felidézni, Rezeda becsukja a szemét.)

Az időtlen, állandó jelentések – paradox módon – a látás testies módját, a szem ide-oda pásztázó mozgását követik. Az értelmező tekintet úgy próbál állandó jelentéseket teremteni, hogy a pillantás szüntelen mozgó, vibráló, jellegét aknázza ki, a tekintet fókuszának folytonos ide-oda oszcillálását. Mindez nem marad hatástalan a leírás nyelvi formájára sem. Az ide-oda vibráló tekintet képei egy töredezett, halmozásszerűen zsúfolt narratívában reflektálnak saját töredezettségükre, részlegességeikre. A látvány leírása ezáltal mindig csak a dolgok külső burkát képes megmutatni, a nem látott, az elhallgatott legalább annyira ott van a látottakban. A látó szubjektum, Rezeda emlékezetével függ össze mindez, hiszen képzeletének mozgását követik, amely maga is részleges, a felejtés által torzított. Itt tűnik ki, hogy Rezeda valójában banális, közhelyes képeket őriz a múltból. A régi emberek, „illatosak” és „áhitatosak”, elsősorban a szexualitás bűneitől mentesek, májusban minden polgárcsalád a Gellérthegyre kirándul – ehhez hasonló képek töltik ki Rezeda képzeletét. A „régidők” hangulatdarabkái az emlékezet torzító munkájának vannak itt kiszolgáltatva.

Az eddigiekből úgy tűnhet, hogy a regény első fejezetében a főhős nézőpontjából adódó látvány van központban. Azonban legalább olyan fontos a narrátor értelmező tevékenysége. Rezeda tekintetét a narrátor értelmező hangja közvetíti, amely Krúdy más szövegeihez hasonlóan itt is relativizál. A látás, Rezeda szemlélete az azt körülvevő narratori látásmódban válik viszonylagossá, leleplezi azt, hogy nincs birtokában egy egyetlen érvényes nézőpontnak. A hangulatszerűség ironiáját a narrátor az ilyen mondatokkal teremti meg, mint az alábbi is:

³⁰⁸ „Hazugság volt minden, ami eddig történt vele, amit eddig látott. Csak az utcák változtak, a boltok szaporodtak, a házak nagyra nőttek, új palotákat építettek, és régi utcákat eltüntettek... de odabent a házak belsejében, a befüggönyözött ablakok mögött tovább él a régi Belváros, ápolják az ódon erkölcsöket, szokásokat. A boltok mélyében láthatatlanul üldögélnek az egykori kereskedők, és az órák ugyanúgy igazítják az órákat, mint a hatvan év előtti Pesten. (...) Májusban bizonyára kirándul képzeletben minden régi polgárcsalád a Gellérthegy orgonabokrai alá, a nagy elemózsiás kosarakkal, és a gyepeken visszamaradó újságlapokat Emich Gusztáv betűivel nyomtatták.” *Uo.*, 10-11.

„Lehet, hogy más ember életében is előfordulnak olyan reggelek, amikor megbánás nélkül, pusztán feláradó életösztonból egyszerre felejtetni akarja a múltat; Rezeda úr oly komolyan vette ezeket a ritka reggeli hangulatokat, mint a szerelmesek kedvesük levelét, vagy borisszák a rózsaszínű mámort, amelyben elfelejtik minden nyomorúságukat.”³⁰⁹

.....

„Rezeda úr *más alkalommal tán fontolóra vette volna*, hogy a város leghazugabb negyedébe tévedt, ahol az illemtanároktól tanulták meg a lakosok a kellemes magaviseletet, míg bensejükben éppen úgy szenvednek, szomorkodnak, jajonganak, mint a legnyomorultabbak. *Észrevette volna*, hogy a nők ruházkodásának gyakran gyanús az eredete, a férfiak éjjel a börtönre gondolnak... a szegény pesti gazdagság mutogatja itt szélhámos selymeit. De ezen a napon Rezeda úrnak jókedve volt...”³¹⁰
(Kiemelés – F. K.)

Mindez már a nyelvre, a látásmód vagy nézőpont nyelvi megvalósulására irányítja a figyelmet. Ebben a hangulatfüggő, ezáltal folytonos mozgásban, áttűnésekben élő értelemkomplexumban a látás az értelmező nyelvre szorul; az egyén és a külvilág képi egymásba fonódása az elbeszélés közegében mehet csak végbe. A felszabadulás – amely különlegessé, megszokott, szürke voltuktól elütővé változtatja a látott dolgokat – egyrészt a látott dolgok felsorolásával, leírásával explicitté válik, nyelviesül. A nyelv értelmező közege viszont a jelölő-jelölt alapú jelentésképzést hívja elő, amelyben a látott dolgok folytonosan elkülönбöződnek önmaguktól, mindig valami más – jelen esetben az idill – jeleivé alakulnak.³¹¹

Kép és nyelv átfedése egyszerre működteti tehát a képi és a nyelvi hermeneutikát. Egyrészt a látás önmaga megjelenő voltában is lényeges. A színek és a formák leírásai a látványba (tágabb értelemben az érzékelésbe) való belefeledkezés, „elidőzés” manifesztumai. Kép és nyelv egyidejű fenntartása azzal, hogy határt rögzít, a megértés folytonos elhalasztódására reflektál, hiszen a képek az értelmező tekintetre, végső soron az olvasásra

³⁰⁹ Uo., 8.

³¹⁰ Uo., 12.

³¹¹ „A pénzügyi tanácsosék ablaka nyitva van, és virágcserepeit rendezi Zefi, a vörhenyes hajú kisasszony. (...) A nyugdíjas öregurak harmonikás nadrágjukban, fehér gallérjaikban, tekintélyes sítapalcáikkal mendegéltek a sétatér felé, ahol ebédig eltöltötték az időt; s kedélyes leereszkedéssel fogadták Rezeda úr köszöntését, mintha az valóban nagyon ifjú ember volna. A piacról hazatérő szakácsnék kosarából üdén zöldellt a petrezselyem, piroslott a kakas taréja, és a szobalányok úrnőiktől tanulták a kecses járást, amidőn a tőlük ajándékba kapott francia sarkú cipőben siettek a fűszereshez, és frufus fejükkel észrevették a csinos fiatalembert. (Rezeda urat.) A jó álmotól felüdült arcú polgárasszonyok régi kesztyűvel kezükön rázták ki a portörölt a tegnapi bánattal, és itt-ott már megszólalt a zongora a nyitott ablakok mögött, ahol kisasszonyok gyakorolták magukat a billentyűk fogásában.” Uo., 9.

vannak rászorulva, amely közös a nyelv működésben és a képek szemlélésében egyaránt.³¹² A nyelvi, elbeszélés általi értelmezést viszont maguk a képek fedik el.

A hangulati létmód továbbá mindenfajta értelemképzés végső alapjaként áll a szövegben, amelyben a látás az identifikációjával áll szoros összefüggésben. A múlt- és a jelenbeli (de úgy is mondhatnánk: a halott és újjászülető) Rezeda közti különbségre a külvilágra adott reakció függvényében történik reflexió. Nézőpontjának itt valóban a látás jelöli ki identitásképző lehetőségét. A látás perceptív de képzelettel összefonódott jellege révén az identitásnak szüntelenül felbomló-újjászerveződő lehetőségét mozgósítja, amely nem képzelhető el az idő narratív tényezője nélkül.

5.2 Látás és megismerés

Az eddigiekből remélhetőleg kiderült, hogy a Krúdy-szövegekben a látás elsősorban megértő tevékenység. A Krúdy-hősök világképe (világról alkotott képe!) látványalapú értelmezéssel kapcsolódik össze. Egy olyan világképről van itt szó, amely önnön határhelyzetét is megmutatja.

Egy szövegben nyelv és látás köztes közegét az olvasás jeleket kibetűző metaforája szerint is vizsgálhatjuk. Ilyenkor elméleti keretként a jelölő-jelölt alapú értelmezés

³¹² Lásd Hans-Georg GADAMER, *Épületek és képek olvasása* (ford. Loboczky János) = H-G. G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 165.

kínálkozhat. A látvány ebben az esetben mindig magában hordja jelölő-alapú töredezettségét, amely a jelentés totalizáló elvárása felé mutat. A jelszempontú értelmezés mint jellegzetesen modernista felfogás, a szövegekben eleve ott levő, mélyen elrejtett jelentést kutatja. Azonban a reprezentáció elvárása Krúdy szövegei kapcsán csak részleges eredményt hozhat. Hiszen a szövegek álom világával érintkező „soknyelvűsége” (Lotman), folytonos nézőpontváltásai az európai „klasszikus”, reprezentációra építő regény elvárásától is eltávolítanak.

Mivel a képekben felfogott világ nyelvileg megvalósuló határhelyzetéről van itt szó, a látás éppúgy hat a nyelvre, mint a nyelvi értelmezés a képre. Azaz a látás egyben mindig olvasás is, a szövegben megjelenő vizuális tartalmak mindig saját értelmezésüket is magukba foglalják. Ezzel függ össze, hogy a látás egy szövegben mindig félúton van, mivel az olvasás nyelvi, akár jelalapú tevékenységének rendelődik alá. A képi, kép szerint való olvasás viszont folytonosan itt és most megvalósuló, fenoménszerű változásában hagyja a nyelvet, amely így ellenáll a rögzített jelentéseknek. Az értelmezés történetekben megvalósuló konstrukcióját, az olyan szokványos tartalmakat, mint a hős fejlődésszerűen kibomló „életútja”, – amelyet a hagyományos regény nyomán megszoktunk – épp a nyelv mozgása, a metaforizáció aktusa nem engedi tisztán megvalósulni.

A látás ilyen értelemben felfogott nyelve azért is érdemes a figyelemre, mivel Krúdy epikájának olyan lényeges kérdéseire kapcsolódik, mint a személyiség megalkotása. A recepció már felismerte, miszerint a személyiség az egység, identitás illúziója helyett, inkább a töredezettség, a sokféleség elve szerint épül fel a Krúdy-szövegekben. Azt utóbbi évek kutatásai azt is bebizonyították, hogy Krúdy hőseiből hiányzik a mélység, a karteziánus pont, nem tudunk beléjük látni, így azonosulni sem tudunk velük. Az viszont, hogy mindebben milyen szerepe van a képi gondolkodásnak még bővebb kifejtést igényelne.

Krúdy látásalapú nyelve különösen a *test*-, pontosabban a *nő*ábrázolásban nyer különös jelentőséget. A szakirodalom már a kezdetektől felfigyelt Krúdy testelvű nőábrázolására,³¹³ amelynek archetipikus képi gyökere sok szempontból Jókaihoz, Mikszáthoz hasonlítható. Krúdynál a jelölő rétege, az érzéki oldal mindig egyfajta közös női lényegre utal – a nőkép ennyiben egy meglevő hagyományt követ. Krúdy anekdotikus, az anekdota epikai konvencióit felhasználó novellái, kisregényei a nőalakokat még valóban egy zsánereként mintájára lekerekített, egy-két vonásra redukált személyiségjegyekkel jellemzik. Különösen Krúdy korai szövegei, továbbá a történelmi hagyományt, élőbeszédszerűséget erőteljesebben

³¹³ Lásd Hevesi András megállapítását: „A női lelkekről nincs sok mondanivalója, de a női testekről rengeteg van, mintha a lélek csak ürügy és alkalom volna a test varázslatos ábrázolása számára.” HEVESI András: *Krúdy Gyula = Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Bp., Osiris, 2003, 300.

felhasználó szövegek³¹⁴ élnek ezzel az alakteremtési eljárással. Azonban már a Szindbád-novelláktól kezdődően a nőalakok esetében egyre inkább a sokféleség, a felcserélhetőség elve hangsúlyosabb – azonban a hagyományos, a személyiség egységét célzó eljárások sem tűnnek el teljesen. (A Szindbád-novellákban az emlékezés médiuma már önmagában is identitást elbizonytalanító tényező.) A felhasznált archetipikus képi minták Krúdynamál sok esetben nem a nő egységét építik fel, inkább széttörik, identikusan felismerhetetlenné teszik az alakot.³¹⁵ A nőábrázolás ezen vonulatának ezért legfontosabb poétikai eszköze a töredezettség, amely sok esetben a test sajátos, nem az értelem logoszközpontú beszédének felel meg. A test diskurzusában ugyanis eltűnnek a jelölő-jelölt, látszat-lényeg dichotómiái. A test másképpen „beszél.” A lényeg megegyezhet a látszattal, jelen esetben a nő látványával. Mindezt megerősíti, ha számba vesszük, hogy a látványszerűen teremtett nő fontos „alkotó eleme” az öltözet, a női divat, amelynek identitást helyettesítő szerepét különösen a *fin de siècle*-típusú nagyvárosi nőalakok esetében lehet megfigyelni. Az, hogy a nőt épp elfedettsége mutatja meg, hogy a maszk mögött nem lehet valami állandó lényeket felkutatni, az értelmezésnek nem a jel-jelentés alapú, inkább egy attól radikálisan eltérő felfogását implikálja: a vágy kaotikus, értelemnek és rendezettségnek ellenálló nyelvét.

Éppen ezért indokolt, hogy a jel-jelentés alapú értelmezési hagyományt egy másik, immár a pszichoanalízisből eredő hagyománnyal helyettesítsük. Abból indulunk ki, hogy Krúdy testközpontú nőalakjaiban a jelentés késleltetése, elhalasztódása a vágy fenntartásának logikáját követi. Freudtól származik az a gondolat, miszerint a szexuális jelentésű előöröm az olvasás folyamatára is kiterjeszthető.³¹⁶ Az elhalasztódások, leplezések esztétikai pótléka, amellyel a szöveg ajándékoz meg bennünket a fetisizmus lehetőségét rejtő magában. Egy szöveg jelentése felé haladva azt folyton eltolt helyettesítőkkal, szimulákrumokkal tévesztjük össze. (Az, hogy az előöröm, fetisizmus, voyeurizmus pszichoanalízisből eredő fogalmi hogyan váltak az olvasás modelljévé³¹⁷ elég csak Roland Barthes test- és vágyközpontú értelmezéseit említeni.)³¹⁸

³¹⁴ Ezen a körön belül említhető a *Rózsa Sándor...* című regény is.

³¹⁵ A személyiség töredezettségének szélsőséges formáit lehet például megfigyelni Antónia alakjában a *Nagy kópé* című regényben. Külsejéhez hasonlóan viselkedése is olyannyira ellentmondásos, hogy esetében akár több különböző figura meglétére lehet következtetni.

³¹⁶ Sigmund FREUD, *A költő és a fantáziaműködés* (ford. Szilágyi Lilla) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 63-64.

³¹⁷ Itt jegyezzük meg, hogy az olvasás fent vázolt modellje a valósághoz vagy jelentéshez leginkább ragaszkodó realista hagyományra is kiterjeszthető. Lásd Peter BROOKS, *A pszichoanalitikus kritika eszméje* (ford. Szamosi Gertrúd) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 48-49.

³¹⁸ Roland Barthes szerint a szöveg az olvasás folyamatában egyfajta statikus dinamikát alakít ki. A megoldásra való várakozáson keresztül a rejtélyt késleltető elemek (akadályok, megállások, tévutak) tartják fenn.

Ebben az olvasási modellben kap jelentőséget Krúdy nőalakjainak fetisizta szemlélete, amelyben a női test részeiben megelevenedik, megneveződik, de mindez sohasem vezet a személyiség meghatározásához. A nő leírásai mint testleírások, szimulákrumok, helyettesítések révén tartják fenn a vágyat a beteljesülés ígéretével, de annak folytonos elhalasztódásával. A fetisizmus, voyeurizmus megjelenései Krúdynál többet jelentenek ismétlődő motívumoknál. Az olvasást modellezve egyfajta öntükröző szerkezetté válnak, és mivel a szöveget nem a jelentés közvetítőjének tekinti, folytonos hiányérzetben hagyja az olvasót. Ez az olvasat a reprezentációt a szavak érzékiségével helyettesíti, a képi gondolkodás itt és most, szemünk előtt kibontakozó teremtmény elve alapján.

A vágy fenntartása ismerhető fel a *szemlélődő*, élet és halál határán álló hősök világérzékelésében is. A látás jelenlétére törekvés, ezáltal az idegenség, távolság legyőzése – az előző részben ez határozta meg a hős (Rezeda) világhoz való kapcsolódását. Mindennek feltétele a hiány, a be nem teljesültség, a látás esetében a dolgokat nem látó vakság vagy éppen rosszul látás. A töredezettség, a dolgokat torzítottan (például távolról vagy elszigetelt állapotból)³¹⁹ megmutató szemlélet az itt és most megvalósuló kép megértő elvét alkalmazza. Ha a tárgyakból csak felületi tartalmakat, színeket, formákat látunk, az a képzeleti tevékenység felerősödésével jár együtt. A dolgok kibetűzendő jelekké alakulnak, amelyeket a felfedező szubjektum tölt fel jelentéssel, amellyel ugyanakkor otthonossá teszi, magához szelídíti a világ dolgait. Természetesen, a képileg konstruált világ nem marad hatástalan a narratíva formájára sem. Az, hogy a szemlélődő hős a dolgokhoz a látás révén kapcsolódik, szintén a töredezettség, képi egymásmellettiesség elvét megvalósító szövegformát eredményez.

A szemlélődő (emlékező) hős a dolgok értelemmel való felruházását igényli, folytonos értelmezéskényszere a dolgok látszatszerűségétől szabadulni akar. A látszat mögötti, sőt a látszatnak ellentmondó lényeg azokban az ember *Másikját, tudatalattiját* megmutató alakokban ölt formát, mint a különböző álom- vagy alteregófigurák, akik az ember titkos, benső világát igazságigénnyel mutatják fel. A különleges, titkos tartományokat látó hős a Krúdy-próza tipikus alakjának számít, ezért érdemes közelebbről megvizsgálni egy olyan regényt, amely egy hasonló, szemlélődő-értelmező figurát mozgat, és témáját ugyancsak a látás jelenti.

A szöveg beszédében eszerint legalább annyira ott van az elhallgatás. Roland BARTHES, *S/Z* (ford. Mahler Zoltán), Bp., Osiris, 1997, 101-103. Nemkülönben az öröm és a gyönyör alapú olvasás is a szöveg töréseire, szakadásaira figyel. BARTHES, *A szöveg öröme* (ford. Mihancsik Zsófia) = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 75-116.

³¹⁹ Krúdy szemlélődésre korlátozódott figurái nem egy esetben fizikailag is elzártak a szemlélt világtól. Ezáltal például az ablak metaforikusan többértelművé válik, akárcsak az ablakon való ki- vagy betekintés.

5.2.1 Látás és megismerés a *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* című regényben

A regény olvasója számára kézenfekvő tapasztalat, hogy a narratívát a látás tematikája, a látás alapján történő értelmezés uralja. A regényben a látás megismerési problémaként való tárgyalása azért is lehet indokolt, mert a történet síkján szétdarabolódó narratívát a látás értelemadó tevékenysége tartja össze, és ennek a „tevékeny tekintetnek” a szereplők a letéteményesei. Ahogy már az eddigiekből is kiderült, Krúdy különösen vonzódik a passzív, szemlélődő magatartást képviselő hősökhöz, de ebben a regényben a szereplők cselekvési tere még inkább leszűkül. Az utazáson és a beszéden kívül semmilyen aktivitást nem mutatnak. Szemlélődők, abban az értelemben, hogy a látott dolgok egyfajta irányító, jelentésadó fogódzói segítségével betűzik ki az őket ért hatásokat. Ezt a megismerés kényszerétől hajtott magatartást a regény főhőse, Vak Béla allegorizálja – ugyan paradox módon – hiszen a hős vaksága ellenére mégis rendelkezik egyfajta látó képességgel. Valójában a látás és a vakság határán áll. Épp a regény kulcsszereplőjének allegorizáló szándéka, (a regény más szereplői a főhős és egymás alteregói is, amennyiben mindannyian a megismerés médiumai) mondathatja ki, hogy a regény témája az érzékszervi megismerésen (is) túlmutató látás problémája.

Azonban ha emlékezetünkbe idézzük a látásnak a megismerés történetében való többféle felfogását, feltevődik a kérdés, a regény a látásnak milyen megismerő szerepet tulajdonít. Első olvasásra úgy tűnhet, hogy Krúdynak ez a regénye abban a jeleket konstruáló platonikus hagyományban gyökerezik, amelyben az érzékszervileg felfogott jelenségek szolgáltatják a megismerés útját, de az így észlelt dolgok mindig valamilyen lényeg, egzisztencia *jeleivé* alakulnak. Az érzékszervi észlelés ebben az esetben túlmutat önmagán, egyfajta „belső tartalom” kifejezőjévé válik.

Jelen értelmezés olvasata azonban kétségesse teszi az intellektuális, „magasabb rendű” és az „alacsonyabb” érzékszervi megismerés (metafizikai alapú) megkülönböztetését.³²⁰ Ehelyett az észlelés és megismerés integrációját igyekszünk

³²⁰ Gottfried Boehm idézhető itt, aki a látás történetét a magasabbrendűnek tekintett tiszta és alacsonyabbrendű érzéki észlelet kettőségeként vázolja. „Beszélhetünk egy ismeretekkel terhes szféráról,

bebizonyítani. Ahogy már említettük, Vak Béla allegorikus alakja, tiszta, a látószervi érzékelés esetlegességeitől megszabadított „belső látása” a látás fogalmi, magasabb rendű felfogását sugallhatja.³²¹ Viszont mégsem ennyire egyszerű a helyzet. A fenti felfogásban a látás szerepe a megmutatás lenne, a főhős szemléletében viszont a látott dolgok a referenciák *helyett* állnak. (A későbbiekben talán megerősítést nyer ez az – itt még csak előrevetítésként megfogalmazható – feltevés.) A regényben ezért a látásnak nem az *átlátás*, inkább a *lehatároltság* értelmében van szerepe. A szereplői/narrátori tudatban megjelenő képek mindig „leárnyékoltságot” is jeleznek, egyben a láthatatlan horizontját is megmutatják. Különösen érdekes a látás problémaköre, ha írásos szövegben valósul meg, aminek közege nem a vizualitás, szín és forma, hanem a nyelv. Látás és nyelv találkozása egy sajátos regénynyelvet hoz létre, azaz a regény beszédmódját is átalakítja.

Mielőtt rátérnénk a kép és nyelv átfedéseinek vizsgálatára, érdemes egy pillantást vetnünk a szakirodalomnak ezt a problémakört érintő szegmensére. A regény recepciója ugyan jelentőségéhez mérten szegényes, de az a kevés számú értelmezés a művet a Krúdy-próza egyik meghatározó, poétikailag jelentős szövegeként látta. Az értelmezők mindegyike a regény erőteljes metaforizációját, a központba állított metafora szövegszervező jelentését emeli ki. Dérczy Péter a regénynek a Krúdy-életműben betöltött jelentőségét méltatja, ezen belül a töredékességet és ezzel összefüggő metaforizációt emelve ki. A vakság összetartó, teljes művet átszövő figuralizációja kapcsán minősíti Krúdy leginkább metaforikus művének.³²² A szerző értelmezése szerint a vakság a regény világnélküliségének, azaz a folytonos átmenetiségének, a stabil lényegiségek hiányának mintegy összefoglaló metaforája. Kelemen Zoltán a szem, a látás szimbolikáját a regény tudatalatti jelentéseivel, azon belül is elsősorban az erotikával összekapcsolva tárgyalja.³²³ (Hozzátehetjük: az értelmezés maga is a regénynek erre a tudatalatti, ösztönvilágot felszínre hozó rétegére összpontosít elsősorban.) Gintli Tibor a homogenizáló és széttartó tendenciák együtthatását mutatja ki a regényben.³²⁴

amelyben a szem nemesi rangra tesz szert, illetve egy érzékiról, amelyben szenvedélyei vezetnek: vonzódás a káoszhoz, a próteuszi átalakulásokhoz, illetve hajlam a mediatizációra.” A látás modern paradigmája – amelynek Cézanne az allegorikus figurája – egyesíti a látás „magasabb” illetve „alacsonyabb” aspektusát, az észlelés és megismerés integrációját. BOEHM, *Látás: Hermeneutikai reflexiók* (ford. Kukla Krisztián), Vulgo, 2000/1., 218-230.

³²¹ Erre vonatkozó megállapításokat találhatunk a recepcióban. Bori Imre szavaival: „Kiaknázta (ti. Krúdy) (...) annak az ellentmondásnak a lehetőségét, (...) amely a hős két korszaka (látó és vak) között van: a látó korszakban egy kísérteties világ képe bontakozik ki, míg a „vak” hős, ki most már szinte teljes mértékben a „belső látásra van utalva, a világ realitásáról közöl pontos, tényszerű észleleteket.” BORI Imre, *i.m.*, 302.

³²² DÉRCZY Péter, *Krúdy elfelejtett regénytöredéke*, Literatura, 1987-88/1-2, 31-42., 38. Hasonló értelemben közelít a regényhez Czére Béla is. CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, 167.

³²³ KELEMEN Zoltán, *A befejezhetetlen remekmű = „Lelkek a pányván” (Az Osztrák-magyar-közép-európai művelődési kapcsolatok)*, szerk. FRIED István, Szeged, 2002, 76-79.

³²⁴ GINTLI Tibor: „Valaki van, aki nincs”, 131-145.

Úgy tűnik, a heterogén rétegeket: az elbeszélés szakadásait, a történet hiányát a regény a *vakság* figurájában homogenizálja. A vakságot ebben az értelemben metaforaként lehet elgondolni, amennyiben az központi, egységesítő tendenciát ígér. Ezzel szemben az értelmezés azt mutatja ki, hogy a főhős vaksága nem annyira metaforaként, sokkal inkább allegóriaként funkcionál, amely a maga megelőzöttségével már a lényeg vagy a jelentés távollétére hívja fel a figyelmet. (A vakok lényegében látóknak, míg a látók vakoknak is tekinthetők.) A vakság, mivel maga is változó, dinamikus értelmű, nem képes egyetlen, összefoglaló jelentésben sem a hős, sem a regény identitását rögzíteni. Az értelmezés konklúziója tehát, hogy a vakság sokféle, akár egymással oppozícióban álló jelentések felé mozdul el folyamatosan, lehet belső-, lényeglátás, de éppígy képzeleti tevékenység is.

A továbbiakban a vakság figurájának elillanó, széttartó jelentéseit, annak folytonos identitást lebontó-generáló tevékenységét adottnak vesszük. Jelen dolgozat a – fenti értelmezésekkel összhangban – a látást szintén a metaforizáció nyelvi tevékenységével összekapcsolva vizsgálja. Azonban mi a regénynek mégis azt az értelemrétegét emeljük ki, amelyben a nyelv szemiózisa a látás alapján történik, azaz, ahol hangsúlyozottan látás és nyelv találkozását, egymásra hatását lehet észlelni. Ebben a tekintetben a regénynek a látás-vakság szemiotikája mentén formálódó sajátos világképét is érintenünk kell. Azaz – tehetjük fel a kérdést – a regényben hogyan jelenik meg a leárnyékoltság, a látható mögötti láthatatlan?

A valószínűtlen, irreális helyszínek, események (gondoljunk csak a temetőben, a középkori városkában, vagy Szerénka halotti torán lejátszódó eseményekre) indokoltta teszik, hogy a szöveg szándékát – antropológiai elgondolásban – az ember *Másikjának*, a pszichoanalízis nyelvén szólva *árnyékának*, *tudatalattijának* felszínre hozásában keressük.³²⁵ A regény világa mindenképpen kísérteties tapasztalatot nyújt az olvasónak. Felöleli a Freud által kísértetiesnek³²⁶ tartott jelenségek egész területét kezdve a valóság és fantázia (álom) közti határok elmosódásával az élet és halál közti átjárás bizarr játékával bezáróan. Jó példája mindennek a középkori, (talán felvidéki) városka, Móz leírása,³²⁷ amely a látvány révén kelt kísérteties hangulatot. Nemcsak arról van szó, hogy a borzalom képei olyan mértékűvé

³²⁵ Az értelmezés ezen pontján egyetért Kelemen Zoltán tanulmányának idevágó megállapításával.

KELEMEN Zoltán, *i.m.*, 72-73.

³²⁶ Sigmund FREUD, *A kísérteties* (ford. Bókay Antal – Erős Ferenc) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 65-82.

³²⁷ „Ebben a városban csak azért voltak boltok, hogy legyen mit zárva tartani: a zöldre kopott vasállókon gyermekfej nagyságú lakatok lógtak, mintha ezekbe a boltokba, raktárakba volna felhalmozva mindaz a kincs, amelyet a móziak a középkor óta a világ tájékain jogos, vagy jogtalan úton birtokba vettek. (...) Itt mindig kergettek valakit, mint az eszevesztettek. (...) Gyermekek bámultak ki a rossz ablakokon és azok voltak szebbek, akiket a láz gyötört.” KRÚDY, *Mit látott...* = *Regények és nagyobb elbeszélések* 8., szerk. BEZECZKY Gábor, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 322., 325. (A továbbiakban ennek a kötetnek az oldalszámait közlöm.)

fokozódnak, hogy a hely elveszti realitását. Inkább arról van szó, hogy az érzékszervi látás nélkülözi a belső, rendszerező látást – a dolgokat átlátni, megérteni tudó asszociációs készség nem nyújt fogódzót a város jelenségeihez. Az olvasó számára a külső, mindennapi valóság mint referencia megszűnik. A város leírása inkább az álom logikájához közelít, amely által a tér megfoghatatlanul irreálissá válik.

Freud szerint a kísérteties nagyrészt a halálhoz kapcsolódik; a halál tapasztalaton túli, uralhatatlan birodalma szorongást kelt az emberben, a halottaktól való primitív félelem is erre vezethető vissza. Maga a regény főhőse is az élet és a halál határán áll, és ez a határhelyzet épp a látás és nem látás kettősségéhez kapcsolt.³²⁸ Ennek a köztességnek némileg ellentmondóan a nem látás mégis közelebb áll a halálhoz. A vakember számára a halált a szem bezárulása, a képek eltűnése jelenti.³²⁹ Látásának elvesztése a halált jelenti számára, ezt visszahangozva társa, a kóbor szerzetes a fiatalon meghalt ember helyzetéhez hasonlítja.³³⁰

És ha már bevontuk az antropológiai horizontot, a látható és láthatatlan metszéspontján álló hős a mítosz világnézetével is rokonítható. A vakember itt egy különleges, beavatott, szinte sámánszerű hős,³³¹ mivel olyan világok felé is nyitott, amelyet a hétköznapi ember képtelen látni: a halottak, a kísértetek birodalmát. A főhős halált hozó tekintetének is megvannak a mítoszi párhuzamai,³³² jellemző, hogy a nők, különleges, halottakat látó tekintetét észlelve menekülnek tőle, élettől való távolságát demonstrálva ezzel. Halott látó tekintetének kísérteties hatása szigeteli el az élők világától, ezen belül is az erotika vitális erőitől.

A szövegbe bekapcsolódó egyéb szereplők is változatok a látás általi megismerés témájára, ennyiben a vakember (és egymás) alteregói. Látásuk az ember titkolt, démoni világára irányuló nézőpontját mozgatja. A kóborló szerzetes, Frimet: az utcanő, később a voyeur-élményeit mesélő Janka, a társadalom szerepjátszó világán kívül álló, menekülő,

³²⁸ „A vak zenészek játéka nem bántotta, mert e világtalan muzsikások hangjaikat olyan nagy távolságból intézték hozzá, mintha ők maguk nem is a valóságos életben volnának, hanem egy mély, sötét folyosó közepén állnának, amely folyosó az életet a haláltól elválasztja. (Erre a helyre képzelte ő saját magát is, amióta megvakult: egy sajátos ponton állott, távol a való élettől, távol a nyugodt megsemmisüléstől, amilyen stáció lehet az anyaszentegyház tanítása szerint a purgatórium a mennyország és pokol között. (...)" *Uo.*, 297.

³²⁹ „A halál a legnagyobb ellensége a nyitott szemeknek. A vakember még gyermekkorában babonás irtózatot érzett, midőn egy-egy szem végleg lezárult körülötte.” (...)

Hová lesznek ezek a szemek, amelyek egy órával előbb még láttak? (...) Hová viszik magukkal azt a sok képet, tapasztalatot, amelyeket magukba szedtek egy hosszú életen át?” *Uo.*, 299.

³³⁰ „– Köszönd sorsodat. Megvénül, megrútul körülötted minden, pókhálós lesz ismerőseid arculata, elfonnyadnak a pirosságok, elhervadnak tekintetek, megfakulnak a világ színei, és te mindig úgy őrözd emlékedben az életet, amint deli szép korodban láttad. Testvér, te majdnem olyan boldog vagy, mint azok, akik ifjan halnak meg.” *Uo.*, 358.

³³¹ Lásd V.V. IVANOV, *A „látható” és „láthatatlan kategóriája az irodalmi szövegben* (Folklórpárhuzamok egy Gogol-témához), (ford. Orosz István) = *Nyelv, mítosz kultúra*, szerk. HOPPÁL Mihály, Bp., Gondolat, 1984, 256-258.

³³² *Uo.*, 269-273.

megvetett figurák, s rendszerint a társadalom rendjét felforgató kaotikus tapasztalataikról számolnak be. Az árnyékszerű tartalmak viszont jellemzően *kép és nyelv* médiumainak átfedéseiben manifesztálódnak, valamilyen látott dolog nyelvi megjelenései. Mintha a kép lenne az elsődleges közegük, egy kép elmeséléseként válnak írott szöveggé. A látásnak mítoszban gyökerező értelmezését jól jellemzi az a szövegrész, amelyben a főhős a környező tárgyak lényegét a látásban jelöli meg.³³³ Látó korában mindennek szemet, látást képzel, ugyanúgy, ahogy látását elvesztve azt képzei, hogy a körülötte levő egész világ megvakult. Ebben a gondolatkörben – ahogy már a főhős kapcsán volt róla szó – a halál a nem látás, a szem lezárulása felől fogható fel. Nemkülönböztetve a regény erotikus síkján is központi szerepe van a látásnak.³³⁴ Vak Béla a nőiség erotikájáról látás révén szerzi ismereteit. A nőt csak annyira ismerheti, amennyire látja. A halottakba jellemzően képüket megpillantva lesz szerelmes, amelyet már belső képek követnek. Frimetet ölelve különböző női testrészek tűnnek fel képzeletében. Később Szerénka halálát különböző álmok képei jelzik előre, amelyek az álom képi nyelvén a megismerhetetlenre utalnak.

A látás, képiség domináns szerepét még lehetne további példákkal bizonyítani, de talán ennyi is elegendő jelentősége érzékeltetésére. Ehelyett azt érdemes megvizsgálni, hogy a látás érzékszervi sajátosságai, valamint metafizikai, elméleti hozadéka hogyan van jelen, milyen hatással van a regény nyelvi-poétikai aspektusára. Ahhoz, hogy tudatosítsuk, mi történik a látás folyamatában, érzékfenomenológiai vizsgálatnak kell alávetnünk, amiben Hans Jonas³³⁵ tanulmányának megállapításait hívhatjuk segítségül. Jonas azáltal, hogy a látás érzékszervi „magasabbrendűségét” bizonyítja (a többi érzékszervhez képest) a látás fenomenológiájából kibomló karteziánus filozófiai hagyományhoz jut el. A látás által létrejövő képnek egyik sajátosságaként említi a sokrétű ábrázolásában rejlő egyidejűséget, amely azt jelenti, hogy a tekintet a sok egymás mellett levő dolgot, mint az egyedi látótér együtt létező dolgait fogja át. A látásnak – állítja a szerző – ugyanis ez a primer, térbeli jellege vezetett el a látott dolgokban megragadható *egyidejű egész* gondolatáig, abban az értelemben, ahogy az érzéki affektusok átmeneti történéseitől elkülönítjük a megmaradó egzisztenciát. A látás a többi érzékszervtől eltérően nincs kiszolgáltatva az időnek, s így pontosan a látás állandó jelene ad alapot a lényeg, az egzisztencia megragadásának. A látás fenomenológiai konstitúciója teszi azt a metafizika olyan alapkategóriáinak, mint a *jelenlét* vagy *végtelen*

³³³ „Csupa szemetet látott a vakember, ha visszagondolt gyermekségére. Mindennek és mindenkinek volt szeme, amellyel az utat kereste. KRÚDY, *i.m.*, 298.

³³⁴ A regénybeli látás és erotika kapcsolatáról bővebben: KELEMEN Zoltán, *i.m.*, 76-79.

³³⁵ Hans JONAS, *A látás nemessége: Érzékfenomenológiai vizsgálódás* (ford. Menyes Csaba) = *Fenomen és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 2002, 109-122.

forrásává. (Ha a látást a metafizikai ellentétpárok eredetének tekintjük, a *látszat-lényeg* tengelyén való értelmezési mód a Krúdy-szakirodalomban is meglévő oppozíció.)³³⁶

Megfigyelhető, hogy Krúdy regényében a látás ezen lényeglátásként való elgondolása ötvöződik az érzékszervi látás, a pillantás teremtő tevékenységével. Az első fejezetben a vakember látó korszakának ez a belső, szubsztanciát rögzítő látásmódja is érvényesül. Azért tehetjük ide az „is” kötőszót, mivel az erkölcsi bírálat – tudniillik a város fejlődésével párhuzamosan az erkölcsi züllés – a vakember (még látó korszakának) itt és most megvalósuló *látásélményeiként* vannak előadva. Az átmenetiségnek, a köztes helyzetnek megfelelően a látott tárgyak maguk válnak értelemhordozó tényezőkké. Mindezt a szóhasználat is támogatja, hiszen a főváros változásában felelős tényezők pusztán a látómezőbe kerülő dolgok statikus leírásaként jelennek meg:

„A vakember *látta* az ünnepélyeket, amelyeket mindenféle cím és ürügy alatt rendeztek, hogy legyen hol találkozniuk azoknak, akiknek estélyi ruhájuk van.”³³⁷ (Kiemelés – F. K.)

Kép és írás találkozása ez a fejezet, ami abból is látszik, hogy a történet időbeli, kauzális rendje a kép térbeli, statikus dimenzióival társul. Az időbeliség a változásban, a 19. századi jámbor, vidékies életforma eltűnésében érhető tetten. Emellett a látás, rögzítő, mintegy fotografáló képi dimenziója is jelen van; mindezt a mondatformálás is tükrözi. A sajátosan „krúdys” körmondatok – amelyekben a regény is bővelkedik – mintha a sokféle dolgot egyszerre átfogó tekintet nyelvi leképezése volna. A kép térbelisége és az írás linearitása az ilyen típusú körmondatokban találkozik, mint az alábbi:

„A vakember látta, hogy *már* négy kupolája van Budapestnek, amelyet a Dunán lefelé érkező hajóknak mutogat, kettő Budának, kettő Pestnek, látta, hogy a fehér derekú, szentimentális nyárfák, amelyek úgy remegnek a szélben, mint a szűz lányok, *napról napra fogyatkoznak* a város erdejében, látta, hogy a régi polgárházak szalonjaiból *eltűnedeznek* azok a hímzések, csipkék, képek, amelyek a serénykedő női kezek munkája folytán jöttek létre, a női arcok és hajviseletek *többé nem* a budai és belvárosi templom ódon szentképeihez *alakulnak*, hanem átutazó, hírhedt nőszemélyek, táncosnők és kokottok diktálják a divatot (...), *mind ledeőbb* a társalgási hang, *mind vakmerőbb* a kéjvág, amely válogatott szavakkal suttog a színházban a nők mezítelen válla felett, az utcán, a csipkefátyolos

³³⁶ Lásd FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye*, Bp., Magvető, 1978.

³³⁷ KRÚDY, *i.m.*, 292.

kalapka mellett – a családi otthonban, amelyben még érezni az alig elmúlt karácsonyi estének viaszgyertya szagát.”³³⁸ (Kiemelés – F. K.)

Látható, hogy az átalakulásában megragadott főváros szelektíven észrevett szegmensei, úgymint építkezés, a fák ritkulása, a női divat változásai, már önmagukban mindenféle kommentár nélkül válnak értelemadó tényezőkké. A látás és nyelv egyidejűsége a nyelvet is folyamatos átmenetben, mozgásban tartja, amely magában hordja a kimondás és elhallgatás feszültségét. Ugyanakkor a morális nézőpont, a bíráló hangnem a belső „metafizikai” látás jelenlétére figyelmeztet. Ebben az értelemben a szelektíven észrevett dolgok túlmutatnak egyediségükön, a narrátor nézőpontjából erkölcsileg elítélő változás *jeleivé* válnak. Ezek a jelek ugyanakkor valami teljességet céloznak meg, ebben az értelemben metaforák, amelyet az első fejezet narrátori lezárása erősít meg, mondván: „a vakember látott mindent, amit a városban érdemes volt szemügyre venni. Azután elveszítette szeme világát, és úgy töltötte tovább napjait.”³³⁹

A vakság és a látás paradox együtthatása sőt, kettejük dialektikája a „belső” látás, azon alapul, hogy – eltérően a többi érzékelési formától – a látás nincs annyira kiszolgáltatva az érzékszervi tevékenységnek. Épp a vakok sajátos határhelyzetükből kifolyólag bizonyítják, hogy a látás szervétől való megfosztottság nem jelenti a látás képességének elvesztését. A látás szerepét átveheti a tapintás, amikor is a tapintóérzék a formaérzékelés lassúbb, (az időben megvalósuló), de a végeredmény, a forma megragadása által mégiscsak egyidejű érzékelést eredményez.³⁴⁰ (Ez történik a főhősnek Janka udvarlójával való találkozásában, mikor is a kéz formai jegyei válnak személyiség meghatározásában értelemadó tényezőkké.) A főhős paradox létmódja a látás privilégiumát demonstrálja, ti. a vakok csak per accidens vannak a látás szervétől való megfosztva, a belső látás képessége pedig végképp elválik az érzékszervi észleléstől.

A főhöst folyamatos határhelyzetben tartó képessége nemcsak a látásnak a megismerésben betöltött ezoterikus felsőbbbségével, hanem korlátaival is összefügg. Vak Béla a szemlélődő ember sajátos egzisztenciájának is allegorikus alakja. Jonas tanulmánya arra is kitér, hogy látás épp szabadsága, legnagyobb előnye által kerül hátrányba más érzékelési formákhoz képest. A tekintet ugyanis sem a tárgytól, sem a szubjektumtól nem követel meg észrevehető aktivitást. Egyik sem hatol be a másik szférájába, a tárgy és a szubjektum is

³³⁸ Uo., 292-293.

³³⁹ Uo., 13.

³⁴⁰ Hans JONAS, *i.m.*, 112-114.

magába zárt marad. Sőt a látás hatalmas metafizikai hozadéka, a *végtelesség* eszméje épp a néző és a tárgy közötti távolságon alapul. A dolgokat arányosan átlátni képes szemlélet egy bizonyos távolságot, helyes perspektívát feltételez.

A látásnak ez a távolító, az élet nyersségétől elzáró jellege fejeződik ki a főhős különös, átmeneti létmódjában, amelyre épp a vágy fenntartásában történik reflexió. Nem is csak a látó vakság paradoxonára gondolhatunk itt, hanem a dolgokat birtokló megismerésvágyra, amelynek kettősségébe vetve sodródik a főhős. Látó korában az élet tudásának hiányától szenved, vágyik arra, hogy „arcpirító emlékei”, vagyis erotikus élményei legyenek. Az élet vitális energiától épp különleges, élőkön átlátó, halottlátó képessége akadályozza meg. Vágy és valóság konfrontációja a nők meghódításának újra és újra megghiúsuló törekvéseben érhető tetten. A főhős csak annyira ismerheti a nőket, amennyire látja, testi valójukban azonban – ahogy már volt róla szó – nem birtokolhatja őket. Birtokbavételük pillanatában jellemző módon, épp a különleges látás szervét, a hős különös szemét megpillantva menekülnek el tőle. (Hozzátehetjük, hogy a vágy fenntartásának ebben a szövegében – noha sötétebb tónusban – a szerelem transzcendenciájának romantikus hagyománya is felfedezhető, amelyben a szerelem épp megszakíthatósága által tehető végtelenné. A Frimettel való, halálban beteljesült szerelem, vagy a halott nők arcképeibe való beleszeretés motívuma ugyanezt a hagyományt tükrözheti.)³⁴¹

Esetében a látás, mivel nemcsak érzékszervi észlelést jelent, rá van szorulva más érzékelési módok segítségére. A vakember a *látó vakság* paradoxonja révén egy alapvető metafizikai problémának is allegorikus alakja. Jung a tudatalattiról és az álomról írt értekezésében³⁴² ír az ember megismerő tevékenységének érzékszervi kiszolgáltatottságáról. Az ember érzékszervei által viszont nem tudja megismerni a környező világ totalitását. A megismerésben mindig űr, hasadás tátong, amelyet az ember mindig pszichés, képzeleti tevékenységgel tud kitölteni. A főhős vakságát kitöltő szüntelen értelmezései ezt az alapvető dilemmát valósítják meg nyelv és a kép köztes közegeiben.

Látás és nyelvi értelemalkotás

³⁴¹ GINTLI Tibor, *A szerelem elbeszélésének változatai Krúdy epikájában = Változatok a modernitásra: Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2001, 32-45.

³⁴² Carl Gustav JUNG: *A tudatalan megközelítése* (ford. dr. Matolcsi Ágnes) = *Az ember és szimbólumai*. Göncöl, é.n., 19.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy írott szövegben a látás csakis mediális átmenetként lehetséges, amely a nyelvet folytonos mozgásban, ha úgy tetszik, metaforikus elhajlásban tartja. A képi és nyelvi hermeneutika megkülönböztetésének hagyományát idézhetjük itt fel, amely a nyelv logoszközpontú elsőbbségével szemben a kép önálló hermeneutikai létmódját emeli ki. Gottfried Boehm lényegében Merleau-Ponty alapján hangsúlyozza a létnek és jelenségnek képben való lényegi összetartozását.³⁴³ A kép ezért csak fenntartásokkal fordítható, bár engedményként a nyelv képpel való ősi alapját, a képzelőerőt említi. A képiség struktúrája – állítja Boehm – megelőzi a metafizikai gondolkodás oppozícióit, úgymint érzékiség – szellem, kinn – benn, lét – jelenség.³⁴⁴ Ezért, ha az oppozíciók nem annyira oppozíciókként, inkább átmenetekként jelentkeznek, a képiség problémája merül fel.

A továbbiakban a nyelvnek képire való visszafordítására, kép és nyelv sajátos határhelyzetére mutatunk rá. Talán már az eddigiekből is érzékelhető volt, hogy a regényvilág tematikai sokszínűsége, nemcsak az érzékelésnek mint az egyedüli megismerési módnak való kiszolgáltatottságából származik, hanem a folytonos változás, alakulás szándékából is. Már az első, *Mit látott a vakember utoljára?* című fejezetben a főváros a folytonos átmenet szemléletében kerül leírásra. A szelektíven észrevett, mert önmagán túlmutató jelenségek Budapestet mint nem stabil, körülhatárolható értelemmel leírható, hanem két világ metszéspontján szenvedő városként írja le. Nagyon érdekes kettősségben formálódik ez a szöveg. A metafizikai, intellektuális látás a morális bírálat hangjában³⁴⁵ érhető tetten. Ez a metafizikai sík az érzékszervi látáson alapul, de túl is mutat azon, „befelé”, a fogalmi átlátás rendjébe.

„Látta, hogy ez a vállalkozó kedvű város hogyan rohan a csőd felé, terjeszkedésével és mámoros életkedvével, látta, hogyan merül el adósságaiba a polgárság, hogyan fulladoznak a fényűzés terhe alatt az egyszerűséghez szokott családok, hogyan nevetik ki a múlt századbeli öregembereket, akik morált és megállást prédikálnak a vad hajszában...”³⁴⁶

³⁴³ Lásd Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához* (ford. Eifert Anna), Athenaeum I., 1993, 4., 87-111.

³⁴⁴ Uo., 109.

³⁴⁵ Ez a rész is, akárcsak a regény nagy része maga is közvetített beszédmódú. A főhős látását a narrátor tolmácsolja. Ebben a narrációban a vakember nem kap hangot, médiumként, a látást egyfajta tartályként felfogó szerepben áll.

³⁴⁶ KRÚDY, *i.m.*, 292.

Ez a morális szemlélet ezen túl egy másik értelemréteget is működésbe hoz. Ez nem más, mint a megszokott jelenségeket új jelentésekbe rendező, a világra rácsodálkozó mítoszi látásmód.

„Látta a pesti utcákat, amelyeken szünet nélkül építettek, *mintha az egész világ számára lakóhelyről gondoskodnának a pesti háztulajdonosok. A tótok pihenés nélkül ásták a földbe az építőállványokat, elképzelni sem lehetett, hogy valamikor annyi lakosa legyen Pestnek, hogy minden házba jusson belőle. (...) Látta megnőni a körutak satnya fáit, a terek bokrait, a villamosvasútak hálózatát, a kávéházak ablakait, a lámpások számát, a színházakat és mulatóhelyeket, a boltokat és újságokat.*”³⁴⁷ (Kiemelés – F. K.)

Utóbbi észlelési folyamatban a látás a megismeréssel úgy, azáltal alkot egységet, hogy távol kerül a hétköznapi látás rutinjától. A világra való rácsodálkozás naiv, képi szemlélete ellentétben a morális bírálat fogalmi lezártóságával a dolgokat a maguk sokértelműségében hagyja. (Az is látszik ugyanakkor, hogy a nyelv jelentésnek ellenálló retorikai burjánzása a narrátori értékítéletet letompítja, ezért van szükség összefoglaló, lezáró fogalmi általánosításokra.) A regény más részei is alkalmaznak ehhez hasonló kettősségeket. A Szerénka halotti torán résztvevő szereplők valójában azonosíthatatlanok, hiszen mondandójuk tartalmát a főhős mintegy „átvilágító” látása érvényteleníti, de a belső látás tartalmi egzisztencia helyett mégis csak jelszerűségeket tudnak felmutatni. Érthetőbben szólva, amíg morális felháborodásukat fejezik ki Szerénka halála fölött, addig a főhős belső látásában pejoratív felhangú állatalakokban mutatkoznak meg. Kizárólag ilyen „árnyékszerű” képi megismerés érvényesül a főhősnek a vak, vagyis a belső látást mutató korszakában, amikor a megértésben más érzékszervei segítségére van utalva. A látás különleges képességével rendelkező hős a különböző érzékszervi ingereket képpé alakítva „dolgozza fel.” Így az állandóan felé áramló hatások nem maradnak meg saját egyszerűségükben, időbeliségükben, hanem képekké válva az alakok változatlan lényegét hivatottak kifejezni. A halotti toron a vakember az asztalnál ülők hangja alapján alkot valamifajta képet róluk. A hang itt jellé alakulva a figura látványát vonja maga után. Ez a szemlélet az elvonatkoztató jegyek alapján a szubjektum lényegét akarja megragadni. Viszont a hang mint jel mégsem a lényeg, hanem egy másik jelet von maga után, amennyiben a kép a szubjektum helyettesítője, metaforája:

³⁴⁷

Uo., 291-292.

„Most egy új hang avatkozott a társalgásba. Rekedt, éjszakázó, dohányfüstöt, italt, csókot mohón élvező mellbeteg hang volt. A hang tulajdonosa lehetett százötven centiméter, és nem sokat törődött azzal, hogy a lábával pocsolyába lépett. Olyan alakja volt, mint a budai hegy oldalán az árva olajlámpásnak, amelybe a részegember kapaszkodik. Fontoskodva beszélt, mint egy hírlapíró.”³⁴⁸

A képi szemlélet legkiélezettebb megnyilvánulásai a főhős által érzékelt személyek állatalakokban való megjelenései. Ez a szemlélet metafizikai alapokat feltételezhet, amennyiben a „dolgok igazi árnyékát”³⁴⁹ akarja felmutatni, ám éppen az árnyék szó jelzi, hogy a dolgok lényegének megismerése problematikus. Ez a látásmód, amelyben a vizuális tartalmak jellé, *metaforává* alakulnak, a metafizikus lényeg-megismerés kudarcáról árulkodik. A látás nem a megismerés *útja, eszköze* (ahogy a vizuális metaforák sugallják), hanem maga a végső tartalom. Vagyis a látható nem felismerhető, átlátható, hanem a szemünk előtt itt és most képződik. A látás és a metaforaképződés összekapcsolódását lehet itt felfedezni, amennyiben a metaforaképződés a nyelv „határtapasztalata” lesz. Ehhez hasonlóan a látás mint értelmezési tevékenység mindig tekintetbe veszi a látható teljes meghatározatlanságát. Ahogy Boehm írja:

„Minden látott dolgot a nem látott árnyéka követ, a látható a láthatatlan holdudvarában jelenik meg. (...) Minden egyes látható világot a láthatatlan határol, amin keresztül az túllép önmagán.”³⁵⁰

Mivel minden érzékszervi benyomás a látás irányába mutat, a főhős jellemző módon képekben gondolkodik. A képi világ egyidejűsége, örök jelene ugyanakkor a nyelv *viszonylagosságát* eredményezi. Mindezen viszonylagosság különösen szépen látszik Szerénka halotti torán lejátszódó étkezési-ivási jelenetben. Az érzékelés képeket felidéző hatása teremődik meg itt, amely a Krúdy-próza jellegzetes toposzának tekinthető.³⁵¹ Az egyes elfogyasztott italok egy-egy sajátos nőtipust idéznek fel, hasonlóan az *Asszonyosságok díja* című regénynek ahhoz a jelenetéhez, amelyben Palaczki szintén borok és a nők metaforikus egymásra játszását végzi el. A *Vak Bél*ben a narrátori beszéd³⁵² borok által felidézett nőképei

³⁴⁸ Uo., 385.

³⁴⁹ A metafizikai dimenzió a nemcsak a látásmódok, hanem az elbeszélésmódok sokfélesége révén is elbizonytalanodik. A látás túlvilágisága a megismerés igazságát célozza meg, azonban a temetésen és a halotti toron résztvevő figurák zsánerkép-, sőt karikatúraszerű ábrázolása ezt a tendenciát éppen hogy kikezdi. GINTLI, „*Valaki van, aki nincs*”, 139.

³⁵⁰ Gottfried BOEHM, i.m., 320-as számú jegyzet, 224-225.

³⁵¹ „És még sok mindenféle íz és szag vegyült az asztal felett, amely ízek és szagok tulajdonképpen az emlékezőtehetséget foglalkoztatják leginkább.” KRÚDY, i.m., 408.

³⁵² A narráció eredete ebben a szövegrészben (is) bizonytalan, amennyiben a következő kitétel, amely bevezeti az italokról szóló részt a vakember helyzetével való azonosulást célozza. „...De ugyanúgy vagyunk

nincsenek kapcsolatban egymással, mindegyik a maga képi világában elszigetelt marad. Sőt, tartalmaik érvénytelenítik is egymást, amennyiben egy-egy nőtípus vagy nőikkel szembeni magatartásmód szemben áll egy másikkal. A tisztaság, ártatlanság vagy az előkelő úrinők kultusza a nők közönségességének demitologizáló szemléletével alkot kontrasztot. Különálló képekként, a bor ízlelésének metaforájaként kapnak létet a szövegben. Ez a képi szemléletmód saját kritikáját, jelentésteremtésének viszonylagosságát is megfogalmazza. Ez történik akkor, amikor a képek egyidejűsítő-végtelenítő törekvését a narrátori hang érvényteleníti, aki mintegy kívülről szemlélve a képeket kapcsolatba hozza az idővel:

„Lányokat hintáztat minden zamatos korty (akik manapság piszkos gyerkőcöket mosdatnak), asszonyokat, akik egykor elhitették velünk, hogy a legderékabbak és legkiválóbbak vagyunk az összes férfiismerőseik közül, míg most ugyanezeket a kedvességeket mondogatják egy bivalybőr csizmás hadfinak. (Ám a bor ősziessége, zamata nem mutatta tovább, gonosz varázslóként, következő életünket, a sárguló ligetek mélyeit, az ördögszekeres pusztaságot, a magányos kis házikót, amelynek törött ablakán át öregségünkre örült szemekkel nézünk kifelé.)”³⁵³

A jelenségek folytonos változásai, átmenetei a Paul de Mannal által tárgyalt ironia fogalmával is kapcsolatba hozhatók. Hiszen Krúdy ebben a regényben a végtelenre vonatkozó vágyakat is ironizálja.³⁵⁴ Láttuk, a fenti szövegrészben – de Man szóhasználatával – egy empirikus és ironikus én egyszerre van jelen, egyetlen pillanatra egymás mellett, de mint két egymással összeférhetetlen, széttartó tényező. A kép és nyelv találkozása tehát ironikus nyelvi modalitást eredményez. Ugyanez történik a főalak, Vak Béla vaksága-látása kapcsán is, amennyiben a nyelv retorikus struktúrái egyszerre jelentik a megismerést, de annak távolságát is.

5.3 Emlékállítás egy elmúlt világnak. Arcképvázlatok, portrék

a borokkal is, mint az ételekkel, ha a vakember módjára elfelejtünk testi szemeinkkel látni, és emlékezetünkre és fantáziánkra bizzuk a röpke zamatokat.” *Uo.*, 112.

³⁵³ *Uo.*, 409-410.

³⁵⁴ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András) = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 32, 51.

Volt már szó róla, hogy a Budapestre nosztalgikus hangoltsággal emlékező szövegek különösen az első világháború kitörése után szaporodnak meg az életműben. Mindennek világszemléleti hátterére is kitértünk. A következőkben az emlékező szövegek közül azokat a portrékat vizsgáljuk, amelyek a „boldog békeidők” korának reprezentatív alakjaira emlékeznek. Olyan alakokra, akiknek személyisége szimbólumként egy korszakot sűrít magába. Sokféle szöveghagyományt: anekdotát, novellát, irodalmi publicisztikát egységesítő írásokról van szó, közösnek csupán a személyiségeket megrajzolni, közel hozni igyekvő szándék mutatkozik. Mindez indokoltá teszi, hogy egy-egy személyiséget központba állító szövegeket összefoglalóan az irodalmi portré műfaji megjelölés alatt tárgyaljuk.

Portrékat tartalmazó önálló kötetek már Krúdy életében is napvilágot láttak. 1918-ban megjelent *A Magyar Köztársaság almanachja* című kötetében a köztársasági eszme vezető politikusait méltatja. *A tegnapok ködlovagjai* címmel, 1925-ben kiadott kötet a Monarchia történelmi személyiségeiről: Ferenc Józsefről, Tisza Istvánról, Károlyi Mihályról, Kossuth Ferencről, Görgeyről, a „visegrádi remeté”-ről formál portrét. A portrék legtöbbje azonban szétszórva jelent meg újságokban, folyóiratokban. A lelkiismeretes Krúdy-filológiának köszönhetően azonban több kötetnyi portrégyűjtemény is megjelent. Talán az 1957-ben kiadott kétkötetes *Írói arcképek*, valamint az 1974-es *A szobrok megmozdulnak* jelentik eddigi legteljesebb összefoglalásukat.

Az emlékállítás szempontja, a múlt maradandóvá tétele hívta létre az irodalmi portré műfaját Krúdynál. A portré egy olyan közvetítő közeg, amely a múlt jelenvalóvá tételét, megörökítését szolgálja. A művész-politikus arcképek épp a megidézés szándéka révén *látás és nyelv, képi és nyelvi* gondolkodás kettősségére is felhívják a figyelmet. Hiszen maga a portré mint műfaj is a képzőművészet és az irodalom metszéspontjára mutat rá.

Ha először a portré képi médiumát vesszük szemügyre az a fenomenológiától a német hermeneutikáig kép és leképezés, utalás és önmagára vonatkozás kettősségében tárgyalt. A portré azáltal, hogy re-prezentál, megmutat valakit, aki (már) nincs jelen, valami eredetít, képet megelőzőt tételez, egy valóságosan létezőt, amelytől a képnek nem szabad túlságosan eltávolodnia. Ilyenkor a felismerés aktusában a személyt látjuk, nem a képet. Ebben az értelemben – Gadamer kifejezésével – a kép önmagát, saját képiséget szüntetheti meg.³⁵⁵

355

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, 169.

A portré mégsem kerül a leképezés, a képmás másodrendű helyzetébe, mivel nem a jelszerűsége, hanem a képi hermeneutikán belül válik értelmezhetővé. Husserl a szemlélés, a fantázia kérdésének kapcsán a képiség és a leképezéses jelleg különbségén belül a portrét a kép olyan esetének tekinti, amelyben a leképezés része lehet az esztétikai tudatnak.³⁵⁶ A husserli gondolkör, a képalkotó tudati intenció jelentőségét Sartre viszi tovább, többek között *A kép intencionális szerkezete* című írásában. A különböző képtípusokat vizsgálva a portré esetében létrejövő képalkotó aktust a felismerés, a tárgy azonosításának folyamatán belül tételezi.³⁵⁷

A fenomenológiai hagyomány a kép kapcsán is a tudati aktust állította előtérbe, amely így nem tesz különbséget a tárgyi – akár portré – és a fantáziaszerű képek között. (Sartre példája szerint, egy valóban nem létező kentaurt is megjeleníthetnek képként, míg előfordulhat, hogy egy szemlélt fénykép semmit sem jelent számomra.)³⁵⁸

A gadameri hermeneutikát elsősorban a műalkotás létmódja érdekli, amely a kép hermeneutikájának is jelentős szerepet tulajdonít. Ennek megfelelően Gadamer a portrét a „tisztá utalás és a tiszta képviselés” köztességében³⁵⁹ tárgyalja. Ebben a kettősségben a portré szintén középuton van, tehát nem kerül a tiszta utalás, a jelszerűség oldalára, nem pusztán lemásolás, képmás, mivel egyben egy általános, közös modellnek is egyedi példánya.³⁶⁰ A portréban létesülő ráismerés nemcsak a képen kívüli referensre, hanem a virtualításra, a fikcionalitás módusára is vonatkozik. A portré is megjelenít, ebben az esetben egy individuumot, amelyben „az ábrázolt individualitás megszabadul esetleges és személyes vonatkozásaitól és igazi lényege jelenik meg.”³⁶¹ Gadamer szellemében úgy is fogalmazhatunk, hogy a portré idealizált volta révén eltávolodik a mimézis felfogásától, az ábrázoltat képszerűvé formálja.

A portré ugyanakkor az időbeli átívelés, az emlékéllítés gesztusa révén a történetiség problémáját is felveti. (A portrét a monumentumok és feliratok analógiájára is el lehet gondolni.)³⁶² Az a személy, aki jelenlevő és múltbeli is egyszerre, csak a portré közvetítésével tud jelenvalóvá válni. A közvetítettség eredményezi, hogy nem pusztán lemásolásról-

³⁵⁶ Edmund HUSSERL, *Adalékok a szemléletekről és módusaikról szóló tanításhoz*, Atheaeum, I. kötet, 1993, 4. füzet, 17.

³⁵⁷ Jean-Paul SARTRE, *A kép intencionális szerkezete* (ford. Horváth Csaba) = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 1997, 113-114.

³⁵⁸ Uo., 111., 115.

³⁵⁹ GADAMER, *i.m.*, 182.

³⁶⁰ „A kép esetében az ábrázolt lét hogyanjával rendelkezünk, melynek révén az ábrázolt nem úgy jelenik meg, mint a valóságban megtalálható kollekció egy mintadarabja, hanem mint saját fajának éppen egyik egyedi példánya.” Hans-Georg GADAMER, *Épületek és képek olvasása*, 162.

³⁶¹ GADAMER, *Igazság és módszer*, 179.

³⁶² Uo.

felismerésről van itt szó; a portré olyan vonásokat is előhívhat, amelyet a saját történetiségében élő festő vagy a befogadó tesz hozzá a képhez.

Az eddigiekben a kép médiumában élő portrét érintettük. Adódik a kérdés, milyen közös pontjai lehetnek a képi és az irodalmi portrénak? A képen szemlélt individuumnak mi lehet a megfelelője a nyelv közegében? Mindez ismét a kép és nyelv köztes tartományához vezet bennünket.

Nyelvi vonatkozásban a *leírás* az a forma, amely egy látványt legteljesebben próbál meg visszaadni. (A képleírás, az *ekphrasis* romantikus hagyományára gondolhatunk itt, amely a képi/vizuális jelenségnek a nyelv szóbeliségébe való átfordítását élesen világítja meg.) Nem véletlen, hogy Krúdy nagyszabású táj- és környezetleírásait, enteriőrjeit a recepció a festőiség metaforájával közelítette meg.³⁶³ Más oldalról szemlélve, a narratológiai hagyományban azonban a leírás problematikus, felforgató kategória, mivel a tiszta elbeszéléshez képest határozódik meg. Éppen ezért a strukturalista narratológia az elbeszélő szövegek alárendelt kisegítőjeként tárgyalta. Ezzel a szemlélettel szakít Mieke Bal,³⁶⁴ amikor a leírást egy szövegtípusként értelmezi, mondván, hogy az nem tárgyalható a cselekményközpontú narratológián belül. Bal szerint a leírás deiktikus, rámutató funkcióján túl legalább olyan fontos annak kohéziós, elbeszélést összetartó ereje. Persze mindez az olyan elbeszélő formákra vonatkozik, amelyekben a cselekmény, az akció közé beékelte leírásokról van szó.

De mi a leírás jelentősége abban az esetben, ha a teljes szöveg leírás, mint Krúdy portréinak nagy részében? Ráadásul olyan leírások, amelyek saját fiktív voltukat az emlékezés vagy éppen a képszerűvé tétel révén vállalják fel. Éppen ezért Krúdy leírásainak megközelítéséhez meg kell szabadulnunk a – narratológiai hagyományban gyökerező – betétszerűség csapdájától³⁶⁵, és egy olyan átfogóbb szempontrendszert kell választanunk, amely a vizuális és a nyelvi művészeteket egyesíti. Ezt a filozófiai esztétikából kölcsönzött *szemlélet/ szemléletesség* kifejezés foglalhatja magában.

A szemlélet (szemléletesség) látásból eredő fogalma az érzéki és fogalmi szembeállításának meghaladását ígéri. Annak a Platónból származó terhes örökségnek, amely mindenfajta (akár képi) megismerést a fogalmi magasabbrendűség, a jelentés kényszerének rendelt alá. Gadamer Kant szemlélet-fogalmát felülvizsgálva a művészet befogadásának

³⁶³ Lásd FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz.*, 283-285.

³⁶⁴ Lásd Mieke BAL: *A leírás mint narráció*, (ford. Huszaganics Melinda) = *Narratívák 2., Történet és fikció*, 137-138.

³⁶⁵ Fülöp László a regényekben megjelenő leírásokat betétként, az epikai „folytonosság” megszakításaként tárgyalta. FÜLÖP, *i.m.*, 283-285.

mozzanatát a szemlélet nevében tartja egységesíthetőnek.³⁶⁶ Nemcsak a képzőművészet, hanem a művészet minden ága részesül a szemléletből – állítja Gadamer – mégpedig nem járulékos eszközként, hanem mint a képzelőerő és az értelem együttes játéka.³⁶⁷

A szemléletesség ezen értelmezése menti fel a leírást és portrét³⁶⁸ a leképezés hűségének elvárása alól. A valóságra vonatkozás itt a szemlélet (világ-szemlélet) nevében függesztődik fel: a világ (és nem a világban levő tárgyi létezők) egészében válik szemlélhetővé.

Ha mindezt Krúdy szövegeire vonatkoztatjuk, először is elmondható, hogy Krúdyt alighanem a „legszemléletesebb” írók egyikeként tartották számon a róla szóló recepcióban. A szemléletesség ez esetben a nyelv megelevenítő erejét jelentette, annak egyfajta érzékiségét, továbbá nyelvének retorikai potenciálját.³⁶⁹ Portréi is hasonló „nyelvet beszélnek”, egyfelől a nyelv folytonosan elmozduló jellegét aknázzák ki. A szubjektivitás egyszerre nyelvi és tartalmilag is „kódolt”, hiszen az elbeszélő saját értelmező lényét is belefoglalja a leírásba. A narrátor itt nem rejtőzik el egy látszólag magától képződő, ezért igazságigénnyel előálló értelmezés mögött, ellenkezőleg: a leírás nyelvén felvállal egy nézőpontot. A portrék alanyával való egykori személyes találkozás vagy a közvetítő olvasmányélmények említése mindig az értelmező személyességét is látni engedik. Látó és látható, értelmező és értelmezett eggyé olvadása egyfelől létrehoz egy világ-szemléletet, egy világlátás ölt alakot, mégpedig a nyelv létrehozó, megjelenítő produktivitása által.

Mindez azt is jelenti, hogy a nyelv olyan jelentéspotenciáljait mozgósítják ezek a leírások, amelyek sokban hasonlítanak a kép hermeneutikájához. A metaforikus nyelvben a nyelv nem választható el annak megjelenési módjától.³⁷⁰ Nem lehet egy másik, „pontosabb”, fogalmi nyelvre lefordítani, mivel már maga is valami lefordítottat ábrázol. Ahogy Boehm megállapítja: a metaforikus nyelv abban a vonatkozásában hasonlít a *szemlélt, látott* kép identitásához, hogy előbbiben is szétválaszthatatlan a lét és annak megjelenési módja.³⁷¹ (Innen jön az, hogy a kép leírásának a megmutatás, a láthatatlan láthatóvá tételében van legteljesebben értelme. „A képnek a nyelvre való fordíthatósága azon alapul, hogy magában a

³⁶⁶ „A művészet valódi kitüntető jegye, hogy szemlélet, mégpedig világ-szemlélet.” Hans-Georg GADAMER, *Szemlélet és szemléletesség* (ford. Kukla Krisztián) = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, 128.

³⁶⁷ *Uo.*

³⁶⁸ *Uo.*, 123-136.

³⁶⁹ Itt jegyezhető meg, hogy a korai, ún. esszéisztikus Krúdy-recepció különösen fogékony volt Krúdy nyelvének érzéki-szemléletes jellegére. Lásd többek között: SCHÖPFLIN Aladár, *Krúdy Gyula = Krúdy világa*, 289-291, HEVESI András, *Krúdy Gyula = Uo.*, 295-301., Cs. SZABÓ László, *A züllött hajós = Uo.*, 602-608.

³⁷⁰ Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, 87-109.

³⁷¹ *Uo.*, 87-109.

nyelvben is véghezvihető ez a képiségre történő visszafordítás.”)³⁷² A képzelőerő nyelvi megjelenése mint szemlélet(esség) Krúdy portréinak esetében sem a leképezés, a valóságra vonatkozás hűségével függ össze, ellenkező esetben a múltból való egyszerű beszámoló lenne, amelynek épp az emlékezés hiányosságát vagy torzítottságát lehetne felróni.

De miben áll az a (világ)szemlélet, amely Krúdy portréiban a nyelv és a kép közös gyökerének számít? Más szóval, miért állíthatjuk, hogy az alakok a bemutatás pillanatában *megjelenő*, és nem inkább egy másik idősíkot áthidalni akaró *visszaemlékezések* produktumai?

Ehhez elsősorban a nyelvben megvalósuló *nézőpontok* adnak alapot. A portréalkotás ideologikusságát egyfajta *kultikus* hangvétel jelzi, amely az egykori alakok életvitelének különlegességét, akár magasabbrendűségét hirdeti. Az emlékéllátáshoz szükséges kultusz mindez, amely közös minden emlékműként konstruált tárgyban. (Az emlékbeszédek hangneme is szükségszerűen kultikus.)

Krúdy portréiban a művészek magasabbrendűségét az általuk képviselt tudás, a művészi megismerés képessége garantálja. A művészi kvalitás egyik fontos értékmérője, hogy a művész az átlagembernél többet tudjon, mélyebben ismerje azt a világot, amely körülveszi, és amelynek irányadó figurája. Azonban feltűnő, hogy a művészi többet tudás, megismerés mennyire a *látás* analógiájára elgondolt a portrékban. A szövegek narrátora szerint a művész abban emelkedik az átlagember fölé, hogy az életet mélyebben *látja*, látása által képes lényegiségeket felfedezni. Kóbor Tamás, akit Budapest mély, igazi ismerőjének állít be a róla szóló szöveg, a nagyváros kilencvenes évekbeli feltörekvését elsősorban *látja*.³⁷³ A látás itt nem(csak) a látás fogalmi értelmében érdekes, mint átlátás, keresztülnézés inkább valamiféle látomást jelent. A Kóbor Tamásról szóló portréban Pest nem más, mint egy antropomorfizált kép, méghozzá az élveteg, magát meghódítani vágyó nő szimbolikáját mozgósítja, amely Krúdy több szövegében, de elsősorban a *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* című regényben bontakozik ki igazán. Kóbor ebben a képvilágban pusztán egy felfogó, érzékelő szem, a látás médiuma, aki nem tesz mást, mint összegyűjti, magában koncentrálja a látásként megjelenő tudást.

³⁷² Uo., 109.

³⁷³ Lásd KRÚDY, Kóbor Tamás, *Budapest regényírója = A szobrok megmozdulnak: Írások az irodalomról*, szerk. Kozocsa Sándor, Bp., Gondolat, 1974, 188-191.

Ugyanezt a képletet teljesíti be több más művész,³⁷⁴ akik ezzel együtt a lényeglátáshoz szükséges introvertált művész típusának variációi. Az tűnik itt ki, hogy a megismerést látásként elszenvedő művészek valójában médiumok. Személyiségüket is a műalkotás mintájára konstruálják meg. Mű és személyiség „regényességben” való összeolvadása, az alkotó mint saját (élet)művének főhőse egy megkettőződő alapképletet teljesít be, miáltal a fikció, a lehetséges világok keletkezése válik láthatóvá.³⁷⁵ Végző soron ez adja a portrék öntükröző, a jelentést a képszerűség végpontjában felállító jellegét. Ez a regényszerűség, fikcionalitás akár anekdotikus, töredékszerű történetekben létesülő, de egy végző, mindent összefoglaló jelentéstől távolmaradó szemléletben konstruálja a figurát. A leírások ezáltal a nyelv nem reprezentáló inkább a színrevitelszerű, azaz megkettőződő jellegét mozgósítják.

Miben áll ez a megkettőződés? A regényes (értsd: különleges, nem mindennapi) a portrék esetében is elmozduló jelentésű. Az önmagát művészetébe transzponáló írói létformának annak pátozán túl egy másik, inkább rokonszenvet és részvétet keltő oldala is létezik. A portrék egy rétege szerint a „nagy”, átlagembert meghaladó személyiség feltétele az önmagát művészetében feloldó, az aszkézisig munkába merült életvitel. Természetesen (mint Krúdynál mindent) a művészi életforma kultuszát sem hagyja érintetlenül az irónia, hiszen a közelmúlt tipikus magyar íróira emlékezve az életmód nélküli szivársága a művészet önmagában vett értékét is kérdéssé teszi.³⁷⁶ Sok esetben a stilizált művészsors olyan kismesterekben ölt testet, akik neve halálukkal együtt eltűnt, terjedelmes életművük nincs arányban elismertségükkel.³⁷⁷ A múlt századi újságírói egzisztencia képviselői, a névtelenséget is felvállaló szellemi robot „szentjei és bolondjai” az írás etikája mellett mindig magukban hordoznak egy ironikus mozzanatot. Az irónia viszont ugyancsak nem más, mint a nyelv megkettőződő alakzata, amely semmiféle hierarchikus struktúrába nem rendezhető. Egyidejűség és egymáson kívüli lét egyaránt sajátja.

Látható tehát, hogy a portrék folyton változó-elmozduló nézőpontja nem teszi lehetővé az individuum valóságghú leképezését. Bár a portrék sok esetben egy individuum bemutatását, megértését célozza, az legtöbbször mégis egy *típusnak* rendelődik alá. Azt gondolhatnánk,

³⁷⁴ Lásd Uő., *Tömörkény = Írói arcképek Ambrus Zoltántól Móricz Zsigmondig*, szerk. Kozocsa Sándor, Bp., Magvető, 1957, 463-465. Továbbá: Uő., *Kisfaludy Károly = Írói arcképek Kármán Józseftől Kiss Józsefig*, szerk. Kozocsa Sándor, Bp., Magvető, 1957, 19-23.

³⁷⁵ Wolfgang Iser, *i.m.*, 108-117.

³⁷⁶ Lásd KRÚDY, *Régi magyar író ebédje = A szobrok megmozdulnak*, 145-147.

³⁷⁷ Itt kell megjegyeznünk, hogy a társadalomtól elkülönülő művész gondolata a 19. század egy létező művész-eszményét használja fel. A 19. század második felében alkotó művészeknek a társadalmi nyilvánosság terében alkotó alakja mellett legalább annyira jelen volt a tömegektől elzárkózó, arisztokratikus művész figurája is. Bővebben lásd: SINKÓ Katalin, *A művészi siker anatómiája 1840-1900 = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijarat, 2003, 7-66.

hogy a típus mint összefoglaló kategória, amely a hasonló jegyek összegzésén alapul valami átlátást, áttetszőséget ígér. Ebben az értelemben a fogalmi megismerést szolgálja. Krúdy portréiban viszont az tűnik ki, hogy a tipizálás szándéka nem annyira fogalmi összegzésen, sokkal inkább stilizáláson alapul. Ennek értelmében nem lezáró, megismerést rögzítő, hanem nyitott, változó jellegű, amely más, játékba vont szövegekre enged rálátást. Ez a szövegszerű hagyományokon alapuló értelmezés jól látszik például a „művésztípus” szemléletében, amely valami képszerű állandóként szervezi a múlt század íróinak portréit. Az általános, „bárki és senki” típusú „szegény magyar író” portréi³⁷⁸ árulkodnak legteljesebben erről a típusteremtő szándékról, amelyben egy névtelen, stilizált figura kerül „főhős” szerepbe. A közelmúlt magyar íróinak típusában előfordul, hogy egy névvel egyediesített „individuum” valójában egy akárkit takar, de ennek fordítottja is gyakori: amikor egy nagyon is markáns, irányadó személyiség a 19. századiságnak, a „múlt század” embertípusának pusztán jelölője lesz.

A típus stilizációi egy tőről fakadnak az olyan szövegalkotó eljárásokkal, amelyekben egy művész értelmezése regényhősben, emlékkönyv-figurában, egyszóval különböző képtípusokban futnak össze. A múlt századi „divatlap-,” „emlékkönyv-figurák”, „rézmetszetek másait” a művészportrék között is megtaláljuk. Ugyanez a képi szemlélet Krúdy történelemszemléletében is megvan, hiszen sorsfordító személyiségei képi geneológiára formálódnak. Így keltheti fel Bárczy István polgármester alakja a régi táblabírákkal való asszociációt, vagy Szemere Miklós keleties külseje az ősmagyarok képzetét. Az 1918-as októberi forradalom eseményei azzal együtt, hogy a magyar történelem kurucos–48-as hagyományaival teremtenek kapcsolatot, vezető alakjai is minduntalan előképükre, mintegy alteregóikra utalnak vissza.³⁷⁹ Hogy csak néhány példát említsünk: Garami miniszter arca a régi fametszetekről való jezsuita arcához hasonlít, Nagy György festői figurája egy képzeletbeli történelmi arcképcsarnokon belül Dózsával vagy a kurucokkal kerül rokonságba. Hock János, „a forradalom papja” a narrátor képzeletében Martinoviccsal asszociálódik. „Csak a szakállt és a bajuszt kell levenni a vértanú arcképéről – amint mostanában a hazafiak átalakítják Ferenc József-szakállukat s Vilmos császár-bajszukat – , a szörstelen figurán feltalálhatók a Hock János arcvonásai.”³⁸⁰

A fenti szövegek nemcsak a képi szemlélettel, de az idő problémájával is kapcsolatban állnak. A képként megjelenő, ezáltal megsokszorozódott személyiségalkotás a ciklikus időképet, az „örök visszatérés mítoszá”-t mozgósítja.

³⁷⁸ Lásd KRÚDY, *Magyar író = Írói arcképek II.*, 526-529.

³⁷⁹ Lásd KRÚDY, *A Magyar Köztársaság almanachja*, 51.

³⁸⁰ KRÚDY, *Hock, a forradalom papja = A Magyar Köztársaság almanachja*, 51.

Ugyanakkor a képi megjelenés az identitás rögzíthetetlenségét is maga után vonja. Krúdy különösen vonzódik a két világ határán álló személyiségekhez, akiknek külső, fizikai megjelenése nem felel meg annak a „belső tartalomnak”, amelynek okán a közösségi emlékezetben fennmaradtak.³⁸¹ Gyakran a 19. századból a 20. századba való átmenet – amely Krúdynál nemcsak korszak-, hanem világszemléleti határ is egyben – jelenti ezt a választóvonalat, amelynek hol ide, hol oda húzó kettősségében szenved a figura. Egyfelől a személyiség titkáról, az identitás rögzíthetetlenségéről beszélnek az ilyen típusú portrék. Ugyanakkor a képi megismerésmódról is, amelyben minden *megjelenő*ként értelmezhető, így szükségszerűen ellenáll a hierarchikus rendezettségnek, azaz itt a személyiség koherenciájának. A személyiség fizikai-szellemi dichotómiája ugyanúgy relativizálódik, mint az az elv, miszerint a külső megjelenés a belső világ tükré. A személy más-más nézőpontból – és az emlékezet szűrőjén keresztül – adódó látványa ugyanúgy eltérő értelmezéseket hívhat elő, mint a szintén emlékezetben fennmaradt tettei. A képből kiinduló és képben maradó értelem, amely ugyanakkor a személyiség identitását célozza, tisztán látszik például a Cholnoky Viktorról szóló szövegben, amelyben a személyes találkozás nem, ellenben a nyári dunántúli táj teljes gazdagságban képes kirajzolni alakját.

„Ezen pünkösdi napsugáros délben, az idegen házikó kis kertjében, az ismeretlen várost szemlélve a hegyről, Cholnoky Viktor karaktere jobban kibontakozott előttem, mint akkor, amidőn órák hosszáig vele szemben üldögéltem.”³⁸²

Krúdy portréiban tehát a megismerés végpontját mindig valamilyen *kép* jelenti. A nyelvileg rajzolt arcképek nem valami eredethez, hanem egy másik képhez való hasonlítása a nyelv által elvárt jelentés kritikájának tekinthető. A képek itt nem a leírás tárgyaiként ékelődnek be a szövegekbe, képekhez való hasonlításukban maga a kép jelenik meg végső értelemalapként. Csak a tekintet logikáján belül lehet a személyiségeket megragadni, és így képi analógiára verbalizálni. Az értelem így egy kettős közeg: kép és az „*olyan, mint*” vagyis a hasonlítás gesztusa révén folytonos elmozdulásban formálódik.

³⁸¹ Lásd például a Világ című lap főszerkesztőjének, Purjesz Lajosnak a portréját. „Ám ezt a gyönyörű magyar lendülést nem az Egyetértés csinálta, hanem az a korszak, amelynek egyik legmegértőbb fia volt P.L., aki (...) olyan szelíd, szemérmes és érzékeny fiatalember, hogy a felületes szemlélőnek P.L., láttára Eötvös báró Karthauzija vagy valamely egyéb tizenkilencedik századbeli szentimentalizmus jut az eszébe.(...) Ez a főszerkesztő olyan költői elmerültséggel, ábrándos fejtartással, barátságos nyájassággal járt-kelt Budapest utcáin, mintha valamely családiasan szelíd, régi világbeli szépirodalmi lantnak volna a szerkesztője, nem pedig annak az újságnak, amelyet mindig a legradikálisabbnak mondanak már az osztrák-magyar birodalomban is.” KRÚDY, *A főszerkesztő = Egy krónikás könyvből*, szerk. BARTA András, Bratislava, Madách, 1987, 332-333.

³⁸² KRÚDY, *Cholnoky Viktorról = Irodalmi kalendárium: Írói arcképek*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1989, 435.

5.4 Képbe dermedt pillanat: festmény, fotográfia

A személyiség látványalapú konstrukciója Krúdy szövegeiben gyakran él az anyagi kép: a fotográfia, a festmény közvetítésével. A képjelenségként rögzült portré maga is átmeneti, határokon álló képződmény: egyszerre időn túli,³⁸³ halott tárgy, ugyanakkor mégis mozgó, tűnékeny, az élők világával érintkező fenomén. Különösen a Szindbád-novellák világában látszik jól a képnek az időt egy „imaginárius” pontban rögzítő, megállító, de a képzelet által mégis megelevenített kettőssége. Szindbád emlékidézései során előfordul, hogy a múlt a fotográfus kirakatából, festett portrékról néz vissza. A tekintet itt kétirányú, mivel nem lehet biztonsággal megállapítani, a kép esetében ki néz kit: Szindbád látását a kép tekintete irányítja vagy fordítva: az antropomorf kép Szindbád megelevenítő tekintetének produktuma. Ráadásul a látás médiuma egy másik közvetítőt, az emlékezet közeget is beiktatja. Ez az emlékezet a *Szindbád ifjúsága* ciklusban valami korokat átívelő, közös, képi hagyományokon keresztüli emlékezés, amely például a középkor homályába vész.³⁸⁴

Krúdy szövegeiben milyen önértelmezési lehetőségei lehetnek a tárgyi minőségben megjelenő képnek? – tehetjük fel a kérdést. Először is elmondható, hogy az anyagszerű kép a mítoszteremtés útja, azaz egy mítoszi értelemréteget jelöl ki. A kép átlelkesítése, a festett portré mint az egykori személy megidézése, elevenné tétele akár egy mitikus tudat imitálása is

³⁸³ Török Ervin megfogalmazásában: „A fénykép pillanata így nem kimerevített időpillanat, hanem elfordulás az idő pillanatszerűségétől. A fényképre vetett pillantás a kőbe dermedt pillanat imaginárius lélegzése.” TÖRÖK ERVIN, *Telegráf, telefon, fénykép: Dobiecski*, Literatura, 2002/3, 359.

³⁸⁴ „A podolini kolostorban – gondolta magában egyszer egy őszes férfiú, éjszaka, őszfelé, odakint a háztetőkön ködből való kéményseprők jártak a nedves holdfényben – volt vagy van egy régi kép, a képen torzonborz ember, a bajusza boglyasan felfelé kunkorodó, mint a hősöké, a szakála tömör és rozsdaszínű, mintha egy göndörhajú nő vöröslő hajából való volna, a szeme két karika, benne hosszúkás, világoskék szemgolyó, az arca pedig piros, mint a bor fénye napos téli időben a fehér asztalon: ez volt herceg Lubomirski.

Ki volt, mi volt a herceg, mielőtt kopottas, aranyozott ráma között elfoglalta volna helyét a régi kolostorban? – ez szorosan nem tartozik e történethez. Elég az hozzá, hogy ott volt, a bolthajtás alatt a falon, amelyeken a régen megholt szentek játszadoznak egymás között. Szent Anna egy kis számolyon üldögélt, az arcát megérintette a régiség, csak két tekingetett kérdőleg a diákokra, akik a folyosó kockakövein csizmában kopogtak. Mintha állandóan a leckék megtanulásáról tudakozódott volna a szent asszony. György sárkányát öldökölte – a közepén helyet foglalt Lubomirski úr.” KRÚDY, *Ifjú évek = Szindbád*, szerk. Kerekes Ferenc, Bp., Unikornis, 18. kötet, 14.

lehet. Krúdy szövegeinek is van egy olyan rétege miszerint a megholtak megörökített arcképük által továbbra is kapcsolatban állnak az élők világával. Ha mindezt egy mitikus tudat megnyilvánulásának tekintjük, a felvidéki témájú Szindbád-novellák középkort idéző miliője megerősíteni látszik. Szindbád az emlékezés jelenében is mintha ezzel az örök középkorba süllyedt várossal találkozna. Szindbád életén túlnyúló emlékezés távlata, a múlt csakis ebben a kimerevített, örök jelenben (a múlt jelenében) ragadható meg igazán. A képekre visszatérve, Lubormiski herceg portréja a podolini kolostor faláról háromszáz év távlatából is gondviselő szerepet tölt be: óvja és fegyelmezi a várost.³⁸⁵ A képi tekintet itt is oda-vissza működik: az ősök ráhába költözése csak időleges elvonulás, valójában a képek révén továbbra is kapcsolatban vannak az élők világával. A képhez való ilyesfajta hozzáállás a művészet korszakát megelőző „kép korszakára” emlékeztet, amelyben a kép nem pusztán műtárgyként szemlélt, hanem élő, kultikus szerepet töltött be.³⁸⁶

A mitikus tudatról tett megállapításokat erősíti az is, ha megfigyeljük, hogy a kép szemiotikája körforgásszerű időszemléletet is képez. Nemcsak a falon függő portré, de az élők világa, a generációk változatlan ismétlődése is a visszatérő, ha úgy tetszik megállt, de semmiképpen sem a lineáris időképzetet veti fel. Az arckép esetében is elmosódik a határ élők és a holtak között: mivel az arckép nem reprezentál, hanem eggyé válik jelöltjével, azaz maga is megelevenedhet. Az arcképet szemlélve a kép is visszanézhet a szemlélőre. A *Szindbád és a színésznő*ben így olvasunk erről:

„A mostani házigazda éppen úgy dörzsölgeti össze a kezét a kandalló előtt, mint az ősapja. Egészen bizonyos tehát, hogy a falon függő, festett nagyapák és ősapák nem mentek el innen. Tavasszal az eleven házigazda háta mögé állnak, és a fülébe súgják: repcét vess a Kállás mezőbe... (...)

Asszony is volt a háznál. Fiatal, halovány, csendes asszony. De Szindbád nagyon jól tudta, hogy a fehér, vérszegény menyecskékből egykor pirosképű, domború keblű asszonyságok lesznek, mert hisz a nagyanyjuk is ilyen volt. (...) Majd ősz fejjel táncolnak az unokájuk lakodalmán, és aztán a falra költöznek arany ráhába, olajba füstve, hogy onnan figyeljék az utánuk következő asszonyok sorát, örömét és bánatát.”³⁸⁷

A dolgoknak *láthatóként* (és nem testetlen reprezentációként), megelevenítésként való szemlélete a létet és megjelenőt egységként elgondoló fenomenológia gondolatait veti

³⁸⁵ KRÚDY, *Szindbád a hajós: Első utazása* = Uo., 24.

³⁸⁶ Lásd Hans BELTING, *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt* (ford. Schulz Katalin), Bp., Balassi, 2000, 1.

³⁸⁷ KRÚDY, *Szindbád és a színésznő* = *Szindbád*, 118-119.

fel.³⁸⁸ A kép ekkor nem reprezentáció, amely kijelöli a tekintet helyét, inkább megtestesülés, ahol is a látó és láthatatlan felcserélhető, egymásba fonódik. Nemcsak a szemlélőnek de a láthatónak is van teste; a Szindbád-novellákban a keretből kilépő-visszaköltöző asszonyságai nem felismerhető személyiségként, hanem inkább testként jelöltek. A testies láthatóságról beszél a már korábban említett novella, amelyben Szindbád csodálkozva állapítja meg, hogy háromszáz év távlatából mennyi Lubormiski-képű férfi van a városban.³⁸⁹ Az arckép szemlélése és a testi termékenység közti megfelelés az „ismétlődés” elvét követi, amely szerint – egy újabb Krúdyra jellemző motívum – az eredetnek a kép (képmás) lesz a hordozója. Ami létezik, az csakis megjelenő, látható lehet, a látható így soha nem egy elvont eszmére, hanem egy másik láthatóra, azaz egy képre utalhat.

A képi eredet és a hasonmás (itt inkább utánzat) hasonló kettősségét egy másik Krúdy-toposz: a Kossuth-képek mintájára formálódó Kossuth-képű férfiak vagy Erzsébetet utánzó nők témájában is megtaláljuk. Itt látszik igazán, hogy a tárgyyszerű portré nem annyira a személy rögzítésére, azonosíthatóságára szolgál, hanem legalább annyira éri el az arc szétszóródását, amelyben az eredet (amely maga is képmás!) csak az utánzatban lesz felismerhető.

A 19. századi magyar történelmi személyiségek képmása szintén a használatban, a képpel való élő kapcsolatban válik kultusztárggyá. Az arckép itt egy olyan ősi, mitikus-vallásos képzetkörben áll, amely a képet nem a pusztán a szemlélésben (mint a műalkotás esetében), hanem a gyakorlati életbe fonódva, használatban mutatja meg.³⁹⁰ A függetlenségi hagyományt ápoló házakban jelen levő Kossuth-kép több szövegében – például a *Kossuth fia* című regényében – nemcsak az emlékezés médiuma, hanem szentkép, ereklje is, amelyhez imádkoznak a magyarok. Ilyenkor a kultikus gyakorlat, a hagyományok fenntartásának gyakorlatiassága jelöli ki a képhez való viszonyulást. A Kossuth-kultuszt legintenzívebben bemutató szöveg (regény?), a *Kossuth fia* az arcképet a hozzá való ősi, művészet előtti szertartásos használatban idézi fel, például Kossuth Ferenc korteskörútja kapcsán:

„Kossuth Ferenc sokfelé fordult meg a Tiszán innen és a Tiszán túl, járt Cegléden, Debrecenben, Nyíregyházán, ezekben a tősgyökeres magyar városokban, ahol atyjának arcképe

³⁸⁸ MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem* (ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás) = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 2002, 53-77.

³⁸⁹ Krúdy: *Szindbád, a hajós* (Első utazása) = *Szindbád*, 24.

³⁹⁰ Lásd Hans BELTING, *i.m.*, 1.

minden házban a legfőbb szentkép helyén függött, akihez imádkoztak a magyarok, vagy fogcsikorgatva közölték az arcképekkel bajaikat, keserőségeiket.”³⁹¹

Utóbbi citált szöveghelyből az is kitűnik, hogy a kultikusan felmagasztalt tárgy – és ezzel együtt az ábrázolt személy – az ironikus lealacsonyítás eszközévé is válik. Hiszen a mindennapi élet kisszerűségében való jelenlét épp a kultikus hozzáállás nagyszerűségét, annak mindennapok fölöttségét kezdi ki. (Hozzátehetjük: hasonló ehhez a nagy személyiségeket utánzó törekvés, hiszen a Kossuth vagy Erzsébet királynő külsejéhez való idomulás nemcsak a hozzájuk való kultikus viszonyt jelzi, de legalább annyira éri el az eredet egységének, kiválóságának leépítését is.) A személyes emlékezés hangja is felidézi ugyanezt a képkultuszt – és ezzel együtt az iróniát: „Az én gyermekkorom egy olyan házban múlt el, ahol a falakról Kossuth és Garibaldi, Erzsébet királynő és Andrássy Gyula kövön nyomtatott arcai figyelmezték a családi eseményeket” – emlékezik a narrátor *Az öregebb Andrássy* című szövegben.³⁹² A már említett képben maradó, kép által létrejövő értelem teremődik itt is, hiszen a mérvadó személyiséggel való azonosulás csak utánzásként jöhet létre.

„Akkoriban Andrássy Gyula volt az a férfi, akihez hasonlítani szerettek volna a vidéki urak. Míg a nők koszorúba kötötték a hajukat, mint az ifjú Wittelsbach-hölgy.”³⁹³

Ez az ironikus szövegrész szintén a láthatóság, a „kép igazságát” hirdeti. Hiszen az azonosulás vágya csak a képi láthatóság alapján tud megtörténni. A testi hasonlóság ismétlődése ugyanakkor kitörli a reprezentáló szándékot. Az arckép esetében a reprezentáció az individuum egyediségére vonatkozna, de mindezt a képmások megsokszorozódása érvényteleníti.

A fenti novella szerint a történelmi alakok hierarchikus rendjében a Kossuthot ábrázoló kép, festmény, a Kossuth-kultusz egy tartozékaként, mint a szabadságharcra emlékeztető ereklje funkcionál. Bár a kép ebben a funkcióban kultusztárgy, érzelmi azonosulást kiváltó eszköz, a szöveggé stilizált Kossuth-kép túlmutathat anyagiságán, a képi reprezentáció kérdéseit is felvetheti. A *Kossuth-kép és Petőfi-kép az ablakokban*³⁹⁴ című szövegben a személyiségekről csupán a képek közvetítenek. Kép és test, képzelet és valóság egymásba tűnéséről beszél ez a szöveg. A Kossuth-kép állandó imaginárius jelenlétére

³⁹¹ KRÚDY, *Kossuth fia*, Bp., Magvető, 1976, 193.

³⁹² KRÚDY, *Az öregebb Andrássy = A XIX. század vizitkártyái*, 108.

³⁹³ Uo.

³⁹⁴ KRÚDY, *Kossuth-kép és Petőfi-kép az ablakokban = A szobrok megmozdulnak*, szerk. KOZOCSA Sándor, Bp., Gondolat, 1974, 18-20.

figyelmeztet, hogy az őt szemlélő, vele egykorú emberek valahogy külsejükben is hasonlóvá váltak a „turini remetéhez.” Ezzel szemben a szöveg azt is állítja, hogy Petőfiről nem maradt fenn hiteles arckép, lénye éppen ezért veti fel a rögzíthetetlenség képzetét, amelyről az olyan metaforák beszélnek, mint „szikra”, „láng”, „megcsillanó napsugár.” Az arckép esetében az látható, hogy a megfestett kép és alanya elválaszthatatlan, mivel a személynek csak a róla készült kép kölcsönöz valamifajta (képi) identitást. A kép itt saját magára reflektál, nem lehet nyelvre lefordítani, csakis egy másik kép által, amely viszont csak a hasonlóság, (nem azonosság!) azaz az elkülönböződés révén lehet kapcsolatban az eredetivel.

Kép nélkül itt nincs személyiség (lásd Petőfi elképzelhetetlensége, illetve örökifjúként való elképzelése a Madarász-kép alapján), de mivel portrékról van szó, a kép itt jellé is válik, amely képi önállóságától elkülönböződve tükrözni, illusztrálni képes. Ezáltal folytonos átmenetben létezik: a kép a személyt is jelenti, ezt erősíti kultusztárgy szerepe, ugyanakkor a személy a róla készült festmény közvetítése révén az imagináriusba oldódik. (Egyébként, Petőfi kapcsán az (arc)képi rögzíthetetlenség személyiségbeli rögzíthetetlenségét feltételező gondolat az *Ál-Petőfi* című regényben teljesebb ki igazán a – Krúdynál egyébként jelentős – ál- vagy hasonmás problémakörben. Az *Ál-Petőfi*-ben szintén van egy olyan megnyilatkozás, amely Petőfi-portrék hiteltelenségére, az eredetivel való nem megfelelésre utal.)³⁹⁵

Egy másik optikai médiumként a fotográfia szemiotikai beékelődését is megtaláljuk, amely az individuum (technikai) közvetítettségét, távolságát teremti. Az időt legteljesebben tematizáló Szindbád-novellákban a női arckép a távolság, a képben rögzült, halott tekintet médiuma.³⁹⁶ A *Női arckép a kisvárosban* című szövegben a szemlélt távollelő képzetét kelti fel a „fáradt”, „hervatag”, melankolikus tekintet, továbbá az, hogy a képi leírás nem utal közvetlenül a személyre. Ugyanez az alaphelyzet figyelhető meg a sok szempontból Szindbádhoz hasonlító útitárs szemlélődéseiben, amikor Hartvigné melankolikus, befelé néző tekintetét látva még a művileg közvetített pillantással való találkozás sem jön létre.³⁹⁷

³⁹⁵ „Az egykori Esterházy-házban, ahol a tisztartó család lakott, volt egy szoba, amely a Balaton felé nyílt gyengéden sodrott függönyökkel borított ablakaival, és ez volt a ház szentélye, mert itt függött a falon Petőfi Sándor képe, amint egy vándor piktor emlékezetből lefestette a költőt. Bizony nem hasonlított ez a kép Barabás vagy Orlai képéhez, de ki tudná, hogy valójában milyen volt a költő, amikor eltűnése után már néhány esztendő múltán úgy elenyészett alakja, hogy azt sem tudták némelyek bizonyosan, hogy szőke volt, avagy barna?” KRÚDY, *Ál-Petőfi, Regények és nagyobb elbeszélések 9.*, szerk. BEZECZKY Gábor, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 2009, 414.

³⁹⁶ KRÚDY, *Női arckép a kisvárosban* = Szindbád, 40.

³⁹⁷ KRÚDY, *Az útitárs* = Regények és nagyobb elbeszélések 7., szerk. BEZECZKY Gábor, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 2008, 216.

A fotográfia egy másik jelentésköre az idő tematizálása, amelyben a kép a múlttal való találkozás lehetőségét jelenti. Ilyenkor a fénykép technikája, egy adott pillanatot változatlanul reprodukáló jellege válik figuratív jelentések hordozójává. A fotográfia idővel való kapcsolata képződik meg például *A hidon* című novellában. Szindbád Amália medalionjában saját magával is szembesülve, ekkor önmaga időbeli másikkal áll szemben.³⁹⁸ Ugyanakkor az idő egy lineáris modelljét feltételező múltképzet mellett annak másik, ciklikus-egyidejűsítő képzete is létezik, hiszen a Szindbád emlékét őrző Amália alakja összemosódik egykori szerelmével.

Mindezeken túl a fotográfia egyfajta viselkedési jelrendszert is életbe léptet: a gondosan beállított, művileg megtervezett, kirakat számára készült fotók a kisvárosi jellegzetes személyiségek arcképcsarnoka. A fénykép itt a személy(iség) közvetítő közegeként funkcionál, azonban épp a közvetítettség reflexiója: a beállított, megtervezett látvány törli el az individuumot, teszi a kép tárgyát sokszorosítható típusná.³⁹⁹

A fotográfia beállított pózainak jelrendszere a művészportrék esetében is jelen van, amelyben az valami állandó, időnek ellenálló, tipikus személyiségjegyeket konstruál. A kép emlékéllító szándéka itt kapcsolódik a nyelv médiumával, hiszen a fotográfiához hasonlóan a nyelvben létesülő portré is a felejtésnek való ellenállásként kap formát.

Az *Emlék Arany Jánosról* című szöveg „látásélménye” a képi medialitás olyan kérdéseit tematizálja, mint az eredet és a (művészi) megformáltság viszonya. A költővel csak a múlt egyik alakjaként, versei és a róla készült képek révén találkozó narrátor, őt csak a művészet vagy az esztétizált mindennapok közvetítettségében tudja elhelyezni. Fontos a költő képének kontextusa, beágyazottsága: a szöveg a „magyar történelmi arcképcsarnok”, vagyis a múlt századi magyarok (akikhez a korabeli átlagpolgár hasonlítani akart) tagjai közé sorolja be. A múlt századi, a jelenben már csak ideálként elérhető vezető személyiségek hasonlósága képi szemantikára elgondolt, a képi közvetítettség kérdését veti fel. A „mélabús és elgondolkodó” arckifejezésű képeket elnézve a narrátort az eredet és a művészi medialitás kettőssége foglalkoztatja. Mennyi az eredeti és ahol kezdődik a művész kézjegye ezekben a képekben? „Talán ugyanazon rajzoló készítette ez arcképeket, a „magyar történelmi csarnokot”, vagy a valóságban is így volt?”⁴⁰⁰ – teszi fel a kérdést. Az arcképek ugyanakkor nemcsak egymáshoz hasonlítanak, de a mindennapok jelenébe is szétszóródhatnak, amely

³⁹⁸ KRÚDY, *A hidon* = *Szindbád*, 44-48.

³⁹⁹ „Fehér ruhás nők, kezükben csipkenapernyővel (amelyet néha válluk fölött kinyitottak, midőn is mindkét kezükkel megfogták az ernyők széleit), csipkés nyári kalapok, derékon láncok, ékszerek: ezek voltak többnyire az asszonyok.” KRÚDY, *Női arckép a kisvárosban* = *Szindbád*, 39.

⁴⁰⁰ KRÚDY, *Emlék Arany Jánosról* = *Írói arcképek*, 230.

által a jelen csak a képileg teremtett múlt halvány utánzata lehet – ahogy más Krúdy-szövegben láthattuk ezt.⁴⁰¹ Ez a testi, ugyanakkor szemantikai szétszórtság teszi lehetővé, hogy az arc személyiségen túlmutató „kópiává” váljék, a múlt századi magyar ember típusává, vagyis az utókor számára emlékezésre érdemes szimbolikus, kollektívumot reprezentáló alakká.⁴⁰²

Talán az eddigiekből láthatóvá vált, hogy Krúdy szövegei a nyelv közvetítésében tudnak akár festményekről, akár fotográfiákról beszélni. (De meg is fordítható a kérdés: a képek a nyelvről, az olvasásról beszélnek.) Éppen ezért nehezen lehet különbséget tenni az anyagszerű kép továbbá az emlékezés, a képzelet jelentésszervező munkája között. A tekintet egyszerre lehet külső és belső, vagyis az észlelés és a gondolkodás minőségeit egyszerre foglalhatja magában.⁴⁰³ Krúdy portréi is ezen a hagyományon belül közelíthetők meg igazán, hiszen Krúdynál nincs különbség a valóságosan szemlélt vagy pusztán elképzelt kép között. A szemlélet és a képzelet egyaránt képes mentális képeket előhívni. Mivel a tárgyszerű képek mindig már olvasottak, a szemlélet által kapnak jelentést, semmilyen értelemben nem szilárdabbak, határozottabbak, mint a mentális képek.⁴⁰⁴ A képek olvasása valamifajta köztes, meghatározatlan hely, hiszen nem lehet pontosan meghatározni, hol is teremődik az értelem. Krúdy képeket olvasó és teremtő hősei inkább a kép szerint vagy a képpel látnak, és sokszor nem látják a képet a maga tárgyi, dologszerű mivoltában.⁴⁰⁵ Ebben az értelemben lehet a szemlélt kép a személyiségről beszélő tárgy, egyfajta nyom, amely a képzelet jelentésteremtő munkáját hívhatja elő. Például – ahogy láttuk – időtlen, tipikus személyiségjegyeket teremtve a személynek a közösség reprezentálójaként kölcsönözhet létet.

Mindebből következik, hogy a képpel vagy kép szerint való látást nemcsak az optikai médiumok közvetítése valósítja meg. A képzelet vagy belső kép is ugyanúgy az idő vagy a távolság kérdéseit veti fel. Befejezésül a képzelet időt rögzítő természetének példájául a *Rózsa*

⁴⁰¹ „Vajon végképp eltűntek az utókorból ezek az acélmetszetes figurák? Nem maradt meg a hajuk, szakálluk, homlokuk, szemük és koponyájuknak mása valamely ma élő férfiún?” *Uo.*

⁴⁰² „Egy kópia az egész arc: a régi világbeli tisztességes, becsületes és szegény magyar ember típusa, aki előre megszabott határok között, meglepetést nélkülöző ösvényen, kalendáriumi egyhangúsággal ballag sírja fel.” *Uo.*, 231.

⁴⁰³ Boehm megfogalmazásában: „Ha a vizuális folyamat mindenkor stilizálja a meglevő adattömeget, s a szemléleti világ bőségéből csupán meghatározott aspektusokat emel ki, akkor minden látás, éppen ha sikerül, átlátás.” Gottfried BOEHM, *Látás: Hermeneutikai reflexiók*, 224.

Pszichológiai megközelítésben a tekintet strukturálódása identitásteremtő folyamat. Lásd: „Néhány kiemelkedő vonás nemcsak meghatározza az észlelt tárgy azonosságát, hanem teljes, egységes alakzatként is tünteti fel. Az emberi arcot, csakúgy, mint az emberi testet, a lényeges összetevők (...) általános alakzatában ragadjuk meg, amelybe aztán beilleszthetők a további részletek.” Rudolf ARNHEIM, *A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája* (ford. Szili József és Tellér Gyula), Bp., Gondolat, 1979, 57.

⁴⁰⁴ W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?* (ford. Szécsényi Endre) = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárát, 1997, 343.

⁴⁰⁵ Lásd Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem*, 57.

Sándor... című regény egy narrátori kitérőjét idézhetjük, amely a szabadságharc képi konstrukciójának szép példája.

„Szabadságharc! Kossuth Lajos!

Álmok, amelyeket azóta már a negyedik generáció álmodik.

Ábrándok, amelyek hetvenöt esztendő múltán is ragyogó meseruhában járnak közöttünk. Tulajdonképpen nem látjuk a százesztendőös embereket, akik még élnek itt-ott az országban, hanem mindig csak az ifjú, gyönyörű honvédeket nézzük képzeletünkben.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ KRÚDY, Rózsa Sándor, *a betyárok csillaga Magyarország történetében = Az utolsó gavallér*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1980, 102.

6 KETTŐS STRUKTÚRÁK: AZ ÉRTELEMADÁS SZÍNREVITELEI

Már az előző, képről szóló fejezet is láthatóvá tette a Krúdy-szövegek kettősségeken alapuló alakteremtését. Hiszen az alakok képi létezés módja úgy formálja az identitást, hogy önnön képi médiumát is játékba hozza. Az ilyen képszerűen formálódó alakokban mindig ott van a hasonlítás köztessége. Nem csak a fent vázolt esetekben van ez így. A Krúdy-prózának még a leginkább elkülönülő, akár egyedi vonásokkal felruházott szereplőiben is jelen lehet a középpont nélküliség. Mindez jelenthet énmegkettőződést, mint például az *Álom* és az *Árnyék* alteregófiguráiban – előbbi az *Asszonyosságok díjában*, utóbbi a *Nagy kópéban*. De a szereplők önstilizáló hajlama, irodalmi mintára való önidentifikációjuk nem kevésbé az ismétlésen alapuló alakteremtést veti fel.

Az alakok kettősségek mentén való formálódása az alteregó, a hasonmás problémájához kapcsolódik. Arról, hogy a Krúdy-recepció hogyan értelmezte az alteregó kérdését, később ejtünk szót. Előbb azt a kérdést kell megválaszolnunk, hogy milyen értelemben beszélhetünk egyáltalán hasonmásokról, alteregókról. Mit jelent valójában, és Krúdy prózájában milyen értelmezési keretbe állítható?

Arról is volt már szó, hogy Krúdy szövegei a mítosz értelmezés módját is felhasználják, magukba építik. A mítoszi gondolkodáshoz, világképhez szorosan hozzátartozik, hogy az alakokat egy-egy archetípus variációjaként formálja meg. Szintén a mítoszi elvhez tartozik Krúdynál a ciklikus világkép. Ez a körkörösség ismerhető fel például a *Napraforgó* című regényben Evelin reinkarnációiban (amelyben a „rég” módosult alakban tér vissza), de abban is, hogy Álmos Andor évenként meghal majd újjászületik. Nem kevésbé az *N. N.* című regény címszereplőjének „identitászavarában”, amikor is fiában egykori énjét véli

felismerni, és ezt az azonosulást egy kis időre a történet is átveszi. Mindez magyarázható a mítosz álomszerűségével, amelyben nem a tudat és az individuum elkülönülő, egyénekre osztódó princípiumai dominálnak. A dolgok feloldódó határaiban, amelyben minden mindennel érintkezésben áll a személyiség határa is elvész, alteregókká, egy típus megsokszorozódott variációivá szóródik szét – teret nyitva ezzel a tükörképszerű szövegalakzatoknak.⁴⁰⁷

Mindehhez értelmezési keretként egyrészt a pszichoanalízis szövegei kínálkozhatnak, mint amelyek jelentős lépéseket tettek az ember *másikjának* megközelítésére. Másrészt a primitív gondolkodásminták, a mítoszi gyökerek a kultúra számos jelenségében is felbukkanhatnak, szövegek, korok közötti kapcsolatot jelenthetnek. Az orosz szemiotikus, Jurij Lotman a szimbólumokat a kultúra olyan összetevőiként tárgyalja, amelyek annak ősi, örök alapjaira emlékeztetnek.⁴⁰⁸ Ebben az elgondolásban a szimbólumok, archetípusok a kultúra sokrétű szövegeibe épülnek be, amennyiben aktív kölcsönhatásba lépnek az adott kulturális kontextussal. Az irodalmi szövegek visszatérő típusai – Lotman egyik példája a „bukott nő” – a gondolkodásunkban meglévő állandó sajátosságokra figyelmeztetnek, valamint a kulturális megújulás képességét reprezentálják. Lényegében ehhez a gondolathoz kapcsolódik Meletyinszkij is, amikor a mítoszt tágabb kontextusban, az irodalom, a pszichoanalízis közvetítő közegével összefüggésben tárgyalja. Eszerint a mintaadó, „örök jellemek”-ként aposztrofált irodalmi típusok – mint Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Mizantróp – szintén a kulturális emlékezet, a kulturális alkotásokban való szüntelen megújulást reprezentálják.⁴⁰⁹

Ezen a tágabb, kulturális kontextuson belül Krúdy álomszerű személyiségalkotása azzal a romantikus hagyománnyal mutat rokonságot, amelynek egyik markáns megnyilvánulása a romantikus *Doppelgänger* motívuma. Ezt a kapcsolódást az is támogatja, hogy a Krúdy esetében – hasonlóan E.T.A. Hoffmann szövegeihez – a hasonmással való találkozás gyakran kísérteties tapasztalat, a személyiség tudatalatti, elfojtott rétegével áll kapcsolatban. (Újra csak az *Asszonyosságok díja* és a *Nagy kópé* című regényekre utalhatunk.) Más esetekben – és tegyük hozzá, ez a gyakoribb – nincs ilyen radikális szétválás a „valós” és az árnyék én között, azonban a megkettőződés itt is a halált foglalja magában, azaz nem kevésbé kísérteties tapasztalat. (Ezt látjuk majd *Az útitárs* című regény elemzésében.)

⁴⁰⁷ Lásd ezzel kapcsolatban Wolfgang Iser meglátását, amely szerint az ember kettős struktúrája: a fikcióban való tükröződés az álommal és az ego ritmusával van analóg viszonyban. Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, 114-117.

⁴⁰⁸ Jurij LOTMAN, *Szimbólum a kultúra rendszerében* = J. L., *Kultúra és intellektus* (ford., szerk. Szitár Katalin), Bp., 2002, 80.

⁴⁰⁹ MELETYINSZKIJ, *i.m.*, 359.

Azonban a kultúrában folytonosan vándorló szimbólumok gondolata Krúdy szövegeinek esetében csak részleges eredményt hozhat. Az életmű vizsgálatát ugyanis az egyoldalú hatás-befogadás kapcsolatára szűkítheti. Annál, hogy Krúdy prózája ebben a tekintetben romantikus áthallásokat ébreszt, lényegesebb kérdés, hogy a hasonmás jelensége a *Krúdy-szövegeken belül* milyen összefüggésekbe ágyazható. A szövegek hasonmás-, illetve többszöröződés-elve nemcsak valamiféle beépült kulturális hatás, hanem a Krúdy-próza lényegi kérdéseire is elvezet. Ebben az esetben a recepcióra tekintve kell rövid kitérőt tennünk.

Az utóbbi évek kutatásai bebizonyították, hogy a Krúdy-próza nem a koherens, önidentikus személyiség mintájára teremti alakjait. Sokkal inkább érvényesül az alakok képlékeny, mozgó identitása, amelyben inkább az identifikáció folyamata, semmint valamilyen végpontja ábrázolódik. Azt a megállapítást is adottnak vehetjük, miszerint az identitás változékonysága szövegszerű, narratív eljárásokkal áll összefüggésben. A fikció működés módjára lehet ráismerni akkor is, amikor valamilyen mítoszt, archetípust mintát mozgósítanak a szövegek. A *Napraforgó* című regény értelmezéseit említhetjük, annak bizonyításaként, hogy a bináris oppozíciókban formálódó alakok rendre le is bontják a beépített mítoszi mintát.⁴¹⁰ Azaz a mítoszokhoz, archetípusokhoz – mint szövegekhez – való viszonyulás nemcsak az azonosuló, de a távolságtartó, elidegenítő eljárásokat is magába foglalja.

Másrészt az is nyilvánvaló, hogy Krúdy alakteremtése sok esetben nagyon is „valós,” számos, a szerzői életformára és a korabeli társadalmi életre utaló elemet tartalmaz. Ezzel függ össze, a szakirodalomnak az a vonulata, amely az írói referenciákat mozgató hősöket Krúdy alteregóiként értelmezte. Hasonló a – tegyük hozzá – naivan tükröző hozzáállást mutat a szövegekben ábrázolt világnak egyfajta társadalom- és kordokumentumként való olvasata is.

Jelen értelmezés a recepció azon vonulatához kapcsolódik, amely a hasonmást nem a szerző-hős szintjén vizsgálja, sokkal inkább a középpont nélkülség, az ismétlődés szövegalakzatok egyik megnyilvánulásának tekinti. A Krúdy-recepcióban utóbbi értelmezésmódra is volt már példa. Fabó Kinga tanulmánya⁴¹¹ a *Napraforgó* című regényt értelmezi, de következtetéseit a Krúdy-próza nagy részére is érvényesnek tartja. A tanulmány konklúziója szerint a Krúdy-próza stilizáló hajlama, valamint a lényeg elhallgatása, a hiány valójában egy és ugyanazon folyamat két végpontja. A megformáltság igénye, a szövegszerűség és ebből adódóan a nyelvi önreflexivitas ugyanis a távolsággal, az

⁴¹⁰ GINTLI Tibor, „Valaki van, aki nincs”, 101-129.

⁴¹¹ FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma: Krúdy prózapoétikája*, 96-113.

elidegenítéssel jár együtt. Az alakok nem kevésbé a nyelv öntükröző folyamatainak vannak alárendelve Fabó szerint. „*A távolságtartást, az elidegenítést, az érzelmi hatástalanítást a stilizáció nagyon magas fokával és végig azonos szinten tartásával éri el Krúdy.*”⁴¹² Az, hogy az olvasó az alakokban folyamatosan hiányt érzékel (a személyiség hiányát), ezért képtelen azonosulni velük, annak tudható be, hogy a szereplők az ismétlődés elvét tartják fenn, sorozatok valójában, azaz végtelen sok variánsként léteznek. Egyszerre típusok és példányok. Mindez egyrészt azt eredményezi, hogy az alakok egyszerre női és férfi princípiumokat is magukba foglalhatnak (például Maszkerádi vagy Álmos Andor esetében), de a nevek szóródása is lezáratlanságot jelez. A hasonmássá válás és a hasonmással való azonosulás tehát folytonos mozgás, amelynek nincs sem kezdete sem végpontja. A típus megsokszorozódásának lehetősége folytonosan fennáll.

Fabó tanulmányát azért idéztük hosszabban, mivel az ént, a személyiség problémáját a fikció működésének terepeként, úgy is mondhatnánk, a fiktív és az imaginárius közötti határátlépésként láttatja. Utóbbi fogalmakat már Wolfgang Iser-től kölcsönöztük. Nem véletlenül. Iser – mivel a fikció működésmódját antropológiai szemlélettel kapcsolja össze – a Krúdy-hasonmás kérdése kapcsán is termékeny újragondolásra késztet.

Iser *A fiktív és az imaginárius* című könyvében elhatárolódik az egyoldalú fiktív–valós szembeállítástól, helyette a valós, fiktív és imaginárius hármasságát vezeti be. A fikció működésmódja, hármójuk *összjátéka*, folytonos, lezárhatatlan határátlépés. Hiszen a fikcióban az imaginárius a valósra mutat, a valós az imagináriusra, és ez a körköröség vagy inkább ide-oda mozgás semmilyen szintetizáló egységhez nem érkezik el. Azaz a fikció működésmódja alapvetően nem szintézis, hanem kettősség. A fikcionalitást – a tükröződések játékának analógiájaként –, ezért nem lehet transzcendentális fogalmakkal megragadni, csakis egyidejűség és egymáson kívül-lét szüntelen kettősségeként. Iser szerint az ember lényegi megkettőzöttsége, hasonmás, vagy Doppelgänger-léte⁴¹³ az irodalmi fikcionalitáshoz hasonló kettősségeken alapul. Vagyis az irodalmi fikcionalitás, annak tükröződésszerű, totalitást ígérő, de egyben látszatszerű léte az emberi lét alapvető kettősségével, tükröződő struktúráival áll összefüggésben. Eszerint a megkettőzöttség az emberi lét általános kerete, ugyanakkor épp ez az alap nélküliség teszi lehetővé az önmegértést, az önalakítás képességét.

Az önmagunk számára való jelenlét lehetetlensége ugyanis nem törli el annak a vágyát, hogy valahogyan mégiscsak megragadjuk önmagunkat. Saját létünknek, de ugyanúgy a lét kardinális kérdéseinek: a születésnek, a szexualitásnak, a halálnak szorongató

⁴¹² Uo., 103.

⁴¹³ ISER, *i.m.*, 108-117.

bizonytalansága hívja elő a formába öntés igényét Iser szerint. Ugyanis ebből a középpont-nélküliségből fakad a mítoszok, vallások, de végső soron az irodalom hajtóereje is. Az irodalom a fikcióképző aktusok révén, amelyben különös jelentőségű a *színrevitel* (*Inszenierung*),⁴¹⁴ el is különül a mítoszok és vallások biztos válaszaitól. Előbbi mindig játékszerű, egyfajta palimpszeszt, amely egyszerre teremtés és önleplezés. Hiszen önmagunk színrevitelével egyszerre teremtyük önmagunkat, de ennek a teremtettségnek látszatszerű, konstruált voltára is ráismerünk. Önmagunk fikció általi színrevitele mindig saját bizonytalanságát, az elérhetetlennel való találkozás tapasztalatát is tartalmazza.

A Krúdy-próza folytonosan elmozduló identitáskonstrukciói, amelyben az azonosságokat a nézőpontok differenciálják, jól megközelíthetők a színrevitel irodalmi-antropológiai kategóriájával. Az ún. „látomásos”, álomszerű világokat teremtő regények – úgymint a *Napraforgó*, a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban*, *Az útitárs*, az *Asszonyosságok dija*, a *Kleofásné kakasa* – burjánzó képisége épphogy a végső kérdésekkel: a születéssel, a szexualitással, a halállal való szembenézésből erednek. Hogy miért mondhatjuk ezt? A *Napraforgó* című regényben például a szöveg képi rétege egyre-másra a halált idézi, és ezek a képi értelmek a narratívában elszigeteltek maradnak. Hasonló képi réteg Krúdynál az erotika rétege, amely szintén váratlanul, törésként, beékelődésként bukkanhat fel a szövegekben. Ez a szövegeket átszövő képi, szimbolikus réteg mítoszteremtő is, amennyiben az értelem önnön képi rétegével azonos. Ugyanakkor, hogy nem egy naiv mítoszi tudatról van szó, azt épp a képek nyelvi határhelyzete, a „mint-struktúra” világítja meg. És itt már a fikció birodalmáról van szó, amelyben nincsenek adott értelmek, azokat meg kell teremteni. Talán nem tévedünk nagyot, ha azt állítjuk, hogy a regényekben a mítoszi-szimbolikus megközelítés, valamint a mítosz eredendő bizonyosságtudatának leépítése a színrevitel kettősségén alapul. Utóbbi a fikcionálás egyik aktusaként egyszerre teljesség ugyanakkor ennek a teljességnek a látszata is.

A *Doppelgänger*nek olyan fikciós műveletekkel való összefüggése, mint a színrevitel megengedi, hogy ne csak személyiségproblémaként legyen jelen. A fenntartott határhelyzet nemcsak az alakok, de a narráció identitását is megszabhatja. A felbomló, megkettőződő személyiségeknek egyfelől egységes, identikus történeteik sem lehetnek, ebben az esetben az identifikáció nem egy koherens történet megalkotásával lesz elérhető.⁴¹⁵ Ezért tűnhet úgy, hogy a történet „válságban van”, vagy – kevésbé drámaian – egyszerűen csak fellazul, széteső

⁴¹⁴ Uo., 358-367.

⁴¹⁵ A Krúdy-szövegekben működő emlékezés módját emelhetjük ki példaként. A Szindbád-történetekben az én decentráltága épp az emlékezésben viszi színre önmagát. Egy másik oldalról viszont az emlékezés töredezettsége a történetek töredezettségével jár együtt.

lesz. Másfelől viszont az elbeszélés két szintje: a narráció és a történet közötti törés szintén az identifikáció képlékeny voltával jár együtt. Krúdy művei közül az ilyen típusú történet szerkezetre is bőven találunk példát – gondoljunk csak az emlékező vagy idéző pozícióból előadott viszont „hagyományosabb” cselekményszerkezetű szövegekre. Ide tartoznak például egyes korai novellák, amelyben az elbeszélő egy általa hallott vagy vele megtörtént esetet, akár anekdotát idéz (fel).

A Doppelgänger ezen tágabb, fikcionalitással összefüggő szemléletmódja, Krúdynál megengedi, hogy nemcsak a személyiségábrázolás, hanem az elbeszélés mód felé is közvetítsen. Krúdy szövegeit olyan tükröződő struktúrákként mutatja, amelyek tükörkép-voltukat is felmutatják. Nietzsche-t idézhetjük itt, akinek találó észrevétele a Krúdy-szövegek esetében is érvényes lehet. Nietzsche szerint, „ha a tükröt önmagában akarjuk szemlélni, végül semmit sem találunk, csak a benne lévő dolgokat. Ha a dolgokat akarjuk megragadni, akkor a végén csak magát a tükröt markoljuk.”⁴¹⁶

Már az eddigiekből is látható volt, hogy a Krúdy-prózában az önreflexivitás amúgy rendkívül széles területét érdemes az elbeszélés mód ontológiai horizontjára szűkítenünk. Ezen belül is termékeny szempontot kínál a *virtuális* vagy lehetséges *narráció* Marie-Laure Ryan által bevezetett fogalma.⁴¹⁷ A szerző a lehetséges világok poétikájához kapcsolódik, azonban a diskurzus szintjén létrejövő virtualitást vizsgálja. Összefoglaló kategória ez, amely egyrészt mindig az elbeszélések diskurzus szintjére vonatkozik. A narrátor részéről olyan eszközök, jelrendszerek bevonását feltételezi, amelyek a ténytudás ellenében a lehetőségességet hangsúlyozzák. Az események felidézésének olyan módja, amely felfüggeszti bármilyen végső referencia, mint „valóság” vagy „igazság” elvárását. Igaz, az igazság vagy valóság egy szövegben mindig problematikus, azonban a szerző „reális”-nak tekinti a narrációnak azt a típusát, amelyben az elbeszélő úgy nevezi meg önnön állításait, mint amelyek igazak arra a világra, amelyben ő maga is található, azaz olvasójával elhiteti, hogy állításai tényeket reprezentálnak.⁴¹⁸ A tanulmány hangsúlyozza, hogy utóbbi is nyelvi megalkotottság függvénye, semmi köze a diskurzus igazságigényéhez: a hamis is elmondható akár megtörtént tényként.

Ahogy már az eddigi gondolatmenet is sejteni engedte, a virtuális narráció nem azonos egy virtuális jelenségnek a narrációjával. Egy lehetséges dimenziót, mint egy álmot is el lehet beszélni reális narrációként, ha a mesélő az álmot valóságosként éli meg. A lényeg, ami egy

⁴¹⁶ Idézi Wolfgang Iser, *i.m.*, 109.

⁴¹⁷ Marie-Laure RYAN, *A belemerülés allegóriái: A virtuális narráció a posztmodern prózában* (ford. Horváth Györgyi) = *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, 209-241.

⁴¹⁸ *Uo.*, 210.

narrációt virtuálissá tesz – Ryan szerint – egy visszatükröző közegen keresztül való elbeszélés. Virtuálisnak tekinthető tehát minden olyan narratív eljárás, amely mindig látni engedi a visszatükröző felület materialitását. Ryan példaként az álom elbeszélését hozza, amely csakis akkor valósítja meg ezt a narrációt, ha egy tükröző felületen, mondjuk a visszaemlékezés közegén idéződik fel.

A virtuális narráció tehát mindig önreferenciális, mivel a figyelmet a visszatükröző felületre irányítja. Az olvasás vagy a visszaemlékezés aktusának leírása például nem ér el közvetlenül egy olvasás vagy emlékezés által reprezentált világot. Az olvasás aktusában maga a szöveg az, ami reprezentálódik, és nem valamilyen végső értelem vagy jelentés.

A virtualitás fent tárgyalt, Ryan-féle fogalma elsősorban ontológiai szempontú. Genette narratológiai modelljével való párhuzama még nyilvánvalóbbá teszi saját szempontrendszerét. Míg Genette esetében a diegetikus szinteket elhatárolható elbeszélésaktusok hozzák létre, Ryan ontológiai szintekről beszél, amelyek különböző vonatkoztatási világoknak felelnek meg.⁴¹⁹ Ez viszont tágabb szempontokat vezet be az elbeszélés szintjeinek vizsgálatába.

Krúdy prózájában a virtuális narráció azért lehet termékeny megközelítési mód, mivel az a közvetítettség számtalan esetét magába foglalja. Ide tartozhatnak a narratológiában ma már olyan központi kategóriáknak tekinthető szövegformák, mint a *metalepszis* vagy a *mise en abyme*. A virtuális narráció utóbbi kettőnél is átfogóbb fogalom, és nem annyira a meglepetést, a váratlanságot, mint a lehetőségességet, az önreferencialitást hangsúlyozza. Az tűnik ki ezáltal, hogy Krúdy szövegeiben az elbeszélés közvetítő közege sok esetben nem valamiféle külső burok, amely pusztán „átereszi” a történetet, hanem maga is a megidézett világ része. Ebből következik, hogy a megsokszorozódott vagy virtuális narráció nemcsak narratív technika a szövegekben, hanem az értelemszervezés egy módja. Egyszerre formálja és értelmezi is a történet(ek)et. A történet így valójában kettős létmódú: azzal egyidőben, hogy teremti az értelmet, az értelemteremtés játékát is színre viszi. Mivel az értelem teremtődésének folyamatát, és nem valamiféle végpontját mutatja meg, egyben a távolságot (akár a jellegzetes Krúdy-féle iróniát) is magában rejt.

Itt jutunk vissza a Doppelgänger antropológiai jelenségéhez. Iser gondolataiban az önmagunkon kívül lét, a távolság tapasztalata önmagunk megragadásának vágyát hívja elő. Önmagunkhoz a más létben eljutni; ezt a folyamatot a megkettőződött, virtuális szinteket bevonó szövegek is megjelenítik. Ahogy Ryan írja: a távolságot fenntartó, önreferenciális

⁴¹⁹

Uo., 233.

szövegek azzal, hogy a belemerülés ellen dolgoznak észrevétlenül váltják ki a narrációba való belevesztést.⁴²⁰ A távolságtartó, önreferens szövegek – akár Krúdynál is – ezt a fikcióba való belevesztést, elmerülést viszik színre. A megkettőződés – épp az antropológiai modell értelmében – magát a történetet megsokszorozó, narratívát megbontó értelmében is elgondolható. Mindezt olyan regények értelmezése demonstrálhatja, amelyek a Krúdy-életmű leginkább „látomásos”, szimbólumteremtő szövegei közé tartozik, tehát a kettős struktúra, a tükröződés elbeszéléssel való egybefonódottságát teremtik meg.

6.1 Egy utazás története – egy történet utazása

Az útitárs

Az útitárs című kisregény elsősorban szerkezeti megoldásaiban képezi meg a megosztottság, a középpont nélküliség értelmező alakzatait. A recepció a regény „költőisége” mellett a szerkezet sajátosságára, a narrátor- és a látásmód megkettőződésére is felfigyelt. Fülöp László a narratori pozíció osztottságát, a szerzői elbeszélés és az énregény ötvöződését emeli ki a regényben.⁴²¹ Helytálló megfigyelése szerint a történetet a szerzői elbeszélő indítja, azonban hallgatóként csakhamar másodlagos szerepbe szorul. A továbbiakban az énregény formát imitáló útitárs veszi át a szót. Fülöp ugyanezt a szerkezetet fedezi fel az *N. N.* című kisregényben is: a bevezetésben fellépő narrátor ott is passzív, befogadó-lejegyző szerepre szorítkozik.

A regényben viszont nem csupán a „szerzői”- és az „énelbeszélés” kettősségét vizsgálhatjuk, hanem az elbeszélésre kerülő történetnek a kettősségeit is. Jelen értelmezés az ismeretlen útitárs elbeszélését a történet öntükröző eljárásaival, és ezzel együtt az identitás képlékenységeivel, formálódásával összetartozónak tekinti. Egyetértően idézhetjük Fried

⁴²⁰ *Uo.*, 241.

⁴²¹ FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, 266.

István azon észrevételét, miszerint a regény a személy(iség) nyelvi megalkothatóságának problémáját veti fel.⁴²²

Először is a név elhallgatására, azaz individuumjelleg hiányára érdemes felfigyelnünk. A történetmesélő névtelensége már egyfajta határhelyzetre figyelmeztet. A mindennapi kommunikációban, ha egy történetet hallunk, azt elsősorban valakinek a történeteként pozicionáljuk. Ezzel szemben a regényben közreadott történet *akárkinek* a története: egy ismeretlen vasúti útitárs elbeszélése, akiről csak olyan általános vonásokat jegyez meg a közreadó, hogy szimpatikus, nyugodt, szomorú szemű, igénytelen úriembernek látszik. De a közreadóról még ennyit sem tudunk, önálló értelmező tevékenysége csak néhány zárójeles közbeszólásra szorítkozik. *Épp a névtelenség miatt kerülhet előtérbe a szereplők tükröző szerepe.* Az, tudniillik, hogy a közléshelyzet eredendő dialogicitásának eszközeként kapnak létet. Hiszen minden történet befogadót feltételez, sőt a szövegek magukba is foglalják saját teremtet olvasójukat. A regényben a közreadó felfogható a szöveg ezen teremtet olvasójának (hallgatójának). Alakja a történet elbeszéltségének feltételét teremti meg.

A regényszöveg tehát eleve megkettőződött formában áll elénk. Az előadott történet saját keretét, az elbeszéltség aktusát is megmutatja, amelyet az emlékező narrátor kitérései, közbeszólásai erősítenek meg folyamatosan. Az egyik ilyen narrátori közbeszólás az elbeszélés intencióját a jobban értesben jelöli meg.

„Bocsásson meg, hogy ennyire untatom e sohasem látott nő külsejével, uram. Világossá szeretném tenni ön előtt a nékem mai napig is érthetetlen eseményeket. Ha ketten ülünk neki az ügy kibogozásának, talán hamarabb meglegjünk a csomót. Tapasztalt, tavaszamúlt férfiak vagyunk, nincs mit restelkednünk egymás előtt, midőn ismeretlen nőkről beszélgetünk. Biztosítom, hogy senki sem találja fel az ezt az asszonyt az elbeszélésem nyomán, mert itt-ott felismerhetetlenül elrejttem drága alakját a kandi szemek elől.”⁴²³

A fenti betoldás különösen fontos a történet szempontjából. Ugyanis az elindított történetet a *megértés* szándéka önmaga színrevitelévé teszi. A mesélőnek ahhoz, hogy megértse múltját, történetbe kell rendeznie, és ennek a folyamatnak egyik visszacsatoló-elrendező gesztusa a fenti szövegrész. Ennek megfelelően a narrátor önmagát mint egykori negyvenéves énjét (alteregóját?) állítja színpadra, aki Pálfi Pál néven a történet főhőse lesz. A történet Pálfi Pál történetévé válik tehát, azonban jelenléte folytonosan magán viseli az azt

⁴²² FRIED István, *Az elbeszélő mint útitárs* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka.*, 214.

⁴²³ KRÚDY Gyula, *Az útitárs = Regények és nagyobb elbeszélések* 7, szerk. BEZECZKY Gábor, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 2008, 211.

létrehozó narrátor tekintetét. Ennek egyik „tünete” az idővel való játék. A történet ugyanis – mint a visszaemlékezés tárgya – többféle időt von be. Pálfi Pál történetének vezérlő ideje ugyan lineáris, érvényesül benne egyfajta időrend. A történetnek van eleje, sőt, talán fordulópontja is, Eszténa halála, valamint lezárulása. A történet a mesélő „X” városkába való megérkezésével indít, majd a városkából való elutazásával ér véget. Ugyanakkor a történetet közlő, hallgató-lejegyző is beleszól a történet alakításába, amennyiben az ő döntése a város nevének elhallgatása. Beszédszólamában a – Krúdy szövegeiből már ismerős – középkori hangulatot árasztó felvidéki városka a változatlan ismétlődés példája. Nem érdemes megjegyezni a nevét, hiszen „több ilyen város van a Felvidéken” – jegyzi meg: az élet itt is ugyanolyan törvények szerint halad, mint másutt. A körforgásszerű élet nem képes megőrizni egykori nagy idők emlékét, a mindenkori jelen nem törődik a majdani múlttal, amelyből egykor „történetírók fecsegése” lesz.

„(Útitársam ekkor megmondta X városka valódi nevét is. Engedje meg az olvasó, hogy az elkövetkező elbeszélésből kihagyjuk a magyar város nevét. Több ilyen város van a Felvidéken. Mindenféle régi királyok és urak messziről jövő emlékei hangzanak a toronyláb összesztimelt harangjainak kongásában. A házak fala mellett történelemmé válott emberek álldogáltak, de a nők oly egykedvűen szerették vagy nem szerették őket, mint általában a nők nem sokat törődnek a történelemmel. Egyetlen nő sem érezte még kedvese ölelgetésében azt a boldogító érzetet, hogy e karokról, lábokról, szakállakról egykor porrá válásuk után a történetíró fecseg. Szakállak, vérték, szívek elvonultak, a nők tovább kötötték harisnyájukat, korán bezárták a kapukat, és senki sem jött vissza az álmos éjszakán a hídról, amelynek karfájáról egykor önmagát nézegette a folyó tükrében. Elhangzottak a történelmi lépések, új lépések közelegtek, tavasz lett, tél lett, betegségek, szerelmek jöttek-mentek, a nők megértek majd megöregedtek, a férfiak köhögtek, kiáltoztak, koporsóba feküdtek (...) X. Ez a városka neve... Egyszer majd meghalnak a hősnők, és sírjuk gondozása az élők szórakozása lesz.)”⁴²⁴

A városkáról szóló betoldás változatlan ismétlődést, ezzel egyfajta ciklikus időképzetet csempész be az amúgy lineárisnak ígérkező történet felütésébe. De csakhamar kiderül, hogy a maga a történet sem az egyenes vonalúan kibomló történet logikáját követi. A nők elcsábításának narratíváját a mesélő történetmondó jelenéből közvetíti, amely így

reflexíven áll hozzá akkori negyvenéves énjéhez.⁴²⁵ A reflexiós szintnek megfelelő olyan virtuális szövegrészek kapcsolódnak az elmesélt történetbe, amelyek a jelenből való kiigazítás, a jobban tudás perspektívájából beszélnek. Például az Eszténával való légyott alkalmával az a betoldás, amely azt mondja el, amit a hősnek abban a pillanatban kellett volna mondania, az elhallgatás vagy kihagyás alakzatának egy példája. Egy olyan Krúdyra megint csak jellemző alakzat jön itt létre, amelyben a hiányt, az elhallgatást a redundáns beszéd teremti meg.⁴²⁶ A mese narratívája tehát egyfajta kettősséget, határhelyzetet tart fenn: a visszaemlékezés (értelmezés) és a történet jelenének (spontaneitásának) kettőssége, egymásba játsása egyszerre teremti és törli el az idők és a szövegek különbségeit.

A személyes múltra visszanéző narrátori szövegen kívül egy másik, valamifajta kulturális emlékezet is színezi az elbeszélt történetet. A városka jelenbeli szemléletébe minduntalan belejátszik a középkori múlt,⁴²⁷ amely ezzel a másik időképpzel együtt egy mítoszi jelentésréteget is fenntart. Itt az elcsábítás jelenetei összefonódnak a bűnbeesésként értett női szexualitás képrétegével. Az erény-bűn oppozíció egy olyan fikatív réteget kapcsol be, amely a narratívában szétszórva, folytonosan megmutatkozó-eltűnő képréteget eredményez. Hogy néhány példát említsünk: az elcsábított polgárasszony, Hartvigné arca középkori szentek képeihez hasonlítódik, a főhős Pálfi Pálnak ennek megfelelően zsoldoskatonáé arca van. Eszténa halálának körülményei a középkori kivégzések hangulatát, egyfajta groteszk karneváliság képeit teremti a főhős tudatában. Ezzel szemben, egy másik képréteggént a keresztény vallás polgáriassabb világa a bűn és erény körforgásának már egy megnyugtatóbb rendjét képviseli. A családi idill lehetőségét a Hartvignével való kaland jelenti, és ezen idillben a maga számára csak úgy lehet része, ha időlegesen felforgatja azt, újra csak a bűn vallási-mítoszi képzetkörét mozgósítva. Hartvigné azonban megbánhatja a bűnét, a maga számára helyreállhat a felforgatott rend. Ennek a kapcsolatnak a keretét reális tér- és időképzetek jelentik: a szolid polgári jólét helyszínei világos napszakokkal társulnak.

⁴²⁵ „Megnézegtem az órát, s nem gondoltam arra, hogy már hányszor figyeltem a mutató közömbös sétatát, midőn női lábak kopogtak felém a messziségből... De akkor még vígabb ember voltam. (...) Nem jutott eszembe, hogy minden láb megérkezik, amelyet a sors erre az újtára küld.” *Uo.*, 236.

⁴²⁶ Ez a poétikai eljárás az „elhallgatás” olyan más alakzataival hozható összefüggésbe, mint a képek töredezettségén alapuló kihagyásos mondatfűzések. Ezzel kapcsolatban lásd SZAUDER József, *Krúdy-hősök*, = Sz. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 25-26.

⁴²⁷ „De másnap újra a hídon próbálgattam a mozgó deszkákat, a gondolataimban kicsattanó arcú, borissza fejedelmek közelegettek a téli estében, akik feleségül kérik az első csinos lányt, akivel a város kapujánál találkozunk, kivilágították a Szent János-templomot, s éjféltre megesküsznek, hogy el ne mulasszák a nászéjszakát; potrohos polgárok a sarokba támasztják lándzsáikat, és cifra köntöseikben kockát vetnek a Baknál, lázsiásra vagy asszonyra, füstölthús- vagy serszágú a bajuszuk, szőrrel bevont mellükön örömmel pihennek meg a szüzek. Vidám voltam, és a rejtékajtókra gondoltam, amelyeket nők kinyitogattak estenden, ha vállalkozó lovag vetődött a városba. Az öregasszonyokat nevetve égették meg, s a vasrácsok közül kinyújtották a lányok a kezüket. Csak a szerelem és a bor mulattatja az embert.” KRÚDY, *i.m.*, 237.

Ezzel szemben a babonák, kísértetek, boszorkányok irracionális (középkori) világa, amely az Eszténával való kapcsolat képrétege, egy meghatározatlan tér- és időképzetet konstruál; vele való találkozások átmeneti helyszíneken: hídon, temetőben, végül egy rossz hírű fogadóban történnek.

A regény különossége, hogy a képrétegek egymás vonatkozásában saját művi, megteremtett voltukra is rámutatnak. A képek egymást játsszák ki azzal, hogy mindig beiktatnak egy olyan *másikat*, amely egy képet a maga helyén idegenné tesz. Mit jelent ez? A figyelmes olvasónak csakhamar feltűnik, hogy a mítoszi eredetű képeknek a szövegben betöltött „funkciójuk” nem más, mint a jelentésadás, a dolgok értelemmel való felruházása. Az olyan jelentésbeli rések figyelmeztetnek erre, amelyek minduntalan azt hangsúlyozzák, hogy ami létezik, másképp is értelmezhető. Hartvigné „szent” képzetköre mögött felsejlik a kisvárosi polgárlétének jelentéktelensége, Eszténa halálának körülményeit lázképzetek fedik el. Utóbbi fontos körülmény a történetben, mivel magát az eseményt, a történést is pusztán a *megtörténhető* virtuális pozíciójába helyezik. A ciklikus időképzet, amely az örök visszatérés mítoszára alapul a regényben a monotonia, a „minden egyforma” világlátását is előhívja. A visszatérés a történet szintjén is lehangoló egyformaság: a Pálfi Pállal ismétlődésszerűen megtörténő „események” a történetet sem a kezdet és a vég hagyományos (és feszültségteli) narratív sémája, sokkal inkább a folytonos visszatérés ritmusa szerint formálják. Az utazás keretbe foglaló jellege, valamint az, hogy a hős mindig az elutazását – ezáltal az elindított történet megszakítását – latolgatja, egy bármely pontban megszakítható, újrakezdhető, végső soron széthulló történet képét közvetíti. A szerelmi viszonyok sem az egyszerűséggel, hanem az emlékezés révén a sokkal, az ismételhetőséggel vannak kapcsolatban.⁴²⁸ Az ismétlődés, mint a már „mindig minden így történik” egyhangúsága a történetmesélő saját reflexióit is átszövi: a mesélő minduntalan hangsúlyozza, hogy ami akkor történt, már máskor is megtörtént: a történet *egyszeriségét*, ezáltal várható meglepetésszerűségét bontja le ezzel.

A történetmesélés egy olyasféle módja jelenik meg itt, mint a *Kleofásné kakasa* című kisregényben: ott egy ismeretlen asszony mondja el az élet megélt teljességét reprezentáló történetét. A hallgató itt Pistoli, – aki az asszony hasonmásaként ugyancsak az életet megjárt hallgatónak minősül – az *ezt már hallottam...*-típusú közbeszólásaival a történet meglepetéshatását dekonstruálja.⁴²⁹ A történetek vég nélkül ismétlődnek, a meghallgatott

⁴²⁸ „De Hartvigné után vágyakoztam még abból az időből, midőn gyermek voltam, s az első örömhölgygel megismerkedtem (...) s akihez még aznap este újra visszaszöktem, a második áldozásra, hogy tisztában legyek étellel és halállal. Ő volt Hartvigné, az első csók szende szemérme, szégyenkező szava, tudatlan ügyefogyottsága után vágyva-vágyott második csók nyitott szemmel, a fül és a tapintás felkészültségével.” *Uo.*, 215.

⁴²⁹ „– Előkelő családból származom – kezdte az asszonyság elbeszélését.

élettörténet már valahonnan ismerős – mindkét regényben a történetetek öntükröző szerkezetei figyelmeztetnek erre.

Az ismétlődés, a középpont nélkülség már ott van a főhősben is, akinek neve – jellemzően – először sírfeliratként kerül kimondásra. A Pálfi Pál név töisméltéses, negatív, önkíoltó jellege révén (is) az olyan tipikus Krúdy hősökkel rokon, mint a *Palotai álmok* Péter Pálja, N. N. vagy a többi névtelen, utazó, önmagukat mindig valami másban kereső alakok. Pálfi Pál neve pusztán a név látszatát kölcsönzi egy arctalan „bárki és senki”- típusú, ráadásul a visszaemlékezés tárgyaként is elidegenített alaknak. Lénye ugyanakkor a folytonos értelmezésben lokalizálhatatlan, ezért felfogható a középpont nélkülség, az ember folytonos önmagán kívülségének stilizált, testet öltött alakjaként. Az énhez csak a más létben, az önkívületben való eljutást példázhatja Pálfi Pál imaginárus tartományok felé való törekvése, az, hogy a vele kapcsolatba kerülő jelenségeket önmaga számára tölti fel értelemmel.⁴³⁰ Ez a szövegszerű énpozicionálás ugyanakkor mindig az idegenség tapasztalatával jár együtt. A átesztétizált múltélményekben, víziókban (lázképzetekben?) nemcsak megértés, de legalább annyira elidegenítés is történik. A fikciószerű, hangulatok által teremtett világ a gyakori halálképzetekben mindig saját jelen nem léteire is reflektál. Pálfi Pál alakja végig magában hordja a hiány, a semmivé bomlás lehetőségét. Létezése saját maga számára is kérdéses.

Azzal, hogy a temetőben Eszténa megtalálja Pálfi Pál halott mását, a lét és nemlét közti ingadozást, eldönthetetlenséget maga a *történet* is színre viszi. Az útítárs halállal eljegyzett lényének, személyiséghiányának – maga is bevallja, hogy kísértetmódra szeretne élni – a történet szintjén a *megtörténhető* felel meg. A történet maga is a lét és nemlét, vagyis a megtörtént és pusztán a virtuálisan megtörténhető határán mozog. A narrátor és a közreadó névtelensége, a városka tipikussága, ezáltal sokszorosíthatósága itt kap igazán jelentést. A kisregény mint szöveg (és nem csak a narrátor meséje): egyszerre láttatja tehát a semmit, a kiindulást és a formába öntés folyamatát. Ezt a kettősséget viszi színre a mesélés köztes helyzete is. Hiszen aki mesél, még csak formálja az értelmet, és ez az értelem mindig ismeretlen, mivel a befogadók függvényében folytonosan elmozdul. A regényben megtöbbszöröződött akárki, a narrátor, a közreadó, a történet porondjára állított főhős eszerint egy alteregókra osztott személy(iség)ként is felfogható,⁴³¹ aki a mesélés-olvasás-meghallgatás egységében viszi színre önmagát. Hiszen mindegyikük a nagy, átfogó utazásnak és a

(Pistoli bólintott. Mind így kezdik a nők élettörténeteiket az útszéli kocsmákban, éjszaka, bajban és szűgyenben, csapszékék pálinka- vagy parfümszagában, midőn már nem hivalkodhatnak egyébbel, mint egykori családjukkal.)” KRÚDY, *Kleofásné kakasa = Regények és nagyobb elbeszélések* 7, 341.

⁴³⁰ A történet egésze, az útítárs emlékezése is ugyanezt a szövegszerű, egy történet elmondása általi megértést célozza.

⁴³¹ Jelen értelmezés ezen a ponton érintkezik Fried István észrevételeivel. FRIED, *i.m.*, 210-211.

(visszaemlékező) történetmondásnak van alávetve. Tudjuk, a mesélő, hallgató, de a cselekvő (itt inkább értelmező) hős minden történetnek lényegi feltétele. Akárcsak az utazásban, a történetmondásban a regény mindhárom alakja részesül. Ebben az értelemben a kisregény története értelmezhető az én identifikációs *folyamataként*, amely így az identifikáció aktusait, de a semmit, a hiányt, ennek nyelvivé válásaként az önismétlő, öntükröző alakzatokat egyaránt magába foglalja.

Ezt a kettősséget (mint egymásbafonódást) épp a narráció virtualitásában lehet tetten érni. A *mi lett volna, ha...* típusú felvetések a narrátor teljes szövegét behálózzák. Utóbbi már a sokféle meghatározatlan időképzethez vezet, hiszen a szöveg folytonosan a múlt(ak) és lehetségeség közt ingadozik. A történetben, akárcsak a Szindbád-történetekben nem létezik semmiféle „objektív”, mérhető idő; a mesélő X. városkában hetven évet töltött, Hartvigné korát sem lehet pontosan megbecsülni, lehet, harminc, de akár negyven is. Eszténával való légyottja is meghatározatlan idejű: „Talán hét esztendő repült el felettünk, mint az elátkozottakon.”⁴³²

A virtuális horizont ugyanakkor a hős szövegen belüli történetét a távolság, a látottakhoz, tapasztaltakhoz való hozzá nem tartozás alakzataiban idegenítik el. Pálfí Pál szemlélődéseiben, folytonos (ön)reflexióiban egyre távolabb kerül még a szemlélt dolgoktól is, ami az olyan szövegekben éri el tetőpontját, mint az egy-egy helyzetben önmaga létét, értelmességét megkérdőjelező reflexió.

„Ültem, s várokztam.

Nem vigasztalt meg, hogy most olcsó kiscipők keresik errefelé az utat a külváros havában. Minek mennek azok a lábak? Miért lobognak az új cipőszalagok? A félelem, a szorongás, amely most az én szívemet is markolássza, mint azét, aki ide igyekezik, egykor majd füst lesz, amely guggoló rézemberke alól jön ki papírgaland alakjában. Milyen céltalan az egész délutánom, amelyet ennek az ügynök szentelek! Kutyát idomíthatnék a folyóparton, vagy horgászhatnék a léknél, amint a gyermekektől láttam. Benn ülhetnék egy bolthajtásos, piros kályhás, almaszagú kocsmai extraszobában, ahol háziáldás függ a falakon, és az ágyak oly magosra vannak vetve, mintha már a dunyhákat a jövő nemzedéknek is megtöltötték volna, amely ez ágyakból születni fog.”⁴³³

A regény egymásba ágyazott szövegszintjei tehát a középpont nélküli *ismétlés* és ennek révén az *öntükrözés* struktúráját mutatják. Pálfí Pál történetének médiumszerűségét a visszaemlékezés aktusa hozza létre, az, hogy az emlékező narrátor egykori (talán)

⁴³² KRÚDY, *i.m.*, 256

⁴³³ *Uo.*, 53.

negyvenéves énjét akarja megérteni. Azonban ahogy a visszaemlékezőnek is csak felvillanó emlékek, bizonytalan hangulatok és időképzetek állnak rendelkezésére, a főhős is a dolgok jelenségszerű oldalával találkozódik, amelyet így szüntelen értelmeznie kell. Az értelmezés viszont mindig a képzeletbe torkollik, a jelenségek a szubjektumban visszatükröződő képek maradnak. Ezzel az emlékező narrátor története nem a rend, a koherencia, a dolgok összefüggő megértése felé vezet, inkább a széttartás, a csírájában maradó értelmek sokaságát mutatja fel.

Az *utazás* is, – amely köznapi értelemben célelvű folyamat – a regényben az ismétlődés struktúráját mutatja, akárcsak az emlékezés. Az ismétlésben ér össze a kettő. Az emlékezés keretét a főtörténetben az utazás jelenti, csakúgy mint Pálfi Pál történetének keretét. Ezzel együtt a narrátor másik, visszaemlékezésben tárgyiasult énje, Pálfi Pál is emlékezik: egykori szerelmeire, vagy a város régmúlt, történelmi idejére például. Az emlékezés és az utazás tehát a történetek kapcsolódását az ismétlés révén viszi véghez. Az utazás egyfajta egyetemes léthelyzet⁴³⁴ itt, hiszen az emlékező narrátor utazás *közben* van, Pálfi Pál „bűne után, a lány elcsábítását majd halálát követően elutazik a városból. Azonban az utazás ideje, célja egyik esetben sem ismeretes. Az utazás van, egy mindent átfogó ismételhető, utazás, amely azonban nélkülözi a megérkezést.

Pálfi Pál városkából való elutazásával ér össze a visszaemlékező (keret)történet a visszaemlékezett történettel. A kezdet és a lezárás képzetét az ismétlés törli el, az az ismétlés, amely az utazás állandósága. Az utazás mint létforma – akárcsak Szindbád utazása – megsemmisíti az előrehaladó időt, a létezés ismétlődésszerű színrevitelét hajtja végre. Az utazás ezáltal kapcsolódik az emlékezéshez, annak idősíkokat egybemosó, minden eredetet nélkülöző jellegéhez. A dolgokat képzeletté oldó emlékezés sem ismeri a lineáris, mérhető időt, nincs célstruktúrája. Az utazás akár ennek az időtlenségnek metaforájaként is felfogható.

6.2 Élet és halál színjátéka

Asszonyságok díja

⁴³⁴ Fried István találó észrevétele szerint a regényben azáltal, hogy az utazás történetének alaphelyzete maga is utazás, az úton levés egy olyan létformaként képződik meg, amely által az elveszti időbeli jellegét. FRIED, *i.m.*, 192.

Az *Asszonyságok díja* című 1919-ben megjelent regény látomásos képi világa, halált megidéző alvilágjárása révén az olyan regényekkel rokonítható, mint a *Mit látott Vak Béla...*, a *Napraforgó*, vagy a már előzőekben tárgyalt *Az útitárs*. A recepció már a kezdetektől felfigyelt a regény értékeire, arra, hogy egy olyan feltételes világot hoz létre, amely az emberi lét végső kérdéseit teszi fel. Az élet és halál közti határ, rés fenntartása a narratívát is megbontja, azaz a hagyományos, lineáris történetmondást az egymásba ágyazott, öntükröző történetszerkezettel társítja. Cholnoky László azon észrevétele, hogy a regény írásműnek kiváló de regénynek nem⁴³⁵ talán érthetőbbé válik, ha a megválaszolhatatlan kérdésekkel való szembenézést jelöljük meg a regény intenciójaként.

A regény egységességet felforgató jeleneteit így olvashatjuk a létezés azon tapasztalatai felől, amelyek minduntalan kicsúsznak a megértés, a birtokba vétel vágya alól. A regény minden szereplője a lét határhelyzetén áll: a vitalitás, a szenvedély vagy éppen a szülés tapasztalata mindig a halált is magában foglalja. De a narratíva helyszínei is átmenetiek, hiszen a főhős, Cziffra János temetésén, esküvőn, bordélyházi lumpok között jelenik meg, végül jelen van Natália szülésén, amely a nő számára halállal végződik. A kaleidoszkópszerűen, egymásból feltáruló jelenetek, történetetek között nehezen lehet valamiféle „objektív”, mérhető időt kitapintani. Elsősorban azért, mivel a lány története emlékező jellege révén visszafelé halad, ráadásul a spontán emlékidézés lineáris időnek ellentmondó logikáját követi.

A megtöbbszöröződő szövegalkotás egyik esete a betétszerű történet, amely saját, az azt körülvevő történettől elkülönülő időviszonyokat teremt. Megfigyelhető, hogy Natália élettörténetébe ékelődő hosszabb elbeszélés – Dubli úr története – az élettörténet egységét a narrátori szerepváltás révén bontja meg. Azonban mivel ugyanazt az elemezhetetlen struktúrát beszéli el, amely Natália történetének is elindítója – mindkettő eredetét a vágyban lehet megjelölni –, metaforikus kapcsolatot teremt az őt magába foglaló nagytörténettel. Ezt az egymásból gyűrűző regénynarratívát a temetésrendező útja foglalja egységbe, aki bordélyház jelenetei mellett Natália életútjának is szemlélője. A regény némileg hagyományos, egységbe foglaló zárlattal ér véget. Azzal, hogy a főhős, temetésrendező örökbe fogadja Natália gyermekét a regény egyfajta feloldással, a halál ellenére is happy end-del zárul.

⁴³⁵ CHOLNOKY László, *Krúdy Gyula: Asszonyságok díja*, Nyugat, 1920. 1-2. szám.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00272/08088.htm> (2011-02-06)

A regény megformáltságát, a fikció működését tehát egyrészt a hagyományos, regényszerű elemek megléte jellemzi. A főhős megjárta útját a regény zárása felől akár fejlődésnek is felfoghatjuk.⁴³⁶ Olyan, az élet teljességét megjáró útnak, amely számos Krúdy-regénynek központi történetévé nő.⁴³⁷ Intertextuális párhuzamként az *Isteni színjáték* világát is felidézi, amennyiben az „emberélet útjának felén” immár túljutott hőst alteregója kalauzolja egy egész életét felforgató alvilágjárásra. Ez az út viszont Natália részekre szakadó élettörténetének rendelődik alá, mivel a főhős szerepe pusztán annak befogadására korlátozódik.

Ha figyelmesen olvassuk a regényt, feltűnik, hogy a regény jelenetei az átmenetiség, a valahonnan valahová tartás, azaz az elmozdulás elvét tartják fenn. Maga a főhős: a temetésrendező, az élet és a halál közti átmenet jegyében egzisztál. Önálló, személyes élete nincs, pusztán társadalmi szerepe, foglalkozása hangsúlyozódik. Lénye foglalkozásának jegyében oldódik fel, a temetésrendező szerepkörében. Utóbbi szintén az átmenetiséget sugallja abban az értelemben is, hogy a temetés a halott utolsó, földön megtett útja. Ezt a köztességet a főhős élete is tükrözi. Életét a nemlét jegyében éli; még az esküvőn is a halál nézőpontjából értelmez. Az Álommal való találkozáskor tudja meg, hogy valójában halála közeledik; különös útja ennek megfelelően a végső, mindent leleplező találkozás az élettel.

A regény narratívája a kimozdulás, a megszokott rend felborításának jegyében indul. A narrátori hang úgy mutatja be a temetésrendezőt, mint akinek lényét az állandó ismétlés, ezáltal egyfajta statikusság határozza meg. Tipikus, mozdulatlan életű Krúdy-hős tehát, akinek hétköznapi rituálékban, állandó ismétlésekben testesülő élete a halál felől értelmezhető igazán. „Bár nem volt lángész, hosszú működése alatt megtanulta, hogy az életet és a halált egy kis mezsgye választja el, tehát nemigen érdemes sokat törődni az élet aprólékosságaival”⁴³⁸ – mondja el róla a narrátor. Azonban még fontosabb, hogy ezt a halállal eljegyzett életet a róla szóló nyelv is tükrözi. A narrátor maga is a temetésrendező nyelven beszél. „Úgy élt, mint ama polgár, aki öregségében általános részvét és köztisztelet között kísérnek utolsó útjára; a temetést rendezi Ciprusz temetkezési vállalat.”⁴³⁹

A főhős életének ismétlésben létrejövő állandósága a regény indulásával mozdul ki. A Démon megjelenése ugyanis a megszokott, józan, kispolgári rendezettséget forgatja föl, amely ugyanakkor az időben való rend: a „mindennapi”, lineárisan futó idő felborítását is

⁴³⁶ A regény elején a narrátor a főhőst a közepszerűség, a rendkívüliségtől való tartózkodás jegyeivel jellemzi.

⁴³⁷ Lásd a *Kleofásné kakasa*, *Az útiárs*, valamint a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regényeket.

⁴³⁸ KRÚDY Gyula, *Asszonyágok díja*, Bp., Magyar Hírlap – Maecenas Kiadó, 1993, 10.

⁴³⁹ Uo.

jelenti. A temetésrendező egykori szerelmeire kezd emlékezni, holott egy későbbi megjegyzésből megtudjuk, hogy gondolkodni nemigen szokott. *Az emlékezés már a fikció, a szövegszerű tartományok jelenlétét vonja be a narratívába.* Érdemes megfigyelni, hogy a Démonnak nincs materiális léte, pusztán csak előidézett hatásai közvetítik. Önmaga távollétében lehet csak jelen. Állandó minőségei negatívak, a narrátor fosztóképzős melléknevekkel jellemzi, miszerint „*testetlen, szagtalan, megfoghatatlan.*”⁴⁴⁰ Ezekhez még a „*setét*” és „*félelmetes*” jelzők társulnak. A Démon ennek megfelelően csak a nyelv által tud jelenlétet kapni, méghozzá úgy, hogy negatív jegyei maguk is a hasonlítás elkülönöződő folyamatában gyűrűznek tovább. Úgy is mondhatjuk, a Démon pusztán nyelvi színrevitele révén ölt formát, egyfajta szövegszerű jelenlétet. Ez a leírás azzal, hogy egy távollevőnek ad alakot, magát a *formaképzés folyamatát viszi színre.*

„Setét és alaktalan volt, mint a sírásó téli alkonyattal a megásott sír fenekén. Testetlen volt, mint a fájdalom és kín gőze, füstje a szobában, ahonnan a halottat kivitték. Szagtalan volt, mint a szél, amely a szomorúfüzek bozontjait tépdesi. Megfoghatatlan volt, mint az álom, amely elment férj testét és melegét hozza és viszi az özvegyasszony hideg ágyába. És félelmetes volt, mint a tetszhalott, aki visszaballag a temetőből, és meztelenül bejárja a házat, amelyben már idegenek viselik az ittmaradott nadrágokat és szoknyákat. Halott sem volt, élő sem volt. Téli éjszakán messziről hangzó kiáltás volt a sírkert felől, amikor a halottak kínjukban a fejfára csavarodnak, és hasztalan kiáltoznak segítségért a némasághoz.”⁴⁴¹

A citált szövegből jól látható, hogy a fikcióba kerülés az ismétlődés alakzatát mozgósítja. A szövegben ugyanis a hasonlítás második a tagja, a hasonlító a halál különböző formáit idézi meg. Úgy tűnhet ezért, hogy ez a nyelv a temetésrendező nyelvi készletét, világnézetét ismétli. Az ismétlés viszont jelentősebbé válik, ha megfigyeljük, hogy egy jelen nem levő, formátlan jelenség: a Démon csakis egy másik távollevő tartomány, azaz a halál nyelvi készletével kap formát. A hasonlat két tagja azáltal, hogy ismétlődik, ki is oltja egymást. Ezáltal a hasonlítás aktusa megteremtődik ugyan, de az pusztán önnönmagát jelenti. A hasonlítás formálódása közben azt is megmutatja, miszerint nem képes reprezentációt

⁴⁴⁰ Eisemann György találó észrevétele szerint: „a fosztóképzős alakokra utaló metaforikus mozgás lehetetlenné teszi a jelölt (denotátum) bármilyen rögzítését-azonosíthatóságát, azaz a metafora „helyettesítő” olvasását, a jelölt és a jelölt „párhuzamán” alapuló befogadását.” Ezt a gondolatmenetet folytatva akár úgy is mondhatnánk, hogy a lefordíthatatlanságot tematizálja, azaz a jelölőfunkción lép túl, hogy a lefordíthatatlanra mutasson rá. EISEMANN György, *A város mint emlék és fikció = Az élet álom: In memoriam Krúdy Gyula*, szerk. FÁBRI Anna, Nap Kiadó, 2003, 307.

⁴⁴¹ KRÚDY, i.m., 11.

teremteni. Ezáltal a hasonlat maga is (csak) a *hasonlíthatóság* nyelvi tartományán belül marad. Egyfajta öntükröző alakzat lesz tehát.⁴⁴²

A Démon szövegszerű színrevitele tehát a fikcióba kerülés kezdetét jelenti. A főhős élete ekkortól vesz fordulatot, ekkortól indul el, hogy az életről és a halálról különös tapasztalatokat szerezzen. A tapasztalatszerzés azonban mindvégig a nyelv tartományában megy végbe, amely önnön szövegeredetét is megmutatja. Az ehhez hasonló öntükröző nyelvi forma a regény nagyobb egységeiben, a történetmondás szintjén is jelen van. A regény ezt különböző tükröző médiumok bevonásával éri el. Natália élettörténetében a látás az a médium, amely egy másik médium, az elbeszélés közvetítését igényli. Halála előtt az életére visszatekintő Natália – aki az élettel való végső szembenezésben a temetésrendező „útját” ismétli – szintén nem képes életét közvetlenül látni, csupán árnyképét a falon. (Ugyanakkor a temetésrendező is az Álom segítségével lát, aki helyette leskelődik a bordélyház ajtaján.) Az élettörténet ezzel egyfajta színpadra állított történetként kap formát, amely elidegenítettséget, egy külső nézőpont bevonását igényli. Csakis egy ilyen történetben lehet Natália saját életének – mint megrendezett, színpadra vitt történetnek – a főhősnője. Az Álomra hárul a közvetítő, ez esetben a tolmács szerepe, „aki tudott olvasni a szemek hártájának „hieroglifjei között.”⁴⁴³ A visszapergő élet képkockái tehát eleve megkettőződött „létmódban” érzékelhetőek, amely maguk is csak az elbeszélés közvetítődésével kaphatnak formát.

Érdeemes megfigyelni, hogy Natália elbeszélte élettörténete mennyiben foglalja magában az elsődleges médium: a látás jellemző jegyeit. A látás hogyan ültetődik át nyelvbe? A látott elbeszélése mindenképp magában hord egyfajta kettősséget, amennyiben a leírás a kép, a látvány pillanatnyiságának jegyeit hordozza.⁴⁴⁴ A spontán megpillantás nyelve nem igényli a szöveg hagyományos összekötő formáit, akár még a legalapvetőbb nyelvi viszony az alany és az állítmány kapcsolata is felfüggesztődhet. Natália látványszerűen elgondolt élettörténetében a létige hiánya ennek megfelelően a nyelv közvetítettségére, látványnak való alárendeltségére reflektál.

⁴⁴² Itt jegyezzük meg, hogy a Krúdy-recepcióban a már idézett Eisemann György figyelt fel a regény textuális utalásrendszerére. Jelen értelmezés azzal, hogy egy-egy szövegeredet újrátjátszását, a fikcionalítás általi színre vitelt hangsúlyozza, ehhez a problémakörhöz kapcsolódik. Lásd EISEMANN György, *i.m.*, 301-317.

⁴⁴³ Ferencz Anna észrevétele szerint a hieroglif maga is a mediális átmenet kifejeződése, amennyiben a hieroglif egyszerre fogható fel írásnak és képnek.” FERENCZ Anna, *A fókuszáció mint (vak)ablak: Elbeszélés és fókuszáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyságok díja című regényében = Retorika és narráció*, szerk. HAJDU Péter, ROTOÓK, Zsigmond, Budapest – Szeged, Gondolat Kiadó – Pompeji, 2007, 141.

⁴⁴⁴ Itt jegyezzük meg, hogy a kép, a látvány fontos értelemszervező ereje a regénynek. Ahogy már Bori Imre is megfigyelte, a regényben előtérben vannak a felsorolásszerű apró részletek. Bori szerint a látott életjeleneteknek megfelelő nyelvi forma egyrészt a tipikus Krúdy-mondat: a nagy lélegzetű, többszörösen összetett, szecessziósan zsúfolt körmondat. Másrészt az aprózó, felsorolásszerű mondatalkotás is a látvány nyelvi megfelelője. BORI Imre, *Fridolin és testvérei*, 275.

„Ezután következik a vajúdo asszony emlékezetében Pest. Egy palota a Múzeum-kert környékén, amelyhez örökség folytán jutott a Bánat család. (...) Őszi kert a palota mellett, amelynek vasrácsain át idegen, sohasem látott embereket lehet észrevenni. Szőnyegek, amelyeken nem hallatszik a lépés, különös csengők. Ajtó nagyságú ablakok. Színes üvegekkel fedett, világos kővel kirakott udvar, amelyből jobbra-balra nyílnak a tánctermekek és a kisszobák. Szökőkút küldi magasba fénylő sugarát. Csodálatosan szép arcú férfiak és nők aranyrámás képei a szobákban. Oszlopos mennyezet alatt alszik a grófnő. Széles íróasztalnál ül naphosszat a gróf, és a titkos fiók után keresgél. A kisasszony az ablaknál ül és naphosszat galambszínű nadrágban és fehér mellényben. Ősz. Henrik láthatólag fázik... De híven kitart a Múzeum-kertben.”⁴⁴⁵

A szövegrésznek a látvány az alapelve, a mondatok itt egy-egy képkockának felelnek meg. Azonban ez a szöveget átjáró képiség nem elsősorban a látvány nyelvi átültetése, hanem egyidejűség, azaz nyelvben *megvalósuló* kép. A nyelvnek itt ugyanaz a működő elve, mint a (látott) képnek: jelenség és lényeg itt is egybeesik. Csakis a kép által, a képben maradvá formálódik az értelem, és a képek eltűnésével a jelentés is eltűnik. Mindez abból látszik igazán, a szem pillantásának alárendelt mozaikok, önnön képiségükbe zártak, amit a tárgyi („aranyrámás”) képek bevonása is mintegy öntükröző formában erősít.

A képszerűségnek megfelelően nemcsak az észrevétel pillanatnyiséga látszik a szövegben, de legalább annyira a statikusság, a változatlanságra való hajlam is. A felvillanó-eltűnő képkockák egymás kontextusában ugyanis a mozdulatlanság, a rögzítettség jelentései felé mutatnak. A „naphosszat” időhatározószó a látványhoz a változatlan ismétlődés képzetét társítja, amely az időn túlmutató kép alapvető eleme Krúdynál. Az, hogy „oszlopos mennyezet alatt alszik a grófnő” nem egy elszigetelt időmozzanat, nem az észrevétel itt és mostja, inkább a kép és jelentés egybeesését lehet itt tetten érni. Az aranyrámás képek említése – mint kép a képben – maga is az állandóságot, a kép stabilitását hangsúlyozza.

Ugyanakkor a képkockák statikussága, állandóság felé mutató értelme akár a regény visszatérő alakzatát, az ismétlődés elvét is tükrözi. Azonban mindezt a kép létmódjának megfelelően érik el, úgy, hogy a nyelv a látványba zárt jelentést a változatlan ismétlődéssel ötvözi. A leírás virtualitása: „*lehet észrevenni*”, de akár a már említett „*naphosszat*” nyelviileg is kifejezi ezt. A leírás tehát a képi öntükrözés elve alapján válik a regény tágabb kontextusát is tükröző szöveggé.

⁴⁴⁵

KRÚDY, *i.m.*, 263-264.

A különböző médiumok bevonásával (a narrátor közvetítő nyelvében az asszony látása már emlékezetként említődik) Natália élettörténetének szövege olyasféle színrevitel lesz, mint *Az útitárs* emlékező főhőséé. (A színrevitelt itt is iseri értelemben értjük, mint a fikcióba kerülés és ezáltal önteremtés.) Mindezt az is megerősíti, hogy a Natália szeme előtt lejátszódó *árnyképek* színjátékhoz hasonlítódnak.⁴⁴⁶ (Már maga az, hogy Natália árnyképeket lát, tehát látása behatárolt, torzított, nagyon fontos, hiszen előfeltételez egy közvetítő másik médiumot, amely itt nem más, mint az elbeszélés.) A színjátéknak a látó passzivitása, médiumszerűsége felel meg, és ez így van a lány esetében is. Natália a színjáték nézőjéhez hasonlóan pusztán befogadja saját élete képeinek. Ez azt is jelenti, hogy a képnek önálló léte van, független az élettörténet hordozójától. Azaz Natália saját képként elmesélt élettörténetének is pusztán objektuma, médiuma.

Natália élettörténete tehát a látvány és az elbeszélés kettős közegében kap formát. Ugyanakkor a látvány teatralitása, önmaga színrevitelének látszata is megmutatkozik (lelepleződik) ilyenkor. Mielőtt azonban ezt vizsgálánánk, a temetésrendező még Natáliával való találkozása előtt megtett útjára érdemes kitérnünk. A dolgok színjátékszerű értelmezése, pontosabban az, hogy a jelenségek fikcióként kapnak formát a regény első harmadában is meghatározó. A főhős már az Álommal való találkozás előtt is egyfajta szimbolikus utat jár be, gondoljunk csak a halál előtt álló özvegyasszonnyal való találkozásra, vagy az esküvőn való részvételére. Láttuk: az utat, amely a fikcióba kerüléssel jelent egyet, a Démon fellépése indítja el, aki a mindennapi állandóságból, mozdulatlanságból lendíti ki a főhóst. A formaképzés, az értelemadás *folyamataként* a teatralitás a már említett átmeneti élethelyzetekhez kapcsolódik. Különös módon a temetésrendező tudatában még a temetésnek is létezik színjátékszerű értelmezése. Az esküvőn például a temetés ceremóniális külsőségeiben idéződik fel tudatában.

„– Az én két szép temetésem! – sóhajtott fel könnyű borúval a temetésrendező. (...)

Vajon helyükön vannak-e a gyászvitézek, a csákós, kardos emberek? A szemfödél leng, és a kántor bizonyosan spórol, mert őt nem tudja a háta mögött. Aztán a felszúrt, lesóványított tábornokra gondol, akinek díszlővést ad az őrség, és az érdemrendeket fehér párnán viszi egy katona a koporsó előtt...”⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ „Ha meg tudott volna kapaszkodni valamiben, világra hozta volna gyermekét, de így csak hentergett kinyájában, és míg húszpercenként csillapult kínja, kitágult szeme előtt elvonult egész élete, mint keleten játsszák a falon az árnyképeket.” *Uo.*, 261.

⁴⁴⁷ *Uo.*, 214.

Ehhez hasonlóan az élet és halál határán álló özvegyasszonyt – aki a temetésrendezőt felkeresi – sem annyira halála, inkább saját temetésének külsőségei aggasztják.

„Láttam én már az ön temetéseit. Mindig gyönyörű temetéseket rendezett. Még a sváb milimárikát is úgy kísérik az ön temetésein, mint a valóságos hercegnőket. (...)

– Pedig én úgy szeretném, ha tölgyfa koporsót és selyem szemfedőt kapnék. Négy lovat, papot, kántort.”⁴⁴⁸

Tehát az élet és a halál között átmeneti, senki földjén, ahol az élet már csak a halál felől, arra készülve kap valami (negatív) jelenlétet, a halál mint megrendezett, ceremoniális jelenség kap formát. Az özvegyasszony ebben a jelenetben önmaga saját halálának színpadára állított főszereplőjévé válik. A temetés mint a halál színrevitele ezáltal persze ironikus felhangú. Ugyanakkor ennek a szövegrésznek is megvan a maga ismétlődő „párja” épp a temetésrendező tudatában, amikor láttuk, a lakodalomban „két szép” temetésére gondol.

Az esküvő, amelynek a regény első része átfogó leírást szentel, szintén átmeneti léthelyzet, egyfajta küszöb a(z) (női) ártatlanság és szexualitás között. A temetéshez hasonlóan az esküvő is színjátékszerűen, azaz látszatként kap formát. A tisztaság és szexualitás mítoszi értelemrétege épp az esküvő színpadias kellékeket felvonultató képi világával vegyül. Ceremoniális külsőségeiben a ruha egyfajta jelmez, maszk lesz, amely magában hordja önnön maszkszerűségének, azaz esküvői megrendezettségének felbomlását. Az olyan virtuális, egy lehetséges történet felvillantó szövegekben látszik mindez, mint például az esküvői ruha bepiszkításának elképzelése.

Az esküvő „hazug színjátéka” nemcsak a kellékszerűség, de az azután következő házasság szempontjából is leleplezi önnön látszatszerűségét. A regény narrátora ugyanis egy hosszabb eszmefuttatást iktat be a házasság hazug, önkiüresítő jellegéről. Látszatszerűsége a házassággal mint halállal, de a tényleges, az életet lezáró halállal is lelepleződik. A narrátor fejtegetése többféle nézőpont bevonásával reflektál (mindvégig férfinézőpontok ezek), de a halál felőli értelmezés itt sem marad el. A temetésrendező emlékeiben a halotti tor, az evés, az özvegyasszony jó étvágya akár a lakodalom féktelenségének fordítottját mutathatja fel.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ *Uo.*, 195-196.

⁴⁴⁹ Itt jegyezzük meg, hogy egy az olvasóhoz forduló narrátori kiszólásban a lakodalmi evés szintén a halál felől értelmeződik. „A lakoma befejeztével, amely lakomának leírását szándékosan mulasztottam el a mai kor olvasói előtt, akik már elszoktak a lakodalmi ebédektől, s így csak bosszankodnának a pesti és budai temetők lakosain, akik annyi jó falatot, finom zsírt, pecsenyebort, cukrászsüteményt és tejfölt elfogyasztottak előlük – miért? –, hogy a temetők földjét táplálják ropogós karácsonyi malacokkal, aranyzsírban fürdő libapecsenyékkal, Sashegy ígézó piros és hűvös vérével, a harmadik házig illatozó hús- és ráklevésekkel, örökre elszállott kövér fürjekkel és a Duna hideg fehérségű, de húsos halaival.” *Uo.*, 29.

Egy másik, immár külső nézőpont: az esküvő szemlélőjének nézőpontja is hasonlóan az esküvő színjátékszerűségére reflektál. Hiszen a nézőket, közönséget vonzó esküvő, az abban „szereplők” helyzetével való azonosulás lehetőségét kínálja. Krúdyra jellemző módon voyeurizmus ez is, hiszen leginkább az ifjú férj szerepe kecsegtető az agglegény Cziffra János számára. Cziffra János önmaga néző szerepét leplezi le, amikor egy helyütt a násznépre vonatkoztatva a *közönség* kifejezést alkalmazza.⁴⁵⁰ Az Álom leleplező retorikája is a „szereplőkkel” való azonosulásra hívja fel a figyelmet a temetésrendező titkolt vágyaira emlékeztetve. Ekkor tűnik ki, hogy az esküvői leskelődés nem más, mint a rejtett vágyak kielétele.

Natália élettörténetéhez visszatérve, az a külső szemlélő, egyfajta médium bevonásával válik önmaga színrevitelévé. A narrátor elbeszélése a többet tudás pozíciójából saját nézőpontját is beleszővi a hősnő történetébe. Ezáltal Natália meglehetősen keskeny pályán haladó, önbeteljesítő sorsa feltételes és ezzel tágabb dimenziót is kap. Az, hogy a narrátor többet tud, ezáltal külső nézőpontból is rálátást ad a hősnő történetére, nagyon lényeges, mivel egy szöveghorizontot nyit meg, amelyen belül a jelenségek értelmezhetők. Ez a textuális mező sok esetben a hősök számára ismeretlen. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Cziffra János és Natália sodródását, médiumszerűségüket az határozza meg, hogy az őket körülvevő, meghatározó textuális mezőt képtelenek felismerni, kívül vannak azon.⁴⁵¹

Ez a külső, narrátori nézőpont például az udvarlás szerepjátszására világít rá. Ekkor látszik, hogy az udvarlás nyelvi színrevitele itt is egyfajta színjáték, és Natália ennek a saját elcsábítását megrendező színjátéknak válik áldozatává. Natália irodalmi műveltség hiányában ugyanis nem érti a neki szóló, elcsábítását célzó szövegszerű retorikát. Mivel a retorika nem simul bele az udvarlás kommunikációjába, saját irodalmias szerepjátszásának önleleplezése lesz. Henrik, Palaczki és Dubli úr költőként tetszelgése, a trubadúr vagy a regényhős szerepével való azonosulása önmagában is parodisztikus hatású – gondolhatunk arra a jelenetre, amikor Henrik klasszikus költők verseit a sajátjaként tünteti fel.

⁴⁵⁰ „Az újdonsült férj a komoly hangsúlytól, az ünnepélyes, de mégis jóakarátú arctól megrendült, és a szájába vett szivarkát gyorsan a kocsisnak nyújtotta. A bérkocsis a füle mellé helyezte az ajándékot, de Cziffra János őt is megfeddte:

– Ez nem járja, János! A közönség előtt nem tesz ilyent az ember.”
Uo., 23.

⁴⁵¹ Arra, hogy a figurák mennyiben vannak kiszolgáltatva az őket körülvevő textuális rendszernek Eisemann György hívta fel a figyelmet. „De amikor Krúdy regényének szereplői számára tisztázatlan önmaguk vagy környezetük intertextuális eredete, akkor gyengülhet a jelentőségük, háttérbe szorulnak a történetben, mellékszereplőkké válnak: más szereplők horizontjába kerülnek.” EISEMANN, *i.m.*, 310.

Jelen értelmezés a szövegszerűséget egy új horizont bevonásaként értelmezi. Ezen szövegszerű horizont éppen hogy a szereplők (saját tudatalattijuknak való?) kiszolgáltatottságát, azaz médiumszerűségüket erősíti fel.

Az elbeszélő itt többet kínál, rálátása van Natália élettörténetére, míg a lány, úgy tűnik, jelenbeli életével szemben is vak. Műveletlensége – a narrátor szavai szerint: romlatlansága – révén nemcsak saját kiszolgáltatottságát, de az őt körülvevő (hazug) színjátékot sem képes látni. A narratori jobban tudás egyrészt az értelmező közvetítő szerepének felel meg, ezzel a hősnő tárgyszerűségét, saját történetével szembeni alárendelődését hangsúlyozza. Az Álom narrációjának így kettős értelme lesz: azzal, hogy Natália saját, egykor *megtörténő* életével szembeni kiszolgáltatottságát ábrázolja – hiszen Natália úgy vesz részt eseményekben, hogy nem tudja mit történik vele – a visszaemlékezés alaphelyzeteiben is értelmezhetetlenként mutatja. Mind a falon lejátszódó árnyképek, mind a történet elbeszéltsége tehát a vakság metaforáját mozgósítja. Azt, hogy Natália saját történetében is idegen, mintegy annak is külső szemlélője, abban a jelenetben is látszik, amelyben Henrik rabjaként csakis az ablakon keresztül szemléli az utcaképet. Egy olyan – a regény teljes narrációját meghatározó – képi szemlélet ez, amelyben a dolgok csak jelenségszerűen kapnak létet, a látvány mindig hord magában egyfajta értelmet, azonban az ablak közvetítése révén a távolságot is. A látottak épp ezért legalább annyira értelmezhetetlenek. „Vajon miről tudnak olyan sokat beszélgetni, amikor a tél biztosan elviszi őket?” – teszi fel a kérdést Natália az utcán tereferelő öregasszonyokat szemlélve.

A múltba, az egykori gyerekkorba való visszatérés – mint egymásba ágyazott visszaemlékezések – bár az idill lehetősége, de szintén az idegenség tapasztalatát is közvetíti. Hisz Natália a szülőfalut az egykori otthonos környezettel való egység eltűnéseként éli meg. Az otthonosságra való visszaemlékezésben ugyan megteremtődik valamiféle (természeti mintára elképzelt) idill, és úgy tűnik, ebben az idillben már nincs színjáték. Azonban ez a törékeny harmónia csak az idő megállítással érhető el,⁴⁵² vagyis ugyanúgy *képként*, amely a regényben mindig magában foglalja az egykor és a most közötti hasadást. A képként felfogott világ sem cselekvő, hanem médiumszerepű hőst feltételez. Láttuk, Natália nemcsak felvillanó képeinek, de visszaidézett életének is tárgya. És ez a tárgyszerűség a születés jelenetében, a halálnak való végső kiszolgáltatottságban csúcsosodik ki.

Hogyan foglалható össze tehát a közvetítés értelme a regényben? Láttuk, az Álom értelmező narrációja mindvégig saját közvetítő szerepére is reflektál, mivel a „rossz útra

⁴⁵² Az elbeszélő szövegében lásd: „Szállj, szállj, gyermekkori fecske; zúgjal Bakony, és gyere, felhő, mintha semmi se történt volna azóta, mióta Natália utoljára erre járt. Maradatok, napok, állatok meg, holdfényes éjszakák, ne siess úgy, te öreg óra a piros sisakos toronyban, hosszant kukorékoljatok kakasok, az udvarokban, és ne haljon meg senki a faluban! Asszonyok, szedjétek magatokra régi ruháitokat és a falusi gömbölydedséégeiteket; férfiak vegyétek elő a padlásról a régi fekete bajuszokat, kemény tekinteteket, lobogó szakállakat; gyermekek, énekeljétek a templomkertben régi dalokat; Isten árvája, falu bolondja, Mikulás Miklós, tűzdeld tele a kalapod tyúktollakkal; lengjél szél, és a kastély visszhangos kapuján dübörögve forduljon be a négylovas kocsi – mint akkor, midőn Natália még gyermek volt.” KRÚDY, *i.m.*, 333.

tévedés” történetében végig fenntartja a hősnő saját történetével szembeni vakságát, azaz a megértés hiányát. Ugyanakkor mint külső szemlélő ezt a történetet egy átfogóbb keretbe illesztve mintegy színpadra állítja Natália történetét. Ekkor az már a mítoszi bűnbeesés egyetemes történetének egyik megvalósulása lesz. Ezt jelzik azok a virtuális szövegek, amelyekben Natáliát egy ismételhető, tipikus történet megfelelő hőseként állítja be.

„Amikor Natália elvonult a grófi palotából: egy apróvirágú ruhácskája volt, bő szoknyája, mantillkája, búzavirágos és pirosposzsgás, lehajtott szélű kalapkája – *amint általában az ember elképzei azokat a nőket, akik szökni szoktak, lóvonatún vagy gyalog vagy éjszaka a csillagok felügyelete alatt.*”⁴⁵³ (Kiemelés – F. K.)

A lehetőségességet célzó narrátori kitérések már kimozdítják Natáliát saját történetéből azzal, hogy magát a történetet egy átfogóbb, tipikus, ezért ismételhető történetként mondják el. Itt derül ki a közvetítés igazi értelme. Hiszen a narrátor, az Álom közvetítése mint idegen hang, nézőpont Natália történetét is tükröző szerepbe állítja.

Látható tehát, hogy a regény folytonos átmenetiséghez, elmozduláshoz való vonzódása valójában a tükröző felületek eredménye. A reprezentációt megjelenítő szándék ugyanakkor a történetek megsokszorozódáshoz vezet. Ezért van az, hogy a történetek mindig egymásra mint egymás *másikára* mutatnak. A hősnő élettörténetén belüli beékelte történetek annyiban ismétlődnek, amennyiben ugyanazt az értelmezhetetlen struktúrát beszélnek el. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy a konstruált *történeteknek*, a szubjektumok *médium*-, vagy *függőként* való létezés módja felel meg. A regény minden szereplője egy tőle független, de általa végbemenő történésnek van kiszolgáltatva. Annak befogadója, médiuma valójában. A *történet* mint a narráció terméke és a *történés* tehát egymás feltételei a regényben. A megtörténő csak történetként kaphat létet.

7 KETTŐS STRUKTÚRÁK: AZ ÁL-PROBLEMATIKA, VIRTUÁLIS TÖRTÉNETEK

A Krúdy-próza hasonmás-problematikája nemcsak az előbb elemzett regényben megvalósuló árnyékkal/álommal való találkozás kísérteties tapasztalatán belül képzelhető el. A személyiség a múlt „megbízhatatlan”, legendásító csatornáján szintén különböző változatokká szóródhat szét. A Krúdy-próza múlthoz való viszonyulásával van mindez összefüggésben, amelyben a múlt sohasem egyoldalú visszaemlékezés, sokkal inkább kreatív konstrukció. A múltat fikcióként megalkotó elbeszélés(ek) a nemzeti hőst: a költőt, a forradalmárt, vagy éppen a betyárt magát is mint egy konstruált történet hőjét alkotják meg. Ez a hőskonstrukció

így értelmezésfüggő: a személyhez mindig hozzátapad saját olvasata, amely ezáltal végtelen, mert a különböző értelmezésekben elmozduló személyiségképet eredményez.

Ha szem előtt tartjuk azt a már Arisztotelésznél felbukkanó elgondolást, miszerint a szereplő azonosságán múlik az elbeszélte történet azonossága,⁴⁵⁴ Krúdy hasonmásokra osztott narratívája természetesen maga sem lehet identikus. A megosztott, hasonmászerű szereplőknek szintén (csak) valami máshoz hasonlító történetei lehetnek. Ugyanúgy ahogy a személyiségek identitása kétséges, története(i)k is szétszóródnak. A nem „igazi”, önmagukkal nem identikus, hanem mindig csak valakihez hasonló, egy-egy elképzelésben folytonosan elmozduló figuráknak megalapozó történetük sincsen. Azaz hogy épp a történetek költése a szereplők identifikációs aktusával jelent egyet, de a *másban* megvalósuló identifikáció szükségszerűen ingatag, mindig új és új értelmekre utalt. Innen van az, hogy a személyiség nem a hagyományos egység-elvárás (amely változatlanságot feltételez) alapján identifikálódik,⁴⁵⁵ amelynek a megalapozó történeteként a lineáris élettörténet felelne meg. A Krúdy-hősök az identitás élettörténetek általi konstrukcióját sem valósítják meg, hiszen ami egy személy kapcsán elmondható, jórészt történetek töredéke. Láttuk, a forrásokat felhasználó, Rózsa Sándor életét bemutató regény is nagyrészt epizodikus történet szerkezetet mutat. Ugyanakkor a töredezett epizódok füzére a figurát a nemzeti hős és a haramia kettősségében tartja fenn.

Az olyan regények, amelyekben a hős történetét átszővi vagy helyettesíti a róla szóló beszéd a történet megkonstruáltságát még inkább előtérbe helyezik. Az *útitárs* című regényről már volt szó, mint a Krúdy-próza egy olyan darabjáról, amelyben a szöveget teljes egészében az elbeszélés alkotja meg. Az elbeszéltség aktusa a narrátornak a hallgató felé forduló megszólításaiból látszik elsősorban. De ennél fontosabb a narrátor értelmező tevékenységének színrevitele. Ez az elbeszélés a visszaemlékezés közegén keresztül formálódik úgy, hogy magára a közvetítés köztességére is folytonosan reflexió történik. A narrátornak ugyanis folytonosan szembesülnie kell az emlékezés hiányosságaival, azzal, hogy az egykori történetből épphogy csak töredékek, felvillanó arcok, hangulatok állnak rendelkezésére. A történet lényege ezzel szemben értelmezhetetlen, a narrátor azt épp magával a történet elmondásával akarja a maga számára megérthetővé tenni. Azonban a mesélés aktusával

⁴⁵⁴ Ricoeur megfogalmazásában: „A szereplő identitásvesztésével összefüggésben áll a történet konfigurációjának szétesése, s ennél még fokozottabb az elbeszélés lezárásával kapcsolatban felbukkanó válság.” Paul RICOEUR, *A narratív azonosság* (ford. Seregi Tamás) = *Narratívák 5.: Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2001, 20.

⁴⁵⁵ A narratív identitás – ezen belül Ricoeur – tézise az identitást a latin *ipse* azaz az *ömagaság* értelmében alkalmazza. Ez az elgondolás az önértelmezés változó, jelenbeli szituáltságtól függő jellegét hangsúlyozza. RICOEUR, *i.m.*, 15-16.

lényege szerint széttartóvá is válik, hiszen a felidézett események a visszaemlékezés tükrében mindig újabb és újabb virtuális értelmeket szülnek, amelyek nem vezetnek semmiféle egységes, összefoglaló értelemhez. A részlegesség, amikor is a narrátor élményeit, benyomásait értelmezi, sokkal inkább kifelé vezet a történetből. A kisregény jól példázza azt a nyelvi logikát, amelyben a jelölők láncolata, a mindig egymást követő, egymásból gyűrűző jelölők (amelyek lehetnek képi benyomások, de szavak is) határozzák meg az útitárs történetének formálódását. A névtelenség, akár a narrátoré, vagy a közreadóé, de még a városka névtelensége is a virtualitást célozza. A történet ténylegességére, megtörténtségére nincs evidencia. Pusztán lehetséges, megtörténhet, épp ezért sem individuumhoz, sem egyszerűséghez nem kapcsolódik.

A *Rózsa Sándor*ban bár különböző idők ütköznek, de a hős végig cselekvő, legalább az akcióival identikus. Ezzel szemben *Az álmok hőse* című korai kisregényében – amelynek a forradalmi úribetyár, Krúdy Kálmán a főhőse – a szövegbe lépten-nyomon beszövődő narrátori hang a múltat legendás szóbeszédként, regény(esség)ként tematizálja. Kulcsszerepe van ebben a hős bizonytalanra tett halálának (akárcsak az *Ál-Petőfiben*), amely által a hős „valós” élete a legendák megbízhatatlan szövegével helyettesíthető. A narratíva kelletlen, szegényes történetsszövése itt már valóban átadja a helyét a megbízhatatlan nézőpontú beszédmódnak. Ennek tetőpontját a losonci lányszöktetés jelenti, a két Krúdy Kálmán megjelenése, azonban még ennek a rejtélyes eseménynek a megtörténését is kétségessé teszi egy narrátori kommentár.

*Az álmok hőse*nek nincs autentikus története, illetve csak a közbeszéd tükrében megsokszorozódó történetei vannak. A történetek szétválásának más elképzelését találjuk a *Jockey-club* című kisregényben, amelyben az az eredeti és az utánzó figurák kettősségéhez kapcsolódik. A kisregény szövege két párhuzamos, egymást tükröző, egyenrangú történetszálra oszlik: Rudolf királyfi története mellett a szöveg legalább annyira a herceg-hasonmás Bécs Rezső ügyeskedéséről, a herceg nevében történő szolgálatairól is szól. Különleges figyelmet érdemel itt a hasonmás neve, amely persze nem a személyiséget, hanem annak „másolat” vagy hasonmásszerűségét tükrözi. A hasonmásszerű név ugyanakkor a királyfi „álnevesülésével” fonódik egybe. Bécs Rezső narratívájából kiderül, hogy a trónörökös tiszteletére keresztelték Rezsőnek, annak emlékére, hogy ugyanakkor született, mint a királyfi. (Egy másik, Rudolf legendáriumát tematizáló történetből megtudjuk, hogy a magyarok Rudolfot Rezsőként is emlegették.⁴⁵⁶) Vagyis maga az „eredeti” hős neve az utánzó

⁴⁵⁶ A *Rezső királyfi* című írás is megemlíti, hogy Rudolfot a magyarok annyira a magukénak tekintették, hogy „valamely névmagyarosítási szenvedély folytán” Rezsőnek nevezték. Lásd KRÚDY, *Rezső királyfi* = A

hős álnevének felel meg. Hasonló névcseré az álherceg alakjában is jelen van, hiszen Bécs Rezső később Rudolfra változtatja nevét. A nevekkel folytatott játék az igazi és az álnév közötti különbség eltörlésével a személyiségek kilétét bizonytalanítja el.⁴⁵⁷ Ugyanakkor a nevek oda-vissza mozgása a hőseket az egyoldalú eredeti-másolat viszonyba sem képesek elhelyezni. Maga az eredeti, az első pozíciója is kétséges, hiszen az eredeti herceget is utánzásra való hajlama határozza meg. A királyfi hasonmásához hasonlóan szintén regényes élethelyzetek másolata: Máriával való kapcsolatát például Jókai aranyemberének mintájára tudja elképzelni. Tímár Mihályként való önmeghatározása a regényességben elmozdító identifikációra mutat rá. Bécs Rezső alakja ezért a hasonmásszerűség stilizált megvalósítójának is felfogható, amennyiben léte, „története” valójában a jelenlét hiányát, a történetszerűség eltörlését jelenti.⁴⁵⁸ Azzal, hogy Bécs Rezső identitás nélküli senkiként, mint egyfajta antihős lesz a regény (fő)szereplője, a valódi trónörökös is egyfajta árnyékszerű létben egzisztál. Az ál-királyfi másik nevében való jelenléte az igazi királyfi létét teszi hiányzóvá.

Bécs Rezső azon Krúdy-hősök közé tartozik, akiknek létmódja egy másikhoz való hasonlításban az eredet hiányára reflektál. A trónörökös helyett cselekszik, saját „története” ezért Rudolf történetének szupplementuma. Az antihős vagy hiányzó hős valójában saját nemlétező történetének szereplője. Több kisregény esetében felfedezhető ez a mintázat. A *Velszi herceg* címűben a költőnek induló, de egyben kitartott Bimy folytonosan arra sóvárog, hogy bejusson az arisztokrácia körébe. Az utánzásvágy itt is hiányt feltételez, az én mint stabil középpont hiányának jelölője. Ugyanakkor a nevekkel való játék, a velszi herceg(ség) narratívában való szétszórtsága az utánzók és utánzottak közti határ elmosódottságáról beszél.⁴⁵⁹ A velszi herceg, ha néhány lényegtelen epizódban elő is kerül, ugyanúgy nem rendelkezik identikus személyiséggel, mint az őt viselkedésében, öltözködésében utánzó Bimy. Ehhez hasonlóan a *Palotai álmok* Péter Páljának is hiányzik a saját élete, ideálként mindvégig nagyvilági nagybátyja lebeg szeme előtt. Természetesen az azonosulásként értett

XIX. század vizitkártyái, Bp., Szépirodalmi, 1986, 54. A regényben Mária is egy alkalommal Rezsőnek szólítja a királyfit.

⁴⁵⁷ A Krúdy-próza név-személyiség problematikáját tekintve Gintli Tibor a nevek decentraláló, identitást elbizonytalanító jellegét emelte ki. GINTLI, „*Valaki van, aki nincs*”, 26-36.

⁴⁵⁸ Az „igazi herceg-álherceg” hasonló kettősségét találjuk a *Boldogult úrfikoromban* című regényben is. Az elbeszélő a herceg figuráját egyszerre identifikáló, ugyanakkor az identitást kikezdő eljárások révén lépteti fel. A név itt is különleges hatású: mivel már „foglalt név” (Páduai Antal), álnévként sem értelmezhető.

⁴⁵⁹ Fried István észrevétele szerint a személyes névmás nélküli címváltozat (*Velszi herceg*) a személyiségek nyelvi megalkothatatlanságáról beszél. A velszi herceg egyszerre tartalmazza a történeti személyiségek emlékezetben átíródó történeteit, ugyanakkor törekvést a szerepjátzásra. FRIED István, *Ki (a) velszi herceg?* = Uő, *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, 244.

szerepjátás itt sem sikerül, Péter Pál egyetlen kalandját is erős akaratú nagyanya mozgatja. A hős tőle függetlenül megtörténő (mert nem élt meg) és a nagybátyja képviselte ideális élet közti törés a szöveg egészében megmarad. Ezzel együtt az ideált mint eredetet magát is csak másolatként, Péter Pál elképzelésén keresztül ismerjük.

Az említett kisregények esetében az én önmagát birtokba vevő szándéka csakis egy állandó ide-oda mozgásban képes megvalósulni. A valakihez való hasonlóság határpozíciója az ént csakis egy távollevő (képként létesülő) *másik* feszültségében tartja megteremthetőnek. Mivel ez mindig útonlevés, soha meg nem nyugvás az én mindig hiányként, beteljesülésre váróként konstituálódik. Az identitás ezen kettőssége éppen hogy magára a fikció működésmódjára emlékeztet. Különösen az olyan énkonstrukciókban látszik mindez, amelyekben az alak festménnyel vagy bármilyen művészi élménnyel kerül hasonlósági viszonyba. Az „X.Y. olyan volt, mint egy festmény” típusú hasonlatok a személyt csak a fikcióképzés véget nem érő, elkülönülő játékában tudják meghatározni. Mégsem csak a nyelvi képként értett hasonlat, de mindenfajta *hasonlítás* is erre irányul valójában. Hogy milyen öntükröző mechanizmusokat képes felépíteni egy Krúdy-szöveg azt az *Ál-Petőfi* című regényben érdemes nyomon követni, amely a Krúdy-próza hasonmás-dilemmájának talán legbeszédesebb példáját nyújtja.

7.1 Ál-Petőfi(k)

A regény párbeszédhelyzeteinek vizsgálatában már érintettük a szereplők „olvasásmódját”, azt ti., hogy a Petőfi-mítoszt egy kulturális, ugyanakkor tájjellegű irodalmias-kulturális látásmód határozza meg. Most még inkább a szöveg egészét behálózó textuális utalásrendszerre irányítjuk a figyelmet. A regényben különösen szembetűnő a Jókai hangjára emlékeztető anekdotikus beszédmód. A regény nyelvi szerveződése, a szereplők beszédének (kultikus, népiesen bölcselkedő, játékos-évődő) regiszterváltásai is meglévő szöveghagyomány(ok)ra hívják fel a figyelmet.

Ugyanúgy, ahogy az irodalom „komolyságának” relativizálódása egy meglevő szereplői nézőpont a regényben, a „kisszerűség” pátosz-szerű (félre)olvasása szintén visszatérő szereplői magatartás. Mindkét olvasati mód ironikus a regény olvasója számára, aki az olvasó alakokat is olvassa, vagyis nem kerülhet meg egyfajta distanciát, kritikai-értelmező pozíciót a szereplők olvasatait illetően. A „posztmodern” olvasó lényegesen másképp, más történelmi-társadalmi horizontból olvas, mint a regényszereplők.

A fenti, két szöveghasználati mód olyan világlátást feltételez, amelyben az élet és az irodalom határai problémátlanul átjárhatóak. Egy narrátori összefoglalás, annak kommentálása, hogy a regény(esség) a mindennapi élethez hasonlóan nyitott, változó jellegű, szerencsésen kifejezi a Krúdy-regényben ábrázolt kor esztétikai szemléletét.

„(Romantikus világ volt, a Dumas-regények már eljutottak Pestre, és többen aggódtak a hazafiak közül, hogy mi lesz a Párizsi Mohikánok befejezésével, ha Dumas valóban Kínába utazik, és a felhívott 4000 francia író között nem akad senki, aki a regényíró helyett a Mohikánok-at befejezze!)”⁴⁶⁰

Ugyanakkor a „romantikus világ”-hoz rendelt olvasói magatartás egy olyan iróniát rejt magában, amely a még várakozásokat keltő, lezáratlan műben a műalkotás egységét (mint világtükrözést) bontja meg. A nyitott, vég nélkül folytatható, bármikor lezárható folytatásos regény – amely olvasása Krúdy több művének motívuma – a mű alkotás jellegét, konstruáltságát hangsúlyozza.

Az, hogy a szereplők a világot saját vágyaik szerint olvassák, az „ál-Petőfik” alakjában válik központi problémává. A költő ’49 utáni rejtélyes utóéletének narratívája az olvasás retorikájának alapvető kérdéseit azáltal veti fel, hogy a központi, totalizáló metafora, az identikusan elgondolt Petőfi-én a narratívában folyamatosan elmozdul. Az egynek, igazinak elgondolt Petőfi-identitás csak távoli viszonyítási pontként, a szereplők vágyszerű olvasataiban konstruálódik, miközben a narratívában a másságot, idegenséget érzékeltető, eldönthetetlen identitású ál-költők vonulnak végig. A Petőfi-gyanús alakok egyrészt pusztán olvasói konstrukcióként, másrészt a narratíva szereplőiként is funkcionálnak – azonban utóbbiak léte is olvasói értelmezésekhez kötött. A regény-alakok a Petőfi-jelenséget szöveggént kultikus retorikával olvassák, jaussi terminológiával úgy is mondhatjuk, hogy a saját szövegük, beszédük teremtetten hősével való azonosulás *csodáló azonosulással* (*admiring*

⁴⁶⁰

KRÚDY, *i.m.*, 62-es számú jegyzet, 215.

identification) történik,⁴⁶¹ amelyben a konstruált Petőfi-alak a kultikus retorikának megfelelően kimondhatatlan. Ezt a kultikus nyelvet a regény előszaván kívül a postamester és Lisznyai beszéd módja képviseli. (Lisznyai beszédének kultikus vonatkozásait az értelmezés egy későbbi pontján fejtjük ki.) A narratívában ténylegesen megjelenő két (de ha a vándorlegényt és a betéttörténet alakjait is idesoroljuk, akár több) rivális Petőfi-gyanús figurát a hangsúlyozott ál-probléma miatt viszont *hiányzó-* vagy *antihősnek*, (*antihero*)⁴⁶² érzékeli a mai olvasó.

Ugyanakkor az egymásról nem tudó két ál-Petőfi-figura a két szerelemföltő, egymásra féltékeny asszony vágyainak kivetüléseként kap jelentőséget a regényben. A narratívában Bujdosóként nevet kapott Sarlai-takácslegény saját fokalizációját és a narrátor nézőpontját tekintve egyaránt komikus figura. Saját nézőpontja – ami által valamilyen hatalma, részesülése lehetne a narratíva alakításában – nem létezik, létének eseményeit nem irányítja; vele történnek a dolgok. Csupán a ráirányuló tekintetek tárgyaként funkcionál. Viselkedése – a rejtőzködés kisszerűen zárt helyzetei, szerelemre való képtelensége – arra a „szabadság-szerelem” mítoszában fogant Petőfi-képre játszik rá, amely a romantikus Petőfi-kultusz alapját jelenti. Eközben az őt bujtató Isztricsné valójában az esztétikai alapú olvasó reprezentánsa,⁴⁶³ aki a Bujdosónak mint szövegnek egyfajta felemelő-megnemesítő vagyis vigasz szerepet tulajdonít. Olvasata a látvány és a párbeszéd helyzeteiben megjelenő Bujdosó-képnek mond ellent, hiszen a Bujdosó alakja mindenfajta szubjektumot kereső értelmezést elutasít.⁴⁶⁴ Nemcsak az események szintjén, hanem egzisztenciálisan is rejtőzködő magatartást mutat. A dialógus önfeltáró lehetőségének is ellenáll, hiszen a kilétét firtató kérdésre a vágy kaotikus végpontjában ad választ.

„– Miért bujdosik tehát, ha nincs semmi oka – firtatta Isztricsné.

– Szánalomra méltó ember vagyok, ennyi az egész. Nem tudok egy helyben maradni. Valami hajt előre, amint a szélmalom forog, ha rágyújt a szél.”⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Hans Robert JAUSS, *Levels of Identification of Hero and Audience = New Literary History*, Hans Robert JAUSS, Benjamin BENNETT, Helga BENNETT, Joh Hopkins University Press, 1974, 303-307.

⁴⁶² JAUSS, *i.m.*, 313-317.

⁴⁶³ „Ha nem tudjuk valami lényegesről megmondani, hogy micsoda, akkor pátosz segítségével még mindig kellően erős meggyőzősi hatalommal rendelkezhetünk ahhoz, hogy egy szubjektív gesztussal mintegy újrakonstruálhatjuk a metaforát.” Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, 268. A pátosz alapú metaforikus jelentésteremtés ismerhető fel a regény különböző szereplőinek vágyyszerű Petőfi-olvasataiban.

⁴⁶⁴ A névvel való játék sajátos esetét figyelhetjük meg a „Bujdosó” névadásban. Mivel az alak legjellemzőbb cselekvése: a rejtőzködés válik névvé, ezáltal egyfajta látszatnév lesz, amely nem megmutatja, inkább elrejtí a figurát. Ilyen értelemben Krúdynam azzal a névadási eljárásaival rokon, amelynek egyik reprezentatív figurája a címszereplő N. N.

⁴⁶⁵ KRÚDY, *i. m.*, 257.

Isztricsné hozzáállásában a „*régi ember*” vagyis az „igazi” Petőfi-metaforája a hatalom, a meggyőzés vágytermészetén alapul, mikor is a szubjektum belső energiája (a szerelem) akar jelentést adni egy önmagában elolvashatatlan szövegnek.⁴⁶⁶ (A szöveg itt a Bujdosó-figura.) Ennek ellenére az „elfogott” ál-költő később az asszony gyámolítása alatt is furcsa hallgatagságba burkolózik, vagyis ellentmond annak az esztétikai, külső-belső jelenlétre épülő világszemléletnek, amelynek Isztricsné a legfőbb reprezentánsa.

Isztricsné riválisa Amanda, akinek tünékeny, szerepek által konstruált léte feltűnően emlékeztet Jókai *A tengerszemű hölgy* című regényének főhősnőjére. Az ő Petőfije a *betyár* zsánerfigurája, aki valójában médiumként szolgál az asszony egy újabb romantikus szerepének megalkotásához. A Betyárnak bár van saját szólama, ennek ellenére az ő identitása is többszörösen elbizonytalanított. Önkultuszban gyökerező retorikája, annak monológyszerűsége nem identitásfeltáró, pusztán egyfajta szöveghagyományt idéz fel Amandában, amelybe hősnőnk saját vágyát vetíti bele.

„Amanda darab ideig elmerengett.

Isten tudná, mi fordult meg az eszében a „betyár” elbeszélése alatt. Mintha tegnap hallotta volna azokat a mesemondásokat, amelyek a Bakony környéki falvakban az esti tűz mellett elhangzottak kalandos kisasszonyokról, akik férfiruhába öltöztek, rövidre vágatták a hajukat, és az erdőt járták a betyárok társaságában.”⁴⁶⁷

Azzal, hogy a narrátor a betyár szót *idézőjelbe állítja* már a betyárt is szerepként, felöltött maszkként konstituálja. Ezáltal nemcsak az alak Petőfi-léte, hanem már annak maszkszerűsége, betyár volta is jelszerűvé válik. A rejtőzködés, Sarlaihoz hasonlóan, a betyár egzisztenciájának utolsó meghatározható végpontja. Az identitására vonatkozó kérdésre jellemzően ő sem ad egyenes választ.

„– Ön tehát Petőfi Sándor? – kérdezte visszafojtott lélegzettel Amanda. (...)

A barna ember csendesen ingatta a fejét:

– Hogy én ki vagyok, azt soha senki sem fogja megtudni!”⁴⁶⁸

Mindkét Petőfi-gyanús figurának a költőhöz való egyetlen kapcsolódása textuálisan közvetített. A betyár-maszkot viselő alak a költő betyárverseit szavalja, míg Sarlai legfőbb

⁴⁶⁶ DE MAN, *i.m.*, 268.

⁴⁶⁷ KRÚDY, *i. m.*, 306.

⁴⁶⁸ *Uo.*, 304.

időtöltése a Petőfi-versek másolása. Mindkét magatartás azonban az *ismétlés* végtelenségébe tágítja, ezzel demisztifikálja az eredeti műalkotást annak identitást adó erejével együtt. A másolás és szavalás mint határpontok a vágyszerűséget tartják fenn: miközben kapcsolatot tartanak az eredetivel, híján vannak annak az alkotó tevékenységnek, amely a Petőfi-identitás feltétele lehetne. A betyár zsánerfigurájának betyárvers-szavalása a retorikus szerepmegalkotás tartozéka. A mindenkor olvasó ezt a kisajátító „szöveghasználatot” ironikusnak érzékeli. A narrátor maga is saját relativizmusukban hagyja a szereplői szólamokat, mivel az elbeszélő szólama is a látványra, ebben saját értelmezésére van utalva. Hasonlóan a vándorlegény ál-Petőfijéhez, saját kulturális apparátusát (az úribetyár képzetkörét, annak korszerűtlenségét) mozgósítja a betyár-figura értelmezésében.

„A lobogó sörényű fiatalember így beszélt, és arca kitüzesedett a belső hévtől. Rongyaiban is mutatott valamely előkelőséget, nemesi származást, úrias magaviseletet. Nem. Ez a rejtőzködő nem volt közönséges portyázó vándorlegény, akinek egyetlen vágya elemelni a sonkát a kéményből és tovairamodni. Volt valami e legényben a fantasztikus álmok hőséből, a cifraszűrös, árvalányhajjas, táncos úribetyárból, aki nemes passzióból és nem rablási vágyból választotta a veszedelmes életpályát. Ilyen volt a magyar Don Kihóte ebben a korszakban.”⁴⁶⁹

A narrátor maszkszerűségében bizonytalan nézőpontját később Amanda szólama is visszhangozza, amelyben épp az *úribetyár* – „igazi” *betyár* mint jelszerű és az elvárt lényegszerű konfrontálódna. Itt látszik igazán, hogy Amandát már nem a Petőfi-identitás izgatja elsősorban, hanem egy „igazi betyár”-ral való szerelmi kapcsolat lehetősége vonzza.

„Nem is vagy te igazi betyár. Látom én terajta, hogy darab idő óta, hogy amolyan kótyagos úrféle vagy, akit megzavart eszében a sok rablói-história, mint azt a Vay grófot, aki azt híresztelte magáról, hogy ő volt Sobri Jóska. (...) Hát csak vedd le azt a cifra ruhát, jobban tetszel nekem a régi füstösben – mormogta Amanda, és csak úgy mulatságból éjszakára a padlásra kergette a Betyárt, azzal az ijesztgetéssel, hogy szekérvörgést hall a távolból.”⁴⁷⁰

A ruha mint maszk jellegzetes Krúdy-motívuma bukkan fel ebben az értelemkörben, amelyben a maszk mint a jelölő, annak önmagára irányulása mond ellent a jelentéshez való hozzáféréshez. A narrátori pozíció itt azért megbízhatatlan, mert a többféleképpen értelmezhető látvány, a képszerűség a végpontja. Amikor maszkot cserél, vagyis Amanda

⁴⁶⁹ Uo., 306.

⁴⁷⁰ Uo., 310.

felöltözteti, „festőisége” által identitása is elbizonytalanodik. (Amanda fenti, idézett szólama ad ennek hangot.)

„De bezzeg nem lehetett volna ráismerni a Betyárra, aki most látja. Amanda úgy kiruházta a legényt, hogy a pesti Nemzeti Színházban is felléphetett volna. Festői figura volt cifraszűrében. Bizony egész nap elálldogált volna a tükör előtt, amint árvalányhajás kalapját próbálgatta.”⁴⁷¹

Akárcsak Amanda és a betyár viszonyában a Bujdosó és Isztricsné kapcsolatában is jelentőségét veszti a Petőfi-identitás. A negyvenéves, szerelemfáltó nő toposzáinak narrátori kommentárjai valójában felülírják a Petőfi-identitás keresésének szándékát.

„Mi volt ez a szerelem? Hiúság vagy szenvedély? De inkább hiúság ebben a korban, amikor egy asszony nem akar már pár nélkül maradni egy napig sem életében. Vagy talán szenvedély? Mi, férfiak, sohasem tudhatjuk, hogy mi az a körülmény, amely egy asszonyban lángra lobbantja a szenvedélyes vágyat. Láttunk már bakaszagú, mosdatlan férfiakat, akiket nagyon szerettek előkelő asszonyságok. Minél finomabb egy nőnek a mindennapi élete, annál inkább hajlik néhanapján az extravaganciák felé. (...) (Isztricsné arról is meg volt győződve, hogy az ő Bujdosója a legválasztékosabb beszédű férfi. Ilyen az asszony, ha elveszti az eszét.)”⁴⁷²

Az asszony gondolatának, magatartásának narrátori kommentárja szintén távolító hatású. Ebben a nézőpontban nemcsak a Bujdosó alakja, hanem az ál-költőnek Isztricsnével való viszonya is ironikus. Hiszen a Bujdosó mint a vágy tárgya, passzív magatartásában, rablétében a szó szoros értelmében tárgyként kap csak létet, ironizálva az asszony azon törekvését is, hogy szubjektumot „faragjon” az „átlátszatlan” és kissé együgyű figurából.

A Petőfi-kép olvasói vágyakban való szétszóródása kapcsán nyer különös jelentőséget a regény címe. Tudjuk, hogy egy szöveg címe mint annak jelölője a szöveg egészével képes kapcsolatot teremteni. Első információként meghatározó funkciója és jelentése van a befogadás és értelmezés során.⁴⁷³ Az *Ál-Petőfi* címjelölés „ál”-előtagja a megsokszorozódást, így meghatározatlanságot rejt magában. Az azt követő „*Petőfi*” egyes száma ezért szokatlan; úgy állít egységességet, végpontot, hogy egyszersem vissza is vonja. Az ál-Petőfi címben az egyediséget jelölő tulajdonnév a megsokszorozódást jelölő „ál” előtaggal kerül egy szókapcsolatba. A „helyes”, minden iróniát nélkülöző cím így állhatna: *Ál-Petőfik*. A címadás

⁴⁷¹ Uo., 309.

⁴⁷² Uo., 316 – 317.

⁴⁷³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* = K - Sz. Z., *Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas, 1998, 29.

egyértelmű szignifikációs aktusa, amely annak egy-ségét,⁴⁷⁴ identitását jelöli, ebben az esetben elvágja az utat minden végső értelemről, amennyiben a megsokszorozódást már egy valamilyen végpontban meghatározható eredetnek is a tartozékává teszi. Arra mutat rá, hogy a Petőfi-jelenség csak a félreolvasásban, vagyis ál-képek véget nem érő sorozataiban képes megmutatkozni egyáltalán. A regényben Petőfi valójában csak „*Ál-Petőfi*”-ként elérhető.

7.2 Metalepszisek, betéttörténetek, kicsinyítő tükrök

Az eddigi értelmezésekből remélhetőleg kiderült, hogy Krúdy prózájának meghatározó vonása a megalkotottság, a szövegszerűség hangsúlyozása. A szövegek törésre, szakadásra való hajlama is ezt mutatja, hiszen a Krúdy-művek nagy része inkább történetek füzéréként, mint összefüggő, egységes történetként kap formát.

A szövegszintek közötti rés, törés (ide tartozik a betéttörténet is) vizsgálatára a narratológia szaknyelvében a *metalepszis* valamint a *mise en abyme* terminusai kínálóznak.

⁴⁷⁴

Uo., 23.

A metalepszis szakirodalmában alapműnek számít Genette könyve,⁴⁷⁵ amely a metalepszist a mesélés és az elmesélt dolgok közötti határátlépésként határozza meg. Szakszerűbben szólva a narráció két különálló szintje közötti határátlépés: tehát, amikor az extradiegetikus elbeszélő vagy szövegbeli hallgató tolakszik be a diegetikus univerzumba, vagy amikor a diegetikus szereplők lépnek ki a metadiegetikus világba. A metalepszis ezen felfogása a későbbiek folyamán az ezzel foglalkozó szerzők körében egyre bővült, új szempontok bevonásához vezetett. Monika Flaudernik⁴⁷⁶ a metalepszis metaforikus kibővítése mellett érvel, tehát olyan átfogóbb szerkezeteket is metaleptikus műveleteknek lát, mint a második személyű narráció vagy a tanúvá alakuló narrátor. Tanulmánya egy olyan felfogást képvisel, amely a metaleptikus műveletek körét már az olvasás folyamatára is kiterjeszti. Mivel az olvasás folyamatában is ontológiai határok átlépése történik, mindenképp megfontolandó egy ilyen makrostrukturális metalepszis elgondolása.

Dorrit Cohn⁴⁷⁷ a diskurzus szintjén vett metalepszist – amikor az csupán egy alakzat – elhatárolja a megrázóbb erejű, a történet szintjén végbemenő metalepszistől. Ilyenkor nem az elbeszélő és az általa elbeszéltek között teremődik átjárás, hanem magának a történetnek két szintje között. Cohn egyik példája az a Cortazar-szöveg (*Az összefüggő parkok*), amelyben egy férfi az általa olvasott regényben elkövetett gyilkosság áldozatává válik. A szerző ezt az általa belső metalepszisként nevezett jelenséget a *mise en abyme*-mal hozza fedésbe. Azonban – mint mondja – nem minden öntükröző történet lehet belső metalepszis, mivel utóbbi rendszerint hirtelen, meglepetést keltve fejt ki hatását.

A Krúdy esetében a fent kiemelt két szövegjelenség: a metalepszis és a *mise en abyme* megnyilvánulási formáit nézzük meg közelebbről. A narratív szintek közötti hirtelen váltás Krúdy esetében viszont nem a történet szintek, inkább az elbeszélő és az általa elbeszélte történet között tapasztalható. Ilyenkor a narrátor hirtelen kizökkent a történet világából, a történet szövegszerűségére reflektálva saját szerzői munkáját fedi fel. Nagyon gyakori az az eljárás például, amelyben a narrátor hirtelen egy másik idősíkbba lép, egy történetet megelőző időből fűz kommentárt a történethez. Ez különösen a „történelmi” vagy a múlt századra emlékező szövegekben feltűnő, ugyanis ilyenkor a narrátor azzal, hogy a történeten kívül pozicionálja magát, a történethez fűződő érdekét is megmutatja. (Innen a nosztalgia regisztere például.) A történet szintjén inkább végtelenített struktúrákat találunk, amelyben egymásba

⁴⁷⁵ Gérard GENETTE, *Metalepszis: az alakzattól a fikcióig* (ford. Z. Varga Zoltán), Bp., Pesti Kalligram, 2006.

⁴⁷⁶ Monika FLAUDERNIK, *Szintérelmozdulás, metalepszis és metaleptikus mód* (ford. Tőkés Orsolya, Horváth Péter) = *Narratívák* 6., 81-101.

⁴⁷⁷ Dorrit COHN, *Metalepszis és mise en abyme* (ford. Z. Varga Zoltán) = *Narratívák* 6., 113-122.

ágyazott történetek váltják egymást, egy olyan textuális hálót eredményezve, amelynek nincs se kezdete se vége; minden már csak valami meglévőnek az ismétlődése. A már előbb értelmezett két regény: *Az útitárs* és az *Asszonyágok díja* jól szemlélteti mindezt.

Mivel a szövegszerűség, az intertextus jelenléte a narráció minden szintjét átjárja, így a beágyazott történet is a fikтивitásra rámutató eljárások *egyike* lesz. A Krúdy-szövegekben előforduló metalepszisek ezért nem is okoznak olyan radikális határátlépést, az olvasót zavarba ejtő, sőt felforgató hatást, mint az a posztmodern szövegekben történik.

A Krúdy-prózában rejlő virtualitás már a legelemibb szinten, a mondat szintjén is felfedezhető. Hiszen a jellegzetes szóképenek tartott hasonlat is a mintha-tartományba vezet, magát a jelentésesség felé való *elmozdulást* teremti. Bori Imre által szövegháttérnek vagy Krúdy-effektusnak⁴⁷⁸ tartott jelenség is már lényegében a hasonlatok szintjén kezdődik, amely kitágul egészen a betéttörténetekig. Bori nézete szerint az effektusok történet mögött húzódó jelensége valójában a „mondanivalót” gazdagítja, sőt egy-egy műben visszatérő motívumokként az értelem valamiféle egységére is vezethet. Persze, a szerző értelmezésében ezek az értelem is mintha-jellegűek. A *Bukfenc* című kisregény ismétlődő színeképzete: a piros valamilyen egységesítő erőt képvisel, így lesz a regény értelme Bori szerint: „regény pirosban”. A szerző nem mondja ki, de ez is a narráció önreflexivitásának egy szép példája, mivel az értelem szükségszerűen a kép szférájában marad.

Krúdy-szövegekben tehát az értelemteremtés a szövegek egymásra mutató játékához kötött. Az intertextualitás bár nem a narráció különböző szintjei közötti átlépés, de határátlépés mégis, ennyiben az önreferencialitás esete. Az egymásra utaló szövegek még inkább eltörlik a fikció ellenében vett valóságot/igazságot mint az értelem valamifajta végpontját. A recepcióban már közhelynek számít, de mégis el kell mondanunk, hogy Krúdy intertextuális utalásai előszeretettel teremtenek kapcsolatot a romantika reprezentatív szövegeivel.⁴⁷⁹ Mindez elsősorban az idézettségre, a szövegszerű megelőzöttségre mutat rá. Azaz a Krúdy-mű ilyenkor a romantikus irodalom szövegeit tekinti mintának, amelyhez hasonlítani akar. De talán az kevesebbszer hangsúlyozódik, hogy az idézettség törései értelemteremtő erejűek is lehetnek, azaz nemcsak a *Krúdy-szöveg* önreflexiójára figyelhetünk ilyenkor, hanem arra is, hogy maga a felidézett, idegen szöveg is elmozdul, új értelmekeket vehet fel.

Hogyan történik mindez? Legtöbbször úgy tűnik, hogy az intertextus kerül a tükör

⁴⁷⁸ BORI Imre, *A Krúdy-effektusok* = B. I., *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék, Bp., 1993, 159-164.

⁴⁷⁹ A romantikát itt a Krúdy-szövegek értelmében, azaz a regényesre, a különösre, a szokatlanra beállított attitűdként értem.

szerepébe, míg a Krúdy-szöveg lesz a tükrözött. Azonban meg is fordítható ez a felállás, azaz a felidézett intertextus ugyanúgy lehet tükrözött, míg az azt befogadó szöveg tükröző szerepbe kerülhet. A már említett *Rezeda Kázmér szép élete* című regényben azt figyelhetjük meg, hogy a regény maga is regényszerűen határozza meg magát. Azonban ez a regényszerű önmeghatározás úgy tud létrejönni, ha az intertextus rétege saját magát végpontként mutatja fel. Fruzsina romantikus hagyományt utánzó szerepei nemcsak alárendelődnek a hasonlításnak, de az intertextus maga is *más, elmozduló* lesz. Azaz a megidézett szövegek is tükörbe kerülnek, ábrázolttá válnak. Nemcsak stilizálnak egy jelenséget (jelen esetben Fruzsínát), de ezzel együtt önmaguk képszerűségét, tágabban értve a regényességet is ironizálhatják. Ilyen értelemben a regény elején egy elejtett megjegyzés magának a regénynek a szövegszervező elveként is felfogható. Muki úr a szilveszter éjszakai mulatozást szemlélve megjegyzi: „ezek az igazi regényfejezetek, nem pedig azok, amelyeket Flaubert összefirkált.”⁴⁸⁰

A talán leginkább olvasásközpontú Krúdy-regény: *A vörös postakocsi* az Anyegin intertextust Rezeda olvasói tapasztalatában mozdítja el. Rezeda romantikus regényhősként való önértelmezése, valamint az, hogy a regények az élet tanulásának mintegy tankönyvévé válnak, egyszerre identifikációs gesztus a főhős számára, ugyanakkor az intertextust a főhős olvasatának tükrében *ábrázolja* is. Épp ez az ábrázoló funkció mutat rá Rezeda önértelmezésének ironikusságára, arra, hogy ez az identitásképzés szükségszerűen mozgó, egy-egy szövegvilág hatásától függően felbomló-újjaalakuló. Hiszen amikor Berta mintegy az életre tanítva különböző irodalmi szövegekkel lepi meg Rezedát, az mindig egy-egy hőssel azonosul, de úgy, hogy egyben parodizálja is önnön regényhősként való fellépését.

Az intertextualitás és a narratív szintek közötti átjárás egyik határeset az az eljárás, amikor az író (nem a narrátor!) saját szövegére való utalásokat tesz. A regények előhangjait említhetjük itt, mint amelyek az írónak önnön regényeire való reflexiói. Egyfajta tükrök tehát, bár hozzá kell tennünk, annak ellenére, hogy valamilyen metapozíciót foglalnak el (szerkezetileg is megelőzik a regényt), az empirikus író szövege is csak egyike a regény felkínálta sok más nézőpontoknak. Előfordul, hogy az előszó narrátora magát az előszót is ironizálja; ez történik például a *Mit láttam Vak Béla...* előszavában, az ilyen típusú szövegek mellőzésére vonatkozó utalásban. Előfordul, hogy az előszóban egy regényírói hagyomány imitálása hangsúlyosabb. Ilyenkor az előszó írója saját írói pozícióját előtérbe tolva szólítja meg az olvasót. Ehhez hasonló eljárást nemcsak az előszókban, de a regényszövegekben több

⁴⁸⁰ KRÚDY, *Rezeda Kázmér szép élete* = *Őszi utazások a vörös postakocsin II.*, Szekszárd, Babits, 1993, 26.

helyütt találhatunk. Az olyan típusú metalepszisekre gondolhatunk itt, amelyekben a regényíró saját pozícióját játékba hozva szólítja meg az olvasót. Ennek szellemében az *Őszi utazás....*-ban található narrátori kitérés egy 18-19. századi elbeszélői modor imitálása is:⁴⁸¹ „*A regényíró tartozik annak kijelentésével, hogy a sablongentleman meghatottságából mit sem érzett Rezeda úr.*”⁴⁸² Ennek mintegy fordítottja, amikor egy betéttörténet időleges narrátora a regény írójára tesz reflexiókat, azaz épp az író kerül egy regényszereplő tükrebe. Szintén az *Őszi utazás a vörös postakocsin* című regény egyik betéttörténet emelhetjük ki, amely Madame Louise naplójából idézi a rejtélyes „fehér asszony” történetét. A betét narrátora egy helyütt a regény íróját szólítja meg, mintegy dialógusba lép vele.

„Én már nem óhajtok szép és ifjú lenni, bár a szerelmet korántsem vetem meg, mint öreg barátaim hiszik, akik azt gondolják, hogy egész nap a kályha mellett ülök. Ó, nem kedves Krúdy, aki valamikor e lapokat olvassa, és életem regényét megírja.”⁴⁸³

Ez az író és szereplő közötti bizalmas viszony a narráció szokványos határait, a tükröző és tükrözött sorrendjét bontja le. A Madame Louise itt történő életének fiktív szereplőjeként pozicionálja magát, önnön szövegszerű jelenlétét vetíti előre. Fontos, hogy a betét maga is naplórészlet, azaz egy irodalmi műfaj önmagát értelmező hőseként mintegy színpadra állítja narrátorát/megíróját. Ezáltal az író megszólítása az én szövegszerű színrevitelének tartozéka lesz. Hozzá kell tenni, hogy a regény olvasója számára ez már megírt, kész szöveg, amelynek az írója történetesen az a Krúdy, akit a szereplő megszólít. Az olvasó tehát a szövegszerű énalkotás ironiáját is képes látni, amelytől viszont a szöveg szereplői el vannak határolva.

7.2.1 Kicsinyítő tükrök az Ál-Petőfi című regényben

Liszniai története

⁴⁸¹ GINTLI, *Valaki van, aki nincs*, 14-15

⁴⁸² KRÚDY, *Őszi utazások a vörös postakocsin* = *A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin*, Szekszárd, Babits Kiadó, 1993, 384.

⁴⁸³ *Uo.*, 215.

Láttuk: az *Ál-Petőfi* című regény a nézőpontok játékán alapul, amelyben a különböző világlátások bonyolult viszonyokba rendeződnek. Ebből adódóan a regény tele van olyan potenciális (és nemcsak potenciális) történetekkel, amelyek kicsinyítő tükörként egymásra mutatnak, de a regényszöveg egészét is képesek tükrözni. Itt most csak a kifejtett történeteket vesszük szemügyre, azokat, amelyek valakinek az elmondott történeteként kapnak létet. Ugyanis a szereplői fokalizáción belüli, Petőfiről szóló szövegeknek egy olyan rétege is megjelenik, amely a költőt egy róla beszélő *történetből* próbálják megmutatni. A regénystruktúrában az ilyen szövegek beágyazott történetekként konstruálódnak, a főtörténettől eltérő cselekménnyel, szereplőkkel, tér-idő dimenziókkal. Tudjuk, a beágyazott történet hierarchikus szövegstruktúrát feltételez.⁴⁸⁴ Brian McHale meghatározását⁴⁸⁵ alapul véve, először is a beékelte reprezentációnak egy narratív szinttel mélyebben kell lennie, mint az elsődleges diegetikus világ. Ezen beékelte reprezentációnak ugyanakkor az elsődleges diegetikus világ egy meghatározó jegyére kell hasonlítania, ezáltal reprodukálnia vagy megkettőznie az elsődleges reprezentáció egészét.

Lucien Dällenbach⁴⁸⁶ az olvashatóság kérdésből kiindulva közelíti meg a *mise en abyme* kérdését. A kicsinyítő tükroket felhasználó szöveg mindenképp feltételez valami elhallgatottat, ki nem mondottat. A szöveg betöltetlen, üres helyeire irányítja a figyelmet. Ebben az értelemben a *mise en abyme* legalább annyira az üres helyeket kitöltő, ezáltal az olvasást könnyítő alakzat, mint amennyire réseket, lyukakat képző szövegjelenségnek is felfogható. Utóbbi esetben, mivel a hiányra irányítja a figyelmet, még jobban mozgósítja az olvasói aktivitást, lehetővé teszi, hogy ezt a negativitást felhasználva olvassunk.

A fenti gondolatokat alapul véve adódik a kérdés, hogy Krúdy regényének beékelte történetei milyen viszonyt létesítenek az őket körülvevő kontextussal. Képesek egyfajta olvashatóságot teremteni, vagy inkább a szöveg hiányzó jegyeiként értelmezhetők? Vajon a regény egészére szétsugárzik a hatóerejük, képesek-e azt tükrözni vagy csupán fragmentumok, amelyek az anekdotikus, azaz részekre szakadt regénystruktúrát erősítik.

A regény egyik beágyazott története Lisznai Kálmán fehéregyházi ütközetet megidéző elbeszélése. A történet a narráció nyomozó-kereső szálából gyűrűzik ki: Lisznai egy ál-Petőfi nyomát keresve jut el a tisztartó család Balaton-parti házába. A szereplő itt

⁴⁸⁴ Mieke BAL, *Megjegyzések a narratív beágyazásról* (ford. Jablonczay Tímea) = *Narratívák* 6., 59.

⁴⁸⁵ Brian McHALE, *Kínai doboz világok* (ford. Kucserka Zsófia) = *Uo.*, 199.

⁴⁸⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Reflexivitas és olvasás* (ford. Bene Adrián) = *Uo.*, 39-54.

epizodikusan feltűnő alakként veszi át ideiglenesen a beszédszólamot, történetének narrátoraként, egy másik, beágyazott narratív szinten.

A történetmesélés szándéka szerint nem más, mint a Petőfi eltűnését övező rejtély megfejtése. Liszniai a tisztázás, a rendteremtés nyomozói-értelmezői igényével a költő utolsó(nak hitt) napját nagyítja ki. Ezért – az egyébként leíró részletekkel teli szöveg – a szemtanú nézőpontjából megidézett beszámoló illúzióját kelti. Ez a szemtanú-szerep viszont a történetben mégiscsak leleplezi magát. A csatajelenetek megidézésében a szöveg olyan mértékben lelassul, hogy azon részletek is kinagyításra kerülnek, amelyeket a harc dinamizmusában lehetetlen megfigyelni. Az események és a narráció idejének aránytalansága, amelyet Genette *anizokroniának*⁴⁸⁷ nevez, itt olyan fokú lassítást eredményez, amely a történetmondás fikción alapuló, megalkotott voltára vetül vissza.

A lassítás általi pontos közelkép, meglepő aránytalanságban áll az ugyanebben a narrációban konstruált Petőfi-portréval. Míg a harcról hol lelki rezdülésekre fogékony, hol dinamizmust érzékeltető, de mindenképpen részletes közelképet kapunk, addig a Petőfit bemutatni, közel hozni szándékozó képek meglehetősen homályosak. Petőfi a csata közben szemlélődő, végső soron oda nem illő, érthetetlen magatartást tanúsít, egyfajta idegen alak az őt körülvevő közegben. Idegen abban az értelemben is, hogy nem vesz részt a csata folyamatában, semmilyen szerepe nincs (talán csak verset írni készül), másrészt a narratori tekintettől is elzárkózik. Ezt a magatartást a narrátor a *végzet* (szintén idegenséget becsempésző) értelmében tudja (csak) fölülírni. A magatartás értelmezhetetlensége a narráció kijelölt szándékát kezdi ki: azt ti., hogy a szereplőre fókuszálva róla egy végpontra kifutó történetet konstruáljon. A narrátor, aki a csata leírásában mindentudóan vezeti az olvasót, Petőfire térve a külső szemlélő, ezért hiányos tudású, megbízhatatlan elbeszélő szerepébe vált át, miközben a benső, az egzisztencia megragadásának vágya vezérli. A Petőfi-alak nem engedi értelmezni magát a szöveg mesélője által, valami olyan tudás birtokosának látszik, amely elérhetetlen a szemtanú-funkciójú narrátor számára.

A költő alakjának idegensége egyrészt az elbeszélés mód megbízhatóságával/megbízhatatlanságával áll kapcsolatban. A csata végkifejletének aprólékos leírása – amely csak Liszniai képzeletében teremthető meg⁴⁸⁸ – a biztos tudás illúzióját hivatott megteremteni. Azonban az utolsó pillanat nyitottságából mégiscsak kitűnik, hogy a

⁴⁸⁷ Gerard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus* (ford. Sepeghy Boldizsár) = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 70.

⁴⁸⁸ Liszniai bár részt vett a szabadságharcban, Petőfivel 1849. január 24-én találkozott utoljára. SZILÁGYI Márton, *Liszniai Kálmán: Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, Bp., Argumentum, 2001, 47.

referenciálisnak szánt történet valójában fikción alapul. A narráció a költő eltűnésének rejtélyét a harc leírásának egyre gyorsabb sodrású szövegében akarja megragadni. Ezáltal a költő szubjektivitásának titkát a végzetszerű halál allegóriája írhatná felül. A narráció csúcspontjának nyitottságában viszont ez a totális értelemképzés mégsem tud megteremtődni.

„Ha az ég valamennyi angyala segítségére jött volna, akkor sem menekülhet az ordító lovasok elől.”

– *Valaki még annyit tud róla, hogy látta letérni őt az országútról a törökbúzába.*”⁴⁸⁹ (Kiemelés – F. K.)

A kiemelt mondatban rejlik Lisznyai történetének iróniája. A mesélő koncepciójában, amely a költő eltűnése körüli bizonytalanság eloszlatását célozza, az utolsó nap jelenti a vonatkoztatási pontot. Lisznyai is azért rendezi történeté az utolsó nap lehetséges eseményeit, hogy ezáltal egységet teremtsen, amelyben a biztos halál lenne az egység biztosítója. Elbeszélés-poétikai alapelve, hogy a történetek lezárása, a végpont katartikus pillanata az egységbe rendezést szolgálja. Csak a befejezés felől láthatjuk az események összefűzését motiválnak. Történetünk is egyetlen cél felé halad, a perspektíva egyre szűkül, de a befejezés elmarad. A várakozásnak ellentmondó fordulat után nem következik feloldó lezárás. A gondosan megkonstruált narratíva, amelynek vége valójában lezáratlan, a narrativizálás szándékoltságára, a hiányzó egység, struktúra elfedésére reflektál. Mindez magáról a történet általi fikcióteremtésről beszél, abban az értelemben, hogy a narrativizáció az eseményeknek egy olyan formális koherenciával való felruházását jelenti, amellyel azok eredetileg nem rendelkeznek.⁴⁹⁰

A halál tényének elmaradása tehát a történet identitását kezdi ki, amennyiben a lendületesen, néhol egyenesen túlbeszél narratíva az értelmezhetetlenség kudarcába torkollik. Lisznyai a költő halálának narratív kibontásában egy referencia megragadására tesz kísérletet. Mindezt egy saját meggyőzésstruktúra felépítésén keresztül teszi. A történet narratívája valójában a halálnak mint igaznak gondolt történésnek a kerete, formája. A narráció elemei e mozzanat felé törekednek. A mindent eldöntő pillanat nyitottsága azonban megbontja ezt az egységet, jelezve ezzel a szubjektum olvasásának, a jelentésteremtésnek, a szöveg identitásának kudarcát is. A történet szerzője és egyben mesélője olyan olvasó, akinek Petőfiről szóló beszéde mögül hiányzik a biztos tudás. Történés és történet kapcsolatában már a *történés* is teljes egészében a fikción alapul. Szövegét ezért a jelenlét hiánya szervezi, mindezt a vágy és a képzelet pátozalapú nyelve stabilizálja. Az irónia forrása itt az, hogy

⁴⁸⁹ KRUDY, J., 291.

⁴⁹⁰ Hayden WHITE, *A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában* (ford. Deák Ágnes) http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/aetas/1996_1/white.htm (2009-03-29)

miközben úgy tűnik, hogy a szövegben a történet megelőzi a narrációt, a történetet valójában az elbeszéléssel egyidejű. Az elbeszélő egyben a történet megteremtője vagy inkább *kitalálója* – eltörölve ezzel a megbízható, mindentudó elbeszélő pozícióját.

Ezt az értelmet tekintve a beágyazott történet a központi jelentés elhallgatását, elhalasztódását mintegy megismétli. Lisznai nincs egy olyan eredet, tudás birtokában, amely történetének referenciáját jelenthetné. A történet szerkezetében képződő ironikus aránytalanságok is erősítik mindezt. Hiszen Krúdy egy kedvelt alakzata van itt is jelen, amennyiben a hiányt épp a redundáns beszéd, az elhallgatást a túlbeszélés képezi meg. Míg a narratíva mellékes eseményei, a harc pazar festőiséggel ecsetelt, a történet főhőse egyre halványabb lesz, amíg végül észrevétlenül eltűnik a történetből.

A korábbi értelmezésekből már láttuk, hogy Krúdy szövegeinek nagy részében a megbízhatatlanság, a sokértelműség valamilyen rejtély, szóbeszéd fenntartásának rendelődik alá. Az *Ál-Petőfi* is ezek közé a művek közé tartozik. Lisznai történetének megbízhatatlansága nem pusztán a tudás hiányát jelenti, mivel egy olyan nyelv tartozéka, amelynek éppen hogy feltétele a rejtély, a sokértelműség. Nem másról, mint a *kultusz* nyelvről van itt szó. Dávidházi Péter tanulmánya szerint⁴⁹¹ a kultusz egyrészt nyelvi magatartás, amelyhez hozzátartozik, hogy a kifürkészhetetlen tökéletességű, és épp ezért érthetetlen személyt nem lehet érvelő kritika alá vetni. A hozzá való helyes viszonyulási mód csak a hódoló, csodáló azonosulás lehet. Ebben az értelemben a Petőfiről való tudás hiánya a szemlélő számára a költőzséni kultuszának szükségszerű feltétele, amely az élet és a halál köztes terében, mintegy a halhatatlanság küszöbén hagyja alakját. Tudjuk: Petőfi kultusza – ugyan már életében elkezdődött – de voltaképpen eltűnésének rejtélyes körülményeivel indult el, amely az ötvenes években vált kiteljesedetté. A Petőfi-kultuszban pedig nem kis része volt Jókainak, aki a kultuszképzésben maga is kiaknáztta költő eltűnésének rejtélyes mozzanatát. Azt a retorikát, miszerint Petőfi Romulushoz hasonlóan égbe emelkedett,⁴⁹² némileg módosult formában a regény előszavában is felismerjük. Igaz, ott már a romantikus retorika hiperbolizálásaként, ezáltal ezen retorika parodizációjaként hat. Ennek ellenére (vagy épp ezért) a kultusznak a jelölt hiányára vonatkozó beszédmódját sikerül kidomborítania.

Lisznai történetében Petőfi érthetlensége és ezzel kapcsolatban a biztos halál ténye tehát a kultusz nyelvének szükségszerű feltétele. A kultuszban gyökerező fikcióképző aktus a

⁴⁹¹ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy irodalmi kultusz megközelítése = Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve*, szerk. Takáts József, Bp., Kijárat, 2003, 113.

⁴⁹² JÓKAI Mór: *Petőfi Sándor* = J. M., *Írói arcképek*, <http://mek.niif.hu/00700/00793/html/jokai20.htm> (2011-02-12)

jelölt kimondhatatlanságával jár együtt. A történet eszerint két széttartó tendencia révén formálódik: egyfelől a tudás, a halál tényének leleplezése, de ezzel párhuzamosan a rejtély fenntartásának vágya vezérli. A megbízhatatlan narráció nem pusztán hiány, értelmezhetetlenség, hanem az érthetetlen zseni hódolatának, a vele való azonosulásnak nyelvi formája. (A kultusznak megfelelő, azt fenntartó retorika vizsgálatára a következő részben térünk ki.)

A kultusszal párbeszédbe lépő narráció nemcsak Lisznai előadására, hanem a regény egészére nézve érvényes. Említettük már, hogy a regény előszava is a romantikus retorikában élő kultuszt ábrázolja. A regény szereplői is hol kultikus, hol épp a kultikus ellenében ható ironikus retorikát mozgatnak. A betéttörténetben tehát a lényeg kimondhatatlansága épp a kultusz nyelvével való párbeszédből ered.

Retorika: meggyőzés és távolítás

A történet ugyanakkor nemcsak a regényszöveg egészével (ezen belül is különösen a szerzői előszóval), hanem az azt körülvevő szűkebb kontextusával is párbeszédbe lép. Ebben az esetben a nézőpontok megosztottságára figyelhetünk. Lisznai elbeszélését ugyanis a regény narrátorának nézőpontja kíséri, amely a történetet körülvevő környezetre is rálátást ad. A narrátor egyrészt a történetnek a hallgatóságra (a tisztartó-családra) tett különleges hatását kommentálja, másrészt a történet előadása alatt a házhoz közelgő, Lisznait kereső zsandárok közeledéséről is tudósít.⁴⁹³ A fent említett két nézőpont két narratív szálát eredményez: a monológyszerű szöveg mellett fut a regény narrátorának külvilágra irányuló de saját személyességét is felvállaló tekintete, amely előrevetítő, feszültségkeltő hatású. A Lisznait kereső zsandárok közeledése mint a történeten kívülálló nézőpont az olvasó figyelmét nemcsak megosztja, hanem el is távolítja az amúgy beleélően előadott drámai történettől. A külső, a történeten kívül álló világot megcélzó nézőpont az olvasót olyan többlettudással ruházza fel, amely Lisznai fokalizációjának önmagába zárulására irányítja a figyelmet – hozzátehetjük: ami a történet narrátora számára veszélyes is. Mivel az olvasónak egyszerre van rálátása Lisznai történetére, a közönség reakciójára, ugyanakkor a külvilág felől közelgő

⁴⁹³ Lisznai bár politikailag nem volt veszélyes, meghatározó személyes kapcsolatai folytán folyamatosan ki volt téve rendőrségi zaklatásoknak. SZILÁGYI, *i.m.*, 55-60.

veszélyre, nem kebelezi be a retorikus csábítással konstruálódó történet. Annál is inkább, mert a regény világán belüli hallgatókat céloz meg, akik a történet eszményi befogadóinak bizonyulnak.

A mindenkori olvasó mivel nem közvetlenül neki szól a történet, valamelyest *voyeur* helyzetbe kerül. Ez az olvasói magatartás kapcsolatba hozható azokkal a regénybeli voyeur-helyzetekkel, amelyek egy jelenetet egy-egy szereplő látószögéből mutatnak be. (Leggyakrabban a postamester által meglesett látványt kommentálja a narrátor.) A voyeur-szemlélet egy sajátos kettősséget teremt: tekintete révén a megfigyelő része is a megfigyelt világnak, ugyanakkor kívül is áll azon. Ebben az esetben a határhelyzet, a megfigyelő és a külvilág közötti távolság az, amely termékeny értelmezői többletet teremt. Ezzel együtt a távolság, sok esetben a hordozó közeg is tematizálódik – az *Asszonyágok díja* című regényben például a rosszul látás okán a (szóbeli) fordítás.

A nézőpontok megosztottsága párhuzamos világokra mutat rá. Ugyanakkor az olvasó figyelmét is megosztva a távolítás eszköze. A történetet hallgató szereplők ugyanúgy képtelenek a külvilágot érzékelni, akárcsak Lisznai. Utóbbi saját történetén kívül csak azt veszi észre, ami értelmezői szándékát segíti (a téli Balaton melankóliát kiváltó képét), a hallgatók viszont teljesen az elbeszélés hatása alá kerülnek. Egyikük sem látja a külvilág felől közeledő veszélyeket. Az olvasó viszont mindhárom nézőpontot követi, ezért egyikkel sem tud azonosulni, mindegyiktől egyformán távol marad. A külvilágra irányuló-, valamint a történet narratív szála közötti feszültség egy további drámai, csattanószerű végkifejletet készít elő, amely be is következik. Lisznai történetének nyitva hagyott fordulata⁴⁹⁴ után a mesélőt valóban elfogják. A történet kiterjesztett ideje, mint a csattanó feszült késleltetése, a külső történetszál felől a szó szoros értelmében késleltetés, olyan – ha úgy tetszik – időrablás, amely a történetmesélő letartóztatását készíti elő. A két összefutó szál azonban, úgy tűnik, csakis ennek a történetnek drámai összetevőjeként fontos, hiszen a narráció a regény folyamán az elfogatás narratíváját nem viszi tovább. Csak a regény egy későbbi pontján, Lisznai és Lauka beszédéből tudjuk meg, hogy félreértésből történt a letartóztatás. A gondosan előkészített, majd elejtett történetszál – mint az irónia egyik lehetősége – magának a regénynek is fontos szervezőelve. Gondolhatunk itt arra a fejezetre, amely a tisztartó család hosszadalmas útját ecseteli, azonban a megérkezés komikus helyzetbe torkollik: a Bujdosó megszökik. A regény befejezése felől maga is ilyen lezár(hat)atlan narratívának tekinthető. Azaz hogy nem is befejezésről van itt szó, inkább kényszerű félbehagyásról.

⁴⁹⁴

Lásd 489-es számú jegyzet

A történetmesélés tehát nemcsak önmagában, saját kultikus narrációja révén veti fel az idegenséget, hanem környező szövegkontextusával való kapcsolatában is idegen. Egyrészt a befogadás, a hatás ecsetelése révén az olvasót távolítja el Lisznai beleélően előadott történetétől. Hiszen az olvasó az elbeszélésnek nem az egyetlen, pusztán az *egyik* befogadója. Az elfogadás narratívája felől a történetet saját kontextusával szemben lesz idegen. Egy szövegbe történő belefeledkezés, a zseniköltővel való azonosulás a beszéd hatáskeltő eszközeivel elérhető ugyan, de pillanatok alatt felbomolhat. A beszéd révén megkonstruált világ szükségszerűen ingatag, ráadásul maga is csak egy világ a sok közül, érvényessége épp ezért korlátozott.

Ha most már az azonosulás, a hatáskeltés retorikai eszközeit vesszük szemügyre, megfigyelhető, hogy ebben a vonatkozásban is szövegek párbeszédéről van szó. Lisznai története egyrészt anekdotikus szerkezeti elemeket mozgósít. A szöveg maga is anekdotikus szöveggörnyezetbe van beágyazva, s így az „anekdotázó hangulat” a szereplők elvárásait is befolyásolja. A vacsorajelenet adomázó légkörében a beszédéhez készülődő Lisznaitól – a tőle megszokott – kedélyes történetre számítanak.

„A tisztartó család feszülten figyelt a Lisznai bariton hangjára. Bizonyosan azért kezdi ilyen szomorúan, hogy annál nagyobb legyen a csattanó. Távol feküdt az örsi ház a nagyvilág országútjától, de annyit hallottak, hogy a „pajkos palóc” a legnagyobb tréfacsináló, „dalidóiról” országszerte beszéltek.”⁴⁹⁵

Azzal, hogy a narrátor – a szereplők gondolatainak kommentálásaként – Lisznai alakját a mendemondákban létesült közösségi „tudásban” alkotja meg, a szereplőt is anekdotikus figuraként konstruálja. (A regény „valós” kontextusát tekintve, a Lisznai nevéhez köthető „dalidók,” vagyis irodalmi esték, maguk is kettősségben szerveződtek: a hazafiságot, a hazafiúi elkeseredést gyakran fojtották mulatozásba.⁴⁹⁶) A szöveg itt egyfajta intertextuális utalást mozgósít: a 19. század anekdotikus elbeszélői modorát. Anekdota és a forradalmi téma kapcsolatában újra csak a Jókai-hagyományra ismerhetünk, mivel Jókaitól sem állt távol a forradalom egy-egy mozzanatának, jelenségének anekdotikus rajza.

A szöveg azonban az anekdotát nemcsak elbeszélői modorként, hanem szerkezeti elvként is felhasználja. A dramatikusság (úgy mint dinamikus, sűrítettség, konfliktusosság) ugyanis az anekdotának mint szóbeli műfajnak is lényeges tartozéka.⁴⁹⁷ A szöveg egyetlen

⁴⁹⁵ KRÚDY, *i.m.*, 281.

⁴⁹⁶ SZILÁGYI, *i.m.*, 96-118.

⁴⁹⁷ Anekdota és dramatikusság összefüggésében lásd DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995, 60-61.

feszült helyzetet ragad meg, visszatartva, késleltetve a tragikus végkifejletet, majd váratlanul drámai fordulatot hozó zárlatba futtatja a történetet. Ez a fordulat a költő sorsának nyitottsága, amely éppen az egyetlen cél felé futó konstrukció ellenében történik. A zsánerfigurák, életképszerű mozzanatok beiktatása – itt maga is történet a történetben – azzal, hogy késlelteti a végkifejletet, a drámaiságot erősítik. (Egyébként a forradalomban résztvevő népi alakok beiktatása szintén a Jókai-hagyományt mozgósítja; az *Emléksorok 1848 – 49-ből* című szöveg anekdotikus zsánerfiguráiban, életképeiben találjuk meg elődjét.)⁴⁹⁸

Az anekdota (mint műfaj) lényeges, ha nem a leglényegesebb eleme az előadás, az előadás révén képződő feszültség, amely a csattanóval oldódik föl. Liszniai előadása ebben az elbeszélő helyzetben *ábrázolódik*, azaz az olvasó az előadás hallgatókra tett drámai hatását is szemlélheti. Mindez a történet *előadás*jellegét domborítja ki. Az előadás és annak hatása azonban nem csak az anekdota, hanem egy másik szóbeli előadásra szánt műfaj: a *szónoki beszéd* formájával is összefüggésbe állítható. Egy olyan műfajról van itt szó, amely a regény idejében, és tágabban: a 19. század nemzeti eszméket mozgósító korában különös jelentőségű volt. (Gondolhatunk itt – Krúdy több szövegében is felidézett – Jókai szónoki tevékenységére.) Ezen műfajon belül is talán a látnoki beszédre történik a legerőteljesebb rájátszás. A szónok – aki itt Liszniai – a kultusz egy olyan szertartásmesterének minősül, aki maga is átéli a költő sorsát, mintegy eggyé válik vele. És épp ez a gesztus, szinte már cselekvés képes a hallgatókból is azonosulást kiváltani.⁴⁹⁹

A hallgatókra tett hatás révén viszont a szöveg önmaga – szónoki értelemben vett – retorikusságára, akár manipulatív jellegére irányítja a figyelmet. Nem véletlen, hogy a Liszniaival együtt érkező Lauka már nem képes a beszédre figyelni, hiszen már sokszor hallhatta azt.⁵⁰⁰ A történetnek így nem egy valóságnak tételezett esemény megértése, hanem – a meggyőzés retorikája által – a közönség számára elérhető *hatás* az utolsó elérhető végpontja. A hatás révén a történet önnön retorikus megszerkesztettségét domborítja ki. Az öntükrözés kapcsán válik a történet hasonlónak az ál-petőfik versmásolásának, szavalásának ironikus gesztusaihoz.

⁴⁹⁸ JÓKAI Mór, *Emléksorok 1848-49-ből: Egy bujdosó naplója*. Bp., Unikornis, 1994. 71-79.

⁴⁹⁹ „...Kiterjesztett karral állott Liszniai Kálmán a szoba közepén. Arcára látnoki hev rajzolódott, hangjában a honvédsereg dobjainak hangja, a fegyvereinek ropogása hangzott a haldoklók honfájdalmával, hogy a jelenlevők szinte megkövülve hallgatták a költő előadását költőtársáról.” KRÚDY, *i.m.*, 284.

⁵⁰⁰ „A jókedvű Lauka Gusztáv a földre szegezte szemeit. Lehetséges, hogy már más alkalommal is hallotta ő Liszniai előadásait.” *Uo.*

A Bujdosó feljegyzése

A regénynek nem Lisznai elbeszélése az egyetlen beékelte története. Egy másik betéttörténet a Radics János szőlőjében bujdosó ál-költő, Sarlai (aki a regényben Bujdosó néven szerepel) történetét tartalmazza egy hasonló szélhámos figuráról. A történet kontextusa szerint mire a Balatoni Dalárda meglephetné a Bujdosót egy szerenáddal, az ál-költő eltűnik. Nyomán az eldugott présházban csak egy feljegyzés marad: egy újabb, ám ezúttal szélhámos, tolvaj ál-költőnek a meséje. A történet szerint egy ismeretlen vándorszínész küllemű alak aranyórát lop, ezért a ráuszított utcai tömeg üldözni kezdi. Ám a feszültség tetőpontján, amikor a feldühödött tömeg már-már elfogná, az üldözött váratlanul Petőfinek kiáltja ki magát. Erre minden az ellentétébe fordul, a tömeg az ál-költő mellé áll.

A Bujdosó hátrahagyott története, amely *A Bujdosó feljegyzése* cím alatt egy önálló fejezetet kap, egy szereplő által konstruált fikatív szöveggént a regény egészéhez metaforikusan kapcsolódik. Cselekménye alapján egyfajta miniatürizált regénynek tekinthető, kicsiben a regény egészét ismétli. A betéttörténetben a kerettörténethez hasonlóan az értelmezés vágytermészete alapján konstruálódik valamiféle Petőfi-identitás. A Petőfi-név mint jelölő kimondása a költőben hívők vágyát ébreszti fel, miáltal az olyan paradox szituációt, mint „Petőfi” óralopása ez a típusú értelmezés nem veszi figyelembe. Ez a mozzanat, a vágyak szerint való értelmező hozzáállás éppen hogy az identifikáció iróniáját képes megmutatni.

A betéttörténet nemcsak cselekménye alapján, hanem a regényszövegben elfoglalt pozíciója révén is távolságot teremt. Írott szöveggént a szóbeli kommunikáció közvetlenségével állítható szembe, mivel a szóbeli közléstől eltérően egyfajta késleltetett, elmozduló értelmű kommunikáció. (Az, hogy a történet *talált*, *hátrahagyott* történet, mintha az írásos kommunikáció alaptermészetét, annak „idegenségét” is tükrözné.) Azonban a szövegben elsősorban azt jelenti, hogy a szerzői referenciától eltávolított, hiszen attól a Bujdosótól származik, akinek Petőfi-léte ugyanúgy olvasói vágyak szerint konstruált, mint a történet vándorszínész-küllemű figurájáé. Ez a betét tehát már a szerzői referencia vonatkozásában is egyfajta hiányt, szövegbeli rést teremt. A betéthez ugyanakkor a kerettörténet sem ad fogódzót. Mivel kicsiben a regény központi metaforájának vágyalapú narrativizálódását ismétli meg, a betét szerzőjének, a Petőfinek hitt bujdosó identifikációjának

valamiféle görbe tükre lehet csak. A betéttörténet tehát nemcsak tartalmában, annak karikírozó jellegében, hanem a regényben elfoglalt helyzetében is bizonytalan pozíciójú. Alapelveként nem a szintézisbe futó, ellentmondásokat feloldó értelmezés, hanem az ismétlés, a megkettőződés mutatható ki.

Egy újabb anekdota?

Nem lehet eltekinteni attól, hogy a betéttörténetben az „identifikáció” folyamata egy komikus szituációba ágyazott. Egy zárt történetként, saját tér-idő szerkezettel, kitérővel, kiemelt szereplővel nem más, mint egy utcai zavargás, hajsza izgalmasan részletezett megjelenítése. A főszereplő – aki mint üldöző a narrátori tekintet stabil pontja – nem kevésbé komikus alak: Kristóf, a népszerű háziszolga, a „pesti csőcselék büszkesége”, aki ráadásul az indító helyzetben lerészegedve fekszik a „Fehér Hattyú” kapubejárata alatt. Nevetséges szolgálai igyekezete, hogy a jól fizető uraság számára tolvajt fogjon, majd pórul járva – mikor üldözőből üldözötté válik – teszi teljessé a komikus szituációt.

A karneválszerű szituáció mellett a komikum megteremtésében a narrátor nézőpontjának van fontos szerepe. A heterodiegetikus narrátor itt különállását (értelmező pozícióját) jelezve, külső nézőpontból követi végig a hajsza jelenetét, és az eseményt kísérő kommentárjaival, megjegyzéseivel szintén komikumot teremt. A robosztus háziszolgához kapcsolódó jelzők, úgymint a „hatalmas”, „Nagy Kristóf”, „nagyszerű” Kristóf, a „pesti Herkules” úgy veszik át a közösség, minden bizonnyal a pesti köznép nézőpontját, hogy egyszersmind a reflektorfénybe állított szereplő jelentéktelenségét mélyítik el. Ehhez hasonlóan a kisszerű helyzetre alkalmazott „sors” szóhasználat vagy a hálóruhás, meglopott vendég „hazafi”-ként való megnevezése is komikus hatású.

A történet önmagában *anekdotaként* olvasható, amely az eredeti szóbeli előadást imitálva a narrátor és az olvasó párbeszédében realizálódik.⁵⁰¹ Egyetlen, egyszeri eseményt mesél el, amely a szinekdoché elve szerint funkcionál, vagyis az egyszeri eset tipikus volta miatt jelentős. (A Petőfi neve alatt felbukkanó figurák szélhámosok voltak.) A beágyazott történet tükröző funkciója itt már nem elsősorban az identifikáció bizonytalanságát, mint inkább komikumát, vicc-szerűségét tükrözi. A beékelte történet komikuma a regény egészét is

⁵⁰¹ Az anekdota dialogikussága a szöveg és az olvasó párbeszédére is kiterjeszthető, amikor a narrátor által előadott történetet az olvasó érzékeli anekdotaként. HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer*, 223.

egyfajta paródiává fokozhatja le. A karikatúraszerű hatást a narrátor nézőpontja teremti, amely a szereplők kiválasztása kapcsán a kerettörténethez hasonló. Azáltal, hogy a narrátor betéttörténetének főhőseként egy vásári komédiás-jellegű háziszolgát szerepeltet, a szereplői nézőpontok relativitását is tükrözi. Hiszen magában a regényben sem létezik olyan szereplő, akinek szövege kiemeltebb lehetne a többinél; megszólalásuk saját magatartásuk hiperbolizációjaként gerjeszt ironiát.

Ez a történet szintén ismétlő, megkettőző viszonyban áll az őt magába foglaló történettel. Az ismétlődésen alapuló viszony az identitáskeresést úgy tünteti fel, mint valamiféle rögeszmés hiszékenységet, átejthetőséget, amely nevetségessé teszi az ál-Petőfik nyomát követő szereplőket. Az ál- és az igazi dilemmájából ez az olvasat már egyértelműen az ál-jelleget hangsúlyozza. Mindezt a regény néhány elszórt megjegyzése is támogatja, amelyben a szereplők ezt a betéttörténetben kibontott eseményt említik, ám egyértelműen szélhámosnak mondva a magát Petőfinek valló figurát.⁵⁰²

Ki beszél a történetben?

A narrátor saját, szubjektív hangja nagyon erősen jelen van az általa elmesélt történetben. A cselekmény részletekbe menően pontos, lelassított, kinagyított megfigyelése tanú szerepű narrátort feltételez. Ilyenkor, úgy tűnik, a narrátor is részese az eseményeknek, közvetlen közlőként figyeli azt. Ennek ellenére a történet zárlatában egy váratlan időpontváltás történik, amely kibillent a szemtanú szerepű narratori magatartást. A „múlt század ötvenes éve” időmegjelölés⁵⁰³ immár egy a történet idején kívül álló, emlékező narrátort pozicionál. Azzal, hogy a narrátor a történet idejéből egy másik időbe lép át, mintha az empirikus szerző szólalna meg közvetlenül – a saját idejéből. Mivel a történeten kívüli és belüli szintek közötti átjárásról van szó, egyértelműen metalepszissel van dolgunk.⁵⁰⁴ Mindez nem egyebet, mint az

⁵⁰² Lásd Lisznyai szövegét: „Meg kell fogni végre ennek a bujkáló szélhámosnak a kráglóját, mert Pesten a „Fehér Hattyú”-ba vagy a „Tigris”-be minden hónapban bezötyögteti magát egy-egy vidéki atyafi, aki borozás közben (...) tovább adja a hírt, hogy itt is, amott is barátkozott Petőfivel.” KRÚDY, *i.m.*, 282.

Továbbá Isztricsné beszédshöve: „Úgy beszélük, hogy Pesten járkal most egy Petőfi Sándor, aki aranyórákat emel el a fogadókból!” *Uo.*, 297.

⁵⁰³ „Pesten, a kisvárosban – a múlt század ötvenes éveinek elejét írjuk – , természetesen gyorsan híre terjedt a Duna-parti jelenetnek.” *Uo.*, 241.

⁵⁰⁴ Dorrih Cohn a történeten kívüli és belüli szintek közötti határsértést külső metalepszisként, a történeten belüli szintek közötti átjárást belső metalepszisként határozza meg, utóbbit a mise en abyme fogalmával kapcsolja össze. Dorrih COHN, *Metalepszis és mise en abyme = Narratívák 6.*, 112-122.

ismerősség, a jelenlét nézőpontjából való narrációt teszi kétségesse. Ugyanakkor ez már egy másik narrátori magatartást: az emlékezést feltételezi, amely már az összefoglalás, tipizálás felől formálja a történetet.

Már a narrátori bevezetés is a megtöbbszöröződött narráció kérdését veti fel. Az derül itt ki, hogy a történet több közvetítő közeget feltételez. Bár a történet a Bujdosótól származik, de közvetítője, elmondója már valaki más, valójában a regény narrátora. Ezáltal a hátrahagyott, talált, valamint az elmondott történet valójában két különböző szöveget jelöl(het). De semmiképpen sem pontos idézést, inkább szabad átköltést mutat, mivel a regény narrátora a talált szöveget a saját olvasatában közvetíti.

„A postamester letelepedett a diófa alá, és mohón futtatta szemét a ceruzavonásokon, amelyek **körülbelül** a következő történetet tartalmazták.”⁵⁰⁵ (Kiemelés – F. K.)

A történetet fenti, narrátori bevezetése itt egy olyan nyelvi gesztus, amely a történet elmesélését újraalkotásként értelmezi. Ezáltal a Bujdosó történetére nem közvetlenül, immár egy másik közvetítőn: narrátor értelmező tekintetén férünk hozzá. Viszont azt is láttuk, hogy a narrátor pozíciója is lokalizálhatatlan, egy ideig az események közvetlen megfigyelőjének mutatja magát, de váratlan metalepszisekkel mégis eltávolodik a történettől. Utóbbi olvasatban a narrátori jelenlétet hangsúlyozó, a történet idejében való részvételt feltételező megnyilatkozások, mint „*az éjjel* nagy dárídó volt a Kerepesi úti vendégfogadóban...”⁵⁰⁶ (Kiemelés – F. K.) pusztán a történet hatáselvű megkomponáltságának az eszköze lesz, amely az elbeszéltséget nem megképezi (csak) *imitálja*. Az elbeszélés ellenében az *elbeszéltségre*, a retorikai megalkotottságra tereli a figyelmet.

A betét narrátori magatartásához hasonlóan, egy későbbi jelenből szóló elbeszélő pozíció, amely a történetre mint elmúltra reflektál, magában a regényben is többször előbukkan. Ezek a szakaszok a narrátor történethez főződő viszonyát, nosztalgiáját mutatják meg. A veszteségélmény néhol hirtelen néző- és hangnemváltásként ékelődik be a történet bonyolításának folyamatába – mint az öreg tisztartó „kalendárium szerinti élete”-ének nosztalgiája kapcsán.

⁵⁰⁵ KRÚDY, *i.m.*, 236.
⁵⁰⁶ *Uo.*

„Hová lettek ezek a régi, nyugodalmas magyar emberek, akik igénytelenül, névtelenül, de tiszta becsületességben és áhítatban töltötték meg századokon át a magyar humuszt?”⁵⁰⁷

A narrátori hang itt világosan felismerhető. Azonban ez a visszatekintő, egy másik idősíkot bevonó nézőpont mintegy láthatatlanul is érezhető. A regény folyamán visszatérően előforduló „akkoriban” időhatározószó rejtetten utal egy időben távoli, az elbeszélés idejét megelőző nézőpontra. A történet megalkotottsága, a nyelvi tevékenységre való reflexió a regényt egy önmagán kívüli tükröző szerepbe állítja. Az *Ál-Petőfi* ekkor elsősorban egy elmúlt világ visszaidézéseként kap értelmet, és ez a visszaidézés tükröző közegként az irodalmi tapasztalatokkal átjárt emlékezést mutatja fel.

7.3 A fikció tudattalanja: képalkotó eljárások, betéttörténetek

⁵⁰⁷

Uo., 221.

Az eddigiekben a betéttörténetet a metalepszishez hasonlóan a törések, a határok fenntartásának értelmében vizsgáltuk. Láttuk: ilyenkor a regény narrátora időlegesen felfüggeszti mesélői szerepét, kilép a történetből egy szereplő története kedvéért. A beékelte szöveg ezáltal saját narrátort és a fő történettől eltérő tér-idő dimenziót kap.

A betéttörténetek általában nézőpontváltást is teremtenek. Amikor egy-egy szereplő veszi át a szót, története mindig egy sajátos ideológiát, értelmezési keretet foglal magában. A betét a regény egységét megbontva jelentésbeli rés, értelmezésre való felhívás lehet. Mint valakinek itt és most formálódó története a *jelentésség felé* mozgást viheti színre. A betéttörténet által hangsúlyozott *elbeszéltség* az elmondott eseményeket virtuális pozícióban tartja, egyszerre feltételez valami meg nem értettet, amely az értelmezés felé mozdul el. (*Az útitárs* című regényben azt láthattuk, hogy az útitárs azzal, hogy történetté formálja az eseményeket egyben értelmezni is szándékozik azokat.)

A környező narratívához való viszonyukban a betéttörténetek egyszerre tarthatják fenn a „többet mondást”, az értelemtagítást, de az elhallgatást, a ki nem mondást is. Ilyenkor az a kérdés merül fel, hogyan értelmezhető egy betét tágabb kontextusához képest. Egy különálló történetekre tördelt regény egyértelműen ironikus narratívát eredményez, vagy épp az idegenség (a narratológia nyelvén: jelentésbeli rés) válhat sajátos, új, hagyományos (lineáris) narratívától eltérő értelmei forrásává?

A betéttörténetek egyik sajátos típusa a narratológiában *mise en abyme*-nak vagy kicsinyítő tükörnek nevezett jelenség. Egy olyan ismétlődő struktúra mindez, amely az őt befogadó szöveg egészére hatással van, azt tükrözi. A *mise en abyme* esetében tehát annak a fölérendelt történettel való kapcsolata lehet az értelmezés alapja. Azonban – ahogyan már a dolgozat korábbi részében is szó esett róla – Krúdynál sokszor nehéz a történet szintek valamilyen rendjét megállapítanunk. A különálló történetek gyakran egyenrangúnak tűnnek, mivel egy olyan metatörténet sincs már, amely a beékelte szövegeket hierarchikus rendbe állíthatná. Krúdy betéttörténetei inkább a *kép* értelmező elvét mozgósíthatják, amennyiben a szöveggel egyidejűleg teremtenek értelmet. Ilyen jellegükben különülnek el a környező narratívától, ugyanakkor metaforikusan kapcsolatba is lépnek vele.

Krúdy prózájának egyik ilyen képszerű betéttörténete az *álmoleírás*. Az álom mindenképpen idegen test egy regény narratívájában, amennyiben egy-egy szereplő „fordítottját”, tudatalatti világát képes megmutatni. Tudjuk: az álom saját, szimbolikus

értelmet teremt, amelyben az a képi nyelvtől nem elválasztható. Krúdy szövegeiben rengeteg álomleírást találunk. Ha csak Júlia álmát emeljük ki a *Rezeda Kázmér szép élete* című regényből, az a vágyak rejtett kiélésének szövegeként értelmezhető. Ez az értelem csakis egy képi, szimbolikus nyelvvel egyidejűleg tud teremtni. Az álom folyamata ezáltal maga is értelmezés lesz, amelyben a közhelyes, semmitmondó nyelvi formulák is az álmodó saját „hermeneutikájának” megfelelő értelmet kaphatnak. A haldokló Szamári bácsi visszatérően hangoztatott „ilyen az élet” frázisa az álmodó én számára egyszer a szerelemre, másszor viszont épp a fájdalomra való felhívást jelent. Azaz az értelmezésben egy önálló, autonóm nyelvi rendszer is teremődik.

Megfigyelhető, hogy Júlia álma, bár a regényben betéttörténet, mégsem tűnik alárendelt történetnek, amely a regény egészével valamilyen rejtett, szimbolikus kapcsolatban állna. Azt sem mondhatjuk, hogy képes a teljes regényt magába sűríteni, olyan értelemben, hogy a regény értelmét csakis a betét világíthatja meg. Mindez azért van, mivel a regény teljes szövege is ezen titkos, fordított világra vonatkozik, azt teremti szövegszerűen. Rezeda szerelmei egyszerre tartják fenn az idegenséget és a jelentésség felé való elmozdulást. Az, hogy Fruzsina alakja rögzíthetetlen, mindig *más*-ként mutatkozik, ugyanazt a képszerű, azaz *megjelenőként* való értelemadást példázza, mint egy kifejtett álomtörténet. Ennek megfelelően a *narratíva* formálódva a törés, a hiány, jelentésbeli hiátus. Ez a töredezettség paradox módon mégis a teljességgel jár együtt. Hiszen a regény képi világa egy saját értelmezési rendszert teremt. Azonban a folytonos elmozdulások, a mindig *más*-ként való megjelenések már magát az értelemadás *folyamatát* teszik a regény tárgyává. A szöveg „igazsága” ezáltal nem valamilyen végső alapként elgondolt „igazság”, sokkal inkább a fikció igazsága lesz. A folyamatszerűségnek megfelelően a teljesség a hiánnyal, az értelemelőttiséggel, vagy éppen az értelemek szóródásával jár együtt.

Azt, hogy Krúdy prózájában a tudatalatti már eleve a nyelvvel, a szövegszerűvel kapcsolódik össze, az emlékezésről szóló fejezetben már érintettük. Azonban nemcsak a trauma alakzata, de akár az intertextus bármilyen jelenléte, egy szöveg egymásra mutató alakzatai is a tudatalatti szövegszerű struktúráját mutathatják. Michael Riffaterre ebben az értelemben beszél a fikció tudattalanjáról.⁵⁰⁸ Riffaterre tanulmányában a fikcionális „igazságot” a tudatalatti struktúrájának mintájára, azaz a vágy és elfojtások dinamikája mentén vizsgálja. Állítása szerint a szöveg épp azért nem vonatkozhat valami szövegen kívüli, megelőző valóságra, mivel van egy olyan rétege – az intertextusok, egymással kapcsolatba

⁵⁰⁸ Michael RIFFATERRE, *A fikció tudattalanja* (ford. Gács Anna) = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998. 85-104.

lépő szövegegységek –, amely az értelmet csakis szövegszerűen, szövegek belső mozgásaként képes megjeleníteni. A szövegegységek eszerint implicit emlékezettel bírnak, egy szöveg jelentésének indexszeit, fontos pontjainak emlékeztetőit tárolják.⁵⁰⁹ Ezek az indexszek valójában a rejtőző értelem szövegszerű megjelenésének kulcspontjai.

Riffaterre regényekből vett példáiban elsősorban ismétlődő, ezáltal új és új értelmek felé bővülő motívumok szerepelnek. Azonban a felvetett elméleti keret megengedi, hogy egy szöveg nagyobb egységei, akár a betéttörténetek is ilyen egyszerre elrejtett és feltáró szerepben legyenek értelmezhetők. Annál is inkább, mivel Krúdy prózájában meghatározóak a narratívába beékelődő, a figyelmet önmagukra, saját képszerűségükre irányító szövegegységek (leírások, elbeszélések). Azonban ezek a különállónak, elszigeteltnek tűnő részek is kapcsolatba léphetnek a narratíva más elemeivel. A következőkben Krúdy egyik regényében azt fogjuk megvizsgálni, hogy az egymással kapcsolatba lépő, akár ismétlődő figurák hogyan képesek szövegszerű értelmeket létrehozni. Erre a célra az *N. N.* című kisregényt választottuk, mégpedig azért, mert Krúdynak azon regényei közé tartozik, amelyekben a narratívát egy-egy központi figura próbálja egységesíteni. Azonban ezzel az egységesítő törekvéssel együtt, vagy épp emiatt, a jelentésteremtés fordítottja: a szóródó, nyelvileg uralhatatlan képi tartalmak is megjelennek. Méghozzá épp ugyanazon figurák révén, amelyek az egységesítés eszközének tűnhettek föl.

7.3.1 Vallomásos soknyelvűség az *N. N.* című kisregényben

⁵⁰⁹

Uo., 95.

Képi világteremtés – a teljesség útja

Krúdy regényeiben gyakori az az eljárás, amikor egy-egy szereplő veszi át a szót, mesél el egy történetet. Az *N. N.* című regényben szintén jelen van az elbeszélésmód többszöröződése. Ezt láthatjuk például Sóvágó történetében, amelyet Juliska, a regény női főhőse ad elő a címszereplő N. N.-nek. Értelmezésünk első felében a betéttörténetet annak kapcsán fogjuk kiemelni, miszerint az egy olyan metaforikus értelemréteget teremt, amely a regény más szövegegységeivel lép kapcsolatba. Ebben a vonatkozásban a regény mítoszi mintákat mozgósító világképét fogjuk érinteni. A mítosz nyelvét mozgósítja ugyanis az idő értelmezése, pontosabban a regény egészét belengő időnkivüliség, valamilyen pontos időképzet azonosíthatatlansága. Ez az időnkivüliség – Olasz Sándor szavaival élve – „a regénynek a kontemplációval, a perifériával, a már-már mitikus várakozással kapcsolatos tartalmait erősíti.”⁵¹⁰ A betéttörténet fikatív alakja, Sóvágó számára – aki a nagykálói börtönben harminc évig raboskodott – megáll az idő, kijövetelekor azt tapasztalja, hogy fogsága alatt mi sem változott. Azonban a megállt idő, a változatlanság értelme nem fogalmilag, hanem *történésként*, a betét metaforikus vagy mitikus tartalmaiban követhető nyomon.

Maga a regény időképzete is egy olyan mitikus értelemréteget tart fenn, amelyben az élet állandósága, körforgása az egyéni életen túlmutató nagy távlatokat sugall.⁵¹¹ Ez a távlatosság térbeli képzetekkel, jelesül az *út* metaforájával van összekapcsolva. Mindezt nem a szöveg követhető története, hanem mintegy a *tudatalattija*: az egymásra mutató képek, hasonlatok, beékelte monológok, történetek rétege árulja el. Az idő mitikus szemlélete szerint az a természet rendjéhez igazodik, nem valamiféle mérhető, pontszerű időképzethez. A Nyírség emberei számára az idő megélése ciklikusan áramló; az évszakok körforgásával való azonosulás valójában.

⁵¹⁰ OLASZ Sándor, *Vallomásosság és metaforikusság Krúdy Gyula N. N. című regényében* = O. S., *A regény metamorfózisa, a 20. század első felének magyar irodalmában*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 38.

⁵¹¹ A regény recepciójának egyik rétege az időképzet mítoszt építő jellegét, valamint a mitikus világlátásnak megfelelő szimbólumhálózatot érezte meghatározónak.
Lásd CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, 145-154.

„A zsebóra csak a delet jelentette. Maga a nagy élet: a természet, az évszak, az időjárás alakulásától függött. Nem a percnél éltünk, hanem a hosszadalmas esztendőnek – ami körülbelül jelképez egy emberéletet a maga tavaszával s őszével. Nem egy napra volt feltéve az életünk, hanem sok-sok napra, amelyekbe belekombináltuk a tavaszi napok röpkességét és az ősz ásító hosszadalmasságát. Senki sem gondolt csupán arra, hogy mi történik a legközelebbi órában vagy holnap: az élet messzi-messzi távlatokra volt berendezve, mint a gondos asszonynak a kamarája, padlása. A perc eliramlik, mielőtt megfoghattuk volna szivárványos szitakötő szárnyát. *De az élet tovább, soká, messzire ér, ahol az égboltozat a földre lehajlik. Addig kell mindenkinek élni, amíg ezt a távolságot eléri.* Ezért nem féltettük az elosonó percet, az elsuhanó napokat, észrevétlenül jött és ment évszakokat. Mert még sokáig akartunk élni.”⁵¹² (Kiemelés – F. K.)

Már a narrátor ezen szövegében is jól látható, hogy az élet végtelensége egyrészt a térhez képest, térbeli képzetek által tud megjelenni. A tájképen való messzire tekintés, a látómező beláthatatlan távolsága együtt jár az élet végtelenségének tapasztalatával. Az élet végtelen hosszúsága, az évszakok diktálta életritmus mitikus (azaz képi) értelemréteget mozgósítja. Azonban épp képisége által teremődik benne egy nyugtalanító feszültség: világos, hogy a tér horizontja nem érhető el, azaz egyfajta kudarcot, a nagy élet hosszúságához mérten az egyéni élet szűkösségét is sugallja ez a kép. Ilyen értelemben az élet hosszúsága nem az egyén életére, hanem az egymást váltó generációkra, annak végtelenségére vonatkozik.

A végtelenség mint térbeliség máshol is hasonló képszerű létet kap, mint például a N. nagyanyjának képeiről szólva:

„A falakon híres hollandi festők olajfestményei, Rembrandt és mások függtek a vidéki ház falán. Mind tájkép, amelyen olyan messzire lehetett látni, mint az élet.”⁵¹³

De a temetői perspektíva is ugyanezt az értelmet teremti:

„A nap lemenőben volt a szélmalom mögött, s a temetőben nem volt látogató, a koszorúk elhervadtak, mint otthon az emlékezés (...) a lutheránus torony nagyon távolra látszott innen, mintha az egész életet legnagyobb messziségből lehetne látni innen, a Szent-Mihály temetőből.”⁵¹⁴

⁵¹² KRÚDY Gyula, *N.N. = A podolini kísértet és más kisregények*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Unikornis, é.n., 225.

⁵¹³ *Uo.*, 239.

⁵¹⁴ *Uo.*, 238.

A messzi távlatoknak megfelelően az életnek az út, az útra kelés lesz a metaforája. Az útra kelő, vándorló hősök ilyen értelemben egymás alteregóiként értelmezhetők. Az alteregó itt azt jelenti, hogy ez a képileg megjelenő értelem: az út metaforája különböző alakokban testesül. Például amikor N. N. egy helyütt (ismét csak a nyelv képi összefüggésrétegében, tudatalattijában) zarándokhoz, búcsújáróhoz hasonlítja magát.

„Ámde a sors azt akarta, hogy megint csak vándorútra keljek, ismét csak keressem a forrást, mint a zarándokok, akik keresztük-kasul vándorolnak Magyarországon a búcsújárókkal... szerencsére, nekem csak Pesten kellett kutyaagolnom egyik városrészből a másikba, hogy az igazságot és az embereket megismerjem.”⁵¹⁵

Juliska az élet megismerésének útjában ezt a jelölőréteget viszi tovább, mivel N. N. vándorlását csak a búcsújárás mintájára tudja értelmezni. Dialógusuk ezáltal a vándorlást egy új értelem: a vallásos zarándoklás felé tágitja.

„– Tehát búcsújáró volt?

- Az is. Egy-egy asszony imadásában hónapokig bolyongtam és mindig csak reá gondoltam. Esti és reggeli imámba foglaltam nevüket, és ki tudná, hány veszedelemből mentettem meg őket hő fohászkodásommal. (...) S így tulajdonképpen jótékony életet folytattam, amiért a másvilágon elnyerem jutalmamat.”⁵¹⁶

Ez az értelem kap a szó szoros értelmében testet, alakot később a tényleges búcsújáró alakjában (N. N. egyik alteregójaként), aki szintén az életről való tapasztalatairól számol be.

Megfigyelhető, hogy a regényben az útra kelés ugyanúgy körköröséget, visszatérést ezáltal az időtlenséget hordja magában, mint az örökösen otthon maradók, várakozók (a regényben Juliska) nézőpontja. A főhős, N. N. visszatér egykori falujába. A visszatérés a változatlanság, a megállt idő felismerése is N. N. számára, hiszen fiában az egykori énjével való találkozás tapasztalatát éli meg.⁵¹⁷ Úgy tűnik, hogy egyszerre identitásvesztés és az

⁵¹⁵ *Uo.*, 264.

⁵¹⁶ *Uo.*, 264-265.

⁵¹⁷ Apa és fiú kapcsolata (akárcsak Juliska és N. N. anyja) a visszatérő időképzetet mozgósítja. „Végignézttem a fiút.

Az idegenszerűsége lassan elmúlt, amint lépésről lépésre közeledett. Egy darabig távoli rokonomnak látszott, akivel már találkoztam valahol, de elfelejtettem. Talán arcképét láttam valahol... abban a rámban, az anyám ágya fölött, a feszület alatt, amelyben az én gyermekkori arcképem szokott helyet foglalni... amint komolyan, ijedten nézett Jeney és társa fotográfus műhelyében a fekete kendő felé. Onnan jött ez a fiú, csizmában, rézpitykés kék ruhában, bomlott nyakkendőjével, a feje búbján kacsafarokként kunkorodó hajával.” *Uo.*, 271.

identitás megtalálásának tapasztalata is ez, maga az identifikáció. Csakhogy ebben az énr vonatkozó mozzanatban is inkább az élet körkörös áramlásának képi rétege a hangsúlyosabb. Ebben az értelemben nem annyira az *énnek* a másokban való megtalálása lényeges, mivel az én határai az élet áramlásában feloldódni látszanak. Az én határainak rögzíthetlensége, annak immár női oldalán Juliska és a narrátor anyjának egymásba tűnése, amennyiben azok gyakran felcserélődnek N. N. tudatában (tudatalattijában).

Az életút is csak ezen képi szinten tapasztalható meg: láttuk egyfelől a messzire vezető utak metaforájában. Másfelől viszont ez az utazás célképzet nélküli, önmagába visszaforduló utazás. Ezt a kettősséget csakis a nyelv tudja véghezvinni. Az utazás *tapasztalat*, azaz *nyelvi történés* a regényben, semmilyen szintetikus formában, akár az életút összefoglalásaként vagy elmeséléseként nem hozzáférhető. Az alteregók, az örökösen útrakelésre és visszatérésre rendelt alakok inkább az élettapasztalatok elmondhatatlanságát, megoszthatatlanságát hordozzák. A lényegmondás, a tanulságok átadásának kudarca abból is látszik, hogy mindegyik vándorló alak más-más nézőpontból beszél. Ugyan egymásnak mesélnek, de mégsem tudják megszólítani a másikat. A kocsmabeli vándorló bár arról beszél, hogy mindent és mindenkit ismer, de épp a mellette álló N. N –t nem ismeri fel. De N. N. sem tud beszámolni Juliskának életútjáról, azt szavakba foglalva éppen hogy a kifejezés kudarcával, az „üres és élettelen szavak” tapasztalatával szembesül.⁵¹⁸ Az ismétlés elve, az alteregó-halmazos tehát azáltal, hogy a nézőpontok egymásmellettiességét hangsúlyozza épp a kimondhatatlant teszi nyelvivé.

Ilyen értelemben lesz fontos a fikció tudatalatti rétege: a mítoszteremtő képi világ, a betéttörténet, alteregók. Mindegyikük egy másik nyelv, az értelemformálás egy alternatív útját jelenti. A regény betéttörténete, a *Sóvágó tücske* című fejezet nem kevésbé a regény tudatalattijának egyik formája, mivel a regény központi metaforikáját sűríti magába. Sóvágó mikor harminc év múltán kiszabadul, egy álomtól vezérelve indul vissza falujába. Azaz az utazás indítóoka itt is ismeretlen, a vágyban kap létet, hasonlóan, mint a regény más vándorlói – és köztük leginkább N. N. – esetében. Az utazás ugyanakkor a változatlanság tapasztalatát teremti. Ez abból látszik, hogy valójában az *országút*, – ami az utazás térbeli képe – maga az útonlevés az, amit Sóvágó változatlannak és ezáltal otthonosnak tapasztal. Utazásának ezzel szemben nincs valódi célja. Sóvágó csak látszólag érkezik haza, egy ideig a háza előtt

⁵¹⁸ „Aztán, mikor végleg elhallgattam és elgondolkozva a messziségbe néztem: vajon nem felejtettem ki valamit életemből, elmondtam-e mindazt, amit a holddal szoktam beszélni, amit a szélben hallok dúdolgatni, amit az álomtalan éjszaka síri sötétjében szoktam gondolni, amit elalvás előtt végigfuttatok a gondolataimon, amit napfelkeltekor érzek tavaszkor? – azt láttam, hogy semmit se mondtam el Juliskának magamról, csak üres, élettelen szavakat.” *Uo.*, 265-266.

üldögél, de azután vissza is tér oda, ahonnan kiindult: a börtönbe. Ezzel szemben maga az út, az országút az, ahol Sóvágó otthon érzi magát, amelyet ismerősnek érez (szemben a célt, a megérkezést feltételező otthonnal), és az az otthonosság valójában az oda-visszatérés körkörösségének állandósága. Ez körkörösség épp az út, az utazás linearitást, célképzetet feltételező rendjét kezdi ki. A történet tehát egyfelől az utazás mint állandó útonlevés tapasztalatának sűrített elbeszéléseként fogható föl.

A regény központi metaforáját tükrözve a betéttörténet értelme talán ki is merülhetne. Azonban a betétnek a regény tágabb kontextusával összefüggésbe állítható másik értelemrétege is létezik, amely a mesélő, Juliska szólamában válik világossá. Juliska számára – aki a történetet N. N. –nek meséli – egyáltalán nem az utazás mozzanata hangsúlyos. Inkább a betét tücsök motívumát értelmezi a maga számára, azt a különösnek tűnő epizódot, amely szerint Sóvágó hazaérve, a tücsök hangját utánozza, majd magával viszi a házban elrejtőző tücsköt, amely aztán az egyetlen társasága lesz. Juliska a következő konklúziót vonja le a történetből:

„ – Mert kell ám, hogy mindenkinek meglegyen a maga tücske, akinek éneklésére, dalolgatására, altatgatására elfelejti az egész életét.”⁵¹⁹

Majd azt ezt követő párbeszéd ebbe a jelölőláncba lépve egyfajta tücsöknyelven folyik tovább.

„ – Akarsz az én tücsköm lenni, Juliska – kérdeztem?

– Akarok - felelt ő.

Ettől a naptól kezdve szerettük egymást.”⁵²⁰

A fenti párbeszéd a regény fő-, ha úgy tetszik cselekményes szintjén N. N. és Juliska közötti szerelmi szál elindítója lesz. Ezzel párhuzamosan viszont egy másik, tudatalatti szintet is megteremt, amelyben az út, a vándorlás, az élet áramlásának metaforikus képeihez kapcsolódik. A regény szereplői számára ez az értelem viszont ismeretlen; nemcsak azt képtelenek értelmezni, mi történik velük, de a regény képi értelemrétege is kívül van rajtuk, képtelenek azt átlátni. Ilyen értelemben mondható Juliska alakja, nyelvi szólama, akárcsak N. N. vándorlása is *képnek*. A helybenmaradást és az utazást úgy jelenítik meg, hogy a maguk

⁵¹⁹ Uo., 251.

⁵²⁰ Uo.

számára erről nincs tudomásuk. Önnön szimbolikusságuknak, képi funkciójuknak is médiumaik.⁵²¹

Ez a médiumjelleg abból látszik igazán, hogy maguk is egy olyan képi nyelvet beszélnek, amely nem önmagában, valamiféle közlő, információátadó szándékkal, hanem a regény egyéb képeivel összefüggésben van értelme. A betéttörténet tücsök-motívuma ugyanis a teljes regényen végigvonul. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a regény tudatalattijának, szimbolikus, képi nyelvének fontos része.⁵²² A tücsök metaforaként „viselkedik” a regényben, azaz folyamatosan új és új értelmek felé bővül. Először az állandóság, a változatlanóság, az élet végtelenségének metaforája. Az egyéni lét perspektívájához kötődve ez az állandóság viszont a bezártság, a változtathatatlanóság értelme felé is nyílik. A tücsök ekkor már a magányosok, a boldogtalanok, az álmatlanok vigasza, és ez az asszociáció változik később metaforává a narrátornak az „én voltam a tücsök” kijelentésében. És, hogy ez az azonosulás a magány mentén történik, erről vall a következő kijelentés: „és mindenki tücsök volt körülöttem, mert mindenki magának élt.”

A tücsök ugyanakkor az éjszaka szülötte, „a holdvilág cinkosa.” Az éjszaka a regényben a titokzatosság, az átváltozás, a jelenségek megfordulásának időszaka. Ezzel áll kapcsolatban a tücsökzene érthetlensége, hiszen „éjfél felé a tücsök előveszi azokat a hangjait, amelyek földi ember előtt titokzatosak, érthetetlenek.” Ez az értelemréteg viszont – ahogy a következő részben majd bővebben látni fogjuk – éppen a tücsök jelentésekhez való hozzárendeltségétől távolít el, egyfajta eredendő sokértelműséget, átváltozási képességet tükröz. A világossággal, a dolgok egyértelműségével szemben az éjszaka, a tudatalatti eredendő sokértelműségére figyelmeztet.

A tücsökmotívum sugallja tehát, hogy a regénybeli állandóság egyfelől lehet a természet rendjében való megnyugvás, idill, másfelől viszont várakozás, a célképzet hiánya, bezártság is. Az „én voltam a tücsök” jelentésrétegében a magány, ha elő is fordul, inkább a szűkös, de befelé bővülő otthonosságba, az idillbe való visszahúzódásként. A természet rendjével való összhangot példázza, hogy N. N. visszatérésekor már a fia lesz a tücsök, azaz ugyanez a természeti rend ismétlődik újra. A regény egy későbbi pontján N. N. fia ugyanúgy a tücsök hangját utánozza, mint a betéttörténet hőse. Hiszen Sóvágó is hazaérve a tücsökkel

⁵²¹ Lásd például Juliska mesemondása kapcsán: „Leguggolt a lábamhoz, és esténként hosszú-hosszú meséket mondott, suttogva, titokszerűen, félig alva, mintha az éj mesemondása jött volna száján. S ő maga talán nem is tudta, hogy mit beszélt.” *Uo.*, 248.

⁵²² Itt egyetérthetünk a recepció azon rétegével, amely a tücsök-motívumot a regény lényegi figurájának tartja.

Lásd OLASZ Sándor, *i.m.* 36-37.

OROSZ Sándor, *Krúdy Gyula szimbólumairól*, Magyar Nyelvőr, 1961/4., 421-435.

kezd párbeszédet. Azaz ő is egy tücsök lesz, a regény képi kontextusában olvasva: a vidék magányos, boldogtalan embereinek egyik tagja.

N. N. fiával szemben már képtelen a tücsök hangját megérteni. Fontos, hogy a fiú, anyjához hasonlóan a helybenmaradók, a várakozók alakjaihoz tartozik. Itt a tücsök figurája az állandóságot, az természet ritmusával való együtt élés rétegét erősíti. Ezáltal kap értelmet a regény egy későbbi pontján a vándorló látszólag elejtett megjegyzése: „csak a tücsökre nem szabad sohasem hallgatni, mert az a hűségre tanít.”⁵²³ A főhős ezért nem érti a fia és a tücsök beszédét, mert már maga is hűtlen lett, az állandósággal való kapcsolatát veszítette el. Az *elutazás* ilyen értelemben N. N. alakváltozatát, egykori önmagától való elkülönződését is megteremti.⁵²⁴ Juliskával való kapcsolata viszont a másik: a helybenmaradó, várakozó énjével áll kapcsolatban: a gyerek- és az ifjúkorral. Ennek a korai időszaknak meghitt, otthonos társa, majd egyre inkább képivé táguuló metaforája a tücsök. A regény emlékező fejezetei a szülői házból indulnak, októberben, amikor a tücsök beköltözik a házba. A főhős, N. N. szintén októberben született. Ahogy a főhős elhagyja a szülőföldet a tücsökkel való közvetlen kapcsolata is megszűnik, illetve csak egy másik szövegben, a helybenmaradók nyelvén, és az azokkal való kapcsolatában bukkan fel újra. Ilyen értelemben a betéttörténet, Sóvágó tücsökkel való kapcsolata a várakozás, az állandóságban való belenyugvás képi nyelvén teremt kapcsolatot. Ugyanakkor a betét értelme ezzel még nem merül ki. A börtön képe ugyanis az örökös ismétlődéshez a perspektívatlanság, a célnélküliség komorabb, vigasztalanabb jelentését társítja. És ekkor már N. N.-nek az utazásról beszámoló tapasztalataival, illetve annak elmondhatatlanságával állítható kapcsolatba. (Minderre a következő részben térünk ki bővebben.)

A betéttörténet tehát olyan más beékel, betétszerű formákkal lép kapcsolatba, mint a hasonlatok, a visszatérő, ismétlődő képek, alteregók. Ez alapján mondhatjuk, hogy a regény a spontán felbukkanó, egymás vonzaskörébe lépő képek révén hajt végre nyelvteremtést. A metaforák újabb és újabb értelmek felé bővülnek. Az, hogy ez a képi nyelv mindent átjár, a regény teljes szövegét mozgásban tartja, a szöveg minden alá-fölérendeltségi rendjét eltörli. Így a betéttörténet is inkább csak gazdagítja a szövegszerű tudatalatti meglétét, de nem nevezhető a regény kicsinyítő tükörként kulcsszerepű szövegének.

⁵²³ KRÚDY, *i.m.*, 276.

⁵²⁴ Lásd N. N. identitászavarát: „Talán elvesztem valahol ezen a tájon, amidőn tíz év előtt utoljára jártam erre? Talán egy másik ember élt a messzi idegen városban, akiről csak hittem, hogy én vagyok? Az igazi lényem itt maradt a Nyírségben, fűzfák, nyírfák, búskomoly tájak és nádasok között; az nem mozdult el a kertek alatt kanyargó gyalogösvényről, a szilvafák hamvas árnyékai alól, a nádból vert kerítések alatt mendegélt, és együtt füttyörészett a széllel?...” *Uo.*, 301-302.

Képi világteremtés – a hiány tünete

Az eddigi értelmezés alapján úgy tűnhet, a regény mítoszi eredetű képrétege szerteágazottsága ellenére is képes egységesíteni a szöveget. A recepcióban is találunk olyan értelmezést, amely a vallomásos hangot, a szülőföld, a Nyírség, valamint a fiatalságra való visszavágyódás mítoszáat emelte ki a regényben.⁵²⁵ Azonban a regényben nem pusztán a mítosz nyelve, a mitizáló tendencia mondható az egyetlen értelmező világlátásnak. A szimbólumalkotással párhuzamosan egy olyan nyelvi rétegre is felfigyelhetünk, amelyben a megalkotottság, az irodalmi minták, valamint az elbeszélésmód bizonytalansága, megtöbbszöröződése dominál.⁵²⁶

A regény indítása, az elbeszélésmód megkettőzése egy olyan eljárás is lehetne, amely a narrátor N. N.-re vonatkozó jellemzését evidenciaként tüntetné föl. Ezt támasztja alá a tipizáló, általánosító tendencia. Az egyes szám első személyben fellépő narrátor egy hangsúlyos értelmezéssel, a lemaradt pasasérok egyikeként mutatja be a később narrátorrá váló N. N.-t. A jellemzés ironikus indexszekkel ellátott, amennyiben a főhős kapcsán az átlagosság, a mindennapiság jegyei dominálnak. A múlt századi ember tipikusságát a névtelenség teremti meg, valamint az az eljárás, amelyben a figura többes szám harmadik személyű névmási formába olvad bele.

„Ezek a lemaradt pasasérok (akiknek egyike N. N. is) tovább hordják régi, molyette bundáikat és szinte sírból feltámadt hangulataikat. A borbéllyal ugyanazt beszélgetik beretválkozás közben, és hajukat úgy fésültetik, mint harminc esztendő előtt. A nőkről megmaradt a véleményük, amelyet Vörösmarty úr könyveiből merítettek. A barátság szent fogadalom, és az élet célja: a temető... Bármikor találkozol velük, mindig egyforma a kedvük, s mindig ugyanazt mondják. (...) Mindennapi emberek. Ó, hányszor néztem őket! Vajon miről gondolkozhatnak?”⁵²⁷

Azonban ez a narrátori jellemzés csak bizonyos esetekben minősül igaznak. A regény egy

⁵²⁵ ZILAHY Lajos, *Krúdy Gyula: N. N.*, Nyugat, 1922, 5. szám
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00312/09485.htm> (2011-02-06)

⁵²⁶ Fried István a kisregény értelmezését elbeszélés-poétikai szempontból, a narráció, az intertextualitás megléte felől végzi el. A továbbiakban ehhez hasonló szempontrendszert alkalmazunk. FRIED István, *Ki beszél a „regényké”-ben? Krúdy Gyula: N. N. – jének elbeszélői helyzetei* = Uő, *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, 116-139.

⁵²⁷ KRÚDY, *i.m.*, 223.

későbbi pontján, az Ónodi kisasszonyoknál tett látogatás alkalmával N. N. valóban, idejétmúlt, 19. századi frázisokat hangoztat. Azonban a „lemaradt pasasérok” kifejezéssel bevezetett jellemzés, amelyben a változásnak való ellenállás a helybenmaradás értelemszerűen hangsúlyos, N. N. meséjének nézőpontjából már nem állja meg a helyét. A gyerekkor idillje után az ifjúkorba lépve csakhamar a fővárosba vágódik, bármennyire is marasztalja a szülőföldet, a helybenmaradást képviselő Juliska. Alakját a regény meséjében végig az úton levés, keresés, a megnyugvás hiánya jellemzi. A változatlanlanság, sőt a dolgokba való belenyugvás sokkal inkább Juliska nézőpontjában van jelen.⁵²⁸ N. N. –t ezzel szemben a vágy, az élmények gyűjtésének, az újnak a lehetősége vonzza.

A fent kiemelt kettősség: az, hogy N. N. külső, valamint saját elbeszéléseinek szempontjából széttartóan formálódik, a narráció megbízhatóságát már önmagában elbizonytalanítja. Ez a megbízhatatlanság magában a főhős történetmondásában még inkább megerősödik. A vallomásos, önkifejező nyelv ellenére a regény narrációja meglehetősen szakadozott jelleget mutat. Nem csak arra gondolunk, hogy N. N. meséjébe rendre más elbeszélők is belépnek, de már maga a főhős sem oszt meg mindent az olvasóval, életének egyes állomásait elhallgatja. Egyes esetekben úgy tűnik, hogy nem annyira szándékos elhallgatásról, inkább a visszaemlékezés hiányáról, felejtésről van szó. Az otthontól távol töltött tíz esztendőről például csak az eliramló évek jutnak eszébe, amely – hozzátehetjük – épp a megélt élmények hiányára enged következtetni. Ezt támasztja alá ez a képsorozat is: „és eliramlottak az évek, mint a folyam habjai, a fák levelei, amelyek oly gyengéden legyezgették arcunkat, mintha nem akarnák elmondani azt a nagy titkot, hogy nemsokára el kell válnunk; az esztendők sorban meghaltak, mint a jó barátok, akiknek nagyszerű tulajdonságaival csak akkor jövünk tisztába, midőn a föld alá tesszük őket...”⁵²⁹ N. N. később Juliskának elmondott élményeiben, a pesti években idegenként pozicionálja magát, azaz még saját történetében is idegen, kívülálló. Visszaemlékezései alapján saját kalandjainak, bolyongásainak tárgyaként van jelen, kalandjainak miéértje számára is ismeretlen.

„Én... én *idegen* voltam Pesten... Vezettek férfiak, vezettek nők, hogy kiismerjem magam a városban. (...) Különösen egy asszonyismerősöm vette fejébe, hogy úgy kell ismemem a főváros külső területeit, mint a legöregebb bérkocsisnak. Három esztendőn át vitt sétálni olyan utcákba, amelyekről fogalmam sem volt addig. Kis vendéglőkbe *estünk be*. (...) Midőn már nem volt több tanulnivaló, a tanítónő *szabadjára engedett*.

⁵²⁸ „A legboldogabbak azok, akik mindig a helyükön maradnak. Egyformán, nyugodtan, szenvedés és öröm nélkül, mindig csak fölkelnek esténként, és reggelig nézegetnek a barátaikra...” *Uo.*, 253.

⁵²⁹ *Uo.*, 258.

Mindig olyanformán léptem be egy-egy vendégszerető házba (...) mintha végre megtaláltam volna azt a helyet, ahol majd csendesen megöregszem. (...) *Ámde a sors azt akarta, hogy megint csak vándorútra keljek, ismét csak keressem a forrást, mint a zarándokok, akik keresztül-kasul vándorolnak Magyarországon a búcsújárókkal...*⁵³⁰(Kiemelés – F. K.)

A vándorlás búcsújárás képében való jelentéseltolódása annak a jele, hogy N. N. saját történetét sem tudja értelmezni. Illetve mindig máshogy, újabb és újabb nézőpontokat kölcsönözve. Egy olyan Krúdynál másutt is fellépő értelemteremtést látunk itt is, amelyben egy idegen nézőpont felé történik elmozdulás. Hiszen a búcsújáró, zarándok elsősorban a vallásos Juliska számára töltődik fel értelemmel. A regény későbbi pontján az ismerősként fellépő búcsúspappal való találkozása még inkább rávilágít minderre.

A narrátor saját életének mint útnak az értelmezhetetlensége abban a vallomásban sűrűsödik, amelyben a formába öntés, a közölhetőség kudarcáról beszél.⁵³¹ N. N. nőkkel való kapcsolatai nem állnak össze egységes történetté, inkább a szintézisbe nem foglalható sokféleség mintázatait mutatják.⁵³²

N. N. visszaemlékezése tehát az egységes történet helyett a töredezettség, a sokféleség elvét mozgósítja. Már maga az emlékezés is az értelmezés jegyében áll, ebben a tekintetben is hasonlít *Az útítárs* című regény – szintén névtelenséget mutató – elbeszélői pozíciójára. N. N. történetében valójában két történet szembesül egymással: a gyermek- és ifjúkor idilli, de elvágódással terhelt, illetve az érett kor visszatérő, visszavágódó korszaka. Mindkét kornak tehát a vágy a vezérlőelve. A narrátor viszont mind a kettőre emlékezik, a fiatal illetve felnőtt énjé is már egy fölöttes, emlékező helyzetből formálódik. Az emlékezésnek megfelelően viszont a felejtés hézagai is látszanak, azaz az elbeszélőnek a felejtés, illetve a megértés kudarcával is szembesülnie kell. (Ahogy erre már korábban utaltunk.) Az értelem tehát nem adott, hanem meg kell alkotni, és ennek az értelemteremtésnek a letéteményese az emlékezés. De nemcsak az emlékezés, már ha az emlékezést visszaidézőként értjük, hanem az olvasmányélményekkel, képzeleti allúziókkal átjárt *teremtő* emlékezés. Az értelmezés folyamatát viszik színre azok az irodalmi párhuzamok, amelyek mind N. N. fiataalkori, mind

⁵³⁰ *Uo.*, 264.

⁵³¹ Lásd 518-as számú jegyzet

⁵³² „Néha úgy beszéltem velük, mint egy félkarú zsoldoskatona, aki Európa minden börtönét meglakta, máskor illedelmes és választékos voltam, mint egy táncmester. Nagy társaság kellős közepén trónoló úrnőknek odavetve, természetes hangon mondtam jelentős szavakat; elhagyott erdei utakon nem akartam észrevenni, hogy csókra szomjaznak...” *Uo.*, 265.

érett énjét meghatározzák. Már a regény korai fejezeteiben, a „múlt századi” őszt bemutató részben a narrátor a regényolvasó helyzetében mutatkozik.

„Ilyen volt a pontosan megérkező ősz a múlt században Magyarországon. Én nagyon szerettem. A köde, a csendje, a szomorúsága, a lemondó unalma, békésen elterülő alkonyata és mesemondásosan hosszú éjszakája az enyém volt, az álomtalané, aki a leghosszabb regényeket olvastam vagy álmodtam az évszakban.”⁵³³

A regényolvasó helyzetéből olvasva kap különös jelentőséget az ezt megelőző fejezet tücsök-motívuma. Az álomtalanoknak daloló tücsök képe, illetve a tücsök trubadúrként, azaz szerelmi dalköltőként való meghatározása a sejtelmes világokkal érintkező regényolvasó helyzetéből adódik. Ebben az értelemben önmegszólításnak tekinthető az az egyébként a regényességet, elvágódást ironizáló kiszólás, miszerint:„Amikor a tücsök egyhangú éneklése váratlanul megváltozik, és megtelik ismeretlen melódiákkal, vigyázz, szegény álomtalan barátom, ne jusson eszedbe az ablakon kibámulni a néma kertbe, mert tán valaki nyakad közé zuhan a háztetőről.”⁵³⁴

A tücsök-motívum irodalmias értelmezése nemcsak N. N. regényolvasó élményeinek megelevenedéseként hangsúlyos a regényben. N. N. fia – aki apjával szemben csakis a természetben van otthon – egy helyütt a tücsök beszédének olyan magyarázatát adja, amely La Fontaine meséjére történő rájátszásnak tűnik.

„Mire a tanyaház közelébe értünk, a környéken megszólaltak a tücskök. Hat-hét tücsök beszélt egyszerre a ház körül, a fiú alig győzött felelgetni kérdéseikre.

- Mit mondanak?
- Azt mondják, hogy közeleg az ősz, és okos tücsök fedél után néz, hol a rossz napokat eltöltheti. Mert könnyű ám nyáron, jókedvűen a világban barangolni. De ha jön az ősz: a tücsök egyedül találja magát, és senki sem felel a hegedűjére.”⁵³⁵

A tücsök-motívum tehát egyrészt könyvélményekben gyökerezik, irodalmi allúziókat kelt fel. Ilyen értelemben a regény intertextuális utalásokban bővelkedő rétegét erősíti. Ez a textuális értelemréteg viszont másfelől az értelmezhetetlenség, a hiány képzeteivel vegyül. A tücsök metaforáját körüljáró fejezetekből megtudjuk, hogy a tücsök amellet, hogy vigasszal

⁵³³ Uo., 230.

⁵³⁴ Uo., 228.

⁵³⁵ Uo., 279.

szolgál a boldogtalanoknak, legalább annyira idegen, lokalizálhatatlan is. Az éjszakai tücsökzene nemcsak „varázslatos”, „másvilágias”, de „különös,” „érthetetlen, és „idegen” is egyben. A narrátor bár róla beszél, még soha nem látta. A *Hol lakott a tücsök?* -kérdésre az a válasz szolgál, miszerint: „Nyáron a kertben, ősszel valamely zugolyban a házban, amelyet hiába próbáltam megtalálni.”⁵³⁶ Zenéje a magányosokhoz, boldogtalanokhoz kötődik, vagyis azokhoz, akik életüket nem tudják értelemmel megtölteni. A tücsök-motívum –, amelyet a regény képi rétegét értelmezve a szülőföldhöz való hűség, a természettel való harmónia értelemrétegével azonosítottunk – tehát legalább annyira az idegenség, a boldogtalanság, a hiány képzetéhez is kötődik. Ugyanúgy, ahogy a tücsökzene megfejtethetetlen, különös, a vele együtt járó hiány eredete is lokalizálhatatlan. A tücsök széttartó értelmei mögött, annak mintegy fonákjaként az azonosíthatatlanság mutatkozik.

A regényolvasó, illetve irodalmi minták alapján való értelmezés a narrátori beszédben máshol is felfedi magát. Fried István a Turgenyevvel való párhuzamot emelte ki,⁵³⁷ – és valóban – a konkrét szövegutalások mellett a regény nyelvhasználata is sokban felidézi az orosz íróét. Nem hiányoznak az olyan stilizáló eljárások sem, amelyek más Krúdy-művekből már ismerősek. Juliska a viszontlátás percében 19. századi szövegek hősnőihez hasonlítottik, ami a múlt század iránti nosztalgiát is megteremti. Azonban – némileg ironikus éllel – csakis a távolság, egy „asszonyi alak” megpillantása képes irodalmivá stilizálni alakját, a közeli találkozás már inkább az idősödő, jól táplálkozó falusi asszonyságok egyikeként mutatja. A szövegekkel érintkező szemléletmód egyébként nemcsak N. N. saját, de a vidék, a természeti lét közegében is jelen van, gondolhatunk itt a mesék, az álmoskönyvek értelmezői világára. Sőt még a szövegminták alapján való önidentifikáció sem hiányzik, például N. N. fiának Toldi Miklósként való önmeghatározásában. Úgy tűnik, míg a természeti lét, a szülőföld világában a szövegekkel való találkozás, azok alapján való értelmezés nem problematikus, N. N. saját szólamában a szövegszerűség már önnön látszatszerűségét, ironiáját is megteremti. Erre történő utalásokat már felvetettünk, talán még egy olyan mozzanatot érdemes kiemelni, amely az ember megismerhetetlenségét, azaz újra csak a hiányzó értelmet veti fel.

„....Utazásaim közben, füstös állomásokon, akasztófazsinórral megkent asztalokon, rabváltó bor mellett néha hallgattam a szél üvöltözését és a zsoldoskatona, a vándorlegény, a csavargó komédiás előadásait a nőkről és a nők erkölcstelenségéről, hogy megremegett a szívem. E kocsmaasztalok mellett öreg kéjencek mondták el fajtalankodásaikat ifjú nőkkel, *ősz szakálluk oly*

⁵³⁶ Uo., 226.

⁵³⁷ FRIED István, *i.m.*, 116-121.

„igazmondóan” fehérlett elbeszéléseik közben, mint az Arany János versében a vén Márkus galambösz feje.” (Kiemelés – F. K.)

Bár a regény N. N. tapasztalatokkal terhes, kereső, valamint a Nyírség mozdulatlan életformáját szemben állónak tünteti fel, azonban az elkülönülő világokban épp a narráció személyes hangoltsága miatt nem lehetünk biztosak. Juliska, N. N. fia, de nemkülönben a vidék rögeszmés, különc alakjai a visszaemlékezés közegében teremtdőnek. Az emlékezés viszont magában foglal egy értékrendet, ezzel együtt járó válogatást, de magában foglalja a felejtést is. N. N. 19. századra vonatkozó nosztalgikusan felmagasztaló szemléletmódját épp a regény bevezető része, a később eltűnő narrátor értelmezése ironizálja. Ugyanakkor N. N. regénybeli alakja sem igazolja a róla szóló bevezető jellemzést. A tükrök tehát torzítanak, azaz a regény egymással kapcsolatba lépő szövegegységei, azzal együtt, hogy értelmeznek mindig magukba foglalnak egy értelmezhetetlen mozzanatot. Ezt az értelmezhetetlenséget a regény zárása kitűnően szemlélteti. A beérkezés, az elveszett idill megtalálása, valamint a távozás közötti ellentmondás ugyanis hirtelen, váratlan, minden előkészítést nélkülöz. A hiányra viszont épp a „mintha” kötőszó figyelmeztet, de ugyanezt a hiányt fedi fel a felejtés említése is. A regényben elmeséltek tehát a felejtésnek kitettség miatt, azzal, hogy elfelejthetőek önmaguk jelentőségét, fontosságát is ironikus távolságba helyezik. A regényben végig lappangó irónia egy végső, lezáró gesztussal önmaga ellen fordul, azaz már maga a regény mint N. N. visszaemlékezése is ironizálódik.

„Rántottát ettünk, piros bort nevetve ittunk, és olyan jó kedvünk kerekedett, mintha hosszú-hosszú utazás után végre megtaláltuk volna egymást.

Aztán nemsokára elutaztam, s búcsút vettem életem ezen évszakától is, mint annyi mindent elhagytam és elfelejtettem, ami az életben történt velem.”⁵³⁸

Végezetül álljon itt még egy megjegyzés. A regényben vizsgált kimondott és kimondatlan réteg nem egymás ellenében, sokkal inkább egymás feltételeiként működik. Azaz az értelemteremtést annak öndestrukciója nem érvényteleníti. Ha már a képrétegek, az egymásra mutató szövegegységek értelmezői játékát a tudattalan mintájára vetettük fel, az elrejtettség – a pszichológiai tudattalanhoz hasonlóan – mindig kimozdul egy ponton, egy-egy nyelvi jelben felfedi magát. Ugyanakkor a felfedett mindig már egy újabb elrejtettség lesz, mivel más és más értelemek felé lendül. A regény képi rétegei (ide tartozik a betéttörténet is) ilyen

⁵³⁸

KRÚDY, *i.m.*, 304.

értelemben egyszerre hiányt kitöltő, értelmezést segítő, ugyanakkor a nyelv töréseire mutató üres helyek is egyszersmind. Talán nem túl merész azt állítani, hogy a regény „időtlensége”, pontosabban többféle idő egyidejű jelenléte épp a képi értelmezésmóddal áll kapcsolatban. A képek, egymásra mutató szövegek ugyanis sajátos, önelvű világot teremtenek, amelyben mintegy összesűrűsödik az idő, emlékezőként, akár szövegekre való emlékezőként válik megtapasztalhatóvá. N. N. sehol nem léte, illetve a vágyban mindig másholléte ilyen értelemben egy olyan holtág, ahonnan az emlékezés, azaz a fikció teremtő ereje kilendülhet. De ugyanezt a mintát nemcsak az N. N. – ben találjuk, hanem Krúdynak egyéb szövegeiben is. A szétesettséget feltételező, azt helyreállító fikciószerű igazság a már vizsgált szövegek közül *Az útitárs* című kisregényben különösen nyilvánvaló.

Ugyanakkor azt is el kell mondanunk, hogy a Krúdy-életmű meglehetősen parttalan szöveguniverzumát látva nem igazán bízhatunk a megszorító kiemelésekben. Szövegelemzéseink is inkább csak demonstráltak egy-egy Krúdy prózájában jelentősnek érzett jelenséget. Nem állítjuk, hogy csakis ezen szövegek voltak erre a legmegfelelőbbek. Ugyanakkor reméljük, hogy az értelmezések felvállalt szubjektivitása nem a szövegekben rejlő probléma elfedését, sokkal inkább azok kibontását segítette elő.

8 ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomban arra vállalkoztam, hogy a Krúdy prózájában jelenlevő *közvetítettség* és ezzel összefüggésben az önreflexivitas problémájának összefoglaló olvasatát adjam. Ugyanakkor – Krúdy hatalmas szövegtömegét tekintve – nem törekedtem a teljességre, inkább egy-egy jelentősnek érzett probléma felvetését, és szövegekben való kibontását végeztem el. Mindeközben a Krúdy-szakirodalom már meglevő kutatási bázisára támaszkodtam. A körüljárt témakörök kapcsán – igaz, más-más aspektusból – a recepcióban már jelentős eredmények születtek. Különösen a személyiségábrázolás, az emlékezés-problematika, valamint a metafora értelemteremtő tevékenységére történtek reflexiók. Jelen dolgozat értelemszerűen kapcsolódott a Krúdy-kritika ezen irányaihoz. Az emlékezés problémáján belül nem kerülhettem el az emlékezés nyelvi-szövegszerű aspektusára vonatkozó reflexiókat, az emlékezés konstruálta (és emlékezést konstruáló) elbeszélésmódokat-szerepeket. A Krúdy-prózájában másik jelentősnek érzett jelenséget: a *hasonmást* nem csupán a személyiségalkotás problémájaként, hanem a történet megalkotásának módjaként vizsgáltam. Épp ezért előfeltételeztem a Krúdy-próza töréseken alapuló, asszociatív, képszerűen strukturálódó elbeszélésmódját.

A közvetítettség problémája hangsúlyos elméleti bázist tett indokolttá. Hiszen olyan kérdések merültek fel, mint az (önértelmező) nyelviség, a párbeszédviszony, a mediális határokon történő értelemteremtés. Ebben a viszonyrendszerben a leginkább gyümölcsöző szempontrendszernek a fenomenológiai-hermeneutikai hagyomány kínálkozott. A fenomenológiai hagyományból a jelenségek megjelenőként való értelmezésmódját a kép és nyelv metszéspontjában hasznosítottam. Eközben a metaforizáció-íronia kapcsolatának is sajátos értelmezésmódja is kirajzolódott. A filozófiai hermeneutika nyelviség-konceptiója pedig egy olyan átfogó értelmezésmódnak minősült, amely a dolgozat teljes szövegét átfogta. Az előbeszédszerűség kapcsán a nyelvhasználat beszéd mintájára való elképzelése, szituatív jellege lehetővé tette, hogy azt a szövegekben az értelemteremtés eseményeként

vizsgálhassam. A határhelyzet: a nyelv önértelmezése kapcsán, szintén a metaforizáció és az ironia sajátos értelmezésmódjai is felmerültek.

A hermeneutikai keret azért is tűnt indokoltnak, mivel Krúdy prózája egy olyan múlttapasztalatra épít, amely maga is szövegek által közvetített. Ilyen értelemben a szövegek önnön *hagyományszerűségüket* hozzák játékba. Ennek kapcsán Krúdynam a közösségi múlt peremhagyományait tematizáló szövegeit vizsgáltam. Ekkor az tűnt fel, hogy a múlt értelmezésében jelentős – klasszikus értelemben vett: azaz meggyőző – retorikai potenciál maga is csak a múlthoz való viszony *egyik*, és nem az egyetlen módja. A múltról szóló szövegek elbeszélésmódja ugyanis olyan sokrétű elbeszélői szerepeket mozgat, amelyben a múlthoz való kultikus, azaz alárendelő hozzáállás épp a nyelv önértelmező játékainak van kiszolgáltatva. Mindez még a múltat leginkább favorizáló: a monarchia-korabeli Budapestre emlékező szövegekben is nyilvánvaló. Ebben a szövegkorpuszban különösen szembeűnővé vált, hogy a szövegek retorikai *szándéka* nem mindig esik egybe önnön nyelviségük retoricitásával. A narrátori meggyőző hang ellenében egy másfajta retoricitás is működik, amely a múltat éppen hogy nem egységesíti, inkább képek sokaságára tördeli szét.

Röviden tehát: a dolgozat Krúdy prózapoétikájának azon határhelyzeteit vizsgálta, ahonnan az (ön)értelmezés kiindul. Az előbeszédszerűség, az emlékezés, a képteremtő tevékenység vagy éppen a hasonmás jelensége éppen ezen átmenetiség, liminalitás oldaláról vált újraértelmezhetővé. A metalepszis, valamint a mise en abyme ilyen liminális, azaz középpont nélküli struktúráknak mutatkoztak. Ugyanakkor a záró fejezet, *N. N.* című kisregényének szövegértelmezésével demonstráltam, hogy a figurális réteg, ha úgy tetszik, a nyelvi kép is hasonló kettősségek alapján működik. A figurák ennek kapcsán olyan nyelvi maszkokként értelmeződtek, amelyek a jelentésséget nem elfedik, sokkal inkább teremtik. Mindezt szövegbeli kapcsolódásaik révén volt kimutatható. Hiszen bár szövegbeli térben elfoglalt helyük van, ugyanakkor ez a tér csakis a figurák révén képes kirajzolódni.

ABSTRACT

This doctoral dissertation explores aspects of self-reflexion in the oeuvre of a prominent Hungarian writer, Gyula Krúdy (1878-1933). The most significant problems addressed in the study are the relationship between live speech and the medium of writing, between visibility and language, between remembrance and language, as well as several dual structures of texts.

The dissertation consists of seven chapters. In the first chapter, I focus on the presence and the role of live speech and its meaning-making processes in Krúdy's works. Following theories of hermeneutics, I utilize the term of *dialogue* in my literary analyses. Gadamer describes the idea of dialogue as an action of generating meaning, as a major function of language. Therefore, I study the presence of live speech not only in its stylistic function, in the diction, but also in its virtuality, as a process of creation.

In the second chapter, I study the role of the past in Krúdy's works, the problems connected to temporal distance and Krúdy's concept of *tradition*, which I recognize with a double meaning in Krúdy's prose. On the one hand, tradition in Krúdy means an evocation of the national past. On the other hand, and according to the hermeneutical concept of tradition, tradition is a way of *relating* to the past. In Krúdy's historical novels, we can recognize an interactive play with both of these concepts of tradition.

In the third chapter, I analyse the role of remembrance in Krúdy's oeuvre. As is frequent in Krúdy's recent reception, this examination lays emphasis on the function of memory. However, my examinations proceed beyond this level to examine literary memory in the sense of mediation. I approach memory as a linguistic phenomenon and introduce its role in the creative and self-reflective fiction, along with the nostalgic and ironic reflections on the past 19th century.

Visibility is of great significance in Krúdy's prose. Visual phenomena allow for the 'language-generator effect', through the use of rhetorical *figures*. The concept of the "occurrence of meaning" is manifested in centreless, iterative structures, such as Doppelgänger. The double or *Doppelgänger*, which I examine in the last chapter, appears not only on the character's narrative level, but the narration itself is based on duality. The duality of the characters – when each of them is a variation of a type – results in the duality of stories. These self-reflective, dual structures manifest themselves in the event of reading.

Keywords: mediation, language, dialogue, tradition, remembrance, vision, Doppelgänger, figures

IRODALOMJEGYZÉK

ALEXA Károly, *Anekdota, magyar anekdota = Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmáról*, szerk. MEZEI József, Irodalomtörténeti tanulmányok 2., XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, é.n., 5-85.

ÁRMEÁN Ottília, *Képek képtelensége mint nyelvi terelőút a Szindbádban*, Literatura, 2002/3., 306-312.

ARENDE, Hanna, *A történelem fogalma: Ókori és modern* = H. A., *Múlt és jövő között* (ford. Módos Magdolna), Bp., Osiris Kiadó – Readers International, 1995, 49-99.

ARNHEIM, Rudolf, *A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája*, (ford. Szili József és Tellér Gyula), Bp., Gondolat, 1979

ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában* (ford. Hidas Zoltán), Bp., Atlantisz, 1999.

BAHTYIN, Mihail, *A szó a regényben* = M. B., *A tett filozófiája – A szó a regényben* (ford. Patkós Éva – S. Horváth Géza), Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2007, 107-343.

BAHTYIN, Mihail, *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza), Bp., Gond-Cura/Osiris, 2001.

BAL, Mieke, *A leírás mint narráció*, (ford. Huszaganics Melinda) = *Narratívák 2., Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 135-171.

BAL, Mieke, *Megjegyzések a narratív beágyazásról* (ford. Jablonczay Tímea) = *Narratívák 6.: Narratív beágyazódás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 55-78.

BARTA András, *Krúdy Gyula kritikai utókora*

http://www.krudy.hu/Szakirod/BartaAndras/BAItK71_1-2.html (2009-06-11)

BARTA András, Utószó a *Mákvirágok kertje* című kötethez,

http://www.krudy.hu/Szakirod/BartaAndras/BAMk61_u.html (2010-01-25)

BÁLINT György, *A Festett király*, Nyugat 1931. 4. szám

- BELTING, Hans, *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt* (ford. Schulz Katalin), Bp., Balassi Kiadó, 2000.
- BANN, Stephen, *The Invention of History: Essays on the representations of the past*, Manchester University Press, 1990.
- BEZECZKY Gábor, *Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszáthos” korszakában*, ItK, 1987-1988, 422-439.
- BEZECZKY Gábor, *Krúdy Gyula: Szindbád*, Akkord Kiadó, 2003.
- BEZECZKY Gábor, *Metafora és elbeszélés*, Literatura 1992/1. 3-25.
- BEZECZKY Gábor, *Mi a dialogikus, mi nem?* Helikon 2001/1, 3-9.
- BÉNYEI Péter, *A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*. PhD-disszertáció, Debreceni Egyetem, Irodalomtudományok Doktori Iskola, Magyar és összehasonlító irodalomtudományi doktori program, Magyar irodalmi alprogram, Debrecen, 2003.
- BÉNYEI Péter, *Regény és történelem (A 19. századi történelmi regény lehetőségei a múlt reprezentációjában)*, Tiszatáj 2004/11, 51-74.
- BOEHM, Gottfried, *Látás: Hermeneutikai reflexiók* (ford. Végső Roland), Vulgo, 2000/1-2 szám, 218-231.
- BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához* (ford. Eifert Anna), Athenaeum, 1993, 1/4, 87-111.
- BORI Imre, *Krúdy Gyula „nagy évtizede” = B. I., Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum, 1976, 66-334.
- BORI Imre, *Tényregény az 1930-as évek magyar epikájában = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 109-116.
- BOJTÁR Endre, *Az irodalmi mű értéke és értékelése = A strukturalizmus után: Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992, 13-56.
- BONYECKAJA, Natalja, *Mihail Bahtyin és a hermeneutika* (ford. Szántó Gábor András), Helikon 1997/3, 236-265.
- BRAUN, Peter, *A kultúra és az elbeszélés: A kultúratudományos narratológiáért = Antropológia és irodalom: Egy új paradigma útkeresése*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 27-42.
- BURKE, Peter, *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése* (ford. Kisantal Tamás) = *Narratívák 4.: A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2000, 37-52.

- CASSIRER, Ernst, *Nyelv és mítosz*, Helikon, 1992.
- COHN, Dorrit, *Metalepszis és mise en abyme* (ford. Z. Varga Zoltán) = *Narratívák 6.: Narratív beágyazódás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 113-122.
- CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a 19. században* (ford. Lukács Ágnes), Bp., Osiris, 1999.
- CZINE Mihály, *Krúdy Gyula = A magyar irodalom története V. kötet: A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, Bp., Akadémiai, 1965. 370-388.
- CURRIE, Mark, *Elbeszélés, politika, történelem*, (ford. Kiss Gábor Zoltán) = *Narratívák 3.: A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, N. KOVÁCS Tímea, Bp., Kijárat Kiadó, 1999, 19-39.
- CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., Gondolat, 1987.
- CS. SZABÓ László, *A züllött hajós = Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Bp., Osiris, 2003.
- DÁVIDHÁZI Péter, *Egy irodalmi kultusz megközelítése = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2003, 107-133.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Reflexivitás és olvasás* (ford. Bene Adrián) = *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2007, 39-54.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András) = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 5-60.
- DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia* (ford. Katona Gábor), Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175-203.
- DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben* (ford. Fogarasi György), Bp., Magvető, 2006.
- DERRIDA, Jaques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* (ford. Gyímes Tímea), Helikon 1994/1-2, 21-36.
- DÉRCZY Péter, *Anekdota, történet és vidéke II*, Élet és Irodalom 2000/43.
- DÉRCZY Péter, *Az „igaz történet” hazugsága. Krúdy Gyula: Urak, betyárok cigányok*, Jelenkor, 2003/7-8. 798-805.
- DÉRCZY Péter, *Krúdy elfelejtett regénytöredéke*, Literatura, 1987-88/1-2, 31-42.
- DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995.
- EISEMMANN György, *Az emlékezés ízei (Krúdy Gyula Szindbád-novelláinak mnemotechikájáról)*, Pannonhalmi Szemle 1996/4., 97-105.
- ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem* (ford.

- Pásztor Péter), Bp., Európa, 1998.
- FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma: Krúdy prózapoétikája* = F. K., *A határon*, Bp., Magvető, 1987, 96-113.
- FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye: Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Magvető Kiadó, 1978.
- FÁBRI Anna, Utószó a *Kossuth fia* című kiadáshoz, Bp., Magvető, 1976., 371-383.
http://www.krudy.hu/Szakirod/FabriAnna/FAKf76_uj.html (2009-06-11)
- FEHÉR M. István, *Hermeneutika, irodalom, medialitás* = *Szerep és közeg: Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs, SIMON Attila, Bp., Ráció Kiadó, 2006, 255-272.
- FEHÉR M. István, *Szóbeliség, írásbeliség, hagyomány: A kommunikáció filozófiája és a hermeneutika*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi051/feher.html> (2010-10-28)
- FERENCZ Anna, *A fokalizáció mint (vak)ablak: Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyságok díja* című regényében = *Retorika és narráció*, szerk. HAJDU Péter, ROTOÓK Zsigmond, Budapest – Szeged, Gondolat Kiadó – Pompeji, 2007, 133-143.
- FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Bp., Akadémiai, 1992.
- FREUD, Sigmund, *A kísérteties* (ford. Bókay Antal – Erős Ferenc) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 65-82.
- FREUD, Sigmund, *A költő és a fantáziaműködés* (ford. Szilágyi Lilla) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 59-65.
- FRIED István, *Az elbeszélő mint útítárs* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Bp., Palatinus, 2006, 190-214.
- FRIED István, *Jókai Mór és a magyar vígjáték-hagyomány* = F. I., *Öreg Jókai, nem vén Jókai. Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Bp., Ister, 2003, 16-48.
- FRIED István, KELEMEN Zoltán szerk. *Tegnap előtt: Irodalmi utazások a Monarchiában*, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1995.
- FRIED István, *Ki (a) velszi herceg?* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Palatinus, 2006, 215-247.
- FRIED István, *Ki beszél a „regényké”-ben?* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Bp., Palatinus, 2006, 116-139.
- FRIED István, *Krúdy-olvasás* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Palatinus, 2006, 18-49.
- FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., Szépirodalmi, 1986.

GADAMER Hans-Georg, *A gondolkodás kezdetéről* (ford. Deczki Sarolta)

http://primus.arts.u-szeged.hu/philo/kulonbseg/7_12/cikkek/HGG.htm (2010-10-8)

GADAMER, Hans-Georg, *Az üres és a betöltött időről* (ford. Hegyessy Mária) = H-G. G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 85-110.

GADAMER, Hans-Georg, *Épületek és képek olvasása* (ford. Loboczky János) = H-G. G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 157-169.

GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer* (ford. Bonyhai Gábor), Bp., Gondolat, 1984.

GADAMER, Hans-Georg, *Szemlélet és szemléletesség* (ford. Kukla Krisztián) = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 2002, 123-136.

GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció = Bevezetés az irodalomelméletbe*, szerk. DOBOS István, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 1995, 221-242.

GENETTE, Gerard, *Az elbeszélő diszkurzus* (ford. Sepeghy Boldizsár) = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 61-98.

GERGELY András, *1848 hagyománya*, <http://www.vigilia.hu/1998/10/9810ger.html> (2010-01-22)

GINTLI Tibor, *Anekdota és modernség*, Tiszatáj, 2009, január, 59-65.

GINTLI Tibor, *A szerelem elbeszélésének változatai Krúdy epikájában = Változatok a modernitásra: Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. Gintli Tibor, Bp., Anonymus, 2001, 32-45.

GINTLI Tibor, „*Valaki van, aki nincs*”: *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.

GRENDL Lajos, *A modern magyar irodalom története*, Pozsony, Kalligram, 2010.

GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Bp., Napvilág Kiadó, 2000.

GYÁNI Gábor, *Hagyomány és történeti tudás*, http://www.shp.hu/hpc/userfiles/knye/2007_gyani.rtf (2010-07-21)

GYÁNI Gábor, *Történelem és regény: a történelmi regény*, Tiszatáj 2004. április, 78-93.

HAJDU Péter, *A regény egységességéről*, Helikon, 2001/1. 62-76.

HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*, Budapest – Szeged, Gondolat – Pompeji, 2005.

HALBWACHS, Maurice, *The Collective Memory*, Harper Colophon Books, é.n.

HANÁK Péter, *A Kert és a Műhely: Reflexiók a századforduló bécsi és budapesti kultúrájáról* = *A Kert és a Műhely*, Bp., Balassi, 1999, 101-134.

HEIDEGGER, Martin, *A világkép kora* (ford. Pálfalusi Zsolt) = M. H., *Rejtektutak*, Bp., Osiris, 2006, 70-102.

HEIDEGGER, Martin, *Az idő fogalma* (ford. Fehér M. István) = M. H., *Az idő fogalma, A német egyetem önmegnyilatkozása, A rektorátus 1933/34*, Kossuth Könyvkiadó, 1992.

HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő* (ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István), Bp., Osiris, 2004.

HITES Sándor, *A műfaji önazonosságról = Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003., 28-62.

HITES Sándor, *Politika, poétika, tudományosság: A történelmi regény mibenlétéről* = H. S., *A múltnak kútja*, Ulpius-ház, 2004.

HUSSERL, Edmund, *Adalékok a szemléletekről és modusaikról szóló tanításhoz*, Atheaeum, I. kötet, 1993/4.

ILLÉS Endre, *A történelmi regény konjunktúrája* 2, Nyugat 1933. 6. szám. <http://www.epa.hu/00000/00022/00554/17312.htm> (2009-06-11)

ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein* (ford. Molnár Gábor Tamás), Bp., Osiris, 2001.

IVANOV, V.V., *A „látható” és „láthatatlan kategóriája az irodalmi szövegben (Folklórpárhuzamok egy Gogol-témához)* (ford. Orosz István) = *Nyelv, mítosz kultúra*, szerk. HOPPÁL Mihály, Bp., Gondolat, 1984, 252-279.

JAUSS, Hans Robert, *Levels of Identification of Hero and Audience = New Literary History*, Hans Robert JAUSS, Benjamin BENNETT, Helga BENNETT, The Johns Hopkins University Press, <http://www.jstor.org/stable/468397> (2011-03-12)

JAY, Martin, *A modernitás látásrendszerei* (ford. Végső Roland), Vulgo, 2000, február, 1-2. szám, 204-214.

JONAS, Hans, *A látás nemessége: Érzékfenomenológiai vizsgálódás* (ford. Menyes Csaba) = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 109-122.

JÓKAI Mór, *Emléksorok 1848-49-ből: Egy bujdosó naplója*. Bp., Unikornis, 1994

JÓKAI Mór, *Petőfi Sándor* = J. M., *Írói arcképek*, <http://mek.niif.hu/00700/00793/html/jokai20.htm> (2011-02-12)

JUNG, Carl Gustav, *A tudattalan megközelítése* (ford. dr. Matolcsi Ágnes) = *Az ember és szimbólumai*, Göncöl Kiadó, 1993, 17-101.

KATONA Béla, *Az élő Krúdy*, Nyíregyháza, 2003.

KATONA Béla, *Mikszáth égőve alatt (Fejezet egy készülő Krúdy-tanulmányból)*, Irodalomtörténet, 1979/1., 41-57.

KÁRPÁTI Aurél, *Ál-Petőfi: Krúdy Gyula új regénye*, Pesti Napló, 1922/297./december 31./5.

KELEMEN Zoltán, *A befejezhetetlen remekmű = „Lelkek a pányván” (Az Osztrák-magyar-közép-európai művelődési kapcsolatok)*, szerk. FRIED István, Szeged, 2002, 76-79.

KELEMEN Zoltán, *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Argumentum, 2005.

KEMÉNY Gábor, *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról, és a nyelvi kép stilisztikájáról*, Bp., Balassi, 1993.

KIBÉDI VARGA Áron, *Szerkezet és jelentés Krúdy regényeiben*, Új Látóhatár, 1972, XV./XXIII.1. 27-39.

KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok* (ford. Kelemen Pál), Bp., Magyar Műhely – Ráció Kiadó, 2005.

KRISTEVA, Julia, *A szövegstruktúrázás problémája* (ford. Kovács Tímea), Helikon 1996/1-2., 18-22.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004, 74-111.

LACZKÓ Géza, *A történelmi regény: Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkal*, Nyugat, 1937. 10. szám, <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00621/19806.htm> (2009-06-11)

LICHTMANN Tamás, *Szintézis-kísérlet a 20. századi magyar történelmi regényben: Az Erdély-trilógia a magyar és a világirodalomban*, <http://www.epa.hu/01400/01464/00017/pdf/589-609.pdf> (2009-06-11)

LOTMAN, Juri, *Szimbólum a kultúra rendszerében = J. L., Kultúra és intellektus* (ford., szerk. Szitár Katalin), Bp., 2002, 78-88.

LOSONCZ Alpár, *Az emlékezés hermeneutikája*, Újvidék, Forum, 1998.

LUKÁCS, John, *Budapest 1900: A város és kultúrája*, Bp., Európa, 1991.

LUKÁCS, John, *Történetírás és regényírás: avagy a múlt étvágya és íze*, <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k11.htm> (2009-06-11)

MÁTRAI László, *Krúdy realizmusa*, Magyarok, 1948. 1. 22-25.

MCHALE, Brian, *Kínai doboz világok* (ford. Kucserka Zsófia) = *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2007, 181-208.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *A látható és a láthatatlan* (ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond), Bp., L'Harmattan, é.n.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem* (ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás) = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat Kiadó, Budapest, 2002, 53-77.

- MESTERHÁZY Balázs, *Az elsajátítás alakzatai: Emlékezés, álom, történet Krúdy Gyula Szindbádjában = Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 266-280.
- MESTERHÁZY Balázs, *Időbeliség és esztétikai totalitás: Az identitásképzés kérdései Krúdynál = Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 281-293.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Mi a kép?* (ford. Szécsényi Endre) = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 338-369.
- MOHAI V. Lajos, *A Ferenc József-i kor írója*, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00147/090708.htm> (2011-02-14)
- NIEDERMÜLLER Péter, *A kultúraközi kommunikációról = Társadalmi kommunikáció*, szerk. BÉRES István, HORÁNYI Özséb, Bp., Osiris, 1999, 96-111.
- NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (2010-07-21)
- OLASZ Sándor, *Vallomásosság és metaforikusság Krúdy Gyula N. N. című regényében = O. S., A regény metamorfózisa, a 20. század első felének magyar irodalmában*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 33-41.
- ONG, J. Walter, *A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta = Szóbeliség és írásbeliség: A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Bp., Áron Kiadó, 1998, 144-165.
- OROSZ Sándor, *Krúdy Gyula szimbólumairól*, Magyar Nyelvőr, 1961/4, 421-435.
- ÖRKÉNY István, *A Krúdy-vita*, Magyarok, 1948. 2., 114-116.
- PERKÁTAI (Kelemen) László, *Krúdy Gyula*, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1938 [http://www.krudy.hu/Szakirod/Perkatali\(Kelemen\)Laszlo/krudyv.htm](http://www.krudy.hu/Szakirod/Perkatali(Kelemen)Laszlo/krudyv.htm) (2009-06-11)
- PETHŐ József, *Krúdy-tanulmányok*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2005
- POTEBNYA, Alekszandr, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből (Részletek)*, (ford. Horváth Kornélia) = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2002, 147-191.
- RICOEUR, Paul, *A narratív azonosság* (ford. Seregi Tamás) = *Narratívák 5.: Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2001, 15-25.
- RICOEUR, Paul, *Emlékezet – felejtés – történelem* (ford. Rózsahegyi Edit) = *A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, N. Kovács Tímea, Bp., Kijárat, 1999, 51-67.
- RICOEUR, Paul, *Nyelv, szimbólum, interpretáció* (ford. Martonyi Éva) = *Pszichonálisis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 243-250.

RIFFATERRE, Michael, *A fikció tudattalanja* (ford. Gács Anna) = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta Bp., Kijárat, 1998, 85-104.

RIFFATERRE, Michael, *Szimbolikus rendszerek a narratívában* = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 61-84.

RÓNAY György, *Az idő forradalma: Fejezetek a modern magyar irodalom életrajzából*, Magyarok, 1947/6., 413-430.

RUTTKAY Kálmán: *Krúdy Gyula: írói arcképek*, http://www.krudy.hu/Szakirod/RuttkayKalman/RutKI59_1.html (2011-01-26)

RÜSEN, Jörn, *A történelem retorikája* (ford. V. Horváth Károly) = *Narratívák 3.: A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, N. KOVÁCS Tímea, Bp., Kijárat, 1998, 39-50.

RYAN, Marie-Laure, *A belemerülés allegóriái: A virtuális narráció a posztmodern prózában* (ford. Horváth Györgyi) = *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 209-241.

SARTRE, Jean-Paul, *A kép intencionális szerkezete* (ford. Horváth Csaba) = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 97-141.

SCHÖPFLIN Aladár, *Krúdy Gyula = Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Bp., Osiris, 2003, 289-291.

SCHÖPFLIN Aladár, *Mikszáth Kálmán III.*, Nyugat, 1910, 8. szám.

SEPEGHY Boldizsár, *Félig tréfásan, félig komoly hangsúllyal*, Literatura, 1999/1, 95-104.

SINKÓ Katalin, *A művészi siker anatómiája 1840-1900 = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2003, 7-66.

SÖTÉR István, *A Hét bagoly – Boldogult úrfikoromban* című kötet előszava, Bp., Szépirodalmi, 1954, 1-26.

STURM László, *Hagyományok metszéspontján: Források, műfaji klisék és elbeszélésmódok Krúdy Gyula egy regénycsoportjában*, Bp., Anonymus, 2000.

SZABÓ Ede, *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1970

SZERB Antal, *Krúdy Gyula*, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2Ah2-0LX4bgJ:www.krudy.hu/Szakirod/SzerbAntal/SzerbAMit_58.html+Kr%C3%BAdy+anekdota&cd=30&hl=fi&ct=clnk&gl=hu (2011-1-19)

SZILÁGYI Márton, *Liszniai Kálmán: Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulmányai*, Bp., Argumentum, 2001.

SZALAY Károly, *Humor és szatíra Mikszáth korában*, Bp., Magvető, 1977.

SZATHMÁRY István, *John Lukács filozofikus történelemszemlélete*, Phronesis, 2008. tél. <http://www.phronesis.hu/pdf/phronesis2008telSzathmary.pdf> (2009-06-16)

SZAUDEK József, *Krúdy-hősök* = SZ. J., *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 16-35.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* = SZ.-M. M., „Minta a szönyegen”: *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 24-66.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Mítosz és történetmondás* = SZ.-M. M., „A regény, amint írja önmagát”, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 35-57.

SZENTESI ZÖLD László, *Rózsa Sándor: Legenda és valóság*, Somorja, MÉRY RATIO, 1999.

SZILASI László, Maggi. (*Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten Veletek, ti boldog Vendelinek! című novellájában*), *Literatura* 2002/3., 313-321.

SZILI József, *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1997

TAHIN Szabolcs, *Élőbeszédszerűség Mikszáth prózájában*,

<http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/03-11/tahin.pdf> (2010-10-8)

TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Bp., Atlantisz, 2007.

TÖRÖK Ervin, *Telegráf, telefon, fénykép: Dobiecki*, *Literatura*, 2002/3. 353-359.

T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern*, Bp., L'Harmattan, 2007.

TULI ANDREA, *A zöld színpad: A lóverseny mint a társasági reprezentáció egyik intézménye*, Budapesti Negyed, 46, internetes oldal:

http://bfl.archivportal.hu/id-863-tuli_andrea_zold_szinpad_loverseny.html (2011-02-2)

VÁRADI Ferenc, *Életmű, arcvonásokkal (Kultusz és recepció az önmagát megszemélyesítő Krúdy-oeuvre világában)*, (Phd- disszertáció)

<http://193.224.191.196:8080/phd.html> (2011-01-29)

WHITE, Hyde, *A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában*, (ford. Deák Ágnes)

http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/aetas/1996_1/white.htm (2009-03-29)

WHITE, Hayden, *A történelem terhe* (ford. Berényi Gábor et al.), Bp., Osiris, 1997

ZILAHY Lajos, *Krúdy Gyula: N. N.*, Nyugat, 1922, 5. szám

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00312/09485.htm> (2011-02-06)